

LES GRANDES DIVAS
DU XX^e SIÈCLE

DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-Michel Molkhou, *Les grands violonistes du xx^e siècle*, tomes I et II

Alain Lompech, *Les grands pianistes du xx^e siècle*

Richard Martet, *Les grands chanteurs du xx^e siècle*

Christian Merlin, *Les grands chefs d'orchestre du xx^e siècle*

Gérard Mannoni, *Les grandes étoiles du xx^e siècle*

Gérard Mannoni, *Les grands chorégraphes du xx^e siècle*

RICHARD MARTET

LES GRANDES DIVAS
DU XX^e SIÈCLE

BUCHET • CHASTEL

Malgré nos recherches, certains ayants droit
n'ont pu être joints dans les délais de publication.
L'éditeur les invite à se mettre en relation avec ses services.

© Libella, Paris, 2015
ISBN 978-2-283-02853-7

AVANT-PROPOS

Après *Les Grands Chanteurs du xx^e siècle*, paru en 2012, et exclusivement consacré aux contre-ténors, ténors, barytons et basses, il était logique de s'intéresser aux sopranos, mezzo-sopranos et contraltos, en respectant le même impératif : ne pas dépasser le chiffre de cinquante.

Pour les messieurs, j'avais choisi de m'arrêter aux artistes nés au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. J'ai conservé le même principe pour les dames. Mais à quelle date commencer ? En constatant que Geraldine Farrar et Amelita Galli-Curci, deux des plus grandes cantatrices du début du xx^e siècle étaient nées en 1882, j'ai décidé que cela ferait un bon point de départ.

Restait à choisir cinquante chanteuses nées entre 1882 et 1946. Sur quels critères ? Comme pour les « grands chanteurs », la dimension internationale de la carrière, l'importance de la discographie, la capacité à rayonner hors du cercle des amateurs d'opéra, la proximité avec des compositeurs célèbres, et/ou le rôle joué dans l'évolution de l'art vocal et des goûts du public, ont été déterminants. Mais j'avoue avoir eu du mal, une fois encore, à en écarter certaines et j'ai essayé,

quand c'était possible, d'évoquer leur souvenir dans un chapitre consacré à une de leurs consœurs.

Pourquoi, enfin, « divas » plutôt que « chanteuses » ou « cantatrices » dans le titre ? Si l'on s'en tient à la définition du terme « diva » donnée dans le *Petit Robert* ou sur l'incontournable Wikipedia, cela revient strictement au même : « cantatrice en renom » d'un côté, « cantatrice célèbre et talentueuse » de l'autre. Mais, au fil des ans, ce mot d'origine italienne a pris dans l'imaginaire du public d'autres connotations, dont la trace remonte au XVIII^e siècle.

À l'époque, pour désigner les cantatrices les plus célèbres et talentueuses, on utilise le terme « *prima donna* ». La *prima donna* (littéralement « première dame ») est la chanteuse la plus importante sur scène : compositeurs et librettistes doivent impérativement veiller à ce qu'elle soit mieux servie que la « *seconda donna* » et la « *terza donna* », sous peine de déclencher une crise de nerfs aux conséquences incalculables. Certaines *prime donne* ont laissé leur nom dans l'histoire, les sopranos Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni par exemple, dont la rivalité fit les délices du public londonien dans les années 1720-1730 (elles en vinrent carrément aux mains pendant une représentation d'*Astianatte* de Bononcini, en 1727 !).

Même si elle traîne derrière elle des cohortes d'admirateurs, la *prima donna* du XVIII^e siècle ne fait pas pour autant l'objet d'un processus de divinisation. Celui-ci est réservé au castrat (le « *primo uomo* »), véritable roi devant lequel tout et tous doivent plier. Adulés par le public, couverts d'or et d'honneurs par les monarques européens (Farinelli, le plus fameux d'entre eux, accède aux plus hautes fonctions sous le règne de

Philippe V, puis de Ferdinand VI d'Espagne), les castrats exercent une véritable dictature sur l'univers de l'opéra, tout en tenant les auditeurs sous le charme de leur timbre androgyne et de leur étourdissante virtuosité.

Quand leur règne s'achève, au début du XIX^e siècle, les *prime donne* s'empresstent d'occuper leur place et, processus de divinisation oblige, se transforment en « divas » (le mot signifie « déesse » à l'origine). Certaines cantatrices deviennent alors l'objet d'un culte presque extravagant dans un répertoire précis : le bel canto que l'on dit « romantique » pour le différencier de celui du siècle précédent. Les nouvelles divinités ont pour nom Maria Malibran, Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Giulia Grisi... Leurs serviteurs ne s'appellent plus Haendel, Vivaldi, Porpora ou Pergolesi, mais Rossini, Bellini et Donizetti.

En toute logique, les divas, recueillant à la fois l'héritage des *prime donne* et des castrats, ne se rencontrent au départ que dans l'opéra italien. Mais, très vite, une généralisation s'opère et, même quand elles interprètent un autre répertoire, toutes les chanteuses sont rangées dans cette catégorie pour peu qu'elles suscitent un engouement exceptionnel ou se distinguent par une conduite sortant de l'ordinaire : caprices, rivalités montées en épingle, frasques amoureuses, goût du luxe et de la publicité... Au risque de faire oublier l'un des fondements mêmes du mythe : un talent et une capacité à envoûter le public hors du commun.

Vous trouverez donc, parmi les cinquante cantatrices étudiées dans ce livre, aussi bien des chanteuses « célèbres et talentueuses » que d'autres passées à la postérité pour leur comportement et pour celui de leurs admirateurs autant que

pour leurs performances artistiques. Vous les repérerez facilement mais, pour plus de commodité, j'ai veillé à n'utiliser le mot « diva » que dans son sens le plus connoté.

Depuis vingt ans, la littérature sur les chanteurs du passé s'est considérablement enrichie, avec des biographies de référence (hélas rarement en français !) qui ont permis de corriger certaines erreurs répétées de livre en livre. Internet a également opéré une révolution, en rendant accessibles, en quelques clics, les archives du Metropolitan Opera de New York, du Staatsoper de Vienne ou encore des Festivals de Bayreuth et de Salzbourg. Mais, pour beaucoup d'artistes, il reste encore des zones d'ombre, y compris pour ce qui semble a priori le plus évident : la date de naissance.

Bonne lecture !

SOPRANOS



Geraldine Farrar, en Zazà

Geraldine Farrar (1882-1967)

Avec sa beauté fatale, ses spectaculaires dons d'actrice, son goût du luxe, ses histoires d'amour tapageuses et ses cohortes de fans hystériques, la soprano américaine incarne le dernier âge d'or des divas « grande manière », avant que les stars de cinéma, puis les vedettes de la chanson et de la variété, ne prennent leur place sur les couvertures de magazines et dans les colonnes mondaines.

Née à Melrose (Massachusetts), le 28 février 1882, Geraldine Farrar est la fille d'un joueur de base-ball professionnel et d'une chanteuse que son mariage a empêchée de se lancer dans la carrière. Manifestant des dons musicaux précoces, elle étudie dès l'âge de cinq ans et donne son premier récital à quatorze. Comme elle le racontera elle-même dans l'une de ses deux autobiographies : « Parfois, j'avais l'impression de marcher dans les airs, la tête pleine de rêves et d'espoirs à la perspective d'une merveilleuse carrière [...]. À dix ans, je me voyais partir faire mes études à l'étranger. À douze, j'avais entendu l'essentiel du grand répertoire d'opéra. À seize, j'étais déjà à Paris en train d'étudier. »

En 1898, en effet, les parents de Geraldine Farrar l'emmenent en Europe, pour qu'elle y complète sa formation.

Mais l'enseignement de la légendaire Mathilde Marchesi (1821-1913), elle-même disciple de Manuel Garcia, auteur du plus célèbre traité sur l'art du chant de l'histoire, ne lui convient pas. Elle part donc pour Berlin, où elle espère se perfectionner auprès d'une autre légende vivante, Lilli Lehmann (1848-1929), réputée pour sa technique exceptionnelle, qui lui permet d'alterner, au Metropolitan Opera de New York, Norma avec Isolde, Marguerite de *Faust* avec Brünnhilde dans *Der Ring des Nibelungen* !

Lilli Lehmann accepte de la prendre sous son aile mais, auparavant, Geraldine Farrar a l'opportunité de faire ses débuts, sur la scène du Hofoper (aujourd'hui Staatsoper) de Berlin, le 15 octobre 1901, en Marguerite dans *Faust*. Engagée dans la troupe, la jeune soprano de dix-neuf ans aborde, au cours des saisons suivantes, des rôles tels que Violetta dans *La Traviata*, Gilda dans *Rigoletto*, Nedda dans *Pagliacci*, Juliette dans *Roméo et Juliette* de Gounod, Manon, Mignon, et même Elisabeth de *Tannhäuser*, qui restera sa seule incursion dans l'univers wagnérien.

Forte de ses succès dans la capitale allemande, Geraldine Farrar part à la conquête de l'Europe. Après ses premiers pas à l'Opéra de Monte-Carlo, en 1904, en Mimi de *La Bohème*, elle devient l'une des favorites des spectateurs monégasques, où elle revient régulièrement jusqu'en 1906 (Nedda, Elisabetta dans *Don Carlo*, Marguerite dans *Faust* et *La Damnation de Faust*, Sitâ dans *Le Roi de Lahore* de Massenet... sans oublier la création mondiale d'*Amica*, le bref opéra de Mascagni, en 1905). Elle se produit également à Munich, Stockholm, Varsovie et Paris, où elle franchit les portes de l'Opéra en 1905, une fois encore dans *Faust*.

Geraldine Farrar décide ensuite de revenir dans son pays natal et, le 26 novembre 1906, débute au Metropolitan Opera en Juliette. Le plus important théâtre lyrique des États-Unis va devenir son port d'attache jusqu'à ses adieux à la scène, en 1922. Elle y donnera pas moins de six cent soixante-douze représentations, dans vingt-neuf opéras différents, record jamais égalé depuis par une soprano ! Elle chante également ses rôles favoris dans d'autres grandes villes américaines, Chicago en particulier, mais ne reprend que rarement le bateau pour l'Europe, même si Paris l'accueille à nouveau à plusieurs reprises, jusqu'en 1910 : *Roméo et Juliette*, *Tannhäuser* et *La Bohème* à l'Opéra, *Manon* et *Tosca* à l'Opéra-Comique.

La carrière de Geraldine Farrar au Metropolitan Opera est à elle seule un monument. On en détachera quelques temps forts : les créations mondiales de *Königskinder* d'Engelbert Humperdinck, l'auteur de *Hänsel und Gretel* (1910), *Madame Sans-Gêne* de Giordano (1915) et, surtout, *Suor Angelica*, deuxième volet d'*Il trittico* de Puccini (1918) ; les premières américaines d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas (1911), *Le donne curiose* d'Ermanno Wolf-Ferrari (1912), *Julien* (la suite de *Louise*) de Gustave Charpentier (1914), *Lodoletta* de Mascagni (1918) ; les premières *in loco* de *Madama Butterfly* (1907), *Il segreto di Susanna* de Wolf-Ferrari (1912), *Thaïs* de Massenet (1917), *Zazà* de Leoncavallo (1920) et *Louise* (1921). Ses partenaires sont eux-mêmes des légendes : Enrico Caruso (ils chantent cent cinq fois ensemble !), Feodor Chaliapine (dont elle accompagne les débuts au Met, en 1907, dans *Mefistofele* de Boito)...

