



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 :

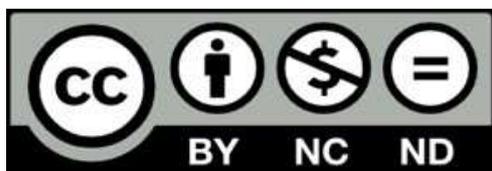
Marc JEANNIN

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, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires selon des angles d'approche divers, sans restrictions théoriques ou méthodologiques. 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 décloisonnement des savoirs et la diffusion des connaissances.

LE MYTHE DE CALLAS : FUGUE OU VARIATIONS ?

João Pedro Cachopo
Professeur à l'Universidade NOVA de Lisboa

1.

Au début de septembre 1968, lors d'une interview radiophonique accordée au critique John Ardoin, Maria Callas discute l'aria « *Una macchia è qui tuttora* » de *Macbeth* de Verdi. Elle commence par relater un épisode curieux survenu pendant l'enregistrement de cette pièce en studio : après une prestation dont elle était particulièrement satisfaite, la chanteuse s'adresse à Walter Legge, alors directeur artistique chez EMI, enthousiasmée. Bien qu'admettant qu'elle avait été extraordinaire vocalement, le producteur suggère de répéter le passage. Il ajoute qu'elle-même, après avoir écouté l'enregistrement, serait bien d'accord. En effet, si l'on croit au récit de Callas, c'est bien cela ce qui s'est passé : « J'avais réalisé un chef-d'œuvre de chant », résume la chanteuse, « mais pas mon travail en tant qu'interprète »¹.

Et quel serait, selon Callas, le travail de l'interprète ? En général, rendre justice aux subtilités musicales et dramatiques de chaque opéra, de chaque numéro, de chaque passage. En pensant à cette aria en particulier, exprimer, dans leurs subtiles différences, les états d'âme qui traversent le personnage dans cette scène : effroi, culpabilité, angoisse, terreur, cruauté. C'est la célèbre scène du somnambulisme, où les désirs et les terreurs inconscients du personnage émergent, emportés par la musique de Verdi de manière torrentielle. Le détail avec lequel Callas s'exprime durant les minutes suivantes, où elle commente phrase par phrase l'aria de Verdi, est extraordinaire. Et ce qui transparait dans cette interview, qui n'est pas un cas isolé, c'est l'engagement, la subtilité et l'intelligence de l'actrice et chanteuse. Cela dit, il y a un aspect qui, si l'on suit à la lettre ses déclarations, saute aux yeux. Dans le travail de l'interprète, Callas met en avant le but de servir le génie – c'est-à-dire, de respecter les intentions du compositeur telles qu'elles sont exprimées, sans appel ni agrément, dans la partition. « Le chanteur n'est qu'un serviteur du génie », affirme-t-elle dans une autre interview en 1971, le devoir des interprètes étant de « lire entre les lignes, chercher ce qui lui va dans son âme, son message »².

Le mythe bien connu, qui traverse l'histoire du genre opératique, du compositeur aux prises avec les caprices des chanteurs plus soucieux d'exhiber leurs dons vocaux que d'exprimer la complexité de l'action musico-théâtrale, est illustré par l'opposition entre le « génie » et la « diva ». Or, c'est justement l'étiquette de diva – à laquelle plusieurs critiques et détracteurs ont tenté d'associer la chanteuse – que Callas souhaite exorciser. Elle compte, dans cette interview, avec l'aide du critique, dont les questions visent à détourner l'attention des revers extra-musicaux et extra-artistiques de la légende – l'affaire Callas-Onassis-Kennedy battait son plein à l'époque – pour « enquêter sur la pensée et la force musicale qui la soutiennent ». L'interprète jure fidélité au compositeur. Le critique sert de témoin.

Il est tout à fait juste de démêler Callas du cliché de la diva capricieuse et superficielle.

¹ L'interview est disponible sur YouTube : « Maria Callas — Dallas Interview 1968 », cet épisode étant relaté à partir de 37m19s.

² Callas citée dans Naomi Barry, « Maria Callas: 'The singer is nothing but the servant of genius' », *International Herald Tribune*, 30 juin 1971.

Cependant, anticipant le point que je développerai dans cet essai, il importe aussi de lancer un soupçon : l'idée d'une alliance entre le « compositeur génial » et l'« interprète fidèle » n'est-elle pas aussi mythologique que celle du désaccord entre le génie et la diva ? Serions-nous alors condamnés à combattre des mythes avec des mythes, des légendes avec des légendes, des clichés avec des clichés ?

2.

