



Jean-Jacques
Groleau

Maria Callas

Préface d'André Tubeuf

ACTES SUD

DU MÊME AUTEUR

RACHMANINOV, Actes Sud, 2011.

HOROWITZ, Actes Sud, 2017.

Texte d'André Tubeuf pages 7 à 15
reproduit avec l'aimable autorisation de Bouquins Éditions.

Photographie de couverture :
© Allstar Picture Library Ltd / Alamy Stock Photo

© ACTES SUD, 2023
ISBN 978-2-330-18219-9

JEAN-JACQUES GROLEAU

Maria Callas

Préface par
André Tubeuf

ACTES SUD

UNE VOIX, UN VISAGE,
UN MYTHE*,
par André Tubeuf

Le choc Callas, d'abord ç'a été la voix. Elle était pleine, colorée, véhémence, sans limite apparente ni en extension, ni en projection, ni même en agilité. La matière en était d'abord rude. Ce qui saisit Elvira de Hidalgo dans la scène d'*Oberon* que lui chanta l'étudiante, c'est la violence du torrent sonore, qui allait par saccades. "Une voix importante" – adjectif sans équivalent dans notre vocabulaire lyrique : c'est ce que Francesco Siciliani notera en entendant à la radio son Isolde de Venise. *Importante* : cela veut dire que l'étoffe en est riche, et en montre moins qu'elle ne pourrait. Non moins *importante* était la taille de la jeune Callas : taille épaisse, verres

* Étant à l'origine de cet ouvrage de Jean-Jacques Gro-leau, le regretté André Tubeuf se devait d'y figurer. Nous republions donc le rare portrait qu'il avait fait de Maria Callas, édité dans *L'Offrande musicale* (Robert Laffont, collection "Bouquins", 2007) et aujourd'hui épuisé. (*Note de l'éditeur.*)

plus épais encore sur sa myopie, boutonnée dans un vêtement sans grâce et semblant s'en fiche (les dames du chœur se souviendront de cette allure lourde et de ces gestes gauches, à la Scala, lors de l'ouverture avec *Les Vêpres siciliennes* en 1951). Qui se préoccupait de l'apparence des chanteurs alors ? Mais la voix ! Les couleurs du grave éclipsaient en richesse celles de Cloe Elmo, premier contralto d'alors. À l'autre bout, couronnant les cabalettes, un *mi* bémol à la volée, percutant, foudroyant, tout le contraire du tintement argentin qui avait fait, à altitude égale, la gloire de Toti dal Monte.

Ces voix importantes vont tout droit aux rôles, si difficiles à distribuer, qui seuls portent au public le choc élémentaire, le *thrill* du grand son vivant, vibrant, qui balaye tout devant soi. Après Gioconda ce furent Aïda, l'inaccessible Turandot et même, chez Wagner, Isolde et Brünnhilde en attendant Kundry. Callas dans ces emplois, à la fin de la décennie quarante, était seule. Mais elle n'était pas Callas. Siciliani identifiait correctement l'inconnue entendue à la radio comme une Américano-Grecque. Rien d'italien en elle, ni le timbre, ni la volupté, ni surtout sa musique : tantôt hautbois tantôt clarinette, et même alto avec sa plainte tenue. Callas, tout naturellement, orchestrait. Elle n'aurait pu le faire d'emblée au-dessus du *oum-pah-pah* à quoi se réduit, en caricaturant à peine, l'accompagnement de Bellini.

Une première légende est née quand cette voix massive a révélé l'autre dimension de rôles qui demandent tout le contraire : de ces souplesses fluettes qui font le soprano *léger*. Par sa faute, tout un répertoire de Délirantes belcantistes était tombé en quenouille. Que reste-t-il de Lucia di Lammermoor, de l'Elvire de Bellini, imaginées par les voix fumeuses, obscures, émouvantes de Pasta et de Malibran, chez ces filles fluettes et décolorées (Lily Pons au Metropolitan pouvait montrer son nombril en Lakmé. Il était *glamorous*) qui ne font d'effet qu'à découvert, dans les cadences, enlacées à une flûte ? Par assimilation, elles avaient annexé jusqu'à la Gilda et la Violetta de Verdi, créatures de sang et de larmes, parce qu'on peut y interpoler les contre-*mi*, bémols ou naturels. Norma, plus impérieuse, avait échoué, elle, aux brailleuses. Or à Venise, quand Callas chantait ses Brünnhilde, Margherita Carosio devait lui succéder à l'affiche dans *Les Puritains*. C'était en janvier 1949. Serafin dirigeait l'un et l'autre. Il avait entendu Callas lui chanter le délire d'Elvire, "Qui la voce sua soave" : Elvira de Hidalgo, colorature elle-même, le lui avait mis dans la voix à Athènes, les agilités pouvant toujours faire du bien, surtout aux grandes voix. Quand Carosio déclara forfait, Serafin paria sur Callas. Il croyait en ses possibilités infinies. Il savait d'ailleurs quelle musicienne boulimique était l'Américano-Grecque, toujours première arrivée au Conservatoire d'Athènes, et