Si elle quitte la scène en 1922, Geraldine Farrar n'en continue pas moins à se produire en concert jusqu'en 1931 (adieux

définitifs, au Carnegie Hall de New York). Pendant la saison 1934-1935, elle accepte d'intervenir pendant les entractes des retransmissions radiophoniques depuis le Metropolitan Opera (c'est elle, notamment, qui commente les fracassants débuts de Kirsten Flagstad, en Sieglinde dans *Die Walküre*). Puis elle coule des jours paisibles jusqu'à sa disparition, le 11 mars 1967.

Geraldine Farrar se définissait elle-même comme « une actrice se trouvant jouer dans un opéra ». Et c'est bien l'impression première que l'on retient quand on parcourt les innombrables articles parus à l'époque, en particulier au lendemain de ses apparitions new-yorkaises. Une actrice d'une telle intensité qu'elle arrachait les larmes à ses partenaires et aux spectateurs. Dans ses *Mémoires*, la soprano américaine Mary Mellish, membre de la troupe du Met à la fin des années 1910, raconte ainsi qu'au moment où Zazà, l'héroïne du mélodrame de Leoncavallo, découvrait que l'homme pour lequel elle avait tout quitté était marié et père de famille, elle pleurait autant que Geraldine Farrar !

Un témoignage qui recoupe les propos de la cantatrice (« À chaque représentation, je m'ouvrais le corps avec un couteau et je m'offrais au public ») et explique pourquoi elle a surtout marqué les esprits dans des personnages requérant de formidables dons de comédienne : Carmen, Tosca, Manon, Cio-Cio-San dans *Madama Butterfly*. Mais cet investissement dans le jeu, poussé parfois jusqu'à la vulgarité selon certains, tenait autant au travail qu'à l'instinct, comme Geraldine Farrar l'expliquait elle-même : « Quand j'entre en scène, tout est organisé dans ma tête : le plan de l'opéra, la place que j'y occupe, celle de mes partenaires, de l'orchestre... Rien n'est laissé au hasard. » Et surtout pas le détail qui fait « vrai », comme ces

oies qu'elle a elle-même élevées et qui l'entourent dans *Königskinder* (son personnage s'appelle la Gardienne d'oies).

Cette manière de « calculer » ses incarnations est à mettre en lien avec sa volonté de fer, celle qui, selon Giulio Gatti-Casazza, directeur du Met entre 1908 et 1935, lui permettait de triompher de tous les obstacles. Car, ajoutait-il, « elle ne possédait pas une voix particulièrement fluide ni libre ». Un jugement corroboré par de nombreux critiques de l'époque, invariablement impressionnés par les talents de l'actrice davantage que par ses dons strictement vocaux, et par ce que l'on entend dans ses disques, reportés en CD sous différentes étiquettes.

Sain et joli au départ, mais sans rien d'exceptionnel, l'instrument eut tendance à se fatiguer ensuite, à la fois en raison d'un rythme excessif de représentations et de prises de rôle trop ambitieuses pour une soprano d'essence fondamentalement lyrique (Tosca, par exemple). Geraldine Farrar connut plusieurs graves crises vocales dans les années 1910 et c'est parce qu'elle avait conscience de cette usure progressive qu'elle décida de quitter la scène à seulement quarante ans. Une preuve d'honnêteté vis-à-vis d'elle-même et du public, alors qu'elle aurait très bien pu continuer. Après tout, un critique allemand n'avait-il pas écrit d'elle, pendant ses années en troupe à Berlin, « Les défauts de Geraldine Farrar nous intéressent plus que les qualités des chanteuses ordinaires » ?

Ordinaire, c'est sûr, elle ne l'était pas. Ni sur scène ni dans la vie. Cantatrice la mieux payée du Met à l'époque où elle en était la reine incontestée, elle réclamait des cachets exorbitants pour se produire en concert. Un argent qu'elle dépensait ensuite en bijoux (la danseuse et chorégraphe américaine

Agnes de Mille se souvenait, des années plus tard, de ses perles noires aussi grosses que des œufs de rouge-gorge et de ses bracelets de diamants), toilettes de prix... Dans la grande tradition des divas, elle cultivait soigneusement son image à la ville, y compris en donnant un retentissement médiatique à ses relations amoureuses.

On lui en a prêté beaucoup : le fils aîné de l'empereur d'Allemagne, Enrico Caruso, Guglielmo Marconi (l'inventeur de la télégraphie sans fil)... La plus célèbre reste sa liaison avec Arturo Toscanini, à l'époque où celui-ci dirigeait régulièrement au Metropolitan Opera. Elle se termina en 1915, parce que, si l'on en croit la rumeur, l'illustre chef italien refusa de quitter femme et enfants pour elle. L'année suivante, Geraldine Farrar convola en justes noces avec l'acteur Lou Tellegen. Leur divorce, en 1923, fut entouré d'un tapage médiatique équivalant à celui de leur mariage.

La *prima donna* du Met pouvait-elle résister à l'appel d'une industrie cinématographique encore balbutiante mais dont elle avait senti le potentiel ? Entre 1915 et 1920, Geraldine Farrar tourne une série de films muets, parmi lesquels *Carmen*, *Maria Rosa* et *Joan the Woman* (une biographie de Jeanne d'Arc !) avec Cecil B. DeMille. Ils réjouissent ses cohortes de fans, en particulier ces jeunes filles américaines qui ont fait d'elle leur idole. Le jour de ses adieux au Met, des queues interminables s'étirent sur la Septième Avenue pour essayer de trouver une place au dernier moment, des banderoles se déploient en travers de la salle à la fin de la représentation, et la diva distribue des cadeaux à tous les membres de l'administration et du personnel technique, recevant en retour un vanity case doré portant son monogramme et l'inscription :

« *With love from the boys of the stage* » (« Avec tout l'amour des machinistes »).

Ne manque plus que la touche finale : telle Maria Malibran, accompagnée par ses admirateurs à la lueur des flambeaux jusqu'à sa résidence vénitienne, en 1835, Geraldine Farrar remonte Broadway dans une limousine couverte de fleurs, escortée par une foule en liesse. Preuve supplémentaire qu'en 1922 le mythe de la diva était encore bien vivant !

À ÉCOUTER

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, Air de Cio-Cio-San (Acte II). 4'00

Avec Orchestre. Enregistré en 1908. Pearl GEMM CD 9420

GEORGES BIZET, *Carmen*, Habanera de Carmen (Acte I). 3'19

Avec Orchestre. Enregistré en 1914. Pearl GEMM CD 9420

Deux rôles fétiches d'une chanteuse-actrice (ou actrice-chanteuse ?) de tout premier ordre : Cio-Cio-San, la petite geisha tombée éperdument amoureuse d'un officier américain qui lui a donné un enfant avant de repartir aux États-Unis, et dont elle attend le retour, le cœur plein d'espoir ; puis Carmen, la cigarière, séductrice fatale venant enjôler les soldats de la garnison pendant la pause.



Amelita Galli-Curci, en Dinorah

Amelita Galli-Curci (1882-1963)

Née la même année que Geraldine Farrar, la soprano italienne fut également l'une des reines du Metropolitan Opera de New York dans la première moitié du xx^e siècle, ainsi qu'une vedette du disque. Mais dans un tout autre univers, celui des sopranos légères et virtuoses, dans lequel elle conquiert ses galons de diva et demeure, encore aujourd'hui, une référence incontournable.

Née le 18 novembre 1882, dans une famille aisée de Milan, Amelita Galli se destine d'abord à une carrière de pianiste professionnelle, tout en se rendant régulièrement à la Scala pour y voir des opéras. Un soir où, dans un salon, elle chante en s'accompagnant au clavier, elle voit s'avancer vers elle Pietro Mascagni, le compositeur de *Cavalleria rusticana*. Il la complimente sur sa voix et l'encourage à la travailler : « Vous avez un timbre très spécial. Je le reconnaîtrais n'importe où. C'est un grand cadeau que Dieu vous a fait, vous savez. Il y a beaucoup plus de bons pianistes que de chanteurs doués. »

Elle suit son conseil, en autodidacte pour l'essentiel, et, en 1906, fait ses débuts à Trani, dans les Pouilles, en Gilda

dans *Rigoletto*. Son succès lui ouvre les portes d'autres scènes italiennes et, petit à petit, elle se construit une réputation et un répertoire, avec Gilda encore et toujours pour passeport. « Elle a toujours été pour moi un talisman. C'est avec cette pauvre fille si innocente et malheureuse que j'ai gagné toutes mes premières batailles », racontait-elle dans un entretien avec Lanfranco Rasponi, daté de 1936, traduit dans le magazine *Opéra International* en 1978.

En 1908, Amelita Galli épouse le marquis Luigi Curci et ajoute son nom à son propre patronyme. En ces années précédant la Première Guerre mondiale, elle effectue plusieurs tournées en Amérique du Sud, se produit en Espagne, en Russie... mais se heurte à un écueil à la Scala. « On m'a offert Lisa dans *La sonnambula*. C'est Amina ou rien, ai-je répondu. Ou j'entre par la porte principale, ou c'est non. Ils n'ont pas bougé, et moi, je suis très têtue. Eh bien, tant pis, me suis-je dit. Je ne chanterai jamais ici. » Le plus incroyable est qu'elle a tenu parole ensuite, y compris quand, devenue une vedette, le théâtre la suppliait de revenir !

En 1916, elle est engagée par l'Opera Company de Chicago, en Gilda bien sûr. Son triomphe est tel que l'on arrête l'impression du quotidien du lendemain pour avoir le temps d'insérer le compte rendu de la représentation (heureuse époque pour l'opéra, et pour la culture en général...). Au même moment, son premier disque pour Victor Records remporte un succès totalement inattendu, se hissant au premier rang des ventes aux États-Unis. L'heure d'Amelita Galli-Curci a enfin sonné. En 1918, elle fait sensation au Lexington Theatre de New York en Dinorah, l'héroïne du *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer. Le public délire et Giulio

Gatti-Casazza, le directeur du Met, n'a plus d'autre solution que d'inviter l'étoile en pleine ascension, en lui confiant la soirée d'ouverture de la saison 1921-1922 : une nouvelle production de *La Traviata*, avec Beniamino Gigli en Alfredo.

Sa Violetta en fait d'emblée l'une des vedettes de la maison, qui devient son principal port d'attache jusqu'en 1930, même si elle revient régulièrement à Chicago jusqu'en 1924 et effectue de longues tournées dans le reste des États-Unis, ainsi qu'en Grande-Bretagne (1924) et en Australie (1925). « Au Met, j'étais souveraine », avouera-t-elle plus tard, sans fausse modestie, à Lanfranco Rasponi. Et, de fait, dans son répertoire, elle n'a pas de concurrente de son envergure.

