

# Essays

Anne-Laetitia GARCIA

## MARIA CALLAS EN ACTE: L'IDENTIFICATION D'UN MONSTRE SACRÉ

**Abstract:** Between 1947 and 1965, Maria Callas developed not only an unconventional style of operatic singing while reviving the bygone technique of bel canto, but also her consummate acting. With her, the dramatic essence of the operatic genre sprang forth anew on the stage: the performing body combined with the singing body, *seeing* combined with *hearing*. The opera diva became then a sacred monster of the stage. The study of Luchino Visconti's five operatic productions and of the correspondence effects he contrived as a director – the starting points of our analysis – opens up new paths which enable us to comprehend both today's reception and yesterday's efficacy. From a genealogy of public idols and acting techniques to the problematics of the *Ut Pictura Theatrum*, analogical confrontations with various references from the performing arts, the fine arts and the cinema – and even the orthodox icon –, reveal prospects for analysis and bring to light fundamental aesthetic notions.

**Key words:** Maria Callas, diva, acting, woman's status in performative arts, icon, cinema.

Anne-Laetitia Garcia

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

E-mail: [al.garcia@orange.fr](mailto:al.garcia@orange.fr)

Prendre pour objet de recherche le corps en scène de Maria Callas part avant tout d'un manque. Légende vivante, la mort a fait d'elle un mythe. Biographies et hommages se multiplient aujourd'hui encore, trente ans après son décès, mais le biographique l'emporte souvent sur l'artistique. Si certains ouvrages démontrent comment, grâce à une technique vocale à l'époque mal comprise (le bel canto), Maria Callas réhabilite une partie du répertoire italien tombé dans l'oubli, ils n'analysent pas l'impact de la cantatrice sur la représentation de l'opéra italien par la réintroduction sur la scène lyrique d'un corps actant. Lorsque Bernard Dort évoque le concert parisien de 1958 – le premier de Maria Callas en France – il n'est presque pas question de chant. Il décrit un corps, sa façon de se présenter face au public, il parle d'une actrice. Maria Callas ne peut se résumer à une voix. Non pas la seule voix mais le corps, non pas le seul chant mais l'interprétation dramatique, non pas seulement l'*entendre* mais le *voir* constituent l'objet de ma recherche. Il

s'agissait non seulement de saisir et de comprendre ce corps en acte, tel qu'il se livre à nous aujourd'hui par les documents à notre disposition, mais aussi de poser des hypothèses sur l'élaboration, la progressive construction d'une efficacité actoriale qui a fait d'elle l'un des plus importants monstres sacrés des arts du spectacle au XX<sup>ème</sup> siècle.

«Chez Callas, [chant et jeu] s'engendraient mutuellement<sup>1</sup>.» Point de hiérarchie, donc, dans les arts convoqués par l'opéra, point de préséance visible – ou audible – pour le spectateur. En d'autres termes, Maria Callas opère la réunion du corps chantant et du corps actant sur la scène d'opéra dans une stratégie d'élaboration réciproque. Cet «enchevêtrement» des corps, actant et chantant, oblige à remonter à la source de la formation, des premières expériences scéniques de Maria Callas et des influences qui ont pu intervenir dans sa conception de l'art opératique et du rôle de l'interprète. Son professeur Elvira de Hidalgo a déterminé son chant par la technique du bel canto qu'elle lui enseigne. Plus tard, le chef d'orchestre Tullio Serafin lui apprend la rigueur dans la lecture de la partition et insiste sur la part théâtrale de l'opéra.

### **Maria Callas et Luchino Visconti: la réinvention de la scène lyrique italienne**

Apparaît ainsi sur les documents iconographiques un phénomène au sens premier du terme: quelque chose qui arrive, une action lyrique à l'état brut qui fascine déjà, notamment Luchino Visconti qui se prend immédiatement de passion pour cette inquiétante étrangeté scénique qui a la puissance d'une déflagration mais demeure encore mal maîtrisée. Déjà metteur en scène et réalisateur aguerri, l'aristocrate milanais rêve depuis longtemps de s'attaquer à la l'art lyrique. Mais pour proposer sa vision renouvelée d'un art qui avait tendance à oublier son patrimoine génétique théâtral, il lui fallait une interprète à sa mesure, et c'est en cette jeune Maria Callas qu'il la pressent.

#### *L'incarnation des fantômes du passé*

Mettant en scène la cantatrice à cinq reprises, Luchino Visconti s'impose comme une influence majeure dans l'art interprétatif de la Callas. Tout d'abord, le metteur en scène voit en elle l'écho des figures tutélaires des arts scéniques, des fantômes de la mémoire collective du théâtre et de l'opéra. *La Sonnambula* de Bellini (La Scala, 1955) s'édifie à partir des mythes opératiques, et plus largement scéniques, du XIX<sup>e</sup> siècle. Maria Callas devient à proprement parler un corps-citation, Luchino Visconti évoquant tour à tour deux des plus importantes divas: Giuditta Pasta (proche de Callas par le timbre et le développement d'un jeu tragique sobre et rigoureux) et Maria

1 Bernard Dort, «Le Fantôme de l'opéra», texte revu et corrigé, in *Alternatives Théâtrales*, n°16-17, Bruxelles, nov. 1983, p. 38.

Malibran (dont Callas rappelle la finesse physique et la «fougue» romantique). Le metteur en scène ne se contente pourtant pas d'élaborer un simple jeu de miroirs, car pour évoquer ces figures légendaires de l'art lyrique Luchino Visconti fait appel à un troisième fantôme, celui de la première ballerine romantique, Maria Taglioni. Cette citation se matérialise dans le corps de Maria Callas par une gestuelle de danseuse et à travers le costume de Piero Tosi, semblable à celui porté par la Taglioni, à l'origine du tutu long.



Maria Callas, *La Sonnambula* de Bellini, La Scala 1955.

Callas-Taglioni engendre Callas-Amina et, à travers elle, Callas-Pasta et Callas-Malibran. Elle se fait réceptacle d'un rôle mais également de tout un pan de l'Histoire de la scène. De plus, au cœur de cet être multiple, Luchino Visconti ne

sacrifie jamais la présence de la diva. Ainsi, lorsque Maria Callas s'étonne de cette somptuosité invraisemblable pour une petite paysanne suisse, il lui répond: «Non, tu n'es pas une villageoise. Tu es Maria Callas jouant une villageoise, ne l'oublie pas...»<sup>2</sup> L'être qui se présente devant nos yeux n'est pas un mais pluriel, comme constitué de différentes pellicules, différentes peaux stratifiées qui épousent parfaitement le corps de Maria Callas, dans un jeu de correspondances. Le corps-citation implique donc un corps-réceptacle très ouvert, pris dans un jeu de possession/dépossession. Ce corps ne se contente plus d'être uniquement la structure physique qui porte et diffuse le chant. De corps-citation, elle devient corps-manifeste: le corps lyrique est un corps en jeu.

Troisième collaboration de M. Callas et de L. Visconti, *La Traviata* de Verdi (La Scala, 1955) est le cœur même de leur aventure artistique. Ici, l'œuvre lyrique et le corps de Maria Callas sont investis par les figures emblématiques de l'art dramatique dont le Visconti proustien porte la nostalgie: Eleonora Duse et Sarah Bernhardt, deux monstres sacrés esthétiquement antinomiques.

La Duse fait affleurer le personnage et le matérialise par un frémissement de la chair ou un changement de couleur de son visage. Edward Gordon Craig, figure fondamentale de la mise en scène et de sa théorisation, monte *Rosmersholm* en 1906 à Florence avec Eleonora Duse.

<sup>2</sup> Laurence Schifano, *Visconti: les feux de la passion*, Paris: Flammarion, 1989 (coll. Champs Contre-Champs), p. 318.



Eleonora Duse dans  
*La Dame aux camélias*, 1904.



Sarah Bernhard, *Théodora*, 1882.

Les pauses, et les silences étaient pour elle presque plus porteurs de sens que les irruptions de mots; le sanglot et le soupir accordés comme si un premier violon inaudible en modulait l'extension, avaient une valeur phonétique qui n'était pas inférieure au cri; l'anxiété du rideau derrière lequel Rebecca épiait, ne paraissait pas fortuit jusque dans son plus petit pli; le passage des lumières et des ombres sur son visage sans contradiction créait des masques passagers qui, instant par instant, semblaient modulés par une statuaire irrévocable. Problème de rythmique et même de musique... Le flot de sa parole avait des affaiblissements et des reprises, mais ne se brisait pas; et les sonorités du parler ordinaire perdaient pour elle ses failles.<sup>3</sup>

Son jeu est de l'ordre de la micro-action, d'une modulation de l'intérieur qui transparait à peine sur son corps. Elle exemplifie le retrait, le désir d'anéantissement de la distance, de la transposition du *bios* au *mimesis* qui définit l'acte théâtral lui-même. Paul Schlenther parle de «la mobilité de sa physionomie»<sup>4</sup>:

Tout ce qui se passe en elle est transparent, quand même elle tourne le dos au public qui, pour elle, ne semble jamais exister.

3 E.D. Craig, cité par G. A. Borgese, «Eleonora Duse», *Enciclopedia dello Spettacolo*, sous l'initiative et la direction de Silvio D'Amico, Firenze: «Le Maschere», 1960, p. 1201. Nous traduisons.

4 A Rheinhardt, *Vie d'Eleonora Duse*, traduit de l'allemand sur Odile de Bancalis, Paris: Librairie académique Perrin et Cie, 1930, p. 133.

La parole ne lui est pas un but, mais simplement le moyen indispensable d'exprimer ou de cacher ses pensées, ses sentiments, sa volonté. Ce n'est pas elle qui est esclave des mots, ce sont les mots qui la servent. Ils lui appartiennent involontairement, ni plus ni moins que le battement de ses paupières...<sup>5</sup>

Elle crée ainsi, aux yeux des spectateurs, un lien organique entre la parole et son corps. Le texte est littéralement incorporé, d'où cette impression du public d'une certaine spontanéité, cette sensation qu'elle invente le texte au fur et à mesure de la représentation.



Maria Callas, *La Traviata*, La Scala, 1955.

Le travail d'Eleonora Duse sur le texte, comme celui de Maria Callas sur la partition et le livret, dans une intention d'intériorité et d'appropriation, influe sur la réception des spectateurs et confère à leurs interprétations un sentiment d'évidence.

