





UNE VIE À L'OPÉRA

## DU MÊME AUTEUR

Chez Buchet/Chastel

Avec Agnès Letestu : *Danseuse étoile* (2016)  
*Les Grands Chorégraphes du xx<sup>e</sup> siècle* (2015)  
*Les Grandes Étoiles du xx<sup>e</sup> siècle* (2014)

## Chez d'autres éditeurs

*Roland Petit à l'Opéra de Paris* (Somogy éditions d'art, 2008)  
Avec Laure Guilbert : *Serge Lifar à l'Opéra*  
(La Martinière-Opéra de Paris, 2006)  
Avec Catherine Ianco : *La Danse : histoire, ballets,  
coulisses, étoiles* (Milan Jeunesse, 2005)  
*Le Marquis de Cuevas* (Lattès, 2003)  
*Florilège du ballet national de Nancy et de Lorraine* (Messene, 1998)  
Avec Colette Masson : *Béjart par Maurice Béjart* (Flammarion, 1998)  
Avec Yvette Chauviré : *Autobiographie* (Librairie de la Danse, 1997)  
*Ballets* (Plume, 1993)  
*L'Art de la danse* (Plume, 1993)  
*Patrick Dupond* (Plume, 1993)  
*Roland Petit, un chorégraphe et ses danseurs* (Plume, 1992)  
*Kylian* (B. Coutaz, 1989)  
*Grands Ballets de l'Opéra de Paris* (S. Messinger, 1982)  
*Les Étoiles de l'Opéra de Paris* (S. Messinger, 1982)  
*Roland Petit : un chorégraphe et ses peintres* (Hatier, 1980)

Gérard Mannoni

---

UNE VIE À L'OPÉRA  
Souvenirs d'un critique

BUCHET • CHASTEL

© Libella, 2018  
ISBN 978-2-283-03076-9

## AVANT-PROPOS

Comment peut-on être « critique » ? J'ignore tout de ce qui a conduit mes collègues à exercer cette fonction, ou ce métier, enviée par certains, honnie par beaucoup, notamment par ceux qui ne partagent pas les mêmes goûts ni les mêmes opinions, artistes, lecteurs ou auditeurs. Pour ma part, je n'y avais jamais réellement songé ; je m'étais destiné et formé à l'enseignement, et exerçais comme professeur d'anglais dans un lycée parisien. Mais ce fut comme l'aboutissement naturel d'une passion quasi obsessionnelle, apparue, elle, très tôt. Passion pour le piano, d'abord, avec un apprentissage commencé à cinq ans, dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, puis pour le spectacle musical, chorégraphique et théâtral, découvert peu à peu à la même époque, et pour la musique en général. Tout cela me poussa, après un diplôme d'études supérieures en anglais sur *Les Débuts de l'opéra en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle vus par The Spectator*, et déjà lancé dans l'enseignement, à songer à faire une thèse de troisième cycle au CNRS sur Haendel, fort peu apprécié à cette époque, pour finalement me dire que, quitte à écrire sur la musique,

peut-être valait-il mieux le faire dans la presse, puisque je courais déjà les spectacles et les festivals. Ma première chance me fut donnée par Mme Édith Walter dans ses revues *Harmonie* et *Lyrice*, dont elle me confia assez vite la rédaction en chef, me permettant d'abandonner l'enseignement. Puis, ce fut un contact avec Henri Chapier qui m'ouvrit comme pigiste les colonnes de *Combat* sous la houlette de Marcel Claverie, qui allait ensuite tout m'apprendre du métier de journaliste. Quand Philippe Tesson décida de quitter ce célèbre et glorieux journal tombé en totale décadence pour fonder *Le Quotidien de Paris*, il me demanda de faire partie des équipes qu'il emmenait avec lui. Les dés étaient jetés. Écrire dans un quotidien national est un privilège. Le faire sous la direction de Philippe Tesson fut une joie et un enrichissement professionnel et intellectuel permanents. Comme, à Paris, on ne prête qu'aux riches, les propositions s'enchaînèrent d'elles-mêmes, France Musique et France Culture, *Elle*, quelques revues spécialisées en musique et en danse, et même ponctuellement un peu de télévision, grâce notamment à Ève Ruggieri.

Le spectateur passionné que j'étais se trouvait désormais en première ligne dans un milieu qui lui avait longtemps semblé inaccessible. Les spectacles, pendant les années *Quotidien de Paris*, ce furent quelque trois cent trente soirées par an. Les rencontres professionnelles, au fil des interviews, des tournées avec orchestres ou compagnies de danse, en Asie, en Amérique, en Russie, un peu partout dans le monde, virent se créer une multitude de liens, certains très solides, d'autres éphémères, avec des artistes dont



beaucoup m'avaient tant fait rêver dans mon enfance ou ma première jeunesse. Une sorte de voyage au-delà sinon du miroir, du moins de la rampe ou du rideau, un peu comme Harry Potter ayant enfin trouvé son train magique à la gare de King's Cross. J'ai acquis et gardé au fil de ces années un immense respect pour les artistes. Les artistes véritables sont des êtres qui ont un talent magnifique, un sens implacable du travail et du professionnalisme, un vrai amour du public auquel ils cherchent toujours à donner le meilleur d'eux-mêmes. Quelques fausses valeurs tentent parfois de se faire un nom en se servant artificiellement des modes et des engouements passagers, mais les masques tombent vite. Le public est bien meilleur juge qu'on ne le dit souvent.

Je n'ai jamais gardé aucune archive, aucun article, aucun programme, sauf ceux de danse de l'Opéra de Paris, très riches en informations de toutes sortes, et des bandes magnétiques d'interviews miraculeusement oubliées dans un placard à la campagne et qui m'ont permis de redonner ici la parole à certains artistes. À cela près, tout a ainsi été écrit de mémoire, dans l'ordre parfois aléatoire où mes souvenirs me sont revenus à l'esprit. Ai-je commis quelques erreurs de dates ? de lieux ? C'est possible, mais elles doivent être minimales et finalement sans grande importance. On voudra bien ne pas m'en vouloir. J'ai surtout cherché à transmettre au lecteur la fascination qu'a exercé et qu'exerce toujours sur moi ce monde fabuleux dont toutes les forces physiques et intellectuelles, celles de cent métiers très divers, techniciens de scène, éclairagistes, décorateurs, costumiers, habilleuses, maquilleurs, maquettistes

et tant d'autres, s'ajoutent au talent et au travail des artistes, en convergeant dès le lever du jour vers un seul but : que le rideau se lève le soir à la seconde voulue sur le meilleur spectacle possible.

### *L'Auberge du Cheval Blanc*

Nulle honte à l'avouer : *L'Auberge du cheval Blanc* fut mon premier choc lyrique. Remontée au Châtelet en version française par Maurice Lehmann avec Colette Riedinger en Josefa et certainement Luc Barney en Léopold, le spectacle m'impressionna au plus haut point, et fut sans doute à l'origine de ma passion pour l'opéra. Je connaissais le palais Garnier. La vaste salle du Châtelet ne me surprit pas outre mesure, mais il en alla autrement de la machinerie réputée de ce théâtre, avec ses multiples changements à vue, ses effets de foule et même un ballet qui avait été ajouté dans cette production. J'avais neuf ans et je n'en revenais pas de voir ces éléments de décor s'élever vers les cintres ou disparaître dans les dessous, révélant en quelques secondes ou quelques minutes, peut-être, un lieu nouveau. On passait comme par magie des extérieurs tyroliens à la salle de l'auberge, il y avait des costumes colorés, des voix qui m'enchantèrent, une belle histoire d'amour qui me laissa tout songeur. Rentré à la maison, je devins un véritable casse-pieds pour ma famille. Le jeudi ou le dimanche après-midi, mon petit monde était convoqué d'autorité

pour assister à des spectacles de ma fabrication. La table de bridge de mes parents servait de cadre de scène. Deux robes de chambre de rideaux. Je fabriquai des décors avec des chemises en carton de couleur, rassemblai une distribution avec mes peluches rescapées des temps de guerre et utilisai un livre contenant de petits textes de théâtre pour « donner la comédie », lisant moi-même les dialogues. J'étais au comble du bonheur. Ma famille l'était certainement beaucoup moins, mais trouvait que, finalement, cela me gardait à la maison et ne faisait de mal à personne. On ne se doutait pas, ni moi-même en premier, que vingt ans plus tard le spectacle serait au centre de ma vie, après le long tunnel des études primaires et secondaires, puis sorbonnardes, tout de même égayées, voire même souvent supplantées, par la pratique assidue du piano et plus tard par la tentation du chant et par les sorties musicales, chorégraphiques ou théâtrales de plus en plus fréquentes avec les années. À noter tout de même que cette production de *L'Auberge du Cheval Blanc* devait avoir des qualités puisque dans les dix années qui suivirent, elle fut donnée quelque mille sept cents fois.

### *Le Palais de cristal, 1947*

Serge Lifar ayant connu quelques ennuis au moment de la Libération et s'étant réfugié à Monte-Carlo, Balanchine prend pour un temps la direction du Ballet de l'Opéra. Il crée *Le Palais de cristal*, sur la *Symphonie en ut* de Bizet, dans un décor et des costumes féeriques de

Leonor Fini – décor que l'on supprimera d'ailleurs ensuite pour jouer la simplicité. Chaque mouvement a la couleur d'une pierre précieuse, idée que Balanchine reprendra autrement plus tard dans *Jewels*. J'ai huit ans. Comme je fais du piano depuis mes cinq ans, je passe pour l'artiste de la famille. La guerre est finie et la vie des spectacles a repris. On décide de parfaire mon éducation en m'emmenant au concert et au ballet. Éblouissement total et vrai choc émotionnel devant les prouesses des étoiles et solistes de l'Opéra, la très belle Tamara Toumanova, la puissante technicienne Lycette Darsonval, le charme poétique de Micheline Bardin et Madeleine Lafon, les bonds de Sacha Kalioujny, et tous les autres, Michel Renault à la tête de pâtre grec, Roger Ritz, Max Bozzoni. Je n'y comprends pas grand-chose, mais je découvre ce que le corps humain peut accomplir sous le nom de danse. Rentré chez moi, j'essaye de reproduire pointes et pirouettes. Je ne fais que tomber. Je comprends que ma morphologie ne se prêtera jamais à la danse. Affaire classée.

### *Les Mirages, 1947*

Avec l'expérience du *Palais de cristal*, *Les Mirages* de Lifar et Sauguet que l'on vient de créer me semble plus facile à comprendre. Il y a une sorte d'histoire, aux frontières du poème abstrait et du conte de fées. Une présence foudroyante aussi, celle d'Yvette Chauviré. Je ressentirai plus tard la même impression en découvrant Piaf, la Callas, Elisabeth Schwarzkopf... Un total arrachement à soi-même.

Chauviré est impossible à quitter des yeux dès qu'elle entre en scène. Dès qu'elle sort, on attend son retour. Elle me fera toujours cet effet, dans tout ce qu'elle dansera jusqu'à ses adieux dans *Giselle* en 1972. Osmose parfaite du geste et du mouvement avec la musique et le texte que le corps raconte. Tout est intelligent, beau, chargé de sens. Superbes, Micheline Bardin, Madeleine Lafon, Michel Renault, Max Bozzoni me sont devenus familiers. La ravissante Paulette Dynalix me plaît beaucoup. Mais Chauviré sera ma référence, jusqu'à aujourd'hui. On verra d'autres grandes interprètes de l'Ombre, mais impossible de ne pas les comparer chaque fois à Chauviré.

### *Cuevas et ses Ballets*

À partir de 1947 et jusqu'en 1961, le marquis de Cuevas et sa compagnie sous ses différents noms (Nouveau Ballet de Monte-Carlo, Grand Ballet de Monte-Carlo, Grand Ballet du marquis de Cuevas, International Ballet of the Marquis de Cuevas) ont une place royale dans les saisons parisiennes. Je n'ai sans doute pas vu les tout premiers spectacles. Mais dès 1949 furent gravés dans ma mémoire des ballets comme *Le Moulin enchanté*, *Perséphone*, *Le Cygne noir*. Un peu plus tard, *Le Prisonnier du Caucase*, *La Somnambule*, *Doña Inès de Castro* et bien sûr, en 1960, *La Belle au bois dormant*.

*Le Moulin enchanté*, créé en 1949 sur des pages de Schubert, dans une chorégraphie de David Lichine et des décors d'Alexandre Benois, ancien collaborateur aussi bien

de Diaghilev que d'Abel Gance pour son *Napoléon*, était un divertissement sans prétention. On ne parlait que des sauts étonnants que faisait un jeune danseur russe à découvrir : Serge Golovine. Sa jolie partenaire, l'Américaine Harriet Toby, vingt-deux ans, était un espoir majeur de cette génération. La mort l'arrêta le 3 mars 1952 lorsque s'écrasa le Super Constellation reliant Nice à Paris. Elle l'avait pris plutôt que le train comme le reste de la compagnie, pour passer par Paris et faire quelques emplettes avant de regagner Bruxelles, but du voyage et de la tournée. Mais, comme l'a dit plus tard une de ses collègues : « Elle avait posé ses chaussons sur la table. Ça porte malheur ! »

John Taras, maître de ballet de la compagnie et futur collaborateur de Balanchine au New York City Ballet, créait en 1949 également *Perséphone*, sur des pages de Schumann, avec des décors et costumes de Lila de Nobili. J'avais été impressionné par cette évocation des Enfers, notamment par des costumes qui semblaient vraiment dévorés par les flammes. Avec John Gilpin, Rosella Hightower en était l'interprète principale. Bien des années après, la rencontrant alors qu'elle était directrice du Ballet de l'Opéra de Paris, j'évoquai ces costumes qui m'avaient tant plu. Elle éclata de rire : « Si vous saviez comment ça s'est passé ! Quand ils sont arrivés, juste avant la première, ils étaient beaux, resplendissants mais bien trop neufs et séduisants pour les Enfers ! Pas le temps de les refaire. Comment s'en sortir ? Et si on les brûlait un peu ? Alors nous y avons mis le feu. Mais il a trop bien pris. Affolés, nous les avons trempés dans le seau d'eau des pompiers pour sauver ce qui

pouvait l'être. Un vrai désastre. Il fallait néanmoins les porter ainsi. C'est ce que nous avons fait et tout le monde les a trouvés magnifiques ! »

*Le Cygne noir*, extrait du troisième acte du *Lac des cygnes*, était depuis 1947 le triomphe de Rosella Hightower et de son partenaire, le très brillant Russo-Américain André Eglevski. La virtuosité de Hightower, ses trente-deux fouettés (du jamais-vu à Paris), soulevaient chaque soir l'enthousiasme du public, comme devaient le faire quelque dix ans plus tard ses équilibres dans *La Belle au bois dormant*. La danse ne cessait de me révéler de nouveaux éléments de son langage. J'étais si passionné que j'écoutais à la radio les retransmissions alors fréquentes des spectacles de ballet, pour le plaisir d'entendre le bruit des chaussons de pointe sur les planches.

Avec *Le Prisonnier du Caucase*, créé en 1951 à l'Empire (longtemps théâtre d'accueil de la compagnie et devenu aujourd'hui, après avoir brûlé, un hôtel de luxe), un autre couple vedette était en valeur : Marjorie Tallchief et George Skibine. Tout le monde en était fou. Elle, fille d'un grand chef indien, belle, racée, subtile ; lui, Américain d'origine russe, engagé en 1942 – il avait participé à la campagne de la Libération et notamment à celle de Paris. Skibine chorégraphia *Le Prisonnier du Caucase*, d'après Pouchkine, sur des extraits de *Gayaneh* de Khatchatourian. Je me rappelais surtout les clochettes que Marjorie portait aux chevilles. Quand je l'ai rencontrée bien des années après, à Miami où elle s'était installée après le décès de Skibine, je lui ai rafraîchi la mémoire : « Mais oui ! Vous avez raison ! C'était très joli. J'ai adoré ce ballet et j'avais deux



partenaires magnifiques. Outre mon mari qui dansait l'officier russe, c'était Wladimir Skouratoff qui était le chef Tcherkesse. Quelle puissance ! Mon mari s'était donné beaucoup de mal pour reconstituer de manière aussi authentique que possible les danses caucasiennes et avait même fait appel à des spécialistes. C'était pendant le pas de deux très romantique du troisième tableau que j'avais ces bracelets de cheville avec des clochettes dorées. Elles tintaient délicieusement. » Marjorie Tallchief et George Skibine, préférant la sécurité aux incertitudes du marquis, entrèrent quelques années plus tard à l'Opéra en 1958, lui comme étoile et maître de ballet, elle comme étoile. Mariés en France, ils eurent d'adorables jumeaux. Quant au *Prisonnier du Caucase*, le ballet fut repris par de grandes compagnies et même récemment par l'École de danse de l'Opéra de Paris.

Et il y eut encore maintes soirées Cuevas mémorables, occasions de compléter ma connaissance de la danse, avec des œuvres aussi variées que *La Somnambule* de Balanchine où rivalisaient d'immatérialité et de poésie Ethéry Pagava et Marjorie Tallchief, *Doña Inès de Castro*, histoire de la reine portugaise couronnée après sa mort, ballet théâtral moyennement réussi mais sauvé par Rosella Hightower, impressionnante de rigueur dramatique, et enfin et surtout, *La Belle au bois dormant*. Simple public, je n'assistais pas à cette époque aux célèbres « premières » avec tapis rouge, gardes républicains et parterre de stars et de princes, qui faisaient aussi la célébrité des spectacles Cuevas et les délices des Parisiens, mais je suivis comme tout le monde l'épopée du duel avec Serge Lifar, savamment bâtie,

orchestrée et médiatisée par le génial Claude Giraud, administrateur du marquis, et qui avait toujours des idées pour faire parler de la compagnie chaque fois qu'elle s'éloignait trop à son goût du quotidien de son public.

Le 30 mars 1958, le jour de la rencontre venu, le lieu étant tenu secret, il y eut une course folle de voitures de presse en banlieue à la recherche du terrain de combat. Mais au dernier moment, grâce à une « fuite » opportune, photographes et caméras purent assister à cette rencontre « historique ». Lifar fut légèrement blessé, et les deux stars tombèrent dans les bras l'une de l'autre.

Ce duel avait tenu en haleine les médias pendant des semaines, éclipsant tout autre incident politique ou toute crise sociale, qui ne manquaient pourtant pas, ni les unes ni les autres, à l'époque.

### *Rosella Hightower*

Comme Marjorie Tallchief, Rosella Hightower était d'origine indienne et formée en Amérique, notamment dans l'école fondée par le marquis de Cuevas à New York. Il l'avait découverte le soir où elle remplaça l'illustre Alicia Markova dans *Giselle* au Metropolitan Opera. Il en tomba fou et devint son Pygmalion, en faisant la vedette de sa compagnie jusqu'aux dernières heures de celle-ci. Elle marqua de sa forte personnalité aussi bien technique que théâtrale grands rôles classiques et de demi-caractère, avec des créations fabuleuses comme *Piège de lumière* et *La Belle au bois dormant*. Refusant de reprendre la direction de la

compagnie à la mort du marquis, elle fonda sa propre école à Cannes et y forma de nombreux danseurs célèbres dont José Martinez, étoile de l'Opéra de Paris et aujourd'hui directeur du Ballet national d'Espagne. Chorégraphe à ses heures, elle dirigea le Ballet de l'Opéra de Marseille, celui du Grand Théâtre de Nancy, celui de l'Opéra de Paris et celui de la Scala de Milan. Avec humour, elle racontait son étonnement quand le marquis, à l'issue de cette *Giselle* historique à New York, était tombé à ses pieds et avait embrassé ses genoux qu'il tenait à pleins bras : « Je n'étais pas habituée à ce genre de manifestation ! » Partenaire dans *La Belle au bois dormant* du jeune Noureev qui venait juste de choisir la liberté, elle se le rappelait comme « un jeune sauvage à l'état pur, sans aucune connaissance de la vie, mais qui voulait tout savoir et tout apprendre ». Elle se souvenait aussi qu'il était terrorisé à l'idée de se faire enlever par les services d'espionnage soviétiques ! Elle dansa cette même année avec lui également le pas de deux du *Cygne noir* et celui de *Don Quichotte*. Bien plus tard, assistant à l'inauguration des nouveaux locaux de l'école de danse Princesse Grace de Monaco liée aux Ballets de Monte-Carlo dirigés par Jean-Christophe Maillot sous l'égide de la princesse Caroline, elle s'exclamait devant la taille des studios : « Les nouvelles générations ont de la chance. Tout le studio Wacker aurait tenu ici dans les toilettes ! » Elle avait connu aussi la belle époque du studio Wacker, rue de Douai à Paris, où avaient mûri toutes les stars de l'après-guerre, de Roland Petit à Zizi Jeanmaire, de Vyroubova et Chauviré à Maurice Béjart et même Brigitte Bardot. Le bâtiment de la rue de Douai, lieu de mémoire unique en son genre et

qui aurait bien mérité que la ville de Paris en fasse un musée, est aujourd'hui une école de secrétariat et un supermarché. Quand elle dirigea le Ballet de l'Opéra de Paris, les danseurs la respectaient et l'aimaient bien. Son autorité était réelle, mais douce. Des danseurs l'avaient gentiment surnommée « Maminova ».

### *La Belle au bois dormant, 1960*

Dernière production et chant du cygne de la compagnie s'appelant alors International Ballet of the Marquis de Cuevas, *La Belle au bois dormant* connut une carrière à la fois splendide et compliquée. Tout avait commencé par un mariage de la carpe et du lapin, la chorégraphie étant confiée à la glorieuse mais rude Bronislava Nijinska, et les décors et costumes au très fantaisiste mais homme de goût Raymundo de Larrain, faux marquis et faux neveu du marquis, mais futur époux de l'imprévisible marquise une fois veuve. La Nijinska, comme elle voulait qu'on l'appelle, était petite fille dans le corps de ballet du Mariinski lors de la création de la chorégraphie originale de Petipa. Elle-même chorégraphe d'avant-garde, elle détesta l'approche esthétique de Larrain et finit par se retirer de la production qui fut achevée par le Britannique Robert Helpmann et reçut quand même un accueil triomphal. Les grands ballets en trois actes étaient encore une rareté à Paris et Larrain avait su recréer un monde poétique resté longtemps inégalé. Le spectacle tint l'affiche deux ans, à Paris et en tournée, jusqu'à ce que la compagnie soit dissoute en juin 1962,

faute d'argent. Les plus grandes danseuses y incarnèrent Aurore, Rosella Hightower et Nina Vyroubova d'abord, puis Liane Daydé, Jacqueline Moreau, Genia Melikova, Yvette Chauviré. Mais surtout, Rudolf Noureev y fit ses débuts de danseur libre en Prince Désiré, et en Oiseau bleu, puisque l'Opéra de Paris ne pouvait l'accueillir en raison d'un veto de l'ambassade soviétique. Nous étions en pleine « guerre froide ». Personne n'oubliera cette vision d'une danse jeune, enthousiaste, un peu sauvage, un peu folle, techniquement au-delà de la perfection. Et Dieu sait si les autres Désiré vus au cours des distributions, Nicolas Polajenko et Serge Golovine notamment, étaient aussi de très brillants danseurs.

Une question demeure. Bronia Nijinska détenait-elle vraiment les clés de la version originale de *La Belle* ? Avait-elle su les transmettre à ses interprètes ? Quelques années plus tard, quand Rosella Hightower, directrice du Ballet de l'Opéra de Paris décida aussi de remonter le ballet, pour remplacer la version d'Alicia Alonso alors au répertoire, elle déclara que c'était « la vraie version originale puisque je l'ai apprise chez Cuevas de Nijinska elle-même qui avait vu la création ». Je venais de traduire de l'américain, pour les éditions Ramsay, les mémoires de Nijinska, telles que sa fille Irina les avait publiées. Irina était de passage à Paris. Je l'invitai à venir avec moi voir la « version de sa mère ». Je fus très surpris de l'entendre dire pendant tout le spectacle : « Mais ce n'est pas maman ! Ce n'est pas du tout maman ! » Sauf pendant la scène de la vision : « Ah ! Ça c'est maman ! » Béjart avait-il donc raison lorsque, affirmant qu'aucune version vraiment originale d'un ballet ne

pouvait subsister après la disparition de son créateur, il interdirait que l'on danse ses ballets après sa mort ? Comme souvent, il changea d'avis. Heureusement. Il alla même jusqu'à introduire dans sa version très personnelle de *Casse-Noisette*, ce qu'il nomma « le pas de deux authentique » : « Je l'ai appris de Sergueiev lui-même, qui fut mon professeur, et de ses notations. Il était maître de ballet et professeur au Mariinski, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment des grandes créations de Petipa et Ivanov. » Mais on peut se poser quand même la question de ce que la transmission au fil des ans peut garantir de l'authenticité d'une chorégraphie. Mats Ek aussi a pris en 2016 sa *retraite*, disant ne plus vouloir que l'on danse ses ballets car il est le seul à pouvoir les remonter dans toute leur intégrité. Quant à *La Belle*, la version que remonta Noureev pour l'Opéra de Paris en 1989, d'après celle qu'il avait dansée au Mariinski, proche ou non de l'originale, enrichie de ses apports personnels, elle reste à ce jour inégalée à tous égards.

### *Les Indes galantes, 1952*

Directeur du Châtelet de 1929 à 1965 où il affiche de très populaires opérettes dans des mises en scène à grand spectacle, Maurice Lehman est aussi administrateur général de l'Opéra de Paris de 1945 à 1946, puis de 1951 à 1955. Quand il revient en 1951, les soirées sont d'un niveau très moyen. Pour attirer le public, il décide d'y appliquer la même méthode qu'au Châtelet : les grandes mises en scène. Il en affichera trois, pour *Les Indes galantes*, de

Rameau, en 1952, *Obéron*, de Weber et *La Flûte enchantée* de Mozart en 1954. À treize ans, je suis forcément fasciné par *Les Indes galantes*, spectacle complet pour lequel, sur une partition solidement restructurée et réécrite, bien loin des soucis d'authenticité des années 2000, on a demandé de collaborer à plusieurs peintres décorateurs de renom (Wakhevitch, Carzou, Arbus, Fost, Chapelain-Midy, Moulène), Serge Lifar et Albert Aveline réglant les chorégraphies. La distribution rassemble toute l'élite des chanteurs français, les meilleurs et les pires, et des danseurs de l'Opéra, qu'un impressionnant épilogue réunit tous sur scène. Et pour ne pas lésiner, à l'acte des fleurs, on distille du parfum depuis le grand lustre. Créé le 18 juin 1952, le spectacle fait un triomphe et est repris plus de cent fois les mois suivants. Du quatrième étage, je suis ce voyage qui nous mène de naufrage en éruption de volcan et jardins embaumés. Suis-je bien conscient d'entendre certaines voix illustres qui vont bientôt quitter la scène comme celles de José Luccioni ou de Jacques Jansen ? En revanche, je revois encore Nina Vyroubova en Inca, Micheline Bardin en rose, si je ne me trompe, immatérielle dans une robe à paniers d'une féérique légèreté, Lycette Darsonval et les autres, j'avoue ne plus savoir très bien déguisés en quoi, mais tous dansaient, Vaussard, Daydé, Lafon, Dynalix, Lifar en personne, Michel Renault. Depuis *L'Auberge du Cheval Blanc* en 1948 au Châtelet et due au même Maurice Lehman, je n'avais jamais vu spectacle aussi varié, faisant appel à tant de moyens scéniques et à tant de monde. Ai-je bien fait la différence à l'époque ? Sans doute pas vraiment, mais l'un comme l'autre m'ont

donné à jamais le goût de la mise en scène et du changement de décor à vue.

Je vis en 1954 *Obéron*, moins bien réussi malgré une tempête avec naufrage. Je fus surtout choqué par ce que l'héroïne Rezia était incarnée à la fois par la corpulente cantatrice Constantina Araújo, belle voix au demeurant, et par la filiforme Nina Vyroubova pour les parties dansées. Incompatible. Chantée en français, *La Flûte enchantée* qu'avait mise en scène Maurice Lehman en personne la même année dans de très jolis décors de Chapelain-Midy, réservait surtout d'étonnantes apparitions suspendues et disparitions dans le sol à la Reine de la nuit que chantait Mado Robin, star de toutes les émissions de télévision populaires de l'époque, notamment les *36 chandelles* de Jean Nohain, qui mélangeait les genres, sorte de préfiguration du *Grand Échiquier* de Jacques Chancel. Dotée d'un registre suraigu unique en son genre, se jouant du contre-contre-ré, note la plus aiguë chantable, sa voix était hélas plus favorisée par le micro que par la salle de Garnier où franchir l'orchestre posait des problèmes à sa Reine de la nuit aux vocalises sans défauts qui était à peu près inaudible des deuxièmes ou troisièmes loges et sans doute aussi des premières. Nicolaï Gedda, qu'Obéron avait révélé au grand public et qui allait faire l'une des plus grandes carrières de ténors du siècle, était un superbe Tamino au physique de jeune premier, rare sur les scènes lyriques à l'époque, Janine Micheau avait la pureté de Pamina et Denise Duval campait une irrésistible Papagena, voix limpide comme une source, physique léger comme une plume.



*Montserrat Caballé*

Montserrat Caballé, femme énergique, charmante, rieuse, dotée d'un vrai sens de l'humour, sans fausse modestie et d'un professionnalisme scrupuleux, n'a jamais joué au « monstre sacré » capricieux. Nul besoin pour elle d'intriguer ni de nuire aux autres. La qualité fabuleuse d'une voix au timbre unique et à la technique infaillible lui a suffi pour conquérir le monde.

Bernard Lefort lui donna sa chance quand, en 1965, il dirigeait le Festival de Lausanne. Il la connaissait, car elle débutait en chantant le répertoire de routine dans les troupes allemandes. Un grand imprésario américain de ses amis produisait en concert au Carnegie Hall de New York *Lucrezia Borgia* de Donizetti, opéra alors très oublié et donc peu connu des grands chanteurs. L'illustre Marilyn Horne en était la vedette. Il y avait engagé beaucoup d'argent. Quelques mois avant le concert, Bernard Lefort reçut un appel désespéré dudit imprésario : « Marilyn Horne est enceinte. Elle annule. Si j'annule aussi, je suis quasiment ruiné ! Trouve-moi quelqu'un pour la remplacer. » Réponse de Bernard Lefort : « J'aurais bien quelqu'un, mais elle est jeune et ne connaît pas l'œuvre. Si elle veut bien l'apprendre elle sera exceptionnelle. » Montserrat accepta et apprit le rôle en un mois. À la première répétition à New York tous, chef et musiciens, furent éblouis. Quand le chef demanda : « Quand et comment souhaitez-vous saluer ? » Elle répondit : « C'est simple. Quand je termine mon premier air, j'incline la tête, j'ouvre les mains

et je tends les bras : la salle se lève. » Bien qu'émerveillé par la somptuosité de la voix qu'il venait d'entendre, le chef se dit : « Cette femme est folle. » Mais au soir du concert, tout se passa exactement comme prévu par Montserrat : une salle debout dès le premier air et vingt minutes d'acclamations à la fin. La Caballé était lancée sur le plus grand circuit international.

La gloire ne lui fit jamais perdre son humour. Épouse heureuse du ténor Bernabé Martí, qu'elle adorait et respectait, elle savait qu'il n'était guère son égal. Elle raconte : « Une année, Rudolf Bing, directeur du Met, me propose une saison très lourde. J'hésite à accepter, mais je voulais lui recommander une jeune Espagnole à mon sens pleine d'avenir. Je lui dis que je signerai s'il m'accorde une faveur. Alors il devient tout rouge, puis tout pâle ! Il croyait que j'allais lui proposer d'engager mon mari ! »

Elle adorait Richard Strauss et fut entre autres une magnifique Maréchale du *Chevalier à la rose*. Elle osa même *Salomé*, d'abord au concert, consciente de n'avoir pas vraiment le tour de taille d'une adolescente. Puis sur scène, en Espagne et à Édimbourg, quand les costumiers surent lui inventer des tenues adéquates, amples voiles blancs ou sombres, dont elle jouait avec une habileté sinon juvénile, du moins élégante, voire audacieuse. Elle déclara même à un ami : « L'un d'eux m'a fait une vaste robe noire sur laquelle il avait dessiné le corps d'une femme superbe ! »

Intelligente et donc prudente, elle dosa l'évolution de sa carrière en fonction de celle de sa voix. Enregistrant *Turandot* avec Alain Lombard à Strasbourg en 1977, elle

déclarait : « Évoluer ne veut pas dire changer. À l'avenir, je chanterai Isolde, Turandot ou La Gioconda parce que je pense que le moment est venu d'affronter ces rôles qui pouvaient sembler un peu hors de ma portée. Il en existe d'autres que je ne pourrai jamais aborder, même si j'aimerais beaucoup y parvenir, comme Elektra. Je chante depuis vingt ans et à quarante ans, je trouve que le moment est venu d'affronter des emplois plus lourds. Cette évolution de ma voix me semble normale et elle arrive à tous les chanteurs, sauf à ceux qui ont d'emblée des moyens très dramatiques. »

Avec humour, toujours, elle fit une brève incursion dans la musique pop aux côtés de Freddie Mercury, à l'époque où les « cross-over » étaient à la mode. Femme de cœur, elle a pris en charge plusieurs associations caritatives dont une pour les enfants malheureux de Barcelone, ce qui l'a poussée à prolonger sa carrière un peu au-delà du raisonnable, car c'était une lourde charge financière.

Elle s'est toujours montrée d'une humeur égale avec tous, dans la vie comme sur la scène. Je lui demandai un jour comment elle pouvait garder calme et sourire en toutes circonstances dans ce milieu plutôt difficile. Elle me répondit : « J'ai la grande chance, sans doute la plus grande que l'on puisse avoir dans la vie, d'avoir eu des parents merveilleux qui m'ont beaucoup aidée, d'avoir un frère qui ne m'a jamais quittée et m'a aussi beaucoup soutenue. Ensuite, j'ai trouvé un mari exceptionnel. J'ai encore eu la chance d'avoir deux enfants. C'est aussi merveilleux. Je me trouve privilégiée, car je reçois constamment des choses qui me rendent heureuse. Quand on voit les difficultés qu'ont

certains, on doit se réjouir de ce qu'on a. Je peux manger chaque jour, voyager, chanter, avoir une famille, un travail que j'aime. Et en plus, ce travail, on me paie pour le faire ! Et tu voudrais que je ne sois pas aimable ? » (Strasbourg, 1977.)

Adulée par le monde lyrique, elle est populaire auprès de tous dans son pays... jusqu'auprès des douaniers. Une journaliste française se fait voler ses papiers lors d'un voyage de presse en Espagne, bien avant Schengen. Problème pour repasser la frontière où les douaniers espagnols se montrent intransigeants. Mais un miracle survient. Montserrat prend le même vol : « Comment, vous ne voulez pas la laisser passer ? Mais c'est mon amie Lysiane ! Allez, viens avec moi ! » Et la frontière s'ouvre comme par enchantement...

Réputée pour une technique du souffle lui permettant les sons les plus doux et les plus subtils autant que la vailance d'une Turandot, rien ne la démontait sur scène. Pas même un poulet mort tombant des cintres à ses pieds à Garnier pendant une représentation... « pour lui jeter un sort », affirmèrent certains connaisseurs en magie noire. Tout en chantant le redoutable « *In questa reggia* » de *Turandot*, elle tourna tranquillement trois fois autour, « pour conjurer le sort », selon les mêmes spécialistes. Pendant *Norma* aux Chorégies d'Orange en 1974, un mistral de tempête souffla sur le théâtre antique pendant tout le spectacle. Les voiles des choristes portaient en tous sens. La cape de la Caballé se dressa soudain perpendiculaire au sol, toute droite, dans le prolongement de son dos. L'enregistrement vidéo en témoigne, tout comme de la

perfection du « Casta diva » chanté dans ces conditions extrêmes.

Elle n'avait pas toujours une très bonne mémoire des textes... ou bien apprenait-elle la musique plus vite que les mots ? Après une sublime représentation de *Elizabetta, regina d'Inghilterra*, opéra de Rossini rarement donné mais monté aux arènes d'Arles dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence alors dirigé par Bernard Lefort, elle nous montra en riant comme d'une bonne blague le grand éventail qui ne l'avait pas quittée de la soirée : « Regardez ! J'ai écrit dessus le texte de tous les passages dont je ne suis pas sûre. Du public, on ne voit rien du tout ! »

Invitée un jour au Festival d'Echternach en Luxembourg, elle se trouva dans une situation compliquée. Ses bagages avaient été envoyés vers une autre destination. Elle se trouvait sans partitions et sans robe de concert. Pour les partitions, en puisant dans les ressources des musiciens locaux, on peut reconstituer un programme sans trop de mal. Mais c'était un dimanche et tous les magasins étaient fermés. L'attaché de presse fit le tour de la ville et finit par trouver quand même une boutique de vêtements féminins, pas vraiment au dernier cri et surtout sans aucune robe du soir. Il eut alors une idée de génie. Il acheta deux vastes jupes à plissé soleil. L'une, enfilée par la tête, servirait de corsage, l'autre de jupe. Et le soir, Montserrat expliqua d'abord les quelques changements de programme effectués en raison de son absence de bagages et étendant les bras pour bien déployer les plis de la jupe-corsage, tournant sur elle-même avec grâce pour mettre en valeur ceux de la jupe-jupe, elle déclara avec un large sourire et son célèbre petit rire de

gorge : « Et vous voyez, mes amis sont arrivés à me confectonner cette ravissante costume ! » [sic] Succès assuré.

Elle savait se moquer gentiment de ses partenaires. Elle enregistrait *Turandot* à Strasbourg, sous la baguette d'Alain Lombard et avec Carreras comme Calaf. À la suite d'une séance de prise de son particulièrement éprouvante où Carreras avait voulu faire de multiples prises, elle s'amusa dans la voiture qui nous ramenait à l'hôtel : « Les ténors ! Ils sont tous pareils. Jamais satisfaits. Pour l'enregistrement de *Manon Lescaut* avec Plácido, on a refait quinze fois le duo. Il m'a demandé quelle prise je trouvais la meilleure. Je lui ai dit au hasard : "La troisième. – J'en étais sûr, moi aussi", m'a-t-il répondu. Pour moi, elles étaient toutes identiques. »

Ni ses immenses triomphes, ni ses sérieux ennuis de santé, (elle perdit un jour connaissance en plein concert à l'Opéra de Paris), ni ses problèmes avec le fisc, n'ont jamais entamé sa disponibilité, sa gentillesse ni sa bonne humeur, ni encore moins atteint un art du chant incomparable.

### *Monstres « sacrés »*

*Marilyn Horne.* Je vais interviewer la grande mezzo américaine de passage à Paris en 1981. Souvent critiquée pour le timbre particulier de sa voix mais très admirée pour sa technique de vocalises et une formidable maîtrise du souffle, partenaire attitrée de la Caballé, elle est un indiscutable « monstre sacré ». Elle loge dans un hôtel proche des Champs-Élysées. Une petite dame assez enveloppée – elle

paraissait grande sur scène – m’ouvre la porte et l’entrée en matière me laisse pantois : « Vous avez failli ne pas me voir. J’ai reçu la télévision sur la tête ! » Une seconde, j’imagine quelque violente scène de ménage avec son ex-mari le chef Henry Lewis. L’explication est autre. La télévision est placée sur le réfrigérateur dont la porte est difficile à ouvrir. Comme elle n’est pas très grande, en luttant avec elle, Dalila-Eboli-Carmen-Orphée-Cendrillon-Adalgise a déséquilibré l’appareil qui lui est effectivement tombé dessus... sans vraiment la blesser. Je suis rassuré. L’interview peut commencer avec sérénité.

*Joan Sutherland.* Quand, auréolée d’une gloire toute nouvelle conquise avec *Lucie de Lammermoor* à l’Opéra Royal de Covent Garden, Joan Sutherland arriva à l’Opéra de Paris en 1960 pour chanter le même rôle, la flûte solo se présenta à elle et lui demanda quand elle souhaitait répéter leur difficile duo de l’air de la folie. « Monsieur, vous jouez certainement en mesure. Je chante en mesure. Nous n’avons pas besoin de répéter tous les deux seuls. » Plus tard, de retour à Paris après de longues années d’absence – elle n’avait pas admis que lors d’un concert au Théâtre des Champs-Élysées le public lassé du trop grand nombre de pièces orchestrales inscrites au programme ait sifflé son mari, le chef Richard Bonyngue qui était au pupitre –, La Stupenda, autre monstre sacré de première catégorie, m’indique par téléphone l’emplacement de son hôtel où je dois aller l’interviewer. J’entends la voix de l’incomparable Lucia, de la sublime Norma, me dire : « C’est place des

Vosges. Vous voyez, au milieu se trouve une statue équestre. Mon hôtel est juste dans l'axe du cul du cheval. »

*Christa Ludwig.* Elle a tout chanté, notamment aux côtés d'Elisabeth Schwarzkopf, tous les grands rôles de mezzo et bien des rôles de soprano, aussi à l'aise dans le répertoire français qu'italien ou allemand, à l'opéra comme au concert, avec une intelligence brillante et un raffinement extrême. Mais si vous vantiez, par exemple, la splendide réussite de sa Teinturière dans *La Femme sans ombre* de Strauss, rôle très astreignant, qu'elle venait de chanter à l'Opéra de Paris, elle relativisait vite : « Ce n'est pas du tout pour ma voix. C'est une identification avec le personnage, mais pas avec ma voix. J'ai pu le faire avec Böhm ou avec Karajan parce qu'ils ont coupé ce que je ne pouvais pas chanter. Solti ne fait pas beaucoup de coupes et je n'aurais pas pu le faire avec lui... » Et si vous lui demandiez : « Qu'y a-t-il de plus grisant dans votre métier, l'opéra ou la mélodie ? » Elle vous répondait : « Je vais vous faire une confidence. On dit souvent que mon répertoire est plutôt intellectuel : Mahler, Strauss, Wagner, Wolf, Schumann, Schubert. Bien sûr que j'aime ça. Mais le vrai grand plaisir, je vais vous dire ce que c'est : crier très fort sur un très gros orchestre ! » Mariée au sociétaire de la Comédie-Française Paul-Émile Deiber, elle parlait un excellent français.

*La cantatrice apprivoisée.* Au début des années 1970, aux Chorégies d'Orange, le *Requiem* de Verdi fut joué au théâtre antique, sous la direction de Carlo Maria Giulini. Le quatuor vocal était illustre, avec la mezzo Christa Ludwig, le



ténor Nicolai Gedda, la basse Martti Talvela et une jeune débutante espagnole, grand espoir verdien, comme soprano. Le maître de chant est Irène Aïtoff, la plus grande spécialiste de son temps dans ce difficile métier. Elle officiait aussi cet été-là, comme toujours, au Festival d'Aix-en-Provence mais s'était cassé le col du fémur. J'étais aussi à Aix. Elle m'avait fait à l'occasion travailler. Je lui servais de chauffeur, ce qui me permit d'assister à cette première répétition dans une salle assez étouffante de la ville d'Orange.

Solistes, chef et maître de chant réunis, Giulini décida de commencer par le *Recordare* qui allie les deux voix féminines. Simple hasard ou manière de tester d'emblée la jeune Espagnole ? On attaqua. Christa Ludwig chantait à plein gosier et la soprano ouvrait la bouche en mesure... sans qu'il en sorte le moindre son. Personne ne bronchait. Ludwig continua toute seule et le son commença à arriver aussi du côté de la soprano, timidement, puis plus affirmé. À l'évidence, une grande voix, quand elle veut bien sortir. Mais hélas, comme le disait Irène dans ces cas-là : « Ce n'est pas faux, mais ce n'est pas juste. »

La répétition s'acheva sans amélioration à cet égard. Les solistes se retirèrent en se disant gentiment à demain. Restaient Giulini, Aïtoff et moi. « Que faisons-nous ? » demanda Aïtoff à Giulini. Et, immédiatement approuvé par la pianiste, le maître expliqua la stratégie à suivre : « Cette fille est musicienne. Elle chante bas à cause du trac. Si on le lui dit, ce sera encore pire. Laissons-lui ses chances et on verra bien. »

Je n'assistai pas à la générale avec orchestre, mais au concert, plus de problème de justesse, ou quasiment, et la

voix se déploya avec une enviable amplitude et un beau timbre riche. Irène Aïtoff me confirma que personne, au cours des autres répétitions, n'avait jamais fait la moindre allusion d'aucune sorte à la jeune femme effarouchée. Magnifique et efficace exemple de délicatesse dans un milieu que l'on dit souvent impitoyable. Mais les plus grands artistes sont aussi des gens très généreux, et ils se trompent très rarement.

*Menuhin intime.* À la fin des années 1990, lady Menuhin publia une deuxième version de ses mémoires – occasion pour moi de l'interviewer. Deuxième épouse du grand violoniste, elle avait fait une belle carrière de danseuse notamment en Angleterre dans la compagnie de Marie Rambert. Diaghilev et Pavlova avaient souhaité l'engager dans leur troupe, mais ils étaient tous deux morts avant que cela puisse se concrétiser. Née en 1912, cette femme d'une très grande beauté avait plus de quatre-vingts ans. Elle était toujours belle, vive, intelligente, drôle et s'agita beaucoup pendant toute la durée de notre interview pour montrer qu'elle pouvait encore lever les jambes fort haut. Elle m'avertit que, dans la pièce à côté, son mari faisait sa sieste. Elle était visiblement très heureuse de se raconter et se montra si diserte que notre conversation s'éternisa quelque peu. Et ce fut pour cela que j'eus soudain le choc de voir s'ouvrir la porte donnant sur la pièce où Menuhin se reposait. Le maestro en personne apparut, en marcel et caleçon long, et demanda timidement avec un doux sourire : « Est-ce que vous avez fini ? » Il fut renvoyé sans ménagement dans sa chambre !

*Serge Lifar*

Renvoyé de l'Opéra en 1944 pour cause de complaisance avec l'ennemi, Serge Lifar trouva refuge au Nouveau Ballet de Monte-Carlo. En 1947, il laissa la compagnie au marquis de Cuevas et revint à Paris où les danseurs le réclamaient. Il se remit vite au travail. Réformes du ballet, avec désormais les mercredis soir voués à la danse, création d'un cours d'adage et créations chorégraphiques, bien sûr. Ce fut d'abord celle d'un chef-d'œuvre, *Les Mirages*, qui attendait que la guerre soit finie et Lifar réhabilité. Suivirent chaque année un certain nombre de ballets qui ont, comme la quasi-totalité de l'œuvre de Lifar, disparu du répertoire de l'Opéra. De ces créations d'après-guerre, seule *Phèdre* (1950) a été reprise et *Les Mirages* sont en permanence au répertoire. Quelques autres, plus anciennes, comme *Suite en blanc* ou *Icare*, se donnent aussi régulièrement. C'est peu. Il le déplore. Je ne l'ai rencontré qu'une seule fois. Je venais de publier l'un de mes premiers livres, *Les Grands Ballets de l'Opéra de Paris*. Lors d'une réception, quelqu'un me présenta à lui comme l'auteur de cet ouvrage. Il me regarda étonné et déclara avec son accent inimitable : « Comment avez-vous pu écrire une livre sur les grands ballets de l'Opéra. Il n'y a plus de grands ballets à l'Opéra. On ne danse pas les miens ! » Mais tous ces ballets souvent inégaux de la fin des années 1940 et du début des années 1950 étaient faits pour de magnifiques danseurs, Christiane Vaussard, qui deviendra, comme Liane Daydé,

Max Bozzoni et Alexandre Kalioujny, un grand professeur formant nombre d'étoiles célèbres sur plusieurs générations, et Micheline Bardin, Madeleine Lafon, élégantes représentantes d'un style français pur et raffiné, Lycette Darsonval, redoutable technicienne, Nina Vyroubova, admirable visage ovale aux yeux à peine bridés, découverte par Roland Petit, riche de son âme slave enrichie du travail au studio Wacker avec les grandes ballerines russes émigrées à Paris, Michel Renault, Georges Ritz, notamment. Une pléiade d'artistes au style parfait, avec chacun sa personnalité, mais à qui la danse française et internationale doivent leur renaissance dans les années d'après-guerre et leur épanouissement bien au-delà. Ils surent transmettre tout l'héritage technique et artistique de Lifar et de l'école française aux générations suivantes.

Jeune spectateur de douze ans et déjà balletomane qui se croyait accompli, j'étais à la création de sa *Blanche-Neige* de 1951, l'un des tout premiers ballets en trois actes présentés à l'Opéra de Paris depuis bien avant la guerre. La musique était de Maurice Yvain ce qui souleva un tollé de protestations. Comment faire entrer à l'Opéra un compositeur d'opérettes (*Pas sur la bouche*, *Chanson gitane* et autres) et de chansons écrites pour Mistinguett, Dréan ou Maurice Chevalier ? Lifar lui-même devait déclarer plus tard que la musique était « médiocre ». Le ballet me sembla une superbe féerie, certes un peu longue, car elle durait deux heures quarante-cinq minutes. Lifar incarnait le chasseur. Il n'avait plus la plastique de sa jeunesse, mais le rôle était sur mesure et il avait gardé son

allure de danseur noble même si son corps de statue était plus enveloppé. En outre, sa gestuelle à la russe faisait grand effet. La ravissante et toute jeune Liane Daydé y gagna à dix-neuf ans ses galons d'étoile. Elle créa le rôle-titre face à la somptueuse Nina Vyroubova en méchante reine qui m'impressionna énormément avec son tutu noir. Le séduisant Jean-Paul Andréani était le Prince. Claude Bessy, déjà tellement belle, paraissait en Libellule. C'était peu avant Noël et comme toujours en cette période de l'année, les danseurs passaient à l'entracte dans la salle pour quêter pour le Sabot de Noël des vieux artistes. Je courus après Lifar, Vyroubova et Daydé pour leur faire signer mon programme que je gardai très longtemps comme le Saint-Graal ! Lifar lui-même dansait encore dans certaines de ses créations, (*L'Inconnu*, *Phèdre*, *le Chevalier errant* de 1950, *Fourberies* de 1952, *Cinéma* de 1953, *Roméo et Juliette* de 1949 et 1955). Je l'ai revu dans *Romeo et Juliette* où il était Frère Laurent, rôle de caractère à peine dansé. Il avait encore une vraie présence. Plus tard en 1956, dans *Giselle*, il fit vraiment ses adieux avec Yvette Chauviré pour partenaire. Une incarnation plus dramatique que purement chorégraphique, mais rappelant de grands souvenirs à ceux qui l'avaient vu plus jeune. Un visage terriblement expressif. J'étais incapable de savoir si tous les pas étaient exécutés ou seulement esquissés, mais je ne voulais pas manquer cet événement, occasion aussi de voir Yvette Chauviré dans son rôle fétiche.

