

Métier et carrière d'une cantatrice

Le lundi 14 juin 2010, le Lycée Henri Poincaré de Nancy recevait, dans le cadre de ses conférences *Khâlligrammes*, la grande cantatrice française, Christiane Stutzmann, nouvellement élue à la Présidence de l'Académie de Stanislas.

Pendant plus de quatre-vingt-dix minutes, Madame Stutzmann s'est prêtée, avec une bonne grâce évidente, aux questions du président de l'association, par ailleurs professeur d'Histoire en khâgne, comme à celles d'un public constitué, notamment, d'étudiants des classes préparatoires aux grandes écoles. Elle a ainsi retracé sa carrière, d'abord comme chanteuse lyrique, puis comme enseignante au Conservatoire de Nancy et, actuellement, à la Schola Cantorum à Paris, faisant revivre les cinquante dernières années de l'opéra en France avec une verve et une passion qui ne pouvaient que tenir en haleine un auditoire immédiatement conquis. Le propos était illustré par des extraits d'enregistrements de la cantatrice, édités en particulier par EMI et Sony Classical.

Évoquant sa formation (étude du piano dès l'âge de 6 ans, ensuite apprentissage de l'orgue, entrée au conservatoire de Nancy à 15 ans, puis conservatoire National de Paris), et rappelant au passage la nécessité d'une parfaite maîtrise du solfège pour un chanteur, elle a tordu le cou à certaines légendes concernant d'illustres ténors qui n'auraient jamais su lire une partition : sans doute un travail préparatoire avec des chefs de chant (et une excellente mémoire) peuvent suppléer une médiocre connaissance théorique. Elle ne serait plus tolérée aujourd'hui.

Munie de ses premiers prix, il restait à la jeune lauréate âgée de vingt et un ans, le plus difficile à faire : trouver un engagement dans un des (encore) nombreux théâtres de province au début des années soixante, dont une bonne partie a disparu aujourd'hui. C'est ainsi qu'avec son mari, également chanteur lyrique, elle a entrepris un tour de France en voiture, pour solliciter des auditions. Séances éprouvantes où il fallait prouver, en peu de temps, à des directeurs impitoyables, sa parfaite maîtrise de nombreux rôles. Lyon fut la première scène à l'engager. Les conditions de travail en province étaient souvent aléatoires jusqu'à la réforme de Marcel Landowski. A son arrivée à la direction de la musique, au sein d'un Ministère de la culture alors dirigé par André Malraux, il décida, la création des orchestres régionaux, mettant fin au

niveau musical inégal des orchestres de théâtres de province qui, à cause des médiocres budgets alloués, étaient souvent composés de simples musiciens amateurs. A ces difficultés artistiques, s'ajoutaient, pour les artistes, les contraintes matérielles de leurs déplacements avec des malles de costumes et de perruques puisqu'ils devaient eux-mêmes fournir leurs costumes de scène. Puis les engagements se sont enchaînés jusqu'à l'entrée de Christiane Stutzmann à l'Opéra-Comique et à l'Opéra de Paris. Elle y a chanté tous les grands rôles du répertoire français (Marguerite du *Faust* de Gounod, Micaëla de *Carmen*, notamment), italien (Mimi de *La Bohème* de Puccini, Nedda de *Paillasse*, Tosca, rôle qu'elle a chanté le plus grand nombre de fois dans sa carrière), toujours en français comme c'était l'usage jusqu'à la nomination de Rolf Liebermann à la tête de notre première scène nationale en 1973.

Cette arrivée a bouleversé la vie lyrique en France. Le nouvel administrateur de la Réunion des théâtres lyriques de Paris a remercié la troupe de chanteurs existante pour faire appel à toutes les grandes vedettes internationales de l'époque (Domingo, Pavarotti) et imposé l'utilisation de la langue originale pour tous les ouvrages représentés, le répertoire français étant réduit à la portion congrue. Les chanteurs nationaux se sont trouvés marginalisés. Certains ont accepté la rétrogradation dans de petits rôles ou dans les chœurs, d'autres sont partis, certains se sont suicidés.