Luisa Tetrazzini (1871-1940), la plus célèbre colorature légère italienne du début du siècle, a quitté les lieux en 1912, suivie par l'Espagnole Maria Barrientos (1883-1946), en 1920. Reste évidemment Toti Dal Monte (1893-1975), formidable virtuose, au timbre d'une extraordinaire pureté, qui règne au même moment à la Scala. Par chance, elle ne se produit que trois fois au Met, au cours de la saison 1924-1925, laissant le champ libre à Amelita Galli-Curci, alors qu'elle avait tous les atouts en main pour lui disputer son trône.

À New York, la *prima donna* tourne dans un éventail restreint d'héroïnes : Violetta, Gilda, Rosina dans *Il barbiere di Siviglia*, Lucia di Lammermoor, Juliette dans *Roméo et Juliette* de Gounod, Dinorah (que le Met ressuscite expressément à son intention, en 1925, après trente-trois années d'absence), la Reine de Chemakha dans *Le Coq d'or* de Rimski-Korsakov, et Mimi de *La Bohème*, la seule sans

vocalises. Ses préférées sont Violetta (« On y trouve tout, la tendresse, la sensualité, l'humanité, le désespoir, et la plus belle mort de tout le théâtre lyrique ») et Juliette (« Exception faite de la Valse du premier acte, elle n'a pas beaucoup de *coloratura* et c'est cela que le public attendait de moi. J'ai donc toujours dû me battre pour la chanter »). Elle n'aime guère, en revanche, Lucia : « La musique n'est pas de première qualité et, dans la scène de la folie, mon Dieu, quel effort pour une petite femme comme moi de remplir cette immense scène avec toutes ces cadences et ces trilles ! »

Le 24 janvier 1930, Amelita Galli-Curci fait ses adieux au Met, en Rosina. Comme pour Geraldine Farrar, huit ans plus tôt, ses admirateurs accourent en foule, même s'ils savent, depuis plusieurs années, qu'elle n'est plus à son zénith. La soprano souffre, en effet, d'un goitre qui l'empêche de chanter correctement et compromet la justesse de l'aigu (le pire qui puisse arriver à une colorature !). C'est pour cette raison qu'elle quitte la scène, pour se consacrer uniquement au concert. À la fin de la représentation, pendant laquelle, dans la grande tradition des *prime donne*, elle a intercalé l'air de Dinorah et « *Home, Sweet Home* » (qu'en aurait pensé Rossini ?), les ovations semblent ne plus vouloir finir. Entourée de fleurs, la diva fait un petit discours et « permet à ses partenaires de lui baiser la main », comme le rapporte *The Telegraph*.

En 1935, Amelita Galli-Curci se fait enlever son goitre. L'opération se passe bien, sans que la cantatrice retrouve pour autant sa voix d'antan. Elle tente un retour dans *La Bohème*, à Chicago, en 1936, mais le succès n'est pas au rendez-vous. Les récitals qui suivent ne soulèvent pas davantage l'enthousiasme et, en 1937, à l'âge de cinquante-cinq

ans, elle juge préférable de s'arrêter complètement. Elle s'installe en Californie avec son deuxième mari (elle a divorcé du marquis Curci en 1920) et se consacre à l'enseignement. Elle s'éteint à La Jolla, le 26 novembre 1963, une semaine après avoir fêté son 81^e anniversaire.

Écoutée aujourd'hui au disque, Amelita Galli-Curci, avec son timbre pur et ses vocalises précises, illustre à la perfection le goût d'une époque qui idolâtrait les sopranos légères et virtuoses. Elle était l'une des plus douées, peut-être pas la plus douée de toutes, mais elle eut la chance de devenir célèbre aux États-Unis, pays encore attaché au mythe de la diva quand l'Europe s'en détachait de plus en plus. Elle sut entretenir le mythe, grâce à ses disques et à ses photos promotionnelles, immortalisant aussi bien son visage aux traits singuliers, dominé par un nez aquilin et des yeux fendus en amande, que ses somptueux manteaux de fourrure, ses chapeaux aux formes extravagantes, ses lourds sautoirs de perles...

Ce que les disques ne peuvent pas traduire, c'est le charme très particulier qui se dégageait de ses interprétations à la scène. Charme vocal, d'abord, qui faisait dire au célèbre ténor Giacomo Lauri-Volpi, à propos de sa Gilda : « C'est comme si Verdi avait écrit ce rôle pour elle. Du cristal pur et, en même temps, une émotion qui vibre et vous hante. » Charme scénique, ensuite, décrit par le critique de *The New York American* au lendemain de sa première *Traviata* au Met : « Silhouette captivante dans ses robes à crinoline, elle a tenu le public dans le creux de sa jolie main. »

Diva adulée, donc, diva isolée aussi. Lanfranco Rasponi se souvenait qu'en 1936, quand il l'avait rencontrée, Amelita Galli-Curci était encore sous le coup de l'échec de sa

tentative de retour à Chicago. La description qu'il en donnait fait froid dans le dos : « Ne paraissait important que ce qui se ramenait à elle, comme si la souffrance lui appartenait en exclusivité, comme si son drame était le seul qui existât au monde. » Elle illustre le côté obscur de la *prima donna*, celui que le public, par chance, ne voit jamais. Ce qui compte, c'est l'image renvoyée, en l'occurrence celle d'une Gilda à laquelle on se réfère encore aujourd'hui, pas toujours pour en dire du bien, d'ailleurs...

À ÉCOUTER

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, Air d'entrée d'Amina (Acte I). 2'43

Avec Orchestre, dir. par Josef Pasternack. Enregistré en 1919. Nimbus NI 7806

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, Valse de Juliette (Acte I). 3'40

Avec Orchestre, dir. par Josef Pasternack. Enregistré en 1917. Nimbus NI 7806

Deux airs emblématiques du répertoire de colorature légère : l'entrée d'Amina, la jeune et candide héroïne de *La sonnambula*, se réjouissant d'épouser bientôt le jeune homme qu'elle aime ; et la Valse de Juliette, promise à Pâris par son père, mais ne songeant qu'à profiter de sa jeunesse avant de se marier.

Ninon Vallin (1886-1961)

Elle a été la cantatrice française la plus populaire de l'entre-deux-guerres, à l'étranger peut-être encore davantage qu'en France. Vedette d'une industrie discographique en expansion, Ninon Vallin fut aussi la dédicataire de mélodies de Claude Debussy et de Reynaldo Hahn, deux compositeurs qui l'admiraient énormément, le premier s'avouant amoureux de « cette voix pailletée d'argent » et le second s'exclamant : « Quand elle chante, c'est un bouquet de musique que l'on respire. »

Née à Montalieu-Vercieu (Isère), le 8 septembre 1886, Joséphine Eugénie Vallin, dite « Ninon », étudie au Conservatoire de Lyon, puis à Paris. Avant même d'avoir achevé sa formation, elle obtient son premier rôle soliste, en 1909, à Bourgoin-Jallieu, dans un opéra-oratorio du comte de Bellescize, intitulé *Ruth et Booz*. Les débuts sont difficiles mais, très vite, le destin joue en sa faveur.

Le Théâtre du Châtelet a programmé la création mondiale du *Martyre de saint Sébastien*, « mystère en cinq actes » de Claude Debussy, pour le 22 mai 1911. Le rôle principal est dansé, d'autres sont parlés, mais il y a également des

© Studio Lipnitzki / Roger-Viollet



Ninon Vallin, en 1935

interventions chantées, réparties entre solistes et chœurs. Ninon Vallin se distingue dans les parties de soprano, au point que Debussy, trois ans plus tard, lui demandera de créer, avec lui au piano, ses *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*.

En attendant, la débutante auditionne à l'Opéra-Comique, où Albert Carré, le directeur, l'engage aussitôt. Elle y fait ses premiers pas en 1912, dans le rôle de Micaëla dans *Carmen*, puis aborde, entre autres, Mimi dans *La Bohème*, Mignon d'Ambroise Thomas, Louise et Manon. En 1914, Pierre-Barthélémy Gheusi succède à Albert Carré. Il n'aime pas Ninon Vallin, lui mène la vie dure, et, deux ans plus tard, c'est avec soulagement que la soprano quitte Paris pour honorer un contrat avec le prestigieux Teatro Colón de Buenos Aires.

Dès sa première apparition, en Marguerite de *Faust*, elle devient la coqueluche du public et le restera pendant vingt ans. Dans la capitale argentine, son répertoire comprendra aussi bien des rôles français (Manon, Thaïs, Louise, Alceste de Gluck, la Princesse Saamcheddine dans *Marouf, savetier du Caire* d'Henri Rabaud... et même *Carmen*, que la veuve de Bizet lui avait conseillé d'aborder, après l'avoir entendue en Micaëla) qu'italiens (Susanna dans *Il segreto di Susanna* d'Ermanno Wolf-Ferrari).

Ninon Vallin triomphe à Buenos Aires mais aussi dans le reste de l'Amérique latine (Rio de Janeiro, Montevideo...), avec pour partenaires les plus grands chanteurs de son époque : Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri-Volpi, Ezio Pinza... En Amérique du Nord, elle ne figure pas sur les affiches du Metropolitan Opera de New York mais,

en 1934, interprète *Carmen* et *Faust* à San Francisco, ainsi que *Manon* à Los Angeles. En Europe, elle fait son entrée à la Scala de Milan en 1917, dans *Mignon*, puis *Marouf, save-tier du Caire*.

En 1920, Ninon Vallin débute enfin à l'Opéra de Paris, en Thaïs, puis s'y produit dans les deux Marguerite : celle du *Faust* de Gounod et celle de *La Damnation de Faust* de Berlioz, dont elle fête la 100^e représentation *in loco*, en 1924. Quand son calendrier lui en laisse le temps, elle revient à l'Opéra-Comique, y incarnant notamment Carmen, Charlotte dans *Werther*, Salud dans *La vida breve* de Manuel de Falla et, en 1934, le rôle-titre dans la première française de *Maria Egiziaca* d'Ottorino Respighi, à la demande du compositeur. Elle se produit également dans les grands théâtres de région, à l'Opéra de Monte-Carlo, au Théâtre Antique d'Orange...

La scène, néanmoins, ne saurait l'occuper à temps plein tant elle est attachée à ces tournées de récitals qui, chaque saison, la conduisent aux quatre coins du monde : Pérou, Mexique, États-Unis, Canada, Espagne, Maroc, Égypte, Turquie, Union soviétique, Pologne... Elle les aime tellement qu'en 1946, l'année de ses soixante ans, elle décide de faire ses adieux au théâtre, en Comtesse Almaviva dans *Le nozze di Figaro*, à l'Opéra-Comique. Ne se consacrant plus qu'au concert, elle effectue deux tournées en Australie et en Nouvelle-Zélande, en 1947 et en 1949. En 1950, elle fait un tour d'Europe et, en 1957, chante encore à Londres.

Dans l'intervalle, en 1951, elle a accepté de diriger la toute nouvelle classe d'opéra au Conservatoire de Montevideo, où elle reviendra tous les ans jusqu'en 1955. Son enseignement,

elle le dispense également dans sa propriété de La Sauvagère, à Millery (Rhône), acquise en 1926, où elle accueille des élèves venus du monde entier.