Ce n'est pas seulement Callas qui souhaite se libérer du mythe. Après sa mort, à mesure que les conjectures sur sa vie se multipliaient, cela est devenu le programme de nombreux chercheurs. Ne devrions-nous pas adopter un ton plus sobre ? Nous concentrer sur ce que Callas a accompli en tant qu'artiste ? Et, si nous considérons la femme, ne serait-ce pas pour obtenir des indices sur la carrière et l'héritage de l'artiste ? Giulini n'est-il pas finalement trompé quand il affirme, dans le documentaire de Lewens et Mitchell en 1987, que nous connaissons « Callas-l'artiste », mais pas « Callas-la-femme » ? Ne vérifierions-nous pas précisément le contraire ? C'est-à-dire que, fascinés ou intrigués par la femme, nous avons négligé l'artiste ? C'est ainsi que les trois personnages de cet essai ont pensé, avec des intensités et des buts variables : le critique, le biographe et le musicologue.

Au critique, en s'abstenant des commérages et des controverses, revenait l'appréciation impartiale de l'œuvre de l'artiste ; au biographe, en se débarrassant des stéréotypes, le récit détaché de son parcours personnel et professionnel ; au musicologue, en soulignant la distinction entre la « Callas mythique » et la « Callas historique », le bilan rétrospectif de l'influence et de l'impact de son art dans le domaine de l'opéra, de la musique et des arts. N'est-ce pas ce que cherchaient John Ardoïn, René de Ceccaty et Marco Beghelli – un critique nord-américain, un biographe français et un musicologue italien – dans leurs travaux sur Maria Callas ?³ Ce sont eux auxquels je pense lorsque, dans les pages suivantes, je fais référence au critique, au biographe et au musicologue.

Pourquoi est-ce que je choisis cette approche et ces auteurs ? D'une part, il serait fastidieux, et peu utile dans cet essai, de détailler les œuvres de nature critique et biographique écrites sur la chanteuse ou de cartographier de manière exhaustive l'état de l'art des études musicologiques sur Callas.⁴ D'autre part, les travaux de ces chercheurs, couvrant différentes époques, sont représentatifs du ton adopté dans ces différents domaines : la critique, la biographie et la musicologie.

³ John Ardoïn, *The Callas Legacy: The Complete Guide to Her Recordings* (New York : Charles Scribner's Sons, 1991) ; René de Ceccaty, *Maria Callas* (Paris : Gallimard, 2009) ; Marco Beghelli, « Maria Callas and the achievement of an operatic vocal subjectivity », in *The Female Voice in the Twentieth Century*, ed. Serena Facci and Michela Garda (London : Routledge, 2021), pp. 43-60.

⁴ Aux lecteurs qui veillent approfondir les nombreux aspects du parcours personnel et artistique de la chanteuse, je recommande, par ordre chronologique, les biographies suivantes : *Maria Callas: the Woman Behind the Legend* (1981) d'Arianna Stassinopoulos Huffington; *Maria Callas* (1993) de Jürgen Kesting ; *The Unknown Callas: The Greek Years* (2001) de Nicholas Petsales-Diomedes; *Maria Callas* (2009) de René de Ceccaty et *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas* (2021) de Lyndsy Spence. En ce qui concerne sa carrière artistique, son héritage discographique et leur importance dans l'histoire de l'opéra, je souligne un livre, un article et un recueil : *The Callas Legacy : The Complete Guide to Her Recordings on Compact Discs* (1995) de John Ardoïn, « Maria Callas and the achievement of an operatic vocal subjectivity » de Marco Beghelli, et *Mille e una Callas. Voci e studi* (2016), édité par Luca Aversano et Jacopo Pellegrini. Sur sa voix et la maîtrise de Callas dans son utilisation, on peut lire le récent *Maria Callas: Lyric and Coloratura Arias* (2022) de Ginger Dellenbaugh.

Avant de continuer, une note sur Tom Volf et Lyndsy Spence – ces deux *millennials* fascinés par Callas, responsables pour le documentaire et la biographie les plus récents sur la chanteuse. Eux aussi souhaitent se débarrasser du mythe. En cela, le réalisateur de *Maria by Callas* (2017) et l’auteure de *Cast a Diva : The Hidden Life of Maria Callas* (2021) ne se distinguent pas d’Ardoïn, Ceccaty ou Beghelli. Certes, il y a de l’ambiguïté dans leurs projets. Volf, bien qu’il se tienne aux mots de l’artiste et rejette le ventriloquisme, souhaite maintenir la légende vivante, ne cachant pas la dimension dévotionnelle de son entreprise. Le mythe qu’il combat est celui des malentendus et des calomnies publiés dans les médias, qui présentaient Callas comme une diva opportuniste. On peut en dire autant de Lyndsy Spence. D’un côté, sa biographie se présente comme un portrait privé d’affects, imperturbable face aux commérages, exposant une histoire d’abus successifs dans toute sa crudité. En même temps, et cela devient clair non pas seulement dans le livre mais aussi sur le compte Instagram de Spence, la biographe prend le parti de la biographiée, adoptant sa perspective. Tout comme Volf, Spence insiste sur la nécessité de redonner la parole à Callas. « J’ai voulu donner à Maria, la femme, une voix »⁵, déclare-t-elle au début du livre.

