

Mélodies interrompues : brisures, fêlures et ruptures dans les *biopics* consacrés aux chanteuses d'opéra

Pierre Degott
Université de Lorraine

RÉSUMÉ. Les *biopics* consacrés aux chanteuses d'opéra ne sont pas légion. Consacrés à une figure hors du commun, dont le parcours est suffisamment atypique et chaotique pour mériter de susciter une mise en intrigue, ils se plaisent généralement à dépeindre la brisure d'un destin exceptionnel. Ont ainsi été portées à l'écran les vies d'un certain nombre de chanteuses lyriques, dont Maria Malibran, Marjorie Lawrence et Maria Callas. L'article s'attachera à montrer comment le traitement de la voix, dans ces récits filmiques, devient la métaphore des accidents de parcours rencontrés par de telles figures. Ainsi, la reconstruction physique de Marjorie Lawrence passe avant tout, dans la fiction du film *Interrupted Melody*, par l'écoute et le travail de la voix, pourtant triomphante de bout en bout. Le film de Zeffirelli *Callas Forever* met en regard la voix chantée de la Callas et celle, parlée, de son actrice Fanny Ardant. C'est finalement le film de Sacha Guitry *La Malibran* qui illustre le mieux le mythe de la voix de l'ange brisée, tel que l'a théorisé dans les années 1980 le sociologue et psychanalyste Michel Poizat dans son ouvrage *L'Opéra ou le cri de l'ange* (1986). Quelles que soient les modalités selon lesquelles on l'approche, la voix opératique demeure un élément indécible et mystérieux, objet de multiples questionnements et fascinations.

MOTS-CLÉS : Maria Callas, Sacha Guitry, Marjorie Lawrence, Maria Malibran, opéra, voix, Franco Zeffirelli



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

Interrupted Melodies: Flaws, Failings and Foibles in the Biopics Devoted to Opera Divas

ABSTRACT. Biopics of opera singers' lives remain fairly scarce. They usually focus on the obstacles and accidents that mark an otherwise exceptional progress. This paper, devoted to the fictionalisation of such figures as Maria Malibran, Marjorie Lawrence and Maria Callas, aims at showing that it is mainly through the treatment of voice that difficulties are apprehended. In the case of the movie devoted to Marjorie Lawrence, *Interrupted Melody*, the re-appropriation of the singer's body and her victory over polio are mediated by vocal exertions, while Zeffirelli's *Callas Forever* emphasizes the gaps between Callas's and Fanny Ardant's respective singing and speaking voices. All in all, it is Sacha Guitry's movie *La Malibran* that best illustrates Michel Poizat's psychoanalytical theory of the Angel's Cry, as expounded in his book *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Whatever glance may be cast on the subject, operatic voices remain the object of multiple interrogations and fascinations.

KEYWORDS: Maria Callas, Sacha Guitry, Marjorie Lawrence, Maria Malibran, opera, voice, Franco Zeffirelli

La vie de la chanteuse d'opéra n'est sans doute pas le sujet qui se prête le mieux à un traitement cinématographique, et force est de constater que, si les documentaires se comptent à la pelle, ou si les liens entre l'opéra et le cinéma sont riches et variés (voir Wlaschin, 1997 ; Fawkes, 2000 ; Citron, 2010 et 2012, Ameille *et al.*, 2017), les *biopics* consacrés aux artistes lyriques ne sont pas légion. La vie et la carrière de cantatrice ont beau constituer une existence enviable, faite comme tout parcours digne de ce nom d'une succession de défis, de combats, de déceptions, de satisfactions et de triomphes, il n'y a pas forcément matière à fixer l'intérêt d'un spectateur sur la durée de temps normalement réservée à un film. Plusieurs *biopics* de chanteuses d'opéra déclinent ainsi la célèbre thématique du « *from rags to riches* » (« des haillons à la richesse »), comme cela est le cas par exemple des films consacrés aux figures de Nellie Melba ou de Lina Cavalieri, deux chanteuses parties de rien et parvenant à réaliser à la fois une carrière fulgurante et un avantageux mariage (Milestone, 1953 ; Leonard, 1956). Le film consacré à la brillante ascension de la cantatrice Grace Moore (Douglas, 1953), promue en fin de parcours au Metropolitan, va jusqu'à omettre d'évoquer la mort tragique de l'artiste, pourtant décédée dans un accident d'avion en 1947, quelques années avant le tournage du film. Grace Moore avait elle-même incarné à l'écran la vie de la soprano suédoise Jenny Lind (Franklin, 1930) réputée pour sa vie privée irréprochable, ce qui semble avoir considérablement nui au succès du film (Fawkes, 2000 : 53). Est-ce à croire qu'il est nécessaire, pour donner quelque intérêt ou quelque piquant à des destins par trop linéaires, que les aléas de la vie privée puissent compliquer ou pimenter un déroulé de carrière qui, d'un cas à l'autre, aurait tendance à engendrer quelque uniformité ? De fait, les rares films sur les cantatrices d'opéra sont tous consacrés à une figure hors norme, dont le parcours professionnel et personnel est suffisam-

ment atypique et chaotique pour avoir mérité une mise en intrigue. Pour susciter quelque intérêt, la mise en film se doit de dépeindre la brisure accidentelle ou non d'un destin exceptionnel, la mise à mal d'un parcours qui aurait pu et dû être exemplaire, mais que diverses circonstances ont considérablement écourté, voire foudroyé. Nous nous intéresserons ici à la manière dont ont été portées à l'écran trois carrières lyriques, déroulées à des époques différentes et filmées selon des modalités également diverses.