Disparue le 22 novembre 1961, Ninon Vallin a laissé tellement de témoignages discographiques, et sur une période tellement longue (1913-1956), qu'il est possible de se faire une idée précise de sa voix et de sa manière de chanter. Parmi les plus souvent réédités, sous de multiples étiquettes : l'intégrale de *Werther*, gravée en 1931 sous la baguette d'Élie Cohen, avec Georges Thill pour partenaire ; les extraits de *Louise*, *Tosca*, *Manon* et *Carmen* ; *Les Berceaux* de Fauré avec Marguerite Long au piano ; les mélodies que Reynaldo Hahn, Joaquin Nin et Federico Mompou lui ont dédiées et dans lesquelles ils l'accompagnent eux-mêmes...

La voix était celle d'un soprano lyrique, à l'aigu facile – d'où son succès dans des héroïnes telles que Manon, Thaïs ou Marguerite de *Faust* – mais avec une telle extension dans le grave qu'elle pouvait s'aventurer sans problème dans certains emplois de mezzo, comme Mignon, Carmen ou Charlotte. Le timbre avait du charme et, surtout, l'artiste faisait preuve d'une netteté et d'une précision absolues dans la diction, au risque de paraître maniérée à un auditeur d'aujourd'hui. Ces qualités de « diseuse » contribuèrent beaucoup à faire d'elle une ambassadrice du chant français reconnue comme telle dans le monde entier, au même titre que sa musicalité infaillible et son goût parfait.

À ÉCOUTER

GUSTAVE CHARPENTIER, *Louise*, Air de Louise (Acte III).
4'29

Enregistré en 1928 (?) ou 1934 (?). Malibran-Music
CDRG 129

JULES MASSENET, *Werther*, Air des lettres de Charlotte
(Acte III). 5'04

Avec l'Orchestre du Théâtre national de l'Opéra-Comique,
dir. par Élie Cohen. Enregistré en 1931. Grammofono 2000
AB 78 742/43

Ninon Vallin dans deux rôles clés de son répertoire, révélateurs à la fois de son étendue vocale et de ses qualités de diction : le soprano lyrique, à l'aigu lumineux et facile, de Louise, puis le mezzo aigu de Charlotte, au grave nourri. L'extrait de *Werther* est en plus emblématique du goût exquis de la cantatrice, aux accents toujours tenus sous contrôle, même dans les affres de la passion et du désespoir.

Maria Jeritza (1887-1982)

Marcel Prawy, le célèbre historien du Staatsoper de Vienne, disparu en 2003, l'avait surnommée « la *prima donna* du siècle », en ajoutant qu'il était très difficile de la décrire à quelqu'un ne l'ayant pas vue en scène dans ses meilleures années, avec « sa formidable aura érotique et sa voix littéralement volcanique ». Deux atouts qui auraient suffi à faire de la soprano tchèque une diva, si elle n'y avait pas ajouté l'admiration éperdue de deux des plus grands compositeurs de l'histoire, quatre maris, un goût immodéré du luxe, une propension à faire rentrer dans le rang tout(e) collègue tenté(e) de lui voler la vedette, ainsi qu'un sens aigu de la manière de faire parler d'elle.

Maria (Mitzi) Jedlicka (ou Jedlickova), qui deviendra plus tard Maria Jeritza, voit le jour à Brno, le 6 octobre 1887. La capitale de la Moravie, située aujourd'hui en République tchèque, fait alors partie de l'Empire austro-hongrois. La jeune soprano y étudie le chant puis, en 1910 (certaines sources indiquent 1905 ou 1906), fait ses débuts officiels à Olomouc, une autre ville de Moravie, en Elsa dans *Lohengrin*. Son ascension est rapide, à Vienne en particulier, où, après avoir été

© Metropolitan Opera Archives/Helena Setzer



Maria Jeritz, en Helena dans *Die ägyptische Helena*

introduite au Volksoper, elle fait son entrée au Hofoper (actuel Staatsoper), le 16 mars 1912, sur recommandation de l'empereur François-Joseph en personne, séduit par sa beauté et sa féminité. Le patronage est auguste, comme il sied à une diva en herbe !

Ce soir-là, Maria Jeritza incarne Chrysis dans *Aphrodite*, un opéra de Max von Oberleithner complètement oublié de nos jours. Son succès est immédiat et elle enchaîne avec Senta dans *Der fliegende Holländer*, Elsa, Rosalinde dans *Die Fledermaus*, Aida, Santuzza dans *Cavalleria rusticana*, Micaëla puis le rôle-titre dans *Carmen*, Valentine dans *Les Huguenots*, Rachel dans *La Juive*, Jenufa... Elle restera fidèle au Staatsoper jusqu'en 1935, quand elle le quittera pour ne plus y revenir qu'en 1950.

Son autre port d'attache est le Metropolitan Opera de New York, où elle fait de fracassants débuts, le 19 novembre 1921, en Marietta/Marie dans la création sur le sol américain de *Die tote Stadt* de Korngold, un opéra dont elle a assuré, dix mois plus tôt, la première viennoise. Le 14 novembre, la saison du Met s'est ouverte avec les premiers pas, tout aussi acclamés, d'Amelita Galli-Curci dans *La Traviata*... Giorgio Gatti-Casazza, le directeur de la maison, soucieux d'allonger sa liste de chanteurs susceptibles de lui garantir autant de recettes au box-office qu'Enrico Caruso, disparu l'été précédent, est aux anges : « Dieu, dans son infinie bonté, m'a envoyé une paire de souliers. Dans l'un, il y avait la Galli-Curci, dans l'autre la Jeritza¹. »

1. Propos rapportés par Amelita Galli-Curci, dans un entretien avec Lanfranco Rasponi, traduit dans le magazine *Opéra International*, en 1978.

Après *Die tote Stadt*, Maria Jeritza donne plus de trois cents représentations au Met jusqu'en 1932, y reprenant ses grands rôles wagnériens (Senta, Elsa, Elisabeth dans *Tannhäuser*, Sieglinde dans *Die Walküre*), français (Carmen, Thaïs) et « véristes » (Santuzza, Fedora de Giordano). En 1924, elle incarne Jenufa pour la création américaine du chef-d'œuvre de Janacek, puis, en 1931 et en 1932, assure la première *in loco* de deux opérettes de Franz von Suppé : *Boccaccio* et *Donna Juanita*. Surtout, comme à Vienne, elle sert avec autant d'amour que d'assiduité ses deux compositeurs de prédilection : Richard Strauss et Giacomo Puccini.

Chronologiquement, Strauss est le premier puisque, dès 1912, Maria Jeritza crée Ariadne dans *Ariadne auf Naxos*, au Hoftheater de Stuttgart. Quatre ans plus tard, cette fois au Staatsoper de Vienne, elle retrouve Ariadne pour la première de la version révisée de l'opéra, avant d'être choisie par le maître, en 1919, pour incarner l'Impératrice dans *Die Frau ohne Schatten*, sur la même scène. Avec encore Salome et Octavian dans *Der Rosenkavalier* dans son carquois, elle passe à côté de la création mondiale de *Die ägyptische Helena*, en 1928, dont le rôle-titre a pourtant été écrit à son intention (apparemment, son cachet dépasse largement le budget du Semperoper de Dresde...). Mais elle se rattrape aussitôt après, en incarnant Helena à Vienne, avec Strauss au pupitre, puis à New York.

Le plus émouvant, dans la relation entre Maria Jeritza et Richard Strauss (une rumeur persistante veut qu'ils aient été amants), reste l'incroyable histoire de *Malven* (*Mauves*), le dernier lied composé par le maître, en 1948, un an avant sa disparition. Conçu comme un hommage à l'une de ses cantatrices

préférées, il porte la dédicace : « À ma chère Maria, cette dernière rose » (la mauve est une fleur couleur rose violet). Curieusement, sa dédicataire ne le chantera jamais, le conservant jalousement dans ses papiers. Quand ces derniers seront mis en vente après sa mort, survenue le 10 juillet 1982, le manuscrit sera acheté par une fondation, qui en mettra des copies à la disposition du New York Philharmonic Orchestra et de son directeur musical, Zubin Mehta. L'honneur de le créer reviendra à Kiri Te Kanawa, le 10 janvier 1985.

Quant à Puccini, Maria Jeritza le rencontre pour la première fois en 1913, quand elle incarne Minnie dans la première viennoise de *La fanciulla del West*. Le compositeur la revoit ensuite, notamment en Tosca, rôle dans lequel elle l'impressionne encore davantage. Un jour, si l'on en croit la diva, elle trébuche pendant une répétition et chante « *Vissi d'arte* » à plat ventre, en relevant légèrement la tête, alors que les cantatrices de l'époque ont l'habitude de rester assises sur le canapé de Scarpia ou de se tenir debout face au public. Puccini se précipite et lui dit qu'elle devra toujours faire de même à l'avenir, tant elle atteint ainsi au divin. L'anecdote est-elle vraie ? Toujours est-il que, le 1^{er} décembre 1921, pour sa première apparition dans le rôle au Met, la soprano déclenche, après « *Vissi d'arte* », une hystérie dans la salle comme on en a rarement vu.

Après Minnie et Tosca, Maria Jeritza fait sensation à Vienne, en 1920, en Giorgetta dans *Il tabarro*, premier volet d'*Il trittico*. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que Puccini, alors qu'il avance sur *Turandot*, en 1922, lui destine le rôle-titre dans une lettre à Giulio Gatti-Casazza. Le compositeur meurt en 1924 avant d'avoir achevé son ultime opéra, qui voit

finalement le jour en 1926, à la Scala, avec Rosa Raisa en Turandot et Arturo Toscanini à la baguette. Pourquoi Maria Jeritza a-t-elle disparu de l'affiche ? Peut-être parce que Gatti-Casazza, en guerre à l'époque contre l'illustre chef italien, a été on ne peut plus clair : participer à une création à Milan, avec Toscanini à la baguette, reviendrait à mettre un terme immédiat à tout contrat signé avec le Met... Comme pour *Die ägyptische Helena*, la diva a vite l'occasion de se rattraper, puisque c'est elle qui assure, en cette même année 1926, la première américaine de *Turandot*, bien évidemment sur la scène du Metropolitan Opera.

Étant donné les affinités de Maria Jeritza avec les opéras de Puccini et de Strauss, il est logique que les héroïnes qu'elle chante le plus souvent à Vienne soient Minnie, Tosca, Salome et Ariadne. À New York, sur les vingt-sept représentations de *Turandot* données entre 1926 et 1930 (en incluant les tournées), seules quatre lui échappent. Et quand elle se produit dans d'autres villes, c'est souvent dans leurs opéras : *Tosca* au Covent Garden de Londres (1925), *Tosca* et *Der Rosenkavalier* à l'Opéra de Paris (1928), *La fanciulla del West* et *Salome* à San Francisco (1930)...

En 1951, Maria Jeritza fait son retour au Met, pour une représentation de *Die Fledermaus* qui sera sa dernière *in loco*. Mais c'est dans *Tosca*, *La fanciulla del West* et *Salome* qu'elle prend congé du public viennois, entre 1950 et 1953. Trois titres fétiches, qui sont aussi ceux dans lesquels ses admirateurs ont envie de la voir et de l'entendre une dernière fois.