Or, le biographe, le critique et le musicologue procèdent différemment. Ils se distinguent de Volf et de Spence, non pas dans le refus du mythe ou dans la recherche de la vérité, mais dans la stratégie adoptée pour détrôner le premier et atteindre la seconde. Alors que Volf et Spence cherchent la vérité dans le témoignage *subjectif* de Callas, le biographe, le critique et le musicologue la recherchent – et croient fermement pouvoir la trouver – dans la considération *objective* des faits de la vie et de l’œuvre qu’un regard impartial, détaché et rétrospectif garantirait. Cela ne signifie pas que l’admiration leur soit interdite. En fait, s’il est possible de caractériser Volf et Spence comme des admirateurs savants, nous pourrions décrire le biographe, le critique et le musicologue comme des savants admirateurs. En tout cas, leur idéal est celui d’une admiration dont le fondement se veut objectif, donc à l’épreuve du mythe.

3.

L’histoire de l’amitié entre Callas et Ardoïn, qui prendrait fin définitivement en 1974, remonte à la fin des années 1960. Après un début de correspondance amicale, où le critique du *Dallas Morning News* (de 1966 à 1998) ne cache pas son admiration pour la chanteuse, ils deviennent amis. Les lettres de cette période révèlent l’intérêt de Callas pour les enregistrements pirates, que Ardoïn, dès que possible, lui envoyait. « Quant aux enregistrements », écrit Callas à la fin de 1967, « J’aimerais beaucoup en avoir quelques-uns si cela ne vous ennuie pas ». Et elle fait une liste : « Je n’ai pas l’*Andrea Chénier* (Scala), *Norma-Traviata-Puritani-Trovatore-Rigoletto* (Mexico) ni *Trovatore* (Naples), *Barbieri di Siviglia* (Scala), *Vestale* (Scala) »⁶.

Dans la période qui a suivi la rupture avec Onassis, Ardoïn a été un ami présent et disponible. C’est à lui qu’est adressée la lettre, envoyée de New York le 13 septembre 1968 (le jour où l’interview que nous avons citée précédemment a été diffusée à la radio), dans laquelle elle soupire « John, quelle vie solitaire je vois venir »⁷. Deux semaines plus tard, dans une autre

⁵ Lyndsy Spence, *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas* (Gloucestershire: The History Press, 2021), p. 8.

⁶ Tom Volf (éd.), *Lettres et mémoires*, Albin Michel, 2019, p. 418.

⁷ *Ibid.*, p. 436.

lettre envoyée de Paris le 27 septembre 1968, elle commente « Tu n’imagines vraiment pas quelle force tu me donnes »⁸.

Cette amitié a connu sa fin le 24 mars 1974. Ardoïn, qui avait assisté au concert au Music Hall at Fair Bank le 12 mars 1974, ne fait aucune concession. Bien qu’il admire et respecte l’héritage de l’interprète – un héritage que le critique considérait déjà condensé dans son œuvre discographique, au point de lui consacrer *The Callas Legacy : The Complete Guide to Her Recordings* (1969) –, ses mots ne laissent aucun doute sur ce qu’il pense de sa prestation. Callas serait maintenant une pâle ombre de ce qu’elle était autrefois. En effet, « à partir de ce moment-là, cette Callas a cessé d’exister ».

« Ce qui m’a le plus surpris dans l’apparition de cette femme à Dallas, elle qui est extrêmement professionnelle et s’est toujours guidée par les plus hauts standards musicaux, c’est son manque de préparation. [...] Bien que l’art de ses meilleures années ne puisse jamais être diminué par son chant actuel, il a été indubitablement entaché pour beaucoup. Si cela semble dur, rappelons-nous que c’est Callas elle-même qui a élevé la barre, nous obligeant à attendre plus de la musique qu’auparavant. [...] Ses dons expressifs écrasants ont établi une nouvelle façon d’écouter la musique et de réfléchir à celle-ci⁹.

L’attitude d’Ardoïn, que Callas a probablement ressentie comme une trahison, a été saluée par ses collègues. Pour John Anders, la critique témoigne du sérieux et de l’impartialité d’Ardoïn en tant que journaliste. Martin Berheimer corrobore, observant que « la relation proche avec la diva historique ne l’a pas empêché de faire une évaluation totalement objective de ses vertus et, ce qui est peut-être plus important, de ses faiblesses »¹⁰. Terminée l’amitié personnelle, Ardoïn n’a pas abandonné l’étude et l’admiration pour l’artiste, collaborant même avec Gerald Fitzgerald à la rédaction conjointe de *Callas : the Art and the Life* (Holt, Rinehart & Wiston, 1974) et écrivant, après la mort de la chanteuse, *Callas at Juilliard: The Master Classes* (Amadeus Press, 1984).

