



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 :

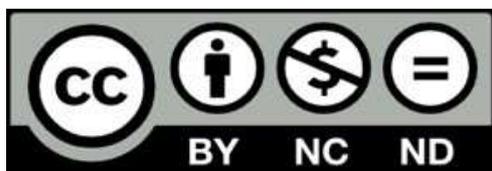
Marc JEANNIN

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 décloisonnement des savoirs et la diffusion des connaissances.

« OH LÀ LÀ ! IL SE PREND POUR LA CALLAS »

Stéphane Sénéchal
Ténor français et metteur en scène

« Oh là là ! Il se prend pour La Callas ! ». Cette exclamation sonne comme un véritable lieu commun. Genre de doux euphémisme ou apostrophe cinglante pour recentrer une personne qui spontanément s'avise de chanter à voix haute, dans la rue ou dans des sphères qui souvent en connaissent bien peu sur le chant. Cette interjection à elle seule démontre combien La Callas est devenue un référent et a marqué les esprits, même les plus éloignés de l'art lyrique.

Je me souviens qu'à mes débuts, quand je commençais à prendre mes premières leçons de chant et que je fredonnais dans la rue des airs que je m'évertuais à vouloir chanter, parfois prématurément, régulièrement quelques passants me lançaient d'un ton narquois et souvent plus fort et plus mal que je ne chantais alors : « Oh là là ! Il se prend pour La Callas ! »

Je souriais, je ne réagissais pas mal, il m'est arrivé de leur rétorquer avec sarcasme : « Eh bien oui, tout à fait, c'est moi ! »

Alors qu'aucun de mes maîtres d'opéra, si respectueux qu'ils étaient, ne se seraient permis de me persifler en plein cours avec ce genre de moquerie évoquant un personnage qu'ils savaient illustre, j'ai donc cherché à en savoir plus, à savoir pourquoi de simples badauds et inconnus des rues y allaient toujours de cette petite phrase tendrement assassine, renvoyant l'apprenti à un objectif inaccessible, celui de l'identifier non sans ironie, à La Callas.

Sans jamais réellement élucider le mystère Callas, surtout à cette période où précisément sur le plan purement vocal régnaient d'autres charismatiques divas telles que Gencer, Cerquetti ou Tebaldi, il m'aura fallu des années pour comprendre que l'impact Callas n'est pas lié à Callas l'artiste, mais à Maria, la femme.

Maria a tout fait pour se cacher et se protéger derrière le personnage parfaitement construit sous le pseudonyme de Callas. Pour comprendre l'inaccessible et hypnotique Callas, en deux mots la « star lyrique » et au-delà, il fallait comprendre l'accessible, la fragile et si proche Maria, son parcours, ses fractures, ses exils, ses amours, sa solitude, ses douleurs, ses joies.

Je me mis à lire tout ce que je trouvais sur le sujet, qui d'ailleurs parlait plus de Callas et de ses frasques de vie et de scène que de Maria, celle, timide, complexée, inavouée et inavouable, qui se cachait dans son regard parfois triste, parfois meurtri mais toujours pétillant et flanqué dans l'arrière de ses grandes arcades sourcilières fardées à souhait et lui donnant un aspect quasi fellinien sous les atours protecteurs du phénix vocal qu'elle était, cette marque d'étoile intouchable de l'art lyrique qu'on lui avait étiquetée.

Certes, tous les disques et enregistrements que j'allais entendre me transporteraient vers Callas, celle de l'ivresse vocale et théâtrale infinie, mais aucun d'eux n'aurait pu m'envahir de l'identique douleur, du drame parfait, de l'évidente émotion, du même regard pénétrant, sans les mettre en perspective avec les douleurs, les drames, les tragédies que portait, tels d'insurpassables fardeaux, la femme alors la plus adulée mais aussi épiée et décortiquée du monde, Maria.

CALLAS LA « DIVINA », MARIA LA « VIRGINALE »...

« Callas la "Divina", Maria la "Virginale" »... La légende s'était créée. La combinaison des deux avait fait de Maria Callas une femme dans l'air du temps, à l'image de celles qui s'offrent dans les salles de cinéma de l'époque, celles qui de Fellini, de Visconti ou de Claude Sautet à Roger Vadim, s'érotisent tout en demeurant inaccessibles, dansent leur drame. À cette image, toute la presse, le public, elle-même sûrement, croyaient – bref, Dieu créa la femme fatale puisque Dieu créa Maria Callas. C'est peu de le dire, cette identification divine persiste encore de nos jours, Maria Callas n'est autre que La Divina.

Plus on me disait ténor, plus je devenais ténor (...) et plus, pour me rapprocher d'elle, j'écoutais au disque les maîtres, ceux qui parfois, au plus proche de Callas, comme Giuseppe Di Stefano, avaient connu tant La Divina que la femme et ses inconnues intimes et fragiles. Puis, par une sorte de chance provoquée, dans mon parcours lyrique tant à Paris qu'en Espagne, juste avant la modeste carrière autant que parallèlement, mon insatiable et dévorante volonté « ténorale » d'en savoir plus sur l'icône, m'a rapproché de façon inespérée de personnes l'ayant entendue, en « live » comme on dit aujourd'hui, en vrai. En vrai ! Je n'en revenais pas et pourtant c'est un fait, elle avait bien existé cette voix qu'on disait magnétique, morte avant que je ne naisse lyriquement.

Mieux encore, ceux qui l'avaient connue, qui avaient partagé des instants avec elle, l'ayant touchée, plus incroyable encore l'ayant embrassée et s'étant fait étreindre par elle, chez elle, rue Mandel, à Paris ou ailleurs, ce n'était plus la « Callas des strass » mais la « Maria dentelle », soucieuse de son intérieur, qui vous servait elle-même le thé, élégamment posé sur des napperons de confection simple à crochets (on ne perd jamais le goût inné), jamais sur le piano, pour en protéger l'ébénisterie de la moindre éraflure, de la moindre goutte d'eau autre que ses propres larmes. « Elle servait elle-même le thé à ses convives ». C'est à ces détails, me disait la pianiste et cheffe de chant Janine Reiss, que l'on percevait, elle qui avait tout, elle à qui on servait tout, sa conscience inébranlable de ses origines modestes, de Brooklyn à Athènes.

Comme une filiation directe, par procuration, j'avais, je connaissais, non pas des fans ou de lointaines groupies de son vivant ou post mortem, mais de ceux qui l'avaient appréhendée, avaient partagé des instants simples avec elle, de son quotidien, loin des lumières de la scène et des caméras, pour certains qui avaient été des intimes.