On mentionnera tout d'abord la vie et la carrière de Maria Malibran (1808-1836), cantatrice « internationale » (Frigau, 2011) à la vie sentimentale compliquée fêtée partout en Europe mais aussi en Amérique, chantée par Musset (Musset, 1838) et Lamartine, dédicataire de nombreux rôles d'opéra et décédée prématurément à Manchester, à l'âge de 28 ans, des suites d'une chute de cheval mal soignée. En plus de nombreuses biographies plus ou moins romancées (De Reparaz, 1979 ; Fischer-Dieskau, 1990 ; Barbier, 2005 ; Miscevic, 2006 : 50-88 [« Maria Malibran : le Génie foudroyé »] ; Saint Bris, 2009 ; Duault, 2021), la vie de Maria Malibran a inspiré quatre films : un documentaire-fiction de Michel Jakar en 1984, le film-culte de Werner Schroeter *Der Tod der Maria Malibran* (1972), ainsi que le film de Sacha Guitry *La Malibran* (1944), avec dans le rôle-titre la cantatrice Geori Boué alors en début de carrière. Une autre version filmée dans les studios de Cinecittà en 1943, qu'il ne nous a pas été possible de visionner, permet de voir et d'entendre la cantatrice roumaine Maria Cebotari dans le rôle de la grande chanteuse espagnole.

Fut également portée à l'écran en 1955 la vie de la soprano wagnérienne Marjorie Lawrence (1907-1979), chanteuse à la fulgurante carrière née en Australie, formée en France et très vite accaparée par le Metropolitan Opera de New York, où elle débuta dans le rôle de Brünnhilde de *La Walkyrie* à l'âge de 28 ans. La carrière de Marjorie Lawrence fut interrompue en 1941 lorsqu'on diagnostiqua un accès de poliomyélite qui priva la chanteuse de l'usage de ses jambes. Le combat auquel se livra Marjorie Lawrence pour accéder à nouveau à la salle de concert puis à la scène a tout d'abord été retracé dans son autobiographie de 1949 *Interrupted Melody*, puis dans le film du même nom que l'on doit au cinéaste Curtis Bernhardt, avec comme principaux acteurs Eleanor Parker, Glenn Ford, et un tout jeune Roger Moore dans le rôle de Cyril, frère et imprésario de la cantatrice.

Troisième cantatrice à avoir fait l'objet de films, Maria Callas (1923-1977), chanteuse à la carrière et à la vie plus connues aujourd'hui du grand public, grande interprète du répertoire italien dans les années 1950 et dont le parcours musical fut considérablement raccourci par un déclin vocal prématuré (voir notamment Stassinopoulos, 1980 : 150-151, 181-182, 188, 191, 212 ; Rasponi, 1982 : 585-586 ; Schwarzkopf, 1982 : 200-201 ; Ardoin, 1988 : 151-205 ; Pleasants, 1993 : 160-162 ; Sutherland, 1997 : 141 ; Petsalis-Diomidis, 2002 : 440-447, 464-470, etc.). Les amours tumultueuses de la diva, très médiatisées en leur temps (voir par exemple Goise, 1977 ; Gage, 2000 ; Miscevic, 2006 : 117-181 [« Maria Callas : La Déesse trop humaine »] ; Spence, 2021), sont essentiellement le sujet du téléfilm en deux parties de Giorgio Capitani *Callas e Onassis* (2005), lequel ne traite

pas véritablement de l'identité et de la carrière musicales de la protagoniste. Plus intéressant à cet égard est le film tourné en 2002 par Franco Zeffirelli, *Callas Forever*, réflexion par le metteur en scène italien sur le statut et sur l'intégrité de l'artiste, mais également évocation affectueuse de l'actrice-chanteuse avec laquelle il avait pu travailler sur différentes productions d'opéra (*Tosca*, *Norma*, *La Traviata*), et en l'honneur de qui il avait contribué, peu de temps après la mort de la diva, au documentaire télé du réalisateur John Ardoïn (Ardoïn et Zeffirelli, 1978). Le film *Callas Forever* fut l'occasion également pour la comédienne Fanny Ardant d'incarner au cinéma un personnage qu'elle avait déjà interprété en 1996 au théâtre dans l'adaptation française de la pièce de Terrence McNally *Master Class* (1995). À noter que le biopic *Callas* annoncé en 2015, avec l'actrice Noomi Rapace dans le rôle-titre et dans une mise en scène de Niki Caro, semble n'avoir jamais vu le jour.

