



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 :

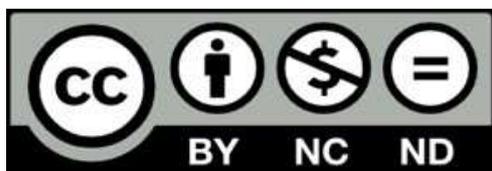
Marc JEANNIN

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.

LE TEMPS DE L'ÉMOTION

Louise Brun
Metteure en scène

Et vous, êtes-vous nostalgique ? De nos jours, un certain nombre de voix s'élèvent, dénonçant lyriquement le regrettable écueil de mises en scènes contemporaines nous menant droit à la mort de l'art lyrique. Pourtant, ainsi parlait Maria Callas : « l'opéra est un moribond qui a ses derniers soubresauts »¹. Manifestement, ce n'était pas « mieux avant ». Au lendemain de la Première Guerre mondiale, tout était à reconstruire. Sans parler du vérisme qui faisait loi à l'époque, faisant de l'opéra « un paradis baigné de notes étrangement autonomes des actions dramatiques qui leur avaient, un jour, servi de prétextes. »². En son temps, la Divine a révolutionné la scène lyrique, en y introduisant la *théâtralité*. 100 ans après Callas, face à un contexte économique difficile et une désaffection des Pouvoirs publics, nous voici à nouveau face au défi de faire une révolution. Faudrait-il, comme elle, faire nôtre la profession de foi de Verdi : *torniamo all antico, sarà un progresso* ? Facilement mal interprétée³, cette question agite des débats manichéens, entre ceux qui prônent un retour aux mises en scènes « classiques », prétendument plus respectueuses du compositeur, et d'autres qui cherchent toujours plus d'originalité au détriment de la compréhension du livret. Ce débat stérile est entretenu par un double fantasme : celui, d'un côté, d'un compositeur et d'une partition sacralisés, de l'autre, du génie du metteur en scène. Et dans les deux cas, ce qui nous échappe, c'est la question de l'interprétation, et donc, de l'émotion. Car que veut réellement dire cette phrase que la cantatrice a fait sienne inconsciemment ? En quoi « la Callas » constitue-t-elle encore un modèle d'interprétation aujourd'hui ? Que cherchons-nous dans notre partition, nous, artisans de l'art lyrique, quand nous ouvrons ces pages qui n'ont rien de sacré tant qu'elles ne sont pas interprétées ?

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE

En allant à la rencontre de collègues chefs d'orchestre⁴ pour les interroger sur leur travail d'interprétation musicale, la réponse est édifiante car identique : la première chose qu'ils lisent, ce sont les *mots* ; au-delà des questions évidentes de compréhension, d'histoire et de langue, ce sont eux qui *précèdent* l'écriture musicale. Ainsi, le compositeur peut être considéré comme le premier metteur en scène de l'œuvre : la musique a le rôle d'illustrer, commenter, contredire, *en réaction* au texte. Selon l'époque et le répertoire, il est vrai que ce lien est plus ou moins intime. Parfois même, la musique surpasse les mots, les étire, les répète pour mieux se développer. Mais c'est justement dans cette première interprétation, ce travail archéologique de recherche des images inspirées par les mots au compositeur, que le chef d'orchestre comprendra les tempi, les nuances, les couleurs, ou encore les silences d'un point de vue dramaturgique, et pourra ainsi donner du *sens* à l'interprétation. Car, et c'est là que le travail du metteur en scène et du chef d'orchestre se rejoignent, tout est bon pour donner un sens à la musique, pour que les interprètes ne jouent pas de manière mécanique, en s'entendant sur une idée poétique. En comparaison, les chanteurs ont en première lecture un rapport pratique à la partition : ils doivent d'abord se poser la question de l'*exécution*, qui est déjà en soi extrêmement complexe.