*Irène Aïtoff*

Excellente pianiste découverte par Alfred Cortot et lauréate du Conservatoire de Paris, Irène Aïtoff fut surtout une grande amoureuse de la voix et du chant. À la carrière de soliste, elle préféra très tôt celle d'accompagnatrice, en l'occurrence auprès d'Yvette Guilbert, la très parisienne vedette du Moulin-Rouge. Elle l'accompagna de 1932 à 1939. Yvette Guilbert était autant « diseuse » que chanteuse, à une époque où il fallait se faire entendre sans micro. Irène y acquit le sens d'une diction parfaite où chaque mot devait être projeté de manière compréhensible. De cette collaboration avec la piquante Guilbert, elle garda toujours un humour parfois mordant – « Tiens, la potiche chante faux », dit-elle quasiment à voix haute d'un jeune chanteur aussi maladroit vocalement que scéniquement au Festival d'Aix-en-Provence – et un répertoire coquin, *Partie carrée*, *Elle était très bien*, *J'm'embrouille*, *Le Fiacre*, *Madame Arthur*. Elle adorait le chanter en s'accompagnant, lors d'inoubliables soirées amicales. À partir de 1940, elle travailla beaucoup pour Charles Munch, et ce fut elle aussi que Herbert von Karajan réclama lorsqu'il monta *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Vienne. Elle accompagnait cet opéra par cœur. Elle pouvait d'ailleurs transposer à vue au piano n'importe quelle partition d'orchestre. Georg Solti ne voulait qu'elle quand il dirigeait à l'Opéra de Paris, notamment pour les célèbres *Noces de Figaro* mises en scène par Giorgio Strehler, ou au Festival d'Aix-en-Provence. À Aix-en-Provence, elle fut à partir de 1950 la répétitrice

incontournable des grandes années de l'époque Dussurget, peaufinant Mozart ou Rossini avec Teresa Berganza, Teresa Stich-Randall, Gabriel Bacquier ou Luigi Alva.

À l'époque où m'avait pris la folie de travailler le chant, je l'ai connue chez mon premier professeur, Marya Freund, puis chez le second, Germaine Lubin. Ce fut la naissance d'une grande amitié doublée pour moi du privilège de travailler avec elle *Le Voyage d'hiver*, *Les Noces de Figaro* ou *Boris Godounov*. Perfectionniste intransigeante, elle ne laissait rien passer, ni l'articulation ni les accents, quelle que soit la langue, ni la justesse, ni le rythme, ni le phrasé. Elle se montrait aussi attentive et disponible avec le piètre amateur que j'étais qu'avec les plus grands, que l'on croisait d'ailleurs fréquemment dans son appartement non loin de la place Pereire ou dans celui, poétique en diable, qu'elle louait tous les étés dans un ravissant hôtel XVIII<sup>e</sup> au centre d'Aix-en-Provence. Je n'avais aucune chance de faire le moindre embryon de carrière, mais, devenu journaliste, cela m'avait appris ce que l'on peut exiger d'un interprète.

Elle avait quatre-vingt-dix ans lorsqu'elle se produisit à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille, accompagnant, par cœur bien sûr, Hélène Delavault dans un répertoire à la Guilbert, chantant elle-même quelques chansons, récitant, toujours par cœur, des passages des *Cahiers du music-hall* de Colette. Cette énergie, cet enthousiasme, cette mémoire lui permirent de vivre jusqu'à cent deux ans. Peu de temps avant de disparaître, elle disait à Jane Rhodes à qui elle avait autrefois fait répéter *Parsifal* : « Ça va plutôt bien. Je suis en train de travailler le *Concerto en sol* de Ravel pour entretenir la mobilité des bras et du buste. »

*Gian Carlo Menotti*

En juillet 1990, le Festival des deux mondes, créé en 1958 et dirigé par Gian Carlo Menotti, ouvrait avec un concert de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris dirigé par Myung-Whun Chung. S'établit ainsi un premier lien entre le festival et le tout nouvel Opéra Bastille inauguré l'année précédente. Le ministre de la Culture, Jack Lang, s'était déplacé pour l'occasion, emmenant avec lui quelques journalistes. Le ministre était habitué aux horaires serrés, mais tout se passait toujours avec convivialité et dans une joyeuse bonne humeur. Lorsque nous arrivâmes à Spoleto, après un atterrissage à Pérouse et une visite d'Assise au galop, il nous accorda vingt minutes pour défaire nos bagages, prendre une douche, nous changer et nous retrouver dans le hall de l'hôtel. Nous avons rendez-vous avec Gian Carlo Menotti, librettiste, compositeur, metteur en scène et directeur de trois festivals, dont celui-ci. Il avait en effet créé un deuxième Spoleto aux États-Unis et un troisième en Australie. Très actif – il avait écrit plusieurs livrets pour Samuel Barber et lui-même, composé plus de vingt-cinq opéras, réalisé de nombreuses mises en scène dont celle de *La Bohème* au palais Garnier – Menotti était aussi un personnage nimbé de mystère. Son opéra *Le Médium*, au succès mondial et dont on fit même un film, avait fait naître la rumeur selon laquelle il était un fervent adepte du spiritisme.

Le soleil de juillet est rude en Ombrie. Jack Lang avait passé un costume blanc. Il nous entraîna vers l'antique maison habitée par le maître, l'une de ces vastes demeures aux allures de



château si nombreuses en Italie. Dès l'entrée, fraîcheur et demi-obscurité, en contraste total avec la violente lumière extérieure. Les yeux s'adaptent et l'on commence à distinguer, au fil des pièces immenses que nous traversons, meubles anciens, tapisseries murales, portraits encadrés qui semblent nous suivre du regard. Des éphèbes pasoliniens apparaissent et disparaissent par des portes dérobées. Dans le vaste salon où Menotti nous attend trône une grande table couverte de fruits et de boissons fraîches, comme sur un tableau Renaissance. Dans un visage ovale au nez fin, cheveux encore noirs – peut-être teints ? – ce sont les yeux brillant d'un éclat étrange sous des arcades profondes qui frappent le plus. Un physique un peu démoniaque d'un raffinement viscontien. Canapés et fauteuils de velours rouges nous offrent enfin du repos et la conversation peut commencer.

La mise en scène d'opéra ? « Beaucoup de metteurs en scène ne mettent pas la musique en scène, et là, ça ne va pas. Quand la musique dit de bouger, ils ne bougent pas. Quand la musique dit de ne pas bouger, ils courent partout. J'avais une fois donné une œuvre de Ionesco que je connaissais bien à un jeune metteur en scène à Spoleto. Quand Ionesco a vu son travail, il s'est mis en colère : "Qu'est-ce que c'est que tout ce symbolisme ? Le contenu de la pièce est dans le texte. Il faut simplement une cuisine et des chaises. Rien d'autre !" » Et Menotti de s'insurger violemment contre ces gens qui s'approprient l'œuvre en trahissant le compositeur : « Quand je vais voir un opéra de Verdi, c'est un opéra de Verdi que je veux voir, et pas l'œuvre d'un metteur en scène. Je n'ai pas envie de voir un tableau de Rubens dont on aurait fait maigrir les femmes ! »

Il se dit lui-même « metteur en scène occasionnel » : « Je m'y suis mis d'abord sur mes propres œuvres, pour les protéger des autres. Et puis, à Spoleto, parce que nous n'avions pas assez d'argent pour avoir de grands noms. J'ai commencé avec *La Bohème*, puis *Pelléas*, puis presque toutes les œuvres que j'aimais : *Tristan*, *Moïse*, *Don Giovanni*, *Don Pasquale*, *La Dame de pique*, *Eugène Onéguine*. Et maintenant, j'aimerais faire *Parsifal* et *Les Noces de Figaro*. » Étranger aux diverses modes connues de nos jours par l'écriture musicale, il déclare : « Je reste fidèle à moi-même. Si on a vraiment le courage de se montrer nu devant le public, on ne ressemble à personne. Il faut avoir le courage d'être soi-même. Moi, je suis ma musique. » Et de son opéra fétiche, *Le Médium*, il avoue que certains aspects le dépassent et l'effraient un peu : « Quand j'ai créé le personnage de Tobi, je l'ai imaginé complètement muet. Maintenant je commence à croire que peut-être Dieu nous envoie des messages très difficiles à déchiffrer. Alors, désormais, je lui fais émettre non des mots, mais des borborygmes indistincts avec la bouche... Bref, si je réécrivais *Le Médium* aujourd'hui, ce serait très différent. » Et du Festival des deux mondes, il dit en conclusion : « Nous nous sommes bien amusés. C'était le contraire des grands festivals institutionnels. Une aventure un peu folle. »

### *Rudolf Noureev*

Fascinant, mais quelle complexité ! Comme tout le monde, je découvris Rudolf Noureev en 1961 à l'Opéra de Paris. Il dansait avec la compagnie du Kirov dans plusieurs ballets,

lors d'une tournée « historique » s'il en fut jamais ! Il paraissait dans *La Belle au bois dormant*, comme Prince Désiré ou comme Oiseau bleu, dans *Giselle* et dans le troisième acte de *La Bayadère* donné en même temps que des danses de caractère d'un *Tarass Boulba* chorégraphié en 1940 par Lopoukhov et revu par Boris Fenster, ancien directeur du Ballet du Kirov. C'est dans ce programme que je le vis, et je fus comme l'ensemble du public parisien traumatisé par cet extraterrestre ne ressemblant à aucun autre danseur. Le cheveu fou, et non sagement gominé comme le voulait alors la tradition classique, le corps libéré de toute contrainte, mu par une énergie sans limites, il jouait de manière déconcertante avec cette chorégraphie particulièrement périlleuse. De grandes étoiles de l'Opéra de Paris me racontèrent plus tard, quand ce troisième acte de *La Bayadère* fut au répertoire maison, que certains soirs, avant d'entrer en scène, ils se disaient entre eux : « C'est pas possible. On s'en va ! On n'y va pas ! » Ils y allaient quand même, naturellement, mais cela donne une idée de la difficulté de cet acte. Je ne fus pas le seul à subir cette fascination, puisque en quelques soirées, Noureev était devenu la coqueluche du milieu artistique parisien qui l'adopta et l'intégra. Si bien, d'ailleurs, que cela suscita l'ire des dirigeants du Kirov et du Kremlin, avec les conséquences que l'on sait : choix de la liberté du danseur au moment d'être embarqué de force au Bourget vers Moscou au lieu de partir continuer la tournée à Londres. Tout a été dit sur cet incident, sur la danse de Noureev, sur sa vie aussi, comment il devint un représentant de la « jet-set » de l'époque grâce à ses spectacles chez Cuevas puis à l'étoile anglaise Margot Fonteyn qui l'accueillit au Royal

Ballet de Londres après la dissolution du Ballet du marquis en 1962. Il parut plusieurs fois à l'Opéra, notamment dans *Giselle* avec Yvette Chauviré et Margot Fonteyn, ou pour une soirée d'hommage à Diaghilev en 1972, pour le troisième acte de *La Bayadère* et *Agon* de Balanchine en 1974, pour un *Lac des cygnes* avec Natalia Makarova en décembre 1978. Il vécut mille et une aventures, glorieuses sur scène, cocasses parfois hors de scène, et finit par arriver en 1983 comme directeur de la danse à l'Opéra national de Paris, occasion pour lui de paraître encore sur scène de nombreuses fois, même au-delà du raisonnable. J'eus alors l'occasion de l'approcher souvent. Je l'avais rencontré la première fois en 1979 alors que, débutant dans le journalisme, rédacteur en chef de la revue *Lyrica*, en principe vouée à l'art lyrique mais dont la dynamique propriétaire, Édith Walter, avait accepté que j'y introduise une rubrique Danse, j'avais demandé à l'interviewer pour sa création du ballet *Manfred* pour l'Opéra au Palais des Sports. Il me dit qu'avant de lui poser des questions, il serait plus astucieux que j'assiste à quelques répétitions. Et j'eus ainsi le privilège de rester à côté de lui pendant plusieurs séances de travail et de le voir créer, notamment pour l'étoile Jean Guizerix, ce très romantique ballet, qui n'allait malheureusement pas compter parmi ses plus grandes réussites. Mais l'expérience était exceptionnelle : pour la manière qu'avait Noureev de communiquer ses idées aux danseurs, dans un français difficile mais complété par le geste ; pour le choix des danseurs, même les plus petits rôles. Violette Verdy, alors directrice de la compagnie, m'étonna par sa connaissance personnalisée de toutes les individualités du corps de ballet.

Pour la revue *L'Avant-Scène-Ballet-Danse*, je réalisai en 1983 un numéro spécial sur lui, à l'occasion de son arrivée à Paris. Il dansait alors *Don Quichotte* à Londres, avec le Boston Ballet que dirigeait Violette Verdy. Monique Loudières dansait Kitri, en alternance avec Marie-Christine Mouis, très belle danseuse qui avait quitté l'Opéra de Paris et suivi Violette Verdy à Boston, lassée de ne jamais monter « première danseuse », ce qu'elle méritait amplement, victime comme Legris, Hilaire, Olivieri, Vu-An, des aberrations des jurys du concours annuel. Avec Thierry Fouquet, administrateur du Ballet de l'Opéra, l'étoile Claire Motte, grande ballerine longtemps vedette de l'Opéra de Paris et Anna Faussurier, régisseur général du ballet, nous avons passé deux journées au-delà du miroir. Je connaissais la pétulante et généreuse Violette Verdy et Monique Loudières. Anna Faussurier aussi, qui serait plus tard de la folle tournée du Ballet du Louvre aux Seychelles et à La Réunion, avec Noureev en vedette dans *Giselle*. Je connaissais Claire Motte, glorieuse étoile de l'Opéra, pour ses célèbres incarnations lifariennes notamment, mais pas pour son humour ravageur. Nous eûmes grâce à elle de nombreux fous rires, pendant les repas, pendant notre passage au manoir de Noureev à Richmond, ou pendant les visites de musées que nous casions dans le temps libre qui nous restait. Elle avait toujours une histoire drôle à intégrer dans la conversation et une manière de transformer en incident hilarant tout événement imprévu.

Mais j'étais là pour réaliser une grosse interview. Ce que je fis, non chez Noureev, mais chez son amie anglaise, dans un superbe appartement donnant sur un des vastes parcs

londoniens. Il logeait là et non chez lui où il hébergeait une de ses sœurs que nous avons d'ailleurs rencontrée. Il fut aussi courtois que coopératif et nous invita tous à dîner au restaurant après le spectacle du Boston Ballet au Coliseum. Gros succès, devant un public nombreux et très chic. Je côtoie une jeune femme étrange à l'air un peu perdu. J'apprends ensuite que c'est la fille de la princesse Margaret... En fait, il était lui-même invité par de riches admirateurs qui lui avaient dit de venir avec qui il voulait, mais ne s'attendaient peut-être pas à un groupe aussi nombreux et aussi agité. Je vécus ce soir-là une expérience pour moi féerique. En arrivant au bar de l'élégant restaurant où nous avions rendez-vous, je vis, posée sur un tabouret, toute fine comme une porcelaine anglaise, dame Margot Fonteyn en personne, surgie de nulle part, comme exprès pour moi qui l'avais tant admirée au Royal Ballet lors de mes années d'études en Angleterre. Nous étions trop nombreux pour qu'une conversation un peu personnelle puisse commencer entre nous. Dommage, mais l'image me reste à jamais.

L'interview avec Noureev fut très professionnelle. Il commença par rechigner pour descendre à l'étage du dessous chercher les photos qu'il était censé avoir sélectionnées. J'insistai très poliment mais si fermement qu'il eut l'air étonné, et se leva du confortable canapé où nous étions assis pour s'exécuter. J'ai toujours pensé qu'il respectait les gens qui lui tenaient tête. Il répondit volontiers à toutes les questions, non sans humour parfois. Pourquoi avez-vous accepté la responsabilité du Ballet de l'Opéra de Paris ? : « J'espère que je ne vais pas passer mon temps à me poser cette question. Pourquoi ? Mais pourquoi ?... Heureusement,

tout avance si lentement qu'on peut toujours descendre en marche... » Un grand sérieux et une grande lucidité en revanche pour définir les qualités nécessaires pour faire un bon danseur : « Cela se passe autant dans la cervelle que dans le corps. On est appelé à être danseur. C'est une vocation. On ne peut pas disperser son énergie sur des bêtises. Il faut l'utiliser sans en perdre une miette. On ne peut jamais tricher sinon la carrière s'écroule. Il faut sans cesse donner son maximum... » Et il n'hésita pas à reconnaître s'être parfois trompé : « Il n'y a rien de mal à ne pas toujours jouer la sécurité. Tout directeur de compagnie doit se voir accorder une marge d'erreur ou de risque d'au moins cinquante pour cent, sans quoi il n'osera pas tenter quoi que ce soit et restera enfermé dans une routine. Il y a certainement des choses, des collaborations, des représentations que j'aime autant oublier, mais toute expérience vous est bénéfique, qu'elle soit bonne ou mauvaise. » Il avait aussi conscience d'avoir fait tomber les barrières entre classique et contemporain en intégrant dans son répertoire la modern dance américaine. À l'Opéra de Paris, il apporta beaucoup pour la qualité de la technique, la beauté et la rigueur du style, l'exigence dans le travail. On l'admirait autant qu'on le craignait. Un mot d'approbation était un nectar, une critique une tragédie. Il fit éclore une « génération dorée » dûment préparée par Claude Bessy à l'école de danse, reconnaissant les vrais potentiels et les vrais talents, à de rares exceptions près. Mais il eut le tort de se comporter trop souvent en satrape, gouvernant comme un barine par oukases, comme s'il s'agissait de sa compagnie privée et non d'une institution nationale régie par des règles

vieilles de plusieurs siècles et où les danseurs avaient des droits acquis, indépendamment de la volonté du prince. Il dansa aussi trop longtemps, à un moment où il ne pouvait plus rivaliser avec ses propres étoiles, même si la gestuelle restait noble. Si on tentait de le lui faire comprendre, il semblait sincère et sans prétention en répondant : « Je pense être encore capable d'apporter quelque chose que personne d'autre ne peut apporter. » Le mariage d'amour s'acheva en malentendu avec beaucoup d'amertume et de regrets refoulés pour chaque parti. Personne ne peut néanmoins contester l'importance ni la richesse de son apport. Les versions des grands ballets classiques qu'il a remontés pour la compagnie restent inégalées et irremplaçables jusqu'à aujourd'hui. J'ai beaucoup critiqué certains de ses comportements excessivement arbitraires. Il ne m'en a jamais tenu rigueur, toujours parfaitement courtois lorsque nous nous rencontrions, au grand dam de ses thuriféraires qui ne toléraient pas que l'on manifeste envers lui autre chose qu'une béate admiration. Je ne le revis ensuite qu'en ces moments si grands et si tristes, où nous nous trouvâmes tous, presse, admirateurs et danseurs autour de lui sur le plateau de Garnier le 8 octobre 1992 après la première de *La Bayadère*, son ultime travail chorégraphique. Très malade, il ne tenait plus debout et resta assis dans un fauteuil, entouré d'Isabelle Guérin, Laurent Hilaire, Élisabeth Platel, Manuel Legris, ces immenses danseurs auxquels il légua ce ballet comme cadeau d'adieu. Le ministre Jack Lang lui remit les insignes de commandeur des Arts et Lettres. Nous étions tous au bord des larmes.



*Roland Petit*

Roland Petit compte parmi les chorégraphes qui m'ont fait découvrir la danse, et j'eus d'emblée pour lui une infinie admiration. Mais il fut d'abord et surtout un grand ami, d'une fidélité sans faille pendant quelque trente ans, du début des années 1980 à sa mort en 2011. J'ai écrit plusieurs livres sur lui et avec lui. Avec Zizi et lui, je suis allé au Japon, en Chine, en Russie, aux États-Unis, en Allemagne, en Italie, en Espagne, pour des créations, de grandes reprises, avec le Ballet de Marseille, celui du Mariinski ou celui de Berlin. J'ai même fait une conférence sur lui à Pékin pour les professeurs et danseurs du Ballet national de Chine. Homme de grande culture, il lisait beaucoup, écoutait de la musique, mais adorait par-dessus tout la peinture : « Si j'avais un jour dû voler quelque chose, ç'aurait été un tableau », s'amusait-il à dire. Il n'avait pas besoin de voler. Son appartement parisien rue Saint-Dominique, sa maison de Marseille étaient des musées d'art contemporain riches de maquettes, de paravents signés Cocteau ou Clavé, de toiles des plus grands peintres et dessinateurs de l'époque. Partout où nous nous trouvions, nous prenions toujours le temps de visiter les musées, petits et grands. Nous pouvions parler d'autre chose que de danse.

Je ne lui ai jamais vu faire un ballet vraiment raté. Certains furent plus faibles, comme *Le Diable amoureux* de 1989 ou *Le Mariage du ciel et de l'enfer* de 1984, malgré la musique d'Art Zoyd et le rideau de scène de Keith

Haring. De même, en 1984, *Hollywood Paradise*, revue à l'américaine, n'égalait en rien les grands shows des années 1960, 1970, qui firent de Zizi la dernière grande reine du music-hall. Mais il fit tant de bien beaux ballets !

Quand je commençai à me lier avec Roland et Zizi, d'un entretien à l'autre, en 1980, il créait pour l'Opéra de Paris, *Le Fantôme de l'Opéra*. Bien des gens du milieu de la danse m'avertirent : « Tu vas voir ! Ça ne durera pas. Il a un caractère impossible. » On me disait aussi : « Tu es journaliste. Tout le monde est aimable avec les journalistes. » Cela me faisait rire. Je n'étais pas une star des médias et Roland Petit ne m'avait pas attendu pour faire carrière ! Rien n'est jamais venu ternir la qualité de notre amitié, jamais un mouvement d'humeur après un article moins élogieux, jamais non plus il refusa de vive voix ce qu'en toute modestie je me permettais parfois de lui conseiller. Mais tellement de moments chaleureux partagés ! Est-ce un indice ? Lorsque après sa mort en juillet 2011 fut organisé à l'automne un hommage à l'église Saint-Roch à Paris, c'est à moi que Zizi demanda de prononcer une sorte d'éloge funèbre, qui fut plutôt le rappel de tant d'années d'émotions artistiques vécues et d'amitié partagée. L'exercice d'écriture le plus difficile de ma vie.

Quels furent les premiers ballets de lui que j'ai vus ? C'était forcément pendant ces années d'après-guerre où les compagnies de danse défilaient en continu à Paris. Je ne me rappelle peut-être pas tout. Il y eut j'en suis sûr, dès 1948, *Les Demoiselles de la nuit*, cette poétique et subtile histoire de chats décorée par Leonor Fini, sur un livret de

Jean Anouilh et une musique de Jean Françaix. Roland en était l'interprète, aux côtés de la toute jeune Margot Fonteyn, déjà vedette à Londres et que Ninette de Valois, directrice du Royal Ballet avait prêtée à Roland comme le plus précieux des objets. Une œuvre à la Lewis Carroll, délicieusement délirante. Roland raconte qu'un soir, vers la fin du ballet (une histoire de chats qui se passait sur les toits), le décor s'écroula, engloutissant la précieuse Margot. Et l'on entendit une petite voix à l'accent britannique dire : « Continuez, continuez ! » Roland eut la peur de sa vie, mais Margot était saine et sauve et plus coquine que ses airs de jeune lady ne le laissaient supposer. Une nuit où Roland, Zizi et Margot se promenaient après un spectacle sur les quais de la Seine, où l'eau était alors assez pure pour qu'on pût s'y baigner, Margot se dépouilla soudain de l'essentiel de ses vêtements et sauta dans le fleuve en criant : « Qui m'aime me suive ! », suivie très vite par Roland, sous l'œil pas trop heureux de Zizi. Y avait-il eu une vraie idylle ? On ne le saura jamais, mais il est certain que Roland avait sérieusement « tapé dans l'œil » de la jeune étoile britannique.

Comme pour l'aventure Cuevas, il y eut beaucoup d'autres ballets. Je me rappelle entre autres, même si ce n'était pas un chef-d'œuvre immortel, *Deuil en vingt-quatre heures*, de 1953, sur une musique de Pierre Petit avec un livret de Jean-Pierre Grédy. Roland en dit : « Ballet comique un peu osé à l'époque de sa création. Une dame fait en vingt-quatre heures teindre sa robe en noir pour aller à l'enterrement de son mari récemment disparu. Son amant la suit. Vous devinez les quiproquos. Colette Marchand

super bien. Musique légère légère. » Et le même soir, *Le Loup*, réunissant comme au temps des Ballets russes, un grand compositeur, Henri Dutilleux, un grand peintre, Carzou, un grand écrivain, Anouilh et un grand chorégraphe, Roland Petit. Il dansait le rôle-titre avec pour partenaire Claire Sombert et une Violette Verdy de vingt ans. Là, nous étions sur des sommets.

Mais en 1949, il y avait eu la tornade *Carmen*. Repris au Théâtre Marigny après l'énorme triomphe londonien à la création, le ballet faisait entrer Renée Jeanmaire dans l'histoire de la danse sous le nom de Zizi. Tout était imaginaire et nouveau dans ce ballet. Je venais de voir l'opéra de Bizet salle Favart. Je fus sidéré par la manière dont Roland racontait la même histoire, complètement, sans une parole et de manière tellement plus concise. Personne n'a jamais dansé le rôle-titre comme Zizi, un rôle infernal conçu pour elle, bâti sur elle, car elle était l'émule de la grande Chauviré et incarnait la perfection de la technique classique. Jambes sublimes qui seraient célébrées dans le monde entier, mais surtout incarnation collant à sa personnalité comme cela n'arrive qu'une fois ou deux dans une carrière et pas dans toutes les carrières. J'en étais conscient. J'avais quand même dix ans, je vivais la danse avec passion. J'étais en sixième au lycée Pasteur de Neuilly. Pendant les cours de mathématiques qui m'ennuyaient au plus haut point, j'établissais des listes de danseuses avec une classification qui changeait après chaque spectacle : 1) Chauviré ; 2) Hightower ; 3) Jeanmaire ; 4) Vyroubova... Je faisais d'ailleurs de même pour les pianistes.

1950 fut l'année de *La Croqueuse de diamants* et des débuts de Zizi dans la chanson. Roland confie : « Après le succès de *Carmen*, la gageure était de faire un autre succès. Pourquoi, pour ne pas avoir de comparaison, ne ferais-je pas un ballet accompagné de chansons ? Un souvenir d'enfance dans le café de mon père – une femme que mon ami Beurepaire surnommait en riant “la croqueuse de diamants”, voilà le départ de mon nouveau spectacle. Je vais voir Raymond Queneau qui aussitôt se met au travail : “J’suis une croqueuse de diamants oui l’diamant c’est ma nourriture, il convient à ma nature, j’aime quand ça me crisse sous la dent !” Zizi ma star s’approprie le rôle (comme elle avait raison). C’est moi qui chante, décide-t-elle, et elle apparaît sur scène sur pointes et au milieu d’une danse effrénée entonne ce qui deviendra le premier succès de sa carrière de chanteuse. Elle part ensuite pour Broadway où elle crée plusieurs comédies musicales et quelques films à Hollywood dans lesquels elle déploie ses talents inimitables – *Enfin Paris*, *Mon truc en plumes*, *Le Casino de Paris*, etc. Et tout ça grâce à son talent et aussi à *La Croqueuse de diamants*. Un soir, après le spectacle, Marlene Dietrich vient trouver Zizi et lui dit vouloir enregistrer la chanson-titre du ballet. Zizi lui répliqua : “Laissez-moi l’enregistrer la première.” Comme elle avait encore raison. Elle gagna le grand prix du disque. »

Quels autres souvenirs évoquer ? L’ovation debout, en novembre 2005, du public de Pékin à la fin du spectacle où Roland avait remonté *L’Arlésienne*, *Carmen* et *Le Jeune Homme et la mort* pour le Ballet national de Chine. Ou tout simplement nos conversations dans le superbe salon

rond de la rue Saint-Dominique avec ses profonds canapés, son piano de concert, ses tableaux et ses sculptures sous l'éclairage de la belle lampe Tiffany. Pour bavarder, Zizi préférait souvent prendre une tasse de thé dans la salle à manger, plus minimaliste. Les danseurs sont rarement de gros mangeurs et Zizi s'est toujours nourrie comme un petit oiseau.

Créateur aussi savant qu'instinctif, Roland avouait suivre dans l'instant l'inspiration qui lui venait. Il me confiait pour *L'Avant-Scène-Ballet-Danse* en 1984 : « Si je prépare longtemps à l'avance, je n'ai plus envie de le faire. C'est le résultat d'un état d'âme. Quand je suis bien imprégné du contexte, que j'ai bâti l'histoire, il faut que j'improvise les pas. Je crée d'un seul jet. C'est bon ou ça ne l'est pas, mais je ne peux pas vraiment revenir dessus... Certains jours, j'arrive et je ne peux rien faire. J'ai l'impression que je ne suis pas chorégraphe. Et puis, à d'autres moments, le plus souvent quand même, les idées viennent sur le tas et je les mets vite en place, dans l'instant. »

Quand, après un différend avec la mairie de Marseille, il décida de s'installer en Suisse, il fut vivement critiqué. Difficile de savoir quel était l'équilibre entre raisons politiques, artistiques et fiscales, mais j'ai trouvé que cette décision, quelles qu'en soient les motivations, était celle d'un vrai saltimbanque, n'hésitant pas à se séparer aussi bien de son appartement parisien que de sa maison de Marseille pour aller planter sa tente dans un autre pays, à un âge où l'on songe plutôt à rester au calme et à préserver ses habitudes. Il est vrai que les problèmes matériels n'existaient pas et que la tente genevoise fut une maison construite par

un grand architecte sur les rives du lac. Mais la maison à peine installée, Roland déclara : « Je ne vais pas finir mes jours à regarder des petits bateaux voguer sur l'eau. Et puis c'est beaucoup trop grand ! » S'ensuivit un nouveau déménagement pour un appartement bien plus exigü en location dans la vieille ville.

Comment arrêter de parler de Roland ? Ces très grands artistes sont souvent indéchiffrables. Il le constatait lui-même quand il parlait de Zizi, muse et compagne incomparable, qui, disait-il, fut toujours un mystère pour lui : « Je ne sais jamais exactement ce qu'elle va faire. Nous répétons, bien sûr, avec précision, mais tout se passe au moment où elle entre en scène. C'est quelqu'un d'autre, une mutation, l'explosion d'une personnalité hors normes engendrée par la présence du public ! » Même en préparant *Carmen*, il n'était sûr de rien. Il avouait que quelques jours avant la création, il fut saisi par le doute : « Je suis en train de faire le plus beau ballet de ma vie et elle ne va pas y arriver », dit-il à Ninette de Valois. Le soir de la première, lors de la violente scène finale où il devait feindre de la gifler, elle lui glissa : « J'en peux plus. » Il raconte qu'alors il lui donna de vraies gifles et qu'elle conclut triomphalement le ballet ! En 2000, à l'occasion du spectacle de Zizi à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, spectacle qui devait être, sans qu'elle le sache alors, le dernier de sa carrière, Roland écrivit ces lignes magnifiques sur elle : « La magie du talent qui avec le temps devient de plus en plus concis, vivace, accompli – Zizi me fascine. Elle est pure, le théâtre dans toute sa noblesse. »

*Galina Vichnevskaïa*

Chez Galina, il y avait d'abord cette voix de cristal et de bronze, qui après l'avoir attirée vers l'opérette, la mena tout droit au Bolchoï. De 1953 à 1982, année où elle fit ses adieux à la scène dans une ultime *Tatiana d'Eugène Onéguine* à l'Opéra de Paris, elle pratiqua un vaste répertoire essentiellement russe et italien, sur les principales scènes lyriques du monde. Elle était très belle et excellente tragédienne. En 2002, elle joua le rôle de l'Impératrice Catherine dans *Derrière le miroir* au Théâtre Tchekov de Moscou. Elle tourna en 2006 pour Alexandre Sokourov le rôle principal du film *Alexandra*. Mais surtout, elle fit partie du groupe des magiciennes de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle qui porta l'art lyrique vers des sommets jamais plus atteints depuis. Mariée en troisièmes noces avec Rostropovitch, elle inspira les plus grands compositeurs de son temps. Chostakovitch, ami très proche du couple, orchestra pour elle les *Chants et danses de la mort* de Moussorgski et composa pour elle la partie de soprano de sa *Symphonie n° 14*. Benjamin Britten lui dédia la partie de soprano de son *War Requiem* et un cycle de mélodies sur des poèmes de Pouchkine, Marcel Landowski écrivit l'opéra *Galina* d'après ses mémoires. Elle dut quitter l'URSS avec Rostropovitch en 1974 (ils avaient hébergé Soljenitsyne dans leur datcha) et le couple s'installa dans un très bel appartement avenue Paul-Doumer à Paris. Rentrée en Russie après la chute du mur de Berlin, c'est dans sa datcha des environs de Moscou qu'elle décéda



en 2012 à quatre-vingt-six ans. En 2002, elle avait créé à Moscou son propre centre d'art lyrique pour former de jeunes chanteurs.

Je l'avais découverte dans *Aïda*, en 1962, à l'Opéra de Paris dont elle était l'hôte passagère. Curieuse période de la fin des années 1950 et du début des années 1960 où, dans des mises en scène vétustes et improbables, se succédèrent à l'Opéra plusieurs très grandes cantatrices, au compte-gouttes, comme invitées à regret : Leontyne Price, Vichnevskaja, Tebaldi, Teresa Stich-Randall, Elisabeth Schwarzkopf. Galina revint ensuite avec le Bolchoï en décembre 1969 et en janvier 1970 pour *Eugène Onéguine* et *La Dame de pique*.

Je compris plus tard d'où venait, au moins en partie, son incroyable rayonnement scénique en la rencontrant au cours d'une réception organisée par Elisabeth Koelher, l'attachée de presse de la Deutsche Grammophon. Elle avait les yeux d'un noir intense et lorsqu'elle parlait elle regardait son interlocuteur comme si le monde entier se réduisait à sa seule personne. Elle devait subjuguier ainsi son public, comme un chamane. Mais elle ne se prenait pas tant au sérieux que cela : « Je suis horriblement maladroite, avouait-elle après avoir renversé son assiette de petits sandwiches. Je détraque tout ce que je touche, la radio, la télévision, le micro-onde, la machine à laver, la chaîne stéréo. Je suis maudite ! » Et qu'allait-elle chanter prochainement : « Encore des Tosca, à Londres. Plein de *Mario ! Mario ! Mario !* » qui résonnèrent dans le vaste salon, faisant tourner précipitamment la tête aux autres invités, surpris. Elle était l'une des très grandes Tosca de

son temps. Elle enregistra *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch et *Guerre et Paix* de Prokofiev. Elle joua aussi dans le film *Katerina Ismaïlovna* et se produisit souvent au concert et au disque avec son mari au pupitre ou comme accompagnateur au piano dans le répertoire des mélodies russes que personne n'a chanté depuis comme elle. La beauté, le talent et la grande carrière !

De leur appartement parisien, ils avaient fait une petite Russie, avec sauna et iconostase. Dès l'entrée, une table en malachite vous accueillait : « Je l'ai achetée quand j'ai signé mon contrat de directeur musical de l'Orchestre de Washington », confiait Rostropovitch d'un air gourmand. Ils collectionnaient les souvenirs des temps tsaristes. Il y en avait partout. Très fier des voilages décorés de l'aigle impérial qu'il venait d'acquérir et qui ornaient les fenêtres de la salle à manger, ce couple d'artistes géniaux me dit au moment de mon départ avec une délectation goulue et presque enfantine : « Quand vous serez dans le jardin, retournez-vous. Nous allons allumer la lumière de la salle à manger pour que vous puissiez voir les aigles par transparence. C'est magnifique ! » Ce que je fis, et je pouvais distinguer aussi, derrière les aigles, leur silhouette. Inoubliable !

### *Zizi*

Personne n'a mieux parlé de Zizi que Roland Petit. Avec elle comme avec lui, j'ai fait un peu le tour du monde. Personnage double s'il en fut jamais, la Parisienne

gouailleuse aux jambes les plus sexy du monde était dans le privé une grande dame d'un raffinement, d'une retenue et d'une distinction remarquables, superbe chez elle en jean et col roulé de cachemire, toute dévouée à son mari, à sa fille, à ses parents dont elle s'occupa avec un grand amour. Grâce à son désir jamais satisfait de faire écrire un livre sur elle, je fis ample connaissance avec cette artiste au génie inclassable, ce qui nous lia d'une amitié aussi indéfectible que celle de Roland et encore entretenue aujourd'hui, par téléphone, puisqu'elle vit retirée dans la campagne suisse, dans les environs de Genève. Zizi et les livres, c'est toute une histoire. Nous sommes nombreux à avoir tenté sans succès d'écrire cette biographie incroyable de danseuse-chanteuse-star du music-hall-actrice de cinéma et de théâtre, muse d'un très grand créateur. Il y eut, je crois, à l'origine, une tentative de sa grande amie Edmonde Charles-Roux, prix Goncourt et écrivain des plus expérimentés, qui la connaissait très bien, mais sans résultat concrétisé. Puis, ce fut le tour d'un autre ami et autre prix Goncourt, Pierre Combescot. Nouvel échec. Elle avait beaucoup d'amitié et d'admiration pour Combescot, mais son style enlevé et souvent gaillard ne lui plaisait en l'occurrence pas du tout. Pas plus qu'à Roland, d'ailleurs. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, Zizi qui pouvait être si provocante et si séductrice sur scène était dans la vie d'une grande modestie et ne supportait pas qu'on lui renvoie cette image strass et paillettes, même si elle évoquait avec plaisir et joie ce *Truc en plumes* qui avait tant contribué à sa gloire internationale au music-hall. Vint un jour mon tour. Nous fîmes de nombreux entretiens où elle me racontait tout, ou

presque, de ses débuts, de sa vie en Amérique et de ses aventures avec Howard Hugues au temps de sa rupture douloureuse avec Roland, puis de leur vie à deux, à trois avec Valentine. Des moments fabuleux pour moi que ces discussions dans le calme du vaste salon de l'appartement de Paris. Mais échec et mat de nouveau quant à une publication, sans que j'aie jamais eu une explication quelconque. Il y eut ensuite une tentative avec une journaliste d'un grand quotidien, vite arrêtée pour incompatibilité d'humeur. Et puis, un jour, Roland m'annonça que Zizi se mettait elle-même à écrire ses mémoires avec un contrat chez Grasset. J'avais entre-temps pu faire publier en France via le Japon un intéressant petit livre de photos avec quelques textes de moi chez Assouline, car à ma grande stupéfaction je n'avais en fait jamais trouvé un éditeur voulant bien d'un livre sur Zizi ! J'avais déjà publié des ouvrages sur Béjart, Roland, Kylian, Patrick Dupond, Yvette Chauviré et quelques autres, mais impossible de convaincre quelque éditeur que ce soit de sortir un livre sur Zizi. L'annonce qu'elle allait publier elle-même chez Grasset me faisait l'effet d'une très bonne nouvelle. Quelques mois s'écoulèrent et je reçus un appel au secours de Roland : « Zizi n'y arrive pas. Pouvez-vous l'aider ? » J'acceptai bien évidemment et nous nous remîmes au travail pendant plusieurs mois, à partir d'un manuscrit étrange fait de textes de Zizi, de moi-même, de Valentine, le tout revu par Roland et je ne sais qui. Finalement, un livre parut, non plus chez Grasset mais aux éditions Les Arènes. Sous le titre d'une chanson de Valentine : *Et le souvenir que je garde au cœur*, c'est un livre plein de charme, d'histoires, mais où Zizi reste

bien trop modeste sur ses triomphes et discrète sur certains épisodes de sa vie privée. C'est son droit et c'est respectable, mais ce ne sont finalement pas toute sa personnalité ni tous les aspects de sa carrière qui ressortent, une fois de plus par excès de modestie. Mais au moins, ce livre, avec des photos intéressantes, a le mérite d'exister après une si longue gestation !

Zizi fut toujours auprès de Roland au soir des grandes premières. Que d'anecdotes au fil des années ! Dans la chaleur d'un jour d'été à Marseille nous nous sommes perdus en voiture pour aller de la place Carli où étaient les studios, jusqu'à leur maison près de la mer. Je conduisais et Zizi se trompait sans cesse de direction. Il fallut demander plusieurs fois notre chemin entre Notre-Dame-de-la-Garde et le Vieux-Port... et je n'ai pas oublié la tête stupéfaite des gens qui voyaient se baisser la vitre de la voiture et surgir la tête de Zizi Jeanmaire leur disant qu'elle était perdue ! Preuve de sa popularité largement répandue.

Ni elle ni lui ne pensaient vraiment pouvoir survivre à l'autre. Âme forte, Zizi s'est retranchée du monde professionnel, se réjouissant cependant des multiples reprises de ballets de Roland de par le monde, et toujours en contact avec quelques fidèles, amis, danseurs comme Luigi Bonino ou techniciens comme le créateur de lumières Jean-Michel Désiré. Elle n'est pas amère, seulement trop nostalgique pour regarder les images de son passé que lui proposent les DVD récemment publiés. Tant que l'on danse les ballets de Roland, il ne semble pas totalement disparu pour elle. Et reste l'enivrant souvenir de ses grandes amitiés, quasiment des passions, pour Serge Gainsbourg, qui composa

tant de chansons pour elle, pour Yves Saint-Laurent, qui sut l'habiller comme personne, deux géants de notre époque qu'elle inspira. De Pierre Bergé aussi, le Pygmalion de l'ombre. Travailleuse acharnée, Zizi continua son entraînement quotidien jusqu'en 2000, année où la maladie mit brutalement fin à sa carrière. Elle n'avait jamais rien laissé au hasard. Et surtout pas le succès. Question : « Que se serait-il passé, Zizi, si un partenaire avait eu plus de succès que vous ? » Réponse : « Ah ça, Gérard, il n'en était pas question ! »

### *Renata Tebaldi*

Surnommée « la voix d'ange » par Arturo Toscanini qui la découvrit, la Tebaldi régna dans les années d'après-guerre et jusqu'au début des années 1970 sur les principaux temples lyriques du monde. Les médias s'échauffèrent beaucoup sur une supposée rivalité avec Maria Callas, l'autre mythe de ces temps heureux. J'ai rencontré en 1986 la Tebaldi lors de son passage à Paris pour la présentation de la traduction en français de ses mémoires écrites avec le journaliste Carlamaria Casanova. Bien qu'habitué alors à interviewer maintes célébrités, j'étais terriblement impressionné. Il y a des artistes d'une troisième dimension et les approcher vous fait reprendre conscience de votre propre insignifiance. J'aurais voulu pouvoir déposer à ses pieds mille roses rouges, mais cela n'aurait pas été raisonnable et aurait fait trop reposer. Elle était très digne et très belle. Voici ce qu'elle m'a dit de cette rivalité avec

la Callas : « C'était un phénomène très intéressant pour nous deux, autant pour Maria que pour moi, surtout à la Scala, quand nous y avons débuté l'une et l'autre. Il s'était formé deux clans, les calassiens et les tebaldistes. Comme nous faisons chacune une première à tour de rôle, ils emplissaient le théâtre et s'insultaient à qui mieux mieux de toutes les manières possibles. C'était le rêve pour les journalistes et pour nous aussi, car il ne se passait pas une journée sans que paraisse un article concernant l'une de nous deux. Au théâtre comme dans le sport, on adore entretenir des rivalités... C'est positif bien qu'un peu désagréable, car beaucoup de bêtises sont dites. Et elles ont été écrites... Nous étions des personnalités vraiment opposées, mais sans aucun doute deux grandes personnalités. Nous ne pouvions guère nous nuire, car nous étions trop différentes comme l'était notre répertoire. J'ai eu mes plus grands succès avec des compositeurs comme Puccini alors qu'elle a eu les siens avec Donizetti et Bellini. Notre rivalité, car elle a existé, était donc plus fondée sur la jalousie de clans que sur la carrière. » Je ne l'ai pas vue lorsqu'elle vint pour la première fois à Paris en 1951 chanter *Giovanna d'Arco* de Verdi à l'Opéra de Paris et à la Madeleine avec le Teatro San Carlo de Naples, mais j'avais ses disques et avec quelques camarades de classe nous les comparions à ceux de la Callas, pris au jeu des « rivalités », dans le répertoire réduit qu'elles avaient en commun. J'admirais le dramatique naturel de la voix de la Callas, mais la pureté inimaginable de celle de la Tebaldi me parlait encore davantage.

Et puis il y eut 1959 et sa première venue à l'Opéra de Paris pour un vrai grand opéra, *Aïda*. Tout le monde lyrique de la capitale était en émoi. La soirée était diffusée à la radio et filmée, puisque l'air du Nil est disponible sur Youtube. L'air du Nil ! Ne voilà-t-il pas que le célèbre contre-*ut* n'est pas parvenu à sortir totalement de son gosier. J'écoutais cela à la radio et à l'entracte, l'élite de la critique musicale fut réunie autour du micro pour tenter d'expliquer pourquoi cet incident regrettable mais finalement assez anodin s'était produit. Tout le monde se battait pour savoir si elle était un vrai « lirico spinto » ou pas... mais quand quelqu'un demanda ce qu'était un « lirico spinto »... personne ne sut l'expliquer. J'avais tout juste vingt ans et j'étais sidéré à la fois par la vanité et par l'ignorance de ceux qui deviendraient quelque dix ans plus tard mes collègues. J'espère en avoir tiré les bonnes leçons. De cette soirée mémorable, Rita Gorr qui chantait Amnérís sans ménager ses grands moyens, gagna ses galons de « mezzo Verdi international », dont elle ne bénéficia finalement qu'un temps, se fourvoyant dans des répertoires extrêmes comme la *Médée* de Cherubini.

J'entendis enfin la Tebaldi en direct l'année suivante quand elle vint chanter la *Tosca* de Puccini au palais Garnier. Et là, ce fut le miracle absolu. Ses premiers « *Mario ! Mario !* » chantés des coulisses avant sa première entrée en scène me parurent d'une beauté au-delà des possibilités d'une voix humaine, impression qui ne se démentit jamais au cours de la représentation. Quand elle vint faire ses adieux en récital à l'Espace Cardin en 1975, la



magie de cette voix unique avait un peu disparu. Il était temps en effet de quitter la scène et de nous laisser à nos souvenirs et aux disques.

Elle en était d'ailleurs consciente : « Je ne peux pas dire que j'ai des regrets. Du jour où j'ai pris la décision drastique d'arrêter, je n'ai même plus fait une vocalise. J'avais compris que c'était le moment, que c'était fini. Les rôles que je n'ai pas abordés sont ceux qui ne m'attiraient pas assez profondément pour que je sois certaine de les interpréter comme je le voulais. Je suis la première en revanche à avoir remis à l'honneur un répertoire oublié comme la *Jeanne d'Arc* de Verdi, *Olympia* dans *Fernando Cortez* de Spontini, le *Siège de Corinthe* de Rossini, *Jules César* de Haendel. Et puis, je dois reconnaître que mes deux compositeurs de prédilection sont Verdi et Puccini. J'ai été follement heureuse d'avoir pratiqué Verdi, car cela vous apprend à chanter... J'ai été très attirée aussi par Puccini. Ses héroïnes sont modernes. On peut retrouver leur histoire chez tant de femmes d'aujourd'hui !... Mais Puccini demande un tel investissement affectif qu'on est parfois à la limite de ce qu'on peut assumer. Je n'aurais pas pu faire *Suor Angelica* sur scène. *Butterfly* était déjà à l'extrême limite de ce que je pouvais maîtriser émotionnellement... Et pourtant il y a trois rôles que je regrette ne pas avoir chantés parce que j'avais peur de ne pas y être au niveau que je souhaitais, *Francesca da Rimini* de Zandonai, *Charlotte de Werther* et *Norma*. » Sagesse des plus grandes artistes. Comme le disait une autre immense cantatrice du xx<sup>e</sup> siècle, Leonie Rysanek au sujet d'*Isolde* et de *Brünnhilde* qu'elle ne voulut jamais aborder : « Mieux vaut que l'on

dise “dommage qu’elle ne l’ait pas fait”, plutôt que “dommage qu’elle l’ait fait”. »

Même retirée de la vie artistique, la Tebaldi ne perdit rien de sa gloire. Lorsque, venue à Paris en 1986 pour présenter ses *Mémoires* elle assista à l’Opéra à une représentation de *L’Élixir d’amour*, le public la reconnut dès qu’elle entra dans sa loge et elle eut droit à une impressionnante « standing ovation », toute la salle se levant en criant « La Tebaldi, la Tebaldi » ! Sur scène, de l’autre côté du rideau, Pavarotti et ses partenaires se demandaient ce qui pouvait bien se passer dans la salle. Renata Tebaldi s’est éteinte très discrètement à l’âge de quatre-vingt-deux ans en 2004, dans la petite république sérénissime de Saint-Marin.

### *Luciano Pavarotti*

J’ai rencontré Pavarotti en 1974. Il chantait pour la première fois à Paris, dans *La Bohème* mise en scène par Menotti à l’Opéra. Très célèbre déjà, il n’était pas encore tout à fait la star hors norme qu’il devint ensuite. C’était un monsieur absolument charmant, convivial, très souriant, vraiment gentil. Il ne se prenait pas pour un phénomène et pensait que des millions de gens avaient une belle voix, et que tout était une question de travail : « À dix-neuf ans, j’ai commencé à chanter en solo. Derrière chaque partition se trouvait une liste des autres airs d’opéra disponibles. J’ai établi alors un plan très précis des opéras que je chanterais en 1970, 1971, 1972 et ainsi de suite. On me

reproche parfois d'être paresseux parce que je n'ai pas appris davantage d'opéras. J'en ai quand même appris vingt-deux. Ce n'est pas mal, surtout si je les fais bien, ce que j'espère... Les carrières prennent de l'importance, mais les hommes restent les mêmes. Pour ma part, je chante toujours comme si c'était la première fois. » Et comment vivait-il sa déjà très grande popularité ? « Je n'y pense guère. C'est un aspect de mon travail qui ne m'intéresse pas beaucoup. Quand je suis en scène, je m'efforce de chanter le mieux possible, mais je ne sais jamais d'avance comment je vais être accueilli. Je chante pour la première fois à Paris et je ne sais pas quel succès j'aurai. Je sais seulement que je ferai de mon mieux pour ne pas décevoir et bien servir la musique de Puccini. »

Le plus important restait pour lui la musique : « Tout est dans la musique. Le personnage est entièrement présent dans la musique. » Lorsqu'il arrivait aux répétitions, il avait une idée très précise de ce qu'il voulait faire. « Je suis très ouvert aux propositions du metteur en scène et du chef. Mais il faut que je sois convaincu du bien-fondé de leurs idées, sinon, je refuse. J'ai eu deux expériences de productions "modernes" d'opéras traditionnels. Ce fut un désastre. Je n'ai donc pas envie de recommencer... »

Je l'ai revu quelques années plus tard. Il était revenu, pour *Tosca* cette fois. Nous devions faire un débat dans un grand magasin. Nous l'avions bien préparé, mais quand nous sommes arrivés sur place, il y avait une grève surprise et personne n'avait songé à le prévenir. Nous sommes allés prendre un café ensemble. Il a ri, sans protester le moins du monde. La première de *Tosca* est

restée célèbre. Je suis allé le voir dans sa loge avant le spectacle. Elle était remplie d'amis italiens très bruyants. Je me suis vite éclipsé pour rejoindre la salle. Quand le rideau s'est levé, et qu'après l'intervention du sacristain Mario doit faire son entrée, personne n'est apparu. On a baissé le rideau. Que s'était-il donc passé ? Un caprice de dernière minute ? Ou pire, un malaise ? On repartit à zéro et cette fois Mario-Pavarotti fit son entrée. Il paraît qu'il y avait tellement de brouhaha dans sa loge qu'il n'avait pas entendu les appels de la régie lui demandant d'aller en scène. Et puis, au deuxième acte, au moment où il s'assit sur un superbe tabouret Empire, celui-ci s'effondra. Murmure dans la salle, mais ni fou rire ni invectives, car Pavarotti lui-même eut un large sourire et se releva avec bonhomie. Il n'avait guère d'illusion sur son poids. Je lui demandai un jour : « Mais vous avez tout pour être heureux dans la vie, le succès, une femme, des enfants, de l'argent, il ne vous manque rien. » Réponse avec humour : « Mais si ! Il y a un drame dans ma vie. Je mange beaucoup trop. Alors je suis trop gros. Je devrais faire un régime, mais je n'y arrive pas. Je suis terriblement gourmand. Une malédiction ! »

Très agile en scène, il savait vite faire oublier ce problème de volume même dans les rôles de « jeune premier romantique » comme Rodolphe ou Nemorino. Le charme et la musicalité irrésistibles de la voix faisaient le reste.

