

VIA APPIA

Sylvain Fort

In Memoriam

Éditions de publications
Musicales de France / Éditions de France



≡ PAPIERS MUSIQUE

In Memoriam

VIA APPIA
Collection dirigée par
Sylvain Fort et Camille De Rijck

Sylvain Fort

In Memoriam

Couverture : Félix Vallotton
La loge de théâtre, le monsieur et la dame, 1909
© Kunsthaus Zürich

Directrice de publication :
Nadia Wasiutek / Papiers Musique

ISBN : 978-2-37907-031-0
Dépôt légal : mai 2019
© Les Éditions Papiers Musique / Humensis, 2019
170 bis, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris

AUX VIVANTS...

C'est peu dire, lorsqu'on se plie à l'exercice de la nécrologie, qu'on est rongé par le sentiment de faire trop peu. Quelques lignes, quelques adjectifs, des impressions, des souvenirs : qu'est-ce que cela pèse, aussi sincère que l'on soit, face aux heures de travail, de recherche, de doute que ces artistes ont consacrées à nous offrir enfin ce qui allait nous devenir indispensable ? Avoir le dernier mot, même de remerciement, est déjà presque gênant lorsqu'on vient saluer des artistes de cette envergure, tous engagés dans des répertoires différents, mais si semblables par leur quête. C'est alors aussi que l'on voudrait aller plus loin. La remémoration aidant, il faudrait détailler ce qui nous les a rendus si proches, car notre gratitude est l'accumulation de mille instants de grâce accordés par eux sans contrepartie. Notre mémoire est pleine de ces moments soustraits à toute contingence et venus se graver en nous, ouvrir notre sensibilité ou notre compréhension musicales, sans que l'on sache jamais bien pourquoi ni comment. Par leur médiation d'interprète, la musique en nous a fait brèche. Cela vaut bien quelques louanges malhabiles.

La disparition d'un musicien éclaire pour nous d'un jour particulier le temps qui passe. Car alors se fait un silence irréparable, et c'est notre mémoire qui soudain se voit chargée de porter en elle la trace sonore de leur passage. Rien de labile comme la musique. Rien de fugitif comme l'impression musicale. Et le silence qui soudain se fait – et peu importe alors qu'il ait en réalité précédé la disparition physique de l'artiste, car la *présence* demeurait, forte et pleine – semble rassembler les souvenirs épars et permet d'embrasser d'un seul coup d'œil l'héritage disjoint.

8

C'est de ce silence que sont nés les hommages ici rassemblés. Ils ont jalonné un parcours de mélomane qui, chemin faisant, apprend, découvre, et parfois progresse. Peut-être n'écrirais-je pas ainsi, aujourd'hui, certains de ces textes, car le temps en a décanté encore la matière. Mais rien ne peut se substituer à la matrice du silence qui soudain se fait ; à cette secousse étrange et à ce brusque mouvement de recul que provoque la nouvelle d'une disparition. Les relisant ainsi réunis, me frappe surtout la constante présence, chez tous ces artistes, d'un combat sans merci pour devenir ce que l'artiste seul, au début, savait pouvoir être. Ce n'est ni de gloire ni de pouvoir qu'il s'agit ici, mais de cette complexe affirmation de soi par la musique des autres, de cet accomplissement de son être profond, de la consolation – ou du creusement – de ses plaies intimes, par le truchement d'un imaginaire musical dont on n'est pourtant pas l'auteur, mais que l'on sert avec ferveur. Pour cela, tous ont consenti à souffrir, à

se remettre en cause sans cesse, tous ont accepté de se faire l'instrument d'une création qui les dépassait et tout à la fois les transcendait, et dans laquelle ils avaient rendez-vous avec eux-mêmes. Se trouvant, ils nous ont trouvés ; s'effaçant, pour s'inventer eux-mêmes, dans le service musical, il nous ont offert la musique comme aucun autre officiant. C'est ce qui fait que l'interprète est bien plus qu'un vecteur sonore. C'est un psychopompe.