Ce travail d'archéologue, Maria Callas l'a fait sien. En travailleuse acharnée, elle s'est mise en scène elle-même, dépassant la barrière du son, donnant à chaque syllabe une couleur, une intention, qui vient nous chercher, nous oblige à écouter ce qu'elle a à *dire*. La voix surgit, vibrante, incarnée, et elle raconte. Elle se fait conteuse, magicienne, et nous sommes emportés par la force archaïque du récit. Depuis un siècle, elle reste un modèle d'art vivant, car elle savait raconter une histoire. Dès lors, à l'Opéra, peut-on vraiment affirmer : *prima la musica* ? Si l'artiste joue, chante exactement ce qui est marqué, sans que ce soit motivé par une idée, une image, cela comporte-t-il réellement un intérêt ? Nous voyons bien que la partition n'existe pas en tant que telle, que la notation musicale est très impalpable, et que la quête de l'émotion à l'opéra passe autant par l'interprétation, sinon plus, que par la parfaite exécution virtuose. Mais cela ne veut pas dire « *prima le parole* ». Sacraliser le mot, c'est faire la même erreur. Le livret et la musique nourrissent ensemble un *récit* dont le passeur est l'interprète, qui nous émeut, nous tient en haleine : sans connaître un mot de la langue chantée, on comprend Maria Callas. C'est là que réside la magie du langage musical. Mots, musique ne s'opposent pas. Plusieurs couches de sens se superposent pour former une matière à l'intérieur de laquelle se cache une histoire. Et rien n'est tangible tant que les passeurs que sont les interprètes ne s'en sont pas emparé pour l'incarner, et proposer un miroir d'humanité.

Les metteurs en scène, qui, à l'instar du compositeur, font leur propre travail d'interprétation, ont justement pour tâche de guider les chanteurs, pour dépasser l'exécution musicale afin de transmettre une idée, et surtout, une émotion. Leur travail sur le texte et les mots, dans leur multiplicité de sens, permet d'enrichir les situations, de dépasser des traditions dont parfois on ne sait plus d'où elles viennent, entretenues au fil des siècles sans se poser de question sur leur réel intérêt émotionnel pour le récit. Nous ne connaissons que trop bien les écueils contemporains. Dans le pire des cas, la générosité des chanteurs sauve les meubles dans certaines mises en scènes ratées, par entêtement conceptuel ou manque de sensibilité, et ils font alors preuve de courage tant ce qui se passe sur scène semble déconnecté du sens de ce qu'ils chantent. Cependant, la critique est un peu facile contre les metteurs en scène. Ils représentent bien souvent les boucs-émissaires d'une époque où la notion d'abandon est devenue synonyme de bravoure absolue. Beaucoup d'artistes se protègent, masquent leurs faiblesses, ont peur de la fatigue, ne parlent que de leurs succès par peur de provoquer le mépris, voire la malveillance en cas de fragilité. Et le public attend des performances, fait preuve de peu d'empathie face aux artistes, ne jure que par les enregistrements, se comporte en consommateur. Maria Callas aurait-elle eu le même accueil auprès du public d'aujourd'hui ? Le public influence l'interprétation. Par son silence, son rire, ses applaudissements, sa concentration. Peut-on réellement atteindre le niveau de concentration et de lâcher-prise nécessaire à une vraie rencontre entre l'artiste et le public si ce dernier ne se laisse pas abandonner ? Quelle compréhension mutuelle, si nous ne savons pas écouter la langue des récits ?

LE TEMPS PARTAGÉ

Le temps de l'émotion, qui serait celui d'un passé révolu grandiose, est un mythe tenace dont nous avons du mal à nous défaire. La débauche de moyens, l'« opéra-musée », le culte des individus, ne sont pas les ingrédients du grand frisson. Maria Callas l'avait compris. Dans toutes ses interprétations, ses nuances, ses couleurs, rien ne semblait artificiel. Elle

communiquait directement avec le public avec une simplicité, un abandon et une fragilité déconcertante. La magie de l'opéra réside dans cette rencontre possible entre le public, un artiste et un personnage, dans un même langage. Parfois, un chanteur peut provoquer une sensation de ressenti, de déjà vu... c'est bouleversant. Marcel Proust a su prodigieusement décrire la manière dont le temps influence notre perception des émotions, ainsi que la façon dont les souvenirs peuvent être ravivés par des expériences sensorielles. De même, Maria Callas utilise la temporalité de la musique. Chaque note qu'elle a chantée semble résonner à travers les décennies, témoignant de sa capacité exceptionnelle à figer l'émotion dans le temps.