Nous nous intéresserons dans cet article aux productions cinématographiques qui proposent une mise en fiction linéaire de la vie artistique de la cantatrice concernée, en privilégiant, dans l'ordre chronologique de leur réalisation, les films de Guitry, Bernardt et Zeffirelli. Aucun de ces trois films, nous le savons, n'a la réputation d'être un chef d'œuvre cinématographique. Ils n'en présentent pas moins quelque intérêt pour l'amateur de musique, d'opéra et de cinéma, ne serait-ce que pour la présence du fil conducteur qui semble constituer le traitement de la voix chantée dans les différents processus d'aliénation et de transformation traversés par les cantatrices ainsi montrées à l'écran. Dans chacun des trois récits filmiques, le traitement de la voix devient en effet la métaphore des différents accidents de parcours rencontrés par les figures mises en fiction, et dans chacun la voix est liée aux diverses mutilations physiques ou psychologiques subies par différents personnages. Le plan retenu pour cette publication suivra donc ce que nous percevons comme le triple mouvement perçu dans les trois films examinés, quand bien même les modalités du récit peuvent fluctuer d'une évocation à l'autre. Nous y décelons en effet le temps de la voix triomphante, lequel signale les débuts ou la consécration de la diva, puis celui de la voix brisée ou mutilée, métaphore des traumatismes de la vie. Chaque proposition s'achève enfin par une évocation de la voix transfigurée dans une tentative d'envisager diverses figures de la mort et / ou de la renaissance. Le quatrième film retenu pour cette exploration, *Der Tod der Maria Malibran* de Werner Schroeter, se détache totalement de la biographie du personnage éponyme, au point que nous l'excluons de nos développements pour l'utiliser comme une sorte de *coda* dans ce qui reste avant tout une exploration du traitement par le cinéma de la voix opératique. Pour une fois, la voix lyrique sera devenue un réel objet thématique et non, comme cela est généralement le cas, un simple instrument de musique, aussi beau et aussi captivant soit-il.

La voix triomphante : la naissance de la diva

Le temps de la voix triomphante correspond aux étapes initiales de la vie de la chanteuse lyrique, dont le premier défi consiste à dompter le don hors du commun qui la distinguera de ses rivaux ou rivales. La voix narrative du film de Sacha Guitry, où la vie de Maria Malibran est prise en charge *post mortem* par le personnage de la première biographe de la chanteuse, la comtesse Merlin (Merlin, 1838), n'a pas d'autre but que d'exalter le caractère exceptionnel des dons de Maria, dont la typologie vocale est signalée dès le cri qu'elle pousse à la naissance (6:20) : « *soprano leggero* », déclare le père, le célèbre ténor rossinien Manuel García. On sait que la voix de la Malibran devait plus tard évoluer vers celle d'un mezzo-soprano¹. Plus tard, c'est Rossini en personne qui parvient à déceler des notes de musique jusque dans l'éclat des yeux de sa diva fétiche (29:35) dont le corps physique peut lui-même se déchiffrer comme une partition musicale. Il va de soi que Maria éclipe sur scène tous ses partenaires, y compris celui qui dans le film est présenté comme Giovanni Battista Velluti, le dernier grand castrat dans la réalité, ténor dans l'adaptation filmique – ainsi, également, que dans la biographie romancée de Gonzague Saint Bris (Saint Bris, 2009 : 39-41) –, et qui se voit souffler la vedette par une jeune Maria triomphante (13:50-14:40). Il n'est sans doute pas anodin que ce soit à un castrat, voix disparue et de ce fait assimilable à la voix de l'ange dont parle Michel Poizat, que soit implicitement comparée la voix de La Malibran (Poizat, 2001 : 159-185)².

Cette suprématie vocale à toute épreuve se retrouve dans *Interrupted Melody*³. Pour attirer l'attention de la redoutable professeure de chant Cécile Gilly – autre personnage de la vraie vie mis en fiction –, Marjorie se décide, après avoir entendu une jeune collègue craquer à plusieurs reprises sur le *si bémol* de la prière de *La Tosca*, de se lancer elle-même, depuis la rue où elle est postée, dans les phrases finales de l'air (10:30-11:40). La santé vocale de la jeune cantatrice est également attestée par la multiplicité des voix et des tessitures qu'elle assume dans le film. Passant sans broncher du soprano lyrique léger de Musetta au *hochdramatischer* d'Isolde et de Brünnhilde, sans oublier le *spinto* d'Aïda et de Butterfly, le belcanto tardif de la Léonore du *Trouvère* ou, plus improbable encore, le mezzo de Carmen ou le contralto de Dalila, la Marjorie Lawrence du film est plus qu'une chanteuse *assoluta*. C'est un monstre vocal, une hyper-cantatrice éclatante de santé au sortir de son Australie natale, capable de tous les exploits vocaux ou scéniques comme celui, attesté dans la vie réelle, de lancer son cheval au galop en plein milieu du bûcher du *Crépuscule des dieux*. C'est d'ailleurs sur le récit de cet exploit que débute l'autobiographie de la

1 Pour une analyse détaillée des capacités vocales de Maria Malibran, voir par exemple Pleasants, 1971 : 146-151 ; Forbes, 2001 ; FitzLyon, 1987 : 67-75 ; Saint Bris, 2009 : 29-42 et 99-120.

2 Sur les implications « genrées » du choix de Malibran pour certains rôles encore susceptibles, dans les années 1820, d'être interprétés par des castrats, voir André, 2006 : 96-99.

