



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



01 Les Voix de l'émotion

sept 2021

Directeurs de la revue :
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers

Revue à comité de lecture
International peer-reviewed journal

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, Université d'Angers

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum -Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia Fondazione Collegio San Carlo di Modena
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Dr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers

Pr Nobert COL	Université de Bretagne Sud
Pr. Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Dr Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quelven
Dr Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Dr Paul PHILLIPS	Stanford University
Dr Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Dr Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest

Équipe éditoriale

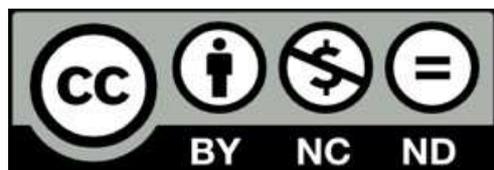
- Volet édition :
Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS
- Volet graphique-design :
Allison LEGAVRE

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue annuelle (1 numéro/an)

Revue en open access et disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : contact-revue-dclp@dclp.eu

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décloisonnement des savoirs et la diffusion des connaissances.

NUMÉRO 1
LES VOIX DE L'ÉMOTION

SOMMAIRE

VOIX – ÉMOTION – PASSION	9
<i>Danièle Pistone, Sorbonne Université</i>	
L'EXPRESSION DE LA PLAINTÉ DANS LA MUSIQUE DE GYÖRGY LIGETI : STYLISATION ET MÉLANCOLIE.....	17
<i>Joseph Delaplace, Université de Rennes 2</i>	
LA TECHNIQUE VOCALE ET L'EXPRESSIVITÉ : UNE MYSTIQUE ÉMOTIONNELLE ?	25
<i>David Pouliquen, Université d'Angers</i>	
ENTRE PASSION ET DÉSENCHANTEMENT : LE CAS DE TROIS SOEURS DE PETER EÖVTÖS	29
<i>Giordano Ferrari, Université Paris VIII</i>	
STAGING EMOTIONS: A TRANSDISCIPLINARY CONSIDERATION OF HUMAN-ROBOT INTERACTION	35
<i>Salvatore Anzalone (Dir.) et al.</i>	
SOCIAL ROBOTS AS TOOLS TO UNDERSTAND HUMANS' SOCIAL MIND	36
<i>Salvatore Anzalone, Université de Paris VIII</i>	
MOTIONS OF WONDER AND EMOTION FOR THE ARTIFICE ON STAGE: FIRST NOTES FROM THE PERFORMING ROBOTS PROJECT, WITH A LOOK AT JAPAN	41
<i>Salvatore Anzalone, Université de Paris VIII</i>	
BETWEEN RELIEF AND EMPATHY: THE EMOTIONS OF THE AUDIENCE AT THE EXHIBITION OF A PERFORMING ROBOT.....	46
<i>Matteo Casari, Università di Bologna</i>	
THE VOICE OF HUMAN EMOTIONS IN THE ROBOT THEATRE OF HIRATA ORIZA AND ISHIGURO HIROSHI.....	50
<i>Cinzia Toscano, Università di Bologna</i>	

PASSIONATE ERRANCY: L'ATELIER DELL'ERRORE IN DRAWING AND PERFORMANCE	55
<i>Angela Albanese, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia</i>	
DEGREES AND LIMITS OF EXPRESSIBILITY IN POPULAR SONG	67
<i>Adrian Grafe, Université d'Artois</i>	
LES NUANCES VOCALES DANS L'EXPRESSION ET LA PERCEPTION DES ÉMOTIONS	77
<i>Marc Jeannin, Université d'Angers</i>	
ELEONORA DUSE ET LE CINÉMA : NOTES SUR UN PROJET DE SONORISATION DU FILM CENERE.....	85
<i>Doriana Legge, Università degli studi dell'Aquila</i>	
DE L'OREILLE AU CŒUR : NÉGOCIATIONS ET STRATÉGIES SONORES DANS LE CADRE DU RITUEL DE MEVLUD CHEZ LES FEMMES DE LA MINORITÉ MUSULMANE POMAK DE THRACE OCCIDENTALE (GRÈCE).....	93
<i>Eftychia Droutsas, Sorbonne Université</i>	

VOIX – ÉMOTION – PASSION

Danièle Pistone, Sorbonne Université

La voix, parlée ou chantée, véhicule nos émotions, et traduit aussi maintes manifestations de la passion. Ce sont ces deux aspects de l'expression vocale, émue et passionnée, que nous souhaiterions mettre ici en miroir afin de mieux les éclairer l'un par l'autre, en soulignant les rapports et les contrastes qui les lient ou les distinguent.