Revenir *sub specie aeternitatis* à ces racines de l'art musical permet aussi de saisir avec plus de modestie et de justesse le mérite des vivants. Le critique blasé ou le mélomane inclément oublie parfois, par routine ou fatigue, à quelles profondeurs chaque artiste va puiser pour nous donner à chaque fois accès à ce qui sans elle ou lui nous serait fermé. Cette fragilité, cette précarité, de ce qui nous est donné, en fait le prix et, en un sens, le mystère. C'est à cela aussi que tend ce recueil honorant les morts : rendre hommage aux vivants.

9

Sylvain Fort

CARLO BERGONZI

(1924-2014)

LES LEÇONS DU COMMANDEUR

Avec les chanteurs, c'est toujours pareil.

De leur vivant, et tant qu'ils chantent, ils voient se construire autour d'eux des réseaux de mots et d'adjectifs qui finissent par les définir irrésistiblement.

Où qu'ils soient, quoi qu'ils chantent, ils paraissent à nos yeux et à nos oreilles habillés de pied en cap de mots colorant la moindre note qu'ils émettent, les inflexions et le style qu'ils choisissent.

Avec un Bergonzi, c'est l'évidence : nous n'étions pas né que déjà il était le chanteur « *verdien par excellence* », dépositaire d'une « *technique exemplaire* », incarnation du « *legato absolu* », et forcément « *fidèle au texte comme on ne l'est plus* ». Bref, la première fois qu'on entendit Bergonzi, on savait qu'il était grandissime parmi les grandissimes et on n'eut pas à en douter tant il siégeait au rang des immortels.

Maintenant que l'immortel est mort, il est temps peut-être non de tirer un bilan, ni de retracer son histoire mais de

se demander franchement ce que Bergonzi pouvait avoir de si spécial pour qu'on l'ait ainsi embaumé *ante mortem*.

Car après tout, le legato, le souffle, le style, le timbre, la rigueur, il ne fut pas le seul à les avoir eus en partage.

Essayons alors de dire ce qu'il eut et que ni Di Stefano, ni Corelli, ni Del Monaco, ni Pavarotti, ni personne (et je ne parle pas des Allemands, parbleu, et encore moins des Français) n'eurent mais que lui pratiqua au plus haut point : l'autorité.

12 Quand Bergonzi chante, que l'on aime ou pas, on ne peut se retenir de penser : c'est ainsi que cela se chante. Les nuances, les couleurs, la ligne de chant : tout respire la vérité du compositeur. Tout semble avoir été conçu pour qu'un jour un ténor le chante comme Bergonzi. Les autres, que voulez-vous, avec tout leur talent, leur génie, leur tripe et leurs aigus claironnants, les autres ténors, donc, font toujours, à un moment ou un autre, un peu de peine. On sent qu'ils souffrent, qu'ils en font un peu trop, qu'ils cherchent notre regard approbateur, que sans nous ils ne tiendraient pas tout à fait debout. Il y a chez les ténors une blessure qui touche mais ne subjugue pas tout à fait.

Bergonzi, lui, n'était pas seulement un grand chanteur. C'était le patron. Il entrait sur scène, il chantait et l'audacieux s'imaginant pouvoir trouver quoi que ce soit à redire à cette façon de chanter – oui, même « La Donna è mobile » – se serait aussitôt couvert d'un parfait ridicule

et se serait attiré de la part du Maestro Bergonzi le rictus du plus parfait mépris. Seuls les ignorants critiquent Bergonzi.

En 2000, à l'âge juvénile de 75 ans, le Maestro s'avisa de chanter *Otello* de Verdi à Carnegie Hall. Ce qu'il reste sur YouTube de la générale de ce spectacle fait partie des références absolues en matière d'opéra. Par tant pour un « *Esultate* » un peu griffé par les ans, mais pour autre chose : pour la façon dont Bergonzi, une fois son couplet terminé, sort de scène. Il y a alors dans la démarche de cet homme rond de 75 ans une sorte de supériorité altièrre qui ne fut absolument qu'à lui. On dirait qu'il vient de river son clou à la planète entière, qui prédisait le naufrage, et vient de prendre une leçon de chant. Cet *Otello* n'était pas pour lui un rôle de plus, c'était le rugissement du lion, le soir dans la savane assoupie.