Dans *The Callas Legacy*, Ardoïn cartographie avec exigence, minutie et admiration les performances de la chanteuse jusqu’en 1964. Malgré la rigueur, certains l’accusent de faire des concessions. Une des enregistrements analysés est celui de *La Traviata* de Lisbonne, le 27 mars 1958. Ardoïn écrit que le fait que ce ne soit pas « une performance majeure dans la chronologie de Callas » est dû à la « direction pédestre » de Franco Ghione, qui, dépourvu de vigueur et de poigne, aurait empêché Callas de créer une « Violetta avec une autre dimension »¹¹. Gary A. Galo, dans une critique de la troisième édition de *The Callas Legacy*, conteste cette vision. Sans contester l’avis d’Ardoïn sur la direction de Ghione, l’auteur estime que « les problèmes de Callas vont bien au-delà de son incapacité à incarner de manière convaincante le personnage »¹². En fait, déjà dans *La Traviata* lisboète, on remarquerait « l’oscillation » [wobble] dans la voix

⁸ *Ibid.*

⁹ Citée dans Michael Granberry, « Maria Callas was the diva. He was the critic. They were best friends, until suddenly they weren’t », *The Dallas Morning News*, 6 décembre 2018.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ John Ardoïn, *The Callas Legacy: The Complete Guide to Her Recordings* (New York : Charles Scribner’s Sons, 1991), p. 134.

¹² Gary A. Galo, « The Callas Legacy: The Complete Guide to Her Recordings by John Ardoïn », *Notes*, 2ème série, Vol. 49, N° 4 (1993), pp. 1474-1476 (ici 1475). Pour Galo, Ardoïn aurait minimisé les défauts de Callas dans le but de garantir une place aux enregistrements de la fin des années 1950 et début des années 1960 dans l’héritage de l’interprète.

de Callas. Et ce problème n'est – et ne pourrait être – imputé au chef d'orchestre.

Il est légitime de contre-argumenter que ce qui a été perdu en contrôle vocal a été gagné en intelligence dramatique. C'est l'argument d'Ardoïn lorsqu'il compare dans le même livre les enregistrements de *Norma* de 1954 et 1960, louant le second en faisant allusion à une « expression qui transcende le polissage technique »¹³. On pourrait aller plus loin... N'est-ce pas l'imminence de la défaillance, ou le pressentiment de cette imminence, l'un des ingrédients de l'intensité dramatique de ses interprétations ? Dans un article sur la chanteuse, écrit pour le *New York Times* le 26 novembre 1978, Ardoïn se souvient des paroles de Gian Carlo Menotti :

Callas donnait toujours l'impression qu'elle ne serait peut-être pas capable de terminer l'aria. C'était comme voir Callas lutter contre Callas, une sorte de *corrida* où elle finissait par tuer la bête et était acclamée comme l'héroïne victorieuse du moment¹⁴.

Mais ce n'est pas toujours une victoire incontestable. Écoutons la Manon de Dallas, lors du récital fatidique qui a suscité la critique de Ardoïn.¹⁵ La voix, tendue et instable, semble sur le point de céder. Dans l'avant-dernier climax de « *Sola, perduta, abbandonata* », Callas ne soutient pas le *la* aigu, avec son « *ah* » retentissant, avant le « *tutto è finito !* », comme prévu. Dans un livre sur sa collaboration avec Callas, Robert Sutherland, le pianiste qui l'a accompagnée lors de cette dernière tournée, affirme que la note sonnait « pire que ce qu'il craignait », mais il ajoute aussitôt que « Ensuite, dans ces quatre dernières mesures, [Callas] entame un long glissando descendant », qu'il décrit comme « un gémissement de désespoir lancinant qui ne serait pas injustifié dans une tragédie d'Euripide »¹⁶. Comment, enfin, surpasser cette Manon dans la solitude, la perte et l'abandon ? Comment la surpasser dans un chant qui coule, souffle après souffle, dans l'art et la vie, comme si elle marchait sur un abîme ? Même si opposée à la critique d'Ardoïn, une telle lecture – entrelaçant victoire et défaite, fragilité et expression, interprétation et authenticité – n'est pas contradictoire avec l'esprit de ses écrits, notamment dans *The Callas Legacy*.