La liste de poncifs superlatifs dont nous pourrions habiller cette interprète hors normes est longue, mais est-il réellement intéressant de cultiver ainsi des mythes individuels ? Le culte qui s'est développé autour de sa personne, lié à sa vie amoureuse tumultueuse, ses prises de risque musicales, sa transformation physique, sans parler du rôle des médias et d'une tendance, très courante au XX^e siècle, à fabriquer des icônes féminines (Marylin, Lady Di, Jackie Kennedy, Audrey Hepburn...), est antinomique avec sa présence sur le plateau. Il est intéressant de remarquer que la postérité n'a retenu d'elle pratiquement que ses solos. Ses enregistrements les plus populaires sont les airs belcantistes italiens, dans lesquels elle s'épanouissait évidemment avec une passion manifeste, et les rares témoignages vidéo sont des extraits de récitals ou d'airs où là encore, elle apparaît seule en scène. Pourtant, qui était Callas, la partenaire de jeu ? Comment se mouvait-elle sur un plateau au milieu des autres solistes, chœurs, danseurs, figurants ? Quelle merveilleuse surprise, de la voir, Violetta, traverser le plateau peuplé de robes de bal, et se mouvoir parmi elles comme la mariée se frayant un chemin au milieu de ses amis les plus intimes. La regarder encore, Tosca, se jeter dans les bras de Mario comme s'il ne lui restait plus que lui au monde. Les regards d'une justesse absolue qui rendent les mots de Scarpia plus cruels encore. Elle n'avait pas peur de chanter de dos. Elle n'avait pas peur de crier. Elle n'avait pas peur de mettre son corps entier dans le jeu. Et elle n'avait pas peur de disparaître. Au profit du personnage, du partenaire, de la musique. Et c'est ainsi, en se laissant dépasser, qu'elle s'est hissée au sublime.

Il serait bon de nous interroger sur notre tendance à la représentation charismatique et au culte de l'ego qui vont de pair avec la représentation de l'artiste comme génie, et de génie comme solitude. LA chanteuse. LE compositeur, LE metteur en scène, LE directeur (bien qu'on observe heureusement la féminisation de ces métiers, ces représentations charismatiques sont fortement héritées du patriarcat) : même nos institutions sont pétries du mythe individuel. Or, c'est bien de mythes qu'il s'agit, au sens propre de récits symbolisant des puissances, mais en réalité, il n'y a que des êtres humains en présence. Reconnaître l'Opéra comme un art collectif serait une révolution de la pensée. Maria Callas n'a pas cherché la solitude, la gloire personnelle, la renommée. Elle exprime d'ailleurs dans ses rares interviews le rapport difficile qu'elle entretient avec les médias. Elle était d'abord une servante. Tout comme la plupart des artistes, mais aussi les techniciens et techniciennes, qui travaillent ensemble et humblement sur les productions d'opéra, qu'elles soient classiques, originales, provocantes, bouleversantes, fascinantes, hilarantes, géniales, et même ratées, dans un processus collectif qui a besoin de temps. Un temps pour le travail méthodique, sans lequel il est impossible de s'affranchir des difficultés techniques. Un temps pour la rencontre, puisque dans la majorité des cas et contrairement au cinéma ou au théâtre, personne ne se choisit. Il faut s'approprier, créer une équipe, un sentiment de confiance d'où puisse jaillir les propositions et le lâcher-prise. L'abandon. Et enfin, trouver le temps de l'émotion.