*Martha Graham*

Quelle leçon de modestie ! Était-ce en 1984, pour l'un de ses tout derniers passages à l'Opéra de Paris avec sa compagnie ? Sans doute. Après un triomphe mémorable de sa compagnie au palais Garnier se déroulait une réception à l'ambassade des États-Unis. Martha Graham avait quatre-vingt-dix ans et vécut encore sept ans. Elle se tenait assise sur un canapé, bien droite, visage d'idole inca aux immenses yeux noirs. À côté d'elle était assis un petit monsieur aux cheveux presque blancs, portant des lunettes. On me proposa de me présenter à cette géniale créatrice qui révolutionna l'art de la danse au xx<sup>e</sup> siècle et créa tant de chefs-d'œuvre incontestés. Très intimidé, je lui dis je ne sais quelle banalité justement sur son « génie ». Elle sourit et me répondit : « Il ne faut pas parler de génie en ce qui me concerne », et désignant son voisin : « Le vrai génie, c'est lui. Il a inventé le vaccin contre la poliomyélite. » Ce devait être le professeur Jonas Salk qui avait fait cette découverte en 1954. Je suis resté muet, quasiment pétrifié.

*Balanchine*

Une seule rencontre avec George Balanchine... et je ne sais plus en quelle année. Le New York City Ballet venait à Paris pour le Festival international de danse. Je devais faire une avant-première pour *Le Quotidien de Paris* et je fus envoyé à Berlin où la compagnie se produisait avant de

venir chez nous. Je ne connaissais pas Berlin. C'était bien avant la chute du mur. Les avions devaient tous atterrir à Francfort et prendre ensuite à basse altitude le couloir aérien fixé par les Russes pour survoler l'Allemagne de l'Est. Très désagréable impression d'emprisonnement, d'atteinte à la liberté. Je me rappelle avoir trouvé Berlin-Ouest semblable à une vilaine ville bâtie à l'américaine, sans âme, avec ici et là des ruines fantomatiques. D'autres reportages me conduisirent fort heureusement plus tard en ces mêmes lieux, le hasard voulant que ce soit juste deux jours après la chute du mur, atmosphère de liesse délirante, et puis, au moment de la première tentative de réorganisation des équipements culturels désormais en double, occasions de rencontres passionnantes avec intellectuels et politiques. Mais pour l'heure, je devais retrouver Mr B comme l'appelaient ses proches, à l'Opéra de Berlin. Dans le théâtre, personne ne savait exactement où il était. Je franchis portes et pendrillons, faillis être assommé par Peter Martins qui surgit de derrière un rideau en plein manège. Quelques mètres plus loin, Suzan Farrell faisait des fouettés impressionnants. Je finis par trouver Mr B sur scène, achevant une répétition. Distingué, raffiné, un homme très éduqué et très simple, au moins en pareilles circonstances. Il m'emmena à la cantine déjeuner d'un repas de danseur, c'est-à-dire assez frugal, et répondit avec la plus grande gentillesse à mes questions, sans rien me révéler finalement de fondamental ni de déjà lu ou entendu. Il avait tout appris de la grande danse classique russe à Saint-Pétersbourg et ensuite comment la rendre populaire avec Diaghilev, lequel l'avait aussi aidé à développer sa culture. Et puis, quand

même, cette phrase qui résumait son rapport viscéral à la musique : « Nous ne sommes pas des créateurs mais des chercheurs. À toute musique correspond un pas. Il suffit de le trouver. » Mais il l'avait déjà dite souvent. Il aimait les formules lapidaires comme celle qu'il aurait employée en parlant de la danse en général : « C'est un art pour les femmes. Les hommes devraient rester à la maison et faire la cuisine. » N'avait-il pas lui-même, outre des liaisons avec Alexandra Danilova, Tamara Toumanova et Suzan Farrell, épousé Tamara Geva, Vera Zorina, Maria Tallchief et Tanaquil Le Clercq. Une rencontre étrange, qui n'était pas une déception, mais qui avait un caractère aussi intime qu'impersonnel, dans cette ville improbable, espace de liberté cerné par un rideau de fer et où ne subsistaient que quelques vestiges très abîmés d'une gloire passée, l'essentiel des grandes architectures historiques se trouvant à l'Est. Berlin est aujourd'hui devenu une grande capitale occidentale comme les autres, avec ses bâtiments officiels aux architectures audacieuses et une très intense vie culturelle. Une vraie chance que de recueillir les derniers souffles d'une civilisation encore entre deux mondes, de voir ses cicatrices toujours apparentes et de sentir aussi la force d'une énergie sous-jacente irrépressible.

*Barychnikov*

L'alter ego de Noureev, sans doute même plus raffiné, et plus attachant. Il n'a pas beaucoup paru à Paris. En avril 1975 il dansa à l'Opéra Garnier un programme

d'extraits de *La Bayadère*, *Don Quichotte* et *La Belle au bois dormant*. Avec Monique Loudières, il forma en décembre 1977 un couple magique dans *Giselle* à l'Opéra Garnier aussi. Des soirées féeriques, danse d'une perfection totale, technique et théâtrale, avec d'incomparables diagonales de brisés-volés au deuxième acte, sans jamais toucher terre. Quand il vint au début des années 1980 au Festival international de danse de Paris avec l'American Ballet Theatre qu'il dirigeait, Marina de Brantes, alors grande responsable des relations publiques, énergique, inventive, toujours souriante et fidèle en amitié, me proposa une rencontre avec lui à l'issue de la conférence de presse qu'il donnait à la mairie de Paris : « Je vous présente et vous vous débrouillez ensuite pour trouver un coin tranquille. » Et nous voilà, Barychnikov et moi, à la recherche dudit coin tranquille. Nous poussons une porte, puis une autre, une autre encore. Enfin voici une pièce plutôt sympathique, calme, avec un grand bureau impressionnant et une jolie table plus simple à laquelle nous nous installons. Un photographe prend un cliché. De temps à autre, un huissier entrouvre la porte et jette un regard bizarre. L'interview finie, j'apprends en sortant que nous avons échoué dans le bureau de Chirac. Barychnikov valait bien cela. Je reverrai une fois Barychnikov, encore sous les ors de la République, lors d'une réception organisée à Matignon par Dominique Meyer, alors conseiller culturel du Premier ministre. Je lui révélai notre involontaire sacrilège qui l'amusa beaucoup. Il fit du charme à ma femme qui se rappelle encore avec émotion quelque trente ans après « la profondeur romantique incroyable de son regard ».



*Roméo et Juliette : une longue histoire*

Peut-être la tragédie ayant connu le plus grand nombre d'approches chorégraphiques, et cela, grâce à la musique que Prokofiev composa pour le Bolchoï en 1935-1936. Le projet fut difficile à mettre en place. Refusé par le Bolchoï il vit le jour à Brno en 1938 dans une chorégraphie médiocre. Le Kirov s'en empara en 1940 et rendit enfin justice à cette partition déroutante de modernité. Léonide Lavrovski réalisa une belle chorégraphie que créa la sublime Galina Oulanova et la production fut ensuite récupérée par le Bolchoï en 1946. Depuis, presque tous les chorégraphes, grands, moyens ou plus petits, ont proposé leur vision des amants de Vérone jusqu'aux plus récentes versions ayant vu le jour ces dernières années. La partition de Tchaïkovski attira moins de vingt créateurs, dont Lifar, George Skibine, Yvette Chauviré, Victor Gsovsky, Ruth Page ; celle de Berlioz, encore moins mais fut choisie par Bédart. Parmi les tentatives uniques dominant celles de Constant Lambert – Nijinska (1926), d'Anthony Tudor sur la musique de Delius (1943) et de Bernstein – Jerome Robbins pour *West Side Story* (1957).

J'ai bien évidemment vu dès ma jeunesse plus d'un *Roméo et Juliette*. Ce fut d'abord, en 1955, la version que Serge Lifar avait conçue pour Liane Daydé et Michel Renault, lui-même dansant Frère Laurent. Daydé était touchante, frêle, très « petite fille », mais très technique face à un Michel Renault puissant et rayonnant. Lifar jouait plus qu'il ne dansait avec une gestuelle qui me parut

exagérément mélodramatique. Par chance suivit très vite en 1958 la chorégraphie de Lavrovski avec Oulanova, quand le Bolchoï fit une première tournée à l'Opéra dans un esprit de léger dégel culturel, et quand les spectacles du marquis de Cuevas donnèrent leur vision du ballet dans la cour du Louvre. Les deux approches étaient très différentes. À presque cinquante ans, Oulanova avait la silhouette, la légèreté d'une adolescente. Elle était une Juliette toute de fraîcheur et de vivacité, tandis que son partenaire Youri Jdanov me parut par contraste incarner la lourdeur et la maturité évidente de la plupart des étoiles russes masculines de l'époque soviétique. La production m'a laissé le souvenir d'une surcharge loin des subtilités des spectacles parisiens, mais je dois reconnaître avoir fait à cette époque plus attention à la danse d'Oulanova qu'à tout le reste. La production montée dans la cour du Louvre par le Grand Ballet du marquis de Cuevas était un travail collectif sur la partition de Berlioz. George Skibine, John Taras, Serge Golovine, Wladimir Skouratoff signaient la chorégraphie dans des décors et costumes d'un raffinement extrême de François Ganeau, Leonor Fini et André Levasseur. Magie des lieux, poésie des costumes, chorégraphie subtile, imaginative, variée, c'est un grand souvenir. Rarement spectacle de danse fut si bien adapté à ce lieu par son style et l'histoire qu'il raconte. Le Ballet de l'Opéra investit aussi un temps la cour du Louvre, mais l'abandonna en raison du climat parisien trop capricieux.

Et les *Roméo et Juliette* continuèrent à se succéder. 1966 fut l'année du « jeunes gens, faites l'amour pas la guerre »

de Maurice Béjart. Une révolution culturelle. Décor minimaliste, costumes légers, garçons cheveux au vent, tout était fluide, sensuel, avec aussi la fragilité de la jeunesse. Paolo Bortoluzzi et Laura Proença créèrent les rôles-titres, mais Béjart les avait réglés sur Jorge Donn et Hitomi Isakawa qui les reprirent très vite. Ce fut la révélation de Donn au monde entier, car le ballet fut un triomphe et les plus grands interprètes s'y succédèrent dans de multiples distributions. À dix-neuf ans, Donn avait quasiment l'âge du rôle, bouleversant de sincérité, de naturel. Il allait désormais incarner l'archétype du danseur béjartien. Il s'appropriä aussi le *Boléro* (qu'il n'a pas créé, contrairement à ce que beaucoup de gens croient). Il partagea longtemps la vie de Béjart et ne se remit jamais vraiment de leur séparation. Je fis sa connaissance lors d'une tournée au Japon. C'était un garçon au charme solaire, mais très mélancolique et même triste. Nous avons beaucoup parlé et il me confia combien il supportait mal sa solitude, relative d'ailleurs, car Béjart s'occupait beaucoup de lui et l'invitait à tous les repas que nous partagions. Il n'était jamais bien loin de lui. Dans son *Roméo*, le propos de Béjart était très politique, annonçant de façon prémonitoire mai 1968 et dénonçant déjà tous les maux de notre époque, tels que l'on ne cesse de les vilipender encore aujourd'hui sans davantage parvenir à les amoindrir. Ce fut un vrai choc pour toute une génération.

Après cela, les deux grandes versions russes sur la musique de Prokofiev, et qui renouaient avec les excès de mélodrame du ballet dramatique soviétique, parurent appartenir à un autre âge. Ce furent d'abord en 1973 celle

de Vinogradov avec le Kirov puis, en 1978, celle de Grigorovitch pour l'Opéra de Paris. De beaux danseurs, certes, mais trop de théâtre et un réalisme lourd et dépassé dans les décors et les costumes. Il fallut attendre 1983 et l'arrivée à l'Opéra de la chorégraphie de John Cranko pour retrouver sur le drame et la partition de Prokofiev un regard tonique, crédible et capable de toucher un public d'aujourd'hui, avec une bonne conception du figuratif dans l'habillage de la danse. Une grande version assez proche finalement de celle que Noureev avait créée à Londres en 1977, qu'il donna à la Scala de Milan en 1980 puis à l'Opéra de Paris en 1984.

Cette version reste magistralement la plus convaincante dans l'approche grand théâtre dansé de la partition de Prokofiev. La jeune génération des étoiles de l'Opéra s'y révéla pleinement avec notamment les Juliette d'Élisabeth Maurin et de Monique Loudières, le Roméo de Manuel Legris et ensuite de tant d'autres. Dans les décors et costumes d'Ezio Frigerio s'imposait une Vérone colorée envahie d'une jeunesse turbulente et dangereuse, lancée dans une chorégraphie extrêmement difficile et d'une grande force dramatique.

Avec la complicité d'Enki Bilal, Angelin Preljocaj donnait en 1996 un *Roméo et Juliette* concis, tonique, modernisé, extrêmement bien chorégraphié et dansé, teinté aussi de politique, angoissant ne serait-ce que par le décor de Bilal, original à tous égards. Il a fait le tour du monde et est revenu à Paris au Théâtre national de Chaillot en décembre 2016. De la hardiesse, sans aucune faute de goût ni excès de provocation, avec beaucoup d'imagination pour

transposer personnages et lieux. La même année, Jean-Christophe Maillot relisait la tragédie vue en flash-back par un Frère Laurent se sentant finalement coupable d'une issue fatale due à son intervention malheureuse. Ce spectacle superbement épuré et débordant de jeunesse, chorégraphié dans un langage classique aux marqueurs contemporains, fut repris notamment en 2016. Autre grand créateur français, Thierry Malandain se tourne en 2010 vers l'oratorio de Berlioz pour mettre en relief l'universalité du message d'amour au cœur de la pièce de Shakespeare. Une approche différente, innovante, dans un décor sobre et un climat mystique, avec d'excellents danseurs. Mais c'est Mats Ek qui, en 2013, avec *Juliette et Roméo* a une fois encore apporté un éclairage décapant sur les fondamentaux de la tragédie, sur différentes musiques de Tchaïkovski dans un langage aussi décalé que celui qu'il employa pour *Giselle*, et qui s'est imposé de manière aussi impérieuse. Il l'a présenté au palais Garnier avec le Ballet royal de Suède en 2015. J'écrivais alors sur le site Altamusica : « Dans ce style puissant, fait de souplesse serpentine autant que de jambes, de bras, de pieds parfaitement tendus, de mains vibrantes, frémissantes comme des feuilles dans le vent, de flexions et de détentes élastiques [...]. Mats Ek va au cœur de cette histoire de haine et de passion [...]. Nous sommes aux antipodes des déploiements anecdotiques et certes somptueux des chorégraphies comme celle, pourtant si impressionnante, que Noureev a léguée à l'Opéra de Paris. La violence est suggérée plus que détaillée de manière figurative, tout comme l'amour, tout comme la mort [...]. Il y a beaucoup de technique dans ce ballet, mais c'est le théâtre qui prime. »

Comme le suggérait l'inversion voulue dans le titre, l'accent était en outre mis sur le personnage de Juliette, très jeune, à peine sortie de l'enfance, face à un Roméo lui aussi adolescent. Dans l'histoire de Roméo au *xxi<sup>e</sup>* siècle, c'est une date qui restera dans les mémoires, mais l'histoire du couple mythique inspirera sans aucun doute encore bien des chorégraphes.

### *Fedora Barbieri*

Mezzo Verdi idéale, à la voix immense et au timbre profond, Fedora Barbieri, découverte par Toscanini, fut la partenaire à la scène et au disque des plus grands sopranos du milieu du *xx<sup>e</sup>* siècle, Herva Nelli, Zinka Milanov, Maria Callas, Anita Cerquetti, Renata Tebaldi notamment. Elle s'était imposée dès 1945 en Italie, en étant l'une des premières à ressusciter les opéras de Monteverdi et d'autres compositeurs baroques. Mais ce fut dans les grands rôles de mezzo du répertoire italien qu'elle triompha sous la baguette de Toscanini, Tullio Serafin, Vittorio de Sabata et plus tard Nello Santi et Georges Prêtre. La puissance, la couleur très sombre de sa voix et un ardent tempérament théâtral firent merveille dans des rôles comme Azucena du *Trouvère*, Eboli de *Don Carlos*, Amnérís d'*Aïda* ou encore Mrs Quickly dans *Falstaff* qu'elle incarna lors de son unique apparition à l'Opéra de Paris en mars 1970. Elle se produisit en revanche plus de cent fois au Metropolitan Opera de New York.

Je fis sa connaissance alors qu'elle chantait Mrs Quickly au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, aux côtés du

Falstaff de Gabriel Bacquier. Née à Trieste, malgré son statut de grande diva qu'elle savait assumer quand il le fallait, elle avait gardé la simplicité et les goûts d'une femme du peuple. Elle adorait la bonne chère et c'est en confectionnant des pâtes fraîches et des escalopes à la florentine que nous nous liâmes d'une solide amitié. Elle séjournait chez moi quand elle passait par Paris, je logeais chez elle quand j'allais à Florence. J'y passai un jour avec mon rédacteur en chef Marcel Claverie qui voulait depuis des années connaître cette ville. Mais Fedora commença par nous entraîner de glacier en glacier pour goûter les « meilleures glaces d'Italie et donc du monde ». Quand nous n'en pûmes plus au point que Marcel jeta discrètement ses derniers cornets dans le pot d'une plante verte, nous pensions pouvoir enfin passer à la visite de la ville. Pas question. Elle nous entraîna à Fiesole, non pas pour voir les ruines antiques, mais pour dîner dans un « merveilleux restaurant spécialiste de la *bistecca fiorentina* ». Adieu Florence, nous devons être à Vérone le lendemain. Marcel est revenu plus tard visiter la ville, mais sans passer chez Fedora. Elle riait facilement et était de très joyeuse compagnie. J'étais intéressé par ce qu'elle pensait des illustres collègues dont elle avait été si souvent la partenaire. Elle admirait Maria Callas : « Personne ne chantera jamais la Traviata comme elle », mais s'attira les foudres des médias quand, au moment du décès de la grande Maria, elle refusa de dire qu'elle était « gentille ». Pour elle, la plus grande Norma n'était pas la Callas, mais Anita Cerquetti, à la carrière très brève, mais dont la voix était effectivement exceptionnelle comme en témoignent quelques enregistrements universellement

admirés. Quant à la Tebaldi, c'était pour elle la Desdémone idéale et Zinka Milanov était sa préférée dans *Le Trouvère*. Toscanini la tenait en très haute estime et, comme pour la Tebaldi, avait beaucoup contribué à la faire connaître. Paris l'acclama quand elle vint chanter Mrs Quickly à Garnier, mais on ne l'invita plus jamais. C'était l'époque où l'on était avare des grandes voix étrangères. Fedora ne comprit pas pourquoi. Un soir où elle dînait à la maison avec Hugues Gall, alors secrétaire général de l'Opéra, elle nous gratifia, mine de rien, d'extraits de son répertoire à pleins poumons, comme pour plaisanter. Les murs tremblaient, mais elle ne fut toujours pas engagée à l'Opéra. Personne ne sut pourquoi, ostracisme, ou tout simplement négligence. Quand elle quitta définitivement la scène en 1990, elle se retira dans son bel appartement sur la périphérie de Florence, avec vue sur Fiesole. Elle y mourut en 2003. Restée trop modeste, elle avait refusé de venir participer à une émission que je lui proposai sur France Musique, jugeant qu'elle « n'avait rien de très intéressant à raconter ». Et pourtant, cette bonne vivante avait travaillé avec les plus grands chefs, les plus grands partenaires, avait été acclamée dans les plus grands théâtres du monde et est restée à ce jour inégalée dans les personnages verdiens qu'elle incarna. Le disque en témoigne. Elle était extrêmement respectée par les chanteurs de la nouvelle génération. De passage à Paris, alors que Plácido Domingo chantait *Otello* à l'Opéra, elle voulut aller l'entendre et le saluer après le spectacle. Je la conduisis dans la loge de l'illustrissime ténor qui tomba quasiment à ses pieds, n'étant plus devant elle qu'un humble petit garçon.



*Arthur Miller*

En 1988, ses mémoires parurent en français chez Grasset, sous le titre *Au fil du temps*. Au *Quotidien de Paris*, j'étais alors chargé, entre autres rubriques, de la littérature anglo-saxonne. Le grand écrivain et dramaturge, idole de toute une génération dont la mienne, vint à Paris. Rendez-vous fut pris dans son hôtel rue du Bac. Un collègue me dit : « Veinard ! Tu vas serrer la main qui a caressé Marilyn. » Ce n'était pas malin, juste de quoi me donner un trac encore plus intense au moment où il ouvrit la porte de sa suite. Haute taille, visage marqué, les célèbres lunettes, et un accueil si cordial que j'en oubliai les mains. Nous parlâmes. Avec un an d'avance, il me délivra un message prémonitoire : « Si l'URSS n'entre pas dans l'ère Internet, elle est morte. Si elle y entre, elle ne pourra pas mettre un milicien derrière chaque ordinateur. Elle est également morte. » On sait ce qui advint l'année suivante. Et puis, très aimablement, il me proposa une tasse de thé. Quand il me la tendit, malédiction ! Voyant sa main de près, je repensai à Marilyn. Retour du trac. Justement, Marilyn, s'il m'en parlait ? Ce qu'il m'en dit est bref mais précis : « Chez elle, tout était idéalement beau, du bout des pieds à la racine des cheveux. Un chef-d'œuvre sans le moindre défaut. » Je m'en doutais, mais l'avoir entendu de la bouche de celui qui fut son mari est un souvenir précieux.

*Jean-Luc Boutté*

Pigiste à *Combat*, j'ai suivi Philippe Tesson quand il fonda le *Quotidien de Paris* en 1974. J'y suis entré comme pigiste puis y devins journaliste à plein-temps lors de la refonte du journal fin 1979. Rédacteur culture, avant que tout ne se mette définitivement en place et que je me retrouve responsable des seules rubriques musique et danse, j'eus l'occasion de travailler dans les secteurs les plus variés, notamment la peinture et le théâtre. Je collaborai même un temps au *Journal de la Comédie-Française*. C'est lors d'une interview réalisée en 1981, au moment où il mettait en scène pour Richard Fontana *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès au Petit Odéon, que je fis la connaissance de Jean-Luc Boutté. Je l'avais vu jouer notamment Hans, dans *Ondine* de Giraudoux, Alexandre de Médicis dans *Lorenzaccio*, De Cize dans *Partage de midi*, Néron dans *Britannicus*, *Tartuffe*. J'admirais son grand physique de théâtre aux incroyables yeux verts, aux cheveux bouclés, au fort nez aquilin. Il avait d'ailleurs mis sur la porte de sa loge une affiche : « Je sais que je suis beau. Inutile de me le dire. » Sa diction était parfaite, son jeu toujours d'une intelligence magistrale. *La Nuit juste avant les forêts*, long monologue vibrant de questionnements, n'était pas un texte facile. J'avais rencontré Koltès pour en parler et cela facilita l'entrée en matière de mon entretien avec Boutté. Nous eûmes une discussion passionnante sur un texte qui ne l'était pas moins, et l'impression qu'un courant de sympathie passait aussi. Je ne m'y attendais pas,

car l'on m'avait prévenu qu'il avait mauvais caractère. Je fis mon article. Quelque temps après, il m'appela pour me demander si je voulais bien écrire un autre papier, cette fois pour le journal du théâtre. Nous commençâmes ainsi une collaboration, et naquit une amitié entre nous. Nous discussions beaucoup de tout, théâtre, musique, littérature, de la vie, aussi, dans différents petits cafés du quartier du Palais-Royal. Tant et si bien que je lui proposai un jour de faire avec lui un livre sur le théâtre. Nous nous lançâmes ainsi dans une série d'entretiens sur sa jeunesse, ses débuts et tout ce qui l'avait conduit à être comédien.

Jean-Luc était très apprécié non seulement du public, mais de ses collègues et on lui proposa de postuler pour la succession de l'administrateur du Français qui devait quitter son poste. Il m'appela : « J'hésite à être candidat car il y a beaucoup de réformes à faire dans ce théâtre. Il faudrait que je dépose un projet, mais je ne me sens pas capable de l'élaborer et de le rédiger seul. J'accepterai si tu veux bien le faire avec moi. » Ce fut le début d'une étrange aventure qui eut pour avantage de nous réunir souvent. Il y avait d'une part les entretiens pour le livre, d'autre part des réunions pour le projet Comédie-Française. Jean-Luc était très pris. Il jouait, il mettait en scène, répétait. Nos interviews pouvaient se dérouler dans sa loge, mais nos réunions Comédie-Française étaient secrètes. Généralement, après l'un de ses spectacles, nous nous retrouvions chez moi, dans le XVII<sup>e</sup>. Jean-Luc arrivait plus ou moins tôt. Son compagnon, Richard Fontana, jouait Hamlet au Théâtre national de Chaillot dans la mise en scène d'Antoine Vitez, leur maître à tous deux. Il y avait une version longue

et une version courte. Les soirs de version courte Richard nous rejoignait vers dix heures. Ceux de version longue vers minuit ou une heure. Ma femme nous nourrissait et nous donnait à boire. Ou bien, nous nous retrouvions, toujours nuitamment, dans de pittoresques petites salles des bâtiments appartenant à la Comédie-Française au Palais-Royal et dont Jean-Luc s'était procuré les clés. Nous n'étions pas vraiment des conspirateurs, mais nous y jouions sans déplaisir. Au fil des semaines commença à s'élaborer un texte, avec des idées nouvelles sur ce que pourrait être une Comédie-Française plus actuelle, sans rien renier de sa tradition ni de ses structures originales. Jean-Luc travaillait beaucoup. Il mettait en scène, à la demande de Bernard Lefort, *Il Tabarro* de Puccini à l'Opéra de Paris, *Carmen* au Festival de Saint-Céré l'été 1983. Nous devions nous revoir à la rentrée pour aller au cinéma ensemble et puis, brusquement, un coup de téléphone de Bernard Lefort qui m'annonça : « Jean-Luc est très malade, presque mourant. »

Frappé en pleine jeunesse par la maladie de Hodgkin, il parvint avec un courage fabuleux, beaucoup d'élégance et de la dignité, à se rétablir assez pour revenir sur scène de longs mois plus tard, jouant assis ou marchant avec une canne. Il mit en scène *La Vie parisienne* d'Offenbach au Théâtre de Paris, et d'autres pièces au Théâtre Hébertot, au Théâtre national de la Colline, et même, en 1993 *Adrienne Lecouvreur* de Cilea à l'Opéra Bastille. Très abattu par le décès de Richard en 1992, il m'avait dit : « Je suis trop fatigué pour travailler aussi avec toi. Mais dès que ça ira mieux dans ma tête, on reprendra. » Et de fait, à la

rentrée 1994, il m'appela pour dire : « Si tu es toujours d'accord pour le livre, on continue. » J'avais entre-temps décrypté tous nos premiers entretiens. Je les lui donnai à corriger. Nos rencontres reprirent, dans sa loge. Il était très affaibli, mais content de recommencer là où nous nous étions arrêtés. Il mettait en scène *Maître* de Thomas Bernhard au Théâtre Hébertot. C'était en février 1995. Je devais aller à la première de presse, un lundi. J'appelle le samedi un ami commun pour lui demander s'il y va aussi : « Mais tu ne sais pas ? Jean-Luc vient de mourir. » Il fut enterré à Saint-Eustache, devant tout le monde du théâtre et du cinéma atterré.

La Comédie-Française décida de publier une belle plaquette d'hommage sur ce parcours exemplaire de grand comédien français. On savait que nous avions commencé à collaborer pour un livre, et on me demanda si on pouvait publier ce qui avait déjà été fait. Je donnai ce qui était décrypté et qu'il avait relu en demandant que ce qu'il n'avait pas eu le temps de revoir soit montré à sa famille. Ses frères, en lisant notre travail, déclarèrent découvrir dans ses textes des propos et des opinions qu'il n'avait jamais tenus devant personne. J'y vis une preuve du lien vraiment solide et profond qui nous avait unis. Si je ne sais ce qu'il advint de l'ébauche de rapport sur le théâtre que nous avions entreprise, au moins une partie de ce que nous avons mis en route pour ce livre, qui devait porter autant sur l'art du théâtre que sur sa carrière, aura été imprimé. La plaquette, pleine de photos et de témoignages, est toujours disponible à la boutique de la Comédie-Française. Quelques DVD, dont celui, admirable où il est Hans face à l'Ondine d'Adjani,

ou bien dans *Horace* ou dans *Lorenzaccio*, ou ceux de ses multiples mises en scène, permettent de revoir son image et la force si pure et intelligente de son jeu, de son travail sur les grands textes. Je les regarde toujours avec fierté.

### *Maïa Plissetskaïa*

Maïa Plissetskaïa était une artiste de première grandeur, au talent foudroyant. Elle était celle que les autorités soviétiques montraient aux visiteurs officiels de passage, mais à qui on faisait mille petites difficultés humiliantes quand elle voulait répondre à des invitations à l'étranger. Prima ballerina assoluta du Bolchoï en 1962, elle était venue à Paris pour la première fois en septembre 1961 danser au palais Garnier *Le Lac des cygnes*, dans la version de Vladimir Bourmeister, avec Nikolaï Fadeyetchev pour partenaire. Cette version était entrée au répertoire de l'Opéra l'année précédente, ce qui avait constitué un véritable événement, car c'était la première « intégrale » de ce ballet que l'on donnait ici. Aussi brillante que jolie, Josette Amiel avait ainsi été notre première Odette-Odile en quatre actes. Après le choc produit par la Juliette de Galina Oulanova en 1958, Paris attendait avec passion Maïa Plissetskaïa, cet autre symbole de l'école russe, invitée à titre individuel et non dans une tournée du Bolchoï. Elle connaissait la version Bourmeister, contrairement à son partenaire qui dut l'apprendre pour l'occasion, ce qui les poussa, selon elle, à choisir la version traditionnelle du Bolchoï pour le pas de deux du Cygne noir à l'acte III, un peu moins

spectaculaire puisqu'elle remplaçait les célèbres trente-deux fouettés d'Odile par un manège.

La Plissetskaïa obtint un mémorable triomphe, rappelée vingt-sept fois par un public réunissant le « Tout-Paris » de l'époque. Je me rappelle à quel point tout semblait différent dans sa danse. Elle était à la fois aiguë et moelleuse, longiligne, tour à tour vive et langoureuse, agressive et abandonnée. Et ses incroyables bras faisaient ici merveille, semblant onduler, entièrement souples comme s'ils n'avaient plus d'articulations. Elle savait que c'était l'une de ses caractéristiques et prolongeait ce fabuleux jeu de bras lors de ses saluts, ce qui contribua à sa célébrité tout au long de sa carrière. Bras, cou, tête, regards, saut, l'école russe était à son pinacle, tout cela contribuant à bâtir un personnage hautement dramatique, incarnation idéale de la fatalité contre laquelle on lutte en vain, avec un désespoir très caractéristique lui aussi de l'âme russe. Quand Oulanova en Juliette avait une danse à la fois sûre et juvénile, nous étions avec cette femme oiseau dans un autre univers plus démoniaque, tantôt absolue victime, tantôt absolue destructrice, le visage douloureusement tendu, les bras immatériels, les jambes fines tirant des arabesques parfaitement pures.

J'ai revu plus tard Maïa Plissetskaïa, car elle revint beaucoup en France. J'ai aussi rencontré son mari, le compositeur Rodion Chtchedrine. Elle avait découvert Paris lors de sa première venue, en compagnie d'Elsa Triolet et d'Aragon, chez qui elle était parvenue à loger, au lieu de l'hôtel imposé par le KGB. Triolet et Aragon étaient communistes bon teint et le KGB ferma les yeux sur cette irrégularité,

permettant à Maïa d'avoir un vrai contact avec tout un milieu artistique parisien qui lui resta fidèle. Elle revint notamment pour créer des ballets de Roland Petit comme *La Rose malade* en 1973, d'après le poème de Blake et sur des pages de Mahler. Elle apprit aussi le *Boléro* de Ravel avec Maurice Béjart, non sans mal, raconte-t-elle (« Je m'embrouillais tellement dans les comptes que cela me réveillait la nuit »), mais avec succès et le dansa partout dans le monde. Béjart fit ensuite pour elle une *Isadora*, sur la vie de la Duncan, et sur une sélection de pages romantiques qu'avait faite la pianiste Elizabeth Cooper, excellente musicienne qui travailla beaucoup avec lui, notamment plus tard pour sa *Tétralogie* dont elle réalisa la transcription pour piano. En 1979, Béjart régla pour elle et Jorge Donn, *Leda*, un duo de vingt minutes, qu'elle dansa aussi dans le monde entier. Pour ses soixante-dix ans, il fit pour elle *Maïa*, en 1995 et *Ave Maïa* pour ses quatre-vingts ans en 2005. En 1967, Alberto Alonso avait créé pour elle et la compagnie du Bolchoï une *Carmen suite* sur une partition de Rodion Chtchedrine réunissant des pages de plusieurs œuvres de Bizet.

Chorégraphe elle-même, elle régla plusieurs ballets à partir de textes de Tolstoï et sur des partitions de son mari : *Anna Karénine* en 1971, *La Mouette* en 1980, *La Dame au petit chien* en 1985. Dominique Delouche lui consacra en 2000 un film documentaire et elle reçut de multiples honneurs de très nombreux pays. Pierre Cardin avec qui elle était très liée en fit une icône de sa mode et accueillit ses toutes dernières apparitions parisiennes dans l'espace qu'il possédait sur les Champs-Élysées et où il permit aussi à la



Tebaldi et à Marlene Dietrich de faire leurs adieux parisiens. En 2006, elle y fit une ultime apparition sur scène pour ses quatre-vingts ans. Elle dirigea le Ballet de Rome de 1984 à 1985 et celui de Madrid de 1987 à 1989. Le 6 décembre 2010 se déroula au Théâtre des Champs-Élysées à Paris un gala en son honneur, avec un programme où se produisirent des danseurs du Bolchoï, du Mariinsky et de l'Opéra de Berlin. Un triomphe encore pour Maïa qui vint nous gratifier une dernière fois de ses incroyables saluts. Retirée à Munich, c'est là qu'elle décéda à la veille de ses quatre-vingt-dix ans.

Je l'ai interviewée dans l'hôtel de Cardin, avenue Gabriel, au moment de la création de *La Dame au petit chien*. Très souriante, très disponible, elle se plaignit beaucoup du traitement à deux vitesses qu'elle avait subi en URSS avant la perestroïka, « tantôt présentée comme un objet glorieux, tantôt humiliée comme une vulgaire citoyenne suspecte ». Elle avait alors pris la nationalité espagnole, un peu comme Noureev qui avait choisi d'être autrichien. Elle se disait encore très en forme tout en mentionnant, mine de rien, que son héroïne de *La Dame au petit chien* ne faisait que des « arabesques à peine esquissées, car c'est une femme lasse ». Comme toutes les grandes techniciennes, elle m'expliqua aussi que « la technique n'est que secondaire, seulement un instrument au service du théâtre, de l'expression dramatique de ce que le ballet raconte, et qui est généralement une histoire tragique ». Je fus frappé par sa modestie. Elle ne se présenta jamais comme une star internationale de la danse acclamée dans le monde entier, mais comme une passionnée absolue, que l'amour de son art

avait motivée et dévorée toute sa vie, lui donnant la force de surmonter les mille tracasseries dont elle avait été l'objet chez elle tout au long de sa carrière. Elle eut aussi la délicatesse de me remercier pour ce que j'avais écrit sur la musique de son mari. Les remerciements venant d'artistes de cette dimension m'ont toujours fait une étrange impression, car nous autres journalistes sommes tellement anecdotiques par rapport à ces géants !

### *Leonie Rysanek*

Si vous parliez de Leonie Rysanek à des habitués des théâtres lyriques allemands, autrichiens ou français, ils vous disaient qu'elle était une très grande wagnérienne et une inégalable straussienne. De l'autre côté de l'Atlantique, à New York en particulier, on la vantait comme ayant dominé les rôles les plus épineux du répertoire italien, comme Lady Macbeth et Abigaël de Verdi, ou Turandot de Puccini, mais ayant été également la première à chanter au Metropolitan Opera *Ariane à Naxos* et l'Impératrice de *La Femme sans ombre* de Richard Strauss. Très peu de cantatrices ont pu se permettre de pratiquer au plus haut niveau deux répertoires aussi différents. Autre gloire du Metropolitan Opera, Zinka Milanov, spécialiste des grands rôles italiens, ne l'admettait qu'avec peine. Lors d'une de nos nombreuses conversations, car elle devint peu à peu, au fil nos rencontres, une amie très fidèle, Leonie me racontait : « Zinka Milanov est venue un jour me trouver au Met pour me demander de manière assez agressive comment je pouvais

chanter Verdi, Puccini, Wagner et Strauss, car c'étaient, selon elle, des musiques "qui nécessitent une technique différente". Je lui ai dit que pour moi il n'y avait qu'une seule technique, mais seulement des styles différents. Mon secret est peut-être d'essayer de faire toujours des sons aussi beaux que possibles. »

La nature l'avait en effet dotée d'un registre aigu puissant et limpide qu'elle pouvait utiliser sans effort : « Je n'ai aucun secret. J'ai toujours eu ces aigus très faciles. Ils sortent tout seuls. » Tous ceux qui n'ont pas eu la chance de l'entendre au théâtre trouveront la preuve de ces affirmations dans la très significative discographie qu'elle a laissée et qui permet effectivement de constater comment cette voix pouvait jaillir sur les contre-*ut* ou contre-*ré*, sur lesquels sont en danger la plupart de ses collègues. Le danger, elle le connaissait quand même et en parlait avec humour en se rappelant la mise en scène de *La Femme sans ombre* à l'Opéra de Paris où la première apparition de l'Impératrice, dans le registre suraigu, se situait en haut d'une tour : « Vous savez, c'est quand même très difficile. Parfois, quand je suis dans le petit ascenseur qui me monte tout en haut pour ma première entrée, à moitié coincée avec ma grande robe et ma grande coiffure et ces terribles aigus qui m'attendent, je me demande si je ne suis pas folle de prendre tous ces risques au lieu de rester tranquillement chez moi ou de chanter tous les soirs la prière de la Tosca ! »

Deux événements l'avaient propulsée dans le groupe de tête des divas incontournables de l'époque. Sa Sieglinde d'abord, en 1951, pour la réouverture du Festival de

Bayreuth, sous la baguette d'Herbert von Karajan et dans la mise en scène « historique » de Wieland Wagner. Elle raconte : « J'étais toute jeune [elle avait vingt-cinq ans], fauchée et à la recherche de contrats. Je suis partie avec ma petite valise auditionner dans plusieurs théâtres. En passant par Bayreuth, j'ai chanté pour Wieland Wagner. J'imaginai peut-être avoir, avec de la chance, une Fille-Fleur dans *Parsifal* ou une Fille du Rhin dans *L'Or du Rhin*, ce qui m'aurait semblé inespéré. Je m'apprêtais à quitter la chambre que j'avais louée quand ma logeuse m'a dit qu'on me demandait au téléphone. C'était pour me fixer un rendez-vous pour dîner le soir même à l'auberge *Le Hibou* avec Wieland. Nous avons commencé à parler et comme je fumais cigarette sur cigarette, il a pris celle que je venais d'allumer, l'a écrasée dans le cendrier en disant : "Ma Sieglinde ne fume pas." J'ai cru que le ciel me tombait sur la tête ! »

Le deuxième événement se situe en 1959 lorsque le Metropolitan Opera de New York fait appel à elle pour remplacer Maria Callas qui avait été éliminée de la production du *Macbeth* de Verdi. Sa grande carrière internationale était lancée. Elle chanta deux cent quatre-vingt-dix-neuf fois au Met, et vingt-quatre rôles.

De Richard Strauss, elle fut une incomparable Salomé, notamment aux Chorégies d'Orange, Chrysothémis dans *Elektra* dont elle ne chanta jamais le rôle-titre sur scène, mais qu'elle enregistra pour un film sur l'insistance de Karl Böhm, l'Impératrice de *la Femme sans ombre*, mais aussi *Ariane à Naxos*, *Hélène d'Égypte*, la Maréchale du *Chevalier à la rose*.

De Wagner, elle chanta beaucoup Sieglinde, Elsa dans *Lohengrin*, puis Ortrud, Senta du *Vaisseau fantôme*, Elizabeth de *Tannhäuser*, Kundry dans *Parsifal*, mais elle n'aborda qu'une fois Brünnhilde, jamais Isolde, jugeant que son amie Birgit Nilsson était plus à sa place qu'elle dans ces rôles. Et dans le répertoire verdien, elle chanta les principaux opéras, *Nabucco*, *la Force du destin*, *Macbeth*, *Otello*, *Aïda*, *Un bal masqué*, *Don Carlos*. Elle fut donc Turandot mais encore plus souvent Tosca, notamment à l'Opéra de Marseille qui l'invita régulièrement. Elle n'aborda guère le répertoire français, s'essayant seulement à *Louise* de Charpentier à ses débuts, mais : « Je crois que tout dans ce spectacle était mauvais et trop lourd, les voix, tout comme Knappertsbusch au pupitre... » Je pensais qu'elle aurait pu faire l'Ariane de Dukas et lui en prêtai la partition, mais elle ne parvint pas à se décider, craignant l'écueil de la langue. Elle fut aussi une très grande Léonore dans le *Fidelio* de Beethoven et aborda plusieurs rôles du répertoire d'Europe centrale et russe.

Elle ne donna jamais de récitals de mélodies : « Je suis une femme de théâtre, j'ai absolument besoin d'incarner un personnage, avec un costume, une perruque, des pantalons. Si je devais me trouver toute seule devant le public à côté d'un piano, je crois que je serais terrorisée et qu'aucun son ne sortirait de mon gosier »... ce dont il est permis de douter. Mais, malgré sa gloire, elle restait très lucide. Je me la rappelle murmurant au creux de mon oreille lors des traditionnelles accolades dans sa loge au Festival de Salzbourg après une Impératrice peut-être légèrement moins exceptionnelle que d'habitude : « Le dernier acte était

grotesque. » Je pris cela comme une marque de confiance, un signe que j'étais devenu pour elle un ami ! Elle était pourtant consciente de la difficulté d'établir de vraies relations amicales dans ce milieu. Je lui demandai un jour avec quelles collègues elle avait été vraiment amie et sa réponse fut catégorique : « Avec Birgit (Nilsson), certainement. Sinon, on ne peut vraiment se lier avec personne autrement que par des relations correctes. Nous sommes tous rivaux les uns des autres, du ténor, du mezzo, même du chef. Il vaut mieux que personne n'ait plus de succès que vous. » Zizi Jeanmaire me tenait d'ailleurs des propos tout à fait semblables. Un journaliste, de toute évidence, ne pouvait être un rival.

Elle habitait Vienne, mais avait une maison à Neubeuern, petite ville à mi-chemin entre Salzbourg et Munich, où avait séjourné et écrit Hugo von Hofmannsthal, étape idéale quand elle chantait en été dans les festivals de ces deux cités. Je fus reçu plusieurs fois chez elle et nous dînions toujours ensemble, soit chez moi, soit au restaurant quand elle passait par Paris. Autour de Manuel Legris, illustre étoile de l'Opéra passionné de grandes voix, il y avait tout un groupe de jeunes danseurs, étoiles ou corps de ballet, qui admiraient Leonie avec passion. Ma femme et moi avons un soir réuni pour dîner tous ces jeunes autour d'elle. Il y avait notamment Manuel Legris, Aurélie Dupont, Jean-Marie Didière. Elle se montra aussi étonnée que ravie de se découvrir tant d'admirateurs parmi la nouvelle génération d'artistes français. Ce fut une très joyeuse soirée. Un soir, nous sortions avec elle d'un restaurant près de Notre-Dame et nous avons croisé un autre groupe de danseurs

qui sortaient de l'Opéra et allaient y dîner aussi. Je les présentai à Leonie et plusieurs d'entre eux restèrent pétrifiés, ne pouvant ni bouger ni parler, tant ils n'arrivaient pas à croire se trouver en face de leur idole ! Quelques jours plus tard, ils envahirent la loge de Leonie pour lui faire signer moult programmes et disques, ce qui l'amusa beaucoup. Nous habitons alors un très vaste appartement et, à sa demande, nous avons logé un an le fils de son second mari. Fantastique comédienne, elle ne se ménageait pas en scène et n'était d'ailleurs pas à la ville du genre à vivre enveloppée d'écharpes et fuyant les courants d'air. Elle ne fumait certes plus, mais me disait dormir toujours la fenêtre ouverte et voir parfois à Vienne, en hiver, le verre d'eau gelé sur sa table de nuit quand elle se réveillait.

Elle mourut presque subitement à soixante et onze ans d'un cancer des os trop tard diagnostiqué. Elle venait d'achever une triomphale tournée d'adieux dans le monde, dans les principaux théâtres où elle avait chanté. Ce fut pour moi non seulement la perte d'une artiste m'ayant procuré de très grandes émotions dans un répertoire très varié, dans bien des villes d'Europe, mais aussi d'une vraie amie, au sourire lumineux et au rire communicatif.

### *Pékin, 1998*

En avril 1998, le Ballet de l'Opéra partit en tournée danser trois jours à Pékin, les 11, 12 et 13 avril, au Grand Hall de l'Assemblée du Peuple. Le programme unique était lourd, comportant *Giselle*, le Grand Pas classique de

l'acte III de *Raymonda*, *Grand Pas classique* de Gsovsky et *Allegro brillante* de Balanchine. Sous la houlette de Hugues Gall, directeur général de l'Opéra, de Brigitte Lefèvre, directrice de la danse, du maître de ballet Patrice Bart et de l'assistante maître de ballet Viviane Descoutures, plusieurs étoiles, Isabelle Guérin, Élisabeth Platel, Élisabeth Maurin, Laurent Hilaire, Manuel Legris, Nicolas Le Riche, Kader Belarbi, les premiers danseurs Karin Averty, Ghislaine Fallou, Aurélie Dupont, qui allait être nommée étoile en décembre de la même année, Lionel Delanoë, Éric Quilleré, Benjamin Pech, Jean-Guillaume Bart, nommé étoile deux ans plus tard, constituaient un bataillon de tête très représentatif des forces vives de la compagnie. L'Orchestre du Ballet central de Chine était dirigé par Vello Pähn, si souvent présent dans la fosse de Garnier ou de Bastille. Je faisais aussi partie du voyage, chargé d'un reportage pour France Culture et pour le magazine *Les Saisons de la danse*.

Ce fut une équipée très glorieuse et très joyeuse. Une compagnie de danse, même la plus grande du monde, n'est finalement qu'un groupe de jeunes très dynamiques. Les benjamins sortent juste de l'adolescence, les aînés sont trentenaires. Notre avion venait de décoller et je m'étonnais qu'aucune annonce ne fût faite, comme le veut la tradition, pour saluer la présence à bord du Ballet de l'Opéra de Paris. Je le signalai donc au chef de cabine en lui disant : « Vous savez, ce sont quand même les plus grands danseurs du monde. » Il se retourna vers la partie de la cabine que nous occupions, pour découvrir une sauvage bataille de petits oreillers. Un instant perplexe, il fit quand même l'annonce coutumière.



Après avoir pris possession de nos chambres d'hôtel, nous voilà partis à la découverte de ce Grand Hall du Peuple, salle de quelque dix mille places, où devaient se dérouler les spectacles. Énorme bâtiment style constructiviste à la chinoise, place Tian'anmen, face à la Cité interdite, deux symboles architecturaux de la puissance chinoise on ne peut plus opposés. Gigantesque et d'une froideur absolue, le Grand Hall du Peuple, conçu pour les congrès politiques mais aussi pour les spectacles, est la négation de la subtilité de la Cité interdite, où tout est conçu philosophiquement pour pousser l'esprit à la réflexion, à la méditation et préparer par une approche structurée à la vue de la personne impériale. Au lieu d'une suite de jardins magiques reliés par des escaliers sculptés et bordés de figures allégoriques, le Grand Hall du Peuple propose plusieurs gigantesques espaces clinquants menant à la salle elle-même. Et là, ce fut, pour nous qui débarquions dans cet univers surdimensionné, un vrai choc. Dans la salle aux dix mille fauteuils jaunes, avec son plafond orné d'une énorme étoile rouge et constellé d'autres étoiles (un ensemble à glacer le cœur), on distinguait sur l'immense plateau, en contraste absolu, le décor du premier acte de *Giselle* avec sa maisonnette et ses arbres, d'une magie encore accentuée par un portant où étaient accrochés quelques tutus longs, dans une pénombre qui ajoutait à la féerie du tableau. Les équipes techniques nous avaient précédés et tout était prêt pour les répétitions qui ne furent guère nombreuses. Le cours quotidien se déroula aussi là, dans ce lieu où se confrontaient le réalisme asiatique

contemporain les plus sec et le rêve romantique occidental dans l'une de ses expressions les plus extrêmes.

Encore sous le charme de cette magie inattendue, nous partons à la recherche des loges. Elles sont en sous-sol et nous ramènent à la réalité. D'un côté, fermé par un rideau aléatoire, un espace à l'équipement précaire pour les garçons. De l'autre, la même chose pour les filles. Entre les deux, les toilettes. Tous ceux qui ont voyagé en Chine savent ce que « toilettes » veut dire. Les danseurs sont partagés entre inquiétude et fou rire. Ils sont jeunes, ne vont rester ici qu'une poignée de jours, ils ont déjà beaucoup voyagé et la majorité d'entre eux a assez d'humour pour que le rire l'emporte. Ça restera même l'un des souvenirs les plus décalés de la tournée.

