ENTRETIEN avec SOPHIA LAMBTON à propos de sa biographie de MARIA CALLAS : The Callas Imprint, a centennial biography…

Dans un entretien généreux et très argumenté, l'auteure et éditrice britannique **Sophia Lambton** présente sa récente biographie parue en anglais au moment du centenaire Callas [2 décembre 2023] : « ***The Callas Imprint, a centennial biography*** ». L'auteure se révèle particulièrement pertinente dans l'évocation de la personnalité complexe voire contradictoire de la Diva. Son analyse des rôles clés [Violetta, Tosca, Butterfly…] souligne le génie dramatique de celle qui n'hésitait pas à assumer certaines coupures y compris des airs entiers parce qu'ils ralentissaient l'action. Un sens de la vérité et du temps théâtral comme musical qui est ici l'indice des plus grands…. **Entretien exclusif pour CLASSIQUENEWS**

————————-

CLASSIQUENEWS : Quelle Callas dévoile votre livre ?

SOPHIA LAMBTON : Tout d'abord, c'est une Callas qui se connaît elle-même très bien; qui a ce qu'elle appelait, une « lucidité » – non seulement par rapport à ses rôles, mais aussi par rapport à son propre caractère. C'est une Callas qui possédait, selon ses mots, un énorme « amour-propre »: de grandes attentes de son métier; des attentes superhumaines en

effet que personne ne peut combler.
Mon premier objectif est de révéler une personnalité jamais exposée jusqu'alors dans la bibliographie : un tempérament consistant qui sait réfléchir. Je suis rebelle et, si vous me permettez de parler honnêtement, j'ai eu un peu honte d'admettre à certaines personnes – surtout celles travaillant dans l'industrie de la musique classique – que j'étais en train d'écrire une biographie sur Callas. C'est vraiment un cliché quasi impardonnable.

Mais la simple vérité, c'est que la femme que j'ai connue à travers ses entretiens visionnés sur YouTube, sans parler du personnage révélé par sa correspondance, n'existe pas littérairement. Dans les faits, Maria Callas est obsédée par la musique et prend toutes ses décisions avec une précision inouïe. Elle n'a jamais été la célébrité irresponsable ou facilement victimisée que dépeignent plusieurs biographies et traitements fictifs. Sa correspondance avec l'impresario Sander Gorlinsky, m'a offert un bel aperçu de l'approche consciencieuse – en effet, « consciencieux » fut un de ses mots préférés -, avec laquelle elle considérait chaque rôle et chaque engagement, tout au long d'une carrière où elle se produisait peu, de peur d'échouer sur scène. Maria Callas est extrêmement clairvoyante sur son propre caractère, et souvent trop critique vis à vis d'elle-même.

CLASSIQUENEWS : Quelles contradictions relevez-vous grâce à vos recherches ?

SOPHIA LAMBTON : Les contradictions se divisent en deux groupes : d'abord la musique et l'interprétation ; puis la

manière avec laquelle Callas interprète les événements de sa propre vie.

Le premier est délectable : il dévoile une artiste en bataille avec ses compétences superlatives, mais quand-même humaines. La Callas aimait dire, « Je ne fais rien de spécial… Avant moi, une même soprano (Giuditta Pasta) chantait des rôles comme la Sonnambule, Anna Bolena et Léonore (de Fidelio) en l'espace de quelques mois. » Maintes fois elle niait la signification de la mezzo-soprano: un jour elle demanda à l'agent de publicité Danny Newman: « Que ferais-tu si tu ne pouvais utiliser que quelques lettres de l'alphabet, et pas les autres? C'est la même chose dans le chant. Il faut qu'un chanteur sache chanter tous les rôles ».
Dans ses leçons à la Juilliard School à New York, elle critiquait le besoin d'utiliser des étiquettes en tant que « soprano lirico-drammatico », « soprano drammatico », « soprano lirico-leggero », « basso baritono »; « basso profondo ». Selon elle, il n'y avait que « contralto », « soprano », « ténor » et « basse ».

Cependant, d'autres fois – normalement quand elle avait des crises de confiance – elle commentait : « Il ne faut pas supposer que les chanteurs du passé chantaient mieux que ceux de notre époque – Giuditta Pasta chantait fréquemment faux ».
Elle faisait référence au « grand fleuve » de l'orchestre qu'il faut surmonter pour faire transmettre la voix dans un théâtre d'opéra ; expliquant qu'à l'époque des grands artistes XIXè siècle, tout avait des proportions considérablement plus petites.