Car si Callas, l'artiste légendaire de son vivant, n'avait pas eu de vrais intimes, sauf peut-être Meneghini qui - on le sait - a contribué à construire le mythe Callas, par l'amour et l'admiration qu'il lui a voués, Maria en avait. Oui ! Maria avait des amis. Comme si la femme avait tenté de séparer les deux mondes de sa vie, de séparer son corps en deux, celui de sa voix, celui de son âme écartelée entre l'amour infini qu'elle donnait au chant et l'infinie quête d'amour qu'elle cherchait pour elle-même.

Callas n'a pas cherché à être admirée, on l'admirait car elle était admirable malgré elle, elle était faite ainsi, de son charisme physique et vocal, rien qu'en produisant ses sons et jusqu'à ses silences, elle était là. Ça ne se travaille pas. Ça ne s'invente pas. C'est un don. En revanche, Callas a cherché à être aimée. Ce n'est pas pareil, m'affirmait Michel Sénéchal : « Il y a des artistes admirés et des artistes aimés, parfois les deux, regarde Montserrat » évoquant Caballé qui d'après Michel était aimée et admirée ou Crespín qui d'après lui toujours n'était qu'admirée.

Des artistes ou autres, l'avaient connue et comme par un miracle involontaire, j'ai croisé, jusqu'à la proximité, certains d'entre eux. Ils s'appellent Michel Sénéchal, Roland Mancini, Montserrat Caballé, Janine Reiss, Teresa Berganza pour ne citer que les principaux.

MICHEL SÉNÉCHAL

Il a été si proche de moi et de mon parcours de vie et artistique, que notre lien était de notoriété publique, suscitait sa part, dans le milieu lyrique, d'admiration, d'envie, de ragots, de calomnies parfois de jalousie. Il est vrai qu'au début, prendre conscience que tu partages tes petits déjeuners avec Michel Sénéchal, l'un des derniers « dinosaures » de l'opéra et du chant français, ça met la pression ! Puis rapidement ce n'est plus l'artiste mais l'homme qui apparaissait. Mais qu'à cela ne tienne, la confiance de Michel Sénéchal qui devint mon mentor, adossée à notre affection réciproque, est allée jusqu'à ce qu'il m'accorde officiellement le privilège de porter son illustre patronyme Sénéchal. Ce que j'ai accepté.

Michel, sans jamais avoir chanté effectivement avec Callas (Michel et Callas côtoyaient des scènes équivalentes mais deux répertoires différents), avait toujours défendu Callas lors des cabales se déchaînant pour ou contre elle et déversant leur lot de vindicte populaire, parfois jusqu'à la haine, en invitant toujours de médisantes injures liées au surpoids de la cantatrice à ses débuts et, pour cette seule raison, Maria lui en a toujours été reconnaissante et fidèle, l'ayant reçu à plusieurs reprises chez elle à Paris, rue Mandel.

Michel m'a raconté qu'il avait vu et vécu ce passage de la cantatrice obèse de plus de 90 kg à la « pin-up » et ses 63 kg « taille de guêpe », répondant aux stéréotypes en vogue avant l'heure, au temps des sixties, quand en 1954, ouvrant la saison de la Scala de Milan, au prix de moultes sacrifices, on ne parlait que de cela, de Paris, Vienne, Rome, Milan ou New York.

Michel qui me faisait travailler Les Caprices de Marianne de Sauguet, pour la reprise au Théâtre impérial de Compiègne sous la direction de Pierre Jourdan, tout en m'invitant à perdre 2 ou 3 kilogrammes avant la première, me sort spontanément une phrase un matin de 2006 dans le cours de sa leçon : « Callas ne supportait pas le physique de Maria ! »

Pourtant, cette perte de poids record, d'après Michel, avait rendu Callas irascible alors que Maria ne se sentait plus elle-même. Dans le moule de la soprano pin-up, elle s'y est faite, pour la modernité qu'elle devait incarner et imposée par son mentor de mari Meneghini. Elle n'avait aucun choix, elle devait rompre avec la figure opulente et massive de la diva des temps passés qu'elle portait à 20 ans. Mais au fond d'elle-même, où devait-elle se situer ?

Michel me répète lors d'un dîner, une phrase colportée par des médias peu scrupuleux, sur Callas, si violente et méchante qu'ils en avaient été choqués, lui comme son père, grand résistant, ténoramateur au sacré potentiel, qui adorait tout autant Callas : « C'est une honte d'être aussi grosse en période de restriction » (extrait d'un article de 1941). Michel avait connu la guerre enfant, on peut comprendre que cette phrase ait eu un écho peu ragoutant dans ses souvenirs. Il faut s'imaginer combien Callas a pu être la victime privilégiée d'une certaine presse indigne et extrême de l'époque qui relaie des invectives de lynchage public sans aucune retenue.

En 1941, Michel n'a que 14 ans quand il entend parler de cette jeune soprano dont le nom commence tout juste à sortir. Elle a pourtant à cette date si peu fait encore, mais il la défend déjà et considérait que « Ceux-là mêmes qui l'insultaient pour son son poids avaient admiré la Litvinne ou la Stignani, c'est peu dire de l'hypocrisie de certains critiques d'opéra. »

Autour de 17h, dans la verrière de son salon à Taverny, il enchaînait anecdotes sur anecdotes. Comme un rituel, Michel, chez lui ou ailleurs, s'abreuvait de thé et surtout de la myriade de mes questions. J'avoue qu'à force, je l'ai saoulé... Il ne cherchait pas de souvenirs précis sur Callas ou autres artistes d'ailleurs, ils venaient à lui sans efforts et me livraient ce dont il se souvenait sur l'instant, tant il m'avait précédé dans l'adoration de Callas.

Avec le recul, je crois comprendre que ce qui fascinait Michel dans la Callas, ce n'était pas tant le chant, l'émotion, la Star, la femme, sa vie, ses frasques, mais son personnage. Oui, Callas, finalement, était un personnage : Le personnage qu'elle joue, mais aussi le personnage d'elle-même quand elle joue, quand elle chante. Un personnage de l'ordre de l'intemporel. On le sait, Michel a toujours cultivé ses personnages à l'opéra. Il a été lui aussi un artiste de personnage, un homme de personnage, un personnage à lui seul.

Souvent il me répétait qu'il avait des petits *trucs* pour s'éviter les assauts d'un trac dévastateur, il s'imaginait faire ses entrées sur la scène du MET de New York, comme s'il entrait dans sa cuisine. « - Stéphane, mon coco, tu imagines entrer dans ta cuisine, avec le naturel qu'on quand on entre dans sa cuisine, hein ? - Tu crois que j'entre dans ma cuisine en chantant *Una aura amorosa* ? » dixit moi, mais je comprenais où il voulait en venir.