C'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude. [...] Il faut en quelque sorte que le vrai Vide

soit plus pleinement habité que le Plein. [...] Le Vide n'est donc point extérieur au Plein, encore moins s'oppose-t-il à celui-ci. L'art suprême consiste à introduire du Vide au sein même du Plein, qu'il s'agisse d'un détail ou d'une composition d'ensemble.<sup>6</sup>

Peut-être est-ce dans l'entre-deux Vide/Plein que gît l'art de l'acteur et de la Duse en particulier? Le jeu ne se constitue pas en une fine pellicule, comme une deuxième peau sur l'acteur qui provoque l'illusion. Vide et Plein soulignent les reliefs, chaque détail d'une âme, d'un corps dans toute leur complexité. «La dichotomie Vide-Plein n'est certes pas une exclusivité chinoise. Elle a cours, avec plus ou moins d'extension, dans tout ce qui touche aux arts picturaux ou plastiques.»<sup>7</sup> Nous serions tentée de dire, vu nos dernières remarques, qu'elle peut s'appliquer à tout art de la représentation, y compris, de ce fait, les arts scéniques. Le Vide, alors, serait la capacité à recevoir en soi une altérité, d'être présence et absence tout à la fois. Dans ses «Conversations avec Eleonora Duse», Georgette Leblanc<sup>8</sup> rapporte ces propos: «Il y avait, en ma sensibilité, une aspiration naturelle à être

6 Fan Chi cité par François Cheng, *Vide et plein: Le langage pictural chinois*, Paris: Editions du Seuil, 1991 (coll. Points Essais), p. 99-100.

7 *Ibid.*, p. 74.

8 Georgette Leblanc, «Mes conversations avec Eleonora Duse. Choses vues par Georgette Leblanc», in *Œuvres Libres*, n°66, décembre 1926, p. 305-313.

5 *Ibid.*, p. 134.

modelée, à recevoir un souffle, à remplir le creux d'une empreinte.»<sup>9</sup>

Sarah Bernhardt, quant à elle, représente une pratique actoriale radicalement différente: «tragédienne romantique», cette dernière développe une action scénique éminemment monstrative et extra-quotidienne. Elle incarne la mise en avant d'un corps architecturé pour la scène. George Bernard Shaw prit parti, et préféra le minimalisme de la Duse à la théâtralité exacerbée de la Bernhardt, mais sa longue description du monstre sacré français vaut d'être relue dans son intégralité afin de saisir toute la complexité de la construction de son corps pour la scène.

Ses robes et ses diamants ne sont pas magnifiques mais d'un excellent effet; sa silhouette, tellement rembourrée autrefois, est aujourd'hui épanouie; et son teint montre qu'elle n'a pas étudié en vain l'art moderne. Ces délicieux effets roses que produisent les peintres français en donnant aux chairs la couleur des fraises à la crème, et en peignant les ombres en rose et en pourpre, sont habilement reproduits en grandeur nature chez Madame Bernhardt. Elle peint ses oreilles en pourpre et les laisse percer comme par enchantement à travers quelques tresses lâches de ses cheveux auburn. Chaque fossette à sa touche de rose; et le bout de ses doigts est si délicatement teint en incarnat que

vous les imaginez aussi transparents que ses oreilles, et que la lumière brille à travers leurs fragiles vaisseaux. Ses lèvres ressemblent à une boîte aux lettres fraîchement peinte; ses joues, jusqu'aux cils languissants, sont comme la fleur et la peau de la pêche [...].<sup>10</sup>

Sarah Bernhardt compose un corps totalement recréé pour la scène. Un corps qui assume pleinement son exposition en tant qu'objet théâtral et théâtralisé, laissant transparaître la diva sous le personnage. La description de G.B. Shaw – où perce son humour ironique – révèle à elle seule l'abîme qui la sépare de la Duse qui refuse jusqu'au maquillage. Pourtant, Luchino Visconti ne pouvait qu'effectuer le rapprochement avec Maria Callas: fervent admirateur qui la suit depuis 1950, il assiste à la transformation physique de la cantatrice. Il voit cette femme trouver, s'inventer un nouveau corps, mais également une tout autre allure. Elle fait appel aux maquillages et bijoux, change sa garde-robe et, à l'instar de Sarah Bernhardt, cultive l'image de la diva autant à la ville qu'à la scène<sup>11</sup>. Elles

9 Antonio Palermo, *Eleonora Duse et la modernité*, mémoire de DEA, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 60.

10 William Weaver, *La Duse*, traduit de l'anglais par Jean Clem, Paris: Balland, 1986, p. 144-145. William Weaver cite l'article que G. B. Shaw a publié dans *The World* le 15 juin 1895.

11 Nuançons toutefois. Il semble que Sarah Bernhardt ait davantage joué sur la présence archétypale de la diva – ou monstre sacré –, usant beaucoup plus de la pose que Maria Callas. C'est finalement dans les spectacles mis en scène par Luchino Visconti que s'expose le plus la diva-Callas.

se sont toutes deux appliquées à créer un personnage public flamboyant, qui rayonne à la ville et s'insinue toujours dans l'acte scénique. Elles construisent leur être de légende, leur propre mythe à travers le modelage de leur corps.



Violetta (Maria Callas) et Alfredo (Giuseppe Di Stefano), *La Traviata*, La Scala, 1955.

Il reconnaît aussi en Maria Callas les mêmes aptitudes que Sarah Bernhardt: l'amplification du corps et la maîtrise de l'art de la pose et des postures. L'amplification du corps appelle une ouverture, la possibilité d'une vacuité pour se faire réceptacle d'un rôle et d'autres éléments étrangers<sup>12</sup>. Elle participe à

<sup>12</sup> Pour Maria Callas, nous pensons ici à toutes les références que Luchino Visconti imprime en elle, mais, au-delà, que ce

l'extériorisation du personnage, faisant office de porte-voix: il y a expansion de ses manifestations physiques. «Le côté extérieur de l'Art est parfois l'Art tout entier; à tout le moins il est celui qui frappe le mieux.<sup>13</sup>»

Elle implique un corps qui s'ouvre également aux spectateurs, montre, s'expose: un corps qui prend en compte le public et par là même assume totalement sa théâtralité, sa fonction d'objet scénique. De là une utilisation de cet appareil physique comme outil de monstration et le développement de postures et de poses.

Le personnage de Violetta interprété par Maria Callas se construit dans un entre-deux suggestion/monstration, faisant écho aux deux actrices du passé. Cependant, ces références ne parasitent pas le spectacle et n'empêchent pas le personnage Violetta d'émerger sur la scène. Elles opèrent par affleurement: le corps de Callas se charge d'une présence-absence qui ne comble pas la signifiante. Ce sont des ombres parcourant le corps actant de Maria Callas.

soit pour elle ou Sarah Bernhardt, à toutes celles, conscientes ou inconscientes, qui participent à l'élaboration d'une interprétation.

<sup>13</sup> Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre: la voix, le geste, la prononciation*, introduction de Marcel Berger, Paris: L'Harmattan, 1993 (coll. Les Introuvables, dirigée par Jean-Philippe Bouilloud), p. 76. Nous soulignons.

*Ut pictura theatrum:*

## la réinvention d'un jeu tragique

Dans un second temps de leur collaboration, Visconti travaille et interroge les points de rencontre entre les arts scéniques et les arts figuratifs à travers le corps de la cantatrice. Luchino Visconti voit en Maria Callas un parfait «animal mimétique», capable de représenter passions et actions humaines sur la scène lyrique. Et il s'agit bien de cela: étudier Maria Callas implique une réinterrogation des traditions et des esthétiques mimétiques qui ont régi les arts occidentaux et oblige à placer d'emblée la *mimesis* du côté d'une acception aristotélicienne: loin d'être une simple imitation, la *technè* actoriale de Maria Callas vise une reconstruction stylisée des actions diégétiques et une représentation amplifiée des passions qui rendent vraisemblable l'agencement des faits accomplis. Elle travaille à une mise en corps et en voix de l'œuvre. La confrontation des codes scéniques et picturaux réactive, en ce milieu du XX<sup>e</sup> siècle et sur une scène opératique, la problématique de l'*Ut Pictura Theatrum*, c'est-à-dire le rapprochement analogique de la construction de l'espace iconique du tableau avec l'espace scénique délimité par le cadre de scène. La référence picturale ou sculpturale s'érige aussi en moyen d'aider le spectateur à appréhender l'esthétique et l'époque qui ont présidé à l'élaboration de l'œuvre. Elle se fait métaphore, jetant un pont entre l'œuvre et le public, devient un instrument de relais, prend une valeur d'intermédiaire. En outre, Luchino Visconti suggère à Maria

Callas mouvements et postures issus des codes de représentation picturaux et sculpturaux, particulièrement pour le travail du haut du corps. Il réactive ainsi, de manière analogique, les parangons «scène/tableau» et «acteur/sculpture/peinture», mettant en évidence les points de rencontre, les correspondances entre les arts de l'espace et les arts du temps.

Pour *La Vestale* de Spontini (La Scala, 1954), L. Visconti convoque le peintre français Jacques-Louis David dont l'esthétique néoclassique fait écho à la musique du compositeur italien. Le point de rencontre du peintre français et du jeu dramatique de Maria Callas est la monstration appuyée des passions en jeu: on rejoint ici l'organisation du corps tragique, théorisée dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais on touche également aux changements esthétiques qui s'opèrent dans la seconde moitié de ce siècle, avec la réaction anti-rococo qui prônait l'absorbement du personnage et la «construction» du quatrième mur, sur la scène comme dans le tableau. Les œuvres de David renvoient à un temps de communication étroite entre la scène et la toile, les écrits de Diderot révélant particulièrement la porosité des frontières des deux arts.

