



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



03 L'Émotion chez Maria Callas

sept 2024

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

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 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

Conception et supervision du numéro :

Marc JEANNIN

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.

CALLAS MACHINE : DE L'IMPOSSIBILITE D'ÊTRE MARIA CALLAS

Filippo Bruschi
Auteur

J'ai écrit mes mémoires. Ils sont dans la musique que j'interprète - la seule langue que je connaisse vraiment. La seule façon dont je puisse parler de mon art et de moi-même. Et mes enregistrements, pour ce qu'ils valent, ont préservé mon histoire¹.

Maria Callas

16 septembre 1977. Minuit. Une femme, qui affirme être Maria Callas, revit la biographie de la « *divine* », dont les médias viennent d'annoncer la mort, à travers un dialogue avec son infirmière : l'enfance new-yorkaise, le retour en Grèce, l'Italie, le triomphe, le déclin, les blessures d'amour infligées par sa mère et Aristote Onassis. Qui est-elle ? Une folle ? Le spectre de Callas resté prisonnier dans les coulisses entre la vie et la mort ? Callas-Machine raconte l'impossible tentative de capturer son propre être et de l'utiliser pour laisser un témoignage de soi-même, pour écrire son propre tombeau.

Lorsque j'ai eu l'idée d'écrire une pièce sur Maria Callas, en 2016, mon point de départ était une question des plus inquiétantes pour un écrivain : comment écrire sur quelqu'un dont l'exceptionnalité était principalement à écouter et seulement ensuite à regarder, compte tenu aussi de la rareté des enregistrements vidéo de Callas en notre possession ? Est-il possible d'écrire sur une voix ?

Une amie, avec qui j'avais commencé à collaborer au projet et à qui était à l'origine destiné le rôle principal, m'avait rétorqué : « Mais tu dois écrire le texte d'une vie et non d'une voix ». Ce qui me paraissait impossible. Car malheureusement j'étais tout sauf le genre d'écrivain ne connaissant que les fragments les plus médiatisés de Maria Callas : *Casta Diva*, le régime alimentaire, Onassis, etc.

Les enregistrements EMI (*Lucia di Lammermoor*, *Norma*, *Un ballo in Maschera*) de Callas, sous la direction de Serafin et de Gavazzeni, avec Del Monaco, Di Stefano et Corelli dans le rôle des amoureux ou des traîtres, avaient été ma porte d'entrée à l'opéra, au même titre que les Verdi (*Rigoletto*, *Il Trovatore*) chantés par Pavarotti et Sutherland sous la direction de Bonyngé. Le *Puritani* (Serafin, Callas, Di Stefano, Rossi-Lemeni, Panerai, 1952), en particulier, avaient été un peu mon CD de chevet, peut-être le seul CD que je n'ai jamais racheté parce qu'un ami, à qui je l'avais prêté, affirmait l'avoir mystérieusement égaré dans son studio de 20m².

Pour moi Callas était en premier lieu le soprano drammatico d'agilità, une voix assez unique dans l'histoire de la musique récente, et non une parabole tragique médiatisée par la presse à

¹ Maria Callas, « Fragments de mémoires » (Texte original en anglais, 1977), *Lettres et mémoires*, Textes rassemblés, traduits et annotés par Tom Wolf, Albin Michel, 2019, p. 572.

scandale. Sous aucun prétexte, j'aurais pu transformer la grande artiste en fétiche, ni en simple symbole de quelque chose, par exemple du démon de l'art, comme l'a brillamment fait l'écrivain italien Antonio Moresco dans *Duetto* (2016).

Ma pièce sur Callas aurait donc été une pièce sur l'impossibilité d'écrire sur Callas. C'est pour cela que, tout en m'inspirant principalement de matériel documentaire, j'ai nommé mon personnage simplement C., laissant planer le doute qu'elle puisse être le spectre de Callas qui resurgit une dernière fois la nuit de sa mort, ou bien une folle – ou même un fou – convaincue d'être Maria Callas.

Montrer au public une comédienne faisant semblant d'être Callas m'aurait paru non seulement un acte d'arrogance, mais surtout la meilleure manière d'effacer Callas, d'autant plus qu'un tel choix aurait eu un sens seulement si la comédienne en question avait possédé une voix comparable à celle de Callas. Improbable.