La construction des multiples personnages qu'il a incarnés à la scène reste anthologique. Comme Callas, il partageait cet aspect : il était lui aussi un personnage à la scène comme à la ville. Il était un personnage sans avoir à forcer le trait, il était intrinsèquement un personnage qu'il n'avait qu'à transporter sur scène. Telle était la Callas. Celle qui chante Tosca ou Médée n'est autre que Maria transmutée en Callas dès qu'elle foulait la scène. C'est cela être un personnage, finalement être soi-même sans hyper construction, sans transfert diderotien qui crée une distance certes protectrice mais dévastatrice pour l'interprétation juste, vraie.

Michel me répétait souvent en travaillant un rôle, ne fais pas « comme si », esprit de la méthode Constantin Stanislavski : « Non, ne fais pas "comme si", au contraire, sois toi, sois toi-même, le texte que tu chantes n'est que le prolongement de toi-même comme si tu l'avais écrit toi. »

Si on retire le côté ambitieux quasi prétentieux du projet didactique, c'est super puissant et immédiat comme conseil quand on le comprend, le cerne, quand on lâche prise, quand on laisse ses pudeurs, ses complexes. « Le texte que tu chantes n'est que le prolongement de toi-même », précieux conseil qui m'a tant aidé, premièrement pour n'imiter personne, puis pour me sentir à l'aise, sans chercher tel ou tel effet, sauf les nuances et indications spécifiquement écrites par le compositeur qui donnent l'intention que l'on s'approprie. Juste les ressentir, les vivre pour soi et les suivre, précisément dans le répertoire si difficile et intime de la Mélodie Française, sorte d'opéra où, de l'introduction à la conclusion, en passant par le développement, le tout souvent en moins de trois minutes, tout est dit.

Michel pensait que Callas aurait été, à n'en pas douter, « une extraordinaire mélodiste ». Dans ce prolongement et à tout va des anecdotes pêle-mêle, parfois sans lien les unes aux autres, Michel me racontait, avec la narration dont seul il avait le secret : « O mon coco, tu imagines que suite à une histoire ou une légende inventée et mal relayée de lait de caniche, Callas aurait exigé le renvoi du personnel de l'opéra de Boston ! Eh bien, c'est allé

tellement loin cette affaire que certains des "journaloux" de salon de l'époque la jugent publiquement et contribuent à lui coller une étiquette acariâtre et prétentieuse, qui n'était pas elle en vrai. »

En effet, j'avais vérifié que des journaux avaient bien titré en faisant référence à cette affaire: « Callas, elle a la plus belle voix du monde et le plus mauvais caractère du siècle ! ». On discute. Je le questionne. Avait-il connu ou vu cela d'elle et Michel de répondre : « Mais tu sais mon coco (et oui mon pseudo affectueux c'était "mon coco"), Callas, était une star, une vraie star et justement une star ça doit encaisser tout, en avaler des couleuvres, mais seule, toute seule au fond, Maria a souffert de ça. »

J'ai retrouvé tous mes carnets de notes avec Michel. Je lis en faisant cet article, qu'il avait rajouté : « Au moins avec Callas on parle de l'Opéra, on parle aujourd'hui de notre art. » Je lui ai répondu que sa grenouille de Platée avait aussi fait le tour du monde. Il me répond du tac au tac : « Certes mais moi je n'étais pas une star, l'œuvre et ma grenouille étaient devenues stars à travers moi. On n'en parlait pas de Sénéchal. On parlait de Platée (...) Callas chantait Tosca, on parlait de Callas, elle chantait La Traviata, on parlait de Callas, bref tu comprends (...) »

Je l'avais trouvé compréhensif et en même temps assez dur de considérer que Maria Callas avait dû se sacrifier, subir d'infâmes insultes, avait finalement été martyre de l'opéra pour qu'on en parle. Ça me paraissait trop de sacrifices de n'avoir aucun transfert, aucun sas de décompression, que de toujours fondre et confondre ce que l'on fait avec ce que l'on est. Dans ma manie de tout vérifier, je me suis renseigné sur cette affaire sordide de lait de caniche, pour en rechercher la véracité, les sources, sans pour autant douter des souvenirs de Michel.

Je suis tombé sur le premier article sérieux consacré à Maria Callas, paru dans la revue lyrique à 3 francs, *Opéra*, de 1964, du célèbre musicologue Roland Mancini. Je n'étais pas né à cette date, il m'en avait personnellement offert, au milieu des années 90, deux rares exemplaires.

Roland a été et est encore l'un des meilleurs spécialistes d'art lyrique français, disciple du non moins célèbre Rodolfo Celletti (illustre spécialiste du bel canto, son *Historia del bel canto* reste à ce jour la référence inégalée en la matière), et j'ai trouvé la réponse qu'avait donnée Maria à ce mauvais caractère qu'on lui avait attribué dans cette histoire de lait de caniche : « Je ne suis ni coléreuse, ni fantasque et si je me montre exigeante ce n'est pas pour moi mais pour l'unique but auquel je me suis consacrée : Perpétuer le noble art de l'opéra. »

Callas avait la sincérité à la scène qu'avait Maria à la ville. À son image d'interprète, que pouvait-elle répondre de plus directement sincère et juste pour se défendre ? On ne connaîtra jamais les tenants et aboutissants de cet épisode sûrement amplifié à son paroxysme du seul fait de la star qu'elle était.

AH, CE PASSIONNANT ROLAND MANCINI

Il a été pendant dix ans mon voisin, oui, mon voisin de palier, dans le même immeuble à Bordeaux, je me souviens, au 2 rue des Étables et je vivais au 2 bis rue des Étables... En bref, de concert, si je puis dire, seul un *bis* nous séparait et quelques décennies. On ne pouvait

mieux commencer et surtout on ne pouvait faire plus près. J'entendais depuis ma chambre la radio de sa cuisine (toujours les cuisines ...) à fond, dès 6h du matin, quand ce n'était pas des disques vinyles, voire des microsillons d'un autre âge et leurs insupportables grésillements... aux aurores !