Des admirateurs, la diva en a des cohortes depuis toujours, subjugués par sa voix de soprano *lirico spinto* au timbre lumineux et caressant, à l'aigu facile et puissant (raison pour

laquelle Puccini avait d'emblée pensé à elle pour les redoutables contre-*ut* de Turandot). Un instrument qu'elle évitera de trop malmener : Turandot exceptée, elle se tiendra ainsi à l'écart des grands emplois de soprano dramatique, comme Isolde, Elektra et Brünnhilde dans *Der Ring des Nibelungen* (elle osera seulement celle de *Die Walküre*).

Comment résister, ensuite, à cette beauté blonde (une couleur de cheveux qui fait sensation dans Tosca !), à ces grands yeux bleus si expressifs, à cette allure de souveraine qui tient pour partie à sa haute taille ? Comment ne pas être saisi, enfin, par la manière dont cette exceptionnelle chanteuse-actrice brûle les planches, quitte à dépasser les bornes parfois (les critiques new-yorkais assassinent sa Carmen, la jugeant superficielle et vulgaire) ? Comme Geraldine Farrar, Maria Jeritza n'hésite pas, dans les paroxysmes de tension, à sacrifier la qualité du chant au profit de l'intensité du geste et de la déclamation, ce que le chroniqueur du *New York Sun* résume parfaitement au lendemain de sa première Tosca au Met : « Pas toujours irréprochable sur le plan technique, son chant rayonne d'éloquence dramatique. [...] Digne et gracieuse au premier acte, elle devient une panthère sauvage dans les climax du deuxième. [...] Elle dit avec une intelligence lumineuse tous ces brefs récitatifs qui passent souvent inaperçus, en donnant son juste poids à chaque phrase, chaque mot, chaque syllabe. »

La vie privée de Maria Jeritza est un roman. Mariée une première fois à un homme dont on connaît seulement le nom (Wiener), elle épouse ensuite un baron autrichien, Friedrich Popper von Podhragy. Elle divorce en 1934 pour convoler, l'année suivante, avec un magnat d'Hollywood, Winfield Sheehan, qu'elle suit dans son ranch en Californie. Après la

mort de Sheehan, en 1945, elle se remarie, trois ans plus tard, avec un richissime homme d'affaires du New Jersey, Irving Seery, qui réaménage à son intention un somptueux manoir dans le quartier de Forest Hill, à Newark. On y trouve, entre autres, un théâtre où la diva chante pour ses amis.

Elle aime le luxe et n'en fait pas mystère : manteaux de vison, lunettes de soleil cerclées de diamants... Dans l'hommage qu'il lui rend, le 11 juillet 1982, le *New York Times* rapporte ainsi une délicieuse anecdote datant des dernières années de sa vie. Parcourant des yeux l'intérieur de son coffret à bijoux et le comparant avec les fleurs offertes aux *prime donne* d'aujourd'hui, elle se serait exclamée : « Des fleurs ! Si, à mon époque, ils ne m'avaient rien offert d'autre, je leur aurais craché au visage ! »

Organisant soigneusement sa propre publicité, distillant les informations de manière à tenir la presse en haleine, Maria Jeritza n'hésitait pas à mettre en scène ses conflits avec ses partenaires. Le ténor Beniamino Gigli, par exemple, qui lui aurait donné un coup de pied dans le tibia alors qu'ils se disputaient la préséance pour les saluts devant le rideau ! Bref, c'était une diva dans tous les sens du terme, la plus « complète » peut-être de toutes celles évoquées dans ce livre, avec Maria Callas.

À ÉCOUTER

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, Air de Marietta (Acte I). 3'24

Avec Orchestre, dir. par Josef Pasternack. Enregistré en 1922. RCA 09026-61580-2

AMILCARE PONCHIELLI, *La Gioconda*, Air de Gioconda (Acte IV). 3'50

Avec Orchestre. Enregistré en 1923. Pearl GEMM CD 9130

D'abord la nostalgique chanson de Marietta, l'héroïne de *Die tote Stadt*, dans laquelle Maria Jeritza fit la conquête du public du Metropolitan Opera, en 1921. Puis la tragique prière de *La Gioconda*, résolue à sacrifier sa vie pour sauver celle de l'homme qu'elle aime. La caresse du timbre d'un côté, le tranchant de l'aigu de l'autre.



Lotte Lehmann, en Elisabeth dans *Tannhäuser*

Lotte Lehmann (1888-1976)

« Elle a chanté et les étoiles en ont été émues. » Cette phrase prononcée un jour par Richard Strauss, qui figure en épitaphe sur la tombe de la soprano allemande naturalisée américaine, au cimetière central de Vienne, est révélatrice de l'impact qu'elle eut sur le public de l'entre-deux-guerres. Lotte Lehmann était unique, dans sa voix, dans sa manière de communiquer avec le public, à la scène comme au disque (son legs phonographique est impressionnant), dans cette éloquence et cette imagination musicale qui faisaient complètement oublier son sens parfois erratique de la mesure.

Née à Perleberg (Brandebourg), le 27 février 1888, Lotte Lehmann étudie à la Hochschule für Musik de Berlin, puis, à titre privé, avec Mathilde Mallinger (1847-1920), grande soprano croate admirée de Wagner, créatrice d'Eva dans *Die Meistersinger von Nürnberg*. En 1910, elle fait ses débuts au Stadttheater de Hambourg, en Deuxième Génie dans *Die Zauberflöte*. Engagée dans la troupe, elle enchaîne ensuite des rôles de troisième plan, décrochant néanmoins Freia dans *Das Rheingold*, Euridice dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck, Sophie dans *Der Rosenkavalier* et Agathe dans *Der Freischütz*,

en 1911. Micaëla dans *Carmen* et Elsa dans *Lohengrin* suivent en 1912, avant Antonia des *Contes d'Hoffmann*, Iphigénie en Aulide de Gluck et la Comtesse Almaviva dans *Le nozze di Figaro*, en 1913.

1914 est l'année de l'envol. Lotte Lehmann aborde Sieglinde dans *Die Walküre* et Octavian dans *Der Rosenkavalier* à Hambourg, chante Elsa au Staatsoper de Berlin, Sophie au Drury Lane Opera de Londres, Eva dans *Die Meistersinger von Nürnberg* et Agathe à l'Opernhaus de Cologne, et grave son premier disque pour Pathé. Surtout, elle fait ses débuts au Hofoper (futur Staatsoper) de Vienne, le théâtre qui deviendra bientôt, pour plus de vingt ans, son principal port d'attache. Elle y apparaît dans une unique représentation de *Die Meistersinger von Nürnberg*, en tant qu'artiste invitée.

Revenue à Hambourg, elle ajoute Elisabeth de *Tannhäuser* et Rachel dans *La Juive* à son répertoire. Mais Vienne l'appelle et, à l'été 1916, elle quitte l'Allemagne pour l'Autriche, rejoignant la troupe du Hofoper. Elle chante d'abord Agathe, puis Eva, Elisabeth, Micaëla, Antonia... jusqu'à la création mondiale de la version révisée d'*Ariadne auf Naxos*, le 4 octobre 1916. Une date essentielle dans la carrière de Lotte Lehmann, d'abord parce que c'est le premier opéra de Richard Strauss qu'elle crée (elle y incarne le Compositeur), ensuite parce qu'elle partage l'affiche avec celle qui va rapidement devenir sa principale rivale, aussi bien à Vienne que dans le cœur du musicien : Maria Jeritza, distribuée en Ariadne.

Strauss les adore toutes les deux et, trois ans plus tard, il ne résiste pas à la tentation de les réunir à nouveau, toujours à Vienne, dans *Die Frau ohne Schatten* : Jeritza en Impératrice, Lehmann en Teinturière. Et s'il destine *Die ägyptische*

Helena (1928) à la première, c'est pour la seconde qu'il écrit *Intermezzo*, qu'elle crée à Dresde, en 1924, avant de le reprendre à Vienne, trois ans plus tard. En 1923, c'est sur son conseil que Lehmann aborde Ariadne au Staatsoper (une déclaration de guerre contre Jeritza, qui reprend le rôle aussitôt après !), et c'est lui qui l'impose, dix ans plus tard, pour la première viennoise d'*Arabella*, créée juste avant à Dresde par la soprano roumaine Viorica Ursuleac (1894-1985), autre grande rivale presque autant jalouée que Jeritza.

Le match entre les deux divas se joue aussi dans Korngold (*Die tote Stadt*), Wagner (*Lohengrin*), Halévy (*La Juive*) et, surtout, Puccini. Non dans *La Bohème*, *Madama Butterfly* ou *Manon Lescaut*, qui restent l'apanage de Lotte Lehmann, mais dans *Tosca*, que celle-ci aborde en 1923, *Il trittico*, dont elles assurent la création viennoise, le 20 octobre 1920 (Jeritza en Giorgetta d'*Il tabarro*, Lehmann en Suor Angelica), et *Turandot*. Puccini a écrit le rôle-titre en pensant à Maria Jeritza, Rosa Raisa en a été la toute première interprète à la Scala, et c'est à Lotte Lehmann que le Staatsoper le confie, en octobre 1926 !

Hors de Vienne, où Lotte Lehmann se réserve encore *Manon* de Massenet (le rôle dans lequel le public la préfère !), Charlotte dans *Werther* et Maddalena di Coigny dans *Andrea Chénier*, la compétition est beaucoup moins âpre. Retenue une bonne partie de l'année à New York, Maria Jeritza laisse quasiment le champ libre à sa rivale, qui devient l'une des idoles du Covent Garden de Londres. Elle y fait ses débuts en 1924, sous la baguette de Bruno Walter, au cours d'une soirée d'autant plus exceptionnelle qu'elle marque sa première apparition en Maréchale dans *Der Rosenkavalier*, le rôle

auquel la postérité l'a prioritairement associée. Elle y reviendra régulièrement pendant quatorze ans, dans Strauss et Wagner, mais également Mozart (la Comtesse Almaviva, Donna Elvira dans *Don Giovanni*), et même Verdi (Desdemona dans *Otello*, sa seule incursion dans l'univers du compositeur en trente-cinq années de carrière scénique).

Lotte Lehmann se produit également au Staatsoper de Berlin, au Nationaltheater de Munich, au Teatro Colón de Buenos Aires et à l'Opéra de Paris (*Fidelio*, *Der Rosenkavalier* et *Die Walküre*, en 1928, dans le cadre d'une tournée du Staatsoper de Vienne, puis *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Walküre* et *Die Meistersinger von Nürnberg* en « invitée », avant une dernière apparition avec le Staatsoper, en 1936). Mais c'est surtout au Festival de Salzbourg qu'elle laisse une empreinte indélébile. De ses débuts, en 1926, jusqu'à ses adieux, en 1937, elle y triomphe chaque été, principalement dans deux rôles : la Maréchale, et Leonore dans *Fidelio*, abordée à Vienne en 1927. Les plus grands l'y dirigent, à commencer par Richard Strauss dans *Fidelio*, le partenariat le plus fructueux restant sans doute celui avec Arturo Toscanini (*Fidelio* entre 1935 et 1937, *Die Meistersinger von Nürnberg* en 1936).