« L'ère Liebermann » eut pour effet, outre ces drames individuels, d'obérer gravement l'avenir de l'école du chant français. En effet, la province s'est mise au diapason de Paris, tant pour le choix de la langue originale que pour l'appel prioritaire aux chanteurs étrangers. Les jeunes artistes français connurent ainsi des difficultés pour parfaire leur apprentissage de la scène et pour maîtriser la difficile articulation du français chanté (16 voyelles différentes pour 5 seulement en italien). Fait aggravant, aujourd'hui, au Conservatoire de Paris, enseignent une majorité de professeurs étrangers, ce qui ne peut améliorer l'articulation du français des jeunes recrues, ni la maîtrise de notre répertoire national : par exemple, bien des cadences pour soprano se transmettent oralement, car elles n'ont pas été décidées avant la création ni imprimées au moment de l'édition des partitions.

Se trouve ainsi posé la question de l'usage de la langue originale des ouvrages représentés. Si cette option est préférable pour respecter l'alliance du son et du sens voulue par le compositeur, le public a besoin, lui, pour se familiariser avec une œuvre, d'en comprendre le texte. Les Anglais n'hésitent pas à

enregistrer Wagner, Puccini, Verdi dans la langue de Shakespeare comme en témoignent bien des parutions récentes du label CHANDOS. Ils ont conservé, à côté du prestigieux Covent-Garden qui donne les œuvres en version originale, l'English National Opera pour les spectacles en langue vernaculaire. En Allemagne, sur les grandes scènes, les premières représentations sont en langue originale, les suivantes en allemand.

C'était d'ailleurs l'idée de Liebermann qui voulait faire de l'Opéra-comique une salle consacrée au répertoire français ou chanté en français. Ce ne fut pas possible pour des raisons budgétaires et pour le malheur de l'école française de chant

Christiane Stutzmann a choisi d'aller chanter à l'étranger où elle a participé à de nombreuses créations comme celle de *L'Annonce faite à Marie* de Renzo Rossellini, d'après l'œuvre éponyme de Claudel, à La Fenice de Venise. De tous les grands théâtres qu'elle a fréquentés, c'est la salle du San Carlo de Naples qui l'a le plus impressionnée, ainsi que celle du superbe Opéra de Rio de Janeiro.

Autres créations : *Le Pêcheur d'Etoile* d'Alain Vanzo, avec lequel elle a chanté, et enregistré en français, *Le Pays du sourire* de Lehár, pour le cinquantième de sa création en France, sous la direction d'Adolphe Sibert. ; *Alissa* de Raffaello de Banfield à Metz, du temps de la direction de Terrasson ; *l'Opéra d'Aran* à Lyon, avec Alain Vanzo puis avec Aldo Filistad Elle défend la qualité de cette œuvre de Gilbert Bécaud, excellent musicien, dont elle rappelle qu'il a obtenu un premier prix de piano au Conservatoire de Paris.

Elle s'est produite avec de grands noms du chant international : Mario Del Monaco, marquant par sa voix et son physique, dans *Otello*, à Nice ; Jaime Arragall, dans *Faust*, qui chantait, comme elle, en français, tandis que la basse répondait en bulgare et le baryton en italien. La Princesse Grace et le Prince Rainier de Monaco honoraient de leur présence cette représentation du chef d'œuvre de Gounod à l'Opéra de Nice. A une autre occasion, tandis qu'elle chantait en français le rôle de Mimi, son Rodolphe lui répondait en italien.