Malgré le propos d'une appréciation impartiale et objective de l'art de chanteuse, le critique ne manque pas de se prononcer sur la femme. Voici ce qu'il déclare dans le documentaire de Palmer :

Maria Callas est morte depuis de nombreuses années. Cependant, le charme qu'elle continue d'exercer est aussi fort aujourd'hui que pendant sa carrière. [...] Ses disques se vendent plus que ceux d'autres artistes. Plus de trente livres ont été publiés sur elle. [...] Et la question est : pourquoi ? C'est une question difficile. La réponse a bien à voir avec cette énorme personnalité théâtrale qu'elle était, et avec la manière dont elle se reflétait dans sa voix. Mais cela a aussi à voir avec un autre aspect. Car il n'y a pas seulement Callas l'artiste, mais aussi Maria la femme. Et l'histoire de Maria la femme est vraiment si fascinante..., c'est vraiment l'une des plus grandes histoires d'amour de notre temps¹⁷.

¹³ Ardoïn, *The Callas Legacy*, pp. 156-157.

¹⁴ Gian Carlo Menotti, cité dans John Ardoïn, « The Enduring Art of Callas », *New York Times*, 26 novembre 1978.

¹⁵ L'enregistrement est disponible sur YouTube : « Maria Callas in Dallas (March 12, 1974) », à partir de 10m53s.

¹⁶ Robert Sutherland, *Maria Callas: L'ultime tournée*, trad. Pierre Brévignon (Paris : L'Archipel, 2017 [1999]), pp. 187-188.

¹⁷ Le documentaire est disponible sur YouTube : « Callas » (Tony Palmer Films).

Ardoïn hésite. Est-ce que « fascinante » est le terme juste ? Comment penser la relation entre les destins de la femme et de l'artiste ? Le triomphe de Callas sur le plan artistique aurait-il été possible sans l'échec de Maria sur le plan personnel ? En fait, c'est ici, dans la suggestion d'une homologie entre la femme et l'artiste, que réside le cœur du mythe de Callas. Mais alors, ce n'était pas du mythe que le critique voulait se débarrasser ?

4.

Où commence le mythe de Callas ? À la mort inattendue ? À l'ascension vertigineuse ? Au déclin prématuré ? À la métamorphose physique ? Au timbre singulier ? Au scandale amoureux ? Nous savons que ce n'est qu'après la mort de la chanteuse que la légende prend les contours qui la singularisent dans l'histoire des arts. D'où la remarque de Koestenbaum, selon laquelle la chanteuse « était Callas bien avant de mourir, mais serait un peu moins Callas si elle était encore en vie »¹⁸. Cependant, les graines du mythe, dans la mesure où elles entraînent la symbiose entre la vie et l'art, ont été semées bien avant. Pour René de Ceccatty, la date décisive est 1959, lorsque la relation entre Callas et Onassis a commencé.

Selon le biographe, la renommée de Callas « ne concerne donc pas réellement son travail artistique proprement dit, mais la construction de sa légende une fois que ce travail devenait presque impossible »¹⁹. Voici le paradoxe : le mythe émerge lorsque la carrière décline. Bien qu'il l'identifie, Ceccatty n'analyse pas ce paradoxe dans la perspective de ce qu'il révèle sur la mentalité du public — ce n'est pas son but. Ce qui l'intéresse, ce sont les causes de ce déclin. Callas, soutient-il, aurait eu sa part de responsabilité.

C'était une personnalité divisée et contradictoire, dont l'unité ne fut pas probablement assurée qu'au cœur du travail, dans les années cinquante. Mais ce travail, auquel elle ne se déroba pas et pour lequel elle avait des capacités et une exigence rarement partagées, lui avait été imposé par une mère ambitieuse. Une fois lancé dans cette voie, elle ne pouvait s'y soustraire, mais comprit rapidement dans quel piège elle se trouvait saisie. Elle ne s'attendait, certes pas, à une telle solitude. Vouloir être la meilleure, oui, mais contre tous ? Devoir travailler avec des artistes moins exigeants qu'elle la faisait évidemment souffrir, comme la plupart des créateurs de sa trempe. Admettre qu'elle sacrifiait une partie de sa vie était également une source de tourment. Que sacrifiait-elle ? Il n'est pas sûr qu'elle l'ait vraiment su au moment où elle acquérait son nom. Elle décida de le comprendre en se séparant de son mari, aimant, complice, mais rustre et peu flatteur, et surtout devenu désormais inutile et encombrant, et en faisant la connaissance d'un autre univers, à travers la personne d'un magnat qui, sans aimer ni l'opéra ni sa voix, la réconciliait avec ses origines grecques ou qui, illusoirement, la vengeait de dures années de privation et d'humiliation quand elle s'était formée à Athènes. Elle crut, à tort, que la conséquence de ses qualités artistiques obtenues par son travail acharné et par ses dons pouvait devenir une fin en soi : célébrité, richesse, visibilité, sentiment d'appartenir à une élite. Mais quelle élite et selon quels critères ? Son appartenance à ce monde-là était éphémère. Elle l'apprit à ses dépens, en étant rejetée rapidement dans la solitude et l'amertume²⁰.