Passionné, savant fou, quel meilleur musicologue et critique pouvait parler de souffle, de ligne, de legato, que lui ? Ami intime du flûtiste Rampal, tout aussi passionné des instruments à vent que de la voix, Roland Mancini avait été hautboïste d'orchestre, le seul qui se permettait d'interrompre les plus grands chefs pour leur parler d'un tempo chez Donizetti, Bellini, Rossini ou Mozart, prenant toujours la défense du chanteur sur le plateau quand il le sentait étouffé par un tempo trop rapide ou trop lent et en inadéquation avec l'esprit du compositeur, dont viscéralement il connaissait les moindres secrets. Il semblait savoir tout sur tout de la musique vocale, instrumentale, symphonique, de chambre, de l'art du souffle et de la soufflerie du chanteur ou de l'instrumentiste à vent et qui dérangeait beaucoup par ses prises de positions ultra-cultivées parfois trop passionnées.

Il tenait pour fautifs de l'effondrement des niveaux vocaux les mauvais professeurs et les pseudo-sachants institutionnels de l'enseignement du chant qui commençaient à sévir avec pour nouvelle bible, non pas les vocalises de Panovka ou *L'Art du Chant* de Manuel Garcia, père de Viardot et de la Malibran, mais des scientifiques de la voix tel Richard Miller et autres spécialistes qui pensent que connaître à quoi servent les aryténoïdes aide à faire une cadence chez Rossini ou un son filé bellinien.

Ceux-là même ont été titulaires du nouveau Graal, le CA, qu'on a osé demander à Michel Sénéchal ou à Gabriel Bacquier pour enseigner au CNSM ! Ils ne se sont jamais prêtés à ce type d'exercice que de devoir passer devant un jury de CA et on comprendra bien pourquoi... Mais c'est ce nouveau Graal « administratif », qui a permis, tout de même, sans avoir jamais mis les pieds sur une scène quelle qu'elle soit, à un nombre de théoriciens de la technique vocale, de prétendre enseigner les bases du bel canto dans des conservatoires, parfois prestigieux, et qui, de toute évidence, en savaient moins que lui, Roland Mancini.

À Paris, rue de Madrid et dans d'autres CNR, conservatoires de région, en effet, on en avait fini avec les artistes et carrières de niveau stratosphérique, avec la période de la haute école de chant française, avec des Panzera, des Croizat, des Eda-Pierre, des Crespin, Massard, Guiot, Esposito, Castelli, Mesplé, Sarroca, Berbier (...), même Michel Sénéchal avait été retiré de ses fonctions en 1994 de directeur de l'École de l'Opéra qui avait formé la majorité des plus illustres artistes d'aujourd'hui comme Tezier, Alagna, Dessay, invitant en master classes Christa Ludwig, Grümmer, Hampson, Berganza, Caballé et j'en passe...

MA RENCONTRE AVEC ROLAND MANCINI ?

Une sacrée chance. Apprenti ténor, élève du conservatoire de Bordeaux, classe de Paulette Simard, excellente technicienne de tradition (des heures de travail du souffle, de projection et de place de la voix), « mezzo de troupe », celle de l'Opéra Bordeaux du temps de sa gloire internationale et du Mai Musical de Bordeaux de 1951 à 1984.

Paulette se prêtait à quelques fiertés de carrière comme celle d'avoir chanté avec Simionato, Barbieri, Thill, Bergonzi (« Ce n'était pas rien d'avoir dans les oreilles la projection de Bergonzi ! » s'exaltait-elle) et quand je rentrais du conservatoire, je répétais bien sûr chaque jour.

Un de ces jours, je me lance (c'est le cas de le dire... d'ailleurs je crois que je ne suis jamais retombé !) dans l'aria de Fernando de *La Favorite* de Donizetti, en français s'il vous plaît, « Ange si pur », seul chez moi dans mon appartement d'étudiant colocataire, je m'éprouvais, je m'égosillais sur le contre-ut de poitrine comme je pouvais et sans tenir compte de mes pauvres voisins. J'entends frapper à ma porte, je n'ouvre pas, trop affairé à réussir ce fichu contre-ut ! Le soir même, je retrouvais un petit mot que j'ai encore, avec la mention : « C'est pas mal, mais vous saurez chanter cet air quand vous ferez l'ut filé. (je ne savais pas ce qu'était un ut filé...). Passez me voir demain pour un café et quelques vocalises. Votre voisin le plus proche, Roland Mancini dit Orlando » (en référence à *l'Orlando furioso* qui, à vrai dire, et je le dis avec beaucoup d'affection, lui correspondait bien).

C'est à ce moment que j'apprends que Roland Mancini est mon voisin. Mais en 1994, étudiant en géographie et science politique, cela ne m'avait pas impressionné du tout, même s'il était célèbre et intime de divas telles que la Olivero, Gencer, Ricciarelli ou la Caballé. Je ne connaissais rien à cette époque ni de ces chanteuses ni même de Roland Mancini. On est juste avant la fabuleuse période Michel Sénéchal.

J'ai par la suite, pendant plusieurs années beaucoup appris des cours de Culture Lyrique de chaque lundi et mardi soir, dispensés par Mancini au CNR de Bordeaux et des week-ends et des Noëls passés ensemble à en parler, à écouter, à analyser sa vaste bibliothèque discographique de collectionneur invétéré qu'il a été.

Le même aria chanté par 10, 15, parfois 20 chanteurs différents et légendaires, pendant des heures passionnantes, ça ne vous dit rien ? Cette approche empirique surpasse toutes les théories et extrapolations de conférenciers sur l'art lyrique quand on sait combien l'oreille est essentielle à l'art du chant et ses traditions. Avec Roland, on était loin du « surtout n'écoute rien, apprend sur la partition directement » de beaucoup de pédagogues.

D'après lui, il fallait au contraire commencer par prendre plaisir à l'écoute, le plaisir du son, l'approche du style, puis ensuite avec la partition sous les yeux, se rapprocher de ce que l'on peut faire de ce que l'on entend. Il m'avait convaincu que tenter d'imiter au début de l'apprentissage n'est pas un mal quand c'est pour imiter Schipa, Di Stefano, Battistini (pour le legato), Mallabrera, Villabella ou Vanzo dans mon cas. Mais toujours dans le plaisir. Et pour le sens, variable indispensable de l'émotion, l'intelligence du texte, l'équilibre de la diction et prononciation du français, écouter du Michel Sénéchal, Croiza, Thill, Lubin, Crespin, Panzera, Camille Maurane ou des chefs de chant comme Irène Aitoff, Simone Fejar ou Janine Reiss, bien évidemment.

Rappelons que cet héritage, Michel le tenait de ses maîtres, se plaisait-il à me dire. Gabriel Paulet en premier, récitaliste incomparable, son professeur au conservatoire qui d'après Michel Sénéchal fut « un des plus grands professeurs de l'Histoire du chant français, si ce n'est le plus grand avec Panzera ». Panzera, Maurane (...), tous avaient connu le conservatoire rue de Madrid

du temps de Gabriel Fauré, Ravel, Hahn et avant Massenet et Debussy en d'autres termes, l'âge d'or de l'institution.