En 1930, Lotte Lehmann fait enfin ses débuts aux États-Unis, au Civic Opera de Chicago, en Sieglinde. Le même rôle lui ouvre les portes du Metropolitan Opera de New York, en 1934 (Maria Jeritzka a quitté les lieux deux ans plus tôt !), avant la Maréchale, en 1935, qui lui vaut la couverture du magazine *Time*. C'est le moment où, avec son mari, Otto Krause, épousé en 1926, elle décide de devenir résidente permanente sur le sol américain. Son pays natal, de toute manière, ne veut plus d'elle depuis qu'elle a refusé ce que le

régime nazi considérait être son « devoir », à savoir se produire uniquement en Allemagne (une explication réfutée par son plus récent biographe Michael H. Kater).

Au printemps 1937, elle effectue une longue tournée en Australie, puis, après Salzbourg en août, revient au Staatsoper de Vienne dans quelques-uns de ses rôles favoris : Elsa, Sieglinde, Elisabeth, Tatiana dans *Eugène Onéguine* et la Maréchale. Le 1^{er} octobre, elle donne un dernier récital au Musikverein, puis retransverse l'Atlantique. Elle ne chantera plus jamais en Autriche.

En mai 1938, de retour à Londres pour une reprise de *Der Rosenkavalier* au Covent Garden, elle s'évanouit au milieu du premier acte, le soir de la première. La tension est trop forte : après l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne (l'*Anschluss*), deux mois plus tôt, ses quatre beaux-enfants, juifs par leur mère, sont en grand danger à Vienne. Ils réussissent néanmoins à s'échapper vers la France, où Lotte Lehmann les rejoint. Le 5 août, toute la famille s'embarque au Havre pour New York et, à son arrivée, demande la nationalité américaine. À l'exception d'une nouvelle tournée en Australie et en Nouvelle-Zélande, la carrière de la soprano se déroulera désormais uniquement en Amérique du Nord, jusqu'à ses adieux à la scène, en 1946 (la Maréchale à Los Angeles, avec l'Opéra de San Francisco).

Pendant cinq années encore, Lotte Lehmann continue à donner des récitals, le dernier ayant pour cadre le Community Playhouse de Pasadena, le 11 novembre 1951. Puis elle se consacre à l'enseignement, en particulier à la Music Academy of the West de Santa Barbara, en Californie, formant entre autres Marilyn Horne et Grace Bumbry. Ses cours sont

davantage des *master classes*, dans la mesure où elle fait uniquement travailler l'interprétation, sans se mêler de technique vocale.

En novembre 1955, elle est dans l'assistance pour la réouverture du Staatsoper de Vienne, reconstruit après le bombardement de 1945. Sept ans plus tard, elle cosigne, avec Ralph Herbert, la mise en scène de *Der Rosenkavalier* au Met. Sa Maréchale est une certaine Régine Crespin... Elle s'éteint à Santa Barbara, le 26 août 1976.

Lotte Lehmann est de ces chanteuses qui, quand on les écoute (beaucoup de ses enregistrements ont été reportés en CD, sous différentes étiquettes), forment un tout et, de ce fait, sont extrêmement difficiles à décrire. Ses contemporains eux-mêmes s'avouaient démunis, comme en témoigne cet extrait du compte rendu de *Die Walküre* à l'Opéra de Paris, paru dans *Le Monde musical*, le 30 juin 1933 : « J'avoue ne pas trouver les mots propres à la bien caractériser, les mots qui exprimeraient, même imparfaitement, l'émotion intense, irrésistible, que fait naître cette artiste entre les artistes. Elle ne fut que Sieglinde et elle fut toute Sieglinde. »

La voix, à laquelle Enrico Caruso trouvait une couleur italienne, était certes riche, belle, franche, rayonnante, mais on ne saurait l'apprécier hors de ce que l'interprète en faisait, dans un air d'opéra de Wagner comme dans un lied de Schubert. Lotte Lehmann avait le pouvoir de créer un « théâtre vocal », où mots et musique se confondaient au bénéfice de l'incarnation, d'ailleurs variable selon l'état vocal et l'humeur du moment, les partenaires, les chefs et les accompagnateurs. Souvent imprévisible, toujours fervente, elle réinventait en permanence sa manière d'aborder les

personnages et les textes des poèmes, avec une imagination et une émotion inépuisables.

Là était son génie, qui faisait oublier ses incertitudes rythmiques et sa manière de hacher les phrases par des respirations intempestives, voire conférait à celles-ci un sens musical et dramatique. Comme Richard Strauss l'avait dit un jour, à Dresde : « Mademoiselle Lehmann *nage* certes. Mais, même quand elle *nage*, c'est elle que je préfère aux autres ! » L'aigu n'avait sans doute pas la facilité de celui de Maria Jeritzka, et il commença à donner des signes de fatigue dès le tournant des années 1920-1930. Mais l'instrument ne perdit jamais ses qualités de lumière et d'éloquence, même quand la soprano le poussa dans ses limites extrêmes (*Fidelio*). Sur ce plan, elle eut sans doute raison de ne pas céder à la tentation d'Isolde, à laquelle tout la prédestinait pourtant, à commencer par l'extraordinaire don de soi qui la caractérisait.

Dans l'esprit de Lotte Lehmann, une cantatrice se devait de tout sacrifier à son art. Le jour où elle apprit que Marilyn Horne était enceinte, elle lui déclara ainsi de but en blanc : « Une chanteuse ne doit pas avoir d'enfant. Vous devez vous concentrer sur votre carrière, et uniquement sur elle ! » (propos rapportés par la mezzo-soprano américaine dans son autobiographie, *The Song Continues*). Cet engagement absolu lui fut certainement nécessaire pour atteindre les sommets. Mais rien ne pourra jamais expliquer comment, pour reprendre une jolie formule du baryton-basse américain Donald Gramm, elle réussissait à donner l'impression, dans *Die Krähe* (*Le Corbeau*) de Schubert, que « l'oiseau volait au-dessus de sa tête »...

À ÉCOUTER

RICHARD STRAUSS, *Der Rosenkavalier*, Finale de l'acte I (rôle de la Maréchale). 10'23

Avec Maria Olszewska (mezzo-soprano), Wiener Philharmoniker, dir. par Robert Heger. Enregistré en 1933. Andante 3985

À la fin du premier acte de *Der Rosenkavalier*, la Maréchale a décidé que son jeune amant, le comte Octavian Rofrano (elle le surnomme « Quinquin », lui l'appelle « Bichette »), porterait à la fiancée du Baron Ochs la rose d'argent que celui-ci lui offre. Octavian accepte, tout en redisant à sa maîtresse à quel point il l'aime. La Maréchale, sans illusion, sait qu'il la quittera un jour pour une femme plus jeune et semble s'en accommoder. Depuis Lotte Lehmann, dans cet enregistrement « historique » supervisé par Richard Strauss en personne, aucune interprète n'a aussi miraculeusement traduit le mélange d'angoisse et d'acceptation qui habite le personnage devant le passage du temps.

Claudia Muzio (1889-1936)

Quand Maria Callas fut surnommée « la Divina », de nombreux mélomanes s'insurgèrent : il ne pouvait y en avoir qu'une, la légendaire Claudia Muzio. C'est dire la trace laissée dans la mémoire collective par celle que l'on appelait aussi « la Duse de l'opéra », en référence à la célèbre comédienne Eleonora Duse (1858-1954), rivale italienne de Sarah Bernhardt.

Née à Pavie, le 7 février 1889, Claudia Muzio baigne dans l'opéra dès son enfance, puisque sa mère est choriste et son père occupe les fonctions de directeur de la scène dans différents théâtres, entre autres au Covent Garden de Londres et au Metropolitan Opera de New York. Après avoir étudié le piano et la harpe, elle commence l'apprentissage du chant à Turin, à l'âge de seize ans, avec la mezzo-soprano Annetta Casaloni, créatrice de Maddalena dans *Rigoletto* (1851).

En 1910, elle fait ses débuts à Arezzo, en Toscane, en Manon de Massenet. Ensuite, son ascension est rapide, en Italie (débuts à la Scala de Milan et au Teatro di San Carlo de Naples, en 1913, en Desdemona dans *Otello*) comme dans le reste de l'Europe (débuts au Covent Garden et au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, en 1914, respectivement en

© Metropolitan Opera Archives/Mishkin



Claudia Muzio, en Maddalena di Coigny dans *Andrea Chénier*

Manon Lescaut de Puccini et Desdemona). En 1916, Tosca lui ouvre les portes du Metropolitan Opera, où elle fait sensation, aux côtés d'Enrico Caruso en Mario Cavaradossi. Pendant six ans, New York va être son principal port d'attache avec, parmi de nombreux temps forts, la création mondiale d'*Il trittico* de Puccini, en 1918 (elle y incarne Giorgetta dans *Il tabarro*, Suor Angelica revenant à Geraldine Farrar).

Fâchée avec le Met en 1922, elle n'en continue pas moins à se produire en Amérique du Nord (Chicago, San Francisco...) comme du Sud (elle est l'une des idoles du Teatro Colón de Buenos Aires et du Teatro Municipal de Rio de Janeiro). En Europe, on la revoit à Paris (Aïda à l'Opéra, entre 1920 et 1925), Monte-Carlo (Aïda, Leonora d'*Il trovatore*, Mimi dans *La Bohème* et Violetta dans *La Traviata* en 1923, Tosca et Aïda en 1924)... Surtout, elle effectue son retour tant attendu à la Scala, au cours de la saison 1925-1926, dans *Il trovatore* et *La Traviata* (avec Arturo Toscanini à la baguette), le Teatro dell'Opera de Rome commençant à occuper une place de plus en plus importante dans son itinéraire à partir de 1927.

La fin des années 1920 est marquée par de gros ennuis financiers, liés en partie au krach de Wall Street. Elle divorce de son premier mari (l'impresario Ottavio Scotto), puis épouse Renato Liberati, de dix-sept ans son cadet. Suivent des problèmes de santé, qui iront en s'aggravant au fil des ans. Claudia Muzio n'en continue pas moins à voyager des deux côtés de l'Atlantique. En 1932, elle inaugure ainsi le tout nouveau War Memorial Opera House de San Francisco, en Tosca. En 1934, elle revient au Met après douze années d'absence, en Violetta, année où elle participe à la deuxième grande première mondiale de sa carrière, à Rome : *Cecilia* du prêtre et

compositeur Licinio Refice (1883-1954), inspiré de la figure de sainte Cécile.

En 1935, sa santé se détériore, elle est contrainte d'annuler ses engagements futurs à Buenos Aires, mais chante encore Desdemona, Violetta et Norma à Rome. Le 24 mai 1936, à quarante-sept ans, elle s'éteint dans la Ville Éternelle, officiellement d'une crise cardiaque. Depuis, une rumeur persistante circule selon laquelle elle se serait suicidée.