Cela correspondait à une époque où le chanteur était roi et où le public était plus sensible à la beauté des voix qu'au respect absolu de la partition et à l'inventivité de la mise en scène. Pour preuve, Tony Poncet, chanteur exceptionnel mais ignorant le solfège, avec lequel notre cantatrice était obligée de chanter sans talons tant il était petit. Lors d'une répétition de *Pailleasse*, le chef n'arrêtait pas d'annoter sa partition, ce qui agaça le ténor. Comme il lui en

demandait la raison, le jeune maestro lui expliqua qu'il relevait ses tenues de notes (deux fois plus longues que celles de ses collègues), pour mieux l'accompagner lors de la représentation. Poncet lui répliqua alors, avec son accent rocaillieux de Bagnères-de-Bigorre : « Je ne sais pas dans quelle forme je serai demain, alors ne t'en fais pas, « petit » : le public vient pour moi demain, donc toi, tu me suis ». Aucun metteur en scène n'imposait sa volonté aux grandes vedettes : ainsi, José Luccioni refusait de se séparer de sa bague ornée d'un diamant, même pour jouer le rôle du modeste brigadier Don José. La lumière d'un projecteur ayant trahi le port de cet anneau précieux, cela suscita la verve ironique d'un spectateur. Luccioni suspendit le début de son air de *La fleur* pour fixer un rendez-vous musclé au perturbateur, à la sortie et, tout naturellement, reprit son air là où il l'avait interrompu.

Ces incidents faisaient partie intégrante du spectacle et le public, bon enfant, non seulement les acceptait mais espérait ce genre de diversion. Par ailleurs, excellent connaisseur de l'œuvre, il ne laissait rien passer au chanteur défaillant comme il savait manifester son bonheur devant de grandes prestations.

La conférencière a pu rencontrer ses grands aînés comme José Luccioni ainsi que Georges Thill à l'extraordinaire mémoire pour les dates de toutes ses prestations car, depuis le début de sa carrière, il les avait toutes notées sur de gros carnets.

Elle a chanté sous la direction de grands chefs étrangers, comme Oliviero de Fabritiis, Gianandrea Gavazzeni, et français, comme Jésus Etcheverry, parfait connaisseur de l'opéra français, Pierre Dervaux, Paul Ethuin, Georges Sébastien, Jean Martinon, Richard Blareau, tous représentant une école française de la direction d'orchestre, aujourd'hui largement disparue.

Les rapports avec les critiques sont parfois difficiles. Aussi, certains chanteurs n'hésitaient pas à « s'expliquer » directement avec leurs contempteurs. Robert Massard, régulièrement démolé par le même chroniqueur à chacune de ses prestations à Lyon, se fit présenter à lui à l'issue d'une représentation dans cette ville. Le baryton, à la stature athlétique, l'entraînant alors à l'écart, lui asséna un violent coup de poing dans l'estomac pour solde de tout compte.

La vie des coulisses a aussi ses côtés pittoresques. Poncet s'inquiétait beaucoup de savoir si sa partenaire était vraiment mariée, et devant sa réponse affirmative, il soupira : « Dommage, je t'aurais bien épousée ! » Michel Dens, au sommet de sa carrière, avait pris en mains la condition physique de

sa jeune collègue, de vingt-cinq ans sa cadette, qu'il trouvait maigrichonne, en l'obligeant à venir déjeuner avec lui avant la représentation pour qu'elle tienne physiquement jusqu'à la fin du spectacle. Vanzo se montrait particulièrement décontracté avant d'entrer en scène, ne voulant pas que les autres manifestent leurs angoisses.