Pour revenir à Roland, c'est aussi lui qui m'affirma, ce que pensait Michel Sénéchal, en le démontrant par de multiples enregistrements rarissimes, parfois originaux et inédits, que contrairement à ce que l'on prétend, ce n'est pas sur le chemin de l'iconique Malibran que Callas se situait, si ce n'est pour construire sa légende, mais elle était artistiquement et intrinsèquement plus la continuation de Claudia Muzio avec des aspects de la Cerquetti, véritables ancêtres et inspirations de Callas. Muzio - Cerquetti - Callas... et bien avant peut-être la Malibran, mais de cette conjecture, on ne sait rien car rien ne permet de l'affirmer définitivement.

Il n'y a qu'à écouter sur YouTube l'emblématique aria « *Casta Diva* » (mais il existe en vinyle et c'est encore plus significatif) de la tardive Norma de Cerquetti (courte mais prodigieuse carrière), sous la baguette de Gavazzeni au Mai florentin de 1956, et deux mots s'imposent à nous : « C'est Callas ! Enfin, qui est qui ? ». Muzio était mezzo, Callas l'avait été. Muzio était tout aussi actrice prodigieuse que Callas.

Rejoignant Michel, Roland me confirme que contrairement à ce que l'on a souvent cru, Callas avait du tempérament mais ne se prenait pas pour le centre du monde. Elle ne se croyait pas la seule et unique bonne chanteuse. Callas admirait et écoutait les légendes du passé autant que ses excellentes et jeunes rivales (Sutherland à laquelle elle s'identifie dans un enregistrement par erreur en est l'archétype).

À titre d'exemple, Callas avait tant d'admiration pour Magda Olivero, son expressivité hors du commun, qu'elle n'a jamais pu reprendre à la scène le rôle entier de Cilea, Adrienne Lecouvreur, après avoir applaudi la créatrice du rôle.

C'est Callas elle-même qui s'est dit éblouie par l'intensité du chant de la Olivero et sa technique vocale dite "*a fior di labbra*", quintessence absolue de lyrisme italien. N'est-ce pas une preuve ultime de l'humilité de Callas ?

Il est certain que Callas, tout en ayant un ambitus du La grave (La 2) au contre-Fa (Fa 5) en vocalises, n'était pas un fort soprano ni un soprano dramatique. Si le tempérament était dramatique, la voix ne l'était pas. Elle n'avait de dramatique que la lame formée par son aigu d'acier.

Michel s'acharnait à répéter « On doit toujours chanter avec sa voix. Le rôle peut être dramatique, jamais la voix. C'est le secret pour ne pas forcer ». On peut le croire d'un tel artiste, d'une telle carrière, d'un tel pédagogue. Je me souviens du travail d'apprentissage de Thais qu'il avait pu faire avec Fleming à San Francisco.

Callas a inspiré toutes celles qui lui ont succédé. Mais Callas, ce n'était que cela : une voix très longue dans l'absolu avec une grande acuité et projection, car superbement bien placée dans ce qu'on peut appeler le « squillo » de sa voix, qui compensait un manque manifeste de largeur et de rondeur. C'est avant tout sur le terrain de l'interprétation qu'elle allait s'affirmer.

Roland Mancini m'avait confirmé qu'il fallait admirer Callas pour ce qu'elle avait d'admirable et d'unique, mais pas béatement pour tout. Non ! C'est sûr que Callas n'avait pas l'opulence vocale de la Tebaldi. Rivale ? Non, pour Mancini, qui prétendait à juste titre que l'une avait ce que l'autre n'avait pas. L'une chantait Desdémone quand l'autre chantait La Traviata. Et pourtant c'est cette étonnante et détonante combinaison qui fit, par nature, Callas. C'est ce tout-en-un qui a contribué à son unicité et à son triomphe sans précédent dans des rôles qu'on n'aurait pas cru immédiatement pour elle, au regard des pures caractéristiques harmoniques de son timbre.

Sa Norma qu'on admire aujourd'hui est celle qui triomphe au Covent Garden en 1952 et qui en restera l'archétype.

Il y a ceux qui n'ont pas vu venir le phénomène, la révolution lyrique du siècle qu'a incarnée Callas, tel ce journaliste du *Times* qui écrit : « Qu'elle ressemble plus à un dessin animé qu'à un soprano »

Justement un dessin animé, pourquoi pas un manga et c'est à nouveau l'avant garde qu'elle avait su créer par l'interprétation de ses héroïnes, *falcon* ou *colorature*, parfois si schématiques avant Callas, qu'elles en étaient devenues caricaturales et surannées.

C'est bien Mancini qui m'a enseigné pourquoi Callas avait été non pas qu'une évolution, mais une révolution lyrique, celle du dramatique *colorature* qui a pu exhumer des oubliettes tant d'emplois, avec une théâtralité plus que débordante et en accord avec la popularité montante qu'exerçait le cinéma naissant. C'est elle qui a rendu l'opéra vrai. C'est aussi Roland qui m'a montré son insolente collection d'articles sur la publicité tapageuse, méritée ou injuste, dont Callas, en star populaire à la vie capricieuse, avait fait les frais.

Michel disposait aussi d'une large collection de revue de presse repartie dans des recueils classés par année depuis 1944. J'ai gracieusement donné tout cela à la Bibliothèque nationale de France car cela représente l'Histoire lyrique de la seconde moitié du XX^e siècle.

En outre Michel Sénéchal avait aussi été le récipiendaire de nombreuses archives d'artistes qui l'avait précédé.

Apprendre des rôles de façon aussi rapide, avec une précision, une endurance au travail, une capacité vocale adossée à un instinct spontané de génie théâtral, forme le « Chant Callas ».

Chant dans le seul but d'atteindre une justesse émotionnelle sans pareil, fédérant tous les publics et toutes les générations, amateurs ou connaisseurs de l'opéra, au point qu'on en parle encore.

N'aurait-on pas dit aujourd'hui de Callas qu'elle est HPE (haut potentiel émotionnel) et/ou HPI (haut potentiel intellectuel) selon les diagnostics et normes neuropsychologiques ? Considérant qu'il s'agit de personnes selon un barème médicalement approuvé, qui disposent d'une intelligence émotionnelle supérieure leur permettant d'apporter des ressentis plus variés, tout en sachant mieux les exprimer que la moyenne de l'humanité. Selon cette définition, indubitablement Callas était une surdouée de la scène, une HPE, pouvant instantanément cumuler et canaliser en elle toutes les caractéristiques qu'exige l'apprentissage d'un rôle avec un niveau de créativité émotionnelle hors du commun.