3 Dans la vraie vie, Marjorie Lawrence possédait un organe décrit dans le Grove comme « *a large, vibrant and expressive voice* » (Schaunensee, Blyth, 2001), qui lui permit dès les premières années de sa carrière d'aborder les rôles de soprano dramatique les plus lourds. Pour un bref aperçu des rôles, des moyens vocaux et de la vie de Marjorie Lawrence, voir par exemple Griffin, 1986. On pourra également se reporter à la biographie de Davis, 2012.

chanteuse (Lawrence, 1949 : 1-6). Au sujet de la bande-son du film, la soprano Eileen Farrell, sollicitée pour remplacer la vraie Marjorie Lawrence vocalement en fin de course au moment du tournage, n'avait pas manqué de s'étonner des choix musicaux effectués par la production, ainsi que du manque de vraisemblance d'une telle polyvalence vocale :

J'ai passé en revue tous les airs et je me suis dit, bon, il n'y a rien là-dedans que je ne puisse chanter, mais je ne pense pas que Marjorie Lawrence les ait tous faits. C'était vraiment une sélection faite de bric et de broc. La scène de l'Immolation et la Mort d'Isolde, OK. Mais « *Un bel di* » ? La valse de Musette ? Et « Mon cœur s'ouvre à ta voix » de *Samson et Dalila*, qui a fini par devenir un leitmotiv dans le film ? Dalila est pratiquement un rôle de contralto, et je savais pertinemment que Lawrence n'y avait jamais touché. Mais bon, c'était Hollywood, et la M-G-M voulait certains morceaux dans le film, même si ça n'avait aucun sens. Je décidai de ne pas la ramener⁴ (Farrell et Kellow, 1999 : 123-124).

Dans *Callas Forever*, la voix glorieuse des premières années est présentée à l'aide de divers enregistrements des grandes années. C'est ainsi qu'on entend dans les premières minutes du film un disque du « *Ca sta diva* » de *Norma* mis sur son électrophone par Michael, jeune malentendant dont on ignore, mutilé comme il est lui-même, ce qu'il perçoit réellement de la voix de la Callas. Le film de Zeffirelli montre également une scène supposément inspirée de la vie réelle au cours de laquelle une Callas de 53 ans, retirée de la scène, écoute en pleine nuit ses enregistrements des années 1950, verre de rouge à la main et paquet de comprimés dans l'autre. Dans cette scène au pathos fortement appuyé, le film superpose à la voix chantée d'une Callas en pleine gloire, celle parlée, haletante, pitoyablement fredonnée, de son interprète Fanny Ardant. Le contraste entre ces deux instruments supposés sortir du même gosier est évidemment des plus saisissants (25:35-27:45).

La voix mutilée : brisures et traumatismes

La voix mutilée de la vraie Maria Callas est entendue du spectateur à deux reprises, lorsqu'est projetée la vidéo d'un des derniers concerts des années 1973-1974. Le script ne laisse planer aucune ambiguïté sur le délabrement vocal de la diva au début des années 1970 – « Sa voix est foutue », « tu es en train de perdre

4 « *I sifted through the arias, and I thought, well, there's nothing here I can't sing, but I don't believe Marjorie Lawrence sang all of them. The selections were really all over the place. The Immolation Scene and the Tristan Liebestod – fine. But "Un bel di"? Musetta's Waltz? And "Mon cœur s'ouvre à ta voix" from Samson et Dalila, which eventually was used as a recurring theme in the picture? Dalila is almost a contralto part, and I knew Lawrence hadn't gone near that one. But this was Hollywood, and M-G-M wanted certain pieces of music in the picture, whether or not they made sense. I decided to keep my mouth shut.* » (notre traduction).

ta voix », « il n'y a plus de voix », « sa voix est inutilisable »⁵ –, fait que nient encore aujourd'hui certains de ses admirateurs qui considèrent que, guidée avec bienveillance et sagesse, leur idole aurait pu relancer sa carrière (voir notamment Ardoin, 1988 : 207-213). Dans le film, personne ne croit plus en la possibilité d'un retour sur scène, à l'exception de Maria Callas elle-même qui prétend à un moment être capable de chanter encore Tosca. L'extrait filmé est peu probant puisque, loin de donner la preuve de ce qu'elle affirme, la Callas fictive se contente, avec la voix de Fanny Ardant, de déclamer les phrases parlées de la fin du deuxième acte. Dans la vraie vie, Maria Callas croyait jusqu'aux derniers jours à son *comeback*, éventualité peut-être pas si improbable que cela si l'on se fie aux tout derniers enregistrements, ultra-privés, laissés par la diva dans ses archives personnelles⁶.

Le film *La Malibran*, s'il ne montre pas de véritable faiblesse vocale, n'en contient pas moins quelques références à l'aphonie passagère de sa protagoniste, généralement pour des raisons diplomatiques. Le concert de Manchester, en revanche, celui qui précipite la mort de la Malibran quelques semaines après la chute, atteste cependant des choix de répertoire qui modifient considérablement la perception que peut avoir le spectateur de l'instrument de la chanteuse : aux morceaux brillants entendus précédemment – les airs du *Barbier de Séville* et de *Fidelio*, la cabalette de *Norma* – se substituent des pièces vocalement moins exposées, comme le dernier air de Suzanne des *Noces de Figaro* ou, bien sûr prémonitoire, la mélodie « La Mort » composée dans les semaines précédentes par une Malibran qui, comme l'attestent la plupart des récits biographiques, semble pressentir que la fin est proche.