Son attitude envers la partition fut comparable. D'un côté, elle soutenait une approche raffinée qui respectait la musique infiniment. De l'autre, elle comprenait qu'il fallait renouveler l'opéra au XXème siècle pour le rendre plus goûteux pour le public contemporain. Elle pensait à éliminer certains airs qui, à son avis, rallongeaient les œuvres inutilement ; ou retirer des cadences inévitables. Elle croyait que ses airs

peut-être les plus populaires – « Casta diva » (Norma) et « Vissi d'arte » (Tosca) – interrompaient le réalisme des opéras. Elle exprima un désir de chanter la scène de la folie dans Lucia di Lammermoor sans la cadence avec la flûte ; discutant de cette possibilité avec Maestro Gianandrea Gavazzeni, elle n'osa pas le faire. Elle idolâtrait les compositeurs, mais était très souvent en conflit avec eux.

Quant à sa compréhension de sa propre vie, je dois admettre qu'elle n'y fut pas aussi constante que dans son adoration pour la musique.
Dans les moments dans sa carrière où elle doutait d'elle-même – surtout vers la fin de sa vie, quand elle souffrait d'une voix quasi plus fonctionnelle, elle attribuait son choix de devenir cantatrice et de poursuivre cette carrière incroyable à la pression de sa mère ou, après, de son mari Giovanni Battista Meneghini.
D'autres fois elle avouait sans complexes : « Oui, ma mère voulait que je sois cantatrice – mais j'étais tout à fait d'accord avec elle, pourvu que je puisse être une grande cantatrice : tout ou rien. »

Ses lettres – y compris celles écrites à Gorlinsky que j'ai pu retrouver – abondent en changements fréquents, en pensées diverses sur la qualité de sa voix. C'est une relation extrêmement difficile; beaucoup plus difficile, par exemple, que celle qu'elle eut avec Aristote Onassis, sa mère autoritaire, Meneghini ou même certains intendants tyranniques des théâtres d'opéra qui lui causaient de nombreux problèmes. Un jour de mars 1964, elle écrit au critique musical britannique Harold Rosenthal avoir adoré l'enregistrement de sa Tosca en direct à Londres ; six semaines après, elle est encore une fois effrayée par ses représentations imminentes de Norma à l'Opéra et alors, « étudie comme un élève au Conservatoire », comme elle le partage avec son avocat, Augusto Caldi-Scalcini.

Un tas de problèmes provient des contradictions qui marquent

les dernières années de sa vie ; la Callas eut tendance à attribuer ses choix personnels à d'autres. Même si les décisions autour de sa carrière furent prises après de longues discussions intérieures sur tel ou tel rôle, à plusieurs reprises en 1974, elle revendiquait d'avoir diminué le nombre de ses performances à cause de sa relation avec Onassis. Or ce n'est pas vrai, et elle contredit cette accusation quand on lui pose cette question d'autres fois à la même époque.

En analysant une vie, il faut tout d'abord scruter ce qui se passe dans une période spécifique. En lisant ses lettres et ses entretiens des années 1959-1968, il est évident qu'elle combattait de nombreuses afflictions vocales : sinusite, hernies, chutes de tension, muscles abdominaux endommagés selon elle,… qui avaient déconnecté le corps de la voix. Elle considère sans cesse de nouveaux rôles et de nouveaux engagements mais les abandonne souvent en dernière minute. C'est une femme terrorisée par les possibilités incertaines du chant – pas une femme dévouée à son amant qui a décidé de ruiner sa vie.
Alors, pourquoi a-t-elle varié ses réponses en 1974? Parce que c'était une période particulièrement difficile qui concerne la tournée de concerts avec Giuseppe Di Stefano ; elle était alors sur la défensive et plutôt irritable. Je crois qu'elle préférait parfois prétendre qu'elle avait laissé sa carrière à cause d'un homme plutôt que d'admettre qu'elle n'arrivait pas à régler ou modifier sa voix. Cela lui donnait l'illusion d'un contrôle.

Mais je veux aussi préciser que mon enquête sur la Callas m'a fait comprendre la mesure à laquelle on change face à des luttes insurmontables. Ce n'est pas unique chez la Callas – les autocontradictions restent un phénomène qui peut arriver à n'importe qui quand on doit affronter des difficultés sans solution.

CLASSIQUENEWS : Quels rôles / personnages lyriques, quelle période de la vie de Callas, vous ont intéressée ?

SOPHIA LAMBTON : Quelle question ! J'ai adoré inspecter la vie de la Callas après les premières années de sa formation mais avant qu'elle n'ait perdu sa voix entièrement – alors, entre 1953 et 1965. J'ai pris beaucoup de plaisir à juger ses interprétations « live » – surtout celles de Violetta dans La Traviata ; de Norma ; de Tosca ; et Maddalena dans Andrea Chénier. J'ai donné des notes, en effet, à la plupart de ses performances alors enregistrées en direct.