C. serait donc le personnage-Callas que la comédienne en question, qui se révélera être Aliénor de Mezamat, jouerait en s'inspirant à la vie de la chanteuse. Callas elle-même, me disais-je peut-être pour me conforter dans mon choix, ne se révélait-elle pas de la manière la plus transparente et la plus puissante lorsqu'elle jouait des personnages de fiction ?

D'un autre côté, la vie de Callas avait été assez aventureuse pour que je n'y cherche pas de significations ultérieures. Toutefois, au fur et à mesure que j'avançais dans l'écriture et que je me trouvais sans cesse confronté à la dialectique personne/personnage, je constatais que mon drame prenait une direction de plus en plus claire : C. voulait vaincre la mort. De quelle manière ? En réussissant enfin à raconter sa vie, en lui donnant un sens accompli, c'est-à-dire en faisant de cette vie une œuvre d'art. Une œuvre d'art qui, dans le cas spécifique, ne pouvait qu'être un opéra. De là la structure de *Callas-Machine* : une sorte de longue répétition où C. multiplie les efforts pour graver sa vie sur un vinyle imaginaire, comme si c'était un air qui lui permettrait de faire la jonction entre la vie et l'art et par là-même de survivre à la mort.

Là encore je considérais que j'étais fidèle à Callas, notamment aux atermoiements de ses dernières années, aussi bien dans le domaine de l'art – combien de tentatives inachevées d'enregistrer un nouvel album ou de retourner sur scène – que dans la vie – dont elle s'efforçait par différents moyens de trouver un sens que l'art ne parvenait plus à lui infuser.

Plus largement, la vie de Callas ne peut-elle pas se résumer à une dialectique entre la vie et l'art, au choix impossible entre Maria Anna Cecilia Sofia Kalogeropoulos et La Callas ? Entre la femme qui aurait bien aimé être simplement une mère et une épouse satisfaite, et l'artiste consciente d'avoir un génie immense et, selon la définition de Leonard Bernstein, électrique ?

Cette ambivalence devient tragique quand, au moment où Callas opte pour la vie, c'est à dire Onassis, non seulement elle tombe sur un homme qui ne peut pas satisfaire son besoin de fonder une famille ou du moins un mariage, mais qu'elle voit en même temps s'étioler la possibilité d'être à nouveau une grande chanteuse, en particulier après 1965 et sa *Norma* à l'Opéra de Paris interrompue de manière presque symbolique avant le dernier acte de la dernière représentation. Six ans, si l'on prend comme date de départ la fatidique croisière de l'été 1959 sur le yacht *Christina*² : un grand lustre qui à moi, jeune mélomane en train de découvrir l'opéra, avait paru un passage d'époque, mais qui, vu aujourd'hui, ne me paraît qu'un instant fugitif pendant lequel,

² Même si les premiers problèmes vocaux de Callas et un certain épuisement précèdent la rencontre avec Onassis - « Alors que j'étais très fatiguée et malheureuse à l'époque (1959), je suis allée sur le *Christina* avant tout pour faire plaisir à mon mari qui en avait très envie ». Maria Callas, « Fragments de mémoires », *op. cit.*, p. 561 -, il est indiscutable que la croisière de 1959 fut une césure déterminante dans la vie et, par conséquent, dans l'art de Callas.

entre 36 ans et 42 ans, se consomme le destin de l'artiste et celui de la femme, notamment la possibilité d'être mère.

Le personnage de C. vit donc un tragique paradoxe pirandellien, celui d'être prisonnier entre le mensonge de la vie et la vérité désormais inatteignable de l'art, ou, selon les termes du philosophe Adriano Tilgher³, entre le flux de la vie et l'impossibilité de réduire celle-ci à la perfection de la forme.

De cette dialectique entre personne et personnage, entre vie et art, découle un autre thème typiquement pirandellien, celui de la fragmentation de la personnalité et de l'impossibilité de réduire celle-ci à une unité cohérente. Callas vivait cette fragmentation non seulement au niveau de sa personnalité⁴ mais aussi au niveau vocal – les fameux trois registres –, linguistique – quelle était sa véritable première langue ? – et même onomastique – Maria Cecilia ? Mary Anna ? Maria ? Kalogeropoulos ou Callas ?

CALLAS... MACHINE ?