Callas, son haut potentiel, son émotion, ses interprétations ont été de véritables exutoires avant d'exalter ses propres drames, ses souffrances, le martyr d'une femme qui a peut-être tout de ce que l'on peut envier de l'extérieur (talent, beauté, argent), mais qui pleure de l'intérieur, au fond

d'elle, qui pleure d'aimer, de passer son temps qu'à aimer, à la scène comme à la ville et de ne pas l'être. Aimer est énergivore quand on n'a rien en retour que des brava et puis s'en vont...

Morte à juste 10 ans d'intervalle, Dalida, Callas... la comparaison n'est pas inepte. Il n'est pas inepte non plus de penser Callas en termes d'hypersensibilité et de haut potentiel dont toute la voix doit tout au cœur de Maria.

Callas a sorti l'opéra de son cadre même quand elle ne chantait pas et à fortiori quand elle chantait. Sa Tosca de 1953 avec Victor de Sabata n'en est-il pas le meilleur aspect, encore à ce jour considéré comme le plus emblématique témoignage de tout l'Opéra du 20^e siècle, démontrant à lui seul que la voix ne suffit pas sans le cœur qui l'a nourri ? Elle n'est qu'un élément du drame, de la tragédie, du succès. Oui, Roland m'avait appris tout cela et bien d'autres choses encore sur les chanteurs et la vocalité du passé. Il était intarissable, et à la différence de Michel, plus spontané, il choisissait ses mots de musicologue pour apporter une sorte de scientificité à son propos. Ce fameux numéro spécial 64 de la revue *Opéra* aura tout déclenché. De ce long article sur Callas, le premier du genre, c'est bien son rédacteur Roland Mancini qui en a parlé le mieux à posteriori : « N'est-ce pas déjà cueillir trop tôt la rose et classer d'avance une belle histoire inachevée ? »

Toutes ses anecdotes sur Callas, ses frasques et scandales qui faisaient l'actualité en éclipsant le quotidien, en mettant au second plan parfois les affaires politiques, géopolitiques et autres caprices des stars de cinéma de son époque, rompaient avec le snobisme endémique installé dans un monde de l'Opéra qui s'enkystait ; je les devais pour beaucoup à Roland Mancini, je lui devais de les avoir découvertes et mémorisées. Roland Mancini était celui qui m'avait tant parlé de la plus actuelle des légendes lyriques passées : Callas par mon cher Roland, le maître Mancini, mon voisin, c'était *l'Orlando Furioso*.

PUIS CE FUT LA CABALLÉ

Caballé m'avait été présentée par mon mentor Michel Sénéchal dès 2002, et depuis j'allais régulièrement la voir en Andorre et à Barcelone pour me perfectionner. Elle avait toujours le bon mot sur Maria Callas pour qui elle avait eu une immense affection étant donné qu'elle avait partagé parfois ses propres costumes et surtout, un temps, le même professeur, La Hidalgo, que Caballé rencontra à plusieurs reprises.

Un jour que je l'interroge sur la perte de poids de Maria Callas et ses conséquences sur la voix, Montserrat me rétorque avec son accent hispanique et rieur inimitable : « Oui, tu sais comment elle a perdu si vite, Stéphane ? C'est en faisant 7 fois le tour de Caballé ! ». Peut-être avais-je été maladroit par cette question qui la renvoyait au poids, à son propre poids et à la question des régimes sans fin que Caballé entreprenait sans succès.

Mais cela n'a pas empêché qu'à une autre session de cours, elle me fit l'honneur de me montrer un secret qui était devenu son talisman fétiche, son genre de *gri-gri* : les authentiques boucles d'oreilles de la Callas dans la *Tosca* de 53. Oui, c'est Caballé qui en était la détentrices et c'était un cadeau de Maria elle-même.

Maria ou Callas pour Caballé ? Je n'ai jamais entendu Caballé que l'on disait être « *La Superba* », évoquer « *La Divina* » Callas, parler d'elle, raconter ses rencontres avec Callas, en utilisant le surnom de Callas. Caballé nommait toujours de Callas en tant que Maria. Maria par ci, Maria par là. Mais toujours Maria. Elle savait que Callas tenait tout de Maria.

C'était aussi Caballé qui avait su combien Maria la chanteuse apprentie tenait tout de sa patiente pédagogue Elvira de Hidalgo et particulièrement son don évident pour la colorature et la vocalise véloce, qui me fait cette évidente confiance : « C'est ce qui permit à Callas d'aborder avec aisance les Rossini. » Ce qui au bout du compte n'a jamais été vraiment le cas de Caballé.

La célèbre professeur et soprano colorature espagnole, vivant à Athènes, dont la dépouille vient juste, en 2018, de retrouver sa ville natale dans la province de Teruel, connaissait tout des secrets du bel canto. Caballé m'avait glissé à demi-mot que Hidalgo les avait plus confiés à Maria qu'à elle-même, de sorte que détentrice des arcanes de la vocalise d'agilité à fond de train, Maria était mieux placée que d'autres « dramatiques », pour vocaliser sur le terrain des cabalettes ou des da capo, des arias virtuoses et hyper vocalisants du bel canto romantique italien. Tout chanteur sait que l'art de la vocalise est l'art de la jeunesse de la voix.

Au Gala de l'Opéra de Paris du 19 septembre 1958 (dit Gala Marie Claire), Callas officialise ses débuts en France, au bénéfice des œuvres de la Légion d'honneur ; elle passe d'un registre à l'autre, d'une tessiture à l'autre, enchaînant de la dramatique à la colorature légère inaltérée. « *Una voce poco fa* », l'air de Rosine du deuxième acte du *Barbier de Séville* de Rossini que Callas interprète lors de ce Gala en est le plus flagrant et époustouflant témoignage. Les places sont à un prix inaccessible pour un public d'opéra ordinaire et les invités (400 couverts) appartiennent à l'élite financière, politique et artistique. Comme le raconte Roland Mancini : « Comment était-il possible de chanter le même soir le répertoire dramatique, celui de lyrique léger, celui de léger et celui de mezzo ? Le feu ardent presque maladif qui anime son regard me frappe tellement, ce soir-là j'étais à quelques mètres d'elle (...) que l'incertitude de sa *Casta Diva* chantée légèrement bas est passée au second plan à côté d'un air de Rosine éblouissant de technique, d'intelligence et de santé théâtrale. »