Ceccatty a entre les mains une biographie. Contrairement au critique et au musicologue, il ne peut éluder les revers et les péripéties de la vie de la femme. Mais cela n'atténue pas pour

¹⁸ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York : Da Capo, 2001), p. 134.

¹⁹ René de Ceccatty, *Maria Callas* (Paris : Gallimard, 2009), p. 21.

²⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

autant le pari sur l'objectivité — et la ferveur judicative qui l'accompagne souvent. Le biographe aspire à un portrait de vie aussi impartial que les appréciations sur l'œuvre élaborées par le critique et le bilan de l'influence tracé par le musicologue. C'est pourquoi il n'hésite pas à réprimander Callas — ou plutôt, Maria. Maria voulait vivre sur la scène de la vie ce qu'elle avait vécu sur la scène de l'art... Elle se plaignait de Meneghini parce qu'il la forçait à chanter, mais aussi d'Onassis parce qu'il l'empêchait de chanter... En comparant Maria Callas à Leontyne Price, le jugement sur la femme — sur son manque de sagesse — devient explicite :

Leurs *Aïda* sont comparables, leurs *Rigoletto*, leurs *Carmen*, leurs *Macbeth*, leurs *Trouvère*. Mais leurs voix divergeaient en deux zones : l'une ne pouvait pas être égalées dans Bellini et Donizetti, et l'autre dans Richard Strauss. Et surtout, Leontyne Price a su arrêter la représentation à la sortie des artistes.

Maria Callas n'eut pas cette sagesse. Et c'est la raison pour laquelle tant de biographes se sont penchés sur sa vie, en tentant de trouver la clé d'un mythe et les éléments d'un mélodrame²¹.

Ces commentaires, conformes au programme d'objectivité adopté par le biographe — abandonner les clichés, éviter les stéréotypes, renoncer au mythe, ne pas tenir compte à la fois des calomnies médisantes et des éloges hyperboliques — sont en fait représentatifs d'une vision partagée par de nombreux chercheurs : Callas la femme aurait nuï à Callas l'artiste. Ardoïn le soutient également, lorsqu'il déplore, à un autre moment du documentaire de Palmer, le fait que Maria se soit éprise d'un « escroc ».

Cependant, que l'on ne pense pas que la biographie de Ceccatty ne mette pas en valeur les réalisations artistiques de Callas. Bien au contraire, il les cartographie de manière détaillée et élogieuse. En outre, le vertige du déclin — généré par la confusion entre l'art et la vie dont Callas serait, avant ses mythologues, la première coupable — est d'autant plus grand que le parcours de l'ascension est raide et éclatant. De plus, il ne résiste pas — et c'est ainsi que se termine son récit — à suggérer le parallèle entre Maria et Violetta : « De Visconti, n'avait-elle pas appris, en Violetta, à mourir sur la dernière phrase du chant, au moment où elle croyait ressusciter ? »²² Callas est un cas unique pour le biographe. Et ce qu'il y a de vertigineux, de raide et d'éclatant en lui est ce qui le rend unique — donc, naturellement, plus digne qu'une biographie soit écrite sur elle.

5.

Plus encore que le critique et le biographe, le musicologue Marco Beghelli met l'accent sur la nécessité d'envisager de manière détachée et rétrospective l'œuvre de Callas, en faisant abstraction du bruit généré par les circonstances de sa vie personnelle. Empruntant les mots de Fedele d'Amico (1912-1990), qui, lors d'une table ronde en 1969, distinguait entre la « Callas mythique » et la « Callas historique », Beghelli consacre son essai « Maria Callas and the achievement of an operatic vocal subjectivity » à la cartographie des contributions historiques de l'artiste-interprète-chanteuse.

Callas, note le musicologue, a été rien de moins qu'une révolution dans le monde de l'opéra — et au-delà. Dès le départ, la chanteuse « est devenue, par affinité ou pur instinct, l'instrument vocal et dramatique de la renaissance de la tradition du *bel canto*, après un siècle

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 320.

d'oubli [...] ou d'incompréhension »²³. Ayant abordé un répertoire lyrique, dramatique et léger, c'est surtout dans les deux derniers que son influence est la plus marquante. La discussion sur le répertoire est indissociable des questions vocales et des problèmes interprétatifs. Le musicologue affirme, à propos de la réinvention callasienne de la colorature :

La *coloratura* n'était plus seulement un ornement, une virtuosité instrumentale, un embellissement vocal, car elle avait été subjectivée, devenant un moyen précieux d'exprimer les sentiments du personnage : tour à tour, extase métaphysique (*La sonnambula*), transport lyrique (*Il trovatore*), coquetterie (*Il Turco in Italia*), passion voluptueuse (*Armida*), force de volonté (*Nabucco*), orgueil (*I vespri siciliani*), délire (*I Puritani*), désespoir (*Il pirata*), fureur primordiale (*Norma*), explosions démoniaques (*Macbeth*)²⁴.