Avec *Anna Bolena* de Donizetti (La Scala, 1957), l'art du portrait<sup>14</sup> fonde la mise en scène et questionne la fonction de l'interprète. «Pour tout portraitiste, la

14 Visconti élabore sa mise en scène à partir des portraits de cour d'Hans Holbein le Jeune.



tâche essentielle est de créer une *persona* pour son modèle – un masque supposé définir et magnifier rang et dignité du modèle, en même temps que peindre sa personnalité<sup>15</sup>.» Le corps de Maria Callas paraît souvent immobile, droit, la tête haute: c'est un portrait en majesté, une représentation qui révèle dans la *persona* celle qui n'a pas failli ni trahi et pourtant sera condamnée. Elle fait de son visage un masque, de son corps une *persona* que viennent animer d'infinis nuances dans le positionnement des bras et les postures des mains. Cette utilisation du corps tend à placer une fois encore son interprétation du côté de l'exposition du personnage. Elle travaille l'interprétation dans un jeu frontal et explicitement dans l'adresse au public, sans pour autant sacrifier tout à fait l'illusion théâtrale. Elle n'est jamais naturaliste, toujours vraisemblable.

Pour *Ifigenia in Tauride* de Gluck (La Scala, 1957), Luchino Visconti pare Maria Callas d'une somptueuse toilette inspirée des fresques du Palazzo Labia de Venise, peintes par Giambattista Tiepolo. C'est le sacre de la diva devenue déjà légende vivante.

Mais au-delà du costume, la finesse des détails émaillant les œuvres du peintre vénitien entre en correspondance dans l'esprit de L. Visconti avec la maîtrise actoriale de la cantatrice, comme les architectures complexes des postures manu-



Maria Callas, *Ifigenia in Tauride*,  
La Scala, 1957.

elles. L'étude iconographique met à jour une oscillation constante voire une coprésence entre un travail d'exaspération des passions et de mise à distance. La confrontation du corps de Maria Callas dans *Ifigenia en Tauride* et *La Vestale* avec les personnages peints par Tiepolo et David met à jour des constantes. Les postures révèlent un corps dans son assiette, aux appuis (jambes, pieds) sûrs, développant des lignes de tension «épaule-bras-main» qui le dilate dans l'espace scénique et le rend efficace: geste d'exposition ou de déploration, il impressionne, au sens fort du terme, des images puissantes dans l'esprit des spectateurs. Un travail minutieux du haut corporel (bras, mains et expressions faciales) se vérifie dans chaque cliché et renvoie aux règles de jeu tragique (qui prévalaient tant au théâtre

15 Oskar Bätschmann, Pascal Griener, *Hans Holbein*, traduit de l'anglais par Ann Sautier-Greening et Béatrice de Brimont, Paris: Gallimard, 1997, p. 150.

qu'à l'opéra) et rappellent que les acteurs avaient pour instruction d'étudier la peinture pour trouver les expressions les plus justes et les poses les plus éloquentes: on retrouve ainsi le parangon de *l'ut pictura theatrum* à l'œuvre. Maria Callas se fait corps-réceptacle de références artistiques qui construisent le personnage opératique: la superposition de ces images imprimées sur son corps participe à l'élaboration de son interprétation.

Au cœur de *l'Ut Pictura Theatrum* s'expose le fondement rhétorique des arts dans leur finalité: persuader et émouvoir. La construction des œuvres est soumise à ces desseins ou, plus précisément, tente d'y répondre, de proposer une solution, dans un incessant questionnement définitionnel de la *mimesis*. Le corps de Callas retrouve la codification de la représentation des passions qui a dominé l'histoire de l'art et notamment de l'art sacré.

Ultime lien tissé par Luchino Visconti entre la cantatrice et les beaux-arts: l'art grec antique, source occidentale de la codification du corps mimétique. Cette dernière référence permet de dépasser ces mises en scène et de parcourir les différents rôles constituant le répertoire de la cantatrice, révélant des stratégies actoriales fondamentales, notamment le jeu sur la face et le profil (on note l'utilisation du maquillage), le déploiement vertical du corps et la mise en valeur du triangle signifiant que forment le visage, les bras et les mains.

L'étude iconographique elle-même confrontée à l'essai de Françoise Frontisi-

Ducroux<sup>16</sup> met à jour un *prosopon* conçu pour la monstration, au centre duquel la dilatation pupillaire crée des regards gorgonéens.



Maria Callas, *Medea*, Covent Garden, 1959.

Le *prosopon*, «ce qui se présente à la vue», détermine l'individualité chez les Grecs. «Le visage est le révélateur direct des sentiments, des pensées et du caractère.»<sup>17</sup> Ici prennent source les traditions physiognomoniques qui, d'une part, tentent par la physionomie et les postures du corps de saisir un caractère et, d'autre part, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle et par un chemin inversé, de représenter par le corps les passions humaines. La physiognomonie implique la relation visage-corps, et Françoise Frontisi-Ducroux évoque dès l'abord de son étude du visage grec, l'impossibilité de détacher tout à fait une sémiologie du visage d'une sémiologie du corps.

16 Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris: Flammarion, 1995, coll. «Idées et recherches», dirigée par Yves Bonnefoy.

17 *Ibid.*, p. 27.

Le visage, puis le corps tout entier fait affleurer – parfois jaillir violemment – l’invisible au cœur du visible. Maria Callas cultive dans son jeu une savante dialectique entre le dehors et le dedans. On observe également par les postures du corps une dilatation de l’espace iconique du corps actant/chantant: la cantatrice travaille à un élargissement maximal de son propre espace d’interprétation au sein de l’espace scénique. Enfin, cette étude révèle également qu’au cœur d’une action scénique mimétique pointe la distance d’un «vouloir-montrer» de l’interprète: «de la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence<sup>18</sup>», la cantatrice construit son interprétation par des codes de représentation, des conventions qui s’harmonisent avec celle du genre opératique lui-même.

### Un corps éloquent: retour aux sources antiques?

Le rôle-titre de *Medea* de Cherubini, véritable aboutissement actorial de la cantatrice, s’avère crucial dans cette étude. La série de clichés exceptionnelle, conservée aux Archives de la Scala<sup>19</sup> permet de saisir l’évolution de l’interprétation en l’ancrant davantage dans l’action diégétique et de cartographier ainsi ce corps éloquent

en proposant un catalogue des macro-actions (lignes du corps) et des micro-actions (bras, mains, et, au cœur de ce dispositif mimétique, le visage). Maria Callas – Medea se déploie en effet dans des postures bien précises: le corps de la Medea humaine tente de reconquérir son mari, la mère blessée développe des lignes serpentine, des courbes féminines, quand la Medea pleine de rage, la Medea qui bascule hors humanité tend son corps, ses bras, ses mains et devient une sorte d'*eïdolon* hiératique qui transcende son humanité.



Jon Vickers (Giasone) et Maria Callas (Medea), *Medea*, La Scala, 1962.

Afin de frapper l’œil du spectateur mais aussi d’occuper l’espace scénique au maximum, elle travaille également sur l’usage des lignes verticales et des lignes horizontales, notamment avec le jeu du costume de scène, fondamental chez la cantatrice. Dans l’étude de ce personnage et de cette interprétation, elle va enfin parfaire sa maîtrise des expressions faciales qui se modulent à l’infini, de la plus tendre douceur à la rage la plus expressionniste, faisant également

18 Jean-Pierre Vernant, «De la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence», in *Entre mythe et politique*, Paris: Editions du Seuil, 1996, p. 359-377.

19 Il s’agit de l’ultime série de représentations de *Medea* interprétée par Maria Callas, mise en scène par Alexis Minotis (La Scala, saison 1961-62).

intervenir les bras et surtout les mains afin de magnifier ces véritables masques.

*Le sublime et le «voir»: réactivation de principes esthétiques antiques*

Le décryptage du corps médéen de Maria Callas pousse plus avant le tissage d'affinités – affinités électives? – avec plusieurs notions esthétiques et rhétoriques de l'Antiquité.

La proximité avec le travail du corps de l'acteur tragique romain ouvre des perspectives d'appréhension de Maria Callas en acte, de sa réception alors, de son impact aujourd'hui. Dans l'interprétation du héros furieux, le corps et la voix de l'acteur romain se plient à une discipline d'exhibition et de projection des passions qui construisent la pièce et son personnage central. Le personnage part d'une posture physique de *dolor* que sa parole va transformer en *furor* pour inventer son *nefas* et ainsi quitter l'humanité. Le corps de l'acteur antique développe ses ressources représentatives; rhétorique et arts plastiques s'érigent en modèles pour lui conférer une efficacité puissante et immédiate, dans une *esthétique de l'évidence*. Corps spectaculaire, extra-quotidien, corps de la performance... On touche ici au point de rencontre fondamental avec Maria Callas et à la notion de sublime: l'expansion du corps et de la voix lyriques fait écho à l'un des moyens qui contribuent au sublime, *l'amplificatio*. S'impose alors une confrontation du corps de Maria Callas en scène avec les arts romains de la sculpture et de la fresque, en centrant

l'analyse sur le regard et «l'effroi»<sup>20</sup> du face-à-face.

Le regard de l'autre nous renvoie à notre propre existence, interroge notre propre existence. Croiser le regard de celui que l'on ne connaît pas, c'est croiser l'altérité, et lorsque ce regard a l'immobilité et l'éternité de la peinture, c'est courir le risque de sortir de soi et de s'y perdre. La frontalité s'affirme comme un défi à l'illusion tout autant qu'à la réalité: la frontière entre réalité et illusion devient complexe, insaisissable. Ainsi se traduit l'émoi du «voir et être vu»: Qui me regarde? Quelle image de moi-même ce regard me renvoie-t-il? La frontalité trouble le spectateur qui se voit interpellé depuis un monde autre que le sien, dans lequel il est happé par le moyen de ce regard qui «rend présent» ce *simulacrum*.

Élargissant l'étude à d'autres rôles, notamment celui de *Tosca* de Puccini, apparaissent certaines stratégies du *voir* travaillées par la cantatrice. Les vidéogrammes de *Tosca* montrent en effet une construction scénique du rôle dans un jeu dialectique de la face et du dos, du montré et du caché, qui ne cesse de solliciter le spectateur: surexposition d'expressions faciales proches de la radicalité du masque, ou *voir* contrarié par les lignes cryptées du dos. Au niveau des yeux, l'interprétation se tisse ainsi non seulement au fil des expressions, mais également dans le savant mélange de regards offerts, regards détournés et

<sup>20</sup> Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris: Editions Gallimard, 1994, coll. «Folio».

regards dérobés. Apparitions et disparitions du regard ponctuent l'espace scénique: dans sa dernière *Tosca*, en 1964, au Covent Garden de Londres, le regard terrifié et douloureux semble surgir du dos de la cantatrice lorsque Tito Gobi, qui interprète Scarpia, la retourne brutalement et découvre son visage au public. La révélation soudaine de l'effroi de Tosca – soumise au chantage de Scarpia qui lui promet la vie sauve de son amant en échange de son corps pour une nuit – saisit le spectateur. Du fait de l'importance du voir, nous comprenons de même l'effet produit lorsque ce regard nous échappe.