Pour cela, commençons par quelques définitions. L'*émotion* s'entend comme une réaction physique (larmes, cri...) à un stimulus. À ce temps de réaction, plutôt bref, succède un *sentiment*, lequel s'inscrit plus longuement dans la durée : cette résonance, sorte de prise de conscience de l'émotion, entre dans l'univers de nos états affectifs. Quant à la *passion* (concept plus philosophique)¹, elle apparaît de prime abord comme une sorte d'amplification, d'exacerbation des sentiments.

Tentons une première illustration de ces propositions à travers quelques expressions courantes significatives. Si l'émotion nous *étrangle* (brièvement, cela va sans dire...), un sentiment de joie nous *envahit* (se manifestant parfois pendant plusieurs minutes), alors que la passion nous *dévore* longuement, nous *consume* même. Il est cependant facile d'imaginer que toute passion a été précédée par un choc émotionnel initial voire par la prise de conscience d'un sentiment, désormais immodéré, répétitif, sans nulle mesure.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA VOIX

Si le stimulus émotionnel provient généralement de l'extérieur, le point central de notre sujet – qu'il s'agisse de parole ou de chant – demeure l'appareil phonatoire à propos duquel existe une abondante littérature². Qu'on nous permette de rappeler un schéma simplifié de celui-ci.

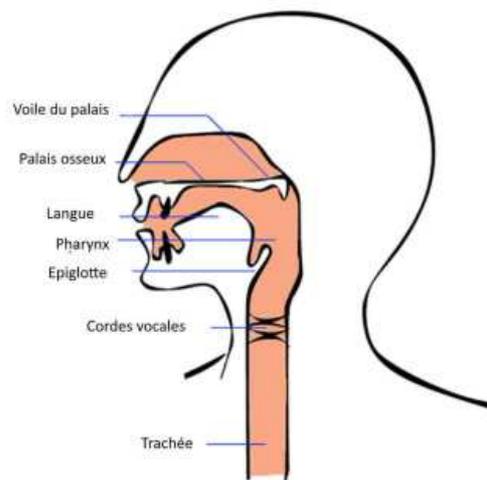


Figure 1 – Schéma de l'appareil phonatoire humain

¹ Nous emploierons le mot *passion* dans son acception contemporaine, et non plus en tant que terme générique désignant l'ensemble de nos affects. La thèse de philosophie de Jacques Favier (*La Rhétorique musicale et les émotions : éveil ou expression des affects ? Perspectives historiques et théoriques*, Strasbourg, 2017) montre l'évolution de la question.

² Il y a quelques décennies, les musicologues français s'appuyaient beaucoup sur les travaux de Raoul Husson (*Physiologie de la phonation*, Paris, Masson, 1962) ; aujourd'hui, voir notamment ceux de Jean Abitbol (*L'Odyssée de la voix*, Paris, Robert Laffont, 2005).

L'air, venant de la trachée, y fait vibrer les plis vocaux (dits souvent *cordes vocales*) avant de passer par différents résonateurs possibles (pharynx, cavité nasale, cavité buccale...) au volume modulé par les articulateurs (maxillaire inférieur, lèvres, langue, voile du palais, muscles du pharynx, larynx)³, ce dont savent habilement profiter les imitateurs⁴.

Qu'il s'agisse de réalisations parlées ou chantées, le dispositif phonatoire originel est donc le même. Et pourtant, les différences se révèlent nombreuses grâce à ces deux modes d'émission. Elles concernent tout à la fois :