Le traitement de la voix est plus ambigu dans la fiction consacrée à Marjorie Lawrence. Soumise elle aussi aux caprices de sa gorge – on la voit à un moment feindre un enrrouement afin d'attirer dans la chambre à coucher son médecin et futur mari... –, la chanteuse, même aux pires moments de la maladie, affirme avoir une santé vocale de fer : « J'ai toujours ma voix »⁷, déclare-t-elle à tous ceux qui s'imaginent que son fauteuil d'invalidé signifie la perte de son instrument (1:29:40). C'est néanmoins sur quelques couacs bien audibles que se signalent les premiers accès de la maladie au moment de la répétition de *Tristan et Isolde* à Mexico (1:02:43-1:03:45). Eileen Farrell rappelle comment elle avait dû interpréter vocalement cet instant :

5 « *her voice is shot* », « *you're losing your voice* », « *there is no voice* », « *her voice is unusable* » (notre traduction).

6 Voir notamment Callas, 1976 : 4^e partie, 0:30-1:22, 7^e partie, 4:00-4:35 et 8^e partie, 6:55-7:25 ; Petsalis-Diomidis, 2002 : 470-471 ; Miscovic, 2006 : 177, 179. Pour les derniers enregistrements restés secrets, voir Petsalis-Diomidis, 2002 : 486-492. Maria Callas attribuait généralement son retrait de la scène à ses désillusions par rapport à l'évolution du monde de l'opéra. Quant à ses difficultés vocales, elle évoquait un problème de soutien lié à l'état de son diaphragme et de son système nerveux, davantage qu'un problème vocal à proprement parler. Jusqu'à la fin de sa vie, elle récusait l'idée que son amaigrissement des années 1952-53 ait pu avoir des répercussions sur l'état de sa voix (Callas, 1976 : 3^e partie, 1:20-2:10). La question de l'usure vocale de la cantatrice est analysée dans un article d'une revue de laryngologie qui, s'appuyant sur des observations scientifiques, fait un point objectif sur l'évolution réelle de l'organe, tout en soulignant la beauté expressive dont peut se parer une voix lyrique, aussi détériorée et délabrée soit-elle (Epron, Sarfati et Henrich Bernardoni, 2010 : 35-38).

7 « *I still have my voice* » (notre traduction).

Je n'ai pas cherché à imiter la voix de Lawrence, et dans le film j'ai tout chanté avec ma propre voix. Le seul moment où j'ai dû un peu jouer avec ma voix était lors de la scène de Mexico quand elle tombe malade pour la première fois, lors des répétitions de *Tristan* ; il fallait que je le montre avec ma voix⁸ (Farrell et Kellow, 1999 : 124-125).

Une des scènes les plus poignantes du film est justement celle dans laquelle le mari de Marjorie, pour stimuler la combativité de son épouse, la force à écouter un de ses anciens enregistrements (1:13:00-1:14:40). On pourra dresser un parallèle avec le pathos de la Callas écoutant nostalgiquement ses vieux disques. Ici, c'est l'écoute d'une voix intacte et du coup devenue insupportable pour la chanteuse qui va paradoxalement redonner vie au corps paralysé de la diva. Capable au prix d'infinis efforts de se mouvoir et de quitter son lit dans le but de briser l'électrophone sur lequel est joué le microsillon, cette dernière va finalement faire le choix de se reprendre en main et de retourner vers la vie. Métaphoriquement, la reconstruction du corps mutilé passe également par le travail sur la voix, repris de fond en comble par une chanteuse qui, en se remettant à ses gammes et à son piano, va non seulement se réapproprié son instrument mais également retrouver l'usage de ses jambes pour amorcer une seconde carrière. L'autobiographie de Marjorie Lawrence insiste bien sur le lien entre la reconstruction de la voix et le ré-appropriation du corps (Lawrence, 1949 : 169-177 et 250-252). La suite du film montre une Marjorie plus battante et plus conquérante que jamais, partie affronter tout d'abord un hôpital pour blessés de guerre puis, comme s'ils étaient le reflet de son propre combat, les GI sur le front. Le *happy end* tant attendu, dans la bonne tradition du *blockbuster* américain, sera constitué des retrouvailles de la chanteuse avec son vieux public du Met.

La voix transfigurée : mort et / ou renaissance

Mort et transfiguration sont la thématique centrale de *Callas Forever*. Dans le but louable de laisser un témoignage de l'art de sa vieille amie et, au passage, de relancer sa propre carrière en pleine déroute, l'imprésario Larry Kelly, personnage joué par Jeremy Irons, a l'idée d'un tournage d'une version de *Carmen* filmée en *playback* à partir de l'enregistrement réalisé par la diva au milieu des années 1960. Fanny Ardant est donc appelée à jouer la Callas jouant Carmen sur sa voix d'autrefois, les séances de travail permettant à la diva fictionnelle de reprendre goût à la vie et à son métier. Tout le monde dans le film semble satisfait du résultat de ce trucage, présenté comme un grand succès artistique. Tout le monde à l'exception de Maria Callas elle-même laquelle, au final, demande

8 « I didn't worry about trying to sound like Marjorie Lawrence, and just sang everything in the picture in my natural voice. The only spot where I really had to do any "acting" was in the scene in Mexico City where she first becomes ill while rehearsing *Tristan*; I had to show that in my voice. » (notre traduction).