partie la dernière, apprenant les leçons des autres quand elle n'avait plus rien à étudier, et se mettant en mémoire une *Saint Matthieu* et des lieder de Brahms qu'elle ne chanterait jamais, mais qui lui donnaient des idées de couleur possible. Là, Callas fut unique, et prémonitoire : comme si elle voulait que la preuve soit faite et demeure, ses premiers disques (à l'automne 1949) fixaient à la fois son Isolde et son Elvira. Véhémence, elle s'amenuisait aux agilités de Bellini, avec une précision et une luminosité idéales.

Ses *Vêpres*, avant la Scala, Callas les avait essayées à Florence, avec Kleiber. Elle eut, pour comprendre et aiguiller sa voix, de grands chefs, et dans le répertoire où on les attend le moins (il y aura Bernstein pour *Médée* et même *La Somnambule*, Karajan pour *Lucia*). Pour Lady Macbeth, rôle qui résumait ses contradictions (qui sont celles du bel canto dramatique), elle faillit avoir Toscanini. Elle eut (ce n'est pas moins) De Sabata. Toscanini avait coaché Callas au piano ; enchanté de son économie dramatique, de son exactitude méticuleuse, capable de rendre justice aux notations expressives et dynamiques infinies dont Verdi a marqué la partition. Il y récusait les pures belcantistes. Il lui fallait des défauts expressifs, capables de noirceurs plus encore que de brio. Avec cette seconde ouverture de saison à la Scala en 1952, Callas devenait ce qu'elle avait à être. Typiquement, entre-temps, elle avait chanté à la Scala son seul

rôle mozartien, l'impossible Konstanze de *L'Enlèvement au sérail* que même Vienne, depuis Mária Németh (tiens ! une Turandot, une Brünnhilde elle aussi !) abandonne à des blondines suréquipées, des "*Blondchens*". Mozart n'a rien écrit qui soit plus près des exigences de cette espèce perdue, le soprano dramatique d'agilité, oublié depuis Donizetti, tué par les voix forcées du culte wagnérien, les voix criées de la mode vériste. Ces quelques saisons clés, l'emploi de Callas sera de moins en moins les Aïda et Gioconda, où sont ses racines, de plus en plus ces Elvira et Lucia et Violetta où est son avenir, où se fixe son immortelle identité d'artiste. Pivot : Norma, qui demande l'un et l'autre versant.

Mais à cette voix caméléon, capable de toutes les violences, quelque chose manquait encore : un instrument, où s'investir, pour s'exprimer tout entière. Quel instrument ? Son propre corps. Callas est devenue Callas pleinement le jour où on la vit paraître à la Scala pour y répéter *La Vestale* (sa troisième ouverture, 1954, avec Visconti) : svelte, élégante, le nez devenu beau parce qu'il était devenu un profil, et tout le visage obéissait à la statuaire, sous le casque de cheveux cendrés. Cette myope avait le génie de se voir du dedans. En scène, elle sentait les présences qu'elle ne voyait pas. En image, elle avait vu cette Callas qui n'existait pas encore, et qu'elle allait porter au jour. Ainsi, où allait déjà sa prodigieuse imagination créatrice, sa propre image fin 1954 la

rejoignit. C'est peut-être son Alceste de la saison passée qui l'a décidée. Là, avec Giulini, il a bien fallu que le marbre soit silhouette, et pourtant s'anime. Elle y a trouvé le principe d'un allègement vocal, indispensable pour aller au bout du récitatif de Gluck (autrement tenu que celui de Mozart ou Bellini). Son corps ne pouvait plus rester cet obstacle, ce *démenti* à ses incarnations musicales. Il se fit svelte, mesuré à bon escient, toujours musical, théâtral avec naturel. Ressuscitèrent alors la Vestale et la Somnambule, qu'elle n'avait jamais chantées, et aussi Iphigénie, Anna Bolena. Vécurent vraiment des rôles qu'elle avait déjà superbement chantés, mais qui attendaient, pour que l'incarnation fût totale : Norma, Médée, Lucia, Violetta. Ce furent quelques années de feu. Tout Callas est là. Toute sa vérité.