L'influence de Callas, que Beghelli associe principalement à ses talents d'interprétation, est indissociable de sa voix. C'est autour d'elle, de la singularité de son timbre, tout comme de ses utilisations non moins singulières, que tourne une grande partie de l'article. On y discute la « laideur » de cette *gran vociaccia*, comme l'appelait Serafin, qui ne manque ni de grain ni de rugosité ; de la dramatisation du timbre, qui a permis à la chanteuse d'incarner Lady Macbeth, Médée ou Kundry de manière particulièrement convaincante ; de l'étendue vocale, non seulement en termes de registre, du contralto au soprano, mais aussi en termes de qualité d'émission vocale, qui rapproche Callas de la « nouvelle vocalité » de Cathy Berberian et Luciano Berio ; de l'intensité de la voix non chantante, comme on peut l'entendre dans *Tosca*, après le meurtre de Scarpia, ou dans *La Traviata*, lorsque Violetta lit la lettre de Germont ; enfin, de la corporalité pressentie, imaginée ou hallucinée par ses admirateurs — en particulier ceux qui entendent la vibration du corps de Callas, comme celui d'aucune autre chanteuse, dans ses enregistrements.

Malgré l'ampleur et la richesse des sujets abordés, l'article a un fil conducteur : la reconnaissance de la contribution de Callas en tant qu'interprète d'opéra — en tant que chanteuse et actrice — d'ouvrages musico-théâtraux. Notant la rareté des enregistrements vidéo des performances de la chanteuse, Beghelli commente :

Autant que nous le sachions, Maria Callas n'a pas cherché les actrices tragiques du théâtre d'avant-guerre et du cinéma muet comme modèle d'interprétation, que ce soit sur scène ou lors de concerts occasionnels : ses gestes, aussi intenses, expressifs ou exubérants soient-ils, étaient toujours alignés sur la musique et dictés par elle. La subjectivité de l'interprète est l'objectivation de la partition, tant dans le chant que dans l'interprétation. D'où la modernité et la pertinence éternelle des performances de Callas²⁵.

Nous revenons, après tant de détours, à l'idée que la grande vertu de l'interprète d'opéra est la fidélité à la partition, à la musique telle que le compositeur l'a conçue et notée. En considérant la carrière, l'héritage et l'influence, et en faisant abstraction des épreuves de la vie personnelle, Beghelli estime que la « modernité et la pertinence éternelle » de Callas reposent sur le fait que la subjectivité de l'interprète sert, sur le plan musical et théâtral, l'« objectivation de la partition »...

²³ Marco Beghelli, « Maria Callas and the achievement of an operatic vocal subjectivity », p. 46.

²⁴ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

À première vue, l'argumentation du musicologue doit peu ou rien au mythe de l'artiste dont la vie donnait un opéra. Ce n'est pas « l'authenticité subjective » — l'idée que Callas vit les personnages comme aucune autre chanteuse —, mais « l'authenticité objective » — l'idée que Callas respecte la lettre et l'esprit de la partition — que Beghelli tient à souligner. Mais le contraste est apparent. L'artiste, dont la subjectivité disparaît dans l'objectivation de la partition, s'annule. Elle se sacrifie aussi, pour ainsi dire. Ce que les mythes de l'« interprète fidèle » et de l'« artiste souffrante » ont en commun, c'est justement cela : la logique du sacrifice.

D'ailleurs, n'oublions pas que, dans le cas des œuvres musico-théâtrales, la partition n'est pas seulement la musique ; elle est aussi le drame, les péripéties, les caractères. Ainsi, dans la limite, l'idée de l'« interprète fidèle » et l'idée de l'« artiste souffrante » ne sont pas seulement congruentes ; la première justifie et renforce la seconde. Car si la tâche de l'interprète consiste à soumettre sa subjectivité à l'objectivité de la partition, le fait que Callas, en raison d'une affinité avec les personnages qu'elle a interprétés, soit en mesure de leur conférer substance existentielle la distingue parmi les chanteuses. Au bout du compte, le sacrifice de la femme serait justifié par la *Werktreue*.

6.

Pour les dévots, Callas est *la Divina*. D'autres épithètes ont fait de l'histoire au monde de l'opéra : la « *Stupenda* » (Sutherland), la « *Superba* » (Caballé), la « *Bellissima* » (Anna Moffo et Anna Netrebko). Mais Callas, se démarquant dans cet Olympe assez douteux, est la « Divina ». Elle incarne donc la diva par excellence — car n'oublions pas que « *diva* » signifie précisément « *déesse* ». Dans le catalogue de l'exposition sur la chanteuse organisée au Teatro Arena de Verona en 2016, ces mots d'Elvira Leonardi Bouyeure (la couturière milanaise, connue dans le monde de l'opéra comme Biki) servent d'épigraphe :

Sa voix est toujours ici, parmi nous, pour nous faire vibrer et peut-être pour nous réprimander de l'avoir jugée terrestre. Son erreur, eh bien, peut-être que son erreur a été de se tromper, se croyant vraiment terrestre. Mais non, elle appartenait aux dieux²⁶...