à ce que le film soit détruit, arguant du manque de vérité d'un procédé qu'elle juge fabriqué et artificiel : « C'est un faux », « c'est une supercherie », « c'est malhonnête »⁹. Racommoder une voix du passé – fût-ce la voix de 1964, qui déjà n'était plus de prime jeunesse – à un corps qui n'est plus capable de la produire, c'est pour la Callas du film mentir au public et trahir l'intégrité artistique qui, tout au long de sa carrière, a marqué son parcours : « Ce que j'avais, ce n'était pas une illusion – c'était honnête »¹⁰. La brisure est donc pleinement assumée et la transfiguration tant attendue, dont le film montre un avant-goût fallacieux en proposant pour l'air « *O mio babbino caro* » de *Gianni Schicchi* un habile montage réalisé à partir de la voix des années 1950 et de l'image des concerts des années 1970 – prend pour l'héroïne du film la forme d'une courageuse reprise en main morale, mais également d'un adieu définitif à la carrière dans lequel on peut lire, au-delà de la fiction, un adieu à la vie. Le spectateur sait pertinemment que la vraie Callas devait disparaître à l'automne 1977 – année où se situe explicitement la fin du film –, la mort physique de Maria Callas n'étant que le prolongement logique de l'acceptation définitive de la dégradation vocale. Ce constat reprend une parole autrefois prononcée par un critique musical et ami de la vraie Callas, Jacques Bourgeois, lequel avait déclaré à la fin des années 1970, lors d'une émission de France-Musique, que Maria Callas était morte à Paris le 29 mai 1965, lorsqu'elle dut abandonner la scène au deuxième acte de *Norma*¹¹. Le spectacle, incidemment, avait été mis en scène par Zeffirelli. Dans la mise en fiction, la transfiguration vocale a lieu tout à la fin du film lorsque Maria s'éloigne de Larry, se dirigeant vers un lieu incertain, et que surgit inopinément une bande son de « *Casta diva* ». C'est sur cet air qu'apparaît l'annonce de la mort de la diva, qui entre ainsi de plein pied dans la légende. C'est sur cet air également que se déploie le générique du film (1:39:40-1:40:45), comme si le réel reprenait – enfin, diront les détracteurs du film ! – ses droits sur la fiction.

Le dénouement de *Interrupted Melody*, nous l'avons vu, est infiniment plus optimiste. Non seulement la volonté de fer et le travail acharné de Marjorie auront permis à la jeune femme de remonter sur scène, dans un décor et une mise en scène adaptés, mais elle trouve la force de se dresser sur ses deux jambes et même d'esquisser quelques pas au moment où elle chante la mort d'Isolde (1:42:17-1:43:55)¹². Voix et corps ne font plus qu'un puisque c'est sur un *sol* dièse triomphant, la note sur laquelle le corps et la voix de Marjorie avaient craqué à Mexico, que s'opère l'ultime guérison, comme si la voix annonciatrice d'une nouvelle naissance irriguait le corps malade de sa force et de sa substance. La mort d'Isolde, qui dans l'opéra de Wagner signifie l'incarnation mystique de la passion pure, l'union extatique qui ne se conçoit qu'au-delà de la vie, marque

9 « it's a fake », « it's a fraud », « it is not honest » (notre traduction).

10 « What I had was no illusion – it was honest » (notre traduction).

11 Maria Callas aurait également déclaré à sa collègue et amie Giulietta Simionato qu'elle avait commencé à mourir au moment où elle avait « abandonné la musique » (Petsalis-Diomidis, 2002 : 485). La métaphore de la mort, pour évoquer les accidents vocaux ayant balisé la carrière de la cantatrice (le scandale de l'Opéra de Rome, les représentations de *Norma* à Paris, etc.), est également utilisée par certains biographes (voir Miscovic, 2006 : 159, 169).

12 Pour l'apprentissage de la position debout, voir Lawrence, 1949 : 252-261.

donc dans le film la renaissance d'une Marjorie Lawrence triomphatrice des épreuves de la vie et de la maladie. Dans la vie réelle de l'Amérique de l'après-guerre, le parcours et le combat de la chanteuse avaient eu un très fort effet médiatique, la *persona* de Marjorie Lawrence faisant figure d'une incarnation de la nation américaine combattante et résiliente dans sa volonté de triompher des difficultés et des aléas de la vie.