Pourquoi ce « machine » qui en a perturbé certains ? Expliquer la deuxième partie du titre de ma pièce me permettra également d'en explorer davantage les ressorts.

En première lieu, « machine » est un renvoi à l'éthique de travail de Callas. Une éthique qui frôlait le surhumain et qui allait de pair avec la capacité d'apprendre des rôles entiers dans un temps extrêmement bref ou de chanter, surtout dans la première partie de sa carrière, des rôles vocalement aux antipodes dans un laps de temps très restreint. Callas était une machine prodigieuse. C'est la chanteuse elle-même qui donne la définition peut-être la plus saisissante de cette identification totale entre l'être et le travail, lorsqu'elle affirme : « Avec moi, ce n'est pas comme Descartes 'je pense donc je suis', c'est : je travaille donc je suis »⁵. Je me suis limité à paraphraser ces mots :

« Ce qui m'intéresse c'est de travailler ma voix
Travailler travailler travailler
Je travaille
Donc
Je suis »⁶

En deuxième lieu, « machine » renvoie au fait que Callas a eu souvent la sensation d'être traitée comme une « machine à sous », d'abord par sa mère, puis par son mari Gian Battista Meneghini. J'ai essayé de traiter cette sensation malheureuse sur un ton comique, faisant parler à C. un mélange de langues, dont un peu de ce dialecte vénitien qui est celui des « comici dell'arte », mais aussi celui que Callas devait parler au moins par bribes avec son mari et son

³ Adriano Tilgher (1887-1941) fut un philosophe d'inspiration simmélienne qui conceptualisa en une dialectique entre la vie et la forme les contenus des pièces de Pirandello et notamment des *Six personnages en quête d'auteur* (1921). Par la suite, le même Pirandello ne cessera de s'inspirer de cette grille de lecture.

⁴ Robert Sutherland, qui accompagna au piano la deuxième partie de la tournée de Callas et Di Stefano en 1973 et 1974, remarque comment chez Callas pouvaient cohabiter une élève timide et très disciplinée, la tigresse, et, lorsqu'elle perdait son calme, une femme qui s'emportait avec « une voix de poissonnière ». Robert Sutherland, *Maria Callas. L'ultime tournée*, L'Archipel, 2017, p. 39.

⁵ On imagine la souffrance éprouvée par cette femme lorsqu'elle se trouva de plus en plus désœuvrée au cours des dernières années de sa vie.

⁶ « Callas-Machine », *Théâtres du monde* n°33, Avignon Université, coll. Theatrum mundi, dir. Maurice Abiteboul, Marc Lacheny, 2023, p. 477.

entourage véronais et vénitien, et qui resurgissait par exemple dans le moment de rage⁷. De cette façon, j'ai souhaité mettre en lumière la flexibilité de la chanteuse, qui ne s'exprimait pas exclusivement dans sa capacité à chanter des rôles très différents, mais aussi dans sa façon de s'imprégner des langues :

« Pour mon mari je n'étais plus qu'une machine à sous
Macchina da soldi ha capito Yvette ?
Io centavo come un usignolo
Io facevo uscire le note
E lui faceva entrare gli schei
 L'argent ma chère Yvette le fric *the money*⁸ »

Mais « Machine » est surtout un hommage à la pièce Hamlet-Machine de Heiner Müller. Ce qui m'a paru tout de suite intéressant dans le texte de Müller est sa façon de récrire un mythe moderne, le mythe d'Hamlet. Et Callas n'est-elle pas au fond un mythe moderne ? Quant à la forme, Müller récrit l'histoire de Hamlet à travers une superposition rhapsodique de voix coulées dans un bloc compact, dans une sorte de long monologue aux émetteurs multiples. Pareillement, j'ai enrichi le monologue de C. par les voix de sa mère, d'un soldat gallois avec qui elle avait eu une liaison en Grèce pendant la guerre, de son mari, des journalistes, mais également par des didascalies d'opéras et des passages d'Hamlet-Machine. Encore une fois, je crois avoir simplement transposé sur un autre plan, dans ce cas celui de l'écriture, un trait de la voix de Callas, le fait que celle-ci peut paraître tantôt fragmentée et tantôt, lorsque la chanteuse parvenait à maîtriser ses trois registres, d'une extension immense, absolue. J'ai transféré une telle dialectique entre fragment et totalité également sur le plan psychologique, voire philosophique : c'est pour exprimer son désir d'absolu et de fusion avec l'univers que, vers la fin de la pièce, C., dépassant toutes les voix qui l'ont douloureusement traversée au cours du drame, devient un personnage-monde :

Je suis américaine, grecque, française, malienne, australienne, chilienne, tunisienne,
 chinoise, russe, saoudienne, suédoise, kirghize, azérie, colombienne, espagnole,
 bengalaise, malgache, brésilienne, timoraise⁹.