*L'art du récital: rhétorique de la diva*

Je voudrai me servir ici de l'outil rhétorique pour comprendre l'art de la Callas. L'observation des photographies et des vidéogrammes, révélant des postures rigoureuses, des «visages-masques», confirme que la cantatrice se place dans une esthétique mimétique qui répond, non à la définition platonicienne, mais à une définition aristotélicienne. Loin d'être une simple imitation, la technique actoriale de Maria Callas vise une reconstruction stylisée des actions diégétiques, une représentation amplifiée des passions et une mise en corps du discours. La *mimesis* se trouve ainsi liée à la finalité de la *technè* rhétorique: *persuadere* (persuader) et *movere* (émouvoir). La rhétorique a imprégné les arts occidentaux, soumis au modèle fondamental de construction du discours qu'elle a engendré (*inventio, dispositio, elocutio, actio*) dans le dessein de convaincre et d'émouvoir, chacun avec ses

moyens propres. La question mimétique entre donc en jeu dans une esthétique tant de la représentation que de la réception. Ainsi, la rhétorique apparaît-elle comme un outil précieux afin de comprendre la construction et la mécanique de ce corps actant, son efficacité et sa réception. L'*actio*, fondamentale dans l'élaboration de la codification, au XVIII<sup>e</sup> siècle, du jeu tragique dont nous trouvons des traces chez Maria Callas, s'avère une notion et une *praxis* particulièrement éclairantes pour mon étude.

Derrière l'idée de rhétorique et d'*actio* se révèle celle de la justesse du rapport entre le mot et la posture physique ou l'expression faciale: elle se définit comme l'utilisation du geste adéquat en fonction du mot et apparaît clairement chez Maria Callas par l'analyse menée sur le récitatif. Si l'*actio* oratoire se détermine par la justesse du rapport mot/posture physique – expression faciale/ton de la voix, l'interprétation de Maria Callas dans cet extrait peut se concevoir comme une *actio* par la justesse du rapport mot/posture physique – expression faciale/chant.

La question oratoire offre aussi un angle d'étude particulièrement intéressant de l'art du récital où se révèlent la savante construction de l'*ethos* de la diva, le passage de la *facies* au *vultus* provoqué par la musique, enfin, l'articulation subtile entre la démonstration d'un «savoir-chanter» et une interprétation dramatique.

Dans le récital, Maria Callas se voit considérer explicitement dans son statut de diva lyrique. Une identité sociale

définit clairement l'interprète dans ce face-à-face, identité acceptée pleinement par les deux parties. Ainsi se présente-t-elle au public, dès l'abord, en tant que telle. Presque immobile, somptueusement parée – sans jamais sacrifier l'élégance et le bon goût –, avec un sourire discret qui tout à la fois la rapproche et l'éloigne du public, Maria Callas offre dès l'abord aux spectateurs l'image qui annonce le caractère exceptionnel de la soirée. L'être qui se présente devant eux fait partie de l'extra-quotidien, de l'hors norme. Avant l'«entendre», le «voir»: c'est l'*ethos* de la diva qui s'affiche de prime abord. Dans ce moment de reconnaissance de la cantatrice par le public, s'offre la *facies* de Maria Callas, sur lequel se concentrent tous les regards de la salle: son «visage identitaire»<sup>21</sup> si caractéristique où tout est dilaté. Il se montre comme un masque presque immobile, comme un instrument qui semble dire: «je suis bien Maria Callas et je me tiens devant vous ce soir». Il ne dit rien d'autre que l'identité propre de la cantatrice, revenant entre chaque chant.

Grâce aux captures des débuts de ces récitals, nous observons clairement le passage de la *facies* au *vultus*, qui s'opère exactement au moment où commence la musique. Dès les premières notes de l'orchestre, la *facies* de la diva cède la place à ses *vultus*, ces multiples visages qui se succèdent en fonction des mouvements de l'âme, composent physiquement l'aria et donnent corps – ou visage – au personnage.

Dans *Una voce poco fa*, lors d'une pause dans le chant qui marque la césure entre les deux parties de l'aria: Rosina abandonne brièvement son sourire pour un instant de réflexion (captures 036-038), dont elle nous donne les conclusions dans la seconde partie de l'aria, en retrouvant son sourire: «Je suis docile, je suis respectueuse, je suis obéissante, douce, amoureuse. On me gouverne, je laisse faire, me laisse faire, mais...». Sur ce «mais», mis en valeur par la structure musicale et une césure appuyée après son énonciation, Maria Callas donne à Rosine un *vultus* radicalement différent (captures 045 et 046): pointe alors le caractère que la jeune fille prend soin de cacher le reste du temps. Nous sommes prévenus: «mais si l'on s'en prend à mon cœur [captures 047-048], je serai une vipère [capture 049]». La jeune ingénue a du tempérament: alors qu'une autre facette du personnage se révèle dans ses paroles, instantanément le visage de Maria Callas se transforme pour la représenter physiquement.

Ultime degré de la théâtralité de la diva: la fin d'*Una voce poco fa*. Le ton de l'aria s'y prêtant, Maria Callas offre aux spectateurs l'icône de la diva éclatante, triomphante qui se superpose aux dernières mesures joyeuses et dynamiques de la musique rossinienne. Un large sourire illumine son visage, alors que ses bras se croisent en suivant le tempo. La tête atteint sa position de salut sur la dernière note. Point de transition: elle impose d'emblée l'image de la diva radieuse et victorieuse. Aucun doute sur la victoire. Elle la décide, l'ordonne... et

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 155.

Pierre Tchernia, qui commente ce récital diffusé en eurovision, en traduit les effets par cette simple assertion: «Ce n'est plus un succès, c'est un triomphe!»

### **Le sublime, le voir et la codification du corps: identifications d'imprégnations directes**

Les modèles proposés par Luchino Visconti à Maria Callas tissent un lien entre la pratique scénique de la cantatrice et les notions rhétoriques et esthétiques mises à jour, mais il semblait toutefois important de saisir d'autres sources possibles de cette stylisation éloquente du corps actant, en l'occurrence celle de l'icône orthodoxe et celle du cinéma.

*L'icône orthodoxe: un rapport à l'image et au corps, une certaine idée de la mimesis et de l'incarnation*

De la tragédie grecque à l'opéra *via* l'icône orthodoxe... Nous pouvons nous poser la question de l'influence de la pratique orthodoxe de Maria Callas. L'icône, au centre du dispositif dogmatique de l'Orthodoxie, instaure un rapport au corps et à l'image qui renvoie à des principes dégagés précédemment, dont la *mimesis* et l'incarnation, au cœur de toute interrogation sur l'acteur et le monstre sacré plus particulièrement.

Devant représenter «le caractère visuel de la Parole»<sup>22</sup> divine, chaque élément (couleurs, gestes, attributs, symboles,

tailles des personnages...) se trouve impérativement déterminé par des règles strictes. Le corps incarne la Parole, loin de toute volonté naturaliste car à des fins liturgiques. Il dit également ce que le verbe ne dit pas explicitement puisque «à côté de l'ordre intelligible se pose l'ordre visuel, à côté de la parole se pose l'image.»<sup>23</sup> L'opéra ne se situerait-il pas, en tant qu'art scénique, au point de jonction de ces ordres, dans le pli de leur rencontre? Comme le précise Paul Evdokimov, «la parole tend à la "démonstration", l'image à la "monstration"»<sup>24</sup>. Maria Callas ne prend-elle pas ce parti? «Une certaine sécheresse hiératique voulue et le dépouillement ascétique de la facture l'opposent à tout ce qui est suave et émoullent, à tout enjolivement et jouissance proprement artistiques.»<sup>25</sup> L'art dramatique de Maria Callas se place du côté de la monstration, afin, d'une part, de soutenir la dilatation musicale – tragique, dramatique ou mélodramatique – et, d'autre part, de rendre clair, explicite, le jeu des passions qui construit l'œuvre. Le corps prend en charge une partie du signifié par le logos qui se dissout parfois dans le chant et la musique.

Dans son étude sur les *sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Marie-José Mondzain lie l'économie de l'icône à la rhétorique persuasive, intimement liée à l'histoire de l'Orthodoxie. L'icône instruit par le regard.

<sup>22</sup> Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône: théologie de la beauté*, Paris: Desclée de Brouwer, 1972, p. 36.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 155.

C'est à la Rhétorique aristotélicienne qu'il faut revenir pour comprendre l'usage quasi judiciaire qui est fait des signes, des indices et des preuves dans les raisonnements et l'articulation des arguments. Nous avons affaire à un plaidoyer, je dirai même à une plaidoirie, qui vise aussi bien à condamner l'iconoclaste qu'à disculper l'iconophile de la redoutable accusation d'idolâtrie.<sup>26</sup>

Aussi rappelle-t-elle que le mot grec *oikonomia* est traduit en latin par *dispositio*, «ce qui lui confère bien son sens distributif, organique et fonctionnel»<sup>27</sup>. Il s'agit pour le peintre d'icône de construire une image dans laquelle s'incarne la Parole divine dans toute sa force persuasive. L'économie de l'icône est donc indissociable «de sa finalité organique et d'harmonie fonctionnelle»<sup>28</sup>. Dans cet entre-deux se dessine l'essence de l'icône. Sa fonctionnalité se rapporte à sa finalité persuasive, donc à son efficacité, qui dépend à la fois de la Parole divine elle-même et de la façon dont l'artiste construit l'icône. Son organicité se définit par son alliance, sa relation d'intimité absolue, intrinsèque avec la Parole du Livre Saint.