Mort, renaissance et transfiguration sont également associées à la voix dans *La Malibran*, où l'on voit Maria rendre le dernier soupir en exhalant une ultime note aiguë, sublimant dans la mort tout l'art dont elle a fait dans la vie son combat (1:30:10-1:30:45). Les fameuses stances de Musset, qui établissent un parallèle pour le moins explicite entre la mort physique et la consommation de l'artiste sur scène (Musset, 1836 : 217-219 [XIX à XXVII]), expriment bien à quel point « elle donnait un peu de sa vie dans chacune de ses notes » (Boué, 2012 : 102). Morte comme elle est née, sur une note de musique, la Maria Malibran du film de Guitry illustre bien ce parcours de l'artiste parfaite qui va jusque dans la mort réaliser son destin et chercher son accomplissement :

C'est en réalité une élégie funèbre, une sorte de *Huis clos* avant l'heure, mausolée à la fois simple et brillant élevé à la gloire d'une femme qui, telle Antonia des *Contes d'Hoffmann*, met tant d'âme dans son chant qu'elle meurt de manière inéluctable, cette agonie se doublant d'une jouissance qui lui fait accepter, et même rechercher son destin. Car, nous dit Guitry, l'important est de jouer son rôle jusqu'au bout de ses possibilités. Le film s'ouvre sur un masque mortuaire et se termine sur un visage à l'agonie : Guitry, ici, va à l'essentiel sans chercher le second degré, sans éluder la tragique absurdité de la destinée humaine, et nous touche droit au cœur. D'où l'incompréhension de toute une partie de la critique vis-à-vis de ce film unique dans son œuvre, démontrant par là même qu'elle aimait chez Guitry ce qui n'était pas forcément le plus aimable : le clinquant, une certaine esbroufe (Moâ...), l'esprit parisien, le grand spectacle (Robert De Laroche, cité dans Boué, 2012 : 14).

En assumant son destin, Maria Malibran s'assimile pleinement à cet ange dont parle Michel Poizat dans *L'Opéra ou le cri de l'ange*, celui qui, après avoir été castrat puis travesti est devenu, « avec le romantisme, Femme et Femme vouée à la mort » (Poizat, 2001 : 173), et dont le cri, évoqué par Musset à la strophe XXIII de son poème (Musset, 1836 : 218), est devenu comme on le sait la métaphore de l'opéra et de la jouissance de l'amateur d'opéra. Chacun des trois films, à sa manière, élabore autour de cette thématique, mais c'est certainement celui de Guitry qui s'en approche le plus.

Dans le film de Werner Schroeter, qui avait enthousiasmé Michel Foucault, l'évocation de la voix de la Malibran est filtrée par le brouillage permanent des pistes musicales et par l'amalgame systématique des époques, des noms et des styles. Privé de toute narration, basé sur des événements imaginaires (suicide,

duel à mort de deux cantatrices), *Der Tod der Maria Malibran* est en effet une exaltation de la femme mythique, de l'artiste, de la diva, de la déesse, de la star, vue en une succession de visages magnifiés par d'in vraisemblables maquillages de scène. Inspiré par la découverte des disques de Maria Callas, le film de Schroeter, assumant pleinement son anachronisme, fait entendre aussi bien Marlène Dietrich (la chanson « *Auf der Mundharmonika* »), Caterina Valente, un classique du blues (*St. Louis Woman*), des extraits de Brahms (la *Rhapsodie pour alto*), Rossini, Mozart, Stravinski, Puccini – le même air de *Gianni Schicchi*, « *O mio babbino caro* », que celui entendu chez Zeffirelli – et bien d'autres encore, sans oublier le silence assourdissant de l'aiguille du phonographe à la fin du film. L'objet pourrait presque évoquer les électrophones utilisés par Maria Callas ou Marjorie Lawrence. Le travail sur le brouillage, l'émiettement et la fragmentation de la voix participe du même principe qui guida, dans cette évocation de la folie et de la mort, à la fragmentation des corps qui avait tant fasciné Michel Foucault (Foucault, 2001 : 1686-1687). Quelles que soient les modalités selon lesquelles on l'approche, et quelle que soit la diversité des moyens cinématographiques mis en œuvre pour la traiter et la célébrer, la voix opératique demeure un élément indicible et mystérieux, objet de multiples questionnements et de toutes les fascinations.

Œuvres citées

Filmographie

- ARDOIN, John (auteur), ZEFFIRELLI, Franco (narrateur), *Callas: A Documentary*, 1978, The Bel Canto Society, ASIN : B01I074WE4.
- BERNHARDT, Curtis, *Interrupted Melody*, 1955, 1 DVD MGM Archive Collection, ASIN : B01M34OSYK.
- BRIGNONE, Guido, *Maria Malibran*, 1943.
- CAPITANI, Giorgio, *Callas & Onassis*, 2005, 1 DVD France Télévisions, ASIN : B000E5OARK.
- DOUGLAS, Gordon, *So This is Love*, 1953, 1 DVD Warner Bros, ASIN : B01M4QKQO3.
- FRANKLIN, Sidney, *A Lady's Morals*, 1930, 1 DVD Warner Archive Collection, ASIN : B01N4QXNKQ.
- GUITRY, Sacha, *La Malibran*, 1943, 1 DVD Pathé Classique, ASIN : B06XSDV8HZ.
- LEONARD, Robert Z., *La donna più bella del mondo*, 1956, 1 DVD Surfilm, ASIN : B000XFLRFE.
- MILESTONE, Lewis, *Melba*, 1953, 1 DVD, Horizon Pictures, ASIN : B01I5THZWI.
- SCHROETER, Werner, *Eika Katappa*, 1969, et *Der Tod der Maria Malibran*, 1972, 2 DVD Filmmuseum, ASIN : B0041IH20.
- ZEFFIRELLI, Franco, *Callas Forever*, 2002, 1 DVD Studiocanal, ASIN : B00008BCVW.