Une autre chose qui m'intéressait dans Hamlet-Machine, c'est qu'elle se veut une pièce explicitement postmoderne, c'est-à-dire une pièce qui tire le rideau sur une période historique que l'on pourrait nommer la deuxième modernité. Elle le fait en 1977¹⁰, l'année même de la mort de Callas. Pour Müller, Allemand de l'est né dans une Allemagne au seuil du nazisme, cinq ans et un mois après Callas (1929), cette période historique coïncide avec l'espoir et le crépuscule de l'utopie communiste ; pour Callas, qui a passé sa vie entière dans le monde « occidental », cette période historique correspond à l'âge du pétrole, ou bien à l'âge d'or de l'empire américain, dont la chanteuse a vécu plusieurs moments symptomatiques.

⁷ Dans le même passage cité tout à l'heure, Robert Sutherland raconte, amusé, une fois où Callas perdit patience avec Di Stefano dans le salon de sa maison de Paris lorsqu'ils préparaient leur tournée : « Maria se mit à hurler dans un dialecte âpre et quasi inintelligible ». Robert Sutherland, *op. cit.*, p. 39.

⁸ Pour mon mari je n'étais qu'une machine à sous/Une machine à sous avez-vous compris Yvette ? /Je chantais comme un rossignol/ Je faisais sortir les notes/Et lui faisait entrer les sous/L'argent ma chère Yvette le fric *the money*. « Callas- Machine », *Ibid.*, p. 492. « Gli schei » dans le dialecte vénitien signifie « les sous ».

⁹ *Ibid.* p. 495

¹⁰ 1977 est précisément l'année où l'architecte Charles Jencks lance le terme postmoderne (*The Language of Postmodern Architecture*) en prenant inspiration de l'échec de l'architecture fonctionnelle et sociale dans le quartier de Pruitt-Igoe à Saint-Louis qui conduisit à sa spectaculaire destruction en 1972.

Bien que ses biographes ne le remarquent que trop rarement, Callas a traversé l'histoire¹¹. Conçue en Grèce, elle traverse l'océan, comme beaucoup d'immigrés grecs à cette époque¹², pour rejoindre les États-Unis, bien qu'elle accomplisse cette traversée dans la ventre de sa mère¹³; elle grandit dans la ville la plus peuplée et la plus moderne du monde, avant de retourner en Grèce (1937) en partie à cause des séquelles de la grande crise de 1929; elle vit ainsi la Seconde Guerre mondiale dans un pays parmi les plus ravagés par le conflit le plus meurtrier de l'histoire¹⁴; après une brève parenthèse américaine, elle part vivre et connaît le succès dans l'Italie du boom économique dont elle est un des symboles, avant de nouer une relation avec l'homme le plus riche du monde.

La dernière partie de sa vie coïncide avec la fin des Trente Glorieuses, c'est-à-dire l'époque du pétrole facile, dont précisément Aristote Onassis fut un des symboles. Enfin, Onassis quitte Callas pour la veuve très médiatisée du président probablement le plus iconique de la plus grande puissance mondiale, et dont on connaît la fin à la fois tragique et spectaculaire. Une histoire qui, même racontée dans mille ans, continuerait à fasciner au même titre que celles de Lucrezia Borgia ou de Jeanne d'Arc.