Aussi, de tous les grands ténors visibles et audibles, avec son allure pas très facile de tonton flingueur qui ne dédaigne pas la polenta au goûter, avec sa voix souple et lisse, plutôt claire, parfois légèrement rèche, Bergonzi m'est toujours apparu le chanteur le plus impavement arrogant de tous – et à juste titre.

Avec sa voix et son physique, Corelli aurait pu être simplement écrasant, dieu foudroyant descendu du ciel pour nous faire sentir notre infériorité. Mais non, Corelli était comme dévasté par l'ampleur de ses dons, et son chant est l'expression de failles douloureuses qui nous entraînent dans leur effusion. Del Monaco a tenté de

mimer l'arrogance, mais son hyperactivité narcissique en a d'abord fait un macho latin. Le voir, dans un film capté au soir de sa vie, chanter chez lui, calé dans sa bergère Louis XVI, le rôle de Siegmund par-dessus le disque qui tourne sur le grammophone, nous le fait voir tel un grand enfant émerveillé de lui-même, tristement privé des atours seyants de ce héros velu qu'il fut pour le plus grand bonheur de la planète lyrique.

Bergonzi, vous ne l'auriez pas vu chanter par-dessus le disque. Vous ne l'auriez pas surpris faisant pleurer ses yeux en chantant « Vesti la Giubba ». Bergonzi était ce ténor qui plane sur les ondes, se joue des nuées, et conserve en toute circonstance un sérieux marmoréen, comme si sa vie dépendait du si bécarré – ou plus exactement : comme s'il voulait nous faire comprendre que notre vie à nous dépendait du si bécarré que lui, Bergonzi, allait de toute façon nous livrer royalement et sans effort sur un plateau d'argent semé de pétales de roses.

14

Cette arrogance de Bergonzi, cette façon si assurée et définitive de chanter, cette manière de nous faire comprendre qu'une vérité adamantine sortait de son gosier, et que le Style lui avait été révélé au berceau, oui tout cela en fit un ténor somme toute fort peu italien. Car le ténor italien est censément blessé, paranoïaque, fragile, pathétique. Bergonzi était souverain et docte comme on n'ose pas l'être.

Cela ne vous fait penser à personne ?

Mais si : à Fischer-Dieskau. Ils se sont tellement bien entendus ces deux-là ! Ils en avaient plein la bouche l'un de l'autre. « *Monsieur Bergonzi, qui est le meilleur baryton ? – Fischer-Dieskau !* » ; « *Monsieur Fischer-Dieskau, qui est le meilleur ténor ? – Carlo Bergonzi* ». Et les deux compères (quasiment du même âge) d'enregistrer le *Don Carlo* de Solti, et *Rigoletto*, et *Macbeth*, et bien sûr un très improbable disque de duos que chacun des deux considérait comme son disque le plus réussi ! Lorsque Fischer-Dieskau mourut, je demandai un petit mot à Bergonzi. Réponse : « *il aimait beaucoup ce que je faisais* ». Et en plus c'était vrai.

Chez ces deux chanteurs, au-delà de tous les dons de timbre et de souffle, on trouve la même assez ostentatoire façon de nous dire : je chante, *fiat mundus*.

Aussi Bergonzi, outre son disque de duos avec DFD, a-t-il laissé non pas un legs discographique, un exemple, une école, mais à la fois tout ça et bien mieux. Il a laissé une Somme. Ce sont ses enregistrements de tout ce que Verdi a commis comme airs de ténors ou presque. Lorsqu'on est Bergonzi, on n'enregistre pas un récital. On laisse un témoignage. C'est ainsi que fut conçu ce must absolu de la discographie verdienne.

Qu'on ne s'y trompe pas. Bergonzi était un homme simple et sympathique. Mais c'était un homme habité par la certitude de son chant. Et dans cette certitude prenait racine une incommensurable beauté, toute apollinienne.

À aucun moment avec Bergonzi on ne se demande si la voix va tenir, si elle va blanchir, se tendre, céder, ou simplement si elle va conserver sa capacité à se colorer. Non : nous suivons aveuglément le sillage de la musique, nous nous coulons dans sa noblesse, sa hauteur de vue, nous nous fions sans crainte à cette mécanique qui nous transporte et nous rassure.