Pour moi, ses incarnations dans Violetta, Médée et Norma ont donné lieu à plusieurs évolutions caractéristiques. Au début de sa carrière – au Mexique en 1952 – Violetta fut une « party girl »; quelqu'un d'infiniment sanguine et incassable. Après, petit à petit, elle devint une femme qui connaît son destin dès le début de l'opéra – comme, en effet, Franco Zeffirelli l'envisagea dans son propre spectacle de la Traviata à Dallas en 1958. Au fur et à mesure, sa voix devint de plus en plus fragile – d'une part aussi à cause de la dégénérescence vocale de la Callas; d'autre part, à cause des prémonitions inscrites dans le personnage à proprement parlé. Elle est plus consciente d'elle-meme et des circonstances. Quand elle dit à la Baronne Douphol dans le premier acte qu'Alfredo sait plus sur elle que lui, son amant, le baronne réplique qu'il ne la connait que depuis un an. Violetta répond: « Ed ei solo da qualche minuto » – « Mais lui (Alfredo), il ne me connait que depuis quelques minutes. » En 1952 elle rit après cette observation comme si c'est une blague. En 1958 c'est le symbole d'un destin qui lui arrache la chance d'aimer et d'être aimé; l'emblème du vide sentimental de Violetta.

Norma devint de plus en plus impériale au cours des années. Malheureusement je trouve que dans toutes les représentations « live » enregistrées à la Scala, elle est trop nerveuse. J'adore celle de 1960 chez EMI ; sa Norma sait dès le commencement, qu'elle va devoir renoncer à son statut, à son amour, à son amitié. Elle est gracieuse avec Adalgisa même quand elle découvre que les deux partagent le même homme. Elle est sublime.
Un aspect méconnu de son répertoire en comparaison, restent ses deux enregistrements Callas à Paris I et Callas à Paris II. Après avoir réalisé le dernier, un journaliste lui demanda si elle devenait mezzo-soprano. La Callas le prit comme une insulte, parce qu'elle considérait les mezzos comme un genre de chanteur « inférieur ».
Cependant, la voix sombre entendue dans Samson et Dalila est hors de comparaison. Elle est séduisante jusqu'au point de sembler inconvenante ; c'est un aspect de ses interprétations qui ne se réalisa pas sur scène, car elle ne fit jamais la renarde sur les planches. La façon dont Dalila attire Samson est soutenue d'une façon érotique et magnétique par l'usage des vibratos qui démontrent sans relâche sa puissance : un mélange de libido élevé et de confiance en soi suprême.

En effet il faut également constater que ce genre d'héroïne figure aussi dans l'enregistrement de Manon Lescaut, réalisé en 1957. La Callas ne fut pas heureuse de cette interprétation – elle a repoussé sa sortie jusqu'en 1959. A la fin de l'opéra, Manon réalise une mort quasi-érotique ; la voix de la cantatrice perd peu à peu son souffle ; on a l'impression que ce récit, dans les yeux de la Callas, est aussi postmoderne que quelques aspects musicaux de l'opéra : une œuvre beaucoup moins verismo et traditionnelle que Madama Butterfly ou Tosca. Elle séduit des Grieux jusqu'à ce qu'elle ne respire plus. Les rythmes de sa voix, ses staccatos dans le duo avec lui – « Tu, tu, amore tu? » – semblent extrêmement difficiles à effectuer et à la fois tentants et énervés. On entend toujours son âge intellectuel mais aussi simultanément, sa maturité sexuelle.

C’est l’art d’un génie.

Je ne peux éviter de mentionner cette Butterfly. C’est la voix d’une geisha hyper-vulnérable ; le chant du papillon lui-même. La Callas manipule son timbre pour colorer sa Cio-Cio-San d’un accent oriental ; on croit pouvoir entendre des affects authentiquement japonais. C’est dangereux pour la voix mais je crois que ça vaut la peine. Elle souffre d’une modestie excessive qui diminue son instrument jusqu’à ce qu’il ressemble à une flûte. Mais après avoir élevé toute seule son fils pendant trois ans, la voix est par contre foncée et fatiguée ; expriment les intonations d’une femme cynique et sans espoir. C’est une incarnation dont je crois aucune actrice ne s’est depuis révélée capable.

CLASSIQUENEWS : De ses relations professionnelles et artistiques, que précisent les lettres et documents de la correspondance ?