Callas, la « *Divina* », ne serait pas de ce monde... La référence à une lignée divine est un dispositif rhétorique banal, trop banal, et, aujourd'hui, largement discrédité. Cependant, pour le critiquer efficacement, il ne suffit pas de lui jeter des remarques ironiques. Il faut identifier et rejeter ce qu'il signifie en langage séculaire : à savoir que Callas — que ce soit en raison de son talent, de sa voix ou de son destin — est à la fois isolée et au-dessus des autres. Le critique, le biographe et le musicologue veulent la libérer du mythe. Mais, dans leurs bonnes intentions, sont-ils prêts à renoncer aux idées d'exception et d'élévation — la conviction que Callas est *prima inter pares* — qui, bien considérées, justifient leurs efforts, leur passion et leur rigueur ?

En juin 2023, j'ai visité l'exposition « *Diva* » au Musée Victoria & Albert de Londres. Divisée en deux parties — intitulées respectivement « Créer la Diva » et « Revendiquer la Diva » —, l'exposition cartographie la dissémination du terme du monde de l'opéra (où il

²⁶ Elvira Leonardi Bouyeure, citée dans Massimiliano Capella, *Maria Callas : The Exhibition* (Verona : SilvanaEditoriale, 2016), p. 13 ; originalement publié dans Hélène Blignaut, *La scala di vetro* (Milano: Rusconi, 1995), p. 167.

continue d'être très présent) aux domaines du théâtre, de la danse, du cinéma, dans la première moitié du XX^e siècle, et de la musique pop, au sens large, ces dernières décennies. L'exposition prend également comme fil conducteur les quatre vagues du féminisme, soulignant que le terme « diva », qui a toujours eu une connotation ambiguë, oscillant entre l'arrogance capricieuse et l'exception sublime, a revêtu un sens de plus en plus positif, d'émancipation féminine.

Comme on pouvait s'y attendre, Callas occupe une place centrale dans l'exposition. En quelque sorte, la chanteuse sert de pivot entre les deux parties, étant la diva opératique par excellence, bien sûr, mais aussi une idole dont l'adoration ne s'est pas limitée au domaine de la musique classique, débordant vers les univers du cinéma, de la mode, du *jet set* et de la culture populaire. Cependant, malgré son importance, Callas apparaît, dans cette exposition, comme une diva parmi d'autres. Elle partage la scène, non seulement avec Maria Malibran ou Joyce Di Donato, mais aussi avec Sarah Bernhardt, Joséphine Baker, Mary Pickford, Marilyn Monroe, Madonna, Prince ou Lady Gaga.

Ironiquement, cette exposition, plongeant dans le mythe de la diva et explorant ses multiples sens et ses différentes appropriations, semble, sans le vouloir, apporter une contribution plus efficace à la démystification du mythe de Callas que certaines études animées par les valeurs de l'objectivité et de l'impartialité, qui, toutes choses considérées, n'abandonnent pas le statut exceptionnel de leur objet, ni ne réalisent comment il repose sur l'homologie, qu'ils déclarent rejeter d'emblée, bien qu'ils y retournent *in media res*, entre les exploits de l'artiste et les peines de la femme.

Cela ne signifie pas que les contributions d'Ardoïn, Ceccatty ou Beghelli soient sans mérite. Bien au contraire, ils sont parmi les chercheurs les plus subtils, perspicaces et exhaustifs sur la vie et l'œuvre de Maria Callas. En fait, peut-être que Callas a également été une artiste dont la vie, ponctuée par l'abandon et la souffrance, a contribué à comprendre les personnages qu'elle a interprétés... Peut-être que sa fidélité à la partition a également assuré une certaine concentration qui n'est pas étrangère au succès de nombreuses de ses performances. Peut-être, en revanche, a-t-elle également été une diva : une artiste que le perfectionnisme et l'exigence n'ont pas toujours rendu aimable.

Peut-être, pour toutes ces raisons, Maria Callas a-t-elle vraiment été une artiste exceptionnelle — mais une artiste exceptionnelle, si l'on peut dire, comme tant d'autres artistes exceptionnels. Peut-être, en fin de compte, la première étape vers une admiration libérée du mythe consiste à renoncer au pathos de l'exception et de l'élévation : en reconnaissant une singularité irréductible à la logique du superlatif.