À PRÉSENT

Lorsque nous sommes émus par une œuvre d'art, nous invoquons souvent la notion d'*intemporalité*, à savoir ce qui est indépendant du temps, qui ne varie pas avec lui. Au-delà du débat sur l'universalité du beau, qui nous retient de donner des exemples, on peut admettre que l'âge n'a pas de prise sur certaines œuvres, chacun et chacune ayant ses propres références. Maria Callas semble faire partie de ces voyageurs temporels. Les témoignages de jeunes chanteurs et chanteuses, si marqués par une écoute, quand nous savons qu'elle ne représente pas un modèle de « belle » voix, le prouvent. Source d'inspiration, son chant retentit dans de nombreux films⁵, comme pour un moment hors du temps dans le magnifique *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood. La vibration, la particularité de ce timbre, dans la cuisine de Francesca qui range nerveusement sa vaisselle, nous plonge immédiatement dans une forme de nostalgie, de rencontre intime avec l'*intérieurité*. Ce langage nous parle, nous comprenons tout, la lassitude du geste, le feu qui l'anime. Une chose se passe à l'intérieur. Elle l'exprime. Nous le reconnaissons.

Ce qui crée ce voyage dans le temps, c'est le présent de l'interprétation de Maria Callas. Un peu d'étymologie ne faisant pas de mal, rappelons que le mot « émotion » vient du latin *movere*, qui signifie « ébranler », « mettre en mouvement ». Par-là même, le théâtre est une action d'invention permanente. Ainsi, nous demandons à l'interprète d'inventer les mots au fur et à mesure, de trouver leur sens, leur raison d'être, dans le présent de l'action. En vivant pleinement l'instant dans le temps du récit, l'interprète crée un lien intemporel entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur, qui se retrouve lui-même dans une autre temporalité. C'est cette manière d'être pleinement au présent, commune aux enfants et aux artistes, qui permet cette magie. Car ce présent du récit, de l'interprétation, est tout le contraire de l'immédiateté. Il est le temps de l'attente. Ainsi Maria Callas chante et joue, si bien qu'elle fait résonner chaque mot pour l'éternité.

Alors, réjouissons-nous ! À chaque représentation, chaque rencontre entre une œuvre, des artistes et un public, nous courons le merveilleux risque d'être emporté dans ce voyage. 100 ans après sa naissance, Maria Callas nous offre le bonheur de nous interroger sur la passion qu'arrive à susciter l'art lyrique. Cet ensorcellement de la rencontre des mots, de la musique, et de leur incarnation. De nombreux artistes talentueux défendent cet art avec ferveur, des initiatives passionnées et inventives voient le jour, et puisque l'histoire est un éternel recommencement : l'Opéra est mort, vive l'Opéra ! Puisse Maria être fière de son héritage : le temps de l'émotion, c'est le présent.

¹ Maria Callas citée par Sergio Segalini dans son article *Le temps chant retrouvé*, paru dans *L'Avant-Scène Opéra* (ASO) en octobre 1982.

² Jean Lacouture, *La triple révolution*, article paru dans ASO en octobre 1982.

³ « Revenons à l'ancien, et ce sera un progrès » : phrase attribuée à Giuseppe Verdi, qui cherchait à défendre l'italianité dans une Europe germanisée après la guerre de 1870. Verdi fut un compositeur novateur, un artiste progressiste dans ses idées politiques, et un grand réformateur pour l'opéra italien.

⁴ Je remercie les maestros Giuseppe Grazioli, chef principal de l'Opéra de Saint-Étienne, et Pierre Dumousseau, récompensé aux Victoires de la musique dans la catégorie révélation chef d'orchestre, pour les entretiens téléphoniques qu'ils m'ont accordés respectivement le 11 novembre et le 15 novembre 2023. Leur expérience était éclairante et nos échanges ont nourri cette réflexion.

⁵ Arte a consacré à Maria Callas un épisode de BLOW-UP, web-magazine proposé par Luc Lagier, qui retrace toutes ses apparitions au cinéma, mais aussi les citations de sa voix, fort nombreuses.