Notre vie collective s'organise, au rythme de la formidable énergie des danseurs et de leur curiosité en tous domaines. Je suis déjà venu plusieurs fois en Chine et notamment à Pékin. Ne serait-il pas sympathique de ma part, puisque je connais la ville, d'emmener ceux qui le souhaitent dans les principaux lieux historiques... mais avant le cours du matin ? Avec Benjamin Pech, Éric Quilleré, Mélanie Hurel, Jean-Guillaume Bart notamment, nos journées commencent donc ainsi. J'assiste ensuite au cours que donne la grande étoile et professeur Ghislaine Thesmar, moment miraculeux de grâce et de concentration, sur ce plateau où veille la maisonnette de Giselle. Un laps de temps va séparer le déjeuner et la répétition de l'après-midi. Les danseurs-touristes aimeraient bien partir à la découverte de la vieille ville et, pourquoi pas, faire quelques achats. Nous partons bravement, avec Isabelle

Guérin, aussi grande ballerine que boute-en-train infatigable, Manuel Legris, toujours attiré par quelque découverte, Benjamin Pech, qui sera nommé étoile quelques années plus tard, lors d'une tournée à Shanghai. Nous entrons dans quelques boutiques pour essayer des tenues somptueuses et jouer avec des éventails géants. Très vite, bien sûr, nous nous perdons, échouons dans une rue où l'on vend sur des étals peu attirants des morceaux de viande qui ne le sont pas davantage. Le temps passe. Il faudrait trouver un taxi. Pas de panique, mais une certaine anxiété. Il n'est pas question d'arriver en retard à une répétition. Mes joyeux touristes sont redevenus « danseurs de l'Opéra national de Paris ». Quelques enjambées encore pour nous extraire de ce quartier pittoresque mais peu attrayant, hors des sentiers généralement battus, et nous retrouvons la civilisation et ses taxis. L'honneur sera sauf.

L'énergie des danseurs est inépuisable mais vite épuisante pour qui cherche à suivre leur rythme. Après le spectacle, ici comme ailleurs, il faut dîner, tranquillement, pour récupérer. Et c'est souvent pour eux le seul vrai repas de la journée. Après le dîner, certains iront, avant de se coucher, se détendre au sauna de l'hôtel ou resteront à discuter dans les salons. Ils seront toujours partants le lendemain pour un lever matinal et la visite, avant le cours, du temple du Ciel, du palais d'Été ou de la Cité interdite. C'est effectivement très beau, car nous sommes en avril et tous les arbres sont en fleurs.

Certains jours, il faut aussi se soumettre aux obligations officielles. Conférence de presse, réception à l'ambassade de France, dîner avec le ministre de la Culture de Chine.

Je remarque l'habileté et le tact avec lesquels nos danseurs savent toujours se comporter avec humour, sans jamais dépasser la ligne rouge séparant la plaisanterie ou le gag de bon aloi d'une attitude grossière ou non adaptée aux lieux ou aux circonstances. Ils n'en sont pas à leur première tournée en pays lointain. La traditionnelle expédition à la Grande Muraille se fera aussi dans la bonne humeur, parenthèse bienvenue pour s'éloigner un peu de la capitale et du Grand Hall du Peuple.

Un matin, j'accompagne Ghislaine Thesmar qui va donner le cours au Ballet national de Chine avant celui des danseurs de l'Opéra. (Quand les danseurs dorment-ils ?) Les bâtiments sont vastes, rationnels, assez froids comme toute l'architecture moderne chinoise. La compagnie est superbe. Si les garçons paraissent assez frêles, ils sont très souples, agiles, élégants. Les filles ont des lignes splendides, minces, longues jambes, pieds fort beaux et tous font preuve d'un excellent travail de base. Ils accomplissent avec la plus extrême concentration les différentes étapes du cours très intelligemment structuré de la grande ballerine française... née en Chine de parents diplomates. J'ignore alors que je reviendrai quelques années plus tard donner à ces mêmes danseurs du Ballet national de Chine des conférences sur Roland Petit venu monter pour eux plusieurs de ses chefs-d'œuvre.

Les spectacles obtiennent un triomphe. Une bonne partie du public est jeune, enthousiaste. On tape des mains en rythmant la variation du garçon du pas de deux des paysans dans *Giselle*, on applaudit chaque prouesse technique, les entrechats six d'Albrecht et la diagonale sur pointes de

Giselle, celle non moins périlleuse du *Grand Pas classique* de Gsovsky. Il règne une atmosphère euphorique qui stimule nos danseurs, mais qui étonne aussi, vu la taille des lieux et leur aspect si peu convivial comparé aux ors du palais Garnier. Question d'habitude, sans aucun doute. Les trois spectacles ont fait salle comble, quelque trente mille spectateurs en tout, enthousiastes, conquis, manifestant bruyamment leur satisfaction. Nos étoiles, nos danseurs et leurs maîtres de ballet ont glorieusement représenté la France, l'Opéra de Paris et notre école de danse.

Dans l'avion du retour, point de bataille d'oreillers. Ces derniers sont revenus à leur usage naturel, accueillir des têtes qui n'ont plus qu'une envie : dormir enfin tout leur saoul, car à Paris, ce ne sera pas encore le temps des vacances.

### *Wagner à Paris, années 1950*

À la fin des années 1940 je n'avais pas encore découvert Wagner. J'avais à peine dix ans et me passionnais surtout pour le piano et la danse. C'est ainsi l'un de mes grands regrets d'avoir manqué la *Tétralogie* et *Tristan et Isolde* donnés à l'Opéra de Paris avec Kirsten Flagstad. Je ne m'explique pas comment j'ai pu manquer aussi ses adieux lors d'un concert le 24 novembre 1953. L'année précédente, j'avais acheté son enregistrement de *Tristan* dirigé par Furtwängler, qui m'avait révélé du même coup Wagner, Flagstad et Furtwängler. Dès lors, je m'étais efforcé de ne rater aucun Wagner et l'on en donnait régulièrement à Garnier, avec les remarquables chanteurs d'une génération

qui prenait la relève de celle d'avant-guerre, mais dans des productions vétustes et poussiéreuses. Je ne pouvais à l'époque m'offrir que des avant-scènes de côté d'où l'on pouvait voir un peu les coulisses et surtout certains détails des décors en carton-pâte. Je me rappelle notamment les Filles du Rhin dans *Siegfried* agenouillées sur des chariots à roulettes dissimulés par des herbes et que des machinistes faisaient aller et venir depuis les coulisses, tandis que les malheureuses Filles leur faisaient en douce signe avec les mains d'y aller avec moins de cahots ! Il y eut même un jour un sandwich au jambon qui tomba des cintres au début du dernier acte du *Crépuscule des dieux* et resta grand ouvert au milieu de la scène jusqu'à la chute finale du rideau, sous le regard avide des chanteurs qui devaient avoir aussi faim que le machiniste perché au-dessus de leurs têtes.

Quand il avait relancé en 1951 le « nouveau Bayreuth », Wieland Wagner avait voulu proposer des voix nouvelles. Il se tourna ainsi vers la jeune Leonie Rysanek pour les rôles moins lourds telle Sieglinde, ainsi que vers l'une des gloires du Metropolitan Opera de New York : Astrid Varnay, qui y chantait les grands Wagner aussi bien que les grands Verdi, et passait donc pour avoir une voix plus « à l'italienne » que Flagstad. D'origine mi-hongroise mi-scandinave, mais de nationalité américaine, elle allait être pendant longtemps l'incontournable Brünnhilde et Isolde de Bayreuth et des plus grands théâtres lyriques du monde. Aujourd'hui, l'immense voix de Varnay, avec ses couleurs cuivrées, son médium et son grave puissants, son souffle inépuisable, passerait pour un phénomène. De telles voix

n'existent plus. Je l'ai entendue à Paris puis à Bayreuth, quand j'y allai pour la première fois à partir de 1957, en Brünnhilde, rivale de Martha Mödl (autre voix d'exception au timbre par nature expressif et chargé de drame, mezzo reconverti en soprano dramatique, ce qui écourta sa carrière mais lui permit de triompher dans les premiers grands rôles wagnériens, après avoir débuté en Carmen et Dalila).

Astrid Varnay avait un visage étrange, avec une mâchoire assez forte, mais des yeux extraordinaires, immenses et lumineux. Ayant beaucoup travaillé avec Wieland Wagner, c'était une tragédienne bouleversante qui vivait physiquement la musique comme très peu de cantatrices y parvinrent dans ces rôles, sauf peut-être Gwyneth Jones. Son réveil de Brünnhilde au dernier acte de *Siegfried* était d'un rayonnement incroyable. C'était vraiment l'univers entier qui revenait à la vie quand elle se redressait peu à peu en entonnant « *Heil dir Sonne ! Heil dir Licht !* ». Les musiciens dans la fosse de l'Opéra de Paris disaient que pendant les imprécations d'Isolde au premier acte de *Tristan*, la puissance du son qui passait au-dessus d'eux leur faisait inconsciemment rentrer la tête dans les épaules. Sa voix était certes puissante, mais surtout d'une couleur et d'un grain qui lui permettaient de passer tous les orchestres et toutes les fosses du monde. Si l'on écoute l'enregistrement de *La Walkyrie* réalisé en direct à Bayreuth en 1951, on constate aussi sa maîtrise du souffle qui lui permettait à la fin du grand monologue de Brünnhilde à l'acte III « *Weil für dich im Auge das eine ich hielt...* », d'attaquer la phrase « *Der diese Liebe...* » piano puis d'enfler « *vertraut* » de « *inig vertraut* » en un crescendo infini qui s'achevait en

dominant l'orchestre. Personne ne l'a fait comme elle. Sans avoir sans doute la beauté de timbre de celle de Flagstad dont on disait qu'elle avait de grandes orgues dans la poitrine, ni de celle de Birgit Nilsson qui pouvait en revanche être trop tranchante, sa voix réunissait un ensemble de qualités expressives et dramatiques qui donnaient par nature une profondeur métaphysique à ce qu'elle chantait et qui n'a jamais été retrouvée depuis chez quiconque dans le monde wagnérien. Elle revint des années plus tard à Paris, chanter Clytemnestre dans *Elektra* et le public lui fit une mémorable ovation. Elle avait été aussi une grande Elektra et une Senta magnifique, comme le disque en témoigne pour les générations actuelles. Elle chanta également Senta à Paris, mais à une époque où les choristes n'étaient pas tenus de chanter dans la langue originale de l'œuvre. Ainsi, lors de ces *Vaisseau fantôme* chantaient-ils en français. Denise Scharley, vraie voix de contralto, qui était Marie, s'adressait en allemand à Senta et en français aux chœurs. Il y eut à la même époque des *Boris Godounov* victimes de la même pratique du double langage... Et c'était aussi le temps des grèves à répétitions. Elles se terminèrent par la fermeture du théâtre le 17 octobre 1953 avec sa réouverture le 10 novembre pour signer de nouvelles conventions collectives. Nouvelle crise en 1957-1958, machinistes et corps de ballet réunis. Après une série de grèves, ils sont tous licenciés pour rupture de contrat. Réconciliations avec les machinistes le 2 mars 1958 et avec le corps de ballet le 26 mars. C'était la préfiguration d'une autre crise, celle des années 1970 qui amena une refonte des statuts de la maison, avec l'arrivée de Rolf Liebermann à sa tête.



*Maria Callas*

Quand Maria Callas fit ses adieux définitifs à la scène en chantant une ultime Tosca au Covent Garden de Londres le 5 juillet 1965, je n'étais pas encore journaliste et ne songeais même pas encore à le devenir. Je n'ai donc eu aucune occasion de l'interviewer, ni de la côtoyer professionnellement. J'étais seulement un passionné d'opéra de longue date, de ceux qui faisaient la queue dès l'aurore devant les guichets de location à l'Opéra. Ils n'ouvraient qu'à onze heures, mais nous étions là souvent avant que le jour ne se lève. Pour nous donner du courage, il arrivait que nous nous mettions à chanter des passages de chœurs de l'opéra que nous souhaitions voir. Je me rappelle en particulier cette « queue pour *Norma* » avec la Callas, où tous les chœurs de l'ouvrage résonnèrent côté rue Halévy où se trouvaient alors lesdits guichets. Par la suite, pour éviter une trop longue attente et permettre à ceux qui le voulaient d'aller prendre un café pour se réchauffer, les plus réguliers des habitués organisèrent une distribution de tickets numérotés indiquant l'heure de votre arrivée. Vous pouviez ainsi vous absenter quelques instants et retrouver ensuite votre place dans la queue. La location par Internet est plus simple, mais tellement moins conviviale et poétique !

J'avais acquis les premiers disques noirs enregistrés par la Callas. Celui consacré en 1949 à la *Mort d'Isolde* de Wagner en italien, aux *Puritains* et à *Norma*, montraient les deux aspects tellement incroyables et contradictoires de

cette voix alors splendide à tous égards. Tout comme celui de 1954 réunissant d'un côté des airs de soprano lyrique du grand répertoire italien, de l'autre des airs colorature riches en contre-*fa*, avec notamment l'air de Dinorah et celui de *Lakmé*, autre preuve des incroyables possibilités de cette voix encore intacte. Je les écoutais en boucle, ainsi que les intégrales de *Lucie de Lammermoor* de 1953 et de *Norma* de 1954. Tout mon argent de poche passait en disques et en places de concert, de ballet ou d'opéra. J'avais eu mon bac jeune, comme cela se faisait à l'époque et étais donc étudiant à la fin des années 1950. Me destinant à des études d'anglais, je commençai à séjourner souvent à Brighton, à une heure de train de Londres et me précipitais naturellement à Covent Garden pour y voir danser Margot Fonteyn et y découvrir la Callas sur scène, en juin 1958 dans *La Traviata*.

Tout a été dit et écrit sur ces spectacles vite passés dans la légende. J'en garde le souvenir d'une intense émotion musicale et théâtrale, due à une adéquation parfaite entre le physique, le jeu dramatique et l'interprétation vocale, qui atteignait un sommet émotionnel au dernier acte pour un « *Addio del passato* » d'une densité effrayante, où se faisait sentir aussi une fragilité intérieure peut-être prémonitoire des difficiles années à venir qui attendaient la cantatrice. Le choc était à la hauteur de mon attente et de tout l'imaginaire que j'avais développé à l'écoute des disques qui tournaient en permanence sur mon électrophone. Dans un personnage de ce type, la Callas était beaucoup plus naturellement femme dans l'amour et dans la souffrance qu'avec des héroïnes plus hors du commun comme Tosca ou

Norma. La rencontre avec Germont au deuxième acte et le dernier acte étaient d'une puissance dramatique exceptionnelle, car on y oubliait le théâtre tant la souffrance semblait vraiment vécue. Le timbre avait aussi encore toute sa richesse et ce grain incomparable que les remastering multiples de ses disques cherchent vainement à reproduire avec une fidélité qu'ils n'atteindront jamais.

En toute logique, dès que fut annoncé le concert de l'Opéra de Paris en décembre de la même année, revenu en France après l'été, je décidai de m'y rendre. Les places étaient très chères puisqu'il s'agissait d'un gala en présence du président René Coty et du Tout-Paris. Mes parents renâclaient à me payer une place, d'autant que le seul espoir d'en avoir une était de passer par une agence. Il se trouvait que, depuis le début de la guerre, nous avions une « bonne », comme on appelait alors ces aides ménagères. Elle vivait avec nous et resta plus de trente ans dans la famille. C'était un personnage étrange qui avait été élevé à la campagne, s'exprimait en faisant de grosses fautes de français, mais reconnaissait le parfum des amies de ma mère qui étaient venues en visite, tout comme elle distinguait parfaitement la voix de la Callas de celle de la Tebaldi quand j'écoutais mes disques. Et c'est elle qui proposa de me prêter de quoi m'acheter une place, puisque de toute façon elle ne pouvait pas y aller elle-même. Je suis évidemment parvenu à la rembourser, mais sans elle, je n'aurais pu participer à cet événement parisien de première grandeur.

La Callas avait fait scandale peu de temps avant, abandonnant une représentation de la *Norma* à l'Opéra de Rome

en présence du président de la République italienne. On craignait donc qu'elle ne fit aussi défection à Paris pour ce gala de la Légion d'honneur le 19 décembre au palais Garnier. Il n'en fut rien. Les escaliers, la salle étaient décorés de milliers de fleurs. De Brigitte Bardot à Martine Carol, toutes les stars et toutes les célébrités en grande tenue étaient là, robes de couturiers et décorations étaient de sortie. Portant une splendide parure d'un grand bijoutier parisien ayant nécessité qu'elle soit protégée par un bataillon de gardes du corps, la Callas fut conduite jusqu'au président Coty à l'entracte. Elle chantait en première partie le *Casta diva* de *Norma*, le *Miserere* du *Trovatore* de Verdi et l'air de Rosine du *Barbier de Séville* et, en deuxième partie, le deuxième acte de *Tosca* avec Tito Gobbi en Scarpia et Albert Lance en Cavaradossi. Elle avait encore la pleine possession de ses moyens, comme en témoigne l'enregistrement vidéo réalisé en direct. Ce fut une splendeur de bout en bout, avec ce timbre si particulier, plus prenant et chargé de drame que véritablement beau, une gestuelle minimaliste mais un visage totalement changeant pour chaque air de la partie « récital », et une *Tosca* comme toujours « légendaire ». Personne n'a jamais interprété et n'interprétera jamais devant le cadavre de Scarpia un tel « *E avanti a lui, tremava tutta Roma* », écrasant de mépris, réduisant ce puissant et sadique personnage à un déchet bon à jeter aux ordures. De même, dans *Norma*, personne n'a jamais comme elle chanté « *In mia mano, al fin tu sei* », tournant autour de Pollione comme une louve autour de sa proie. La tragédie à l'état pur.

Quand elle revint à Paris chanter *Norma* en juin 1964, les gros ennuis vocaux avaient commencé pour elle. Le critique du journal *France-Soir* écrivit que le Casta diva ressemblait à une vrille de dentiste. Il se fit copieusement insulter, mais, même si c'était exagéré, ce n'était pas totalement faux non plus. Je me rappelle que ma femme, à qui j'avais tant vanté les mérites de la Callas, me regardait de temps à autre d'un air étonné et interrogatif... Tout s'arrangea au fil du spectacle pour se terminer en apothéose, mais on sentait bien que la diva ne maîtrisait plus vraiment sa voix. D'ailleurs, quand elle revint, toujours pour *Norma* en mai de l'année suivante, cette fois en présence du Shah de Perse et de sa fiancée Farah Diba, elle ne put achever la représentation, bien qu'elle ait très habilement économisé d'emblée ses moyens, n'employant que la moitié environ de leur puissance habituelle, avec, c'est vrai, d'admirables sons « piano ». Elle était épuisée et abandonnait définitivement la scène après une ultime *Tosca* à Covent Garden le 5 juillet suivant. On passera sous silence la tournée mondiale de concerts qu'elle entreprit en 1974 avec Giuseppe Di Stefano, partenaire de ses débuts devenu un dernier compagnon. On y acclama la diva adulée, mais ceux qui s'y rendirent n'entendirent plus rien des splendeurs du passé. Je connaissais bien le pianiste Jean-Claude Ambrosini qui avait été son dernier maître de chant et l'avait fait travailler quand elle tentait de remonter la pente. Il m'avait parlé de ses efforts pathétiques et de la volonté qui l'animait, mais aussi des moments d'énervement et d'angoisse par lesquels elle passait lorsqu'elle comprenait que ses efforts étaient vains. Il avait beaucoup d'admiration pour

son courage... et pour celui de son petit chien, qui se mettait à aboyer quand certains sons lui déplaisaient vraiment trop, et qu'elle battait pour le faire taire. Me doutant de ce qu'allaient être ses dernières apparitions, je n'ai pas tenté d'y assister. J'ai préféré rester sur les souvenirs magiques des spectacles londoniens et parisiens de la fin des années 1950. Elle a laissé une discographie pléthorique, officielle et pirate, mais très peu d'images vivantes. Ainsi, une grande partie de ceux qui entretiennent la flamme de son souvenir et collectionnent aujourd'hui ses disques republiés sans cesse sous diverses formes sont des groupies posthumes, qui ne l'ont jamais vue ni entendue sur une scène, même lors de ses dernières meilleures années. Le mythe Callas reste l'un des plus vivants et flamboyants de notre époque et personne ne l'a remplacée ni égalée, en réunissant autant de qualités rares sur scène et dans la vie.

### *Margot Fonteyn*

Quand je commençai à me rendre régulièrement en Grande-Bretagne au milieu des années 1950, Margot Fonteyn était au sommet de sa carrière. Véritable star à part entière dans son pays et dans bien d'autres aussi, elle aurait dû briller alors de ses derniers feux si Rudolf Noureev, ne pouvant danser en France après avoir en 1961 choisi la liberté, n'avait trouvé en elle à la fois une amie et une partenaire idéale. Elle usa de sa célébrité pour l'imposer au Royal Ballet, ce qui lui permit de prolonger une carrière qui allait logiquement s'achever. Je l'avais vue dans *Les*

*Demoiselles de la nuit* de Roland Petit au Théâtre Marigny en 1948. C'était un ravissant ballet aussi farfelu que poétique, mais je ne la découvris réellement qu'à Londres dans *La Belle au bois dormant* et dans *Le Lac des cygnes*. Même si Noureev disait que lorsqu'elle quittait la scène à la fin de l'ultime tableau du *Lac* il l'aurait suivie jusqu'au bout du monde, c'est sa Princesse Aurore qui m'a laissé la plus forte impression. Elle avait naturellement tout ce qu'il fallait pour donner vie à ce conte initiatique, la fraîcheur de l'adolescence, la sûreté technique de la jeune femme éprouvée. Tout comme Yvette Chauviré ou Alicia Markova, elle ne pratiquait pas cette grande technique athlétique à la mode aujourd'hui. Tout était dans la manière de faire, dans la précision, l'élégance, la vivacité, l'art de donner au public le sens d'un pas, d'une figure, comme un cadeau, sans que rien ne soit jamais indifférent ou ne paraisse secondaire. Je ne peux m'empêcher de rappeler encore cet incroyable parcours en cercle sur pointes à reculons qu'elle effectuait penchée en arrière après s'être piquée avec le fuseau de la Fée Carabosse. Elle était comme aspirée par un autre monde, emportée vers des contrées magiques autres que celles des humains. Son *Lac* était d'une perfection absolue, même si j'ai toujours préféré une approche plus métaphysique d'Odette-Odile que celle vers laquelle elle s'orientait. Mais quelle beauté du style et quel panache sans ostentation de la technique ! J'eus, comme je l'ai dit, une fois l'occasion de l'approcher grâce à Rudolf Noureev qui l'avait conviée au dîner qu'il nous offrait à Londres. Je ne sus que lui dire. Faire une interview est une chose technique finalement assez facile. Faire la conversation avec des

artistes de cette dimension a parfois été pour moi l'objet d'une panique totale. Que lui dire ? Lui parler de sa carrière ? Elle la connaissait mieux que moi et chacun savait que, sous l'aspect d'une parfaite lady distinguée et réservée, elle cachait un tempérament d'aventurière. De mon admiration ? Elle n'en avait que faire. J'ai connu les mêmes affres en dînant avec William Forsythe et je n'ai seulement jamais tenté d'approcher Pina Bausch. Même après avoir rencontré et interviewé plusieurs milliers d'artistes en quelque quarante ans de vie professionnelle, on peut aussi avoir ses blocages ! Mais les images vues à Londres dans ma jeunesse sont, elles, toujours en mouvement devant mes yeux dès que je le souhaite.

### *Maurice Béjart*

Comme avec Roland Petit, c'est au fil des rencontres d'après spectacle, des voyages au bout du monde et des interviews qu'est née et a grandi notre amitié. Une première étape importante fut la réalisation du numéro de *l'Avant-Scène-Ballet-Danse* que je lui consacrai en 1985. Ce fut une occasion de discussions passionnantes, une possibilité d'approfondir notre connaissance l'un de l'autre. Plusieurs voyages au Japon me permirent de constater à quel point ce pays était vraiment pour lui une seconde patrie. Il y avait beaucoup d'admirateurs et de nombreux amis, était très lié avec le théâtre de kabuki de Tokyo, un peu l'équivalent de notre Comédie-Française. Il m'invita à l'y accompagner et je vis qu'il y était accueilli non



seulement comme l'un des leurs, mais comme une star. Il disait connaître comme d'instinct cette civilisation : il avait su par exemple comment plier un kimono, d'emblée et sans qu'on le lui montre. De même, quand il chorégraphia en 1986 le ballet *Kabuki*, il dit avoir pu mieux qu'aucun Japonais enseigner aux danseuses comment marchaient les geishas. À l'hôtel, il dormait dans les chambres pour Japonais, sur un tatami avec un oreiller en bois. Il m'apprit à aimer Tokyo qui m'était apparu lors de mon premier séjour comme une gigantesque métropole sans âme, très déroutante avec ses autoroutes urbaines, ses enseignes lumineuses agressives, ses gares de métro aussi vastes et commercialisées que nos grands magasins, ses parcs pleins d'arbres étranges et de bassins remplis de poissons, ses immeubles antisismiques qui semblaient sur pilotis, et surtout cette absence de centre précis. Il était tellement plus facile de se repérer par rapport à Trafalgar Square, à Times Square ou à la place Tian'anmen, que dans la continuité infinie de Tokyo jouxtant Yokohama sans séparation visible. Il m'expliqua que tout le Japon se trouvait dans Tokyo, mais qu'il fallait savoir le déchiffrer. Ce que j'appris à faire. Son « voyage en Orient » était, selon lui, un « retour de l'Orient », qu'il avait commencé au Japon pour revenir vers l'ouest. « Cet amour du Japon est d'ailleurs incompréhensible, déclarait-il à l'*Avant-Scène-Ballet-Danse*. Quand je suis arrivé à Paris, brusquement j'ai eu envie d'apprendre la langue. » Et c'est la rencontre d'un vieux calligraphe japonais qui fut l'occasion d'une vraie révélation : « J'ai beaucoup discuté avec lui. Il m'a beaucoup parlé du Japon.

Je n'ai pas appris le japonais mais j'ai beaucoup appris sur le Japon. »

Il avait en 1990 réalisé cette étonnante réduction de la *Tétralogie* de Wagner en ballet, avec la complicité de la pianiste surdouée Elizabeth Cooper, qui avait fait la transcription musicale de la partition originale. La grande photographe Colette Masson avait réalisé de multiples clichés de ce spectacle unique en son genre et il lui vint l'idée de les utiliser pour un livre dont j'écrirais le texte. Ce qui fut fait et publié par les Éditions Plume en 1991, suivi d'une autre édition en 1996. Cette fois, je pus aller vraiment au fond de ce qui me semblait l'essentiel de la pensée et du travail de Maurice Béjart, lequel se montra très satisfait du résultat de nos nombreux entretiens tout comme des splendides photos de Colette Masson.

Parler avec Béjart était passionnant mais épuisant, car il vous promenait d'un penseur égyptien à un philosophe indien en passant par un poète grec et une pièce de théâtre japonaise. Il avait une culture littéraire et musicale fabuleuse, illustration parfaite de ce qu'était pour lui le « voyage » de la vie, thème du « Wanderer » récurrent dans son œuvre. Il me devint d'ailleurs au fil des ans très difficile de réaliser une vraie interview avec lui. Au bout de trois questions il me disait : « Mais vous connaissez tout ça mieux que moi. Regardez plutôt ce livre sur le kabuki que je viens d'acquérir »... et nous voilà partis dans un monde qui l'intéressait bien plus que de raconter sa carrière ou de parler de l'œuvre qu'il créait ou reprenait. Il jugeait sévèrement certaines de ses créations. De sa *Neuvième Symphonie*, il m'avait confié avoir l'impression que c'était un débile qui

l'avait faite. Quand il la remonta pour le Ballet de l'Opéra de Paris, avant que j'aie pu lui poser la moindre question, il me déclara : « Je sais ce que vous allez me demander, pourquoi est-ce que je remonte une chorégraphie faite par un débile. » J'admirais sa mémoire, car plusieurs années s'étaient écoulées depuis sa fracassante affirmation. Il avait travaillé la danse avec les meilleurs professeurs, notamment les grandes ballerines russes réfugiées à Paris après la révolution et enseignant au studio Wacker. Il y avait pour camarades aussi bien Yvette Chauviré que Roland Petit, Nina Vyroubova ou Leslie Caron. Il n'avait aucune illusion sur son potentiel de danseur et racontait comment la célèbre Mme Rousanne, leur professeur à tous, lui disait : « Maurice, viens devant montrer ce qu'il ne faut pas faire ! »

Dans son appartement de Lausanne, il n'y avait quasiment pas de meubles. On déjeunait assis sur des bancs de bois blanc autour d'une table assortie, comme dans une auberge, puis on passait au salon, où il fallait s'asseoir sur des coussins disposés sur un vaste tapis. J'ai toujours été d'une raideur absolue et rester ainsi par terre en tenant d'une main mon magnétophone, de l'autre quelque tasse de thé fut toujours pour moi une épreuve redoutable. Dans son appartement parisien de la rue Hautefeuille, c'était un peu différent. Il y avait un grand fauteuil genre cathèdre où il me faisait asseoir, pour m'éviter le supplice des coussins, et s'installait à mes pieds. Il s'était un jour foulé les muscles du dos en tombant la nuit de la mezzanine de son appartement de Lausanne et ne pouvait se tenir confortablement qu'à quatre pattes. « Vous voyez, me dit-il, je reviens aux positions du *Sacre du printemps* de mes débuts ! »

Il avait une grande admiration pour son père, le philosophe Gaston Berger, dans l'entourage duquel il côtoya enfant bon nombre d'intellectuels, notamment des sinologues. Il avait perdu très jeune sa mère et s'était bâti un rapport très spécifique avec elle : « Par sa mort prématurée, elle est restée éternellement jeune. J'étais son fils, puis j'ai eu l'âge d'être son frère, son père et pourquoi pas son grand-père. C'est un rapport affectif très particulier. »

Il n'avait aucune peur de la mort, considérant que l'on passait sans transition réelle dans l'autre monde et que la vie du corps ne s'arrêtait pas vraiment avec la mort. Quand il sentit la sienne se rapprocher, il ne perdit pas son sens de l'humour. Il m'appela un matin et à ma banale question : « Comment allez-vous ? », il répondit : « Je souffre beaucoup, surtout en me réveillant. Mais quand je me réveillerai sans souffrir, c'est que je serai mort. Alors, pour l'instant, ça ne va pas si mal ! »

### *1957, premier Bayreuth*

Je suis allé pour la première fois à Bayreuth à l'issue de mon année d'hypokhâgne, en juillet 1957. Il était encore possible à cette époque de louer des places sans problème en janvier pour l'été suivant. Il ne fallait pas plusieurs années d'attente comme aujourd'hui. Au fil de mes quelque quarante années de vie de professionnel dans la presse, je suis retourné souvent à Bayreuth comme dans tous les autres festivals, Salzbourg, Aix-en-Provence, Vérone, Munich, en particulier. Mais un premier contact avec

Bayreuth reste toujours unique. C'est la quintessence même du festival. À cause du lieu, d'abord. La ville ne présente aucun intérêt particulier, hormis l'Operncafé et le Théâtre de la Margravine, rococos à souhait. Mais avec celui de Glyndebourne, le Festspielhaus est le seul théâtre construit spécifiquement pour accueillir un festival et qui reste donc fermé le reste de l'année, ouvert seulement aux répétitions. Bâti sur une colline juste à l'extérieur de la ville, entouré de champs de blés, le Festspielhaus à l'acoustique unique au monde se situe au bout d'une longue allée que l'on gravit de préférence à pied, comme pour un pèlerinage. Les Rolls se garent dans les champs avoisinants. Ici, tout est tradition, et une tradition dûment minutée. De la loggia extérieure, quinze minutes avant le début de la représentation, les cuivres sonnent une fois un thème de l'opéra qui va être joué. En 1957, la tenue de soirée, sans être de rigueur, était générale. C'était donc une population très habillée qui se rassemblait au pied de cette loggia et effectuait quelques pas en attendant la deuxième sonnerie qui, cinq minutes plus tard, jouerait deux fois le même thème, puis trois fois, juste cinq minutes avant que ne commence le spectacle. Il y avait un grand mouvement de foule, alors, vers l'intérieur de la salle. Au premier entracte, il était de coutume de manger une saucisse ou un snack dans l'un des restaurants jouxtant le théâtre. On pouvait alors réserver une table pour le deuxième entracte et éventuellement pour l'après-spectacle. Les entractes durent une heure à Bayreuth, ce qui oblige à commencer tôt dans l'après-midi, vers seize heures en général. Cela ne laisse guère le temps de faire autre chose après déjeuner que de s'habiller et de se mettre

en route vers la colline sacrée. En 1957, je n'étais pas encore journaliste : un lever tardif suivi d'un peu de tourisme et d'une collation en ville suffisaient alors à m'occuper. Quelques années plus tard, la matinée serait consacrée à la rédaction de mon article et à son envoi au journal. Avant que fax puis Internet ne nous facilitent les choses, il fallait dicter. Tout poussait à rester concentré sur le seul Wagner, y compris au souper dans l'une des tavernes de la vieille ville où l'on avait toutes les chances de côtoyer quelques chanteurs.

La magie du Festspielhaus tient beaucoup au fait que l'orchestre est dissimulé par une conque. On ne le voit pas de la salle. Quand l'obscurité est faite, que l'on est installé dans l'un des fauteuils de bois très inconfortables qui garantissent l'excellence de l'acoustique et que s'élèvent les premières notes du prélude de *Tristan et Isolde*, de *L'Or du Rhin* ou de *Lohengrin*, on est soudain enveloppé dans le son, en devinant à peine d'où il vient. Totalement magique !

Nous étions trois à effectuer ce séjour : ma sœur, un camarade de classe, Max, et moi, choix qui était la conséquence de multiples écoutes communes du *Tristan* de Flagstad et Furtwängler.

*Tristan* était d'ailleurs le premier opéra que nous devions voir, le jour de l'ouverture du festival. Nous pensions y entendre comme à Paris Astrid Varnay, ici sous la baguette de Wolfgang Sawallisch et dans la mise en scène de Wolfgang Wagner, face au Tristan de Wolfgang Windgassen. Mais surprise ! C'était une inconnue pour nous et pour beaucoup, qui débutait dans le rôle d'Isolde, une certaine

Birgit Nilsson. Pour sa première invitation à Bayreuth, elle chantait aussi Sieglinde dans *La Walkyrie* et une Norne dans *Le Crépuscule des dieux*. Voix totalement différente de celle d'Astrid Varnay, plus claire, plus tranchante, immense aussi. À Bayreuth, en raison de la fabuleuse acoustique voulue par Wagner, toutes les voix passent sans problème cette fosse aux trois quarts couverte. Nul besoin de hurler. La mise en scène de Wolfgang Wagner était sobre, dépouillée, rien ne poussant à être distrait de la musique. La direction de Wolfgang Sawallisch était inspirée et la distribution complétée par Arnold van Mill (le Roi Marke), Gustav Neidlinger (Kurwenal), Fritz Uhl (Melot) et Grace Hoffman (Brangaene), réunissait, comme c'était alors la pratique dans ces grands festivals, les meilleurs titulaires possibles des rôles. Comment, à dix-huit ans, ne pas être subjugué... J'ai gardé toute ma vie le souvenir de ces soirées.

Suivaient en effet *Les Maîtres chanteurs*, sous la baguette d'André Cluytens et dans une mise en scène de Wieland Wagner à la fois poétique, drôle et très belle. La manière dont la bataille nocturne des différentes confréries d'artisans de Nuremberg était construite en un crescendo fou et hilarant, qui se dissolvait en une minute au son de la voix du veilleur nuit, est aussi un immense souvenir. La disposition des chœurs sur des gradins en demi-cercle pour le concours de chant du troisième acte avait fait scandale l'année précédente. Wieland avait consenti à y ajouter pour cette reprise une tapisserie représentant Nuremberg. « Les Maîtres sont de retour à Nuremberg », titrait le lendemain la presse allemande. Otto Wiener était Hans Sachs, Gottlob

Frick Pogner, Gerhard Stolze David, Josef Traxel Walter von Stolzing et la sublime Elisabeth Grümmer, la plus musicale et spirituelle des Eva.

Et les titres se suivaient, avec chaque jour un opéra différent, et juste une pause entre *La Walkyrie* et *Siegfried*, pour les chanteurs.

Ainsi, *Parsifal* succédait immédiatement aux *Maîtres chanteurs*. André Cluytens était au pupitre et Wieland Wagner avait réalisé en 1951 l'une de ses très grandes mises en scène. Comme pour la *Tétralogie* elle aussi toujours dans ses habits du « nouveau Bayreuth » qui commençait le lendemain, quasiment pas de décor, juste cette célèbre « boîte à camembert » estrade circulaire légèrement inclinée vers l'avant-scène et occupant le centre du plateau. Pour le reste, des costumes minimalistes et des éclairages d'une grande complexité que le fabuleux jeu d'orgue de Bayreuth rendait possible. Le tout avec une simplicité lourde de symboles dans les déplacements des protagonistes, en particulier ceux de Kundry. Cette dernière était chantée par Astrid Varnay, Martha Mödl assurant deux spectacles plus tard, au mois d'août. Parsifal était Ramón Vinay, baryton mexicain reconverti en ténor ce qui conférait à sa puissante voix une couleur sombre qui fait merveille aussi bien dans *Tristan* que *Parsifal* ou dans *Otello* de Verdi. Autour, encore une distribution de très grand luxe, avec George London en Amfortas, Arnold van Mill en Titurel, Josef Greindl en Gurnemanz...

Et puis, ce fut la plongée dans la *Tétralogie*. Elle avait non seulement conservé la mise en scène de Wieland de 1951, mais aussi quasiment les mêmes chanteurs, ces



« habitués » qui firent la gloire de Bayreuth pour la plupart jusqu'au milieu des années 1960. Dans *L'Or du Rhin*, on trouvait Hans Hotter, Toni Blankenheim, Josef Traxel, Ludwig Suthaus, Georgine von Milinkovic, Elisabeth Grümmer, Maria von Ilosvary, Gustav Neidlinger, Gerhard Stolze, Arnold von Mill, Josef Greindl... On croit presque rêver en se rappelant que dans *La Walkyrie*, Birgit Nilsson chantait Sieglinde, Astrid Varnay Brünnhilde, Ludwig Suthaus, le Tristan de Furtwängler, Siegmund, et Hans Hotter, qui est encore aujourd'hui la référence universelle du rôle, Wotan. Sans oublier Josef Greindl en Hunding. La confrontation de Sieglinde-Nilsson et de Siegmund-Suthaus au premier acte, celle de Sieglinde et de Brünnhilde-Varnay au deuxième, où la voix si dramatique de Varnay était bouleversante dans la tessiture grave de l'Annonce de la mort, et celle si claire, lumineuse de Nilsson dans les effrois de Sieglinde, sont à jamais gravées dans ma mémoire. Et que dire des Adieux de Wotan chantés par Hotter, tandis qu'un rougeoiement de plus en plus intense envahissait l'arrière-plan de la scène, sans rien de plus.

*Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*, avec ces protagonistes, nous plongèrent dans la même magie, avec la même force, la même puissance théâtrale des voix et des images, le tout sous la baguette d'un Hans Knappertsbusch digne successeur de Furtwängler. Ces images s'imposaient dans leur simplicité et leur rigueur, et l'on comprendra aisément qu'il me fut par la suite difficile d'apprécier les délires de la plupart de ceux qui s'attaquèrent à ces œuvres à Bayreuth et ailleurs, exception faite du travail de l'équipe Boulez-Chéreau-Peduzzi pour le centenaire de la *Tétralogie*, dont

l'approche théâtrale était extraordinairement nouvelle et intelligente, même si les distributions n'égalaient pas celles des années 1950.

Je me rends compte quelle chance nous avons eu tous les trois, ma sœur, mon camarade et moi, de vivre ce qui était certainement les derniers grands instants d'un festival qui perdit par la suite l'essentiel de son âme, faute de chanteurs et de metteurs en scène à la hauteur du défi. C'est la gloire acquise par le nouveau Bayreuth de 1951 et des quelques années qui suivirent qui engendra ce phénomène incroyable qui fait qu'en 2017 il faut réserver ses places cinq ou six ans à l'avance, si ce n'est davantage.

Je retournai à Bayreuth une première fois avec ma femme au mois d'août 1968. En dix ans, tout avait déjà changé. Birgit Nilsson chantait toujours Isolde, mais Hans Hotter n'était plus là. Astrid Varnay non plus, remplacée par de pâles épigones, comme Berit Lindholm ou Gladys Kuchta. Des consolations quand même, avec le retour de Leonie Rysanek en Sieglinde et l'importance prise par Thomas Stewart en Gunther et en Amfortas, le Siegmund de James King ou le Wotan de Theo Adam. Mais le souvenir le plus marquant reste d'un autre ordre. Nous sortons le 21 août du *Crépuscule des dieux*. Coup de tonnerre : depuis la veille au soir, les troupes soviétiques ont envahi la Tchécoslovaquie pour mettre fin au printemps de Prague. Bayreuth n'est qu'à deux cents kilomètres de Prague et à une cinquantaine de la frontière avec la Tchécoslovaquie. Impression de fin du monde !

*Yvette Chauviré*

Écrire un livre sur un chorégraphe ou un danseur est toujours la promesse d'une rencontre passionnante. J'avais une admiration touchant à la vénération pour Yvette Chauviré, ayant eu la chance de la voir en pleine carrière et jusqu'à ses adieux. En 1982, je l'avais naturellement interviewée pour le chapitre consacré à *Giselle* dans mon livre sur les grands ballets de l'Opéra de Paris. Elle avait encore sa loge à l'Opéra, car elle était toujours sollicitée par les étoiles dont elle devint officiellement chargée du cours de perfectionnement en 1985. En 1983, elle paraissait d'ailleurs dans la production de *Raymonda* remontée par Noureev.

En 1996, c'est le producteur de télévision François Duplat, qui réalise beaucoup de DVD de danse pour BelAir Classiques, qui me proposa d'écrire un livre d'entretiens avec Yvette Chauviré. Son frère Michel, éditeur à Strasbourg et au Canada, pourrait se charger de sa publication.

Ce fut le point de départ d'une fascinante rencontre. Nous eûmes avec Yvette toute une série d'entretiens chez elle, place du Commerce. Elle habitait depuis longtemps, à un étage élevé, un assez vaste appartement confortable et rendu poétique par ses propres tableaux qui couvraient les murs et sa collection de cygnes en porcelaine dans les vitrines. Toutes ses archives, comme toutes ses toilettes, étaient soigneusement classées et conservées. Les premières furent bien utiles pour la réalisation du livre, notamment les très belles photos qu'elle avait soigneusement gardées.

Les secondes lui permirent de passer de longs moments à choisir la tenue qu'elle porterait pour le gala que l'Opéra organisait à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire le 10 février 1998. Je suis certain qu'elle y prit un grand plaisir, car elle changeait d'avis tous les jours, trouvant une robe trop voyante, une autre pas assez festive, une troisième démodée, une quatrième pas assez chic pour la circonstance. Elle s'y connaissait en matière de mode, s'étant habillée jadis chez les grands couturiers parisiens. Le programme de ce gala était composé de quelques citations de sa carrière. *Giselle*, d'abord, dont le premier acte était dansé par Élisabeth Maurin et Manuel Legris, le second par Monique Loudières et Laurent Hilaire. Puis *Istar*, qu'elle avait transmis à Isabelle Guérin, le *Grand Pas classique* de Gsovsky qu'Agnès Letestu et José Martinez avaient répété avec elle aussi. Et pour finir, le Grand Défilé du corps de Ballet où elle apparaissait naturellement en dernier, sous un tonnerre d'applaudissements et une pluie de roses, face à une longue « standing ovation ». L'Opéra de Paris a toujours eu l'art d'organiser ce genre de manifestations.

Nos entretiens furent donc des instants dont je goûtais chaque minute. Yvette était pleine d'attentions. Encore très belle, elle me recevait généralement en robe de chambre, avec des turbans assortis. Je lui avais dit aimer le chocolat et elle accompagnait le thé que nous prenions de délicieux biscuits très souvent différents. J'étais on ne peut plus sensible à cette gentillesse. Au fil des semaines, elle me raconta toute sa carrière et toute sa vie, me montrant des photos, les tableaux qu'elle avait peints après avoir appris très consciencieusement la peinture, et surtout, mimant avec le

haut du corps et parfois même avec le bas de jambes, chaque rôle dont elle me parlait. Spectacle fabuleux que j'aurais voulu pouvoir filmer, mais il est bon aussi de garder certaines images pour sa seule mémoire sans chercher à les fixer par le film ou par la photographie. Cela reste plus personnel, plus secret, au fond de soi-même. Elle avait connu les plus grands artistes et les plus divers, de Louise de Vilmorin à Django Reinhardt, dansé avec les plus prestigieux partenaires, Noureev, Atanassof, Bruhn, Lifar, bien sûr. Elle me parlait aussi, hors entretien, des principales étoiles qu'elle faisait ou avait fait travailler, avec beaucoup de passion, un jugement très précis et une grande bienveillance. Ses triomphes passés l'amusaient. Ils dépassaient pourtant tout ce qu'ont connu par la suite nos étoiles. Elle n'avait aucune rancœur vis-à-vis de ceux qui lui avaient joué de vilains tours et compliqué notamment son rapport à l'Opéra de Paris. Elle les jugeait avec lucidité, et, d'une certaine manière, restait très au-dessus de tout cela, consciente de sa valeur, mais sans orgueil surdimensionné. Elle adorait les arts plastiques et, ayant partagé un temps la vie du peintre et décorateur Constantin Nepo, avait un bon jugement en peinture.

Quand je lui ai remis le premier décryptage du texte, elle souhaita comme cela était normal, y apporter quelques corrections et quelques ajouts... ce qui fut l'occasion d'une nouvelle et longue série de conversations où elle me raconta et me mimait à nouveau l'essentiel de sa carrière. Je pense que c'était surtout par plaisir.

Le livre étant imprimé au Canada, il y eut quelques problèmes de transmission et certaines erreurs sont restées.

En vraie perfectionniste, elle en fut très contrariée sur le moment, moi également, mais elle se montra en fin de compte très heureuse de cette publication riche en photos prouvant à quel point elle était aussi belle que les plus illustres stars de cinéma et racontant le déroulement d'une carrière d'exception. Au moment où j'écris ces lignes, elle vient de disparaître, quelques mois avant d'atteindre ses cent ans. Très bien entourée et soignée par Anne Forgeron, sa fille adoptive, elle aura pu demeurer chez elle jusqu'au bout, en toute tranquillité et sécurité, comme elle le méritait. Elle reste pour moi une artiste de légende et une amie au charme d'un autre temps, irrésistible, une amitié vécue comme un cadeau que me faisait la vie.

### *Vladimir Vassiliev*

Très grand danseur et porte-drapeau de la compagnie du Bolchoï avec sa femme Ekaterina Maximova, Vassiliev était inégalable dans de grands rôles athlétiques comme Basile de *Don Quichotte*, *Spartacus* ou *Ivan le Terrible* de Grigorovitch qu'il créa. Chorégraphe à ses heures, directeur de 1995 à 2000 de la compagnie du Bolchoï dont il développa et ouvrit les répertoires, c'était un danseur d'une puissance et d'une énergie qui n'excluaient nullement la grâce ni la finesse. Lors de la venue de la compagnie au palais des Congrès de Paris, je me rappelle la manière incroyable dont il occupait, dans *Don Quichotte*, l'immense espace scénique par des manèges infinis et des sauts d'une grande splendeur. Mais il savait aussi exprimer les angoisses

et les errements de l'âme romantique d'Albrecht dans *Giselle* ou incarner la foudroyante autorité d'Ivan le Terrible et la puissance irrésistible de Spartacus. J'eus l'occasion de le rencontrer lors de l'un de ses séjours à Paris, mais c'est dans des circonstances tout autres que je fis vraiment sa connaissance.

À la fin des années 1980, je fus invité à suivre les spectacles d'un festival de danses africaines organisé par l'Unesco en Côte d'Ivoire, à Abidjan et dans les villages de la brousse. En arrivant à Roissy, je découvris que Vassiliev faisait partie du voyage. Nous n'étions d'ailleurs guère nombreux, je pense quatre ou cinq au maximum dont des membres de l'Unesco. Nous sommes restés une semaine à Abidjan et dans la région, et nous avons eu l'occasion, pour voir différents groupes de danseurs, de nous rendre dans des villages souvent assez retirés dans la forêt ou dans la brousse. Nous sommes même allés jusqu'à Yamoussoukro, capitale politique et administrative artificiellement construite dans la région des lacs à quelque deux cents kilomètres au nord d'Abidjan. Nous roulions sur de superbes autoroutes exactement semblables à celles qui quadrillent la France, avec des panneaux de signalisation identiques. Seul l'environnement différait et même déroutait. Au lieu de la campagne française, la forêt équatoriale ou la brousse, et, marchant le long de ces voies ultramodernes, des femmes grandes, belles, orgueilleusement drapées dans des tissus bariolés aux couleurs éclatantes, avec souvent un bébé sur le dos et un ballot ou une jarre sur la tête, vision inoubliable dans la lumière africaine.

Dans les villages isolés où nous nous arrêtions, les groupes de danseurs arrivaient en camion. Certains anciens déploraient que l'usage du transistor ne cesse de se multiplier, entraînant la quasi-disparition des instrumentistes accompagnant autrefois fêtes et spectacles. Mais nous eûmes quand même la faveur de quelques danses accompagnées en direct, ce qui était de fait bien plus beau que la musique à l'europpéenne diffusée par les radios. Dans l'un de ces spectacles, je vis avec étonnement un danseur interpréter au milieu d'un groupe une variation aux deux tiers semblables à celle d'Aurore dans la version Petipa de *La Belle au bois dormant*, commençant penché en avant avec des gestes des bras et des mains puis se redressant peu à peu, les mouvements chaque fois plus hauts et plus amples.

Nous nous arrêtions aussi dans des villages où il y avait des marchés. Vassiliev se montrait très intéressé par l'achat de différents objets d'art africain dont il semblait très bien connaître les canons. Pendant ces trajets et les soirées dans le luxueux hôtel qui abriterait quelques années plus tard de grands événements politiques, nous pouvions discuter, de danse, bien sûr, mais davantage encore de peinture et d'arts plastiques. C'était un passionné et il peignait lui-même avec un talent suffisant pour que plusieurs expositions de ses toiles aient été organisées en URSS. Toujours souriant, plein d'humour, d'une très grande gentillesse et facilement blagueur, il me laissa son adresse et son numéro de téléphone pour que je vienne chez lui si je passais à nouveau par Moscou. Je ne les ai jamais utilisés, mais ils figurent toujours dans mon carnet d'adresses. C'était donc un excellent compagnon de voyage, dénué de toute



sophistication, comme le sont en général les grands danseurs dans la vie courante. Mais ses éclats de rire et ses chaleureuses démonstrations d'amitié étaient typiquement russes.

Je fis d'ailleurs peu après l'expérience d'un autre trait de son caractère, sa difficulté à se lever tôt. J'assumais à France Musique le magazine quotidien en direct du matin, de sept à neuf heures. J'avais en général trois invités issus du monde de la musique ou de la danse. La plupart venaient volontiers, même à sept heures quinze ou trente. Je me rappelle la ravissante Wilhelmenia Fernandez apparaissant aux aurores vêtue et maquillée comme pour un show télévisé. Mais quelle adorable personne ! Rencontrant Vassiliev lors d'un entracte au palais Garnier, je lui proposai de venir à mon émission le lendemain ou le jour suivant. Il accepta avec joie, mais quand je lui dis à quelle heure, il partit d'un fou rire inextinguible et je ne parvins jamais à le persuader qu'il ne s'agissait pas d'une blague. Dommage. Je dus me passer de lui.