Dans cette optique, et au-delà de la notion de *dispositio*, nous pouvons émettre l'hypothèse d'une *actio* iconique, une mise en image de la Parole de Dieu. Il s'agit

pour le peintre de mettre la Bible en corps et en signes dans l'espace sacré de l'icône, ou plus exactement sur le plan iconique, car la sainte Parole abolit toute perspective autre que celle de la transcendance. Le point de fuite se place bien au-delà de la surface peinte, à la fois dans le regard du croyant et dans une dimension autre, celle de Dieu. Le plan et la stylisation des corps sont les signes d'un oxymoron chrétien, une incarnation désincarnée, et la puissance de la foi. «C'est le visage qui exprime l'esprit, c'est l'homme "intérieur" qui affleure et se trouve représenté.»<sup>29</sup> Dans sa stylisation, le corps se détermine au nom d'un ailleurs. Il y a semblance, mais les signes d'une altérité explicite le placent sur un niveau autre. Ne serions-nous pas ici dans une pratique mimétique qui s'approcherait de l'acception aristotélicienne?

Marie-José Mondzain soulève le problème de l'autorité de l'icône dans son lien avec la Vérité divine. L'icône incarnant le Verbe, l'iconographe doit «s'appuyer sur une éthique de la *mimesis*»<sup>30</sup> qui définit l'image comme «la manifestation visible de ce qui fonde la vérité du regard en tant qu'elle suscite, non pas nos seuls yeux de chair, mais l'ardeur et la passion qui nous habite dans la production de la vérité»<sup>31</sup>. Il n'est donc pas question d'une imitation produisant une image qui porte en soi le risque de l'idolâtrie. L'iconographe doit ainsi se garder des dangers «de la

26 Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris: Seuil, 1996, coll. L'ordre philosophique, p. 26.

27 *Ibid.*, p. 28.

28 *Ibid.*, p. 34.

29 Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 189.

30 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 88.

31 *Ibid.*, p. 89.



représentation [...], de la fiction ou de l'illusion»<sup>32</sup>. Aussi Marie-José Mondzain précise-t-elle que la *mimesis* – *technè* concourant à la construction de l'icône – doit être entendue ici comme «acte qui tend à présentifier, à rendre *manifeste*»<sup>33</sup>. L'icône se détermine en objet exemplaire de la dialectique du visible et de l'invisible.

L'économie de la chair, c'est l'intérieur invisible du corps devenant soudain visible pour délivrer le vrai message économie de la Rédemption. [...] C'est le mystère de l'intérieur qui s'offre énigmatiquement au regard pour être décrypté.<sup>34</sup>

Aussi dangereuse soit-elle, l'image porte en elle une origine divine: «l'image est au commencement, car "au commencement était le Verbe et le Verbe est image de Dieu"»<sup>35</sup>. De ce fait, «la *mimesis* est l'acte par lequel l'image rejoint l'image»<sup>36</sup>. L'icône tend vers l'image originelle, c'est-à-dire Dieu. Nous rejoignons ici la *mimesis* telle que définie par Florence Dupont et par Philippe Lacoue-Labarthe: rendre présent. D'ailleurs, Paul Evdokimov associe quant à lui l'icône à «une théologie de la présence»<sup>37</sup>. En cela, théologiquement, «la *mimesis* ne vise pas autre chose que l'actualisation de l'incarnation»<sup>38</sup>. Ainsi, la

question de la ressemblance ne se trouve pas liée à l'idée d'une similitude, d'une copie des traits physiques, contrairement au portrait<sup>39</sup>, car l'icône a pour mission première de rendre «présente et visible la relation au Verbe»<sup>40</sup>.

L'économie de l'icône rejoint le *topos* antique de la primauté du «voir». Marie-José Mondzain et Léonide Ouspensky rappellent l'omniprésence de cet argument iconophile dans les textes patristiques. Le Verbe trouve dans l'icône une efficacité de transmission et de persuasion supérieure à la lettre, selon les Pères fondateurs de l'Église orthodoxe. «L'icône agit; elle est un opérateur efficace, et non l'objet d'une fascination passive.»<sup>41</sup> Léonide Ouspensky précise même qu'elle n'a pas pour finalité d'être «touchante» mais «d'orienter vers la transfiguration tous nos sentiments»<sup>42</sup>. L'économie de l'icône semble par conséquent séparer le couple fondateur de la *technè* rhétorique: il s'agit de persuader mais non d'émouvoir.

Si l'icône se détache radicalement de toute volonté de vraisemblance et

32 *Ibid.*, p. 96.

33 *Ibid.*, p. 98.

34 *Ibid.*, p. 61.

35 *Ibid.*, p. 103. Marie-José Mondzain cite la *Bible*, Jean, 1, 1.

36 *Ibid.*, p. 112.

37 Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 153.

38 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 118.

39 Léonide Ouspensky dessine une nette frontière entre l'icône et le portrait, l'icône représentant «un homme uni à Dieu». Léonide Ouspensky, *La théologie de l'icône dans l'église orthodoxe*, Paris: Les Editions du Cerf, 1980 (coll. Patrimoines, Orthodoxie), p. 144. Nous savons cependant que le portrait va lui-aussi au-delà de la simple ressemblance physique.

40 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 116.

41 *Ibid.*, p. 119.

42 Léonide Ouspensky, *op. cit.*, p. 163. Mais n'y aurait-il pas un lien cathartique avec la représentation de la tragédie?

d'idéalisation esthétique, contrairement à ce vers quoi a tendu l'art antique, elle est fondamentalement liée à la problématique antique du «voir et être vu», car «elle instaure un regard, et non point un objet»<sup>43</sup>. On rejoint ici l'absence de la perspective et surtout du point de fuite à l'intérieur de l'icône. Celle-ci dirige le regard hors du monde matériel et terrestre. Si l'icône rend visible l'invisible, elle guide du visible vers l'invisible le regard du croyant.

Dans l'icône, l'être représenté ne se réduit pas à sa simple enveloppe corporelle: «la chair véritable, celle qui vit dans la parole et dans l'image, ne relève pas de l'apparence mais de l'apparaître»<sup>44</sup>

Pour l'iconophile, l'inscription picturale du corps n'est en rien une circonscription qui emprisonnerait et limiterait ce corps. [...] Le Verbe a illuminé une chair. [...] Quand le Verbe s'est fait chair, il s'est vidé. Cet évidemment de l'incarnation se retrouve à son tour dans la défense de l'icône elle-même. En aucun cas, l'icône n'est pleine du Christ. En aucun cas, ses limites graphiques n'ont contenu ni maintenu captivé l'essence du Verbe.<sup>45</sup>

L'icône développe une dialectique entre deux éléments antinomiques: l'incarnation passe par le vide, par la présence d'un vide. Une correspondance *a priori* singulière se dessine: la peinture chinoise, évoquée précédemment<sup>46</sup>. Elle-

même intrinsèquement liée à des principes spirituels, elle joue avec le vide et le plein dans la construction de l'espace iconique et la représentation des objets. Par la présence d'un vide, l'icône signifie le Plein (Dieu) qui la déborde.

L'icône du Christ est vide de sa présence charnelle et réelle [...] mais est pleine de son absence qui, par la trace qu'elle laisse et le manque qu'elle incarne, produit l'essence même du visible. *S'incarner, c'est se vider ou, ce qui revient au même, devenir semblable à son image.*<sup>47</sup>

Il n'est pas question d'évoquer ici une transposition littérale par Maria Callas de la théologie de l'icône à la scène lyrique. Cependant, on peut émettre l'hypothèse que, par imprégnation, par sa pratique religieuse, la cantatrice a intégré des principes fondamentaux régissant l'économie de l'icône et des corps iconiques. La question du corps, de son rapport à l'espace, à la semblance, à la monstration et la question de l'incarnation, bien que se posant à un tout autre niveau, ont pu influencer sa pratique actoriale. Les dialectiques du visible et de l'invisible, du voir et du verbe, interrogent directement l'actualisation opératique.

43 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 96.

44 *Ibid.*, p. 89.

45 *Ibid.*, p. 121.

46 Dans les passages consacrés à *La Traviata*, nous avons exploré la question de

l'interprétation d'un rôle et celle des jeux de correspondances établis par Luchino Visconti sur le corps de Maria Callas à la lumière des principes du Vide et du Plein de la peinture chinoise dans les écrits de François Cheng.

47 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 123-124.

*Graphie et présence du corps  
cinématographique*

Interrogée sur ses ambitions de jeunesse, Maria Callas déclare avoir envisagé une carrière d'actrice. Cette affirmation nous permet d'envisager de la part de la cantatrice un regard aigu sur les interprètes des films que sa mère l'emmenait voir, le temps de son enfance new-yorkaise. Le cinéma s'impose donc comme une référence essentielle pour appréhender le corps actant de Maria Callas.

Trois temps rythmeront notre confrontation actoriale. Tout d'abord, le «corps spectaculaire» de la cantatrice trouve une source proche dans le jeu du cinéma muet. L'acteur prend physiquement en charge à la fois la narration de l'histoire et la représentation des passions. Privé de la voix, il s'impose au cœur du dispositif cinématographique. L'apparition du cinéma, avec la possibilité du montage et surtout l'alternance des différents plans, offre une nouvelle vision du corps, qu'il morcelle et rapproche des yeux des spectateurs. Avec les plans rapprochés et les gros plans, le cinéma questionne également le visage et offre à la cantatrice des modèles physiologiques. Ensuite, le goût de Maria Callas pour le western nous oblige à interroger plus particulièrement ce genre. Il apparaît comme le médium direct de certains archétypes – féminins comme masculins – et de certaines postures physiques que s'approprie le cinéma et qui imprègnent le corps actant de Maria Callas. Cette confrontation soulève une nouvelle question, car, à bien y regarder, le corps scénique de Maria Callas met à

mal la dichotomie des sexes: Maria Callas semble assimiler les schémas physiques des deux genres.

La première affinité qui se fait jour concerne l'interprète cinématographique et, avant tout, la star. A l'ère du développement technologique, «de la reproductibilité» et de la mondialisation, la star émerge et supprime le monstre sacré du théâtre et la diva. Selon Edgar Morin, les stars «participent à la fois à l'humain et au divin», «suscitant un culte, voire une sorte de religion»<sup>48</sup>. Exposant les différents paramètres à prendre en compte dans l'étude du «phénomène», il met en avant, en premier lieu, les «caractères filmiques de la présence humaine sur l'écran et du problème de l'acteur», et «la relation spectateur-spectacle, c'est-à-dire [les] processus psycho-affectifs de projection-identification particulièrement vifs dans les salles obscures»<sup>49</sup>. Ces deux problématiques lient étroitement diva et star. La présence de la diva sur la scène et celle de l'actrice sur l'écran s'exercent différemment. Présence charnelle, ancrant une fiction dans la réalité de son corps, l'interprète lyrique partage le même espace-temps que les spectateurs. L'actrice, quant à elle, est une présence-absence iconique: différée, reproductible à l'infini, recomposée. Si la diva se donne entière sur le plateau, l'actrice se révèle par le morcellement du montage et surtout des plans que choisit le réalisateur.