J'ai même laissé entrevoir l'époque qui suivrait de près la mort de Callas, celle de l'informatique et de la révolution conservatrice. C'est précisément en 1977 que Margaret Thatcher fait appel aux services du célèbre galeriste Charles Saatchi, dont l'apport sera décisif pour sa première victoire électorale, marquant ainsi un moment fondateur de la politique-spectacle :

*XVI^e arrondissement
Apple 2 présenté à la computer fair
Mort Charlie Chaplin
Mort Elvis Presley
Dernière tête coupée
Thatcher calls Saatchi & Saatchi
Borg déserte Roland Garros
Argentine quinze mille morts et six mille exécutions¹⁵*

Callas, le dernier des grands récits¹⁶? Je suis conscient à quel point cela peut paraître loin de l'univers callasien, mais l'est-il vraiment du moment que la chanteuse a vécu en première

¹¹ Parmi les livres avec une approche largement historique, nous ne pouvons pas ne pas signaler la biographie de Nicolas Petsalis-Diomidis *La Callas inconnue*, Plon, 2002 (*The Unknown Callas: the greek years*, 2001), consacrée à la vie de Callas avant son arrivée en Italie. C'est certainement l'ouvrage qui m'a le plus inspiré au moment de créer le personnage de C..

¹² Les Grecs qui traversèrent l'Atlantique entre 1919 et 1924 furent, selon les sources, entre 55.000 et 80.000. Moins nombreux que pendant la période entre 1900 et 1914, mais proportionnellement plus nombreux que les citoyens d'autres pays européens dont l'émigration se tarit après la Première Guerre mondiale. Normalement on considère que la première grande vague d'immigration grecque va de 1900 à 1924, année où les États-Unis adoptèrent un système de quotas. <https://www.hapsoc.org/greeks-in-america/>

¹³ Signalons en passant que la famille Kalogeropoulos quitta la Grèce en juillet 1923, précisément au moment où la Grèce et la Turquie signaient les accords de Lausanne qui mettaient fin à la guerre commencée en 1918. C'est à ce moment que la géographie et surtout la composition ethnique de la Grèce prirent la forme actuelle.

¹⁴ 4,5 % de la population grecque mourut pendant la Seconde Guerre mondiale. Un des taux les plus élevés parmi les pays européens, après l'URSS, la Pologne et l'Allemagne.

¹⁵ « Callas-Machine », *op. cit.*, p. 487.

¹⁶ Callas raconte sa terreur lorsque, pendant la guerre civile éclatée à Athènes et en Grèce le 4 décembre 1944, elle dut passer de la zone contrôlée par les communistes à celle contrôlée par les Anglais en traversant les rafales de mitrailleuses et les tirs à l'aveugle. Maria Callas, *Mémoires 1923-1957* (texte original en italien), *op. cit.*, p. 33.

personne ces événements et que sa vie en a été parfois très directement influencée ? Connaîtrait-elle par exemple encore aujourd'hui une renommée planétaire si elle avait vécu à une époque où la diffusion des enregistrements était nulle ou moindre, comme ce fut le cas pour Giuditta Pasta, Adelina Patti ou Rosa Ponselle ? Pour ne rien dire du fait qu'elle aurait pu être touchée par une des nombreuses balles perdues qui, entre 1944 et 1945, fauchèrent les Athéniens sortis en quête désespérée de nourriture¹⁷ :

La vérité est que dehors il y avait la guerre. Ils tiraient
 Nous jouions les cibles
 Nous avons peur
 Tout est tellement simple tellement simple tellement simple
 Vous imaginez ?
 J'aurais pu mourir à cause d'une balle perdue Balle perdue
 Tête de Maria Cecilia Kalogueropoulos
 Pas de Callas¹⁸

La dernière raison de rendre hommage à Hamlet-Machine se trouve dans la première partie du titre de la pièce de Müller : Callas-Machine tourne autour de la question d'être ou de ne pas être Maria Callas, c'est un long monologue hamletique :

Être ou ne pas être
 Non pas une question
 Pas un choix
 Soit on est soi-même
 Soit on ne l'est pas
 Moi je ne veux plus être moi-même
 Pas comme ça
 Peut-être je crois en chantant¹⁹

Enfin, et c'est peut-être la raison la plus importante, du moment qu'elle est au cœur de ma pièce, « machine » fait référence au fait qu'un chanteur est un artiste profondément lié à son corps, dont il dépend parfois par des détails minimes. Si la machine du corps l'abandonne – et ce fut le cas de Callas – l'esprit a beau faire des efforts, essayer d'exprimer l'âme et les sentiments, il en sera incapable :

Registres séparés
 À la dérive
 Pourquoi ?
 Ce n'est qu'une question de larynx, de diaphragme, de formation du palais ?
 On est des machines des machines assemblées par le hasard ?
 Où est le fil
 Yvette
 Le

Elle cherche à saisir un fil imaginaire suspendu dans l'air²⁰.