En revoyant aujourd'hui ses vidéos, je me dis qu'il fut certainement un aussi grand danseur que Noureev et Barychnikov, mais que les aventures politiques de ces derniers et leur style de danse pétersbourgeois peut-être plus raffiné et subtil que celui des Moscovites étaient plus en phase avec le goût des publics occidentaux et avaient facilité leur très large médiatisation. Je regrette maintenant de n'avoir jamais pu répondre à son invitation de me rendre chez lui. On apprend beaucoup sur les artistes en les voyant dans leur lieu de vie naturel, un peu comme les grands fauves.

*Ruggero Raimondi*

Tout commença à cause de l'hôtesse de l'air. J'étais dans l'avion qui m'emmenait à Vienne interviewer Ruggero Raimondi, voix d'une qualité exceptionnelle, excellent comédien, célébré dans le monde entier pour son *Don Giovanni* réalisé par Josef Losey pour le cinéma l'année précédente. Il chantait Philippe II dans *Don Carlos* de Verdi sous la baguette d'Herbert von Karajan. Je ne connaissais pas encore Ruggero, et son statut de vedette tout public dépassant largement celui des fanatiques d'opéra était assez impressionnant. Je n'avais pas le trac, mais enfin... et voilà que l'hôtesse de l'air renverse mon café sur mon pantalon, clair, car nous étions au mois de mai. Je partais pour la journée et n'avais donc rien pour me changer, ni le temps de m'acheter un autre pantalon avant mon rendez-vous. Bagatelles ! direz-vous. Oui, mais aller à la rencontre d'une vraie star internationale, avec un pantalon au café, ce n'est pas idéal.

Je pris mon courage à deux mains et attaquaï le premier : « Ce n'est pas un accident dû à la vieillesse qui s'annonce. C'est l'hôtesse de l'air. » Cette formulation maladroite déclencha le fou rire de Ruggero. Il regretta de ne pouvoir m'en prêter un autre. Nous étions dans sa loge à l'Opéra de Vienne, il aurait fallu que je quitte ensuite le théâtre en pantalons Renaissance de *Don Carlos*. Et puis il est vraiment très grand. Quand nous sommes parvenus à retrouver notre sérieux, l'entretien a pu commencer, mais cela avait détendu l'atmosphère et le climat était déjà bien amical.

Je découvris alors, au fil de notre conversation, un artiste modeste, plein d'humour, conscient de sa valeur mais surtout du travail nécessaire pour en arriver là et pour y rester. La plupart de ses réponses à mes questions assez habituelles furent inattendues. Quand avait-il commencé à chanter ? « Le grand coupable c'est mon père. Il a toujours adoré l'art lyrique et dès qu'il s'est aperçu que j'avais une voix, il est devenu fou et il a tout fait pour me faire chanter. J'avais environ quinze ans. Mon père m'a communiqué sa passion et elle est devenue une fièvre commune. Il m'a poussé, pressé, envoyé chez le maître Molinari Pradelli qui m'a ensuite toujours suivi et à qui je dois d'être là. » Si ce genre de rapport est courant avec les mères de danseuses, il est bien plus rare avec les pères de chanteurs.

Avoir une grande voix naturelle est agréable mais pas sans inconvénient : « Mon principal problème est de ne pas chanter trop fort tout le temps. Ici, à la première répétition avec le maestro Karajan, quand j'ai attaqué comme je le faisais toujours, il a poussé un cri ! Alors, j'ai dû commencer à travailler plutôt sur la couleur. Le plus important est de ne pas perdre les harmoniques qui passent l'orchestre. Ce n'est pas tant une question de puissance que de placement de la voix. » D'ailleurs, de la difficile phrase de Philippe II « *Dunque il trono piegar dovrà sempre a l'altare* » qui va du *fa* aigu au *fa* grave deux octaves plus bas, il dit : « C'est particulièrement dur, car ça se suit. Je me concentre pour ne pas perdre d'harmoniques ni dans l'aigu, ni dans le médium, ni dans le grave. C'est une question de technique et surtout de souffle. Au début, je faisais

bien l'un des deux, mais jamais les deux. Alors, j'ai compris qu'il fallait seulement rester très calme, bien respirer et tout faire sur le souffle. De toute façon, la meilleure manière de résoudre un problème est de se relaxer. Sur scène, ce n'est pas toujours facile, car beaucoup d'éléments entrent en jeu. »

Le calme ! Même problème face à Karajan : « C'est une personnalité ! Un peu effrayante pour moi, car j'ai l'impression de me trouver devant un génie... Chaque fois que je me trouve devant lui, je ne suis plus sûr de moi. Je ne sais plus ce que je dois faire, d'autant qu'il nous laisse très libres. Le problème est de rester calme. J'ai toujours une peur inexplicable ! Je le respecte et l'admire tellement... Karajan commente peu, mais de façon claire. Hier soir, il est passé avant le second acte et m'a dit : "Très bien, on a fait un pas en avant." C'est toujours ça ! Il faut se remettre en question, mais pas en doutant sans cesse de soi. On finit par n'être plus sûr de rien, par ne plus savoir où on en est. » Ces paroles sont celles d'un jeune chanteur peu habitué à la gloire, mais révélatrices aussi de cette capacité qu'il aura toujours, celle de pratiquer l'autocritique si bénéfique pour tout artiste. De cette exceptionnelle expérience de cinéma avec Losey il disait alors : « Ça a été épouvantable, à cause de la responsabilité que cela représentait, mais c'était fantastique de travailler avec Losey pour les possibilités offertes par le cinéma... À la fin l'expérience avait été si grande et si belle que j'ai ressenti un vide immense. Je suis resté quatre mois sans savoir ce que je faisais quand j'allais chanter. Je commence juste maintenant à reprendre un rythme normal... Losey est

impressionnant. Il arrivait sur le tournage, nous regardait avec son regard si profond et l'on avait l'impression de savoir ce qu'il fallait faire... Nous avons fait les récitatifs en direct, mais tout ce qui était chanté en play-back, car nous avons enregistré avant. C'était assez difficile car nous évoluions dans la nature. Je me rappelle M. Liebermann nous suivant avec des jumelles pour voir si nous étions bien synchronisés. C'est bien lui que l'on doit remercier si l'on est arrivés à faire ce film. »

Peu à peu, une certaine amitié naquit entre nous. Il fut en 1989 mon premier invité de l'émission matinale de France Musique que je réalisai avec Arièle Butaux et François Castang. Il venait parfois dîner à la maison, faisait un brin de cour à ma femme et faisait sauter sur ses genoux notre petite fille qui devait avoir cinq ou six ans, inconsciente du privilège qu'elle avait et que beaucoup de ses aînées auraient jalosé !

Nous avons eu aussi une dispute. Josef Losey vint à l'Opéra de Paris mettre en scène un *Boris Godounov* dont Ruggero était le Boris. Losey avait imaginé un dispositif scénique inversé, dans la mesure où l'orchestre était au fond du plateau et les chanteurs entre le public et lui. Ils étaient peu habitués à cette proximité avec le public, les gens du premier rang se trouvant parfois à peine à un mètre d'eux. (Cela troubla d'ailleurs Ruggero qui me raconta : « J'ai eu l'autre soir un trou de mémoire. J'étais juste en face de deux dames, tout près d'elles. Je les ai regardées droit dans les yeux en chantant entre deux phrases en russe : "Pepsi-Cola Coca-Cola", avec autant d'intensité dramatique que je pouvais y mettre. » Mais ce n'était pas le

sujet de notre dispute.) Il ne trouva tout simplement pas le temps de m'accorder un entretien avant la première du spectacle, trop pris par les multiples répétitions voulues par Losey. Je me vexai stupidement, furieux de ce ratage vis-à-vis du journal. Mais tout s'arrangea quand il me donna une photo ainsi dédicacée en italien : « À Gérard, avec ma très grande amitié et dans l'espoir de ne plus jamais le décevoir. » Comment résister !

Les années ont passé. Sa carrière a pris une telle ampleur qu'il n'est revenu que rarement à Paris. Nous n'avons donc plus fait que nous croiser, juste l'occasion de me rappeler sa générosité et la chaleur de son amitié.

### *Le petit monde de Suzy Lefort*

Elle était hongroise. Née Szekely, de parents fort riches confiseurs de Budapest, elle s'appelait Lefort quand je l'ai connue. En troisièmes noces, elle avait épousé le frère de Bernard Lefort, imprésario, agent artistique puis directeur du Festival d'Aix-en-Provence et de l'Opéra de Paris. Grande, très belle, très rousse jusqu'à la fin de ses jours, d'une élégance voyante, à la fois excessive et raffinée, elle entretenait toujours un accent hongrois qui était son image de marque. Elle appelait tout le monde « chérrri » dès la première ou au maximum la deuxième rencontre. Je l'ai connue au moment où je débutais dans le journalisme vers 1970. Elle avait un bureau de presse privé dans une petite pièce du Théâtre des Champs-Élysées, s'occupant de musiciens et de quelques danseurs de l'Opéra. Deux assistants

l'aidaient. Le jeune Jean-François Brégy, qui n'avait pas vingt-cinq ans et deviendrait notamment directeur de la communication des Opéras de Paris, et, à mi-temps, Marcel Claverie, mon premier rédacteur en chef à *Combat* où je débute dans la presse quotidienne comme pigiste musique. C'est à un contrôle au Théâtre des Champs-Élysées que j'eus un premier contact avec Suzy. Jusqu'à sa mort le 19 août 2001 à soixante-dix-huit ans, nous fûmes liés par une étrange amitié faite d'affection et d'intérêt professionnel.

Mariée trois fois, elle n'avait jamais épousé des hommes vraiment riches, mais avait eu des amants qui l'étaient. Un Sud-Américain, notamment, qui lui offrait des bijoux de Van Cleef et des robes de couturiers. L'élégance de Suzy ! Un vrai roman ! Tout en prétendant manquer perpétuellement d'argent, elle ne s'habillait que chez les couturiers, qu'elle payait à « tant par mois ». Ce qui lui servait de moyen de chantage avec nous : « Chérri, si tu ne passes pas la photo, elle ne me payera pas et je ne pourrai pas finir de régler ma dernière robe. » Ses bijoux ne la quittaient guère, mais elle mélangeait avec un art parfait les vrais et les faux, car sur elle tout avait l'air vrai. Alors qu'elle était attachée de presse de l'Opéra, un jour, dans un couloir, un solitaire faux et énorme se détacha de la bague et roula dans un coin difficilement accessible. Plusieurs témoins se précipitèrent pour tenter de le retrouver, mais Suzy, royale : « Laissez, ça ne fait rien, j'en ai un autre ! » Nous étions un jour à Londres, pour un spectacle à l'English National Opera mis en scène par un jeune metteur en scène français dont elle s'occupait mais qui, n'ayant pas de gros

moyens, nous avait logés dans un petit hôtel d'artiste, le *Fielding*, près de Covent Garden, où je suis d'ailleurs descendu depuis à maintes reprises. Nous prenions le breakfast dans le « basement » assez modeste. La serveuse, en déposant devant Suzy son plateau de thé et de *eggs and bacon*, tomba en arrêt devant ses mains couvertes de bagues. « *I have never seen such a thing in my life* » (« Je n'ai jamais vu une chose pareille de toute ma vie ! ») s'exclama-t-elle. Et Suzy, imperturbable : « *That's nothing, look at the face !* » (« Ce n'est rien. Regardez le visage ! »)

Les réflexions de Suzy ! Nous déjeunions un jour chez *Maxim's* à une table proche de celle où se trouvait aussi une très belle femme issue du milieu de la mode et qui venait d'épouser un célèbre chef d'orchestre. Une première fois, cette femme renvoie un plat qu'elle jugeait trop froid. Puis une seconde fois pour une autre raison. À la troisième, Suzy ne peut s'empêcher de jouer les grandes dames en disant avec son inimitable accent hongrois et à voix assez haute pour être entendue : « Tu vois, chérri, c'est ce qui arrive quand on épouse des bonnes ! » Très peu de jours avant sa mort d'un cancer du poumon qui s'était communiqué au foie, elle était munie d'un signal d'alarme autour du cou pour pouvoir appeler les pompiers en cas de malaise. Ils avaient la clé de son appartement. Elle me téléphone un matin : « Chérri, tu sais, la nuit dernière, j'ai failli mourir. J'ai appuyé sur le truc et ils sont venus. Trois garçons superbes ! Mais j'étais si mal, que je n'aurais rien pu faire ! » Elle avait le sens et le goût des formules excessives. Au tout début de notre relation, je rentrais un jour du journal et Jacqueline, ma femme, m'annonce : « Il y a une dame que



tu dois rappeler très vite. Elle a un fort accent étranger et m'a dit qu'elle allait se suicider ! » J'ai vite compris de qui il s'agissait. L'article attendu par Suzy n'était pas paru le jour escompté. Quelque dette de couturier ou de bijoutier devenait menaçante et la malheureuse ne pouvait plus envisager que le suicide... Un coup de fil et tout rentra dans l'ordre !

Les toilettes de Suzy ! Elle les portait avec énormément de chic. Mais quel tracas. Alors qu'elle était « attachée de presse culturelle » de la principauté de Monaco, nous partions souvent ensemble en avion pour quelque première d'opéra ou de ballet. C'était vers la fin de sa vie et elle avait un taxi particulier qui venait la chercher boulevard Victor-Hugo à Neuilly et portait ses nombreux bagages jusqu'à l'enregistrement. Un jour, nous partîmes avec deux énormes valises Gucci, aussi belles que gigantesques, pour un séjour de vingt-quatre heures. Je me demandais vraiment ce qu'elles pouvaient contenir, en plus de la cafetière et du saucisson hongrois qui ne la quittaient jamais pendant ses déplacements. Nous logions comme toujours à l'Hôtel *Mirabeau* où elle était comme chez elle. Moi aussi d'ailleurs. Le rite était toujours le même. Après quelques instants de repos, elle m'appelait soit pour que je l'aide àagrafer sa robe du soir, soit pour choisir un bijou, soit pour bavarder des derniers potins locaux qu'elle venait d'apprendre. En arrivant dans sa chambre, je compris tout. Un dilemme insoluble. Elle avait apporté au moins trois robes et les manteaux de fourrure assortis, n'ayant pu choisir quoi mettre avant de partir et n'y arrivant pas davantage une fois sur place. S'ensuivit une charmante

séance d'essayage. J'avoue que c'était un plaisir, car tout cela se passait avec humour, dans une sorte de second degré, car elle jouait aussi son personnage avec talent. Elle était attachée de presse de l'Opéra quand fut nommé président du conseil d'administration un haut fonctionnaire communiste. Dès le lendemain, Suzy opta pour la sobriété : « Tu as vu, chérri, j'ai mis mon vison gris... »

Elle avait dans sa jeunesse tenté le music-hall, puis le chant. Avait-elle réellement chanté une fois la Reine de la nuit à l'Opéra ? C'est probable, ou tout au moins possible. Elle exhibait un programme où figurait dans ce rôle sinon elle, du moins une homonyme. Mais à son enterrement, elle avait demandé qu'à l'église on passe un air de la Reine de la nuit. L'aurait-elle fait si cela n'avait été une sorte de rêve réalisé dans sa vie ? Mais elle savait très bien mélanger le vrai et le faux sur sa jeunesse, comme pour les bijoux !

Suzy attachée de presse ! Elle était absolument unique dans la profession. D'abord, elle parlait cinq langues, français, hongrois, allemand, russe, italien, mais n'en écrivait vraiment aucune. Elle travailla donc toujours avec des « nègres amis » dont je fis partie et qui rédigeaient ses communiqués et ses dossiers. Elle y perdait une partie de ses revenus, mais ne trouva jamais aucun autre moyen. Contrairement à ses collègues qui vous vantent toujours leurs artistes ou leurs spectacles comme des « incontournables », elle pratiquait l'inverse, sans doute pour avoir l'air d'une dame qui avait un jugement et non d'une « vulgaire » attachée de presse. Ainsi elle nous disait par exemple d'une cantatrice ou d'une danseuse dont elle assurait la

promotion : « Tu sais, chérri, elle est très mauvaise, mais si tu ne me fais pas un interview, elle ne me payera pas... » et ressurgissaient les noms de quelques grands couturiers ! Et ça marchait avec tout le monde, car finalement cet exotisme nous changeait et nous l'adorions. Elle faisait même des miracles, mais se croire au-dessus de ses collègues finit aussi par lui nuire, car elle prit l'habitude de dire du mal de tous ceux qui l'employaient, ce qui parvint fatalement aux oreilles des intéressés.

Elle vivait en fait sans cesse dans la crainte de perdre ses clients ou ses emplois, et, curieusement, cela la poussait, en quelque sorte, à devancer psychologiquement un éventuel coup bas, comme cela se pratique dans notre milieu. C'était souvent très injuste. Elle eut un courage formidable dans la maladie, se rendant, quelques semaines à peine avant sa mort, aux premières de la principauté, se tenant au contrôle, malgré les malaises, la chimio et tout ce qu'une fin de vie peut entraîner en pareilles circonstances. Mais elle était là, élégante, droite comme un I et très belle.

Quand Bernard Lefort devint directeur du Festival d'Aix, Suzy prit la responsabilité du bureau de presse... à sa manière. Tout fonctionnait à peu près bien, sauf les soirs où ses amis hongrois étaient aux premiers rangs d'orchestre et où les invités importants se retrouvaient sans place, comme cela arriva à la famille de France, la duchesse d'Orléans venue en voisine du château d'Ansois. C'est ensuite à l'Opéra de Paris où elle suivit son beau-frère, que les choses se gâtèrent. Comme elle avait toujours des « clients » extérieurs à l'Opéra ou de l'Opéra même qui la

payaient pour que l'on parle un peu plus d'eux, elle entretenait des relations privilégiées avec certains grands quotidiens en pratiquant un donnant-donnant finalement assez innocent. Elle refilait de temps à autre au critique en titre de tel grand quotidien une information en principe confidentielle, en échange de quoi il accepterait le moment venu de passer photo ou article d'un de ces « clients ». Cela n'alla jamais très loin, car elle n'était pas dans la confiance directe de la direction de l'Opéra, mais, à la suite des attaques violentes menées par *Le Figaro* contre Bernard Lefort, ce dernier l'accusa de divulguer les secrets qui servaient à ces attaques et il la licencia du jour au lendemain pour faute professionnelle. Jean-François Brégy, qui était alors son assistant à l'Opéra, la remplaça. Suzy, ulcérée, garda la tête haute, se sachant pour l'essentiel innocente. Elle continua à travailler en indépendante et ne tarda pas à être engagée par la principauté de Monaco où son élégance et son style chic faisaient merveille et plaisaient beaucoup aux Monégasques. On se rendit compte par la suite que les informations en question étaient en fait données par une autre dame travaillant dans la maison.

Suzy en voyage était à la fois une difficulté et un plaisir. Plus à l'aise en classe affaires qu'en touriste, elle pouvait aussi s'adapter à toutes circonstances. Pour cause de grève, nous sommes une fois restés une demi-journée assis par terre à Heathrow, « comme des émigrants » s'amusait-elle. Elle y perdit un pendentif en jade, mais n'y prêta guère attention, se rappelant plutôt tout cela comme une joyeuse diversion dans une vie trop confortable ! Lors d'un voyage en Chine, en 1981, en plein hiver, elle était si chic avec son

vison gris – c'était encore la Chine communiste de Mao – et sa canne, que, lors de la visite d'un village, des paysans sont venus demander si elle était une reine en visite officielle. À Pékin, tout se passa bien, car nous étions logés au *Peking Palace* qui était alors le seul hôtel de luxe de la ville. Mais en arrivant à Xi'an, nous apprîmes que notre hôtel était réquisitionné pour un congrès de députés du peuple et que nous serions logés plus modestement. De fait, si les chambres étaient à peu près chauffées, le sol des salles de bain était en terre battue. Suzy employa toutes les serviettes disponibles pour les mettre par terre, fit couler l'eau chaude pour faire de la vapeur et se constituer ainsi une sorte de sauna de fortune, ce qui sema la panique parmi le personnel de l'hôtel. Elle apprécia beaucoup de choses pendant ce voyage, mais souffrit aussi du confort « communiste » de l'époque.

À Aix-en-Provence, Suzy investissait l'*Hôtel du Roy René*, superbe palace à l'ancienne détruit depuis. Sa chambre se transformait en tente de nomade hongrois, vêtements accrochés partout, robes de soirée jetées sur le lit et surtout coin cuisine avec un réchaud pour ses petits plats hongrois, sa cafetière hongroise et tout ce qui était nécessaire au confort, à la nourriture et à la survie d'Amour, son tectel nain assez vieux, sénile même, qui la suivait partout. (Il fut ensuite remplacé par un sosie plus jeune, Don Giovanni.) Un jour, Amour faillit brûler. Nous parlions dans un coin de la chambre quand une odeur de grillé alerta nos narines. Amour s'était endormi en mangeant dans son plat électrique chauffant dans lequel son museau

reposait et ses moustaches commençaient à se consumer. Nous sommes intervenus à temps...

Elle avait chez elle deux réfrigérateurs et congélateurs pleins à ras bord de denrées périssables, comme si nous étions en état de siège. Après son décès, il fallut quasiment tout jeter. De même, ses placards débordaient de produits d'entretien et, bien sûr, de vêtements. Mais cela était plus normal. Une accumulation qui résultait du traumatisme de son émigration et des ravages du communisme en Hongrie ? Sans doute. À moins que ce ne fût le signe d'une avarice parfois si manifeste que nous nous en étonnions, d'autant qu'elle allait de pair avec une prodigalité tout aussi incontrôlable et imprévisible. Capable de faire des cadeaux souvent coûteux, très prodigue en pourboires dans les hôtels, elle me demanda cinquante ou cent francs, je ne sais plus, pour la nourriture de mes canaris qu'elle avait gardés un été avec les siens !

Tommy Sator était son ami d'enfance. Il vivait à New York, travaillait dans la mode. Il me logea une semaine lors de mon premier séjour là-bas, me faisant d'emblée connaître toute une société américaine très riche et très pittoresque, m'emmenant sur Broadway aux comédies musicales à la mode et dans les restaurants et « parties » branchés. Il connaissait le « tout New York », de Liliane Montevocchi, ancienne danseuse chez Roland Petit, puis actrice et meneuse de revue des Folies-Bergère et qui jouait dans une comédie musicale sur Broadway, à Helmut Berger. Je lui dois une rencontre qui compta beaucoup pour moi. Il m'emmena un soir dans un club de jazz où se produisait une amie à lui, l'une de ces opulentes chanteuses noires

qui ont des voix magnifiques et un sens de l'interprétation incomparable. Elle vint à notre table et je lui dis toute mon admiration. Posant sa main sur mon épaule, elle me répondit : « *You know Darling, it's nothing. It's just telling a story* » (« Tu sais, chéri, ce n'est rien du tout. Il faut seulement raconter une histoire »). Un principe que je me suis efforcé ensuite d'appliquer à mes articles, mes conférences ou mes livres.

On enterra Suzy au cimetière ancien de Neuilly, rue Jacques-Dulud, après une messe à Saint-Pierre de Neuilly. Un immense moment d'émotion pour nous tous. Nous savions que nous avions perdu quelqu'un d'unique, d'irremplaçable dans notre milieu. Elle incarnait toute cette époque dont, dans notre univers professionnel, elle était un joyau, un personnage aussi théâtral que ceux dont elle s'efforçait, à sa manière, de faire la promotion. Et quelle femme courageuse ! Son souvenir reste le seul lien qui nous unit quand nous nous rencontrons entre collègues survivants de ces temps où l'on s'habillait encore pour certaines soirées de l'Opéra et où l'on se retrouvait, journalistes, attachés de presse, chanteurs, acteurs et danseurs au 7 rue Sainte-Anne ou plus tard à l'Espace Cardin. Au 7 on côtoyait Saint Laurent, Paloma Picasso et quelques autres célébrités, ainsi qu'un lot de gigolos flamboyants. À l'Espace Cardin, j'ai connu Jacques Chazot et Jorge Donn avant de me lier d'amitié avec eux. Robert Hirsch y soupait tous les soirs. Après une première de ballet au Théâtre des Champs-Élysées ou une soirée à la Comédie-Française ou encore à l'Opéra, des tables se formaient spontanément où journalistes, attachés de presse, artistes constituaient une

joyeuse et amicale société. Des amitiés s'y nouaient. Des intrigues parfois aussi. Aujourd'hui, dans les lieux « branchés », il y a des « carrés VIP » où les nouvelles stars, si souvent de fausses valeurs fabriquées par la télévision et la presse « people », sont soigneusement parquées et où ne pénètrent que quelques élus sans autre vraie fonction que celle d'exposer des affaires de cœur dans les magazines spécialisés. Les charmants coude à coude impromptus, les rencontres inattendues, les affinités naissant spontanément, qui se produisaient avec les grandes stars des années 1970 ou 1980 ne sont plus de mise. Suzy était la resplendissante égérie de cet univers englouti.

### *Herbert von Karajan*

Je ne l'ai rencontré qu'une fois, pour une conférence de presse très officielle au Plaza Athénée. Il est arrivé en retard, petit, distingué, marchant avec difficulté, froid mais affable. Il a donné les réponses que l'on attendait de lui aux questions qu'on lui posait, dans un excellent français. Juste un moment d'étonnement lorsque, à ma question : « Vous avez accompli tout ce que vous souhaitiez, quel vœu pourriez-vous encore formuler ? », il répondit : « À ma mort, être congelé et pouvoir revenir à la vie dans cent ans pour enregistrer à nouveau tout ce que j'ai enregistré avec les procédés dont on disposera alors. »



*Gina Lollobrigida*

La ville de Nice a décidé d'organiser un Festival du film italien à la fin des années 1970. La direction artistique en est confiée à Anne de Gasperi qui est, si mes souvenirs sont exacts, à l'origine de ce projet. Anne est en charge de la rubrique cinéma au *Quotidien de Paris*. Elle ne peut donc couvrir elle-même l'événement. J'appartiens à la rédaction Culture et parle à peu près italien. C'est donc moi qui suis envoyé à Nice pour couvrir le festival. Ce sera l'occasion d'une rencontre inattendue, amusante et finalement très sympathique avec celle qui fut l'une des idoles de mon adolescence, Gina Lollobrigida. Celle-ci est l'invitée d'honneur du festival. J'ai confié à Anne tout ce que Lollobrigida a représenté pour moi quand j'avais quinze ou seize ans. Elle va me réserver une magnifique surprise. Le dernier soir, pour le gala, je me retrouve « chevalier servant » de la star. Je suis à côté d'elle à la projection et la chaperonne pour remonter la Promenade jusqu'à l'hôtel (certainement *Le Negresco*), où a lieu le dîner de gala. Elle porte une très belle robe de soirée verte, un vison vert, assortis aux émeraudes qui ornent ses oreilles et son cou. Je la complimente comme il se doit sur sa tenue et elle s'empresse de me confier la valeur faramineuse des émeraudes qu'elle a sur elle. « Vous n'avez pas peur qu'on vous les vole ? – Si c'est pour les garder cachées dans un coffre, ce n'est pas la peine ! » Bien sûr, mais moi qui remonte la Promenade à onze heures du soir à son bras, j'ai justement très peur que

l'on essaye de les lui voler... et je suis bien soulagé d'arriver sain et sauf au dîner.

Comme je suis son chevalier servant, je suis à sa table avec notamment un charmant petit monsieur à l'œil très vif et qui parle beaucoup. Son visage me dit quelque chose sans que je parvienne à vraiment me rappeler qui il peut être. J'apprendrai après qu'il s'agissait de César. Lollobrigida est splendide, avec d'étonnants yeux aux reflets orange. Si elle est liftée, c'est invisible. Elle a toute la fraîcheur d'une paysanne italienne, comme dans ses films avec De Sica. Un miracle auquel seules parviennent ces artistes aux origines modestes qui gardent cette simplicité et cette santé, dons de la nature, même quand elles sont devenues des stars internationales – Fedora Barbieri était pareille. La conversation est parfaitement décontractée, plutôt drôle. Je la félicite sur sa carrière. Elle répond en riant : « J'ai fait beaucoup beaucoup de films, mais aucun vrai chef-d'œuvre. » De l'un de ses amants russes connus en URSS : « Nous ne pouvions absolument pas nous parler, car je ne sais pas un mot de russe et lui n'en savait pas un d'italien. Mais il était tellement beau, que ça n'avait pas d'importance ! » Elle avait la tête bien sur les épaules, un sourire irrésistible, une franchise sans sophistication... malgré toutes ces émeraudes !

*June Anderson*

Était-elle, comme on l'a dit avec trop de facilité, « la nouvelle Sutherland » ? Elle fut plutôt toujours pour moi « la première Anderson », car sa personnalité était trop forte

et surtout trop différente de celle de la Sutherland pour être une « nouvelle » qui que ce soit. Elle avait bien elle aussi une voix de lyrique-colorature, timbre bien frappé, ampleur indiscutable, facilité des aigus et technique de la vocalise imparable, avec même un médium plus solide que celui de « La Stupenda » et une articulation plus précise. Elle avait chanté la Reine de la nuit, notamment pour le film *Amadeus* de Miloš Forman, mais c'était un emploi de jeunesse pour elle, la voix ayant rapidement pris assez de corps pour ne pas s'en tenir qu'à ce genre de tessiture. Les grands Rossini et surtout *Norma* l'attendaient au plus haut niveau. C'est après qu'elle eut chanté *Norma* justement à l'Opéra Bastille en 2000, que je réalisai une première interview avec elle. *Norma* était pour elle le but à atteindre, quelqu'un qui habitait sa vie depuis longtemps : « J'en rêve depuis que j'ai commencé à chanter, mais j'ai préféré attendre d'avoir vraiment les moyens adéquats. On a commencé à me le proposer dès 1984. C'était ridicule, beaucoup trop tôt... J'ai abordé le rôle pour la première fois à Chicago en 1997. » Mais pourquoi cette passion précoce ? « Norma est plus qu'un personnage. C'est une personne. Elle est complète. Je la connais tellement bien ! Elle est presque comme ma meilleure amie. J'ai travaillé la partition petit à petit. Je me rappelle avoir abordé certains passages comme le début du second acte avec mon professeur il y a peut-être quinze ou vingt ans, juste pour commencer à me sentir chez moi avec la partition. »

Elle s'amuse de ces perpétuelles références et comparaisons avec Joan Sutherland : « J'ai un peu les pommettes et les mâchoires de Sutherland, alors on me compare à elle !

Mais mon visage est sans doute plus doux que le sien. Je pourrais être la fille de Bonyngé et de Sutherland ! » Elle ne cache pas son admiration sans bornes pour la Callas : « Elle était unique. La plus grande cantatrice du xx<sup>e</sup> siècle ! Il est même impossible d'être comparée à elle. On ne peut pas comparer les humains et les dieux. Pour moi, c'est un génie, hors catégories. Il y a des humains qui chantent, et puis elle. »

Quelques jours plus tard, nous fêtons l'anniversaire de June chez Laurence Scherrer avec quelques amis dont Marthe Keller et Pier-Luigi Pizzi. Laurence était l'archétype de la grande hôtesse parisienne. Passionnée de musique et en particulier d'opéra, elle habitait l'ancien et superbe appartement d'Edmond Rostand avenue de La Bourdonnais, un rez-de-chaussée donnant directement sur le Champ-de-Mars. Très belle et élégante, elle savait recevoir avec un mélange de luxe, d'humour et de fantaisie qui rendaient délectables ses réceptions, à la fois raffinées et chaleureusement amicales. On pouvait dîner aussi bien dans le somptueux grand salon que dans la cuisine, avec la même décontraction. Les mets étaient délicieux. On y côtoyait le duc et la duchesse d'Orléans, Ruggero Raimondi, Bernard-Henri Lévy et Arielle Dombasle, Ève Ruggieri, Georges-François Hirsch et bien d'autres artistes, metteurs en scène ou gens de théâtre. On y fêta un soir le nouvel an russe avec toute la troupe de chanteurs du *Boris Godounov* donné par le Théâtre Mali de Saint-Pétersbourg. On y célébra la remise de la Légion d'honneur à William Christie. L'appartement avait beaucoup de charme mais aussi son mode d'emploi. Il ne fallait en aucun cas ouvrir la porte de

la pièce du fond qui séparait le grand salon du petit salon, comme dans le château de Barbe-Bleue. Laurence adorait les animaux et avait plusieurs chiens et chats. Dans le petit salon se tenait un perroquet superbe et assez désagréable. Si on ouvrait la porte de la pièce du fond où séjournèrent les chats, ils allaient se précipiter et dévorer le perroquet qui aimait beaucoup Laurence, mais rien qu'elle.

Ce soir-là, comme pour être en phase avec la délicieuse fantaisie de notre hôtesse, celle-ci me demanda de passer prendre Marthe Keller chez elle. Je n'avais prévu de transporter personne d'autre que ma femme car étant en panne de voiture nous avions emprunté celle d'un de mes neveux étudiant, une Simca jaune hors d'âge, qu'il avait décorée d'autocollants de bananes et du signe du FLNC, lequel était assez dans le collimateur de la justice à cette époque. Marthe Keller ne s'en alarma pas, bien au contraire. Elle me raconta une course en taxi à New York. Elle jouait alors une abominable méchante dans un feuilleton télévisé : « Le chauffeur me demanda si c'était bien moi qui étais ce personnage peu recommandable. Toute contente d'être reconnue, j'acquiesçai. Il arrêta aussitôt sa voiture : "Descendez tout de suite. Je ne veux pas transporter quelqu'un comme vous !" »

À la fin de la soirée, je dus aussi raccompagner Pier-Luigi Pizzi chez lui. Il habitait un magnifique appartement rue de Rivoli, donnant sur les Tuileries. Il ne s'alarma pas plus que Marthe Keller de l'aspect de ma voiture. Mais quand je l'eus déposé, je fus toutefois soulagé de n'avoir croisé aucune patrouille de police.

*Le Mariinski à la maison*

Il s'appelait encore le Kirov et j'avais fait la connaissance de ses étoiles et d'Oleg Vinogradov, directeur de son ballet à Leningrad qui n'était pas encore redevenu Saint-Pétersbourg. J'invitai donc toutes les étoiles et Vinogradov, ainsi que Jean-Marie Didière, brillant danseur de l'Opéra et la jeune étoile star, Élisabeth Platel. Côté russe, il y avait Assylmouratova et Rouzimatov que l'on venait de découvrir et qui étaient la génération montante du Kirov, Pankova, Zaklinsky et la toute jeune Pavlova qui venait de danser sa première Giselle. Jeanine Ringuet, la très professionnelle attachée de presse qui escortait toutes les tournées de danseurs de l'ALAP, Agence littéraire artistique parisienne, spécialiste des pays de l'Est, les accompagnait. La soirée débuta lentement. Aucun Russe ne parlait français, et, sans doute intimidés, ils étaient tous très réservés. Nous mangions avec les assiettes sur nos genoux, car ils étaient trop nombreux pour tenir autour de la table. Mais avec quelques coupes de champagne, l'atmosphère se détendit et les langues se délièrent. La plupart des danseurs se mirent à parler dans un assez bon français qu'ils ignoraient tout à fait un peu plus tôt dans la soirée... Vinogradov s'intéressa à Élisabeth Platel qu'il voulait inviter au Kirov. On se mit à rire en racontant des histoires de danseurs, bien sûr. Quand ils partirent, c'était l'euphorie et nous nous sommes quittés comme si nous nous connaissions tous depuis l'enfance. Le lendemain, Vinogradov fit envoyer une impressionnante gerbe de fleurs à ma femme.

*Germaine Lubin*

Je l'ai connue en 1969. Elle avait donc soixante-dix-neuf ans. Je rêvais alors de travailler ma voix et un ami chanteur qui était son élève m'avait conseillé de m'adresser à elle. Je savais à peu près tout de son passé. Il était de notoriété publique : la plus grande cantatrice de l'entre-deux-guerres, la seule Française à avoir chanté les grands rôles wagnériens aussi bien à Berlin qu'à Bayreuth ou à Paris, immense Elektra et Alceste, grande straussienne, Isolde de légende, était célèbre pour sa beauté, mais hélas aussi pour ses déboires au moment de la Libération. Trop proche des milieux artistiques germaniques, elle avait chanté Isolde à Bayreuth au moment de la déclaration de la guerre en 1939 et à l'Opéra pendant l'Occupation sous la baguette d'Herbert von Karajan. Amie intime de Winifred Wagner, belle-fille du compositeur et elle-même très proche d'Hitler, elle avait chèrement payé cette inconscience, avait été jugée, condamnée, emprisonnée, puis réhabilitée. L'intervention de Doda Conrad, témoignant à son procès en uniforme d'officier américain que l'intervention de Germaine Lubin avait sauvé sa mère, la grande cantatrice Marya Freund en partance pour Auschwitz, avait été déterminante. Toute son histoire est racontée fidèlement dans le livre de Nicole Casanova *Isolde* 39.

Je ne reviendrai donc pas sur la vie de cette artiste hors normes, sur ses erreurs ni sur son mythe, car elle reçut, dans l'entre-deux-guerres, des honneurs que nulle cantatrice n'a connus. C'est du professeur et de l'amie, de tout

son entourage, de la manière dont elle vivait elle-même son « personnage », autrement dit de la Lubin que j'ai côtoyée, que j'entends évoquer le souvenir. Avec les professeurs de chant comme avec les professeurs de danse, l'intimité se crée très vite. On prend plusieurs cours par semaine, on sort ensemble écouter tel ou tel élève, on va ensemble dans les festivals.

En 1969, Germaine Lubin était une vieille dame au magnifique visage illuminé de superbes yeux clairs. Souffrant d'arthrose depuis longtemps, elle avait un dos fortement courbé – avec son esprit très caustique, Gabriel Dussurget qui la connaissait très bien disait « c'est le retour à la terre » – et elle vous en donnait son explication personnelle, en partie vraie, en partie fausse. Elle était tombée dans un trou sur la scène de Bayreuth avant-guerre, lors d'une répétition. Sa scoliose aurait été la conséquence de cette chute. Cela était arrivé il y a bien longtemps, mais elle en parlait comme si cela était arrivé la semaine précédente. Il y avait eu un drame dans sa vie : le fils devenu adulte qu'elle avait eu avec Paul Géraldy s'était suicidé en 1953. Elle parlait souvent de la mort de son « petit garçon », comme si elle avait eu lieu la veille, selon une manière étrange de s'emmêler dans les chronologies.

Elle pouvait aussi être très lucide : « Je sortais beaucoup quand j'étais Mme Géraldy car tout Paris nous invitait. Mais quand j'ai quitté M. Géraldy et que j'ai fait cette énorme bêtise de croire que j'aimais un autre homme, alors que je n'aimais que Tristan au monde, tout a été fini. J'ai été cloîtrée. Mais avant, nous fréquentions tout le milieu littéraire parisien. »



Le monde musical aussi : « Figurez-vous qu'un jour, Busser m'a dit que Debussy écrivait une *Jeanne d'Arc* pour moi. Mais il est mort avant. Vous imaginez ? Créer une *Jeanne d'Arc* de Debussy ! Il y avait aussi Ravel et Florent Schmitt avec qui j'étais très très amie. Quand il allait à l'Institut avec Busser, le mercredi, ils venaient ensuite prendre le thé chez moi. J'ai aussi très bien connu Sauguet, dont j'ai créé *La Chartreuse de Parme*, Milhaud, dont j'ai créé *Maximilien*. » Elle admirait beaucoup certains de ses collègues et même en dehors du monde lyrique : « J'allais quelquefois à l'Olympia voir Maurice Chevalier. Il m'amusement beaucoup. Il était très drôle. J'ai vu aussi Madame Piaf, plus tard. Pour moi, cette femme avait du génie. Quand elle a commencé, elle est arrivée toute petite, dans une petite robe noire, avec trois poils sur la tête, des mains admirables collées à ses jambes. Elle s'est mise à chanter. J'ai senti mon cœur battre et j'étais émue à un point que vous n'imaginez pas. Je n'ai rien vu de comparable parmi les grandes chanteuses d'opéra. J'ai chanté avec Flagstad que j'ai beaucoup admirée. Elle avait une très belle voix mais des problèmes dans l'aigu. Elle fut une très belle Isolde... »

De Pierre Boulez, elle disait au sujet de *Parsifal* : « Boulez, que j'ai entendu à Bayreuth, l'a très bien dirigé, sauf le thème principal, car il n'est certainement pas mystique. Il le dirige trop vite. À part ça, il l'a très bien conduit. Il a le sens de cette musique et il sait comme personne faire ressortir la splendeur de l'écriture orchestrale de Wagner. Au deuxième acte, il a trouvé des couleurs fantastiques pour les Filles-Fleurs et bâti avec beaucoup d'intelligence les

récits de Kundry. C'était encore la mise en scène de Wieland, un peu sombre mais admirable. Je regrette que Boulez ne vienne pas diriger ici. C'est lui qui devrait être directeur de l'Opéra. C'est un grand artiste. C'est notre grand artiste. »

Un premier contact avec elle était donc très impressionnant. Dans le grand salon de son vaste appartement du 5 quai Voltaire trônait un piano à queue sur lequel, elle vous le disait très vite, Kempff avait joué, ainsi que bien d'autres grands virtuoses. Elle venait d'avoir pour élève Régine Crespin, Ramón Vinay un peu avant et faisait encore travailler quelques grandes voix comme Nadine Denize en qui elle voyait une future Isolde et Brünnhilde ou Jocelyne Taillon qui fit une très belle carrière de mezzo. Udo Reinemann, aussi, baryton bien connu, qui devint un excellent professeur. D'autres venaient de manière plus ponctuelle pour quelques conseils, comme la très charmante Suzanne Sarroca, belle voix et belle femme, toujours souriante, aimable, amicale et qui chantait Tosca ou Élisabeth de Valois dans *Don Carlos* à l'Opéra. Tout un monde de grands professionnels auquel je me trouvai soudain mêlé, petit amateur débutant mais auquel elle prêtait autant d'attention qu'à ses plus illustres poulains.

Côtoyer Germaine Lubin dans la vie privée à cette époque était une expérience unique en son genre. Elle était, selon son humeur ou les circonstances, capable de se comporter avec la plus grande simplicité ou au contraire comme la très grande diva qu'elle fut. C'était sans doute inconscient. Nous habitions à l'époque dans une jolie résidence moderne à Bougival en bordure des forêts. La première fois qu'elle est venue déjeuner à la maison, très aimable elle déclara à

ma femme, passablement intimidée de la recevoir : « Je suis ravie de venir. Je connais très bien Bougival. Je venais très souvent au *Camélia*. » Ledit *Camélia* était et est toujours un excellent restaurant gastronomique où Alexandre Dumas avait aussi ses habitudes. De quoi aggraver encore le trac de mon épouse, pourtant excellente cuisinière ! Nous allions souvent au concert avec elle. Elle avait besoin qu'on l'accompagne, ne se déplaçant que difficilement. Elle conduisait volontiers, à la grande terreur de ses éventuels passagers, car ses notions du code de la route étaient aussi floues que son passé. Nous préférons prendre notre voiture. Nous devions un jour aller en banlieue pour un mini-récital où je chantais avec une de ses jeunes élèves anglaises qui avait d'ailleurs une très jolie voix. Germaine y allait en voiture, mais cette pauvre jeune fille nous supplia de l'emmener avec nous : « Je suis trop jeune ! Je ne veux pas mourir encore ! » Si, dans la cohue d'entrée ou de sortie d'une salle de concerts quelqu'un la bousculait malencontreusement, elle se redressait et clamait à l'infortuné « agresseur » soudain honteux et confus : « Mais allez-y ! Ne vous gênez pas ! Piétinez-moi ! Vous ne savez pas qui je suis. Je suis Mme Germaine Lubin ! »

Elle venait tous les ans au Festival d'Aix-en-Provence, « pour faire ma cure » disait-elle. Cela ne trompait personne, car elle était naturellement invitée à tous les spectacles. Elle avait toujours deux places, car on savait qu'elle devait être accompagnée. Ma femme fut ainsi souvent de service. Un soir, pour *Les Noces de Figaro*, elle se trouva donc à côté d'elle au premier rang. Le premier théâtre de l'Archevêché, encore utilisé alors, était petit, sa fosse

surtout. Si bien qu'au premier rang d'orchestre on était à deux ou trois mètres seulement du plateau. Il se trouva que la cantatrice italienne qui incarnait la Comtesse, ne chantait pas vraiment juste. Quand elle attaqua le « *Porgi amor* », sur l'orchestre jouant très piano, Germaine se tourna vers ma femme et lui dit quasiment à voix haute : « Mais c'est faux ! », tout en agitant bruyamment le semainier qui ornait en permanence ses poignets. « Chut », lui murmura ma femme, consciente que la Comtesse devait l'entendre tout aussi clairement. Mais élevant encore la voix la Maestra – c'est ainsi que ses élèves et leurs proches l'appelaient et parfois même, affectueusement entre nous, « Mémame » – s'indigna de plus belle : « Mais vous êtes musicienne ! Vous entendez comme moi ! C'est faux. » Si ma femme avait pu disparaître sous son siège, elle l'aurait promptement fait.

Lorsque Birgit Nilsson et Jon Vickers chantèrent *Tristan et Isolde* aux Chorégies d'Orange, nous sommes partis en bande les écouter, emmenant la Maestra dans notre voiture. Nous dînions devant le théâtre antique avant le spectacle qui devait se terminer très tard. La Maestra montrait ces nobles murs et disait : « J'ai chanté devant ces gradins. Il y a une acoustique parfaite. » Le serveur s'arrêta et déclara : « Moi aussi, j'étais dans les chœurs. Mais j'ai eu ma carrière brisée. Pendant la guerre, j'ai été arrêté. – Mais pourquoi ? – Je faisais de faux papiers. » Et une fois encore nous aurions voulu disparaître sous terre lorsqu'elle répliqua : « Alors, si vous faisiez de faux papiers... » Après le spectacle qui s'acheva quasiment au petit jour, nous roulions sur l'autoroute. À part moi qui conduisais, tout le monde somnolait dans la voiture... mais pas la Maestra

qui chantait gaillardement les beautés de « l'aurore aux doigts de rose ».

Elle accompagnait elle-même très bien ses cours au piano. Il s'agissait d'ailleurs davantage de cours d'interprétation que de technique. Comme beaucoup de chanteurs ayant possédé des moyens d'exception, elle ne savait pas très bien expliquer les bases. Elle pouvait en revanche permettre de tirer le meilleur parti de moyens déjà en place et qu'elle savait faire développer et surtout adapter aux airs et aux rôles adéquats. Elle avait connu Strauss, Von Hofmannsthal, Siegfried Wagner, les plus grands chefs dont Furtwängler, Karajan et de Sabata, Lotte Lehmann, Max Lorenz, Kempff, Lauritz Melchior, son Tristan préféré, Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Honegger et ces noms émaillaient sa conversation, la rendant passionnante. Considérée par beaucoup comme la plus grande Isolde de tous les temps – des amis me racontèrent qu'un jour où ils étaient ensemble à Bayreuth, un couple d'Allemands s'agenouilla devant elle, rendant hommage à « la plus grande Isolde jamais entendue » – elle fut pourtant incapable de me parler en profondeur de ce rôle. Ma curiosité était aiguisée au plus haut point, mais tout ce qu'elle put me dire fut : « J'étais amoureuse de Tristan. » Quelle belle passion entre un mythe et une interprète, revécue avec la même intensité à chaque rencontre sur scène au lever du rideau !

Elle ne pouvait marcher que sur une très courte distance et sa voiture était pour elle un moyen d'évasion. Elle adorait faire un tour le dimanche dans les bois avoisinant Saint-Cloud ou Ville-d'Avray. Tous ses proches le lui

déconseillaient, jugeant cela très imprudent. D'autant qu'elle racontait des histoires, vraies ou fausses, dont elle était l'héroïne et qui nous affolaient au plus haut point : « L'autre jour, dans le bois de Ville-d'Avray, il pleuvait tellement que je me suis arrêtée au bord de la route pour attendre la fin de l'averse. Une voiture s'est garée à côté de la mienne, conduite par un jeune homme qui a baissé sa vitre. J'ai baissé la mienne et il m'a demandé si je voulais faire l'amour avec lui. Je lui ai dit : Par un temps pareil ? Vous n'y pensez pas ! » Nous l'avons tous respectueusement mais vigoureusement sermonnée, tout en doutant quelque peu de la véracité de cette rencontre. Mais, même inventée, sa réponse valait son pesant d'or.

Le plus souvent colorés d'incidents ou de propos inattendus, les moments passés en sa compagnie sont une mine de beaux souvenirs.

### *Régine Crespin*

J'avais entendu Régine Crespin à l'Opéra de Paris et en concert à Radio France, et l'avais aussi croisée dans l'entourage de Germaine Lubin, mais ce n'est qu'une fois devenu journaliste que je l'ai véritablement rencontrée. Je ne raconterai ici que deux anecdotes concernant cette très grande cantatrice, première Française depuis Lubin à être invitée à Bayreuth, acclamée sur les plus grandes scènes lyriques du monde dans un large répertoire français, allemand et italien, mais facilement sifflée lorsqu'elle paraissait à Paris, exemple type de la bêtise du public parisien

d'alors, qui après avoir applaudi les artistes d'une école de chant français totalement décadente, était incapable de reconnaître les vraies valeurs qu'une nouvelle génération proposait. En Sieglinde comme en Amelia du *Bal masqué* notamment, Crespin s'était pourtant montrée au palais Garnier l'égale des plus illustres titulaires de ces rôles. Les grandes gloires internationales n'étaient d'ailleurs que très ponctuellement invitées à Paris, voire jamais, alors qu'à quelques exceptions près pour des productions de prestige, ne chantaient chez nous que des artistes dont on n'aurait voulu ni à la Scala, ni au Met, ni à Covent Garden, ni au Colón de Buenos Aires. Il fallut le grand coup de balai effectué par Rolf Liebermann pour en revenir à un vrai niveau international pour l'Opéra de Paris. Crespin fut aussi la Brünnhilde de Karajan au Festival de Pâques de Salzbourg dans *La Walkyrie* en 1967 et en 1968, ainsi qu'au Metropolitan Opera de New York en 1968. Avec intelligence, elle n'aborda pas les autres Brünnhilde de la *Tétralogie*.