<sup>48</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Paris: Editions du Seuil, 1972 (coll. Points Essais), p. 8.

<sup>49</sup> *Idem*.

De ce fait, le processus de projection-identification diffère également, car les médiums communs – la voix et le corps – n'y participent pas de la même manière. La présence vocale de l'artiste lyrique concourt plus explicitement aux réactions psycho-affectives du public que l'interprète dans un film. En revanche, les plans moyens et les gros plans projettent les spectateurs contre la peau de l'actrice ou les invitent à un face-à-face intime que nulle scène ne peut proposer. C'est dans ces écarts que nous devons chercher l'influence de l'interprète cinématographique dans la pratique actoriale de Maria Callas.

Il serait également intéressant de se pencher sur des affinités possibles avec la plastique exaspérée du corps au cinéma muet. Pourtant, pris dans un cadre plus resserré que celui de la scène, l'acteur n'en concentre pas davantage le jeu du corps. L'acteur de film muet ne semble pas avoir conscience de la variation des plans: il se met en devoir d'occuper frénétiquement l'espace, parant ainsi également cette réduction au silence qu'impose le médium cinématographique. En effet, l'acteur ne possède plus que son corps pour représenter le personnage, l'action, les passions. Le vecteur narratif du film et les passions que suscite la fable se matérialisent iconiquement dans le corps des acteurs. Le montage et le choix des plans participent à leur élaboration. On ne peut parler exactement de pantomime, car souvent l'acteur parle: «c'est le son de leurs paroles qui était arbitrairement absent

de la projection»<sup>50</sup>. Toutefois, précise également Michel Marie, «cette absence de la parole *audible*, au lieu d'être considérée comme un handicap, était envisagée comme la condition même des capacités artistiques du cinéma muet»<sup>51</sup>. Le corps de l'acteur développe une éloquence qui ne complète ni ne redonne le discours, mais le prend totalement en charge. La parole est ainsi décentrée, investissant le corps. J'ai pu ainsi retrouver des postures très proches entre le rhapsode dans *Intolerance* de David W. Griffith et l'interprétation de Norma par Callas en 1964, lorsque tous deux tentent de convaincre leur auditoire: les bras cultivent des postures géométriques rigoureuses, prolongées par «le plat de la main» que nous avons identifié dans les rapprochements avec l'art grec. Le corps parle. Le cinéma muet porte une parole proférée mais non audible. L'opéra porte une parole audible mais transformée, dilatée par le chant et envahie par la musique. Pour transmettre cette parole, faire passer le sens, leurs interprètes doivent se servir davantage du corps: la parole devient visible.

L'étude du muet nous porte ensuite vers le visage. La face est travaillée par le gros plan comme un masque immense, projeté devant les yeux des spectateurs. Le cinéma instaure ainsi un face à face plus violent par les dimensions du visage qui envahit tout l'espace iconique. Avant

50 Michel Marie, *Le Cinéma muet*, Paris: Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, 2005 (coll. Les Petits Cahiers), p. 10.

51 *Idem*.

le gros plan, le plan moyen souligne le lien que tisse l'acteur entre les mains et le visage dans la représentation des passions. Il consacre la suprématie de la partie supérieure du corps quand il s'agit de faire affleurer l'âme et la rendre visible.

La proximité (psychique ou perspective c'est apparemment tout un) est essentielle [...].

Distance matérielle, distance psychique: nous nous engloutissons dans ce visage sans que rien nous en détourne. Et aussi, proximité temporelle: il faut pouvoir maintenir, ou soutenir, la contemplation, suspendre le temps (de l'action) pour mieux épouser le temps (du visage), sans distance.

C'est alors que le visage dira tout, c'est-à-dire bien davantage qu'un simple visage. Quand le gros plan étale un visage sur toute la surface de l'image, ce visage deviendra le tout dans lequel le drame est contenu.<sup>52</sup>

L'étude de Maria Callas en acte fait apparaître cette capacité à condenser le drame sur son visage – et nous retrouvons l'art du portrait, que Jacques Aumont confronte également au cinéma. Entre métonymie et condensation, le visage représenté est double: à la fois une représentation mimétique de l'instant et la concentration en une image d'un caractère, d'une vie.

<sup>52</sup> Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile/*Cahiers du cinéma*, avec le concours du Centre National des Lettres, 1992 (coll. Essais, dirigée par Patrice Rollet), p. 81.

Le masque condense également un caractère ou une passion, et le visage en gros plan, dans le cinéma muet, atteint parfois «l'impersonnalité de l'affect»<sup>53</sup>. L'expressionnisme pousse à ses limites le «visage-masque» sur l'écran cinématographique, comme Maria Callas sur la scène opératique. La cantatrice considère le «visage-masque» comme une condition inhérente au jeu lyrique: il contrecarre les dimensions de la salle et condense un affect afin, d'une part, de répondre à la stylisation des caractères et des situations du livret et, d'autre part, de parer la «déformation» lyrique de la parole dans sa profération.

La confrontation cinéma/opéra pose la question de la distance. En effet, le «visage-masque» expressionniste se déploie sur l'écran, visage surdimensionné à cause de la taille même de l'écran sur lequel il est projeté, et d'autant plus lorsqu'il devient l'objet du gros plan. Nous pouvons le considérer alors comme sursignifiant: «il se donne entier et d'un coup, il s'offre à l'intuition, non au déchiffrement»<sup>54</sup>. Si Jacques Aumont attribue cette qualité au visage muet en général, le visage expressionniste y correspond d'autant mieux. La mise en parallèle des photogrammes et des clichés suivants oblige à l'utilisation d'un programme informatique pour recadrer et agrandir les clichés: le visage cinématographique en gros plan nous aide à comprendre

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 78.

la réception que nous pouvons avoir aujourd'hui de l'art de Maria Callas par le médium de la photographie qui permet le gros plan.

Le visage du cinéma pose la même ambiguïté que le visage scénique: il est « double, parce que l'acteur de cinéma représente à la fois lui-même et un autre »<sup>55</sup>. La présence de l'interprète pointe sous celle du personnage, et la star de cinéma ressemble à l'entité hybride qu'est la diva: cet être qui porte sur sa peau les strates, invisibles et pourtant perceptibles par le spectateur, formées par les rôles antérieurs. Une mystique du visage se met en place progressivement, surtout dans l'économie hollywoodienne de la star, mystique amplifiée et relayée par la diffusion médiatique des photographies des acteurs. En cela Maria Callas se place dans la lignée de ces légendes du cinéma: de son vivant, la cantatrice envahit les couvertures et les pages des magazines. Hors la voix et ses enregistrements, Maria Callas devient déjà de son vivant la référence iconique de la diva au XX<sup>e</sup> siècle, à la ville comme à la scène. Son visage devient également le paradigme du visage opératique, comme Greta Garbo fut celui du cinéma. L'expression de «visage déifié»<sup>56</sup> utilisée par Roland Barthes pour qualifier celui de Garbo («*the Divine*») vaut aussi pour la cantatrice («*la Divina*»).

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>56</sup> Roland Barthes, «Le visage de Garbo», in *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 1957 (coll. Points), p. 71.



Greta Garbo



Maria Callas

Greta Garbo «appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble»<sup>57</sup>. Elle construit ainsi son jeu et son personnage de star à partir de son visage qui s'impose à l'écran. Dans *Queen Christina* (*La Reine Christine*), particulièrement dans la scène du conseil<sup>58</sup>, en plan rapproché ou en gros plan la caméra de Rouben Manoulián détermine le cadre d'une image dont l'épicentre est le visage de l'actrice: très peu d'éléments extérieurs viennent troubler la concentration du regard du spectateur sur «cet admirable visage-objet»<sup>59</sup>: c'est là «La tentation du masque total»<sup>60</sup>.

Paradoxalement, ces changements infimes et continus conservent au visage sa qualité de masque dans le mouvement. Le «visage-masque» de Greta Garbo est sculpté dans une visée esthétique, voire éthique, car il tend à représenter «un archétype du visage humain», une «sorte d'idée platonicienne de la créature»<sup>61</sup>. Visage, donc, et non masque: «le masque n'est qu'addition de lignes, le visage, lui, est avant tout rappel thématique des uns aux autres»<sup>62</sup>. Mais le masque mobile que crée un acteur est visage, et son visage construit pour la scène ou pour l'écran se fait masque dans la condensation,

aussi subtile soit-elle, de l'expression. Selon nous, Greta Garbo et Maria Callas travaillent un entre-deux «visage-masque», au-delà d'un simple réalisme ou d'une pure stylisation, élaboré tant pour la ville que pour la scène, ce qui fait de Greta Garbo l'archétype de la star de cinéma et de Maria Callas l'archétype de la diva.

Une autre star hollywoodienne, masculine cette fois, fonde également une partie importante de son jeu sur le visage. Gary Cooper développe en effet un jeu minimaliste concentré en quelques actions scénique mais en une infinité de micromouvements faciaux. Dans *High Noon* (*Le Train sifflera trois fois*), Gary Cooper interprète le rôle du shérif Will Kane qui espère trouver de l'aide parmi ses concitoyens, ses amis, pour combattre un dangereux criminel qui arrive par le train de midi, mais le temps passe et personne n'ose risquer sa vie. Il se retrouve seul face à ses ennemis. Dans un plan muet relativement long, la caméra se fixe sur Gary Cooper. Une série de micromouvements animent son visage et développent un discours intérieur. Les photogrammes, pris à quelques secondes les uns des autres, montrent chacun une posture différente. Les yeux, dans leur orientation et leur expression, et la bouche opèrent des microactions qui mettent en images les pensées qui traversent l'esprit du protagoniste: risquer sa vie, contre l'avis de sa jeune femme, ce qui a provoqué une dispute, ne pas trouver d'aide auprès de ceux qu'il croyait ses amis, trouver une solution pour affronter seul quatre bandits... L'angoisse, la menace, la réflexion peuvent se lire à la

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>58</sup> C'est la première grande scène de Greta Garbo dans le film.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>62</sup> *Idem.*

fois successivement et simultanément; des ombres passent sur le masque du héros, et en font un visage. Toute la tension qui fonde la trame narrative de ce film vient ainsi se matérialiser dans des yeux qui semblent chercher quelque chose, des regards ne fixant que son propre esprit, une bouche qui rumine, s'entrouvre, se crispe.