Rares sont ceux qui aujourd'hui étaient présents à ce gala. Mais à n'en pas douter, ce concert parisien appartient aujourd'hui plus à l'Histoire du Paris élégant et mondain qu'à la réelle biographie de Maria Callas. Dans la revue numéro 64 pré-citée, Roland continue en précisant : « Callas avait obtenu des places réservées à la presse sans quoi elle avait menacé de ne pas chanter, elle savait alimenter sa chronique, celle des potins mondains, qui se précipitent pour recueillir les mots de certaines starlettes de l'écran naissant ou du cinéma, qui, pour la première fois, tout en donnant des avis péremptaires, voyaient un Opéra (...) L'une d'entre elles dit : « Elle (Callas) m'a donné une leçon de comédie. » Mancini balance non sans sarcasme : « On s'en serait douté. »

Nombreuses avaient dû décoller de leur siège par l'intensité de ce qu'elles voyaient et entendaient. La chute de cette histoire de gala est réelle : À la tombola de cette exclusive soirée, Callas réussit à faire gagner un avion à Charlie Chaplin, donné à des œuvres de bienfaisance par la suite ! Pourtant, Paris pour la diva n'était pas que mondanité de gala.

À Paris, les murs sombres de son appartement, volets souvent mi-clos, c'était admettre que la femme ait un instant le droit d'exister simplement chez elle, pour se soustraire à un public exigeant, pour fuir à ce monde impitoyable, ce monde d'abnégation de l'artiste.

PARIS POUR CALLAS, C'ÉTAIT AUSSI JANINE REISS

Janine me confie lors d'un déjeuner cette très belle phrase au sujet de Callas, notée dans le carnet qui la suivait en permanence et que j'avais recopié sur une de mes partitions : « Tu sais chez elle, pour Maria, c'était savoir compromettre son chant morbide et déchiré, dédié à l'amour et à la mort (un résumé de l'opéra finalement ?). Chez elle, c'était mettre de côté son merveilleux instrument vocal qu'elle portait en elle pour lui préférer, un moment, la vie, accepter sa vie normale, préparer un thé, un cake, arroser ses plantes, accepter les amitiés désintéressées. »

Janine affirmait que Callas n'a voulu être l'esclave d'aucun registre. Personnellement, je dis qu'à ce jour, il n'y eut que Callas pour avoir ressuscité le mythe de la Prima Donna, à la tête d'un répertoire que trois chanteuses devraient se partager encore aujourd'hui.

La Callas était devenue un phénomène social et c'est chez elle à Paris, dans la plus mondaine des métropoles lyriques, qu'en résumé, le paradoxe conscient s'élabore, à savoir que Maria essaye d'échapper peu à peu à Callas. A fortiori, on l'appelait moins, elle manquait de contrats ou les refusait. C'est l'exil parisien.

Ma rencontre avec l'extraordinaire chef de chant Janine Reiss a été provoquée accidentellement. Elle qui pendant les presque 10 années de son retrait principal de la scène avait accompagné et préparé Maria Callas, au sens musical, au répertoire français, pour ses deux enregistrements avec le maestro Georges Prêtre et au sens humain en partageant des instants de sa solitude parisienne.

Janine Reiss m'avait été présentée par Michel Sénéchal lors du repas annuel des Anciens de l'Opéra où j'avais eu l'honneur d'être son invité « un jeunot aux yeux écarquillés » (m'avait-il fait la remarque après... il n'avait pas eu conscience que je puisse être impressionné car il y avait tout ce que compte l'opéra français de prestigieux) et qui se déroulait chaque année dans le foyer de Garnier. Reiss, souffrante, ne devait pas venir. Elle avait été annoncée absente. À la dernière minute elle arrive et s'assied sur la seule chaise vacante de l'assemblée, à ma droite. On ne s'est pas adressé un seul mot lors de ce repas. Elle paraissait glaciale. Puis Michel, par un bon mot un tantinet grivois, au dessert, détend l'atmosphère par sa célèbre cantilène sur « *l'abricot de la cantinière* », fait rire l'assemblée et finit par me présenter à la maestra, qui comprend tout de suite ce que je représentais pour Michel Sénéchal, surnommé la Sénèche ! Bon, à ce stade, le tour de table était fait et les ronds de jambes aussi. On se met à discuter avec Janine Reiss. Enfin disons plus objectivement, elle me parle toute seule, j'avais bien peu à lui dire à part à la congratuler et passer pour le flatteur de service.

C'est depuis qu'elle me recevait presque 2 à 3 fois par mois parfois plus pour travailler, chez elle, à Paris, 132 rue de Courcelles.

Janine et Michel avaient beaucoup travaillé ensemble lors de productions lyriques de sorte que Michel, qui la connaissait bien, m'avait donné quelques codes indispensables de bonne conduite à suivre pour survivre à ses côtés.

Elle n'aurait toléré aucun impair de politesse et de manière même d'un chanteur apprenti venant de son Sud-Ouest profond. J'accours chez Gibert à Saint-Michel, la librairie étudiante et pas cher, je me mettais à relire, dans le métro, Nadine de Rothschild que je venais d'acheter.

D'une élégance ultra raffinée, ultra cultivée, allure de mondaine mais ce n'était pas pour me déplaire dans le contexte - musicalement moins puriste et techniquement pianiste que Simone Fejar ou Irene Aitoff ou encore leur cadette Elisabeth Cooper qui avait été pianiste de Jessye Norman et du chorégraphe Béjart, véritables monuments de l'Histoire de la musique lyrique française - Janine était plus « causeuse » et surtout elle, elle avait admiré Callas et en savait de Maria plus encore.

Callas, seule, esseulée chez elle, sollicite Janine pour « *refaire sa voix* » au début et retravailler des rôles mais surtout parler, converser sur l'art, l'opéra, épilucher des partitions en fredonnant, passer du temps, vaincre sa solitude.

Janine, dans chaque partition travaillée, pouvait vous dire un mot sur Callas ou ce qu'elle aurait fait ici ou là. En effet, de tous, elle était le seul maître que j'ai connu qui l'avait accompagné chez elle, dans ce qu'elle avait de plus public et de plus intime à la fois, son art.

Janine, sur un air pour ténor du bel canto ou du vérisme italien auquel je tentais de me mesurer, ne cessait de faire parler Callas en m'assénant : « Tu vois, Stéphane, à cette mesure, Callas l'a entendu chanter comme ça au côté de Di Stefano ».

Elle me répétait que tout le chant de la Divina répondait à une seule question : « Que se passe-t-il derrière les notes ? » sous-entendu quel est le sens du rôle, la place de cette phrase dans tel ou tel rôle ?