Elle fut invitée vers la fin de sa carrière à chanter la Comtesse dans *La Dame de pique* de Tchaïkovski à l'Opéra de Varsovie. La production venant ensuite au palais des Congrès à Paris, un voyage de presse fut organisé pour nous permettre de faire nos « avant-premières » et aider à remplir la très grande salle parisienne. Nous n'étions pas très nombreux dans l'avion qui nous emmenait vers Varsovie et je me trouvais juste derrière Régine. C'était l'époque où l'on fumait encore partout, y compris dans les avions « après le décollage ». Je consommait alors de petits cigares qui seraient jugés aujourd'hui inenvisageables en

public, aussi mauvais pour la santé que malodorants. J'eus envie d'en allumer un, mais pris quand même la précaution de demander à Régine, après lui avoir tapoté l'épaule, si cela ne la dérangeait pas. Elle se retourna et à mon grand étonnement me dit avec un large sourire : « Mais pas du tout ! Si même vous pouviez m'en filer un ! »

Arrivés à Varsovie, gros problème. Nous apprîmes qu'il y aurait une réception à l'ambassade de France le lendemain après le spectacle. « Mais je n'ai absolument rien à me mettre ! s'indigna Régine. On aurait dû me prévenir ! » Quelqu'un se rappela alors que l'un de nos collègues n'arrivait que le lendemain. Régine prévint sa femme de chambre parisienne de rassembler une robe noire, une fourrure, quelques bijoux et de les porter chez notre collègue. Quand celui-ci nous rejoignit à Varsovie le lendemain, on lui réclama le précieux chargement. Réponse : « J'ai vu venir chez moi une dame que je ne connaissais pas et qui s'est présentée comme envoyée par Régine Crespin pour que j'emporte dans mes bagages à Varsovie tout un ensemble de vêtements féminins. J'ai naturellement refusé, ne sachant pas comment justifier à la douane (nous étions bien avant la perestroïka et les douanes communistes ne laissaient pas passer une épingle suspecte) la présence de tout cet attirail qui pouvait aussi bien contenir de la drogue ou Dieu sait quoi ! » Déçue, Régine fut pourtant bonne fille : « Pour la fourrure et les bijoux, je comprends. Mais pour la petite robe noire, tu aurais pu faire un effort ! »

Je lui parlai un jour de son fabuleux enregistrement des *Nuits d'été* de Berlioz, de notoriété générale, l'un des plus



beaux disques jamais gravés. Elle me confia qu'il avait pour elle une grande importance et me raconta cette belle histoire : « J'ai reçu un appel téléphonique d'un homme me disant que je lui avais sauvé la vie. Il m'a raconté qu'on lui avait diagnostiqué un cancer en phase terminale et qu'il avait en conséquence décidé d'en finir au plus vite. Un copain médecin lui fit une ordonnance pour une boîte de somnifères, il s'acheta une bouteille de whisky et s'apprêta à rentrer chez lui. En passant devant un marchand de disques, il me dit avoir vu mon enregistrement des *Nuits d'été* et avoir décidé d'ajouter au plaisir du whisky celui de cette musique pour ses derniers instants. Mais quand il commença à l'écouter, il ne put se résoudre à s'arrêter et finalement s'en tint à la musique, sans whisky ni pilules. Quelque temps après, il apprit qu'il n'avait pas de cancer. Je lui demandai de passer me voir, car j'étais bouleversée. Il refusa, mais je pense qu'il vint quand même, car un soir, à la sortie des artistes, un homme cachant son visage dans le col de son manteau passa près de moi et me mit une rose dans la main. Je suis certaine que c'était lui. »

### *Voix russes pour Montand*

Nous étions à Kiev pour voir à l'Opéra de cette superbe ville une production de *Boris Godounov* qui allait venir à Paris. Comme toujours, un dîner était prévu après la représentation, avec les chanteurs que nous pourrions interviewer. Après un long trajet par des routes dans un état effroyable nous sommes parvenus à une taverne de

banlieue très pittoresque, digne du *Sceptre d'Ottokar*. Excellent repas et atmosphère très chaleureuse avec ces colosses aux immenses voix graves. Vers la fin du repas, quelqu'un arriva de l'extérieur et nous annonça que l'on venait d'apprendre le décès d'Yves Montand. Consternation générale, dans le clan français comme dans le clan russe. Et alors, il se produisit une chose extraordinaire. Dans cette auberge perdue dans un coin d'Europe centrale, au milieu de nulle part, ces grands chanteurs se mirent à entonner pour nous certains des succès de Montand qui n'avaient jamais été honorés de timbres pareils, avec des « r » multipliés, bien entendu : « Et quand rrrreviendrerra le temps des cerrrises... » « Il attendait son carrrosse, il attendait ses chevaux... » « Les feuilles morrrtes se rrramassent à la pelle, les souvenirrrrs et les rrrregrrrets aussi... », avec la voix de Boris, de Pimène et de Varlaam. Je n'ai aucune honte à avouer que j'étais ému aux larmes et que je n'étais pas le seul ! Quel incroyable hommage et quel somptueux cadeau !

### *Jeanne au bûcher*

En janvier 2017, l'Opéra de Lyon affiche une production de l'oratorio de Paul Claudel et Arthur Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*. La mise en scène de Romeo Castellucci s'évade totalement des données d'origine de l'œuvre, proposant une Jeanne d'Arc mi-homme mi-femme, situant l'action dans un établissement scolaire et montrant la future sainte nue chevauchant balai ou cheval selon les circonstances, d'après ce que j'ai lu dans la presse, car je n'ai pas

vu le spectacle. Les chœurs ne sont pas visibles des spectateurs et chantent « off ». Cela semble avoir suscité un certain émoi dans une partie du public et de l'opinion car des pétitions ont circulé criant au scandale. *Jeanne d'Arc au bûcher* n'est pas une œuvre facile. Si elle fait peur, mieux vaut la laisser tranquille plutôt que de la « détourner » pour satisfaire les appétits d'un public qu'elle risquerait d'ennuyer. Il serait beaucoup plus intéressant mais aussi plus difficile de trouver comment la rendre sensible aux gens d'aujourd'hui sans raconter autre chose. Le texte et la musique sont beaux et comme dans tant d'autres cas il suffirait d'y croire.

Mais cela m'a juste rappelé les deux soirées où j'ai vu il y a bien longtemps ce même oratorio à l'Opéra de Paris, avec une fois Claude Nollier et l'autre fois Ingrid Bergman dans le rôle de Jeanne. L'œuvre, créée pour et par Ida Rubinstein en 1938, avait déjà connu de multiples représentations de par le monde quand elle arriva au palais Garnier en 1950, mise en scène par Jean Doat, avec Jean Vilar dans le rôle de Frère Dominique. En 1954, pour quelques représentations, c'était une mise en scène de Roberto Rossellini avec Ingrid Bergman cette fois en Jeanne et Robert Vidalin en Frère Dominique.

Les deux spectacles étaient sobres. Jeanne, dans la mise en scène de 1950, debout au centre presque à l'avant-scène, les poignets enchaînés et adossée à une colonne en bois. Tout le reste de l'action se déroulait autour d'elle, et derrière elle, les chœurs, les personnages comme l'Évêque Cochon ou le Roi de France. Je me rappelle les chœurs oscillant de gauche à droite en chantant « Heurtebise mon

compère, qu'as-tu fait de ta ménagère », les apparitions de Sainte Marguerite clamant : « Jeanne Jeanne fille de Dieu, va va va ! » Naïveté au premier degré ? Peut-être, mais plus de soixante ans après, je me souviens encore de Raphaël Romagnoni qui chantait l'Évêque Cochon, de la beauté de cette musique, de l'équilibre du spectacle entre opéra et oratorio qui n'avait pas besoin de montrer Jeanne dans le plus simple appareil pour illustrer une musique et un texte qui ne le suggèrent à aucun moment. Je me rappelle aussi très bien la grande déclamation de Claude Nollier, très à l'ancienne, comme Marie Bell déclamait Phèdre, et celle, beaucoup plus sobre, beaucoup moins dramatique mais d'une grande sensibilité d'Ingrid Bergman, avec son léger accent britannique acquis à Hollywood sans doute. Plus animée, la mise en scène de Rossellini ne tombait elle non plus dans aucun excès de théâtralité et Ingrid Bergman sur la scène de Garnier, ce n'est pas arrivé tous les jours ! Il y avait alors un grand respect du texte, de la musique et des intentions des auteurs. Aucune récupération racoleuse. Il y a dans le répertoire lyrique comme dramatique beaucoup d'œuvres qui ne sont plus directement à la portée de la sensibilité ni de la compréhension immédiate de nos contemporains. Mieux vaut certainement les respecter et les laisser dormir tranquilles jusqu'à ce qu'un prince charmant metteur en scène sache les réveiller et nous donner envie de les épouser, sans nous tromper sur leur signification ni les charger de messages dont elles n'ont que faire.

*Jane Rhodes*

Jane Rhodes avait une très belle voix et elle était une très belle personne, mais une très grande « traqueuse » également, qui ne fit pas vraiment le parcours qu'elle méritait. Question de choix aussi. Elle préféra parfois une création au bout du monde à une série d'opéra populaire dans une grande salle. À sa sortie du Conservatoire, elle avait débuté dans le chœur du Châtelet, mais dès 1953 commençait sa carrière de soliste avec Marguerite de *La Damnation de Faust*, rôle où elle s'illustra encore plus tard avec l'Opéra de Paris dans la révolutionnaire mise en scène de Maurice Béjart de 1964 reprise en 1970 au palais des Sports. Elle avait une voix très particulière, puissante, d'une couleur chaude, cuivrée, qu'elle pouvait déployer sur une large tessiture, aussi bien celle du mezzo que celle du soprano lyrique. Elle put être ainsi Tosca comme Eboli, Carmen comme Salomé de Strauss ou Renata dans *L'Ange de feu* de Prokofiev, et bien sûr Charlotte dans *Werther*. Elle affectionnait l'opérette selon Offenbach et triompha dans *La Belle Hélène*, dont elle avait le physique rêvé et l'humour gaillard, *La Périchole*, inoubliable dans l'air de la lettre, *La Vie parisienne*, Metella à l'élégante nostalgie et *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, guerrière et séductrice à souhait.

Mais c'est Carmen qui fut son rôle fétiche, après le triomphe de la mise en scène de Raymond Rouleau pour l'entrée de l'œuvre au palais Garnier en 1959. Elle chanta ensuite l'opéra de Bizet de l'Amérique au Japon, au Metropolitan Opera de New York, au Colón de Buenos

Aires, à Tokyo, à Osaka. Elle tourna à New York le film *The Drama of Carmen* sous la direction de Leonard Bernstein, bref ce que l'on peut appeler le grand circuit international, mais sans pour autant atteindre à la notoriété de certaines de ses collègues, souvent moins douées. Mais Jane, qui créa aussi de nombreuses œuvres contemporaines, de Marcel Landowski notamment et de Delerue, était une passionnée de perfection, annulant facilement et préférant donc souvent le spectacle ou la création qui l'attirait le plus à une proposition grand public. Et puis, les Français préfèrent toujours les spécialistes aux polyvalents. Ils n'aiment pas trop que l'on se promène sur deux tessitures différentes ni que l'on passe trop facilement du drame à la légèreté.

Jane, que j'ai si souvent vue et applaudie, était devenue au fil des années une amie proche, tout comme son mari l'excellent chef Roberto Benzi, lui aussi victime d'un ostracisme qui le poussa, comme bien d'autres de ses homologues de notre nationalité, à faire carrière à l'étranger plutôt que chez nous. Elle était très drôle, avec un humour décapant la poussant volontiers à l'autodérision. Elle racontait avec esprit comment, au soir de sa première *Tosca*, elle portait une robe Empire ornée d'un galon doublant l'ourlet du bas, et comment ledit galon se prit dans une aspérité dépassant du décor comme elle entra en scène, et comment elle termina cette entrée à plat ventre. Elle ressortit en larmes et il fallut, dit-elle, la pousser pour qu'elle retourne en scène. Vraie, fausse, ou simplement enjolivée, cette anecdote l'amusait et montrait qu'elle était loin de l'autosatisfaction permanente de tant de ses collègues. Elle reconnaissait avoir un tempérament scénique très fort, ce qui, disait-elle, « peut

nuire à la voix si on ne le contrôle pas assez. Trop de tempérament peut être aussi dangereux que pas assez ». Elle s'amusait quand on parlait d'elle comme de « la veuve Offenbach », car elle se délectait vraiment de cette musique. Mais il faut connaître son enregistrement de *L'Ange de feu*, en première mondiale, inégalé à ce jour, où justement ce tempérament pouvait exploser, comme personne ne sut le faire depuis, et écouter sa *Tosca* en français, d'un élan fabuleux et d'une grande perfection vocale.

Elle surveillait beaucoup sa ligne. Moi aussi. Nous faisons les mêmes régimes avec, forcément, les mêmes écarts. Nous déjeunions ensemble un très chaud jour de juillet et je la vis arriver enveloppée dans un vaste manteau qu'elle refusa de quitter. « Tu ne vas pas mourir de chaleur ? – Bien sûr que si, mais je ne peux plus boutonner mes robes. Celle-ci ferme heureusement dans le dos. Comme ça je peux la laisser en partie ouverte. Tu le sais bien, je suis folle ! » Elle adorait dire cela, sachant que sa piquante originalité était le contraire de la folie et que cela faisait partie de son charme. Mais qu'elle avait été splendide en Carmen, toute de vivacité, sans l'ombre d'une vulgarité ! Et diablement belle tant en Eboli qu'en Salomé. Quand elle eut définitivement abandonné la carrière après quelques ultimes récitals – elle défendit beaucoup la mélodie française – elle se consacra à l'enseignement. Elle s'entendait bien avec ma femme et nous aimions aussi Roberto, tellement intelligent et convivial. Nous nous sommes alors souvent retrouvés chez eux à Neuilly, tous les quatre, jusqu'à très peu de temps avant sa disparition. Quand elle ne pouvait descendre déjeuner, elle recevait allongée élégamment

sur son lit, comme une grande star fatiguée, mais à la beauté intacte. Un bel hommage et une exposition furent organisés après sa mort par la ville du Plessis-Robinson, avec beaucoup de documents. Une soirée au cinéma Gérard Philippe réunit certains de ses anciens partenaires et quelques journalistes. Nous pûmes, en compagnie de Roberto Benzi, y évoquer nos souvenirs de la cantatrice et de l'amie, devant un important public d'admirateurs.

### *Fidelio, 1955*

Premier contact avec le travail « révolutionnaire » de Wieland Wagner. Depuis le succès du « nouveau Bayreuth » en 1951, Wieland est considéré comme le dieu de la mise en scène moderne par les uns, comme le diable destructeur de la tradition par les autres. L'Opéra de Stuttgart vient en mars 1955 donner au palais Garnier plusieurs représentations de *Fidelio* de Beethoven dans la mise en scène que Wieland a réalisée pour cette grande maison d'opéra germanique. Sont réunis dans la distribution quelques habitués de Bayreuth. Wolfgang Windgassen est Florestan, peut-être plus à l'aise dans cet emploi qui convient mieux à sa voix que les Siegfried et Tristan de Bayreuth. Un peu légère et claire pour un vrai heldentenor, la voix de Windgassen est en revanche menée avec une grande intelligence et une musicalité parfaite qui compensent très largement ce relatif manque de moyens. Avec *Fidelio*, il court moins de risques et son incarnation est magnifique tout à la fois de bravoure quand il le faut et d'intériorité quand



cela est nécessaire, avec un phrasé d'une grande subtilité. Gustav Neidlinger, omniprésent à Bayreuth dans de multiples rôles pendant plus de vingt-cinq ans, est Don Pizzaro, avec ce professionnalisme incomparable des grands noms des troupes germaniques de l'époque. Mais, sous la baguette tout aussi expérimentée de Ferdinand Leitner, le triomphe absolu de la soirée revient à la Léonore de Gré Brouwenstijn. Distribuée de 1954 à 1956 à Bayreuth dans des rôles comme Elisabeth de *Tannhäuser*, Freia dans *L'Or du Rhin*, Sieglinde, Gutrune ou Eva des *Maîtres chanteurs*, la très belle cantatrice néerlandaise se brouilla avec les Wagner en 1957 et ne revint plus jamais au festival. Au meilleur de ses moyens, cette artiste aussi fascinante dans le grand répertoire italien que germanique, superbe Desdémone, Élisabeth de *Don Carlos* inoubliable sous la baguette de Giulini et mise en scène par Visconti, très belle Donna Anna de *Don Giovanni* et Comtesse des *Noces de Figaro*, avait la voix et le physique idéaux pour incarner la Léonore de Beethoven. Elle portait le costume masculin avec naturel et sans le ridicule de formes trop épanouies jouait avec une efficacité ciselée auprès de Wieland, et chantait avec une voix saine, d'une vraie puissance naturelle, d'une lumière et d'une clarté admirables. Comme certaines de ses collègues de l'époque, dont Astrid Varnay, bien que chantant en permanence sur toutes les plus grandes scènes du monde, elle enregistra très peu en studio, ce qui a contribué à mal la faire connaître des générations suivantes. Plus longtemps en scène à Bayreuth, et dans des rôles majeurs uniquement, Varnay a mieux survécu à cet égard, mais n'a pas enregistré d'intégrales en studio, hormis un *Vaisseau fantôme*. Brouwenstijn

ne bénéficie pas aujourd'hui de la notoriété qu'elle mériterait, car je me rappelle encore la force de son interprétation de l'héroïne de Beethoven et la facilité rayonnante avec laquelle elle surmontait les difficultés de l'écriture perverse du grand air « *Abscheulicher* » à l'aigu final où tant d'autres sont en danger ou font carrément naufrage.

Quant à la mise en scène de Wieland, elle fit scandale, par son dépouillement, ses lumières glauques, ses costumes rappelant ceux des camps de la mort, notamment pour le célèbre « chœur des prisonniers », un refus du « joli » encore tant apprécié en toutes circonstances à l'opéra dans les années 1950. Le public parisien était fou de rage, et les cris de « Wieland assassin » fusaient au salut final. Je n'étais pas scandalisé et trouvais au contraire cela très adéquat pour ce drame si sombre et pourtant si lumineux d'autant que je n'avais aucune référence visuelle. J'ai vu depuis maints *Fidelio* dont la majorité des mises en scène étaient d'une médiocrité prétentieuse, à la recherche d'une originalité jamais trouvée, et mettant souvent en difficulté les chanteurs, comme Jonas Kaufmann à l'Opéra de Paris en 2008 dans la mise en scène de Johan Simons, menotté par terre comme un otage dans les tréfonds de quelque caserne, et obligé d'attaquer le célèbre « *Gott !* » dans cette très inconfortable position. Tout autre que lui s'y fut cassé la voix. Pas lui, naturellement, mais quel inutile inconfort n'apportant rien au personnage ni à la musique ! À quelques exceptions près, dont Patrice Chéreau et Giorgio Strehler, le génie d'un Wieland Wagner est demeuré très rare dans le monde lyrique.

*Beverly Sills*

Elle n'a chanté qu'une fois à Paris, en 1971, en concert salle Pleyel. Considérée alors comme la plus grande soprano colorature lyrique américaine et comme l'une des plus grandes belcantistes aux côtés de Maria Callas et de Joan Sutherland, elle avait proposé ce soir-là un programme éclectique comprenant notamment « *Ruhe Sanft Mein Holdes Leben* » du *Zaïde* de Mozart, « Depuis le jour », de *Louise* de Charpentier et l'air final de *Linda di Chamounix* de Donizetti, quelques exemples de son large répertoire. La voix était limpide, sensuelle, avec un timbre fruité, lumineux, très séduisant, très égale sur toute la tessiture. Dans *Linda di Chamounix*, elle donnait toute sa portée à cet air joyeux, semblait vraiment s'amuser, en opposition avec le « *Ruhe Sanft* » de *Zaïde*, tout d'intériorité et de poésie. Son français était excellent dans *Louise*, chanté avec foi et intelligence. Reine du New York City Opera qu'elle dirigea d'ailleurs une dizaine d'années après avoir quitté la scène, elle connut son premier triomphe en Cléopâtre de *Jules César*, chanta très bien le répertoire français dont *Louise* et *Manon*, et fut une magnifique héroïne de Donizetti et de Bellini, avec un registre aigu et suraigu comparable à celui de la Sutherland, avec toutefois un timbre d'une matière toute différente. Rudolf Bing ne l'aimait pas et ne voulut d'elle que très tard, reconnaissant tout de même que c'était la plus grande erreur dans sa gestion du Met. Elle voyagea peu, juste ce qu'il fallait pour être un peu européenne et pas seulement américaine, mais elle avait une

raison précise pour ne pas vouloir s'éloigner des États-Unis. Lorsqu'elle publia ses mémoires en 1977, je l'ai rencontrée à Paris. Jolie, souriante, chaleureuse, très blonde, avec simplicité et franchise elle me déclara : « Je n'ai chanté qu'une seule fois en France bien que j'aie été invitée très souvent et je suis heureuse de cette occasion qui m'est donnée de m'expliquer et de dire pourquoi je ne suis pas venue plus souvent. Je ne veux pas que mes amis ici pensent que je n'avais pas envie de venir. La raison est que j'ai cinq enfants dont deux sont handicapés. Il y en a un, surtout, dont je ne veux pas rester séparée longtemps... Je ne veux pas être loin de New York plus de deux semaines, car s'il arrive quelque chose je peux revenir à la maison. Mais quant à venir en Europe pour une nouvelle production, il faut au moins cinq semaines et je ne peux plus le faire... C'est un choix. Ma carrière est toujours venue en second. J'ai eu un contrat de trois ans avec la Scala par exemple, mais je n'ai jamais fait la troisième année. Je devais faire une nouvelle production des *Puritains*, mais j'ai reçu de mauvaises nouvelles de mon fils et ce n'est pas la Scala que j'ai choisie. »

Être jugée comme la plus grande soprano américaine du siècle, était-ce une lourde responsabilité ? « Je n'ai pas l'impression de brandir un drapeau ! Je suis simplement heureuse quand je chante. J'aime ça et j'espère que le public est aussi heureux que moi. » Voix d'une agilité surhumaine, riche d'harmoniques, lumineuse, souffle infini, elle a presque tout chanté pendant vingt ans au New York City Opera, y compris de nombreux opéras américains contemporains. Mais elle a aussi été une star de la

télévision : « En plus de ma carrière de chanteuse, j'ai une émission de télévision que j'adore faire, un programme d'une demi-heure, diffusé aux États-Unis et au Canada. Je reçois des gens célèbres, parfois juste pour dialoguer, les faire parler d'aspects de leur vie que le public ignore. Certaines émissions sont d'utilité publique, quand je reçois par exemple d'anciens alcooliques qui expliquent comment ils s'en sont sortis, ou des gens dépressifs, ou des homosexuels qui ont des problèmes avec notre société... ce sont des conversations, de l'expression libre. Viennent aussi des collègues comme Marilyn Horne ou James McCracken. J'adore ça. »

Consciente de la manière dont son refus des longs déplacements avait pu influencer sa carrière, elle reconnaissait : « Je suis un produit purement américain. Leontyne Price est une somptueuse superstar internationale, mais une très grande partie de sa carrière s'est faite en Europe. Moi, je suis beaucoup plus "nationale". Si je tombe malade, plein de gens se manifestent et s'inquiètent. J'ai un rapport très intime avec mon public. » Son engagement très actif dans la recherche sur les maladies handicapant les enfants dès la naissance contribua aussi sans nul doute à sa grande popularité outre-Atlantique.

Avec cette forte personnalité atypique dans le monde lyrique, elle a contribué à lutter contre l'idée reçue que toute cantatrice était une diva prétentieuse et inapprochable. Encore une voix d'exception et une belle personne que Paris n'aura jamais vue dans un opéra, mais que Milan, Venise, Vienne ou Lausanne avaient quand même su attirer.

*Le Lac des cygnes, 1960*

On découvre le 21 décembre 1960 à l'Opéra de Paris l'intégrale du *Lac des cygnes*, dans la version que Vladimir Bourmeister avait montée en 1953 pour le Théâtre Stanislavski à Leningrad et qu'il a adaptée pour la compagnie de l'Opéra. À noter qu'au moment où j'écris ces lignes, le Ballet du Stanislavski et ses cent vingt danseurs sont dirigés par l'étoile de l'Opéra de Paris Laurent Hilaire, à qui l'on préféra l'éphémère et improbable Benjamin Millepied pour la compagnie parisienne... Le *Lac* de Bourmeister est une version solide, pessimiste, avec la victoire finale de Rothbart. Ce dernier reste pourtant un rôle de caractère épisodique, avec en revanche un Bouffon omniprésent au premier acte, doté d'une très brillante variation. À Josette Amiel et Peter van Dyk revenait l'honneur d'assumer cette grande première. Ils le firent avec beaucoup de panache. Van Dyk était d'un romantisme idéal. Quant à Josette Amiel, ravissante, très technique, elle y confirmait sa forte personnalité et la place dominante qu'elle occupait au sein de la compagnie. Grande interprète de Lifar, notamment dans *Les Mirages*, musicienne en diable, elle était capable de chanter l'opérette en s'accompagnant au piano (je l'invitai un jour de Fête de la musique à révéler sur les ondes de Radio France cet aspect de son talent, inattendu pour beaucoup). Elle fut ensuite un remarquable professeur qui forma de nombreuses étoiles et un maître de ballet qui remonta dans le monde entier et jusqu'en Chine les grands titres

du répertoire de l'Opéra. Son cygne blanc avait une fraîcheur et une féminité idéale et son cygne noir toute la perversité requise exprimée grâce à une technique d'airain.

Jusqu'à ce que Noureev règle sa propre version du *Lac* en 1984, toutes les étoiles femmes et hommes de la compagnie se sont succédé dans les deux rôles principaux et il y eut maintes « prises de rôle » mémorables. La version Noureev, sensiblement différente, tissée sur une trame psychanalytique, mais d'une grande ampleur et d'un parfait équilibre, avec un Rothbart développé par Noureev spécialement pour lui, devenant le pilier central de toute l'action et transformant même le pas de deux du « Cygne noir » en pas de trois, est restée un modèle en la matière. Elle fut à son tour dansée depuis sa création par toutes les étoiles, de nombreux premiers danseurs et même des sujets de la compagnie, ainsi que par nombre d'invités. Elle fut aussi l'occasion de bien des « nominations ».

En 1960, la première intégrale à Garnier de cet incontournable du grand répertoire marquait un retour vers ces grands ballets d'une soirée, politique différente de celle des « mercredis » institués par Lifar dans l'esprit des ballets russes où chaque programme comportait plusieurs œuvres relativement courtes. Lifar lui-même avait renoué dès 1951 avec la tradition des ballets en plusieurs actes en créant sa *Blanche-Neige*. Le public ne pourrait plus désormais s'en passer. Tous les grands chorégraphes des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles s'y soumettraient ensuite sans réticence. Rudolf Noureev

en particulier ancrerait ses propres versions du répertoire Petipa à l'Opéra de Paris pour de longues années.

### *Jessye Norman*

Des impressions contradictoires et un personnage qui devait l'être aussi. Une première Aïda à Paris salle Pleyel en 1973 la fit connaître au grand public, mais n'était guère convaincante. La stature de la cantatrice imposait le respect, mais la voix, trop douce, trop fluide, n'avait pas la couleur italienne convenant au rôle. Elle le chanta pourtant ensuite dans plusieurs théâtres de la péninsule avant de comprendre que les premiers Verdi lui convenaient mieux, ainsi que le répertoire germanique et français. La voix était extrêmement belle de couleur, de matière, d'une musicalité naturelle et d'une puissance qui s'accrut au fil d'une carrière qui atteignit vite des sommets de célébrité. Le personnage y était aussi pour beaucoup. Port de tête royal, sourire éblouissant, drapée dans de vastes kaftans aux couleurs séduisantes, Jessye Norman avait l'art de conquérir le public dès son apparition en scène. Et l'on pouvait vivre avec elle des instants d'une beauté unique. Je me rappelle une *Damnation de Faust* salle Pleyel en 1985 où elle chanta « D'amour l'ardente flamme » comme je ne l'avais jamais entendu avant et ne l'entendis plus jamais ensuite. Il y avait une passion, une ardeur amplement exprimée avec un souffle inépuisable, un phrasé de rêve. Inoubliable. Son *Ariane à Naxos* fut justement célébrée. Ce rôle statique convenait en outre très bien aux



problèmes que pouvait poser dans d'autres opéras son physique de totem. Hors de scène, en début de carrière, elle était chaleureuse, facilement riieuse. Née aux États-Unis, elle se sentait surtout internationale : « Je ne voulais en aucun cas rester une cantatrice américaine. Je voulais être internationale et chanter partout. J'ai toujours eu l'impression d'appartenir à l'Europe et j'y suis très heureuse. »

Elle reconnaissait aussi l'importance du rôle qu'ont joué chefs d'orchestre et accompagnateurs dans la rapidité avec laquelle sa carrière s'est développée, citant ainsi, pêle-mêle, Colin Davis, Zubin Mehta, James Levine, Carlo Maria Giulini, Daniel Barenboïm, Dalton Baldwin, Irwin Gage, Martin Issep. Et l'on sait l'immense carrière qu'elle accomplit par la suite, se prenant d'ailleurs plus tard au jeu de la grande diva aux exigences multiples quand elle arrivait dans un théâtre. Mais elle n'était pas la seule et même si certains Wagner qu'elle aborda étaient sans doute à l'extrême limite de ses vrais moyens, elle fit peu d'erreurs de parcours et pratiqua notamment la mélodie française avec un grand raffinement.

Je me rappelle une expérience assez cocasse lorsqu'en 1982 Bob Wilson monta pour elle un spectacle nommé *Great Day in the Morning* au Théâtre des Champs-Élysées. Je devais enregistrer un reportage pour France Musique. Muni de mon Nagra, je commençai par enregistrer Jessye et tout se passa très bien. Puis, je passai à Bob Wilson et là ce fut la Berezina. Dans une pièce voisine, Jessye discutait avec des amis et riait à gorge déployée, ce qui faisait un fond sonore impossible pour une prise de son radio. Et

puis Bob Wilson, au lieu de m'expliquer les détails de sa mise en scène et de ses décors, entreprit de me les dessiner sur des feuilles de papier en les accompagnant de quelques commentaires minimalistes du type « Vous voyez ? Ça sera en bleu et blanc »... Difficile à passer à la radio. J'ai gardé le souvenir du rire magnifique de Jessye... et j'ai aussi gardé les dessins de Bob Wilson. Cela valait bien un reportage raté.

*Dialogue des carmélites, 1957*

Au début des années 1950, j'allais beaucoup au concert et au ballet, mais aussi au théâtre. C'était l'époque où l'on jouait vraiment des « auteurs » dans les salles parisiennes, Giraudoux à la Comédie des Champs-Élysées, Anouilh à l'Atelier et au Montparnasse, Bernanos à Hébertot. Gérard Philippe jouait *Le Cid* et *Le Prince de Hombourg* à Chaillot, Jean Marais et Marie Bell *Britannicus* à la Comédie-Française. J'avais été bouleversé par les *Dialogues des carmélites* de Bernanos tels que le scénario de film transformé en pièce de théâtre avait été monté au Théâtre Hébertot en 1952. Dans une mise en scène de Marcelle Tassencourt, qui avait beaucoup contribué à la réalisation du texte théâtral, la distribution réunissait dans les rôles principaux Hélène Bourdan (Blanche de la Force), Annie Cariel (Mère Marie de l'Incarnation), Dora Doll (Madame Lidoine) et surtout Tania Balachova (la Prieure). Cette dernière m'avait fort impressionné dans la scène de sa mort, le visage ruisselant de vraies larmes. Quant à la scène finale, les images

des religieuses montant une à une à l'échafaud jusqu'à l'ultime et inattendue arrivée de Soeur Blanche avaient fortement frappé mon imagination et ma sensibilité de garçon de treize ans.

Aussi, quelques années plus tard, en 1957, j'attendis avec impatience la création en France de l'opéra que Francis Poulenc avait composé sur ce texte. Il venait d'être créé en janvier à la Scala de Milan. L'opéra de Paris l'affichait en version française pour le mois de juin. Tout comme la pièce, l'opéra reçut partout et continue à recevoir aujourd'hui un accueil triomphal.

Au mois de juin, la distribution affichée par l'Opéra de Paris était la meilleure possible à cette époque. Avec Régine Crespin en Madame Lidoine, la nouvelle prieure, il y avait Denise Sharley, Rita Gorr, Denise Duval, Liliane Berton et Pierre Dervaux au pupitre. Régine Crespin avait beaucoup hésité à accepter le rôle de la Deuxième prieure. Elle avoua ensuite n'avoir pas compris qu'elle allait participer à la création française d'un des très grands opéras du xx<sup>e</sup> siècle. Je me rappelle que son interprétation était un peu plus timide que celle de certaines de ses partenaires comme Denise Sharley (qui avait été ma première Carmen salle Favart) ou Rita Gorr (l'Amnéris de la Tebaldi à Garnier), aux moyens libérés sans complexes. La pureté vocale absolue de Denise Duval était bouleversante et tirait des larmes quand surgissait au pied de l'échafaud son ultime *Salve Regina*. L'ensemble, une fois encore, me fit la plus grande impression, la musique de Poulenc dans sa parfaite adéquation au sujet et au texte, sans grandiloquence, étant porteuse d'une charge émotionnelle incroyable. On sait que

l'ouvrage est resté au répertoire des plus grandes scènes lyriques depuis. Leontyne Price y fit ses débuts dans un premier rôle en Madame Lidoine à San Francisco quelques mois après la création parisienne. Les *Dialogues* tentent même aujourd'hui les metteurs en scène les plus à la mode et les plus dévastateurs comme Tcherniakov dont la production allemande au propos détourné de l'œuvre originale et à la fin modifiée fit fort justement scandale, ou les plus modernes et vraiment talentueux comme Olivier Py. Mes fortes impressions de jeunesse n'étaient donc pas sans fondement.

*Sutherland*

*dans Lucie de Lammermoor, 1959 et 1960*

Étudiant en anglais à la Sorbonne, je séjournais souvent en Grande-Bretagne à la fin des années 1950. Je logeais à Hove, à côté de Brighton, et pouvais facilement me rendre aux spectacles de la capitale britannique. À Covent Garden, le Royal Ballet brillait avec des étoiles comme Margot Fonteyn et Nadia Nerina. Une nouvelle diva y prenait aussi son essor. Australienne, elle effectuait un début de carrière prometteur au Royal Opera House dans un répertoire varié, allant de certains Verdi à Britten et à Mozart. Sa carrière avait basculé en 1954 après son mariage avec le chef d'orchestre Richard Bonynge qui la poussa à élargir beaucoup son répertoire et à développer le registre aigu et suraigu exceptionnel qu'elle possédait, lui ouvrant les portes du monde baroque et romantique. Et c'est ainsi que

je pus la découvrir en 1959, dans *Lucie de Lammermoor* sur la scène de Covent Garden, dans une mise en scène de Franco Zeffirelli, sous la direction du grand maître Tullio Serafin qui avait découvert la Callas douze ans avant. Une impression phénoménale, dans deux domaines qui n'étaient pas alors si souvent associés, exception faite de Maria Callas et d'Elisabeth Schwarzkopf notamment, celui de la perfection de l'interprétation vocale et de l'incarnation dramatique. Elle avait un visage étrange, avec un menton assez fort. Elle semblait grande alors que je découvris plus tard en la rencontrant qu'elle ne l'était pas vraiment. La voix avait une égalité de timbre, d'émission et de puissance sur toute la tessiture, jusqu'à l'extrême aigu et une agilité de colorature. Le premier air de Lucia « *Regnava nel silenzio* » était d'un phrasé sublime, mais c'est évidemment dans la scène de la folie qu'elle triomphait, tant par l'agilité des parties ornées que par la composition d'un personnage d'une mobilité étonnante, ignorant les difficultés vocales de la partition. Une vraie composition de tragédienne, saluée par l'une de ces ovations dont le public de Covent Garden sait honorer ceux qu'il aime et où il perd tout « self-control » ! Cela n'avait rien à voir avec la voix de la Callas, d'une autre couleur, d'une autre matière, menée par une autre technique et un autre tempérament, mais c'était vraiment stupéfiant, d'où le nom de La Stupenda que Sutherland acquit très vite. Elle vint chanter ce même opéra l'année suivante au palais Garnier à Paris, avec le même succès.

*Così fan tutte* à Vienne, 1962

Juste après nos fiançailles, en janvier 1962, nous avons décidé, ma future épouse et moi-même, d'aller passer quelques jours à Vienne pour y faire le plein d'opéras. C'était aussi le moment du grand bal annuel auquel nous avons pu assister, une manifestation non dénuée de charme, désuète, comme le témoin d'une civilisation malgré tout engloutie. Dans la célebrissime salle qui fait tant rêver tout amateur d'opéra, nous avons vu *Der Wildschutz* d'Albert Lortzing, opéra-comique très populaire en Autriche et qui avait surtout pour intérêt d'avoir Irmgard Seefried comme interprète principale. Cette cantatrice exceptionnelle, la plus grande Pamina et Suzanne de son temps, était comme tant d'autres absente de la scène parisienne où elle ne paraissait que pour d'occasionnels concerts ou récitals. Nous avons vu aussi *Fidelio*, où Sena Jurinac chantait le rôle-titre et Seefried Marceline, si mes souvenirs sont exacts et un *Così fan tutte* d'exception. Comme l'Opéra était fermé pour préparer la salle aux festivités du bal, c'est dans le grand salon de la Hofburg que *Così* était donné. Impossible d'imaginer un cadre plus adapté à ce marivaudage cruel où Da Ponte comme Mozart se vengent de leurs déboires amoureux. L'intrigue se passe certes parfois en plein air, mais la proximité avec chanteurs et instrumentistes, le cadre baroque de cette très vaste pièce, tout semblait fait pour cette musique ciselée sur la pointe de la sensibilité. Et puis, il y avait l'une de ces distributions qui nous faisaient rêver à Paris et qui étaient courantes à Vienne ou à

Salzbourg, voire à Aix-en-Provence. Teresa Stich-Randall était Fiordiligi, Sieglinde Wagner Dorabella, Lisa Otto Despina, Erich Kunz Guglielmo, Anton Dermota Ferrando et je crois bien Josef Greindl Don Alfonso. Je ne sais plus qui dirigeait, mais comment oublier la perfection du chant, du style, l'adéquation des voix aux rôles et à cette musique, le naturel donné à l'ensemble dans un cadre aussi hors du commun, à la fois somptueux et intime. On avait presque l'impression d'être indiscrets en assistant à des joutes libertines surprises par hasard. Cette intimité avec Mozart, un autre lieu avait été capable de la créer, le premier théâtre en bois de l'archevêché d'Aix-en-Provence tel que Cassandre l'avait conçu pour le festival que créait en 1948 Gabriel Dussurget avec l'aide de la comtesse Pastré. Le succès grandissant du festival a poussé à la destruction de ce lieu magique remplacé par des gradins sans âme, puis par un vrai grand théâtre à l'extérieur d'Aix, où l'on peut donner même Wagner. Est-ce vraiment un progrès ? Une amélioration ? Ceux qui ont vécu les féeriques soirées sous le ciel aixois dans le petit théâtre sont de moins en moins nombreux à pouvoir répondre à ces questions.

### *Découverte d'Aix-en Provence, 1969*

Journaliste, je suis allé quasiment tous les ans au Festival d'Aix-en-Provence dès la fin des années 1970. Mais c'est en simple spectateur que j'y fis un premier pèlerinage en 1969. J'avais effectué mon service militaire dans la coopération au Maroc de 1966 à juin 1968. Dès le mois de

juillet de cette année, à peine rentré en France, j'emmenais ma femme découvrir le Festival de Bayreuth. La priorité suivante était Aix, alors équivalent français de Salzbourg par la qualité des spectacles et des distributions que seuls, à cette époque, les grands festivals pouvaient réunir, justifiant ainsi leur existence. Bayreuth rassemblait les meilleurs chanteurs wagnériens du monde, Salzbourg et Aix les meilleurs mozartiens avec des équipes rivales. À Salzbourg triomphaient Elisabeth Schwarzkopf et Irmgard Seefried, à Aix Teresa Stich-Randall et Teresa Berganza. Américaine, Stich-Randall était célèbre à Vienne pour ses interprétations de la Comtesse des *Noces de Figaro*, de Fiordiligi de *Così fan tutte* et de Donna Anna de *Don Giovanni*. Elle était pour moi, comme Schwarzkopf et quelques autres, une sorte de divinité impossible à approcher pour le commun des mortels. Nous avons loué une maison avec un couple d'amis et devons voir notamment *Don Giovanni* avec cette Donna Anna de grand luxe. Il fait très chaud à Aix en été et, à peine arrivés, nous allons faire nos courses au grand supermarché du cours Mirabeau qui était une sorte de refuge climatisé. J'entre, apprécie la fraîcheur, mais reste figé sur place : la première personne qui surgit devant moi, les bras chargés de provisions diverses et tenant un petit chien en laisse, est la Stich-Randall en personne. Je compris d'emblée qu'un festival, c'était aussi cela, la vie quotidienne dans les pas des artistes que l'on applaudissait le soir. L'année précédente, ma femme ne s'était-elle pas trouvée chez le coiffeur sous le casque assise à côté de Theo Adam qui faisait soigner sa superbe chevelure blanche avant de chanter Wotan le soir même ?



J'étais fasciné par cette rencontre et le fus plus encore lorsque, ayant pu par je ne sais quel stratagème m'introduire à une répétition de *Don Giovanni*, je vis arriver la même Stich-Randall en jeans attaquer « *Or sai che l'onore* », avoir un trou de mémoire, se tourner furieuse vers les coulisses et clamer : « *Non e possibile con tante rumore !* » et reprendre là où elle s'était arrêtée. Scène courante de la vie théâtrale et qui me deviendrait ensuite familière mais alors parfaitement nouvelle et excitante pour le simple spectateur que j'étais alors. Sur cette petite scène, bien des plus grandes voix de l'époque firent leurs débuts, de Teresa Berganza à Leonie Rysanek, en passant par Gundula Janowitz, Rita Streich ou Christiane Edda-Pierre.

Il y avait encore beaucoup à découvrir. Rien n'égalait la douceur des nuits aixoises dans le poétique théâtre de Cassandre installé dans la cour de l'archevêché, les concerts en plein air au bord de l'étang du Tholonet où il fallait engager des enfants qui, sur des barques, frappaient l'eau avec des baguettes pour faire taire les grenouilles dont les croassements couvraient la musique. Régine Crespin y chanta un soir *Les Nuits d'été* d'une manière qui est restée dans toutes les mémoires. Après le spectacle ou le concert, on allait dîner soit aux *Deux Garçons* en haut du cours Mirabeau, soit à *La Rotonde*, en bas du même cours, sûrs d'y retrouver des amis et quelques interprètes qui venaient de sortir de scène. Et cela au bruit de l'eau ruisselant des fontaines. Il n'y avait pas encore une multitude de pizzas et de fast-foods un peu partout. On était en quelque sorte en famille, public et artistes, ce qui faisait l'originalité, la raison d'être, de ces rendez-vous annuels, outre la

qualité de leurs programmations. Et l'on pouvait encore loger au *Roy René*, vieux palace un peu décadent, aux immenses chambres dont les lits en cuivre étaient des monuments historiques et les vastes salles de bain dignes de thermes romains. Il était un peu poussiéreux, mais terriblement accueillant et convivial. Il a été détruit.

*Faust selon Lavelli, 1975*

Les metteurs en scène de théâtre avaient commencé à envahir le domaine de l'opéra jusqu'alors réservé en principe à des spécialistes, quelques cinéastes faisant exception. Une révolution qui a porté des fruits excellents, mais conduit aussi peu à peu à tous les excès. Pour l'heure, Jorge Lavelli venait de remporter un vrai succès avec une mise en scène parfaitement réussie et d'un type inédit pour l'*Idoménée* de Mozart à l'Opéra d'Angers, présentée ensuite à Paris avec le même succès, non dénué de controverse. Rolf Liebermann décida en connaissance de cause de lui confier la nouvelle production de *Faust*, pilier du répertoire français au palais Garnier notamment. On sait la suite. D'abord perturbée par des grèves, la production fit scandale, débuta sous les huées pour devenir ensuite « mythique » et être même reprise en 1992 et en 2001.

Dès les premières répétitions, il y eut de vives protestations de la part des choristes, quand ils virent que pour leur entrée glorieuse au premier acte, chantant « Gloire immortelle de nos aïeux », ils étaient présentés comme des soldats éclopés, blessés, revenant d'une guerre au lourd

bilan humain. L'action avait quitté le Moyen Âge pour rejoindre l'époque de la création de l'Opéra. Les choristes s'estimaient ridiculisés et on eut bien du mal à les convaincre que ce n'était pas eux qui étaient mis en cause, mais un certain contexte historique et politique. Autre malchance, le splendide décor imaginé par Max Bignens et représentant pour ce premier tableau une sorte de Halles de Baltard, était lourd et difficile à monter. La rumeur que l'on allait à un coûteux massacre de cette œuvre sacrée continua à se répandre et à enfler. Mais on n'avait encore rien vu.

Prévue le 3 juin, la première dut être reportée « pour des raisons techniques ». Les machinistes étant entrés dans une de leurs grèves à répétition le 5 juin, la première du 6 se déroula sans décors, en version de concert, avec juste une mise en place. La distribution était sans doute la plus belle que l'on puisse réunir à l'époque pour cette partition, avec Mirella Freni (Marguerite), Nicolai Gedda (Faust), Nicolai Ghiaurov (Méphisto), Robert Massard (Valentin), Jocelyne Taillon (Dame Marthe), Renée Auphan (Siebel) et Michel Plasson au pupitre.

Balanchine avait réglé le si célèbre ballet, mais je n'en ai aucun souvenir. Il fut retiré par la suite. L'était-il déjà à la première ? Il ne me revient aucune image. En revanche, quel choc pour le public en voyant un Méphisto en jaquette et chapeau haut de forme, sans cape ni épée, lisant la bonne aventure sur les mains gantées de Valentin, pour ne citer que quelques exemples des « audaces » de Lavelli et de Bignens. Lavelli eut beau jeu de rappeler les anachronismes et invraisemblances de l'ouvrage. Par exemple, la valse, dansée au premier tableau, n'existait pas encore au Moyen Âge.

Et qui avait jamais vu Méphisto pour être certain de la manière dont il était vêtu ?

On découvrit les décors complets à partir du 21 juin et les surprises furent encore nombreuses. Comme beaucoup, je fus séduit par la force de la plupart de ces images nouvelles, avec des moments d'un impact imparable, comme la scène du jardin dans une pénombre d'une densité mystérieuse, ou celle de l'église, Marguerite peu à peu entourée par une foule de clones de Méphisto, celle encore du trio final où la même Marguerite, dans une fosse, en camisole de force, crâne rasé, reconnaît enfin Satan et lance éperdument ses « Anges purs, anges radieux ! », seule lucide dans un monde de fous. Et puis réellement sublime, pendant le chœur final, cette petite fille avançant du lointain à la rampe en jouant à la marelle, « ciel ou enfer » ? Aussi poétique que bouleversant.

Lavelli et Bignens reçurent leur compte de huées, mais cette élite des chanteurs n'en fut pas victime. Vocalement, théâtralement, musicalement, on n'a jamais vu mieux depuis, sauf peut-être dans certaines récentes distributions réunies au Met ou à Covent Garden autour de Kaufmann ou d'Alagna.

Je garde le souvenir de soirées très riches en sensations grisantes, débutant dans un théâtre en déroute, précédées d'une longue gestation artistique et médiatique, suivies par une tumultueuse polémique, chacun criant très fort soit au génie, soit au scandale et à la honte. J'étais parmi ceux qui avaient tout aimé, et notamment le dépoussiérage d'une tradition conventionnelle encroûtée dans le répertoire de l'Opéra et d'ailleurs réduite ces dernières années à sa plus

simple expression. Il y avait quantité de choix intelligents, une vision politique et sociale cohérente, replaçant l'œuvre dans les temps de sa composition et non plus au Moyen Âge fantaisiste de Goethe, du vrai théâtre, des décors originaux et le plus souvent très beaux, une musique défendue on ne peut mieux. Mais que de débats, de discussions, y compris avec mon rédacteur en chef effaré par un tel bouleversement des images traditionnelles ! Une page était définitivement tournée. On ne verrait plus nulle part de *Faust* comme jadis, quitte à en arriver à de cinglants échecs comme celui de la toute dernière production montée à l'Opéra de Paris Bastille en 2011 et son retoquage en 2015. Le *Faust* de 1975 reste à ce jour la référence, surtout pour ceux qui le virent naître, survivre aux agressions de tous ordres dont il fut victime dès ses origines, mais finalement vainqueur en dépit de ses quelques imperfections. Comment s'indigner que Méphisto n'ait pas eu l'uniforme réglementaire alors que le tout dernier Faust de la *Damnation* de Berlioz est devenu un cosmonaute qui part pour Mars et que des projections, au demeurant fort belles, d'escargots s'accouplant ou de grouillements de spermatozoïdes accompagnent les airs les plus romantiques de la partition ? Chaque époque a les révolutions artistiques qu'elle mérite.

*Elisabeth Schwarzkopf*

Suis-je vraiment tombé amoureux d'Elisabeth Schwarzkopf au tout début des années 1950 ? J'avais alors douze ans, elle passait pour l'une des plus belles femmes

du monde avec son physique à la Marlene, pour l'une des plus grandes cantatrices du temps, aussi. C'est donc plausible. Cet amour, je dois l'avouer, ne fut pas éternel et se transforma assez vite en une passion tout artistique me poussant à assister à chacune de ses apparitions à Paris et à collectionner ses enregistrements. Mais je n'ai jamais oublié la première fois où je la vis sur scène. J'avais déjà son disque des *Lieder* de Schubert accompagnés par Edwin Fischer, certainement ses *Airs* de Mozart dirigés par John Pritchard et ses *Lieder* de Mozart avec Walter Giesecking au piano. C'était au palais de Chaillot, l'ancienne salle avec son superbe cadre de scène en cuivre et sa décoration *modern style*, ultérieurement détruit et remplacé par une horrible boîte noire et sinistre autant qu'inconfortable.

Elle était accompagnée par l'orchestre Padeloup, me semble-t-il, et chanta le monologue de la Maréchale du *Chevalier à la rose*, l'air d'Elvire de *Don Juan*, « *Mi tradi* », et je crois bien, mais j'en suis moins sûr, la scène finale de *Capriccio*. C'était un gala au bénéfice des anciens combattants et il devait y avoir un ministre ou peut-être même le président Coty fraîchement élu, car on joua *La Marseillaise* avant que Schwarzkopf ne fit son entrée, dans une somptueuse robe rouge. Je fus frappé par sa beauté éblouissante. J'ignorais tout de son passé assez trouble et de sa relation ambiguë avec le régime nazi, et m'étonnai de lire dans la critique du *Figaro* quelques jours plus tard que « l'on fut surpris de voir apparaître, après avoir entendu *La Marseillaise*, Mme Schwarzkopf vêtue de rouge ».

Mon ignorance historique, mais, après tout, la guerre n'était pas finie depuis bien longtemps, me permit de vivre sans réticence ce moment unique, alliance de la beauté physique et vocale dans un répertoire grisant que je découvrais, au moins quant à Richard Strauss. De ce jour, subjugué, je crois n'avoir jamais manqué aucune de ses apparitions parisiennes jusqu'à ses adieux en 1978, au Théâtre des Champs-Élysées. Soirée bouleversante, annoncée par erreur comme des adieux, comme elle le crut elle-même, mais qui le furent en fait vraiment. La scène ressemblait à un reposoir tant il y avait de fleurs, beaucoup de gens pleuraient, mais elle calma le jeu en disant : « Ce n'est pas un adieu. Seulement un au revoir. » Elle comptait revenir, mais son mari Walter Legge, à qui elle devait sa carrière, mourut quelques mois plus tard et elle quitta définitivement la scène. On ne la revit jamais à Paris après cette incroyable soirée.