La captation audiovisuelle de *Tosca* (Londres, 1964) nous offre un exemple où Maria Callas paraît suivre une même stratégie actoriale, en concentrant la scène et toute la tension de l'œuvre dans un jeu physionomique. Dans cet instant précis où Scarpia attend la réponse de Tosca, acculée, contrainte à se donner à lui en échange de la liberté de son amant. Le «oui» est silencieux, il appartient à la cantatrice de faire comprendre au public que Tosca accepte le marché de Scarpia – traditionnellement en baissant la tête. Avec Maria Callas, dans le temps suspendu précédant la réponse, le visage de Tosca passe par différentes expressions, cristallisant les multiples sentiments qui la torturent. Comme dans le jeu physionomique de Gary Cooper, les yeux de Maria Callas balayent l'espace, la bouche s'entrouvre ou les lèvres se pincent. Le regard s'agrandit et l'orientation des prunelles confère à Tosca une posture de repli en soi-même, comme sur la première capture de Gary Cooper dans le rôle de Will Kane. C'est un temps suspendu, mais non vacant, loin de là: c'est un temps presque saturé car plusieurs choses se passent simultanément, en quelques secondes.

Le choix de *Gary Cooper* et *High Noon* dans ce chapitre ne tient pas du

hasard. Nous savons en effet par divers témoignages que Maria Callas était très amatrice de westerns. Cette information ouvre d'autres perspectives dans l'appréhension du corps actant de la cantatrice et des influences subies. Ce goût particulier nous oblige à interroger plus particulièrement ce genre qui apparaît comme le medium direct de certains archétypes – féminins comme masculins – et de certaines postures physiques que s'approprie le cinéma et qui imprègnent le corps actant de Maria Callas. Deux postures fondamentales, deux corps définissent le protagoniste de western: le «corps-pose» et le «corps-action». Rien de singulier en cela, si ce n'est leur codification tout à fait spécifique que les acteurs reprennent systématiquement. Ces deux corps alternent et mettent en corps l'action linéaire du film, à la façon du récitatif et de l'aria au sein de l'œuvre opératique. En effet, ils fonctionnent comme deux éléments formels qui tissent physiquement et visuellement la trame narrative. Le corps masculin est éminemment épique quand le corps féminin se fait souvent le révélateur de la violence perpétrée par les hommes – c'est le «corps-passion».

\* \* \*

### Essai d'identification du monstre sacré

*Sublime et véhémence:  
une qualité de présence*

Les corps cinématographiques codifiés que nous venons d'étudier portent non seulement la trace de la rhétorique des passions qui a travaillé les arts scéniques et figuratifs pendant les siècles précédents,



mais aussi l’empreinte du sublime. Le cinéma cultive à son tour l’instrument du pathétique pour provoquer chez le spectateur de puissantes émotions. Par le plan rapproché et le gros plan, par les possibles du montage et l’union de l’image avec la bande-son, les réalisateurs explorent un médium artistique capable de créer une illusion convaincante et émouvante. Le corps de l’acteur devient un moyen de renchérir sur le pathétique ainsi élaboré. Les *climax* qui ponctuent le film sont de l’ordre du *kairos*, «cet aspect du temps», «cette mesure du qualitatif»<sup>63</sup> inséparable de la notion de sublime: moments d’intensité fulgurante conçus pour littéralement saisir le public et le ravir, dans tous les sens du terme.

D’autre part, entre ces instants d’embrasement, l’acteur maintient souvent une ligne de tension continue qui agit comme un vecteur dynamique de l’action – nous évoquons ici une pratique actoriale concernant le cinéma, de ses débuts à la fin des années cinquante. L’acteur de cinéma cultive ici une théâtralité, une iconicité que nous avons pu constater dans les analyses précédentes – le cas paroxystique étant l’acteur expressionniste. Cette théâtralité du corps, qui porte l’interprète à dessiner des postures appuyées, parfois outrancières, nous ramène à l’art de l’orateur et à un terme d’éloquence: la véhémence. Gilles Declercq précise

d’ailleurs que «la représentation véhémentement, tout comme la réflexion sur la véhémence, passe par l’image cinématographique»<sup>64</sup>. «La notion de véhémence permet de parler de l’intensité, énergétique et esthétique, dans les arts de la représentation.»<sup>65</sup> Transposée à l’art actorial, la véhémence ne se définit donc pas seulement comme une représentation codifiée de la violence: elle indique aussi une certaine qualité d’intensité du jeu de l’acteur. La notion porte en elle-même l’idée d’une gradation des styles dont elle représente le niveau le plus élevé: elle se rapporte ainsi à la «danse» la plus large du corps actant. «La véhémence, pour un acteur, c’est un mode d’incarnation»<sup>66</sup>, un style dilaté, élevé: si elle est une ligne continue qui se déploie dans le temps de la représentation, elle rejoint quand même le sublime par la notion d’*amplificatio*. De plus, ne pourrait-on pas lier la notion de véhémence à la problématique de la présence? La qualité d’intensité nous apparaît intrinsèquement attachée à la qualité de présence de l’acteur. La notion de véhémence, qualifiant une forme de jeu, implique nécessairement une réception particulière. L’union du sublime et de la véhémence qualifie ainsi le jeu physique de Maria Callas, mais elle détermine aussi de manière essentielle le chant lyrique: la dilatation du verbe associée

63 Jackie Pigeaud, «Introduction» in Longin, *Du sublime*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris: Editions Payot & Rivages, 1993 (coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, dirigée par Lidia Breda), p. 12.

64 Gilles Declercq, in Fabien Cavaillé, «Compte rendu de la réunion de l’Equipe d’accueil EA 3959 du 5 juillet 2007», p. 2.

65 Fabien Cavaillé, *ibid.*, p. 1.

66 Myriam Tanant, *ibid.*, p. 4.

à l'amplification musicale détermine un «grand style» de déclamation. De ce fait, la réunion par Maria Callas du corps actant et du corps chantant, du *voir* et de l'*entendre*, pose ces deux notions comme fondamentales pour déterminer son art opératique. N'est-ce pas ce qui fait de la cantatrice un monstre sacré?

Esthétique de la démesure, altération voire dépassement de la norme, esthétique de l'écart renvoyant à l'inquiétante étrangeté freudienne, le monstre sacré interroge les limites et les frontières. «Le sublime est là, dans la capacité de se dessaisir de soi et de constituer un autre corps, essentiel celui-là, débarrassé de l'accessoire, du non-signifiant, du tumulte confus.»<sup>67</sup>

Le sublime pose ainsi à son tour la question du vide et du plein: le grand ne peut naître que d'un partiel oubli de soi. La *mimesis* selon Longin se détermine d'ailleurs par un retrait, car il s'agit pour lui d'imiter les grands modèles antiques, «de s'ouvrir au grand, de s'oublier, de consentir à l'autre, de se laisser posséder, pénétrer»<sup>68</sup>. C'est ce que Luchino Visconti enseigne à Maria Callas par les œuvres d'art et les portraits des grandes tragédiennes françaises. Au-delà d'une représentation stylisée, d'une recreation vraisemblable et idéalisée des actions et des passions du personnage, la *mimesis* callassienne est aussi une prise en compte des grands modèles dans l'élaboration du rôle. L'art de la cantatrice se fonde aussi sur le choix et l'assimilation

de techniques et postures préexistantes. Jackie Pigeaud précise que la *mimesis* en tant qu'«imitation des grands hommes» suppose «la faculté d'élection»<sup>69</sup>. Luchino Visconti lui apprend à choisir ses modèles, mais elle seule décide de ce qu'elle intègre à son jeu. L'imitation ici prend valeur d'enseignement et de dépassement: «La vraie originalité, dit Paul Veyne, se mesure au naturel d'un geste d'appropriation.»<sup>70</sup> Le sublime appelle une totale maîtrise, c'est-à-dire la mesure des effets pour une réelle efficacité. Dans la problématique de l'interprétation d'un rôle lyrique, il s'agit de trouver la justesse de la voix et du corps dans le respect du rôle tel qu'établi par le compositeur et le librettiste. Le monstre sacré est l'acteur qui trouve la justesse dans le hors-norme, emportant ainsi le spectateur dans un ailleurs auquel il ne peut résister. Le sublime actorial tient tant à la question de l'interprétation que de la réception.

#### *L'extra-quotidienneté du corps*

Se mouvoir, agir, regarder, se tenir devant l'autre... chaque acte du quotidien est transposé pour la scène par l'acteur. Un monstre sacré se définit aussi par la façon dont il maîtrise et pousse plus avant ces recompositions. Dans sa recherche, Eugenio Barba – metteur en scène fondateur et directeur

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>70</sup> Lucien Jerphagnon, *Histoire de la Rome antique: les armes et les mots*, Paris: Tallandier éditions, 2002 (coll. Hachette Littératures-Pluriel, fondée par Georges Liebert et dirigée par Joël Roman), p. 150.

de l'ISTA<sup>71</sup> – a particulièrement travaillé sur cet écart entre le corps quotidien et le corps scénique de l'acteur et le mécanisme du passage de l'un à l'autre: «passer du comportement quotidien au comportement extra-quotidien qui caractérise le théâtre ne signifie pas se libérer des conditionnements mais “se conditionner” différemment: décomposer pour recomposer»<sup>72</sup>. Barba distingue deux techniques différentes pour parvenir à conditionner son corps pour la scène: les acteurs d'*inculturation* et les acteurs d'*acculturation*.

Chacun de nous est un corps inculturé. Il utilise une technique quotidienne du corps qui dérive du contexte culturel dans lequel il est né, de son milieu familial, de son travail. Cette inculturation que notre organisme absorbe dès les premières heures de notre vie constitue notre spontanéité, autrement dit un réseau de réflexes conditionnels ou d'automatismes inconscients.