La disparition des troupes, la raréfaction du répertoire français ont nui à la transmission d'une interprétation respectueuse des volontés des compositeurs. Le répertoire est devenu à 80% international. Les jeunes chanteurs se montrent plus prudents qu'autrefois dans la façon de mener leur carrière : le vedettariat qui régit les grandes scènes comme les plus humbles, les condamne à éviter la moindre erreur et les met à la merci des metteurs en scène. Ignorant souvent la musique et le monde de l'opéra, ces derniers imposent leurs phantasmes aux chanteurs comme aux chefs d'orchestre. Tous se jettent sur le répertoire lyrique sous prétexte de dépoussiérer les livrets (comme Jacques Luccioni, fils du grand José, qui après une courte carrière de chanteur s'est tourné vers la mise en scène : il voulait situer *Tosca* sous Mussolini et que l'héroïne tue Scarpia à la mitrailleuse...), sans se préoccuper du contenu du livret et du climat induit par la musique et sans se soucier des positions physiques, contraires à une émission vocale aisée, qu'ils imposent aux chanteurs. Depuis Lavelli et son *Faust*, donné au Palais Garnier en 1975, où il transposait la poétique scène du jardin dans une sordide cour où Marguerite étendait son linge, l'unique préoccupation des producteurs de spectacles semble être la recherche d'un scandale, notamment à connotation sexuelle, qui braquera les projecteurs sur le seul metteur en scène et flattera son ego.

Un avatar de cette valorisation du metteur en scène, se fait jour avec la venue de « people », comme Patrick Poivre d'Arvor qui doit mettre en scène une *Carmen* cet été. Sans préjuger de sa réussite, on peut y voir une recherche d'effet médiatique.

Or, les jeunes artistes, mis en danger par ces excès, ne les apprécient guère car ils sont relégués au second plan et exposés à des exigences farfelues. Mais ils les acceptent car les contrats sont rares. Le public, soumis à un véritable terrorisme intellectuel, les subit pour ne pas paraître rétrograde.

Pour Christiane Stutzmann, le passage de la carrière de cantatrice à celui d'enseignante s'est fait insensiblement. Elle était pressée par sa fille, le grand contralto Nathalie Stutzmann, impatiente de prendre des leçons de chant avec

sa mère. Or, on ne peut travailler une voix qu'une fois l'âge adulte atteint, et le larynx formé (vers 17 ans pour une femme, 18 pour un homme). Le temps venu, la cantatrice a espacé ses prestations scéniques pour se consacrer à cette nouvelle tâche et elle a pris goût à l'enseignement. D'autant plus que, pour des raisons strictement physiologiques, la longévité vocale d'une femme est moins grande que celle d'un homme. Elle a dû recommencer études et concours pour obtenir un certificat d'aptitude à l'enseignement vocal et gravir tous les degrés qui l'ont amenée à la Schola Cantorum aujourd'hui. La difficulté pour le professeur est d'arriver à prendre en compte toutes les voix, de la plus grave à la plus aiguë et d'assumer tous les aspects d'une formation pluridisciplinaire : musique sacrée, mélodies, opéra, sont travaillés à parité. Mais les élèves ne sont pas toujours également doués pour tous les genres musicaux, les plus difficiles étant ceux de la mélodie française et du lied allemand qui exigent le respect d'un équilibre subtil entre musique et texte.

Depuis les années 70, les opéras filmés (captation directe, ou version cinématographique spécialement conçue pour l'écran) attirent de nouveaux publics, obligeant les chanteurs, surtout les femmes, à être physiquement crédibles aux yeux du spectateur. Les retransmissions, depuis le Metropolitan Opera de New-York, aujourd'hui très courues, présentent l'avantage, pour de vastes auditoires, de faire découvrir de grandes voix, mais elles ne pourront jamais rendre l'impact physique d'une représentation *in vivo*, véritable échange sensuel et émotionnel entre la scène et la salle d'un opéra, aussi modeste soit-il.

En écoutant Madame Stutzmann, mélomanes et néophytes, ont pu comprendre, de l'intérieur, les aspects exigeants et passionnants de la carrière d'un chanteur d'opéra.

C'était tout autant une leçon d'histoire du théâtre lyrique qu'une leçon de vie.
Un très grand moment.....Un très grand merci, Madame....

Danielle Pister, Vice-présidente du CLM.