SOPHIA LAMBTON : Lettres et les documents de la correspondance introduisent une Callas qui faisait partie non seulement du monde du spectacle en tant que cantatrice, mais aussi en tant que metteur-en-scène, coach vocal, costumière, décoratrice, etc. Mes paragraphes préférés – provenant d’une lettre du Maestro Nicola Rescigno au metteur-en-scène Alexis Minotis – concernent une Médée à Dallas :

« Je t’ai déjà envoyé un télégramme à propos des costumes. S’il te plaît, dis à Jean [Rosenthal] que la Callas n’a rien contre eux, mais elle ne comprend pas en quoi tout cela a du sens, parce que les esquisses ne sont pas suffisamment détaillées. Elle désire voir les esquisses finies et s’il te plaît dis à Jean de me les envoyer par poste aérienne dès que

possible…
Elle aimerait également une cape ; elle dit qu'elle en a besoin pour les apartés nombreux qu'il y a dans l'opéra ; avec l'usage de la cape, elle peut s'isoler des autres personnages sur scène, et elle s'en servira bien. »
Par rapport au décor… « Dans le troisième acte, elle aimerait avoir plus de ciel dans l'arrière-plan pour avoir un mélange de nuages, d'éclaircies et de feu. Elle aime ton idée du char à la fin, mais elle ne veut pas qu'il émerge de la porte du temple; elle veut plutôt que le temple tombe en ruines pendant qu'elle est debout dedans avec les enfants tués… »

Et la lettre continue de cette façon. On sait également grâce aux articles, entretiens et autres sources que la Callas ne sous-estimait jamais la contribution qu'elle pouvait porter à l'opéra : son agent Gorlinsky précisait à la Royal Opera House qu'elle portait ses propres costumes pour La Traviata; elle aimait faire son propre maquillage ; elle avait appris à Franco Corelli le rôle de Pollione dans Norma « note par note »; elle aidait Christa Ludwig pendant l'enregistrement du même opéra ; elle avait choisi Leonard Bernstein pour diriger Médée à la Scala en 1953 – à une époque où il n'était pas encore très connu. Elle avait téléphoné à Alexis Minotis – un metteur-en-scène du cinéma et du théâtre qui n'aimait pas l'opéra – et l'a convaincu de travailler avec elle. Callas avait aussi constitué un fond de dotation pour les bourses pour des chanteurs jeunes en Grèce pour les aider dans la préparation de leurs carrières. Elle négligeait quelques aspects de la réalisation de La traviata de Visconti parce qu'elle ne fut pas d'accord avec ses idées.
Dans l'assemble, elle fut indépendante sans mesure. C'était une vision de l'opéra qu'elle a portée à ce monde – non seulement sa participation comme soprano.

CLASSIQUENEWS : Que transmet aujourd'hui la carrière de Maria Callas sur le plan humain et artistique ?

SOPHIA LAMBTON : Quand Janine Reiss, l'une de ses maîtresses de chant, nous quitta, la Callas craignait qu'une manière de chant mourrait après son décès. Dans ma biographie, j'écris que c'est exactement ce qui se passa. Cependant, il ne faut quand-même pas oublier que la Callas – grâce à son perfectionnisme et son souci d'une interprétation psychologique non seulement du point de vue corporel, mais aussi du point de vue vocal – força ses collègues à s'exercer toujours davantage. On ne peut plus apparaître sur scène avec une technique terrible, sans legato, sans considérer l'évolution du personnage au cours de l'opéra. Le maximum qu'un artiste peut provoquer, c'est un changement chez les spectateurs. Si le public apprend à apprécier à un autre niveau de chanter, d'écrire, de peindre ou de jouer sur scène, cela développe un nouvel instinct de réception dont il n'a pas forcément conscience. Mais ce n'est pas une coïncidence non plus ; car quand on regarde les listes de « bestsellers » sur Amazon parmi les enregistrements consultés, la Callas y figure beaucoup plus que des chanteurs contemporains.

Après avoir donné des leçons de chant à la Juilliard School, la Callas conclut qu'on ne peut pas transmettre un art à un autre. Je suis tout à fait d'accord mais je crois qu'en sensibilisant les amateurs d'un art quelqu'il soit, on peut offrir quelque chose qui restera dans leur mentalité pour renouveler leur approche critique. Un public qui connaît la voix de la Callas – même seulement par les disques et les enregistrements – sait déjà distinguer les performances exceptionnelles des médiocres.

Sur le plan humain, la Callas fut quelqu'un avec qui on peut s'identifier, exactement parce qu'elle ne faisait pas de caprices comme d'autre prime donne (en effet, elle détestait l'usage de ce mot) ; parce qu'elle fut quelqu'un d'honnête qui se donnait au public ouvertement ; elle partageait son âme

avec des étrangers. À mon avis, cela peut inspirer des émotions chez des personnes qui n’aiment pas du tout l’opéra ; c’est éternel.

Entretien avec **Sophia Lambton**
| *Publisher-Creator* | *The Crepuscular Press*
Propos recueillis en décembre 2023

LIRE notre **présentation du LIVRE événement, Sophia Lambton : The Callas Imprint, a centennial biography** / (Editions The crepuscular press / London) :

> *LIVRE événement, annonce. Sophia Lambton : The Callas Imprint, a centennial biography / Editions The crepuscular press / London*