Évidemment, ce chant ne va pas sans quelque chose de démonstratif. Il nous invite non seulement à l'aimer, mais à l'admirer. Non seulement à sentir mais à nous sentir sentir. Bergonzi a toujours mis dans son chant une dimension professorale. Tout air chanté par lui est plus qu'un air : c'est une leçon. Écoutez ce qu'il dit de cette « leçon » qu'il voulut donner au public de Parme en imposant le si piano du *Celeste Aida* (c'est sur youtube, dans une interview de 2000). Avec Bergonzi, les mots sont pesés et posés. Les notes sont préparées, ciselées et même apprêtées. Ce chant profondément vécu était aussi profondément pensé.

16

Il n'est pas impossible que, de son vivant, cette légère raideur doctorale ait pu nuire à sa réputation au profit des approches plus tripales et tripantes de Corelli et consorts. Corelli était un prince triste, Bergonzi, un châtelain altier. C'est bien aussi. Cela fait moins rêver.

Mais maintenant que l'ombre de la mort pèse sur cette carrière et sur ce qu'il nous en reste, il est permis de penser aussi que la méthode, la rigueur, la dureté de diamant, font de Bergonzi une valeur perpétuelle, un impérissable, un peu comme le mètre-étalon du pavillon de Breteuil ou les morceaux de la vraie Croix.

Assurément, Bergonzi n'est pas le Don Juan qui fit saigner nos cœurs. Mais indubitablement il est pour toujours le Commendatore qui rachètera nos errances.

1^{er} août 2014

FRANCO CORELLI

(1921-2003)

LE PRINCE TRISTE

Interrogé un jour sur le si bémol du « Celeste Aida », Nikolaus Harnoncourt déclara que la nuance piano *morendo* indiquée par Verdi relevait d'un sadisme de compositeur et que les chefs d'orchestre devaient admettre que cette nuance était, en pratique, impossible à exécuter pour la majorité des ténors. Franco Corelli n'appartenait pas à cette majorité.

19

Son *morendo* est non seulement parfait techniquement, mais il est expressif : il justifie la demande de Verdi. Dieu sait pourtant si l'on moqua, en son temps, les effets vocaux de Corelli. Les « *smorzandi* » qu'il avait tendance à faire valoir sur l'aigu (voyez « E lucevan le stelle ») ne se comparaient qu'à sa propension à tenir pendant treize secondes des notes qui pouvaient aussi bien n'en durer que trois. Et cela sans même parler des fameux « sanglots » qu'il saupoudrait un peu partout comme pour ajouter au pathos des situations (voyez son duo avec Bastianini dans la *Forza* historique de Naples).

Longtemps, ces prouesses techniques mêlées d'accommodements solfégiques tempérèrent l'exemplarité de Corelli, le mettant sur un pied d'égalité avec son rival et ami Del Monaco : ténor italien de répertoire essentiellement italien chanté à la manière italienne. Quelque régionalisme lui était imposé là malgré la carrière mondiale.

Peut-être ces limites imposées à son rayonnement furent-elles aussi, pour les doctes observateurs, l'expression d'une pudeur. Pudeur face à l'évidence presque gênante, presque indécente, presque obscène : dès qu'il parut, il devint indispensable. Il n'avait pas eu à croupir dans des emplois de second rang. Ce fut une révélation. Une apparition. Et apparition fut immédiatement perçue comme telle par le plus grand nombre qui raffola de sa stature princière, de sa voix d'airain liquide, de son style émotif et le fêta sans relâche pendant toute sa carrière comme un demi-dieu.

20

Il avait démarré tard. Une première orientation extramusicale, la guerre, l'incertitude personnelle le conduisirent au chant quand déjà il avait 25 ans passés et c'est à 30 ans qu'il fit ses débuts à l'Opéra de Rome, dans le *Roméo et Juliette* de Zandonai.

Faut-il détailler la chronologie ahurissante de ses prises de rôles et la fulgurance de sa carrière ? Citons les grands jalons : Manrico à Rome dès 1951, Pollione avec Callas en 1953 (Trieste), Dick Johnson à La Scala en 1956, Don Alvaro à Naples en 1958, Maurizio avec Magda Olivero à Naples aussi en 1959, première au Met en 1961 (Manrico) ; au Met, il sera le Cavaradossi de Callas pour