¹⁷ Pour Jean-François Lyotard, l'époque des grands récits est précisément celle qui se termine avec l'époque post-moderne, c'est à dire à la fin des années 1970. Philippe Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979.

¹⁸ « Callas-Machine », *op. cit.*, p. 479

¹⁹ *Ibid.*, p. 494.

²⁰ *Ibid.*, p. 493

Cette considération est plus globalement valable pour tout être humain, créature capable de concevoir l'infini, des millénaires d'histoires, des théories scientifiques et philosophiques très complexes, mais qu'un simple accident vasculaire peut plonger dans l'impuissance ou la mort. Ce qui nous ramène au thème principal de Callas-Machine : la lutte contre la mort et contre le destin, c'est à dire contre la vie en tant que force hostile.

UN TEXTE-OPÉRA

Comme je l'ai dit en ouverture, pour moi Callas était avant tout une voix. Il est donc assez logique d'avoir essayé de traduire cette voix par l'écriture. Je crois même avoir été sincèrement convaincu de pouvoir transposer en rythme verbal des récitatifs, des airs, des andanti wagnériens ; d'un autre côté, je voulais imiter la voix polyédrique de Callas en alternant passages comiques, lyriques, graves, etc.

Il est fort probable que j'aie échoué, et il ne pouvait être autrement. Pour réussir, il aurait fallu quelqu'un avec les capacités d'un James Joyce pour métamorphoser la parole en musique – ce n'est pas un hasard si Joyce était un excellent ténor. Je suis plus optimiste sur l'autre voie que j'ai empruntée pour essayer de rapprocher Callas-Machine d'une œuvre musicale : le recours à une bande sonore et l'insertion de celle-ci directement dans la partition verbale.

La musique m'a servi en premier lieu pour faire écho aux significations du texte. Ainsi, si le sujet de la pièce est le doute nourri par C. sur sa propre identité, la carrière de Callas ne me fournissait-elle pas un début parfait ? N'a-t-on pas longtemps supposé que la mystérieuse Nina Foresti, qui chante *Un bel di vedremo* à une émission radio américaine, pourrait être Callas à 12 ans²¹ ? « Est-ce moi, est-ce moi est-ce moi qui chante sous le nom de Nina Foresti ?²² »

D'ailleurs, si C. est une sorte de prolongation de Callas au-delà de la mort, n'est-il pas logique qu'elle veuille réaliser les projets que Callas n'a jamais réalisés, qu'elle veuille être ce que Callas n'a jamais été ? Aussi C. affirme-t-elle vouloir chanter *Carmen* au théâtre – et non plus seulement en studio ou en concert comme Callas l'avait fait. Un désir d'autant plus fantasmagique que c'est tout sauf par coïncidence ou pour une question vocale que Callas n'a jamais chanté *Carmen* sur scène. Cela touche un aspect très profond de la psychologie de la chanteuse. Callas elle-même le révèle dans un passage à la télévision française en 1969 :

Ce n'est pas mon monde. Elle (*Carmen*) prend les hommes, comme ferait plutôt un homme. Une femme n'est pas de plusieurs hommes. Ce n'est pas ma conception, je ne crois pas à ça. Un homme est polygame, pas une femme²³.

J'ai continué sur ce chemin en m'imaginant que C. s'apprête à jouer une autre grande séductrice de la scène : Kundry de *Parsifal*, un rôle que Callas chanta en italien au début de sa carrière, comme celui d'Isolde, mais qui a par la suite disparu de son répertoire. Pour rendre ce

²¹ Callas nia catégoriquement une telle hypothèse : « Le morceau de *Butterfly* n'est pas vrai. J'ai toujours chanté sous mon propre nom ». Maria Callas, « Lettre à Olive Haddock ». Lettre écrite en anglais, Paris, non daté. Maria Callas, *op. cit.*, p. 505.

²² « Callas-Machine », *op. cit.*, p. 474.