Décrite par le critique de *The New York American*, au lendemain de ses débuts au Met, en 1916, comme une « soprano lyrique un peu légère de texture pour un rôle comme Tosca », Claudia Muzio devient, après son Aida à l'Opéra de Paris, une soprano dramatique « pas d'une ampleur exceptionnelle mais d'une richesse et d'une pureté de timbre remarquables » (*Comœdia*, 1922). On peut imaginer que sa voix, en six ans, avait gagné en rondeur et en capacités d'assombrissement dans le médium et le grave. On peut aussi s'interroger sur ce manque d'« ampleur » (d'autres disent de « puissance ») régulièrement signalé, le précieux *Guide de l'opéra* chez Fayard allant jusqu'à parler d'une « cantatrice au lyrisme sûr mais aux moyens limités » (!).

Comment faisait-elle, alors, pour soutenir des emplois aussi lourds qu'Aida, Leonora dans *La forza del destino*, Tosca, Santuzza dans *Cavalleria rusticana*, Maddalena di Coigny dans *Andrea Chénier*, et Norma ? Sans même parler de Turandot, prototype du grand soprano dramatique, dont les contre-ut doivent franchir la barre d'un orchestre rutilant (Claudia Muzio assura la création du testament de Puccini à Buenos Aires, en 1926, deux mois après la première milanaise). La réponse se trouve certainement dans le génie avec lequel la cantatrice se servait de sa voix, d'une couleur d'emblée très particulière.

Rodolfo Celletti, l'éminent musicologue et historien du chant, qui l'avait entendue dans ses dernières années, la disait « singulière », en ajoutant : « Je me souviens de sa douceur teintée de mélancolie, d'une patine aux tonalités chaudes et mordorées, et, parfois, de ce voile impalpable qui, si l'on en croit Giovanni Battista Mancini, célèbre théoricien de la voix du XVIII^e siècle, rend certains timbres féminins particulièrement émouvants¹. »

Avec de tels atouts, soutenus par une technique lui permettant une gradation infinie des couleurs et des nuances, des *pianissimi* les plus impalpables aux *forte* les plus pénétrants, elle avait la possibilité de construire des incarnations aussi inhabituelles que fascinantes, pour le plus grand bonheur du public. Dans les années 1920-1930, beaucoup de sopranos se contentaient en effet de chanter très fort tout le temps, surtout dans ces rôles italiens de la période 1850-1920 qui constituaient le cœur de son répertoire. Son Aïda, sa Desdemona, ses Leonora, sa Tosca, sa Maddalena di Coigny brillaient par leur « intimisme », même si l'accent, époque oblige, se faisait parfois un peu trop mélodramatique.

Claudia Muzio, enfin, était une immense comédienne. « Cette jeune femme est une actrice, jusqu'au bout des ongles. Belle d'allure, de gestes et d'attitudes, elle a inconsciemment conscience de ce qu'il est essentiel de montrer pour plonger au cœur du personnage qu'elle est en train d'interpréter », lisait-on dans *The Tribune* après ses premiers pas au Met. Le critique italien Bruno Barilli, de son côté, la décrivait ainsi au premier acte de *La Traviata* : « Avec sa nonchalance altière, sa présence à la fois forte et gracieuse, Claudia Muzio, émergeant des flots

1. *Opéra International*, 1989.

vaporeux et mouvants de sa crinoline, épousait la moindre subtilité du chant. Sa grande chevelure aile de corbeau, constellée de bijoux, s'illuminait de la beauté irréaliste des étoiles. »

Faut-il, dès lors, s'étonner que Claudia Muzio n'ait jamais quitté l'imaginaire des mélomanes ? Elle a incarné, pour reprendre la magnifique formule de Rodolfo Celletti, « le chant le plus mélancolique, la voix féminine aux accents les plus douloureux, de l'entre-deux-guerres¹ ».

À ÉCOUTER

ARRIGO BOITO, *Mefistofele*, Air de Margherita (Acte III). 4'03
Avec Orchestre, dir. par Lorenzo Molajoli. Enregistré en 1935. Nimbus NI 7802

STEFANO DONAUDY, 36 *Arie di stile antico*, O del mio amato ben. 3'56

Avec Orchestre. Enregistré en 1935. Nimbus NI 7802

D'abord l'un des plus beaux témoignages discographiques de Claudia Muzio, qui démontre qu'elle fut bien « la voix féminine aux accents les plus douloureux de l'entre-deux-guerres » : l'air de Margherita dans *Mefistofele* de Boito. Séduite par Faust, arrêtée et conduite en prison pour avoir empoisonné sa mère et noyé son enfant, l'héroïne délire et implore pitié. Puis l'une des charmantes mélodies de salon de Stefano Donaudy (1879-1925), compositeur qui jouit d'une immense popularité dans les années 1920-1930.

1. *Opéra International*, 1989.

Germaine Lubin (1890-1979)

À défaut d'avoir été la plus populaire, privilège qui revient à Ninon Vallin, Germaine Lubin est depuis toujours considérée comme la plus grande chanteuse française de l'entre-deux-guerres, voire du xx^e siècle. Elle le doit à sa voix, à sa beauté physique, à son jeu d'une modernité étonnante pour l'époque, ainsi qu'à une carrière internationale prestigieuse, brisée net à son zénith par une condamnation pour faits de collaboration, suivie d'un exil, puis d'un silence définitif.

Née à Paris, le 1^{er} février 1890, Germaine Lubin grandit en Guyane, aux côtés d'un père pharmacien et musicien amateur, qui lui donne ses premières leçons de piano. De retour dans la capitale, elle y poursuit ses études musicales. Un soir, à l'Opéra-Comique, en entendant la contralto Suzanne Brohly, elle a la révélation de son avenir : elle deviendra elle aussi cantatrice. Décidée à mettre tous les atouts de son côté, elle entre au Conservatoire de Paris à l'âge de dix-huit ans et, pendant quatre ans, travaille d'arrache-pied. Ses trois Premiers prix en poche (chant, opéra, opéra-comique), elle fait aussitôt ses débuts à l'Opéra-Comique, en Antonia des *Contes d'Hoffmann*, en novembre 1912. L'année suivante,

© Metropolitan Opera Archives



Germaine Lubin, en Elsa dans *Lohengrin*

elle épouse le poète Paul Géraudy, qui l'introduit dans les salons littéraires et musicaux de la capitale (ils se sépareront en 1926).

En 1916, les portes de l'Opéra de Paris s'ouvrent devant elle, d'abord pour *Le Chant de la cloche*, titre bien oublié aujourd'hui de Vincent d'Indy, dont on joue seulement le deuxième tableau, puis *Faust*. À Marguerite succèdent Juliette dans *Roméo et Juliette* de Gounod, Tellaire dans *Castor et Pollux* de Rameau, Thaïs... qui lassent très vite Germaine Lubin. Elle partage l'avis du célèbre ténor Jean de Reszke qui, en l'entendant, se demande pourquoi on la distribue dans des rôles légers. « Il dit que je suis le vrai soprano dramatique et que je ne peux que m'égayer dans un autre répertoire », écrit-elle à Jacques Rouché, le directeur de l'Opéra, en 1920.

Apparemment entendue, la cantatrice se voit offrir des emplois de plus en plus lourds : Sieglinde dans *Die Walküre* dès 1921, Elsa dans *Lohengrin* (1922), Elisabeth dans *Tannhäuser* (1925), Brünnhilde dans *Die Walküre* et *Siegfried* (1928), puis dans *Götterdämmerung* (1933), Isolde (1930) et Kundry dans *Parsifal* (1931). Hors Wagner, son musicien préféré (« C'est le plus grand. Jamais on ne le dépassera, jamais on ne l'atteindra », expliquait-elle à Gérard Mannoni, dans *Le Quotidien de Paris*, en 1974), sa carrière de soprano dramatique au Palais Garnier la conduit vers Alceste (1926) et Iphigénie en Tauride (1931) de Gluck, Cassandre dans *Les Troyens* (1929), Elektra (1932), Ariane dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas (1935), Leonore dans *Fidelio* (1937) ou encore Gina, duchesse de Sanseverina, dans la création mondiale de *La Chartreuse de Parme* d'Henri Sauguet (1939).

À l'étranger, son parcours est tout aussi glorieux : Opéra de Monte-Carlo, dès 1919 (Thaïs, Tosca, Aida...) ; Staatsoper de Vienne, en 1924-1925 (Elsa et Ariadne dans *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss, avec le compositeur au pupitre) ; Festival de Salzbourg, en 1931 (Donna Anna dans *Don Giovanni*, sous la baguette de Bruno Walter) ; Covent Garden de Londres, en 1937 (Alceste et l'Ariane de Dukas, dans le cadre des fêtes du couronnement du roi George VI), puis en 1939 (Kundry, Isolde)... et, enfin, Festival de Bayreuth, en 1938 (Kundry) et 1939 (Isolde). Ce *Tristan bayreuthien*, avec Victor De Sabata en fosse et Max Lorenz pour partenaire, constitue une forme d'accomplissement : la presse et le public allemands s'exclament qu'ils n'ont jamais rien entendu de comparable !

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Germaine Lubin se montre encore très active. Au Palais Garnier, d'abord : la Maréchale dans *Der Rosenkavalier*, en février 1941 (elle qui avait été Octavian, en 1927, pour la première parisienne du chef-d'œuvre de Richard Strauss), Isolde avec les forces du Staatsoper de Berlin en tournée, trois mois plus tard, Pénélope de Fauré, en mars 1943... À l'Opéra-Comique, ensuite, où, toujours en 1943, elle assure la création *in loco* d'*Ariadne auf Naxos*.

Quelques jours avant la libération de Paris, la soprano retrouve encore Alceste dans le Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, refuge de la troupe de l'Opéra après la fermeture du Palais Garnier. Ce seront les dernières représentations de sa carrière. Un matin d'août 1944, Germaine Lubin est arrêtée pour atteinte à la sûreté de l'État, puis incarcérée. L'année suivante, dans le cadre de l'« épuration administrative », elle est

licenciée de l'Opéra de Paris, sans préavis ni indemnité. Puis la cour de justice d'Orléans la prive à vie de ses droits civiques (« dégradation nationale ») et de ses biens, et la condamne à vingt ans d'interdiction de séjour au titre de l'« indignité nationale ».

Elle quitte donc la France mais bénéficie ensuite d'une atténuation de sa peine : cinq ans de « dégradation nationale » et une interdiction de séjour réduite au département d'Indre-et-Loire. De retour à Paris, elle se produit à nouveau en concert, au début des années 1950, mais prend très vite la décision de s'arrêter, de manière définitive cette fois. Se consacrant ensuite à l'enseignement, elle s'éteint à Paris, le 27 octobre 1979.