Certains acteurs élaborent cette «spontanéité» en exploitant la richesse potentielle de leur inculturation. D'autres s'en débarrassent et se soumettent à un processus d'*acculturation* physique qui les amène à une technique extra-quotidienne du corps.<sup>73</sup>

D'après ces définitions, Maria Callas se présente comme un entre-deux *incul-*

*turation/acculturation*. On ne peut en effet placer totalement la cantatrice du côté de l'*acculturation*. Celle-ci définit avant tout les techniques orientales de l'acteur dont les codes ne transposent pas certains *gestus* et *habitus* de la société donnée mais les inventent intégralement. Maria Callas, quant à elle, travaille un corps quotidien dont elle grossit les postures. En ceci elle est une actrice incultivée: elle transpose à la scène une manière «d'être au monde» commune à la civilisation occidentale, d'où la lisibilité de son corps pour les spectateurs de l'époque et pour nous, aujourd'hui, par les photographies et les vidéogrammes.

Cependant, d'après les documents concernant *Medea*, Maria Callas développe une action scénique qui dépasse une «technique quotidienne»: la stylisation et la dilatation de ses mouvements créent un écart trop important. Son corps actant se fonde donc également sur une *acculturation* dans le sens où il répond davantage à une conception esthétique et non quotidienne. La confrontation incessante avec différentes œuvres d'art a mis à jour cette qualité particulière. De même, le passage de la *faciès* au *vultus* observé dans les récitals montre comment, dès que la musique commence, son visage mais aussi le haut de son corps se posent et se meuvent de manière tout autre.

Il s'agit d'un corps fictif non seulement parce qu'il est prêt pour la fiction théâtrale mais aussi parce que tous ses mouvements répondent à un espace et à des lois physiques fictifs: comme si, par exemple, la gravité était supérieure ou inférieure à ce qu'elle est en réalité;

71 International School of Theatre Anthropology.

72 Eugenio Barba, «Le corps dilaté», in *Bouffonneries*, Lecture, n°22/23, p. 33.

73 *Idem*.

comme si l'espace était dense et obligeait le corps tout entier à s'y frayer un passage; comme si chaque mouvement s'opposait à une force de sens contraire ou, à l'inverse, se trouvait affranchi de la pesanteur et prêt à s'envoler.<sup>74</sup>

La musique conditionne le corps de Maria Callas en créant cet espace autre, cette qualité physique différente qui s'empare de la scène et à laquelle la cantatrice répond physiquement. On note ici un conditionnement du corps par l'extérieur, élaboré «fragment après fragment, membre après membre, fonction après fonction: il est donc recomposé»<sup>75</sup> à partir de l'élément musical, travaillé en amont avec la partition puis dans le temps des répétitions et des représentations.

Ce corps extra-quotidien s'accorde à une voix extra-quotidienne. Le chant agit sur le corps actant par l'intérieur. Déjà l'acteur tragique, du XVII<sup>e</sup> s. jusqu'au début du XX<sup>e</sup> s., développe une déclamation qui marque un écart important avec une diction ordinaire, usuelle. La dilatation de l'articulation du mot et les variations de hauteur de voix créent une partition sonore échappant à toute idée de naturel. Son corps codifié répond à sa voix. Le chant lyrique, quant à lui, représente la forme paroxystique de cette déclamation dilatée et hors norme. Maria Callas exigeait donc que son corps réponde à sa voix, qu'il ne subsiste ni distance ni décalage entre la parole et le mouvement, entre le voir et l'entendre.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 33.

*L'expérience d'un «théâtre de la cruauté»?*

Elle renchérisait sur ce que l'opéra a de forcené et d'impossible. Elle n'épargnait rien: ni sa voix, ni son corps. Elle les jetait dans le brasier de la représentation. Ils devaient s'y consumer et en ressortir resplendissants – ou détruits. A chaque fois, elle jouait son va-tout. Peut-être, Callas a-t-elle vécu, quelques années, un «théâtre de la cruauté» qui n'était pas, contre toute apparence étranger à ce dont avait rêvé Artaud.<sup>76</sup>

La radicalité de son parti pris esthétique, dans la non-économie de sa voix et de son corps, rappelle en effet le rêve artaudien d'un théâtre physique, d'un théâtre de la présence qui serait «un trajet vers le retour aux sources»<sup>77</sup>. «Tous (*sic*) ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler.»<sup>78</sup>

La pratique lyrique de Maria Callas constitue peut-être une approche de l'«idée du spectacle total»<sup>79</sup> que prône Antonin Artaud dans «Le Théâtre de la Cruauté», en abolissant «la séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique»<sup>80</sup>, c'est-

<sup>76</sup> Bernard Dort, «Le Fantôme de l'Opéra», *art. cit.*, p. 40.

<sup>77</sup> Monique Banu-Borie, *Antonin Artaud: le théâtre et le retour aux sources, approche anthropologique*, Paris: Editions Gallimard, 1989 (coll. nrf, Bibliothèque des Idées), p. 31.

<sup>78</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris: Gallimard, 1964 (coll. Folio essais), p. 132.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>80</sup> *Idem.*

à-dire en rendant au texte sa chair et sa puissance iconique – images visuelles et sonores. Il s'agit de retrouver l'efficacité de l'acte scénique, et cet élan vers l'absolu du geste, du son proféré et d'un théâtre qui serait semblable à la peste ne renvoie-t-il pas au sublime? La violence de la vision d'Artaud, tant dans l'accomplissement de l'acte théâtral que dans sa réception, est de l'ordre du saisissement, du *kairos* – qui ne se réduit donc pas aux notions de beau et de plaisir. Plus encore, lorsqu'Artaud précise que «l'espace tonnant d'images, gorgé de sons, parle aussi, si l'on sait de temps en temps ménager des étendues suffisantes d'espace meublées de silence et d'immobilité»<sup>81</sup>, ne retrouvons-nous pas l'idée d'une action actoriale combinant sublime et véhémence?

De là naît un théâtre du souffle et des passions, éléments primordiaux qui ne cessent de revenir dans le texte qu'Artaud consacre à l'acteur. Le souffle, primordial, se contraint aux rythmes de l'action scénique: «il est certain que si le souffle accompagne l'effort, la production mécanique du souffle fera naître dans l'organisme qui travaille une qualité correspondante d'effort»<sup>82</sup>. L'utilisation

extra-quotidienne du souffle crée un corps extra-quotidien. Le passage du *bios* à la *mimesis* – quelle que soit la définition de cette dernière – se fonde sur une transition radicale de l'acte du souffle, du naturel au mécanique. Le chant lyrique impose à Maria Callas cette transformation qu'elle met à profit dans l'interprétation du rôle: il n'y a pas solution de continuité entre le souffle, la voix et le corps actant.

Par le souffle, l'acteur artaudien rejoint «les passions par leurs forces, au lieu de les considérer comme des abstractions pures»<sup>83</sup>, il doit «connaître le secret du *temps* des passions, de cette espèce de tempo musical qui en régleme le battement harmonique»<sup>84</sup>. Un théâtre du souffle et des passions: n'est-ce pas la définition même de l'opéra? Celle, du moins, que Maria Callas met en acte?

*Monstre et monstrueux:  
une esthétique de l'écart*

Monstre ou monstrueux: comment définir en fin de compte ce phénomène vocal et actorial qui s'est produit sur la scène lyrique au milieu du XX<sup>e</sup> siècle? Dans le premier tome de *l'Histoire du corps*, Jean-Jacques Courtine trace la frontière définitionnelle séparant le substantif de l'adjectif, frontière que nous n'avons cessé d'observer: le monstre appartient au *bios*, le monstrueux à la *mimesis*. Maria Callas travaille cet écart.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>82</sup> Antonin Artaud, «Un Athlétisme affectif», *op. cit.*, p. 204. Notons aussi: «Cette question du souffle est en effet primordiale, elle est en rapport inverse avec l'importance du jeu extérieur. Plus le jeu est sobre et rentré, plus le souffle est large et dense, substantiel, surchargé de reflets. Alors qu'à un jeu emporté, volumineux, et qui s'extériorise correspond un souffle aux lames courtes

et écrasées.», *ibid.*, p. 200. Cette description rejoint complètement l'utilisation du souffle dans le chant lyrique.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 203.

«Le monstrueux, c'est donc la substitution aux monstres réels de monstres virtuels conçus dans un univers de signes.»<sup>85</sup> Il ne se définit pas comme «un bouleversement imprévisible des cadres perceptifs»<sup>86</sup> mais une construction du regard de l'autre. Le monstrueux se détermine comme un acte délibéré, pensé et élaboré. Il définit le corps extra-quotidien qu'Eugenio Barba appelle aussi «un corps dilaté, non seulement parce qu'il dilate ses énergies, mais parce qu'il dilate la perception cénesthésique du spectateur en édifiant une nouvelle architecture de tonus musculaires qui ne respecte pas l'économie et la fonctionnalité du comportement quotidien»<sup>87</sup>. Le monstrueux est sans doute, tout simplement, cet écart entre le *bios* et la *mimesis*, cet acte de recreation – Eugenio Barba compare le corps acculturé de l'acteur à un Frankenstein.

### L'événement Maria Callas

François Jullien identifie trois caractéristiques fondamentales de l'événement. Il distingue tout d'abord «*son statut exceptionnel*»<sup>88</sup>: il a sa singularité propre, ne peut se confondre avec un moment autre. D'autre part, «tout événement est un *bouleversement*, reconfigurant à partir de son incidence tous les possibles investis»<sup>89</sup>: ancré dans un présent, il influence cependant un futur, remet en question ce présent – qu'il soit factuel ou esthétique. Enfin, «aussi explicable qu'il soit par son contexte, l'événement contient un *inassimilable*, il fait signe vers un dehors, qui tous deux appellent, transcendant toute explication causale, le secours d'une interprétation»<sup>90</sup>. Le monstre sacré fait événement. Il fallait sans doute encore un écart, temporel celui-ci, pour un premier déchiffrement de l'événement qu'a représenté scéniquement Maria Callas.

85 Jean-Jacques Courtine, «Le corps inhumain», in *Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, volume 1: *De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Georges Vigarello, Paris: Editions du Seuil, avec le concours du Centre National du Livre, 2005 (coll. L'Univers historique), p. 382.

86 *Idem*.

87 Eugenio Barba, «Le corps dilaté», *op. cit.*, p. 34.

88 François Jullien, *Du «temps»: éléments d'une philosophie du vivre*, Paris: Grasset, 2001, p. 87.

89 *Idem*.

90 *Idem*.