Elle s'est brûlée. Mais n'est-ce pas aussi pour avoir senti qu'au-delà de ces personnages dignes qu'on se consume pour eux (Bolena, la dernière, est de 1957) elle n'aurait plus que des reprises, ou des secondes garnitures, menue monnaie du répertoire des Reines et des Délirantes ? Le fait est que la voix idéale de Callas n'habita que très peu de saisons ce corps qu'elle s'était fait à son image. Toujours elle avait eu ces quelques aigus serrés et aigres, ce trémolo aussi, parfois vertigineux, sur telle note aiguë. Elle s'étonnait qu'on puisse aimer sa voix du premier coup : "Il faut se faire à mes défauts, disait-elle. Il faut me gagner."

Quel était, réalistement, l'avenir de cette artiste créatrice, héroïque, ambitieuse, perfectionniste et modeste, cette fin des années cinquante ? À l'évidence, il n'y avait plus de rôles nouveaux pour répondre à cette ambition poétique créatrice. À l'évidence aussi, de plus en plus de points vocaux échapperaient au contrôle acharné de sa volonté d'artiste. Que Callas dût se taire plutôt que décliner ou même plafonner est une évidence d'artiste. La Cendrillon de Brooklyn était en droit de se rêver d'autres royautes que ses fictions de scène ; d'autres *primo uomo* que l'Enrico VIII de son Anne de Boleyn ; d'autres magnats, et d'une plus palpable puissance. Destin mondial, et destin mondain. Les rares et précieuses fois où ce destin mondain la renverra à la scène, elle y surcompensera d'un geste toujours plus émacié, démesuré, péremptoire, une projection sonore devenue tragiquement maigre, et comme sourde.

Ces années tragiques et désolées ont alimenté le mythe mondial et mondain d'une Callas rejoignant la Castiglione, la Dame aux camélias et Garbo dans la galerie mythique des immolées de la gloire. Ne nous en plaignons pas. S'alimentant d'une chronique de faits divers qui n'avaient plus rien à voir avec sa voix, sa musique, son génie ni même son état de chanteuse, la célébrité de Callas a rendu le chant illustre en un temps fait pour ne plus rien y croire. Et les disques que, Dieu merci, elle avait faits étaient là pour nourrir

de façon vivante et vraie, et jamais défraîchie, la curiosité aguichée par le yacht d'Onassis, et Churchill dessus, et la solitude affreuse au bout du périple, seul port possible, terme fatal pour l'artiste.

Nous n'avons pas fini d'écouter Lucia rendue à sa vraie nuit, avec Karajan ; la Somnambule avec Bernstein, ses maniérismes bouleversants, victoire de l'esprit sur la matière, comme est la danse, telle que Bellini a pu la rêver pour une Taglioni, autour de qui le chant ténu et frêle de Callas fait flotter les brises d'impalpables Nocturnes. Pour une simple Rosine, comme elle a su s'altérer, se timbrer autrement, *s'instrumenter* pour d'autres couleurs ! Et cette Norma faite colère mais pitoyable soudain, en qui nous sentons s'allumer la vocation sombre de s'immoler à la place du monde entier, dans un immense embrasement ! Callas n'a pas seulement rendu la vie à des héroïnes qui après tout auraient pu rester ensevelies. Nous n'en serions pas morts. Mais nous aussi, elle nous a éveillés, recréés par l'oreille, incités à une écoute plus exigeante et plus profonde. Elle voyait un rôle, globalement, sans aucune des finesses d'analyse et des approches historiques dont les starlettes se flattent dans les magazines. Elle voyait en Bolena *la reine*, et basta ! Mais elle instrumentait alors ! Parce que c'est l'imagination musicale en elle qui était géniale, c'est notre oreille qu'elle sollicitait, même au théâtre. Mais le théâtre, avec ses trop ostensibles

apparences, et ses bruits de coulisses aussi, distrait de ce que le chant suffit à montrer. Callas a quitté le théâtre. C'est pour mieux habiter la magie du disque aveugle, où est toujours tout son théâtre, que notre oreille suffit pour voir, si elle réécoute, et *gagne* Callas comme celle-ci d'abord a fait – sur ses défauts mêmes. Magicienne ! Ouvreuse d'oreilles ! Enchanteresse, très au-delà du chant !