Voilà pour la vie et la carrière de Germaine Lubin. L'artiste et la femme sont infiniment plus complexes à appréhender. S'agissant d'une chanteuse, le plus logique est peut-être de commencer par la voix. *Le Figaro*, au lendemain de ses débuts à l'Opéra-Comique, en 1912, en brosse déjà un portrait fidèle : « Sa voix est d'un beau timbre, ample, généreuse, facile et extraordinairement brillante. » Dix ans plus tard, on lit dans *Lyrice*, à propos de sa Sieglinde : « Mlle Lubin, très en progrès, a prodigué généreusement le riche métal d'un organe dont les éclats métalliques de l'aigu sont tempérés par un médium plus humanisé. C'est dans ses sonorités graves et libres que je trouve le cœur sensible de sa voix. » Et encore dix ans plus tard, dans *Le Mercure de France*, au lendemain d'*Elektra* : « Grâce à la perfection de sa technique vocale, la cantatrice est à l'aise au milieu des difficultés dont le rôle est semé. L'ampleur de sa voix, sa pureté, la qualité du timbre, ses accents profonds, émouvants et passionnés, sont incomparables. »

En trois articles, tout est dit : l'ampleur, la lumière, l'éclat, le métal, l'aisance, l'émotion, l'exceptionnelle égalité des registres, sont bien les caractéristiques que l'on retrouve, à un niveau très rarement atteint au xx^e siècle, dans les témoignages discographiques de Germaine Lubin, hélas peu nombreux. Il n'existe, en revanche, aucune trace filmée de la cantatrice à l'époque où elle était en carrière, ce que l'on ne peut que regretter en lisant la suite du compte rendu paru dans *Lyrice*, en 1922 : « Physiquement, Mlle Lubin est une splendeur... Jamais, à un pareil degré, une femme ne m'a donné l'impression de la perfection plastique. C'est une statue classique vivante. Classique, elle l'est des pieds à la tête par l'eurythmie de ses attitudes et par ses proportions harmonieuses. »

Il faut donc se contenter des photos pour prendre la mesure de cette beauté blonde et altière, effectivement sculpturale, qui faisait d'elle, en plus du sens de la déclamation acquis sous la férule de l'immense Felia Litvinne (1860-1936), une incomparable interprète de la tragédie lyrique française, de l'Alceste de Gluck à la Pénélope de Fauré, en passant par la Cassandre de Berlioz et l'Ariane de Dukas.

Travailleuse acharnée, Germaine Lubin n'avait qu'un objectif : s'améliorer, encore et toujours, pour s'approcher le plus possible de son idéal. Vocalement, d'abord, en s'entraînant inlassablement, en évitant de brûler les étapes (Isolde, son rêve suprême, n'arriva qu'après Sieglinde, Elsa, Elisabeth et Brünnhilde) et en prenant conseil auprès de ses plus glorieuses aînées : Felia Litvinne, bien sûr, sa préférée et son modèle, mais également Lili Lehmann (1848-1929). Scéniquement ensuite, Elektra ne pouvant se satisfaire d'une « statue classique vivante ». Pour sa prise de rôle, en 1932, la soprano déploya

d'énormes efforts pour parvenir à un résultat de toute évidence enthousiasmant, à en juger par le compte rendu paru dans *Le Mercure de France* : « Elle est d'une beauté pleine d'horreur et si expressive que son corps, dans tous ses gestes, se révèle comme une autre orchestration du drame. »

Cette quête de perfection eut malheureusement tendance à isoler Germaine Lubin de tout ce qui l'entourait, à en faire une déesse inaccessible. Reine incontestée de l'Opéra de Paris dès la fin des années 1920, du moins pour les grands emplois de soprano dramatique du répertoire allemand et français, elle devint méprisante envers beaucoup de ses collègues, ce qu'elle reconnaissait volontiers dans l'entretien au *Quotidien de Paris* mentionné plus haut : « J'étais assez dédaigneuse avec tout le monde, sauf avec les petits : les machinistes, le concierge, les habilleuses. » Pour comprendre jusqu'où elle était capable d'aller, il suffit de lire cette lettre non datée adressée à Jacques Rouché : « Chantant des rôles exceptionnels, en ceci qu'ils exigent, en dehors de toute valeur artistique, une force physique exceptionnelle, une résistance vocale exceptionnelle, ne dois-je pas prétendre être traitée de façon un peu différente que telle ou telle autre de vos pensionnaires ? Je ne peux pas penser, malgré tout, que vous me placez au rang des autres. »

Inutile de préciser que ce comportement lui valut de solides jalousies et inimitiés, qu'elle paya au prix fort à la Libération, en même temps que son admiration pour Pétain (dont elle ne faisait pas mystère), sa proximité avec certains officiers allemands, sa décision de chanter Isolde dans Paris occupé, entourée de la troupe du Staatsoper de Berlin, et sa participation au concert de clôture de l'exposition consacrée à Arno Breker, sculpteur officiel du régime nazi, au musée de

l'Orangerie, en 1942. Germaine Lubin fut, parmi les artistes inquiétés, l'une des plus lourdement condamnées. Au point de laisser un sentiment d'injustice par rapport à d'autres, pour lesquels les tribunaux se montrèrent plus cléments. Comment se défendit-elle ? Fut-elle moins diplomate ? Pour le savoir, il faudrait que les dossiers, conservés aux Archives nationales, fassent enfin l'objet d'une étude approfondie.

En attendant, pour reprendre l'excellente formule d'Aurélien Poidevin, dans l'ouvrage collectif *La Musique à Paris sous l'Occupation* (Fayard/Cité de la Musique), « la torsion entre l'histoire et la mémoire persiste : plus le talent de l'artiste est célébré, plus les faiblesses de la citoyenne sont oubliées ». Les secondes mériteraient d'être analysées à la seule lumière des faits, en se tenant à l'écart des affabulations, calomnies et autres supputations. Le premier demeure, aussi suprême que celui d'un Georges Thill ou d'un André Pernet, à une époque dans laquelle certains voient l'ultime âge d'or de l'Opéra de Paris et, plus généralement, du chant français.

À ÉCOUTER

RICHARD WAGNER, *Tannhäuser*, Entrée d'Elisabeth (Acte II). 3'40

Avec Orchestre, dir. par Henri Defossé. Enregistré en 1929.
The Classical Collector FDC 2005

ERNEST REYER, *Sigurd*, Air de Brunehilde (Acte II). 6'18
Avec Orchestre. Enregistré en 1930. Andromeda ANDRCD
9113

L'entrée d'Elisabeth au deuxième acte de *Tannhäuser*, l'un des chevaux de bataille de Germaine Lubin, qui plaçait Wagner devant tous les autres compositeurs. Selon les usages de l'époque, à l'Opéra de Paris comme dans le reste de l'Hexagone, l'air est chanté dans sa traduction française. Puis le célèbre « *Salut, splendeur du jour* » de Brunehilde, la Walkyrie du *Sigurd* d'Ernest Reyer (Bruxelles, 1884), page dans laquelle Germaine Lubin trouve le juste dosage entre influences wagnériennes et souvenirs du « grand opéra » français de Meyerbeer et d'Halévy.

© Metropolitan Opera Archives/Carlo Edward



Kirsten Flagstad, en Isolde dans *Tristan und Isolde*

Kirsten Flagstad (1895-1962)

« La voix du siècle », comme on l’a souvent lu ? Répondre par oui ou par non reviendrait à ouvrir un débat stérile. Une chose est sûre : la soprano norvégienne possédait un instrument d’une richesse, d’une puissance, d’une homogénéité et d’une lumière uniques, qui ont fait d’elle, avec le concours d’une industrie radiophonique et discographique en plein essor, « la » référence suprême parmi les sopranos dramatiques wagnériennes.

Née à Hamar, à une centaine de kilomètres au nord d’Oslo, le 12 juillet 1895, Kirsten Flagstad déménage très vite avec ses parents, tous deux musiciens, pour s’installer dans la capitale norvégienne. À six ans, elle prend ses premières leçons de piano et, à dix, reçoit en cadeau d’anniversaire des morceaux choisis de *Lohengrin*, qu’elle s’empresse de déchiffrer, se délectant à chanter les phrases d’Elsa. À seize ans, elle commence à travailler sa voix de manière sérieuse puis, quelques mois après son dix-huitième anniversaire, fait ses débuts au Théâtre national d’Oslo, le 12 décembre 1913, dans le personnage secondaire de Nuri, dans *Tiefland* d’Eugen d’Albert.

Suivent d'autres rôles, de plus ou moins grande importance, avant que la jeune soprano ne décide d'aller se perfectionner à Stockholm, en 1916. En 1919, elle se marie et, l'année suivante, donne naissance à une fille. Elle songe un moment à mettre sa carrière entre parenthèses pour se consacrer à son foyer, mais, dès la fin de l'année 1920, la voilà de nouveau sur les planches. Dès lors, elle enchaîne représentations et concerts à Oslo (Desdemona dans *Otello*, Amelia dans *Un ballo in maschera...*), réalisant l'exploit de chanter successivement, le même soir, dans une revue de music-hall et dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven !

En 1927, après son divorce, elle se produit en Suède (Göteborg), Finlande (Helsinki) et revient régulièrement à Oslo où, en 1929, elle chante sa première Elsa à la scène. En cette même année 1929, elle rencontre celui qui va devenir son deuxième époux : le riche homme d'affaires Henry Johansen. Décidément peu ambitieuse, elle se verrait bien, comme au début de son premier mariage, se consacrer à sa famille, en chantant de temps en temps pour se faire plaisir. Mais elle n'est pas capable de résister aux supplications de tous ceux que sa voix, qui n'a cessé de gagner en ampleur et en rayonnement, plonge dans un véritable état de sidération.

Elle reprend donc sa carrière et, en 1932, aborde Isolde au Théâtre national d'Oslo. La soprano suédoise Ellen Guldbranson, présente à cette représentation de *Tristan*, est tellement impressionnée qu'elle convainc Winifred Wagner, la directrice du Festival de Bayreuth, d'auditionner Kirsten Flagstad. Aussitôt engagée pour l'édition 1933, celle-ci fait ses débuts au Festspielhaus dans les rôles mineurs d'une Walkyrie et la Troisième Norne dans *Der Ring des Nibelungen* (en plus

du soprano solo de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven), mais se voit offrir, l'année suivante, toujours dans le *Ring*, les plus substantielles Sieglinde et Gutrune.

En cet été 1934, elle profite de sa présence en Allemagne pour passer en Suisse et auditionner devant le directeur général du Metropolitan Opera de New York, Giulio Gatti-Casazza, qui l'engage sur-le-champ pour l'hiver suivant. Le 2 février 1935, son triomphe en Sieglinde est d'autant plus retentissant que la représentation est retransmise sur les ondes. Geraldine Farrar, qui fait ce jour-là office de présentatrice, s'écrie : « Une étoile est née. » Une étoile de trente-neuf ans, bientôt quarante, qui a laissé à sa voix le temps de mûrir et à sa personnalité artistique de se développer, pour se présenter devant les auditeurs américains au zénith de ses capacités.

La critique de Lawrence Gilman, qui paraît le lendemain dans le *New York Herald Tribune*, résume à elle seule ce qui, d'emblée, distingue Kirsten Flagstad de toutes les autres : « Mme Flagstad est une chanteuse comme on n'en rencontre que rarement dans les forêts wagnériennes : elle a la voix, le physique et la jeunesse. Sa voix est à la fois belle et puissante, avec un grave émouvant et chaleureux, et un aigu franc et percutant, où l'on ne décèle aucune trace d'effort. Hier, nous avons entendu une musicienne possédant autant de goût et de sensibilité que d'intelligence et d'intuition poétique. Son jeu se distingue par sa retenue. Un simple mouvement de tête ou geste de la main en dit bien plus que n'importe quelle gestulation. Mince et séduisante, elle est une bénédiction pour l'œil. Sa Sieglinde est une magnifique récréation, sensible et