Si elle triompha à Salzbourg, à Vienne, à Berlin, à Londres et même au Met malgré les réticences de Rudolf Bing qui lui reprochait, comme à d'autres artistes, sa proximité avec le monde nazi et ne croyait guère à sa dénazification, l'Opéra de Paris ne l'accueillit vraiment, après une discrète apparition en Suzanne lors d'une tournée de l'Opéra de Vienne, qu'en 1962 au palais Garnier en Maréchale et à la salle Favart en Comtesse de *Capriccio*, puis l'année suivante, de nouveau en Maréchale, et salle Favart en Fiordiligi de *Così fan tutte*, face à la Dorabella de Jane Berbié. Je me rappelle avoir découvert au cours de ces représentations ce que pouvait être vraiment le « théâtre lyrique » et une « chanteuse-comédienne » dans un répertoire autre que

celui de Wagner, mon expérience de Bayreuth en 1957 m'ayant déjà ouvert les yeux grâce au travail de Wieland et la vision de la Callas en 1958 m'ayant aussi apporté cette révélation dans le répertoire italien. La mise en scène de *Così fan tutte* venue du Festival d'Aix-en-Provence était signée de Marcello Cortis et ne manquait ni d'esprit ni de charme. Celle du *Chevalier à la rose* m'avait semblé somptueuse, mais je ne me rappelle plus du tout celle de *Capriccio* dont décors et costumes étaient signés du grand décorateur Erté. Sans doute s'était-on contenté de cela et d'une simple mise en place, l'action de *Capriccio* n'étant pas très agitée. Fascinante de beauté, Schwarzkopf s'identifiait totalement à ces personnages si ancrés dans sa culture, avec un naturel absolu. Elle semblait ne pas jouer, mais simplement « être », le geste, le mouvement, l'expression du visage étant une incarnation des paroles et de la musique. La voix était encore à son pinacle, avec ces couleurs riches et multiples, ce timbre reconnaissable entre mille, une technique lui permettant toutes les nuances possibles et une agilité stupéfiante dans les vocalises courant sur toute la tessiture du « *Come scoglio* » de Fiordiligi, des aigus pianissimo magiques dans la scène finale du *Chevalier*, et une intelligence inégalable dans le respect du texte de la Comtesse de *Capriccio*.

Schwarzkopf au concert, c'était encore autre chose, une sorte de rituel, de cérémonie. Depuis ses premières apparitions à la faculté de droit à l'initiative du grand découvreur André Furno, elle revint chaque année au moins une fois, souvent deux. Il y avait le récital de mélodies annuel, en général au Théâtre des Champs-Élysées, parfois à Pleyel,



occasionnellement à Garnier, et des concerts avec orchestre, voués à Mozart et à Strauss, voire à Mahler.

Ses récitals avec piano étaient accompagnés à Paris très souvent par Jacqueline Bonneau. Il y eut ensuite Gerald Moore et Geoffrey Parsons. Au Théâtre des Champs-Élysées, le public ne tenait pas dans la salle et l'on installait quelques rangées de chaises sur scène, derrière le piano, ce que la sécurité n'autoriserait sans doute plus aujourd'hui. L'entrée en scène de la cantatrice était un moment très attendu, car elle était non seulement d'une grande beauté, mais très élégante, portant de somptueuses robes de grands couturiers. Elle passait, disait-on, plus de deux heures à se maquiller, ce qui me parut plus tard vraisemblable. Un jour, en effet, assistant à une répétition au théâtre antique d'Orange, dans les premiers rangs des gradins totalement déserts, je me trouvai assis à côté d'une petite dame blonde, pas très bien coiffée et assez insignifiante, vêtue d'une sorte d'imperméable beige sans chic. Nos regards se croisèrent, et j'eus une sorte de choc : c'était les yeux d'Elisabeth Schwarzkopf. D'ailleurs, l'homme aux cheveux blancs qui l'accompagnait était bien Walter Legge. Aucun doute n'était possible. Mais quelle différence avec la divinité resplendissante que l'on voyait en scène !

Au cours de ces récitals de mélodies, certaines plaisaient tellement au public qu'on les lui faisait bisser en cours de concert ou avant l'entracte. Je n'ai jamais revu cela ailleurs. Schubert, Wolf, Schumann, Mozart, Brahms, quelques incursions chez Bach ou Grieg, l'enchantement était total et une génération entière découvrait tout un répertoire que quelques autres allaient aussi lui faire connaître au plus

haut niveau, comme Dietrich Fischer-Dieskau, Irmgard Seefried ou Victoria de los Ángeles, mais sans ce charisme physique incomparable ni ce talent unique de donner vie aux moindres nuances du texte, aux moindres inflexions de la musique, par l'expression du seul visage et par l'usage d'une infinité de couleurs vocales que seule savait égaler Callas dans son répertoire à elle. Et le tout avec un art incomparable de passer du drame à l'humour, de la profondeur à la légèreté.

Il y avait quelques bis que tout le monde attendait, comme la *Sérénade inutile* de Brahms, *Seligkeit* de Schubert ou encore l'une de ces mélodies folkloriques qu'elle sortait on ne sait d'où mais qui faisaient notre bonheur. Montserrat Caballé fut elle aussi célèbre plus tard pour ses choix qui semblaient infinis et débordaient d'humour.

Vocalement, elle connaissait ses limites et elle donnait toujours l'impression d'avoir des réserves de puissance comme de souffle. Chez Wagner, elle ne dépassa pas Elsa de *Lohengrin*, Eva des *Maîtres chanteurs* et Elizabeth de *Tannhäuser* et prit quelques risques seulement au disque avec Beethoven et Weber. D'ailleurs, lorsqu'elle voulait vraiment lâcher les brides, sa voix passait n'importe quel orchestre, mais peut-être pas pour des rôles exigeant cela toute la soirée. Sur scène, elle effectua avec prudence la majorité de la deuxième partie de sa carrière avec quelques titres de Mozart et de Strauss seulement. Mais comme me l'a dit sa partenaire préférée Christa Ludwig qui, elle, a tout chanté : « Chez moi, il y a des hauts et des bas, mais ces quelques rôles auxquels Elisabeth a choisi de se tenir, personne ne les chantera jamais comme elle. » Jusqu'à ce jour,

en tout cas, rien n'a pu contredire cette affirmation que l'on pourrait étendre à bon nombre de *Lieder* dont *Gretchen am Spinnrade* (Marguerite au rouet) de Schubert, *Zueignung* (Dédicace) de Strauss ou *Die Zigeunerin* (La Bohémienne) de Wolf, pour ne citer que quelques œuvres qui me frappèrent particulièrement dans ma jeunesse et que j'écoute encore aujourd'hui avec une identique émotion et une égale admiration.

J'eus l'occasion de l'approcher brièvement plusieurs fois, mais le contact direct avec elle n'avait rien à voir avec le charme rayonnant de ses apparitions scéniques. Un éditeur voulait que je fasse un livre sur elle, dans les années 1980. S'engagea alors une course-poursuite au téléphone. Au premier appel, j'étais mort de trac, espérant qu'elle ne répondrait pas. Elle était à Londres et me demanda de la rappeler peu après à Paris. Ce que je fis pour qu'elle me dise de la rappeler un peu plus tard à Biarritz et ainsi de suite. Je finis par baisser les bras. J'assistai à ses cours d'interprétation à Tours, où elle n'était guère tendre avec les élèves. Mais, je le crains, c'était justifié. J'en profitai pour lui reparler du livre. Elle répondit assez froidement : « Mais pourquoi donc tout le monde veut faire des livres ? » J'ai définitivement abandonné le projet. Elle a elle-même écrit ses mémoires, ce qui n'est jamais bon quant à l'exactitude des faits, et elle s'est plus ou moins brouillée avec un autre biographe qui était pourtant de ses amis proches. Lorsque Radio France lui consacra une journée entière, elle ne fut pas non plus de la première amabilité, critiquant les enregistrements choisis et bien d'autres choses encore. Bref, Mme Schwarzkopf dans le civil semblait bien différente de

la créature étincelante et irrésistible qu'elle était au théâtre. Mais qu'importe ? Même si c'était fabriqué, ce qu'elle donnait en scène était inoubliable et l'on se moquait bien de ses comportements à la ville.

Y avait-il dans son subconscient quelques traces des heures plus sombres de sa jeunesse et des fréquentations improbables qu'elle avait eues alors, pour que toutes ses interprétations soient marquées d'une dimension que l'on serait tenté de qualifier de métaphysique ? Une sorte de déchirure toujours ouverte ? La comparaison qui vient à l'esprit est toujours la même. Qu'avait donc de plus Maria Callas, d'une tout autre manière, pour que ses interprétations aient un impact plus fort, plus marquant, que celles des autres, si excellentes soient-elles ? Ces deux dames restent décidément bien à part dans l'histoire lyrique du xx<sup>e</sup> siècle. Mais Schwarzkopf est entrée très tôt dans ma vie, je l'ai entendue beaucoup plus souvent et j'ai découvert grâce à elle un gigantesque répertoire. D'où la place spéciale qu'elle a toujours conservée dans ma mémoire affective, en dépit de l'admiration immense que j'ai ressentie pour tant d'autres !

### *Le Couronnement de Poppée, version 1978*

Une des grandes soirées de l'ère Liebermann, qui ferait sûrement frémir d'horreur les baroqueux d'aujourd'hui. Et pourtant, le succès de cette production que l'on vilipendrait maintenant pour le choix de sa version musicale comme de ses interprètes a sans doute contribué à donner le goût

de ce répertoire à toute une génération. À Vienne, Nikolaus Harnoncourt avait pourtant commencé à faire connaître ses recherches musicologiques qui allaient mener à la grande révolution que l'on sait. La version musicale confiée au chef Julius Rudel n'avait rien de philologique. Elle était à la mesure de l'Orchestre de l'Opéra. De même, le metteur en scène Günther Rennert se souciait avant tout de mettre en valeur les monstres sacrés réunis pour une distribution hors du commun. Cette affiche, aujourd'hui, passerait pour de la provocation.

Qu'on en juge. Dans des décors d'Ita Maximova et des costumes de José Varona on ne peut plus figuratifs et néanmoins fort beaux (aucun jean, aucun treillis, aucune Kalachnikov) évoluaient Richard Stilwell (Ottone), Gwyneth Jones (Poppée), Jon Vickers (Néron), Jocelyne Taillon (Arnalta), Christa Ludwig (Octavia), Isabelle Garcisanz (Pallade), Valerie Masterson (Drusilla), Nikolai Ghiaurov (Seneca), Danielle Perrier (Amore). L'ardeur virile de Vickers et la beauté vocale et physique de Gwyneth Jones furent, entre autres, l'occasion d'un duo torride resté dans toutes les mémoires. Même impérissable souvenir de la mort de Sénèque, avec un Ghiaurov au-delà du sublime.

Après la première, Michael Dietmann, assistant metteur en scène des principales productions de l'ère Liebermann, et son épouse Anna Ringart, belle cantatrice et excellent professeur qui allait diriger plus tard l'école d'art lyrique de l'Opéra, réunirent chez eux cette distribution « introuvable », occasion de constater en privé la satisfaction que tous ces glorieux artistes avaient eue à chanter de l'aussi belle musique et la foi avec laquelle ils l'avaient défendue.

*Carmen à Pékin, 1982*

*Carmen* en Chine fut une expérience étonnante. Nous étions quelques années après la fin de la Révolution culturelle. Le pays s'est à nouveau ouvert à la culture occidentale et à la musique en particulier, et manifeste entre autres le désir d'établir une vraie tradition dans le domaine de l'opéra. Dans cette perspective, il a été annoncé que *Carmen*, ouvrage jugé emblématique du grand répertoire, sera monté en chinois le 1<sup>er</sup> janvier 1980. L'Opéra central (différent de l'Opéra de Pékin, qui est d'abord un genre avant de devenir aussi un lieu) est chargé de cette production confiée au metteur en scène René Terrasson, directeur de l'Opéra de Strasbourg. Les spectacles se dérouleront au Théâtre du Pont du Ciel. Le Centre national des arts et du spectacle conçu par l'architecte Paul Andreu et construit non loin de la Cité interdite et de la place Tian'anmen, comporte deux salles de plus de mille places et a été inauguré en 2007. C'est lui que l'on nomme aujourd'hui Opéra de Pékin, mais à ne pas confondre quand même avec le genre traditionnel du même nom.

Donc, pour ce 1<sup>er</sup> janvier 1982, un important déplacement de presse est organisé en France, en raison de la personnalité de Terrasson et du titre appartenant à notre patrimoine lyrique. Nous devons passer une semaine à Pékin, incluant un bref séjour à Xi'an pour voir les célèbres guerriers de terre cuite récemment découverts dans l'une des multiples tombes entourant cette ville.

C'est l'hiver et il fait moins dix degrés dans la capitale chinoise. Tout est gelé, les lacs, les douves des palais, et cela donne lieu au spectacle féérique de milliers de patineurs qui en profitent et mettent une multitude de taches de couleur sur ces surfaces qui étincellent sous le soleil. Le célèbre « bateau de marbre » du palais d'Été est pris par les glaces, image assez incroyable pour nous. Car nous sommes arrivés quelques jours à l'avance et avons le temps de faire un peu de tourisme. Nous aurons même droit à un concert donné au Conservatoire de musique par les élèves. Un moment absolument privilégié. Une rue sépare le conservatoire de la place Tian'anmen et de la Cité interdite dont nous apercevons les toits vernissés à travers les vitres gelées. Il fait très froid, car rien n'est chauffé. Malgré ces conditions hostiles, des jeunes de diverses disciplines, dans ce lieu qui ressemble à une grande salle de classe, vont nous donner un concert de musique française. Pianistes, violonistes, chanteurs vont nous jouer du Debussy, du Ravel, chanter du Massenet ou du Gounod. Nous sommes partagés entre une formidable admiration et une réelle émotion. Entendre notre musique si bien apprise et reproduite ici, alors que, nous le saurons après, il n'y a quasiment plus d'instruments au conservatoire, ni même de disques. Presque tout a été détruit pendant la Révolution culturelle. Le directeur nous expliqua cela calmement et nous dit avec beaucoup de sourires que si, par hasard, nous en avions en trop qui ne nous servaient pas... J'avoue avoir gardé un souvenir intense de ce concert, où eurent aussi lieu quelques démonstrations de musique traditionnelle dont l'apprentissage était obligatoire parallèlement à toute étude

occidentale. Aujourd'hui, on peut constater le chemin parcouru par ce pays en ce domaine en dépit des aléas de sa politique. Les instrumentistes et chanteurs chinois sont présents dans tous les concours en Occident, dans tous les orchestres et au programme de tous les concerts, au plus haut niveau, comme les chanteurs que l'on trouve dans maintes distributions des grandes scènes lyriques. Cela n'est pas un éloge du régime politique chinois, mais la constatation de la valeur universelle de notre langage musical, véritablement plus fort que les frontières, les différences de culture et de traditions.

Avant le 1<sup>er</sup> janvier, nous eûmes quand même d'autres émotions. La rumeur se répandit en effet que la ministre de la Culture ne voulait finalement plus que l'on nous montre cette *Carmen* dont les répétitions s'achevaient. Censure ? En fait, pas du tout. Peu habituée à ce genre de spectacle, elle avait soudain peur que nous ne le trouvions pas à la hauteur de notre attente. Il fallut toute la diplomatie de René Terrasson et du chef Jean Périssou pour que, presque en dernière minute, l'ultime autorisation soit donnée. Et à vingt heures trente, au Théâtre du Pont du Ciel, Jean Périssou pouvait monter au pupitre et l'ouverture de *Carmen* sonnait pour les mille huit cents spectateurs, qui ne voyaient pas pour autant la nécessité de cesser leurs conversations... ni de ne pas cracher par terre, habitude à laquelle nous eûmes un peu de mal à nous faire. De même, ceux qui, comme moi, parvinrent à s'échapper de notre garde rapprochée et à tenter l'expérience d'autres spectacles dans des salles populaires, constatèrent que dès qu'ils avaient compris comment l'histoire allait finir, la majorité



des spectateurs s'en allaient. Comme nous n'y comprenions quasiment rien, nous restions en revanche jusqu'au bout. Pour *Carmen*, il n'en fut rien et tout le monde resta pour applaudir très chaleureusement. Mais l'accès avait été finalement limité par la censure aux invités du Parti.

Ce n'était pas le même public que celui d'un soir où nous nous étions échappés, Claude Samuel et moi-même avec notre guide, et que nous avons côtoyé au spectacle de magie d'un petit théâtre de banlieue. Nous avions d'ailleurs assisté à des performances ahurissantes des magiciens locaux, mais le public ne cessait de se lever, de circuler et était sans cesse reconduit à sa place par de solides femmes bien baraquées. Pour compléter cette escapade et faire une expérience d'école buissonnière, nous avons commis l'imprudence de demander à notre si compréhensif guide de nous emmener ensuite dîner dans un restaurant ordinaire pour Chinois moyens. Là, devant ce qu'il obtint avec ses propres tickets – nous n'avions que de l'argent chinois pour touristes –, nous avons dû caler et rentrer le ventre creux ! Tant pis pour nous.

La Chine de 1982 n'avait rien à voir avec celle de 2018. Bien sûr, les splendeurs de la Cité interdite, du temple du Ciel, du palais d'Été et de ses jardins, même parfois un peu trop restaurés, n'ont guère changé. Mais les grandes avenues de Pékin étaient encore bordées de petites maisons traditionnelles avec leur cour intérieure et leurs clôtures de bois sur lesquelles étaient affichés les journaux. Ne circulaient que des milliers de bicyclettes qui occupaient toute la chaussée, une file de chaque côté étant réservée aux rares taxis et voitures officielles. À Xi'an, notre

hôtel n'était pas chauffé. Il y avait de la glace sur les vitres intérieures mais toujours, sur la table, une bouilloire et de quoi faire du thé. Le sol des salles de bain était en terre battue et quand nous avons ouvert l'eau chaude pour prendre un bain, il y eut par contraste une telle condensation de vapeur que la pièce se transforma en hammam ! Aujourd'hui, dans les grandes villes, même en dehors de Pékin, les gratte-ciel, les magasins de luxe, les palaces pululent, les embouteillages virent à certaines heures au blocage total de la circulation. Au coin de l'avenue menant à la place Tian'anmen et à la Cité interdite s'élève maintenant un grand centre commercial avec tous les grands noms occidentaux en sous-sol et un magasin de voitures pour milliardaires au rez-de-chaussée.

Quant à *Carmen*, avec une solide distribution réunissant Miao Qing en Carmen, Lin Jin Yuan en Don José, Jia Qi en Escamillo et Ji Xiao Qin en Micaela, une mise en scène très astucieuse et équilibrée, ni trop sociale ni trop politique, ce fut une belle soirée, fidèle à la musique de Bizet et au livret. Au dernier acte, la superbe robe blanche de Carmen, de la couleur du deuil en Chine, rapprochait habilement la tradition du mariage à l'occidentale et celle de la mort à la chinoise. Les voix étaient bonnes et curieusement la langue chinoise ne gênait pas outre mesure. Il est vrai que nous connaissions tous le texte par cœur. Ce fut un triomphe, dans la salle et sur le plateau après que le rideau fut définitivement baissé. Il y avait une vraie joie pour tous d'avoir surmonté les énormes obstacles que l'entreprise supposait dans des domaines multiples et très variés, voire contradictoires. Du choix des tissus et de leurs couleurs

pour les costumes aux limites imposées par la décence « révolutionnaire » à la gestuelle pourtant indispensable, tout avait été négocié, et surmonté. Terrasson s'amusait *a posteriori* des réticences et des blocages des choristes qui n'admettaient pas qu'une certaine proximité physique soit indispensable par exemple entre les cigarières et les militaires au premier acte. Au départ, il n'était pas question qu'ils se touchent ni même qu'ils s'approchent trop. Mais ils finirent par accepter.

Tout s'acheva donc dans l'euphorie générale... vite teintée de quelques craintes. Cette histoire de militaire déserteur et qui brandit une arme contre ses supérieurs n'avait quand même guère plu à certains officiels et les spectacles suivants qui devaient avoir lieu ailleurs furent repoussés de quelques jours, mais la bataille était gagnée. Nous sommes tous repartis émerveillés et un peu ahuris par cette parenthèse dans un autre monde, occasion de mille réflexions et remises en question d'idées reçues, et confirmation aussi de vérités difficiles à admettre et d'idéologies impossibles à faire nôtres.

### *Marya Freund*

Elle fut mon tout premier professeur de chant, au milieu des années 1950. Polonaise d'origine juive, née à Breslau en 1876, naturalisée française, elle avait commencé par travailler le violon avant de se tourner vers le chant et d'effectuer une carrière très brillante dans un répertoire essentiellement consacré aux compositeurs du xx<sup>e</sup> siècle.

Elle créa la Colombe dans les *Gurre-Lieder* de Mahler, fut la première à chanter en France, en Belgique et en Angleterre le *Pierrot lunaire* de Schönberg, chanta aussi beaucoup Ravel, Debussy, Szymanowski, Poulenc, Fauré. Quand je l'ai connue, elle faisait travailler ma sœur qui avait une très jolie voix de colorature. Elle devait avoir environ quatre-vingts ans et parlait sept ou huit langues. Comme je m'en étonnais elle me déclara : « Mais, mon petit, je suis tellement vieille ! J'ai eu le temps d'apprendre ! »

Petite, les cheveux gris, un peu tassée, un peu voûtée, elle avait un regard noir d'une vivacité et d'un éclat très frappants, un visage très expressif. Son enseignement était très technique, souffle, place de la voix, surtout ne jamais crier. Chez elle, rue Henri-Monnier, Irène Aïtoff accompagnait ses cours, tout comme les classes d'interprétation qu'elle donnait dans l'ancienne petite salle Chopin-Pleyel, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Elle avait commencé à enseigner dès 1920 et avait eu notamment comme élève Germaine Lubin qui la sauva de la déportation.

Beaucoup de gens venaient à la salle Chopin-Pleyel prendre conseil, amateurs ou professionnels. Il y avait une assez grosse dame très gentille et dont le mari travaillait dans un grand magasin. Marya reconnaissait qu'elle la faisait travailler car, outre sa grande gentillesse et une sorte de naïveté touchante, son mari lui faisait des prix... La dame en effet avait un irrémédiable problème de justesse, avec au demeurant une voix assez claire et fraîche. Je me rappelle Marya Freund se penchant vers moi pendant une mélodie de Poulenc et me disant au creux de l'oreille :

« C'est curieux ce que Poulenc peut écrire faux. » À la fin de chaque leçon, elle nous chantait elle-même quelque chose, avec ce qui lui restait de voix, mais un art incomparable. Je me rappelle certaines mélodies de Moussorgski où elle pouvait nous tirer des larmes. Elle forma Francesca Solleville, qui avait une jolie voix de mezzo et à qui elle voulait faire chanter Carmen, mais qui préféra s'orienter vers la variété où elle fit une belle carrière.

Elle avait une maison de campagne non loin d'Auxerre et, ma sœur et moi, nous partîmes en voiture avec elle, y passer une journée. Au volant, j'étais terrifié de transporter ce que je considérais comme une sorte de précieux monument historique. Sa maison, un peu délabrée, avait du charme. Elle nous expliqua que les Allemands avaient volé beaucoup de choses et notamment utilisé ses bergères Louis XV d'époque pour faire du feu dans la cheminée. Nous avons pique-niqué dans le jardin. Elle sortit un vieux réchaud à alcool où elle entreprit de faire réchauffer le repas. En remplissant le réservoir, elle mit plein d'alcool partout et quand elle approcha la première allumette nous étions assez angoissés : « Attention, vous allez tout faire exploser ! – On verra bien », répondit-elle impavide, avec la tranquillité de ceux qui en ont vu d'autres. Elle avait raison, rien n'explosa.

Elle parlait souvent de son enfance, où elle faisait du cheval dans la campagne avec les enfants von Bülow. Elle était née l'année de l'inauguration du Festival de Bayreuth et avait aussi côtoyé Wagner et sa famille. Elle admirait sa musique, mais n'aimait pas le personnage. Elle n'avait que sept ans quand il mourut, mais elle prétendait se rappeler

très bien l'avoir entendu déclarer à Cosima, sa femme, fille de Liszt et de Marie d'Agoult : « Encore cette horrible musique de votre père », en écoutant une mélodie du compositeur. Malgré son jeune âge, elle avait été scandalisée !

Un peu comme chez Germaine Lubin, on croisait dans son entourage beaucoup de musiciens (même si ce n'était pas des stars comme Régine Crespin ou Nadine Denize). Le dernier prix Marguerite Long Jacques Thibaud venait lui demander conseil pour bâtir le programme de son premier récital parisien. Telle cantatrice revenait tout émue de son premier enregistrement au micro pour un disque.

Personnalité très attachante, Marya Freund était très intelligente et très cultivée. Elle semblait avoir tout lu dans les multiples littératures dont elle connaissait la langue. Pour moi elle était un lien entre les siècles, entre ce XIX<sup>e</sup> tellement riche et pas si éloigné, le XX<sup>e</sup>, dont elle portait si haut la musique, et le XXI<sup>e</sup> où je pensais bien arriver un jour ! Ce qui est fait !

### *Henri Dutilleux*

L'un des plus grands compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, Henri Dutilleux m'accorda en 1977 pour *Le Quotidien de Paris* un entretien dans son appartement de l'île Saint-Louis. Ce musicien que l'on peut sans exagération qualifier de génial, était la simplicité et la modestie mêmes, mais il était parfaitement conscient de la place qu'il occupait dans

l'histoire musicale du siècle. Contrairement à ce que l'on a souvent dit ou écrit, il ne se montrait nullement hostile aux autres courants d'écriture musicale de l'époque. Il me confia ainsi : « Je suis souvent considéré comme un musicien assez solitaire. On me disait récemment que j'arrive à un moment où les musiciens plus jeunes que moi ont pris un certain intérêt pour mes travaux les plus récents, trouvant qu'ils rejoignent les mêmes préoccupations que les leurs. Il n'y a jamais eu de rupture dans ma production et j'ai toujours été concerné par leurs travaux. Je me suis toujours dérangé pour aller entendre partout ce qui se fait dans le milieu musical le plus actuel, y compris le mouvement du "Domaine musical" dont j'ai suivi bon nombre de manifestations, avec au début une période expectative, en me demandant si ce mouvement serait exclusif. Il l'a été. Boulez, qui l'a fondé, a tout de suite voulu faire une politique musicale non ouverte sur des tendances différentes de celles qu'il estimait représenter. Je considère cela comme une bonne chose, car on ne peut pas créer un mouvement si on commence par être éclectique. Il a créé quelque chose qui était assez exceptionnel en France... Je me suis trouvé parmi ces musiciens qui avaient envie de se nourrir de tous côtés. On oublie parfois aujourd'hui l'importance de ce travail effectué dans l'immédiat après-guerre à la radio par des gens comme Roger Désormière ou Manuel Rosenthal, travail un peu occulté en raison du puissant mouvement animé par les Stockhausen, Nono, Berio et autres avec lesquels j'ai de très bons rapports et qui s'intéressent d'ailleurs à mon travail autant que je m'intéresse au leur. Mais en ce qui me concerne, je dois reconnaître que je me situe

entre ces deux courants majeurs. La manière précise dont je me situe dans la perspective du  $xx^e$  siècle sera certainement mieux définie par mes œuvres que par toute définition que je pourrais en donner. »

Il se montrait solidaire d'une époque dans laquelle il savait avoir réussi à se créer une place, mais il était conscient aussi de ses faiblesses : « Actuellement, quand on va à un concert de musique dite contemporaine, on a l'impression que le musicien dont on entend l'œuvre pense surtout à séduire dans l'instant... C'est ce goût de surprendre par un effet que l'on pense inattendu, qui parfois empêche les auteurs de notre époque de rechercher quelque chose de plus profond. Mais le sens et le goût de l'effet sont nécessaires, à condition que cet effet ne soit pas une reproduction textuelle de ce qu'on a pu entendre. C'est un peu dans ce sens-là que je voudrais voir évoluer mes travaux, car chez moi, il y a aussi le goût très français d'une sorte de sensualité harmonique, même si le phénomène harmonique comme le phénomène rythmique sont très attaqués aujourd'hui. Certains musiciens ne s'en préoccupent pas du tout, peut-être parce qu'on s'est préoccupé de cela trop longtemps. »

Sollicité par Rolf Liebermann pour écrire un opéra, il ne put hélas jamais surmonter les écueils que ce genre très particulier lui posait : « La difficulté est de se libérer de beaucoup de travaux avant de pouvoir se consacrer à un ouvrage lyrique. Il s'agit aussi de savoir ce que l'on veut faire. Si on pense à l'opéra, il faut que ce soit scénique, mais est-ce que ça doit être un vrai opéra ? Et comment définir ce que doit être l'opéra de notre époque ? Il y a eu



beaucoup de tentatives et de réussites. Je rappelle souvent que *Wozzeck* est peut-être le dernier opéra, celui qui répond le mieux à la formule de l'opéra contemporain. Il y a tout dans *Wozzeck*. Mais il ne faut pas être paralysé par de trop beaux exemples. Si je dois écrire une œuvre pour l'opéra, je veux me sentir porté par un scénario, un livret, un argument passionnant. Je ne voudrais pas me lancer dans une aventure de ce genre si je n'ai pas le coup de foudre pour quelque chose. Il faut le susciter. J'ai fait beaucoup de recherches. J'ai passé tout un été à lire énormément d'ouvrages. Que faire ? Partir d'une pièce connue ? Demander à un auteur contemporain ? Tout est possible, mais j'ai des problèmes en ce domaine, en dehors du fait que je ne peux le faire qu'en étant libéré d'autres travaux. »

Disparu en 2013, Henri Dutilleux n'a effectivement jamais surmonté ces problèmes, mais laissé tout de même une œuvre considérable aussi bien orchestrale qu'instrumentale et même vocale.

### *Retour à Bayreuth, 1980*

Germaine Lubin, l'Isolde et la Kundry française d'avant-guerre à Bayreuth était une grande amie de Winifred Wagner, belle-fille du compositeur et mère de Wieland et de Wolfgang. Selon elle, Winifred préférait nettement Wieland, l'aîné, à Wolfgang, plus jeune d'un an et dont elle parlait toujours comme de « mon pauvre Wolfgang ! ». Wieland fut un metteur en scène de génie qui lança le

« nouveau Bayreuth » en 1951, mais mourut trop vite, en 1966. Wolfgang lui succéda à la tête du Festival. Par contraste, il parut conservateur et traditionaliste. Certaines de ses mises en scène furent pourtant de vrais succès. Il eut surtout la grande audace de confier en 1976 la *Tétralogie* du centenaire au trio français Boulez-Chéreau-Peduzzi. Huée comme jamais à la première, la production devint une référence indiscutable, une étape majeure dans l'histoire théâtrale de Wagner, saluée par une heure et demie de rappels à la fin du *Crépuscule des dieux* de l'ultime série en 1980. Cette même année, Wolfgang Wagner m'accordait un entretien sur l'évolution de ce spectacle depuis cinq ans. Il reconnaissait qu'il lui avait fallu un temps d'adaptation pour s'habituer à une approche aussi nouvelle de l'œuvre : « Les points de vue esthétiques de Chéreau ont été pour moi au commencement, bien sûr, si nouveaux que j'ai dû m'y faire lentement au cours de notre travail en commun et de notre collaboration. Mais l'extraordinaire sérieux avec lequel il a entrepris ce travail m'a persuadé que c'était aussi un chemin qui menait à un mode d'expression très vaste, authentique et finalement réussi. » Il se savait qualifié de « réactionnaire », mais affirmait que Bayreuth devait rester ouvert à la nouveauté... quand c'était possible : « On ne peut engager des metteurs en scène hardis que lorsqu'il en existe. Cela a toujours été une tradition d'être hardi à Bayreuth, ne serait-ce qu'en raison des conditions exceptionnelles réunies ici et qu'il faut maîtriser... Quand on appelle quelqu'un, il ne tire jamais du fond de son tiroir quelque chose qu'il a déjà travaillé, on exige qu'il fasse

une création spéciale pour Bayreuth. C'est la condition de son engagement. » Évincé de la direction du Festival en 2008 et remplacé par ses deux filles, Katarina et Eva, il mourut en 2010.

Pierre Boulez me reçoit ce même été dans sa loge au premier entracte de *Siegfried*. Pas de risque de déconcentration en donnant une interview pendant un spectacle ? Réponse : « J'ai préféré cet entracte car le deuxième acte ne pose guère de problème. Le troisième est un peu plus compliqué. » Pas difficile à diriger le second acte de *Siegfried* ? Qu'on se le dise... Comment a-t-il lui aussi vu évoluer cette production en cinq ans ? « Comme vous le savez, l'esprit est fort mais la chair est faible. Alors, la première année, pour mettre en œuvre toutes les idées qu'on peut avoir au départ, il faut lutter contre la force d'inertie générale et contre sa propre virginité en ce domaine. Petit à petit, l'ajustement se fait avec soi-même d'abord, ensuite avec les autres. D'ailleurs, ceux qui ne voulaient vraiment pas collaborer ont disparu entre-temps. Nous nous trouvons maintenant avec une équipe homogène composée de ceux qui sont contents de participer à ce travail. » Et malgré le triomphe de cette cinquième saison, pas question de s'installer davantage à Bayreuth pour l'instant : « Je n'ai pas l'intention de continuer, même pour une production des *Maîtres chanteurs* comme me l'a proposé Wolfgang pour l'année prochaine. Aucune envie d'en reprendre pour cinq ans. J'ai beaucoup investi dans une réflexion sur cette œuvre. J'ai envie de penser à autre chose. Et puis, je ne veux pas m'implanter. Peut-être dans

cinq ou dix ans, mais pas tout le temps. Ce n'est pas mon métier. J'ai d'autres activités qui m'absorbent et me passionnent. »

Pierre Boulez avait débuté au Festspielhaus en 1966 avec *Parsifal* qu'il y dirigea jusqu'en 1970. Il ne revint en effet qu'en 2004 puis en 2005 pour des adieux à Bayreuth avec de nouveau *Parsifal*.

### *Vienne, 1993*

L'Orchestre national de Bordeaux-Aquitaine effectue cette année-là une tournée à Vienne où il se produit, sous la baguette de son directeur musical Alain Lombard, au célèbre Musikverein. Je suis invité à couvrir ce concert qui remporte un brillant succès, dans cette salle historique entre toutes et devant l'un des publics les plus pointilleux du monde. Rien d'étonnant, car en quelques années Alain Lombard a fait de la formation bordelaise l'une des meilleures d'Europe. L'ambassadeur de France en Autriche est alors André Lewin, précédemment en poste aux Indes et époux de Catherine Clément, philosophe, musicologue, très brillante journaliste et excellente collègue. Lorsqu'elle apprend que je suis aussi du voyage, elle propose à Alain Lombard et son épouse, Marie-Dominique, que nous venions dîner à l'ambassade après le concert, mais elle nous prévient : « Ce sera très simple et plus amical que gastronomique. Je pars demain, je n'avais rien prévu... Nous mangerons les restes ! »

L'ambassade de France à Vienne est un bâtiment exceptionnel, un authentique bijou Art nouveau, tant pour son architecture que pour sa décoration intérieure. Imaginée par Georges Chedanne, architecte notamment des Galeries Lafayette, sa construction a débuté en 1904. Il fallait affirmer la puissance de la France, qui venait d'organiser l'Exposition universelle, et montrer son amitié pour l'Empire austro-hongrois. Chedanne connaissait tous les créateurs Art nouveau et il fit appel à eux pour qu'aucun détail ne fût négligé. Il n'y a donc dans cette maison, outre sa façade côté rue comme côté jardin, pas un bouton de porte ni une poignée de fenêtre, pas une rampe d'escalier, pas une verrière, pas un meuble ni un luminaire qui ne soit un petit chef-d'œuvre d'art ou d'artisanat.

Catherine Clément nous accueillit avec chaleur et le charme simple qu'on lui connaît. Elle entreprit tout d'abord, comme il se devait, de nous faire visiter les lieux. Ce que nous fîmes, précédés partout par une chatte dont je regrette d'avoir oublié le nom (elle voudra bien m'en excuser) et que Catherine avait trouvée errante dans une rue de Bombay lors de son séjour aux Indes. Vraie maîtresse de maison, à pas mesurés, la queue en l'air comme tout chat satisfait de lui-même, elle nous précéda partout, connaissant à l'évidence l'ordre habituel de la visite.

De merveille en merveille (je dois avouer que j'adore l'Art nouveau), nous avons fini par arriver à la salle à manger, superbe pièce au mobilier style Majorelle avec notamment, si mes souvenirs sont exacts, d'incroyables consoles faisant corps avec les lambris. Au milieu une table

ronde avec couvert de fête et un maître d'hôtel en gants blancs, comme il se doit dans une ambassade qui se respecte. Et c'est ainsi servis, dans ce cadre unique, que nous avons consommé ce que contenaient encore les réfrigérateurs, menu délicieux mais disparate, ailes de poulet, tranches de viande froide, pâté, morceaux de fromage et sans doute quelques tomates, en ordre dispersé, décalage total avec le raffinement du service et du lieu. Champagne, aussi, bien sûr, le tout animé par l'étincelante conversation de Catherine Clément et des Lombard, dans un climat très gai, chaleureusement amical, riche d'humour. Un lieu unique, une des plus intelligentes femmes de France, un grand chef d'orchestre, était-ce un rêve, une scène de film ? Surtout la preuve de ce que peut réussir une hôtesse exemplaire connaissant mieux que quiconque ce qui importe vraiment dans les rapports humains.

### *Mozart en arabe au Caire*

En 1991, je fus invité par l'AFAA (Association française d'action artistique) à faire un reportage au Caire sur un spectacle monté par le Jeune Ballet de France. Mais ce fut surtout l'occasion de plusieurs expériences mémorables dues au hasard. La première fut de voir à l'Opéra du Caire, très joli théâtre tout neuf, *Les Noces de Figaro* chantées en arabe. Comme pour la *Carmen* de Pékin, la langue ne gênait pas tellement, preuve de la primauté de la musique. Le spectacle était très soigné, joliment décoré, avec des costumes conventionnels mais adéquats. En parlant avec

l'attaché culturel, Jean-François Fourcade, homme très charmant, agrégé d'arabe, chargé de nous chaperonner, j'ai appris que, finalement, dans cette équipée, car c'en était quand même une, le plus difficile avait été de réécrire phonétiquement le texte sur la partition et sous les notes, car l'arabe se lit de droite à gauche et la musique de gauche à droite.

Mais le plus intéressant découla finalement du travail que devait effectuer mon confrère Renaud Machart aujourd'hui journaliste au *Monde* et alors directeur du Festival Estival de Paris. Il avait ouvert un partenariat avec la ville du Caire pour un projet Orient-Occident qui ne se concrétisa jamais, la mairie de Paris ayant entre-temps supprimé le Festival. Nous nous étions retrouvés avec étonnement lors de l'embarquement à Orly. Il partait chercher des lieux où l'on pourrait donner des concerts doublant ceux de Paris. L'attaché culturel, actif et plein d'idées, avait préparé plusieurs visites hors du commun. Je n'ai pas vu les pyramides, mais deux ou trois endroits extraordinaires, car nous formions finalement un petit groupe de trois ou quatre personnes en tout.

C'était en mai, me semble-t-il, et il faisait une chaleur effrayante. Quand on ouvrait les vitres des taxis pour avoir un peu d'air, on aurait cru qu'on nous soufflait sur le visage avec un sèche-cheveux brûlant. Le Caire me sembla une ville magnifique, et d'une atmosphère douce. Peut-être une illusion d'hôte très passager. Nous avons commencé par une visite de la Cité des morts, vaste cimetière historique, à la recherche d'une vieille mosquée dont le parvis aurait pu être utilisé. On l'appelait Cité des morts,

car la plupart des très anciennes tombes étaient habitées, parfois par des familles entières. Le spectacle de cette vie dans la mort était des plus étranges, pas seulement triste en raison de cette cohabitation contre nature, mais choquant pour la misère de ces squatteurs assez particuliers.

Nous sommes allés voir ensuite une maison en bois du XVII<sup>e</sup> siècle dont la façade était entièrement en moucharabiehs. La Mission de France avait entrepris de la restaurer. C'était superbe, assez féérique même, absolument dépayçant. Mais la plus inattendue de ces visites fut celle que nous fîmes dans des dépendances à demi abandonnées de l'ancien palais royal. Il y avait un bassin, autour duquel on aurait pu organiser un spectacle ou un concert. Ce bassin était comme une vaste piscine de pierre, avec un petit pavillon à chaque angle. L'attaché culturel nous avait prévenus que notre groupe intégrerait discrètement un cousin du roi Farouk qui n'était jamais revenu dans ces lieux depuis très longtemps puisque l'entrée des anciens bâtiments officiels était interdite aux membres de la famille royale survivants. Il passerait pour l'un des nôtres auprès de la guide égyptienne chargée de nous ouvrir la porte des différents pavillons. Pour autant qu'il m'en souvienne, deux pavillons étaient vides. Dans le troisième se trouvait un bateau d'enfant en bois vert : « Oh, le bateau dans lequel je jouais quand j'étais petit », nous glissa discrètement à l'oreille notre passager clandestin. L'ensemble des bâtiments était en pleine restauration et, toujours avec discrétion, il faisait ses commentaires : « Ça n'était pas du tout comme cela autrefois ! » Ou au contraire : « Ah ! là, ils ont



retrouvé la couleur exacte. » Et puis, notre insatiable curiosité faillit tout gâcher. Dans le dernier pavillon étaient entreposés de grands tableaux, recouverts de papier kraft. Nous avons bien entendu voulu savoir qui se cachait dessous. La dame guide était réticente, mais le charme incontestable de Jean-François Fourcade fut assez efficace pour la convaincre de retirer ces vastes feuilles brunes. Et là, catastrophe ! Il s'agissait de portraits des derniers souverains. Leur ressemblance avec notre visiteur clandestin était si criante, si évidente, que ce dernier prit peur et demanda : « Vite vite ! Allons-nous-en. » Nous avons obtempéré, en tâchant de rester aussi naturels que possible. La dame guide n'avait rien repéré. Mais quelle bizarre impression ! Un peu celle d'avoir visité Versailles avec un petit-fils de Louis XVI.

Le lendemain, pour nous remercier, il nous invita à déjeuner au Cercle anglais, vraiment digne de son nom et qui aurait pu sortir de quelque album de *Tintin et Milou*, avec ses ventilateurs aux larges pales de bois, ses gros fauteuils de cuir aux têtes de dentelle blanche, ses cours décorées de palmiers nains. Et puis, le soir, nous étions reçus, avant notre départ, à l'ambassade de France. Les bâtiments étaient eux aussi très anglais et tout était tellement à l'intérieur, que je me crus, sans doute inconsciemment, revenu des années en arrière, quand je passais beaucoup de temps en Angleterre. Il m'arriva alors une très brève aventure qui me fit beaucoup rire. À l'entrée de chacune des vastes pièces se tenaient des gardes, droits comme des statues, en tenue identique à celles qu'ils portaient avant l'indépendance, veste blanche et turban. Tout cela était

vraiment très « british ». Cherchant les toilettes, je m'adressai à l'un d'eux et lui demandai, comme on le fait en Grande-Bretagne : « *Where can I wash my hands ?* » (« Où puis-je me laver les mains ? ») Il répondit, très dignement, au garde-à-vous, en français : « C'est pour laver les mains ou c'est pour faire pipi ? » Moralité : inutile de vouloir faire chic, même dans une ambassade.

### *Roberto Alagna*

Personnalité bien particulière dans le monde lyrique, Roberto Alagna a surgi à la fin des années 1980, comme une flamme vive à l'éclat irrésistible. Son autobiographie *Je ne suis pas le fruit du hasard* raconte tout des débuts de cette voix « naturelle ». Cabaret, puis très vite, avec les indispensables notions techniques de base sans lesquelles une voix même « naturelle » ne peut espérer se produire en public sur la distance, rencontre décisive avec Gabriel Dussurget, fondateur du Festival d'Aix-en-Provence et grand découvreur de voix très écouté, avec aussi la complicité musicale de la pianiste Elizabeth Cooper. Et le voilà lancé quasiment du jour au lendemain vers les sommets de la carrière de ténor lyrique. Roberto est alors un beau garçon plein de fougue, rutilant de jeunesse, souriant, généreux, doté d'une voix parfaite de timbre, de couleur, de tessiture, qu'il suffit de peaufiner un peu pour lui permettre d'aborder tous les premiers rôles du répertoire français et italien. Le concours Luciano Pavarotti remporté en 1988 et le voilà déjà en Alfredo dans *La Traviata*, premier

d'une très longue série de rôles qu'il aborde avec fougue, professionnalisme et une vraie capacité à « jouer » autant qu'à chanter.

J'ai dû l'interviewer une première fois en 1992. Je connaissais bien Gabriel Dussurget et Elizabeth Cooper. Ils m'avaient parlé de lui avec un enthousiasme de vrais connaisseurs, de ceux rares qui savent détecter les talents solides réellement voués à un avenir, loin des engouements fugitifs qui croient voir tous les quinze jours surgir une nouvelle Callas ou un nouveau Caruso. Si mes souvenirs sont bons, nous nous sommes rencontrés dans l'hôtel qui appartenait avenue Gabriel à Pierre Cardin, et qui lui appartient sans doute toujours. J'y ai aussi interviewé Maïa Plissetskaïa. Roberto m'a présenté sa jeune femme, Florence, et sa petite fille qui venait quasiment de naître. C'était un jeune homme ouvert, sans prétention, direct, souriant, très sympathique – qualités qu'il n'a jamais perdues.

Peu de temps après survint le drame du décès de Florence. J'étais allé l'entendre peu après chanter *La Bohème* à Toulouse et j'avoue avoir été bouleversé encore plus que d'habitude à la mort de Mimi. Je lui ai confié mon émotion après le spectacle, mais il m'a en quelque sorte réconforté en me disant : « Vous savez, sur scène, nous sommes tous des menteurs. » J'ai assisté ensuite à la plupart de ses prises de rôle jusqu'au moment où il devint si célèbre que le suivre impliquait des déplacements internationaux très au-dessus de mes moyens.

Les années sont passées. J'ai continué à suivre sa carrière, comme tout un chacun. Mais Roberto n'a pas la

mémoire courte. J'étais chargé d'interviewer pour *Opéra magazine* Angela Gheorghiu avec qui il était alors marié. Nous avons rendez-vous dans la galerie du *George V*, lieu à la fois splendide et convivial. J'avais à peine commencé à parler avec elle, qui, je tiens à le souligner, était arrivée un peu en retard, mais avait pris le soin de faire téléphoner pour me prévenir et s'excuser, que je vis surgir Roberto et une ravissante jeune fille. C'était en juin, je crois. Roberto portait une chemise d'été très italienne qui lui allait à ravir. Il vint vers moi : « Quand j'ai vu que c'était vous qui deviez interviewer Angela, je me suis dit qu'il fallait que je vienne. Il y a trop longtemps que nous ne nous sommes pas vus. Et puis, vous avez connu ma fille tout bébé. Voyez quelle belle jeune fille elle est devenue ! Pourquoi ne venez-vous plus jamais me voir en coulisses ? » Et puis, une autre fois, toujours au Théâtre des Champs-Élysées, il venait signer ses disques dans le hall après son concert dans la série des Grandes Voix. Il y avait une foule énorme qui l'attendait, devant le petit stand installé au bas de l'escalier. J'eus envie de le saluer et pour ne pas faire la queue je suis passé par-derrière, entrant dans le cercle magique en soulevant un des cordons rouges qui le fermait. Le « service d'ordre » a tout de suite tenté de m'écarter, mais Roberto s'est retourné et a crié : « Laissez-le passer ! Il me connaît depuis bien longtemps, depuis mes débuts. » Et il m'a littéralement sauté au cou. Nous avons même fait une photo souvenir. Un peu plus tard encore, il m'a écrit une lettre très amicale, m'expliquant combien il trouvait son métier passionnant mais difficile, car peu de gens semblaient conscients que, même

dans son cas, on avait toujours besoin d'encouragements, d'une écoute et d'un regard bienveillants, en marge des flatteries et des critiques venimeuses. Quand il a chanté Calaf dans *Turandot* aux Chorégies d'Orange, on se rappelle qu'il eut à la première quelques difficultés avec l'aigu du « *Nessun dorma* ». La seconde représentation était filmée en direct. Je l'ai suivie avec le trac. Quand je l'ai vu entrer tout seul sur l'immense plateau du théâtre antique, entre ce mur écrasant et ces gradins où douze mille personnes attendaient son éventuelle défaillance, je me suis dit qu'il fallait que ces artistes-là aient vraiment un mental d'acier pour aller vivre pareilles aventures. J'avais l'estomac noué... mais tout se passa magnifiquement bien pour la plus grande joie du public qui manifesta bruyamment sa satisfaction.

Dans sa carrière Roberto a peut-être eu à l'occasion des comportements trop impulsifs. Mais c'est un très grand artiste, quelqu'un que j'admire, mais aussi que j'aime beaucoup.

### *Giselle aux Seychelles (1986)*

Comment emmener Rudolf Noureev danser *Giselle* aux Seychelles et à l'île de la Réunion ? Une histoire un peu folle qui mêle amour, passion de la danse, amitié, esprit d'entreprise, talent, tout cela pour un résultat que personne ne regrette.

Nous sommes en 1986. Un homme d'affaires international que l'on appellera A. B. décide de fonder une

compagnie de ballets pour mettre en valeur une belle danseuse de l'Opéra de Paris que l'on appellera C. B. L'idée est de monter une production de *Giselle* avec Rudolf Noureev, des étoiles de l'Opéra de Paris, des danseurs engagés pour la circonstance et d'aller la donner aux Seychelles, car A. B. est un ami du Premier ministre de cette île très touristique. Et dans la foulée, on ira aussi à La Réunion. La compagnie est baptisée « Ballet du Louvre » et comprend environ quarante-cinq danseurs. Pour l'Opéra, il y a une élite d'étoiles et de premiers danseurs : Sylvie Guillem, Florence Clerc, Élisabeth Maurin, Laurent Hilaire, Manuel Legris, Wilfried Romoli, Fabienne Cerruti. Anna Faussurier, régisseur général du ballet, est de la partie pour superviser la réalisation souvent épineuse des spectacles. Nous sommes trois journalistes, Marcelle Michel du *Monde*, Simone Dupuy de *L'Express* et moi-même pour *Le Quotidien de Paris* et *Les Saisons de la danse*. Seychelles Artistic Productions est en charge de l'ensemble de l'opération qui se déroulera au début du mois d'avril.

J'arrive à Mahé, où doivent se dérouler les spectacles des Seychelles, alors que la compagnie est déjà sur place et a commencé à répéter. Hôtel très confortable et même luxueux, mais l'humidité ambiante imprègne tout, y compris, en une journée, mes vêtements accrochés dans l'armoire. C'est, paraît-il, à cause d'une queue de cyclone qui traîne par là et qui brouille un peu le ciel que je m'attendais à trouver d'un bleu absolu comme sur les cartes postales. Mais ça ne durera pas. Les plages, en revanche, sont idéalement conformes aux dites cartes postales, sable

fin à l'infini, palmiers élégamment penchés pour ne pas avoir l'air bête. C'est le pays de cocagne de la pêche au gros et de la pêche sous-marine. Mais de pas grand-chose d'autre. Je suis frappé par l'absence de toute trace de civilisation un peu ancienne telle qu'on la trouve même dans les lieux les plus isolés du globe. Un seul monument : une reproduction de Big Ben en taille réduite, au milieu d'un rond-point qui sert à la fois de Trafalgar Square et de place de l'Étoile. Et puis des routes ensablées, bordées de palmiers et de végétation tropicale, de grands bâtiments modernes assez espacés. Rien de très réjouissant, ni même de très accueillant, la seule attraction un peu décalée est l'omniprésence de cannes et de bijoux fabriqués en dents de requin. Ce n'est pas follement encourageant pour les baignades.