²³ Je me suis permis de remanier légèrement les propos de Callas, sans en en alterner le contenu, afin de l'adapter à une transposition écrite. <https://www.youtube.com/watch?v=m0Aoj7ldIcs>

projet wagnérien encore plus phantasmagique, C. affirme qu'elle chantera le rôle en allemand et sous la baguette d'un autre mythe du 20^e siècle, Carlos Kleiber, dont le père, Erich, avait dirigé Callas dans la légendaire version florentine (1951) des *Vespri siciliani* de Verdi. Connaissant la parcimonie avec laquelle Carlos Kleiber ménageait ses apparitions, c'est très vraisemblable.

Quant à la vraie voix de Callas, je l'ai utilisée avec modération. Pour des raisons de droits d'auteur, certes, mais aussi parce que je ne voulais pas réduire l'histoire de C. à l'attente de passages où l'on entendrait ou l'on attendrait des bribes de la voix de Callas ; j'avoue par ailleurs avoir choisi la Callas la plus sombre, et plus précisément deux brefs extraits d'*Ambizioso Spirto* (Macbeth de Verdi) et de *Divinités du Styx* (Alceste de Gluck). Deux passages qui, outre raconter deux moments de la vie de Callas (l'ambition juvénile et l'invocation de la mort dans les dernières années), appartiennent à deux personnages liés intrinsèquement à la mort. Norma ou Lucia meurent à la fin de leurs amours ; Lady Macbeth et Alceste sont des créatures en contact direct avec l'enfer et ses divinités. C. aussi.

D'un autre côté, j'ai utilisé les thèmes purement orchestraux de Rosina et de Turandot en tant que deux extrêmes du spectre vocal et surtout psychologique des rôles chantés par Callas : ils accompagnent deux moments, respectivement le plus enjoué et le plus sombre de Callas-Machine.

À travers le chant, j'ai également poursuivi mon travail de fidélité philologique à l'univers de Callas, faisant entendre la voix de deux chanteuses qui avaient marqué la jeune Maria : Lilly Pons et Rosa Ponselle. Comble de l'irrévérence, j'ai fait entendre Casta Diva chanté par Rosa Ponselle, dont la voix peut parfois rappeler celle de Callas. J'aurais également aimé faire entendre la voix d'Elvira de Hidalgo, la soprano espagnole professeure de Callas pendant les années grecques, mais je n'ai malheureusement pas trouvé la manière d'insérer un extrait de la grande Elvira sans interrompre le flux dramatique.

Le dernier morceau cité par Callas-Machine est le psaume 129 de la messe orthodoxe (le n° 130 dans la tradition latine, le célèbre *De profundis*) qui accompagne C. vers la sortie de scène et la mort. J'ai introduit cet extrait en hommage à la foi orthodoxe de Callas. Pour la version théâtrale, cependant, j'ai senti que cela ne correspondait qu'en partie à cette chanteuse si moderne qu'avait été Callas ; j'ai donc réalisé un mixage entre *Lux aeterna* de Ligeti, des phrases prononcées ou écrites par Callas et des passages de *Sequenza terza* de Luciano Berio. Ce dernier morceau contenait à mes yeux plusieurs qualités. En premier lieu, il exprime ce sens de fragmentation que je voulais attribuer au personnage de C. ; en deuxième lieu, il représente une sorte d'aboutissement de l'écriture pour voix féminine (j'ai utilisé la version chantée par Barbara Hannigan) au XX^e siècle.

Callas-Machine se révélait ainsi être un voyage par fragments dans la voix féminine moderne, un voyage qui allait de Rosa Ponselle à Barbara Hannigan et, au niveau des rôles, d'Alceste à *Sequenza terza*.

Pour sceller le destin de C., je n'ai toutefois pas choisi un extrait musical, y préférant la didascalie qui raconte la mort de Lucia de Lammermoor à la scène 1 du troisième acte de l'opéra de Donizetti.

Lucia paraît, vêtue d'une simple robe blanche.
Les cheveux épars, le visage d'une pâleur de mort qui la fait ressembler à un fantôme.
Son regard est fixe et des mouvements convulsifs l'agitent.

Un sourire amer prouve non seulement la folie mais l'approche de la mort.²⁴

De ce fait, la mort de la femme et de l'artiste coïncident. La question reste ouverte : Maria Callas a-t-elle vaincu la mort ?

²⁴ « Callas-Machine », *op. cit.*, p. 496.