À Éric, qui m'a réappris à l'entendre.

INTRODUCTION

Immédiatement reconnaissable, la voix de Maria Callas est sans aucun doute l'un des plus étranges phénomènes que le disque nous ait légués. Elle capte l'attention de l'auditeur dès la première inflexion. Véritable carte de visite, le timbre est la porte d'entrée à l'univers poétique d'un chanteur. Mais il est loin de suffire. Or, pour reconnaissable qu'il ait été, le timbre de la Callas ne fut pas le plus beau, loin de là. Dès ses premiers succès, c'est au contraire l'étrangeté de sa voix qui est régulièrement stigmatisée – on était loin des standards de beauté pure qu'avaient été les Muzio, Ponselle, Rethberg et autres Jeritza... Et pourtant, cette voix vous happait immanquablement. La combinaison de qualités apparemment opposées ne pouvait que fasciner. Capable de puissance (dans ses premières années) et de vocalises aériennes, de graves abyssaux et de suraigus insolents, elle avait un instrument assurément peu commun. Son don unique de l'*incarnation*, par-delà la seule beauté du chant, était

tellement affirmé chez elle que les rôles même les plus monolithiques prenaient soudain vie. Quant aux personnages complexes, comme Violetta ou Norma, ce chant protéiforme leur rendait enfin totale justice, Maria parvenant à caractériser chacune des infinies nuances de la partition là où tant d'autres se contentaient de les *bien chanter*.

Avec plus de quarante rôles à son actif, du répertoire classique au vérisme en passant par Wagner et le bel canto, aussi à l'aise dans le drame que dans la comédie, elle fut au vrai sens du terme la seule soprano *assoluta* du siècle dernier, capable de chanter les partitions les plus apparemment incompatibles. Ce don n'était pas sans risque : tout chanter, et très tôt (elle était sur scène à 15 ans déjà !), en exigeant de son appareil phonatoire des allers-retours brutaux entre des répertoires aux caractéristiques trop opposées (Brünnhilde de *La Walkyrie* et Elvira des *Puritains*, chantés à quelques jours d'intervalle), allait précocement abîmer son instrument. La perte de poids spectaculaire, qui devait lui permettre de donner un équivalent visuel à ce travail de la voix, ne se fit pas sans conséquence : elle perdit trop vite une grande partie du soutien de son souffle, ce qui accéléra irrémédiablement sa fatigue physique. Imagine-t-on qu'au sommet de son art, entre 1953 et 1954, elle n'avait que 30 ans ? Météore fulgurant, se brûlant sur scène sans compter comme si toute son existence

dépendait de son chant, elle fit en quelques années ce que tant d'autres n'accomplissent pas en une vie entière : vingt-quatre intégrales d'opéras en seulement huit ans (1952-1960), auxquelles s'ajouteront une *Carmen* et une *Tosca* en 1964 et 1965, sans compter tous ses récitals. Une folie, assurément, mais qui faisait les affaires de sa maison de disques, dont elle assurait les ventes sur son seul nom – *Les Puritains*, *Le Turc en Italie* et même *La Somnambule*, à cette époque, étaient des raretés sur lesquelles l'acheteur n'aurait peut-être pas eu envie de se ruer de prime abord. Mais au son s'était désormais substituée l'image : Callas était devenue une star. À la dramaturgie de la voix s'ajoutait celle du corps. Ses moindres faits et gestes, amplifiés et déformés par une presse à scandale friande de ragots, aiguillonnaient un intérêt pour cette artiste atypique même chez des gens qui ne s'intéressaient a priori pas ou peu à l'art lyrique. Presque cinquante ans après sa mort, force est de constater que le mythe est toujours vivant : à chaque réédition, ses enregistrements se vendent mieux que la plupart des nouveautés. Pour le centenaire de sa naissance, puisse ce bref hommage à la femme autant qu'à l'artiste aider ceux qui ne la connaissent pas encore à entrer dans les méandres de sa sidérante carrière.