Les spectacles ont lieu dans une salle de conférences transformée en théâtre destiné à accueillir ensuite d'autres manifestations artistiques. Cela ne va pas de soi. Habitué à projeter des photos ou des films, le technicien désigné comme assistant à Anna Faussurier doit tout apprendre du montage des décors et de l'éclairage du plateau. Je retrouve un jour Anna morte de rire. Quand il n'y a pas d'orgue d'éclairage automatique, voire électronique, on change la couleur des lumières en glissant dans les projecteurs ce que l'on appelle des « gélatines », sortes de plaques transparentes de la couleur désirée. Le chef éclairagiste indique donc à son assistant, un peu comme un chirurgien au bloc opératoire demandant « bistouri », « bleu », « jaune », « rouge » « vert » pour les insérer sur la face avant du projecteur. Quand il faut

tout éteindre, c'est « noir », forcément et on coupe tout. Au moment fatidique, quand Anna a demandé « noir », le malheureux assistant s'est affolé, rien ne s'est passé et il a dit : « Je ne le trouve pas. » Anna lui a gentiment montré qu'il suffisait alors d'éteindre le projecteur, puis expliqué que, naturellement, il n'y avait pas de « gélatine » noire.

Mais comme le plus souvent au théâtre, venu le moment de la représentation, tout s'est passé de façon professionnelle. Genia Poliakov avait monté *Giselle* en deux mois de la meilleure manière possible pour présenter le ballet à un public totalement novice. La première eut l'ampleur d'un événement national : président de la République et ministres, haie d'honneur des enfants des écoles portant des ballons à l'effigie des héros du ballet. Rudolf Noureev, plus à l'aise dans la caractérisation d'Albrecht au premier acte que dans les difficultés techniques du second, assurait cette première, avec une Sylvie Guillem impériale à tous égards. En alternance, un autre couple d'étoiles se produisait. Laurent Hilaire abordait pour la première fois le rôle d'Albrecht. Il en avait le physique et la prestance, le charme et le romantisme, la technique impeccable. Florence Clerc fut totalement bouleversante en *Giselle*, tonique et touchante au premier acte, avec des équilibres incroyables, trouvant le juste climat de désincarnation et d'humanité au second acte, tout en donnant une belle leçon de style.

Pour continuer à faire dans le luxe, le pas de deux des « fiancés » au premier acte était confié en alternance à Élisabeth Maurin et Manuel Legris, et à Fabienne Cerruti



et Wilfried Romoli. Ensuite à La Réunion, ce furent Françoise Maillard et Christian Poggioli. La belle Catherine Bellem était la Reine des Willis en alternance avec Marie-Claude Pietragalla qui abordait le rôle avec majesté et une superbe technique.

Des salles combles, un public ébahi et ravi, de nouvelles frontières s'ouvraient à la danse classique. À La Réunion, nous retrouvâmes les mêmes impressions. Dans la joie d'un accueil chaleureux et amical tant à Saint-Denis qu'à Saint-Gilles, en plein air ou au Tampon, *Giselle* conquiert même ceux qui étaient venus par obligation ou par hasard.

Et puis, malgré tout le travail de chacun, cela avait aussi un air de vacances. Nous étions logés à Mahé dans un hôtel près de la mer, mais fort heureusement pas au bord d'une plage. Il était sur une petite hauteur rocheuse. La terrasse du restaurant dominait plusieurs vastes bassins naturels éclairés le soir par des projecteurs pour que l'on puisse bénéficier de l'extraordinaire ballet des raies géantes qui se donnaient en spectacle en cabotinant à plaisir. Entre deux répétitions, les danseurs pouvaient faire trempette dans des lagons d'un bleu inimaginable, s'aventurer à La Réunion sur les pentes du volcan, goûter aux fruits exotiques fraîchement cueillis ou chevaucher Esmeralda, « la plus vieille tortue du monde ».

Parmi ceux qui firent le voyage aux îles, personne n'oublia ces moments de détente, le succès des spectacles, l'accueil du public et des populations, avec ces petites filles en tutu sur le tarmac de l'aéroport de Saint-Denis, offrant des fleurs à Noureev qui les embrassait chaleureusement, le tout

accompagné de chants et de danses. De beaux moments de ferveur amicale et admirative autour de la danse et des danseurs, grandes stars ou corps de ballet.

Une seule ombre à cette fête : lors d'un dîner sous les étoiles à La Réunion, nous apprîmes le décès d'Erik Bruhn, un immense danseur que tout le monde admirait infiniment, la plus grande passion de la vie de Noureev. Personne n'en parla avec lui, respectant le silence qu'il semblait vouloir garder sur cet événement qui l'atteignait profondément.

Ces premiers pas du Ballet du Louvre au bout du monde avaient été une réussite totale. La compagnie devait ensuite se produire en France, élargir son répertoire et repartir encore vers d'autres horizons. Elle n'eut hélas qu'une survie éphémère. Après avoir monté *Sérénade* de Balanchine, elle dut être dissoute faute de soutien des structures étatiques. J'avais moi-même tenté d'y intéresser la ville de Paris et le ministère de la Culture pour en faire une compagnie purement parisienne, plus légère que celle de l'Opéra, pouvant pratiquer un autre répertoire, voyager facilement, offrir un débouché dans la capitale à des danseurs français n'étant pas entrés à l'Opéra et représenter la ville à l'étranger dans certaines circonstances officielles. Le projet faillit aboutir, mais tourna court à la suite de changements de responsables tant à la ville qu'au ministère et surtout par manque d'une vraie volonté de ceux que l'on nomme les « décisionnaires », en général fort peu concernés par ce qui touche à la danse, surtout dite « classique ».

*Création d'Arepo de Béjart*

Toute création de Maurice Béjart était en soi un événement. Mais la soirée de la création d'*Arepo* fut particulièrement mémorable. Pour comprendre les tenants et aboutissants de cette étrange histoire, revenons aux années 1980. En 1986, Rudolf Noureev dirige depuis trois ans le Ballet de l'Opéra de Paris. En arrivant, il a trouvé toute une jeune génération « en or » dont il va achever de faire éclore les talents. Mais tout ne se passe pas dans le Ballet de l'Opéra comme un long fleuve tranquille. Noureev n'apprécie pas tout le monde au même degré. S'il imagine des rôles incroyables dans *Raymonda* pour les deux jeunes sujets Manuel Legris et Laurent Hilaire, on sait qu'il ne juge pas Patrick Dupond, extrêmement populaire pourtant, comme un vrai classique. Il met en valeur Sylvie Guillem et Monique Loudières, Élisabeth Maurin, mais, on ne sait pourquoi, n'aime pas Éric Vu-An, également sujet. C'est un magnifique danseur, technique superbe, physique exceptionnel, vraie personnalité de soliste. Mais Noureev a ses goûts bien à lui. Parallèlement, il y a le concours de promotion annuel, où le directeur du ballet ne dispose que d'une voix double. Il peut favoriser quelqu'un, mais en aucun cas il ne décide à lui seul de l'issue du concours : le jury, composé de danseurs élus par les autres et de quelques invités extérieurs, est seul juge. Ces années-là, il remplit sa fonction d'une manière un peu aléatoire : de petits clans intérieurs à la compagnie imposent un peu leur loi, davantage que les prouesses accomplies le jour du concours.

Ainsi, les meilleurs « sujets » du moment ne monteront jamais « premiers danseurs ». Tous les ans, c'est une éblouissante démonstration que donnent Legris, Hilaire, Vu-An, Olivieri notamment, et ils ne montent jamais.

*Arepo*, que signe Maurice Béjart en mars 1986, se veut un hommage au Ballet de l'Opéra, dans sa modernité comme dans sa tradition. Béjart choisit la musique du *Faust* de Gounod, qu'il fait arranger par Hugues Le Bars et Elizabeth Cooper. Cette dernière sera au piano aussi belle qu'efficace. Béjart, lui, appréciait beaucoup Vu-An, avec raison. Il le choisit donc dans sa distribution aux côtés de Legris, d'Élisabeth Maurin, de Sylvie Guillem, de Monique Loudières et d'Aleth Francillon, corps de ballet. Dans ce lot remarquable de très brillants danseurs, seules Monique Loudières et Sylvie Guillem sont donc étoiles.

Très certainement sensible à l'injustice qui frappe Vu-An autant que Legris, Maurice Béjart prend alors une décision hasardeuse. Il nommera lui-même étoiles les deux garçons à l'issue de la première d'*Arepo*. Normalement, c'est le directeur ou la directrice de la danse qui fait ce genre de nomination en accord avec l'administrateur général. Ici, Béjart tente une sorte de coup d'État.

À l'issue du spectacle, comme tout auteur d'une création il vient saluer, puis fait signe au public d'arrêter ses applaudissements. Il annonce alors qu'il nomme étoiles de l'Opéra de Paris Éric Vu-An et Manuel Legris, pensant certainement que si Noureev n'aime pas l'un il apprécie l'autre et qu'en faisant un lot avec les deux, ça pourrait marcher... Liesse dans la salle mais pas sur scène. Des coulisses, Noureev fait de multiples signes de dénégation. Legris, que

je vais féliciter sur le plateau, me glisse : « Attends. Rien n'est fait. Je crois qu'il y a de l'eau dans le gaz. »

Dès le lendemain, le conflit éclate. Les nominations ont été refusées par Noureev. Béjart affirme qu'il l'a rencontré la veille sur le plateau et qu'il a obtenu son autorisation. Radios et télévisions, qui ne se soucient pas souvent de la danse, s'emparent de l'événement puisqu'il s'agit de Noureev et de Béjart. Les communiqués contradictoires de l'un et de l'autre se succèdent. Béjart m'appelle le lendemain matin et me demande de venir le voir. Chez lui, rue Hautefeuille, il me regarde droit dans les yeux et me dit : « Je vous jure que j'ai croisé Noureev et qu'il m'a autorisé à les nommer tous les deux. » Je connais bien Maurice et je me méfie, car cette affirmation me paraît excessive, ne serait-ce que dans sa formulation. Je sais aussi qu'il a parfois une conception assez personnelle de la vérité vraie. Par chance, je connais très bien l'administrateur général de l'Opéra, Jean-Louis Martinoty, excellent metteur en scène et ancien confrère qui fut critique musical à *L'Humanité*. Je vais le voir au palais Garnier en sortant de chez Béjart. Il me déclare : « Je n'aime pas du tout Noureev et j'adore Maurice, mais je dois te dire que j'étais là toute la journée et qu'en raison de leurs emplois du temps respectifs ils n'ont jamais pu se croiser dans le théâtre. » À chacun d'en tirer ses propres conclusions.

Vu-An quittera donc l'Opéra toujours « sujet » Ce magnifique danseur s'illustrera chez Béjart plusieurs années au plus haut niveau avant de prendre la direction du Ballet de la ville de Nice. La nomination de Legris sera rattrapée peu après par Noureev lui-même lors d'une représentation de

*Raymonda* à New York. Manuel, après avoir pris sa retraite d'étoile, est devenu directeur du Ballet de l'Opéra de Vienne. Frédéric Olivieri partira comme étoile au Ballet de Monte-Carlo, puis à la Scala dont il dirigera même la compagnie. Laurent Hilaire, nommé étoile par Noureev aussi, longtemps maître de ballet associé à la direction de la danse de l'Opéra, prit finalement la direction de la célèbre troupe moscovite du Théâtre Stanislavski Nemirovitch-Dantchenko après que Stéphane Lissner eut préféré nommer Benjamin Millepied, plutôt que lui, à la tête de la compagnie. On a vu le résultat, puisque Millepied, à l'évidence non qualifié pour ce poste, démissionna après quelques mois seulement. Belles destinées, donc, de tous ces « sujets » refusés comme « premiers danseurs » aux concours. Quant au conflit entre Noureev et Béjart, après avoir bien excité tout le monde, il finit par sortir des radars de l'actualité chorégraphique sans que les plaies ouvertes fussent jamais vraiment fermées.

### *Croisière de la danse, août 1986*

Ce fut, me semble-t-il, une idée de Thomas Erdos, grand imprésario d'origine hongroise, qui fut le découvreur et le promoteur notamment de Pina Bausch. Pourquoi ne pas organiser une croisière vouée à la danse, en plein mois d'août, moment où les théâtres sont fermés et les compagnies en vacances ? Les danseurs sont alors disponibles pour prendre aussi des vacances... en dansant aux quatre coins de l'univers. Et puis la Méditerranée est en général

plutôt calme en cette période de l'année. Accord fut passé avec les Croisières Paquet et le départ fixé à Toulon à bord du paquebot *Azur*.

L'idée était de réunir un large éventail de danseurs classiques et contemporains, et de donner cours et répétitions, éventuellement spectacles aussi, sur la plage avant du bateau, et aux escales où un lieu pouvait se prêter à représentation sur le sol ferme. Nous devions aller à Bodrum, Rhodes, Athènes, Kusadasi et Éphèse, avec une alternance de spectacles et de tourisme.

La liste des passagers professionnels comportait, en danse contemporaine, Carolyn Carlson, venue avec son fils et sa mère, Félix Blaska également en famille, Larrio Ekson, Colette Maly, la chorégraphe de modern dance américaine Martha Clarke. Face à eux, un fort bataillon classique venu de l'Opéra de Paris, avec Sylvie Guillem, Marie-Claude Pietragalla, Élisabeth Maurin, Christa Charmolu, Kader Belarbi, Manuel Legris, Wilfried Romoli. Également Paolo Bortoluzzi, ancienne superstar de Béjart, avec sa femme. Parmi les non-danseurs, il y avait André Larquié, président du conseil d'administration de l'Opéra de Paris, Guy Darmet, créateur et directeur de la Maison de la danse et de la Biennale de danse de Lyon, Patrick Bensard, créateur et directeur de la Cinémathèque de la danse, Jocelyne Le Bourhis, responsable des programmes danse de l'Opéra de Paris, Jean-François Brégy, secrétaire général de l'Opéra de Paris, et moi-même, chargé comme d'habitude de reportages pour *Le Quotidien de Paris* et pour *Les Saisons de la danse*.

Tout était pour le mieux sur le meilleur bateau du monde, avec cependant un petit problème qui ne déranga que peu les danseurs, mais davantage certains passagers. Il n'avait pas été possible de remplir le bateau avec des passionnés de danse seulement. Il semble bien que Paquet vendit donc aussi des places comme celles d'une croisière ordinaire. D'où l'étonnement de certains passagers quand on leur demanda de se retirer de la plage avant où ils prenaient leur bain de soleil, car allait s'y dérouler le cours de danse quotidien du matin et plus tard la répétition en nocturne qui les empêchait de siroter tranquillement une ultime boisson en regardant se coucher le soleil. Mais du moment qu'on le nourrit bien et souvent, le croisiériste moyen est plutôt bon enfant et les récriminations furent finalement peu nombreuses. Certains d'entre eux prirent même goût à ce cours matinal généralement donné par Carolyn Carlson ou Larrío Ekson et ouvert à tous.

À la nuit tombée, la répétition sous les étoiles était magique. Dans l'éclairage de lumières un peu incertaines, ces magnifiques danseurs se chauffaient, répétaient solos et pas de deux, travail impossible de jour en raison de la chaleur. Il y avait en revanche beaucoup d'humidité et il fallait sans cesse essuyer avec un drap l'espace où se déroulait ce fascinant rituel. Mais ça patinait quand même et je me rappelle Élisabeth Maurin déclarant calmement après plusieurs spectaculaires glissades : « Je vais auditionner pour Holiday on Ice. » Tout cela se passait comme toujours avec les danseurs, dans un climat où cohabitaient humour, bonne humeur et travail du plus grand professionnalisme. Tard le soir, dans les profondeurs du bateau,



on ouvrait une sorte de « boîte » avec musique où tout le monde pouvait venir se défouler, y compris les danseurs heureux de s'agiter autrement que selon leurs codes habituels. Un entracte privilégié et sympathique qui se terminait au creux de la nuit, les danseurs, comme je l'ai dit souvent, étant infatigables.

L'un des très grands moments du voyage fut l'escale à Kusadasi et la visite d'Éphèse où se déroula le soir un superbe spectacle au théâtre antique. Les ruines d'Éphèse sont parmi les plus belles du monde et voir évoluer nos danseurs dans le cadre imposant de ce théâtre, à deux pas de celles de la célèbre bibliothèque, était purement miraculeux. Tout comme le spectacle d'improvisation donné quelques jours après par Carolyn Carlson dans la cour d'un palais de Rhodes avec un violoncelliste, évoluant sur un escalier qui grimpait tout droit du sol jusqu'en haut des remparts. Des moments uniques.

Il devait aussi y avoir un spectacle tout contemporain, dûment préparé par Carolyn Carlson, Blaska et Martha Clarke. Mais hélas, il fut annulé, l'unique tempête du voyage l'ayant rendu impossible. La mer se déchaîna soudain pendant un jour et demi. Au début, nous trouvions cela très drôle. Nous nous étions regroupés, Guillem, Legris, Maurin, Pietragalla, Romoli, Belarbi, Charmolu, Brégy et moi sur une petite plateforme à l'avant du bateau et nous jouions comme des gamins à nous faire asperger par l'écume que l'étrave faisait jaillir chaque fois que le bateau plongeait dans une vague. Mais nos rires n'eurent qu'un temps. Le mal de mer commença à saisir certains d'entre nous, moi le premier, puis on nous demanda de ne pas rester là, ça

devenait trop dangereux. Il fallut même que tout le monde rentre à l'intérieur du bateau. Allongé sur ma couchette, en assez médiocre forme, je ne sais pas très bien ce que firent tous les autres...

Quand le bateau accosta à Toulon, nous étions un peu fourbus, mais aussi certains d'avoir vécu des moments artistiques très forts et de belles rencontres humaines et amicales.

### *Grand retour chez les Youssoupov*

Un voyage pas comme les autres, rendu possible par la toute fraîche perestroïka rouvrant les frontières de l'URSS. Organisé par Albert Sarfati à la demande de l'Association pour le rayonnement de l'Opéra de Paris (AROP) présidée par Marina de Brantes, et en écho à une venue de danseurs du Bolchoï à Paris en 1989, un voyage à but caritatif fut proposé en mars 1990 aux plus grosses fortunes de balletomanes français pour financer à la fois les spectacles des Russes à Paris et des bourses pour jeunes danseurs nécessaires en Russie. Moyennant une très forte somme, les participants étaient conviés à assister au Bolchoï de Moscou à plusieurs ballets créés par Nijinsky du temps des Ballets russes, mais jamais encore dansés en Russie, et interprétés pour l'occasion par des étoiles de l'Opéra de Paris. Il y aurait une visite du monastère de Zagorsk puis, par train de nuit, on se rendrait à Leningrad, pas encore redevenu Saint-Pétersbourg, pour assister à un concert de l'Orchestre philharmonique dirigé par Vladimir Spivakov et célébrer

la réouverture du palais Youssouпов avec un concert dans le petit théâtre du palais et un dîner avec grand bal dans les salons tout juste rouverts et restaurés. Aucune fête n'y avait été donnée depuis la révolution de 1917.

Un avion spécial avait été affrété. Depuis le rendez-vous fixé dans un grand hôtel proche de Roissy, des cars devaient conduire ces passagers très précieux jusqu'au charter loué pour le voyage. Nous étions deux ou trois journalistes dont Simone Dupuy, de *L'Express*, invités pour relater l'aventure dans différents médias. Il y avait aussi Jocelyne Le Bourhis, responsable des publications danse de l'Opéra de Paris et de nombreux membres de l'AROP. À l'arrivée à Moscou, l'aéroport avait été fermé et réservé à notre seul avion, des cars nous attendant pour nous conduire directement à notre hôtel, le célèbre *Intourist*. Il était encore le meilleur de Moscou, fréquenté par de nombreux diplomates, parfois trop enclins à se laisser aller à des confidences sur l'oreiller auprès de l'une des très jolies filles hantant négligemment mais en masse le hall principal, d'où quelques scandales retentissants. Assez vétuste, l'*Intourist* allait être détruit au début des années 2000 et remplacé par un gratte-ciel hypermoderne. À cette époque où un léger souffle de liberté commençait à souffler sur la Russie, il était encore difficile de savoir si l'accueil grandiose qui nous avait été réservé à l'aéroport était un honneur ou une précaution pour éviter tout contact entre ces représentants d'une civilisation combattue depuis presque un siècle et le peuple soviétique.

Emmener des touristes aussi particuliers pour des événements aussi exceptionnels était à bien des égards une

entreprise risquée, périlleuse, même un peu folle. Elle avait nécessité quelques précautions du côté français. Très diplomate comme toujours, Marina de Brantes avait fait savoir aux dames qu'il y aurait galas et réceptions, qu'il fallait honorer nos hôtes qui attendaient une démonstration d'élégance parisienne, mais qu'elles ne devaient pas pour autant se transformer en vitrines de la place Vendôme ou de la rue de la Paix. Donc, quelques bijoux, mais pas les plus flamboyants, un manteau de fourrure, indispensable puisque nous étions en mars, mais un seul, des tenues de soirées chics mais sans extravagance ni outrance. Ces codes furent parfaitement respectés par toutes ces dames, même si l'unique manteau de fourrure emporté était souvent de la zibeline ou du chinchilla.

Au Bolchoï, nos danseurs interprétaient trois ballets du répertoire des Ballets russes qui n'avaient encore jamais été dansés en Russie, à savoir, *Le Spectre de la rose*, *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *Petrouchka*. Le succès fut naturellement immense. La visite de Zagorsk nous transporta dans un monde presque imaginaire, avec ses bulbes bleus et ses cohortes de mendiants aux portes des différentes églises.

Pour nous rendre à Leningrad, nous sommes partis de la gare des lignes « intérieures » de Moscou, vaste bâtiment vétuste, mal éclairé, rempli de silhouettes emmitouflées toutes semblables, sans visage, qui constituaient le peuple soviétique que l'on côtoyait sans l'approcher. Nous avions un train spécial. En attendant son départ, faisant quelques pas dans la lumière glauque éclairant ces lieux assez misérables, j'eus soudain une vision surréaliste. Se dirigeait vers

notre quai un chariot transportant une montagne de valises et sacs des plus grands selliers parisiens. Une scène digne d'*Alice à travers le miroir*.

Il n'y avait pas de couchettes. Les cabines que nous partageons à trois ou quatre étaient confortables et propres, sans luxe inutile. En bout de chaque wagon trônait un samovar et une opulente matriochka souriante et affable s'employa à nous servir du thé tout au long du voyage. Un charme particulier, hors du temps. Nous avons atteint Leningrad au lever du jour. Toujours transportés en cars spéciaux, nous sommes arrivés un peu ahuris à l'*Hôtel Europa*, qui avait été aussi un fleuron de l'hôtellerie russe au début du xx<sup>e</sup> siècle, mais avait mal vieilli. On l'a entièrement restauré, mais en 1990 il était aussi pittoresque que plein de surprises. Vastes halls marqués des vestiges de splendeurs anciennes et dans les chambres, mobilier de style genre Empire russe avec beaucoup de bronzes dorés. Je bénéficiais d'un piano à queue, mais une ampoule sur trois seulement éclairait vraiment. Dans les vastes salles de bain aux immenses baignoires, on pouvait obtenir de l'eau froide ou de l'eau chaude, très rarement les deux, et elles étaient jaunes, l'une et l'autre. Mais peu importait. Tout cela n'était que la marque d'une culture ni anéantie ni réellement vivante.

Des expériences bien plus excitantes nous attendaient, à savoir le concert de gala du Philharmonique de Leningrad dirigé par Vladimir Spivakov jouant Mozart et Tchaïkovski dans son illustre salle, avec en bis une œuvre française... Dans le public sur son trente et un, arrivé avant nous,

beaucoup portaient en bijoux de petites tours Eiffel qu'ils exhibaient avec autant d'humour que de gentillesse.

Le lendemain, après une visite de la ville nous nous retrouvions en grande tenue au palais Youssouпов, temps le plus fort de cet incroyable voyage. Il était abandonné depuis 1917 après que le prince Félix y eut assassiné Raspoutine et se fut enfui à l'étranger avec sa femme grande-duchesse de Russie et nièce du tsar et leurs enfants pour mener, notamment en France, une vie errante pleine d'imprévus. Ce superbe bâtiment venait d'être rouvert pour la première fois depuis 1917 et restauré. Tout y était hors normes, des salons où allaient se dérouler bal et dîner, au théâtre réplique miniature du Mariinski, jusqu'à cette petite pièce en sous-sol où l'on avait invité à dîner Raspoutine pour lui faire manger des gâteaux bourrés de poison... qui ne le tuèrent pas, puisqu'il parvint à s'échapper et que c'est juste dehors, sur la chaussée, qu'il fut achevé avant qu'on ne jette son corps dans la Neva toute proche. Comment ne pas être profondément impressionné par des lieux insignifiants en apparence, mais où se déroulèrent des événements aussi tragiques, grand-guignolesques et lourds de conséquences historiques. Chaque fois que l'autobus 74 qui me conduit de la place Blanche à celle du Châtelet passe à la station Louve-Rivoli, juste entre le vieux Louvre, Saint-Germain-l'Auxerrois et la statue de Coligny rue de Rivoli, je pense à la Saint-Barthélémy qui se déroula précisément dans ce triangle fatal, tandis que sonnait le tocsin.

Chez les Youssouпов, le dîner et le bal furent ce que l'on pouvait attendre de mieux, dans le luxe, le bon goût,

avec discrétion. De l'élégance parisienne « dans la simplicité », avec ce que les grands couturiers parisiens avaient de plus cher et de plus austère. Parmi les messieurs, peu de fantaisie possible, à l'exception d'un prince moyen-oriental au nœud papillon de smoking en émeraude et diamant... Pas de quoi faire rêver, mais quand même impressionnant !

Mon propos n'est pas de juger de l'opportunité d'éta-  
ler ce luxe, même pondéré, dans un pays à peine libéré  
de soixante-dix ans d'un régime politique ayant plongé  
l'immense majorité de sa population dans la misère et  
coûté la vie à plusieurs millions d'opposants ou préten-  
dus tels envoyés dans les goulags de Sibérie. Ces festivi-  
tés étaient voulues par les nouveaux dirigeants comme  
l'évocation d'un passé pas si lointain, celui de la glo-  
rieuse époque des Ballets russes et des mouvements artis-  
tiques les entourant, l'expression d'une volonté de créer  
certains échanges caritatifs entre deux pays où la danse  
était reine. Peut-être pouvait-on y voir aussi un discret  
hommage à une grande famille russe dont ce palais sym-  
bolisait la puissance et l'influence historique. Félix  
Youssouпов ne mourut qu'en 1967 à Paris à quatre-  
vingts ans. Il avait fondé avec sa femme une maison  
de couture où débuta comme livreur le futur marquis de  
Cuevas qui y rencontra sa future femme, héritière  
Rockefeller, justement cliente des Youssouпов. Le prince  
Félix assistait encore au ballet à Paris bien après la guerre  
et je me rappelle l'avoir vu un soir au Théâtre des  
Champs-Élysées au début des années 1950. Intrigué parce  
que deux dames venaient de lui faire la révérence en lui

baisant la main, j'avais demandé qui était cet homme pour mériter pareil hommage : « Le prince Félix Youssouпов, l'assassin de Raspoutine », m'avait-on répondu. J'avais douze ou treize ans et cela avait fortement marqué mon imagination !

Pour l'heure, n'étant pas moi-même invité comme milliardaire, je faisais mon métier de journaliste, tour à tour étonné, émerveillé... ou amusé, notamment par le comportement de ce groupe de gens si fortunés, dont j'ignorais les pratiques et les codes. Car il faut bien en venir à cette société étrange rassemblée à la fois dans un but caritatif et mondain, se comportant de manière à la fois parfaitement éduquée et parfois mal élevée. Nous avons par exemple d'emblée constaté, mes confrères et moi-même, que, hormis la toujours sympathique équipe de l'AROP, personne ne nous jugeait digne du moindre intérêt et donc ne nous adressait la parole. Nous étions propres sur nous, bien sûr, mais moins rutilants socialement. Peut-être aussi se méfiait-on de nous... non sans raisons.

Car nous avions découvert l'existence de castes selon une gradation bien précise chez ceux que l'on regroupe à tort sous le seul qualificatif de « milliardaires ». Les petits milliardaires, les moyens milliardaires, les grands milliardaires et même quelques très rares « milliardaires absolus » constituaient autant de petits univers clos où ne pouvait guère pénétrer quelqu'un d'une caste inférieure. Chacun essayait de forcer le barrage, mine de rien, pour frayer avec quelque membre de la caste supérieure, mais ça ne marchait jamais... Pour les embarquements en



autocar et encore plus au moment des repas se jouait un ballet extraordinaire. Ce que j'appellerai d'innocents resquilleurs tentaient de s'introduire à la table convoitée. Avec moult sourires surgissait toujours une excuse pour les écarter : « Nous sommes vraiment navrés mais nous avons promis aux Untels de leur garder des places ! » était la plus courante, mais il y en avait bien d'autres, toujours aussi courtoises, aussi bien tournées qu'incontournables, mais d'un comportement en fait peu civil. Seule une charmante jeune fille ignorait ces luttes intestines. Elle venait d'ailleurs volontiers s'asseoir avec nous et ne quittait pas son carnet de croquis. Au lieu de photographier à tout va comme les autres, elle dessinait, sans cesse. Je me rappelle les très jolies vues de l'Institut Smolny qu'elle fit lors de la visite de ce haut lieu pétersbourgeois d'une beauté saisissante et chargé d'histoire. Nous avions aussi comme interlocuteurs permanents, les De Brantes et Martine Czapek qui s'amusaient, en douce, de ces petits affrontements mondains. Responsables de l'AROP, ils étaient plus habitués que nous à la fréquentation de ce « grand monde », mais gardaient un sens de l'humour indestructible.

Ces chocs de civilisation entre une France en plein épanouissement et une Russie renaissant à peine de ses cendres étaient très hauts en couleur, irréels, felliniens dans leurs excès, leurs contrastes. Et jusqu'au retour, rien ne fut vraiment normal. Nous avions un charter qui nous était théoriquement réservé. Mais au moment de l'embarquement, on y imposa la présence de quelques officiels soviétiques qui devaient se rendre de toute urgence à Paris et quatre

ou cinq d'entre nous restèrent sur le tarmac à attendre le prochain vol régulier. Ils se rappellent encore leur légère angoisse en nous voyant décoller sans eux. Ce ne furent que quelques heures d'attente en plus, et pas la Sibérie, mais le souvenir de Noureev échappant de peu au pire sur le tarmac du Bourget en 1961 devait quand même les hanter.

### *An 2000 : deux fois Tokyo*

Pour achever le xx<sup>e</sup> siècle ou commencer le xxi<sup>e</sup>, selon les deux façons de compter, j'eus la joie d'aller deux fois à Tokyo en l'an 2000. En janvier, d'abord, avec le groupe de Manuel Legris, puis en août pour le World Ballet Festival que M. Tadatsugu Sasaki, fondateur et directeur du Tokyo Ballet, organise tous les trois ans et qui réunit les plus grands danseurs du monde.

L'illustre photographe Kishin Shinoyama avait réalisé à l'Opéra de Paris une série de très belles photos, notamment de nus autour de Manuel Legris et de ses partenaires. Un livre avait été publié et Manuel m'avait demandé d'en écrire la préface. Comme rémunération, il me demanda si je préférais un cachet ou une invitation à Tokyo pour l'inauguration de l'exposition faite dans une galerie avec de grands tirages de ces photos. Il emmenait aussi le groupe de danseurs qu'il avait constitué avec des camarades de l'Opéra et qu'il dirigeait avec grande efficacité, sans se douter qu'il faisait ainsi ses premières armes avant de prendre la tête

du Ballet de l'Opéra de Vienne. J'optai bien sûr pour l'invitation à Tokyo.

Le groupe constitué par Manuel était des plus solides. Il comprenait, si je ne me trompe, plusieurs étoiles et futures étoiles, des premiers danseurs et des danseurs du corps de ballet particulièrement performants. Il proposait un programme comportant quelques extraits du répertoire classique maison et quelques créations contemporaines, et remportait partout un vif succès. Nous étions tous sous la houlette de la très astucieuse et dynamique Rinko Watarai, à l'origine du projet.

Le spectacle fut bien sûr un gros succès et l'exposition, inaugurée en présence du photographe et si je ne me trompe de l'ambassadeur de France ou de son représentant, était de toute beauté, dans une galerie à la mode d'un quartier chic de Tokyo. Comme toujours avec les danseurs en déplacement, l'ambiance était à la fois très professionnelle et très joyeuse. Ces artistes m'ont toujours étonné par la facilité avec laquelle ils passent d'une totale concentration et d'un sérieux absolu dans leurs moments de travail à une exubérance juvénile qui fait de ces très grands professionnels en quelques secondes des passionnés de tourisme comme à Pékin ou de shopping, comme à Tokyo. Tous connaissaient bien la ville et chacun avait sa spécialité en ce domaine. Celui-là connaissait les meilleurs magasins de DVD. Cet autre, où il fallait acheter du matériel vidéo. Une mutation vraiment particulière tenant certainement à l'âge moyen auquel ces grands artistes arrivent au sommet de leur carrière et qui est celui auquel le commun des

mortels entreprend ou éventuellement fait ses études avant d'entrer dans la vie active.

Comme toujours en pareille circonstance, j'assistai au cours, puis aux répétitions et au spectacle du soir. Entre-temps et après répétitions ou spectacle, nous eûmes le temps de partager de très joyeux repas. (Je renonçai en revanche à accompagner tous ces jeunes en boîte après le souper.) Le hasard fit que l'on rencontra John Neumeier, tout seul ici pour remonter un de ses ballets pour le Tokyo Ballet. Il fut vraiment heureux de cette coïncidence, avouant que la solitude lui pesait. Il se joignit alors à nos sympathiques agapes. Ce très grand créateur, assez secret, se montra ici plus ouvert et décontracté que lors des interviews officielles. Neumeier est quelqu'un de charmant, de très délicat et de remarquablement intelligent, avec une sensibilité d'écorché vif, mais aussi un sens de l'humour très fin. Cette courte parenthèse japonaise, aussi vite ouverte que refermée, pleine de souvenirs agréables, fut à l'origine d'une seconde visite à Tokyo cette année-là. Tadatsugu Sasaki, producteur de l'événement et que je connaissais déjà, avait paru très surpris de constater que j'étais du voyage, invité par Manuel et non par lui. Fut-il piqué au vif ? Peut-être. Les codes de la vie sociale japonaise ne sont pas tout à fait les nôtres. Toujours est-il qu'il m'invita à venir au mois d'août suivant passer une semaine à Tokyo pour assister à son World Ballet Festival. Ce fut une autre expérience non moins sympathique et étonnante.

Pour ce World Ballet festival, M. Sasaki réunissait une poignée des meilleurs danseurs du monde, de toutes

nationalités. Qu'on en juge par la liste, j'espère à peu près exhaustive, des invités de l'an 2000 : Sylvie Guillem, Nicolas Le Riche, Agnès Letestu, José Martinez, Aurélie Dupont, Manuel Legris pour la France, et puis le Cubain José-Manuel Carreño, l'Argentine Paloma Herrera, les jumeaux tchèques Otto et Jiri Bubeníček, solistes à Hambourg, les Italiens Alessandra Ferri et Massimo Muru, et me semble-t-il aussi Carla Fracci, la superstar du ballet italien sans doute doyenne de cette brillante cohorte, les Russes Sergei Filin, Vladimir Malakov et une étoile du Bolchoï qui pouvait exécuter des fouettés à perpétuité, mais dont j'ai oublié le nom.

Il y avait chaque soir un spectacle de pas de deux et d'extraits divers des grands ballets du répertoire qui provoquait le délire du public. Les Japonais aiment follement les danseurs et à la fin d'un ballet, beaucoup se précipitent vers la scène pour leur offrir de petits cadeaux, des fleurs ou des mots gentils au moment des saluts. Tout se terminait le dernier soir par un gala humoristique où chacun s'efforçait de paraître sous un jour inattendu, les garçons dansant par exemple des variations de filles et inversement. Le gala s'achevait sous une pluie de confettis dorés et dans une atmosphère de fête et de convivialité que l'on imagine très mal chez nous.

Nous logions tous dans le même hôtel et, à de rares exceptions près, partions en bande et en métro pour les répétitions et spectacles, et revenions de même. De très nombreux spectateurs attendaient les danseurs à la sortie des artistes. Il fallait y installer de petites tables pour signer les autographes tant il y avait de monde. Certains

passionnés nous suivaient ensuite dans le métro pour tenter de parler avec leurs stars préférées ou simplement les regarder de près. Décidément, au Japon, la danse et tout ce qui y touche est une planète à part.

### *Jonas Kaufmann*

Il avait débuté à l'Opéra de Paris Bastille en Cassio dans une improbable production d'*Otello*. J'avoue ne l'avoir pas du tout remarqué à cette occasion, mais Cassio n'est finalement pas un rôle très porteur, même si le personnage est un élément dynamique indispensable à l'action. Quand il revint en 2006 chanter *Fierrabras* de Schubert au Châtelet, ce fut en revanche pour moi une révélation. Une voix parfaite, d'un timbre rare et d'un rayonnement tout aussi exceptionnel, une musicalité sans défaut et un physique de jeune premier utilisé avec intelligence et sans exhibitionnisme. Quand il fut annoncé l'année suivante comme l'Alfredo de *La Traviata* que Marthaler allait mettre en scène à l'Opéra Bastille, je décidai de l'interviewer. À peine connu en France, il avait déjà un statut de star ailleurs, à Munich, sa ville d'origine, à Zurich, compagnie à laquelle il appartenait et à Londres où il venait de connaître un triomphe mémorable en Don José à Covent Garden. Il avait aussi conquis le Metropolitan Opera de New York dans *La Traviata*.

Les spectacles parisiens avaient lieu en fin de saison, en juin 2007, et les répétitions se déroulaient dans les anciens ateliers de décors boulevard Berthier. Il faisait une chaleur

accablante, anormale. Je savais que la mise en scène de Marthaler serait très spéciale et j'avoue que le court extrait de répétition auquel j'assistai me parut incompréhensible, d'autant que les vrais accessoires n'étaient pas encore utilisés. Je ne compris pas très bien pourquoi Kaufmann chantait son air du deuxième acte « *De' miei bollenti spiriti* » sous une table, si mes souvenirs sont exacts. Je compris ensuite pourquoi en voyant le spectacle : en scène, il réparait la tondeuse à gazon... remplacée par cette table pour les répétitions, mais lui permettant de se roder à cette inconfortable position.

Mais Kaufmann n'en était pas à ça près. L'entretien se déroula très cordialement. C'était un homme jeune, très beau, très souriant, parlant un français parfait. Les metteurs en scène excentriques ? Pourquoi pas ? « Je suis arrivé à un stade de ma carrière où je peux fixer des limites. Avant, ce n'était pas possible. Cela ne veut pas dire pour autant que je n'aime pas les productions folles ou inhabituelles. Quand j'ai accepté de faire *La Traviata* à l'Opéra de Paris, je savais que c'était Marthaler qui signait la mise en scène et qu'il ne s'agirait donc pas d'une *Traviata* comme celles que j'ai faites jusqu'à présent. J'ai participé à la production Zeffirelli du Met, sans doute semblable à celle de la création de l'œuvre. Dans certaines productions modernes, le plus difficile est de chanter toujours au même niveau en exécutant des choses scéniquement compliquées. Quand je fais une production moderne, je rêve d'une production statique et quand je fais une production statique, je rêve d'une production agitée ! J'aime trop le changement. Mais l'important pour moi est qu'une production moderne ne soit

ni ennuyeuse ni obscure. Il faut quand même comprendre ce qui se passe. On peut transposer une histoire dans les temps modernes, tant que l'on reste fidèle au livret et à la partition. Les grandes questions que pose l'Opéra sont éternelles, intemporelles. »

Après des débuts de ténor léger, il comprit qu'il faisait fausse route et changea de travail et de répertoire, mais toujours avec sagesse : « J'ai abandonné les baroques et Rossini, mais je chante toujours Mozart et Monteverdi. Je pratique un répertoire nettement plus lourd, sans aller trop loin pour l'instant. Pas encore de *Tristan*, ni de *Tannhäuser*, ni d'*Otello*. Il faut garder des buts dans la vie. Otello est un personnage extraordinaire qui nécessite une voix un peu sombre comme la mienne, mais il est tellement intense qu'il exige beaucoup de puissance et d'énergie. C'est un peu comme Don José dans *Carmen*... J'aime beaucoup laisser parler mon tempérament, mais si on n'y fait pas très attention, on se rend compte trop tard qu'on est allé trop loin et les dégâts sont irrémédiables. "Je te tiens fille damnée", et la dernière scène peut être très dangereuse si on se laisse emporter par l'intensité émotionnelle de la situation. J'adore ce rôle et cette musique, mais ils ne sont pas à pratiquer tous les jours. »

Mais comment résister quand on est ensuite jugé comme l'un des deux plus grands ténors du moment et que l'on vous réclame sur les plus illustres scènes du monde dans les grands rôles les plus alléchants ? Et si Jonas avait suivi à la lettre ses principes de 2007, aurait-il dû affronter les mêmes problèmes dix ans plus tard ?



Pour l'heure, l'entretien terminé, je me disais qu'avec la chaleur épuisante qu'il faisait à Paris ce jour-là et comme les studios Berthier ne sont pas faciles d'accès, je profiterais peut-être, en m'y prenant bien, de la voiture dont disposait certainement le ténor vedette. Mais à ma question non désintéressée : « Comment repartez-vous ? » il répondit : « En métro. Et vous ? – Moi aussi... » Le trajet à pied était long jusqu'à la station la plus proche et comme nous prenions la même ligne, ce fut finalement une agréable occasion de faire plus ample et plus intime connaissance en parlant de nos épouses respectives et de nos enfants.

J'ai beaucoup aimé la vision que Marthaler avait de *La Traviata*, transposée dans le monde contemporain du spectacle avec un couple d'amoureux maudits évoquant celui de Piaf et de Theo Sarapo. Coiffé à la zazou, Jonas était la séduction même et Christine Schäfer, malgré d'évidentes limites vocales, était bouleversante en petit oiseau blessé mourant comme un accessoire désormais inutile parmi les détritiques de la fête. Cette vision était aussi exacte que forte. À la fin du spectacle, je passai sur le plateau pour féliciter si possible Jonas. Quand il me vit, à mon grand étonnement, il m'embrassa sur les deux joues en me remerciant de l'interview. Ce fut le début d'une sorte d'amitié très sympathique mais forcément éphémère. On me demanda de réaliser les interviews des interprètes pour la diffusion télévisée du spectacle et le DVD qui devait suivre. Nous eûmes donc à nous rencontrer encore. Jugée trop scandaleuse, cette *Traviata* ne fut hélas jamais diffusée à la télévision et le DVD jamais réalisé, à ma connaissance. J'allais l'écouter en récital à Bordeaux, à Garnier, dans *Tosca* à Londres pour

*Opéra international* auquel je collaborais alors. Je l'interviewai à nouveau quand il revint à Paris en 2008 chanter Florestan dans *Fidelio*. En quelques mois, il était devenu celui que tout le monde se dispute. Je lui demandai comment il vivait cette rapide ascension au sommet. Il n'avait visiblement pas perdu la tête : « À vrai dire, je ne suis pas allé si vite que cela, car je suis dans le métier depuis pas mal d'années. Le temps était simplement venu de prendre les bonnes décisions. Le problème, d'ailleurs, n'est pas tant d'arriver là où tu dis que je suis, mais d'y rester, avec la même qualité. Avant, je pouvais assumer des soirées excellentes et d'autres plus moyennes. Maintenant, tout le monde attend chaque soir quelque chose d'extraordinaire. » Créer des personnages qui soient crédibles et permettent aux émotions d'être vraies, telles étaient ses véritables préoccupations : « S'il n'y a que l'émotion seule et que l'on reste sans rien faire d'autre, tout est statique, on ne transmet rien. Avec de bons partenaires, c'est comme une partie de ping-pong. On reçoit autant d'énergie qu'on en donne parce que le partenaire réagit et vous pousse à réagir davantage. C'est cette stimulation réciproque qui donne vie au spectacle. » Et pour parvenir à coordonner la maîtrise du texte, celle de la musique et celle de ses propres émotions quel est le secret ? « La base de tout est la technique. Elle est indispensable si l'on veut effectivement montrer tout ce que peut faire une voix de ténor. Dans un récital de mélodies, il faut bien coordonner le texte et la musique, puis les pièces entre elles et enfin suivre les émotions qui orientent l'interprétation de chaque mélodie. Pour moi, l'émotion vient en dernier, car elle est la plus importante

et ne peut se libérer que lorsque le reste est maîtrisé. Alors, je peux m'y abandonner spontanément au moment du concert, car elle n'a rien de formaté intellectuellement... Quand je commence à chanter devant le public, il ne reste que l'émotion, et elle peut changer d'un soir à l'autre. C'est toute la différence avec le disque. Refaire toujours en scène la même chose ne m'intéresse pas. »

Je n'ai pas l'âme ni les moyens financiers d'un groupie parcourant le monde à la suite des chanteurs qu'il aime. Et puis, Jonas était devenu une telle superstar que, même s'il était toujours très amical quand nous nous croisions, il commença à m'intimider et j'ai renoncé à aller le féliciter à l'issue de ses concerts ou spectacles. Je fis exception après son admirable *Werther* à l'Opéra Bastille, juste le temps d'une accolade et d'un bref échange pour prendre de ses nouvelles, car il relevait juste d'une grippe sévère.

Les années sont passées. Nous ne nous sommes guère vraiment revus. En 2017, je ne l'ai pas trouvé au mieux de sa forme dans *Lohengrin* à l'Opéra Bastille mais revenu au meilleur de lui-même quelques mois plus tard au Théâtre des Champs-Élysées dans une mémorable soirée vouée à *Andrea Chénier* en concert. Son *Don Carlos* dans la version originale en français à l'Opéra Bastille en 2017 dans la médiocre mise en scène de Warlikowski a montré une voix toujours très maîtrisée et une qualité de jeu scénique exemplaire. Certes, les célèbres boucles commencent à grisonner, ce n'est plus tout à fait le jeune premier à faire chavirer tous les cœurs, mais un séduisant quadragénaire plus sûr de lui encore qu'au temps des jeans et des cheveux longs de ses débuts. Et la voix est là, avec toutes ses

possibilités. J'espère que ses ennuis de santé sont vraiment du passé. Ses disques et DVD sont magnifiques, uniques. Ils l'ont saisi au sommet d'une glorieuse carrière. Je garde surtout comme celui d'un moment privilégié, hors du temps, humainement riche, le souvenir de ce trajet à pied sur le boulevard Berthier puis en métro, un jour caniculaire de juin à Paris, avec un jeune et grand artiste sans orgueil ni fausse modestie et que la gloire guettait au coin de la rue.

## Table

Avant-propos .....	7
<i>L'Auberge du Cheval Blanc</i> .....	11
<i>Le Palais de cristal, 1947</i> .....	12
<i>Les Mirages, 1947</i> .....	13
<i>Cuevas et ses Ballets</i> .....	14
<i>Rosella Hightower</i> .....	18
<i>La Belle au bois dormant, 1960</i> .....	20
<i>Les Indes galantes, 1952</i> .....	22
<i>Montserrat Caballé</i> .....	25
<i>Monstres « sacrés »</i> .....	30
<i>Serge Lifar</i> .....	35
<i>Irène Aïtoff</i> .....	38
<i>Gian Carlo Menotti</i> .....	40
<i>Rudolf Noureev</i> .....	42
<i>Roland Petit</i> .....	49
<i>Galina Vichnevskaïa</i> .....	56
<i>Zizi</i> .....	58
<i>Renata Tebaldi</i> .....	62
<i>Luciano Pavarotti</i> .....	66
<i>Martha Graham</i> .....	69

<i>Balanchine</i> .....	69
<i>Barychnikov</i> .....	71
<i>Roméo et Juliette : une longue histoire</i> .....	73
<i>Fedora Barbieri</i> .....	78
<i>Arthur Miller</i> .....	81
<i>Jean-Luc Boutté</i> .....	82
<i>Maïa Plissetskaïa</i> .....	86
<i>Leonie Rysanek</i> .....	90
<i>Pékin, 1998</i> .....	95
<i>Wagner à Paris, années 1950</i> .....	101
<i>Maria Callas</i> .....	105
<i>Margot Fonteyn</i> .....	110
<i>Maurice Béjart</i> .....	112
<i>1957, premier Bayreuth</i> .....	116
<i>Yvette Chauviré</i> .....	123
<i>Vladimir Vassiliev</i> .....	126
<i>Ruggero Raimondi</i> .....	130
<i>Le petit monde de Suzy Lefort</i> .....	134
<i>Herbert von Karajan</i> .....	144
<i>Gina Lollobrigida</i> .....	145
<i>June Anderson</i> .....	146
<i>Le Mariinski à la maison</i> .....	150
<i>Germaine Lubin</i> .....	151
<i>Régine Crespin</i> .....	158
<i>Voix russes pour Montand</i> .....	161
<i>Jeanne au bûcher</i> .....	162
<i>Jane Rhodes</i> .....	165
<i>Fidelio, 1955</i> .....	168
<i>Beverly Sills</i> .....	171
<i>Le Lac des cygnes, 1960</i> .....	174
<i>Jessye Norman</i> .....	176

<i>Dialogue des carmélites, 1957</i> .....	178
<i>Sutherland dans Lucie de Lammermoor, 1959 et 1960</i> ....	180
<i>Così fan tutte à Vienne, 1962</i> .....	182
<i>Découverte d'Aix-en Provence, 1969</i> .....	183
<i>Faust selon Lavelli, 1975</i> .....	186
<i>Elisabeth Schwarzkopf</i> .....	189
<i>Le Couronnement de Poppée, version 1978</i> .....	196
<i>Carmen à Pékin, 1982</i> .....	198
<i>Marya Freund</i> .....	203
<i>Henri Dutilleux</i> .....	206
<i>Retour à Bayreuth, 1980</i> .....	209
<i>Vienne, 1993</i> .....	212
<i>Mozart en arabe au Caire</i> .....	214
<i>Roberto Alagna</i> .....	218
<i>Giselle aux Seychelles (1986)</i> .....	221
<i>Création d'Arepo de Béjart</i> .....	227
<i>Croisière de la danse, août 1986</i> .....	230
<i>Grand retour chez les Youssoupov</i> .....	234
<i>An 2000 : deux fois Tokyo</i> .....	242
<i>Jonas Kaufmann</i> .....	246

CET OUVRAGE  
A ÉTÉ COMPOSÉ PAR NORD COMPO

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
PAR XXX  
À XXX EN XXX

N° d'impression :  
Dépôt légal : xxx  
*Imprimé en France*