Bibliographie

- AMEILLE, Aude, LÉCROART, Pascal, PICARD, Timothée et REIBEL, Emmanuel (dir.), *Opéra et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017.

- ANDRÉ, Naomi, *Voicing Gender: Castrati, Travești, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- ARDOIN, John, *The Callas Legacy*, London, Duckworth, 1988.
- BARBIER, Patrick, *La Malibran*, Paris, Pygmalion, 2005.
- BOUÉ, Geori, *Sacha Guitry et la Malibran*, Grandvilliers, La Tour verte, 2012.
- CITRON, Marcia J., *When Opera Meets Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- _____, *Opera on Screen*, Yale, Yale University Press, 2012.
- DAVIS, Richard M., *Wotan's Daughter: The Life of Marjorie Lawrence*, Kent Town, Wakefield Press, 2012.
- DE REPARAZ, Carmen, *Maria Malibran : la Diva romantique*, trad. Florence Barberousse, 1976, Paris, Perrin, 1979.
- DUAULT, Alain, *Une femme de feu : le Roman de la Malibran*, Paris, Gallimard, 2021.
- EPRON, Jean-Philippe, SARFATI, Jocelyne, HENRICH BERNARDONI, Nathalie, « Callas ou la trajectoire du météore », *Revue de Laryngologie Otologie Rhinologie, Revue de Laryngologie*, vol. 131, n° 1, 2010, p. 35-38, [hal-00540524](https://doi.org/10.1005/00540524).
- FARRELL, Eileen, KELLOW, Brian, *Can't Help Singing: The Life of Eileen Farrell*, Boston, Northeastern University Press, 1999.
- FAWKES, Richard, *Opera on Film*, London, Duckworth, 2000.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Wenn Musik der Liebe Nahrung ist: Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1990.
- FITZLYON, April, *Maria Malibran: Diva of the Romantic Age*, London, Souvenir Press, 1987.
- FORBES, Elizabeth, « Malibran [née García], Maria(-Felicia) », *Grove Music Online*, 2001, DOI : [10.1093/gmo/9781561592630.article.17547](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17547).
- FOUCAULT, Michel, « Sade, sergent du sexe », *Dits et écrits I. 1954-1975*, édité par Daniel Defert, François Ewald, Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.
- FRIGAU, Céline, « Maria Malibran », in ALFONZETTI, Beatrice & TATTI, Silvia (dir.), *Vite per l'unità: artisti e scrittori del Risorgimento civile*, Roma, Donzelli, 2011, p. 149-164.
- GAGE, Nicholas, *Greek Fire: The Love Affair of Maria Callas and Aristotle Onassis*, London, Sidgwick and Jackson, 2000.
- GOISE, Denis, *Maria Callas : La Diva scandale*, Paris, Authier, 1977.
- GRIFFIN, Helga M. (consulté le 23.08.2021) : « Lawrence, Marjorie Florence (1907-1979) », *Australian Dictionary of Biography*, vol. 10, 1986. <https://adb.anu.edu.au/biography/lawrence-marjorie-florence-7115>
- LAWRENCE, Lawrence, *Interrupted Melody: An Autobiography*, Sydney, Invincible Press, 1949.
- MERLIN, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, comtesse, *Madame Malibran*, 2 volumes, Bruxelles, Wahlen, 1838.
- MISCEVIC, Pierre, *Divas : la force d'un destin*, Paris, Hachette, 2006.
- MUSSET, Alfred de, « À la Malibran. Stances », *Revue des deux mondes*, n° 8, 1836, p. 213-219.
- PETSALIS-DIOMIDIS, Nicolas, *La Callas inconnue*, trad. Anne-Fleur Clément, Jeanne Roques-Tesson, Paris, Plon, 2002.
- PLEASANTS, Henry, *The Great Singers: From the Dawn of Opera to Our Own Time*, London, Gollancz, 1971.
- _____, « Maria Meneghini Callas », *Opera Quarterly*, vol. 10, n° 2, 1993, p. 159-163.
- POIZAT, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, 1986, Paris, Métailié, 2001.

- RASPONI, Lanfranco, *The Last Prima Donnas*, London, Gollancz, 1984.
- SAINT BRIS, Gonzague, *La Malibran : La Voix qui dit je t'aime*, Paris, Belfond, 2009.
- SCHAUENSEE, Max de, revised by BLYTH, Alan, « Lawrence, Marjorie », *Grove Music Online*, 2001, DOI : [10.1093/gmo/9781561592630.article.16152](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16152).
- SCHWARZKOPF, Elisabeth, *On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge*, London, Faber & Faber, 1982.
- SPENCE, Lyndsy, *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas*, Cheltenham, The History Press, 2021.
- STASSINOPOULOS, Arianna, *Maria: Beyond the Callas Legend*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1980.
- SUTHERLAND, Joan, *A Prima Donna's Progress: The Autobiography of Joan Sutherland*, London, Orion, 1997.
- WLASCHIN, Ken, *Opera on Screen: A Guide to 100 years of Films and Videos Featuring Operas, Opera Singers and Operettas*, Los Angeles, Beachwood Press, 1997.

Audiographie

- CALLAS, Maria, « Maria Callas' Last Interview », entretien avec Philippe Caloni réalisé pour la chaîne de radio France-Musique, avril 1976, disponible sur YouTube en huit parties distinctes.