La réponse à ces questions, pour Callas, se trouvait dans les mots, le texte, les nuances, les rythmes, les annotations du compositeur.

Rien n'était laissé au hasard de sorte que la structure de l'œuvre déterminait la nature de l'œuvre et le théâtre, donc la vie, donc l'amour ou la mort, donc la vibration comme la place des sons, produisaient l'émotion qui prenait vie au travers de cette structure.

Il est manifeste que, pour Callas, le sens prévalait sur le son et la vibration vocale ; l'humanité de son chant devait être vectrice d'émotion, sinon rien. Tel est le message de Callas.

Janine recherchait dans votre interprétation ce rapport à la structure de l'œuvre pour y confronter votre nature. Au fond d'elle, on sentait ce qu'elle n'osait pas nous dire par la délicatesse qui empruntait la voie de son élégance mais qui finissait par transpirer en répétant derrière le piano « donne de toi dans ce pianissimo, donne de toi dans cette croche pointée ».

Elle me faisait comprendre que Callas, non sans nostalgie, était d'un temps qui se perd comme si elle avait voulu me dire, dans l'esprit de ce que j'avais retenu de mes rencontres (2004, 2005, 2009, 2012) à Cogolin, avec feu André Tubeuf, ce grand admirateur de la Schwarzkopf, chez Michel : « Si seulement on pouvait entendre un peu de cette humanité transcender le chant parfait de certains artistes d'aujourd'hui. Le chant de Callas se veut plus qu'une ligne vocale exemplaire, tel un superbe "bolide", mais sans carburant, sans vie, sans émotion, sans vécu, heureusement pas pour tous. »

Mais le plus saisissant n'est pas le travail que Janine faisait avec Callas, c'est tout ce qui suivait cette session musicale comme boire un thé avec Maria ou l'aider à arroser ses plantes !

Imaginer que j'ai côtoyé Janine Reiss qui a partagé des dizaines et des dizaines de thés avec Maria me fait encore halluciner.

Janine est décédée en 2020, je l'avais encore vue trois ans auparavant, juste pour lui rendre visite. Plus éreintée et épuisée que jamais, elle ne s'était pas mise au piano, mais elle avait tout gardé de son art de recevoir. Un art de recevoir alliant distinction et simplicité, vous mettant à l'aise tout de suite pour peu que vous respectiez les convenances usitées, m'évoquant à nouveau en 2017, de sa voix frêle, Maria Callas en ces termes : « Maria connaissait le goût de sa bouche », image pour illustrer qu'elle avait beaucoup de goût. « Elle connaissait le goût de sa bouche », en d'autres termes, une gentillesse et un accueil en toute simplicité qui exorcisent tout ce que l'on peut attendre de la distance et froideur d'une diva.

Janine Reiss avait connu cette diva qui désormais attendait seule chez elle, jusqu'à sa mort.

Je pourrai encore parler d'Andrea Guiot que Michel me présente en 2002 alors qu'il donnait ses stages à Bruniquel au Festival Offenbach. Nous étions allés rendre visite à la soprano à Garons près de Nîmes où elle vivait après s'être retirée depuis une vingtaine d'années. Dans son mas provençal, elle enseignait et peignait tout autant. Quand je lui évoque Callas, elle n'aura qu'une phrase, elle qui avait été sa Micaela sous la direction de Prêtre en 1964 : « Où là là, qu'elle était difficile pendant les répétitions de Carmen ! » Je n'ai plus insisté.

Ou encore de Robert Massard, bon pied bon œil, qui avait fait le déplacement depuis Pau avec son épouse, le 27 mars 2008, au repas annuel des anciens de l'Opéra qui, en me dédiant le menu et après mes questions sur la Carmen de Callas, répliqua en signant : « Un grand moment de ma vie artistique »

Et mes sessions de répétition avec l'extraordinaire soprano Nelly Miricioiu, reine du bel canto romantique italien, véritablement identifiée comme l'une des suiveuses, des disciples de Callas, tant la ressemblance entre les voix et le style était frappante. Je venais de chanter avec elle à l'Opéra de Toulon, là où on ne l'attendait pas. Elle faisait Missia, je faisais Camille de Coutançon dans *La Veuve Joyeuse*. Drôle et inespéré à la fois d'être enfermé dans un pavillon, après l'air du Pavillon, avec la Miricioiu ! Je suis époustoufflé, impressionné par sa voix, par son air, par sa gentillesse. Elle ne parlait pas de Callas elle mais seulement d'elle. Mais c'est un autre sujet.

« Les notes n'ont pas été choisies comme simple ornement (...) C'est la seule façon dont je puisse servir l'art », dit Callas, toujours en recherche de la plus haute expression dramatique. Prise à son propre piège d'excellence et d'exigence, elle devait faire peser sur son double, Maria, le poids d'entretenir la légende de la Callas, qu'on parle d'elle, recréant, avec une incomparable rigueur, intégrité et intensité, des opéras englués dans des traditions séculaires. Elle qui disait déjà en son temps de façon prémonitoire (ça a empiré...), après la brouille avec Bing Rudolph, surintendant du MET de New York, que : « Trop de théâtres lyriques sont entre les mains de gens qui n'y connaissent rien ou pas assez en musique », précisément au sujet de son refus d'interpréter en alternance deux sopranos aux exigences opposées, parlant de Lady Macbeth et La Traviata.

Madonna ou Beyoncé, Céline Dion ou Netrebko, avant ou après, aucune n'a eu le retentissement médiatique de Callas. De Brooklyn à Athènes, myope, née obèse, disgrâces qui l'indisposent et l'enferment déjà avant même ses tardifs débuts, mais c'était sans compter que Maria Anna Cecilia Kalogropoulos était née un deux décembre.

Il n'en fallait pas moins à Callas (anagramme de Scala) pour naître sous les auspices de la plus impératrice des divas. Impériale scéniquement, telle a été Callas. Impériale humainement, telle a été Maria. Tous les mots que j'ai entendus ne résument pas et n'égalent pas les mots puissants et météoriques d'Hemingway à qui je laisserai le final : « Callas, c'est un ouragan avec une voix du paradis ».

Joyeux Anniversaire Maria Callas, en 2023, vous avez eu 100 ans et une fois de plus, si jeune, si visionnaire, si haut potentiel, si avant-gardiste et dans l'air du temps, si femme, si diva, si forte nature, vous étiez déjà écologique.

« Oh là là ! Il se prend pour La Callas ! » Merci bien et j'en suis fier !

Stéphane Sénéchal, décembre 2023.