- l'ambitus, beaucoup plus restreint dans le langage parlé (souvent une quinte), alors que la voix du chanteur peut atteindre deux octaves, sans parler des cas exceptionnels comme les quatre octaves (fa1-fa5) de Freddie Mercury⁵, cinq pour Mariah Carey⁶ voire le travail sur huit octaves du Roy Hart Théâtre⁷ ;
- la hauteur et l'échelle : la parole s'installe dans le grave de la tessiture vocale et procède généralement par micro-intervalles, bannis en théorie de la musique tonale ;
- le tempo, indispensable dans ces arts du temps, souvent mesuré dans les productions musicales, est plus libre dans la voix parlée. Mais rappelons, au passage, que la parole décélérée mécaniquement peut devenir musique⁸ ;
- l'intensité : environ 70 décibels pour le parlé ; 120 pour la voix de Grand Opéra (aux limites de la tolérance pour l'oreille humaine) ; quant au cri (d'Antonin Artaud⁹ à Alban Berg ou Giacinto Scelsi), il demeure exceptionnel partout¹⁰ ;
- l'articulation : dans le chant, les voyelles, très sonores et tenues parfois longuement, ont tendance à couvrir les consonnes (qui bruient parfois seulement les voyelles dans le chant), alors que ces dernières constituent la forte ossature du langage parlé ; le traitement de ces deux types de phonèmes n'est donc pas le même et c'est indubitablement l'importance des voyelles (modulables à souhait) qui rend le chant classique ou romantique plus agréable à l'auditeur ;
- le phrasé : reposant sur la centralité de ces deux modes d'expression, il s'articule autour du sujet et du verbe dans la phrase parlée ; autour des tensions et des détentes souvent créées par les axes de l'échelle (tonique, dominante et autres degrés importants) dans la musique ;
- l'accentuation : généralement placé sur la dernière syllabe du mot ou du groupe de mots (à l'exception du [e] muet) dans le parlé ordinaire et dans la musique vocale dite correctement prosodiée, l'accent peut être exceptionnellement antéposé sous l'effet de l'émotion : dans les discours du général de Gaulle (« avec le **concours de tous** nos alliés ») comme, plus rarement encore, dans *Antigone*, tragédie musicale d'Arthur Honegger (« **Enfin** », 1927) ;

³ Voir, par exemple, à ce sujet Nathalie Heinrich Bernardoni, « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phono-résonantielles », dans *40^{es} entretiens de médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, mars 2012, p. 17-32, téléchargeables sur <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

⁴ Jean Abitbol, *Le Pouvoir de la voix*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 205-209.

⁵ Auteur, compositeur et interprète britannique (1946-1991), à qui l'on doit la célèbre *Bohemian Rhapsody* (1975).

⁶ Chanteuse américaine, née en 1970.

⁷ Marianne Ginsbourger, *Voix de l'inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui*, Barret-le-Bas, Le Souffle d'Or, 1996.

⁸ Voir les expériences de corrélation entre musique et parole menées dès 1965-1966 par Jacques Chailley dans le laboratoire du Professeur Delattre à Santa Barbara (Californie) : *De la musique à la musicologie. Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley*, Tours, Van de Velde, 1980, p. 45-47.

⁹ On pourra vérifier l'effet quasi tétanisant de la voix paroxystique d'Antonin Artaud dans un enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (novembre 1947) – CD Sub Rosa, 1996 ou André Dimanche, 1998.

¹⁰ Sylvain Labartette, « Le cri, manifeste récurrent de la voix chantée dans la musique savante », *L'Éducation musicale*, Paris, n° 568, novembre-décembre 2010, p. 30-32.

- les bruits vocaux (rire, souffle, soupir...) n'ont intégré plus fréquemment la musique qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle (Berio, Aperghis...)...

Si l'influence de la langue maternelle reste grande (comparer, par exemple, la musique de Wagner à celle de Debussy), le rapport à la répétition est notamment bien différent : qui supporterait dans la langue parlée les syllabes, les mots, les phrases étirés ou repris de nombreuses fois dans certaines œuvres musicales (du chant grégorien aux ouvrages d'Offenbach) ? Ajoutons que la parole reste représentative, explicative ; l'art musical, en revanche, vit toujours au présent, demeure présentatif. Qui plus est, il peut conduire à approfondir les aspects sonores de la parole, sur laquelle il prend souvent appui.

VOIE ROYALE DE NOS ÉMOTIONS

Qu'il s'agisse de musique instrumentale ou vocale, maints écrits et expériences ont répertorié les particularités d'expression liées aux émotions et sentiments :

- **Joie** : consonances, intensité moyenne ou forte, faible variation d'intensité, sons aigus, grandes variations de hauteur, mouvements ascendants, quarts et quintes justes, diversité des modes d'attaque, rythmes doux et égaux, timbre brillant ...
- **Tristesse** : tempo lent, dissonances, faible intensité, peu de variations d'intensité, sons graves, petits intervalles, mouvements descendants, legato, timbre sombre, vibrato lent, ritardandos...
- **Colère** : tempo rapide, atonalité, dissonances, forte intensité, mouvements ascendants, septièmes majeures et quarts augmentées, staccato, rythmes complexes, brusques changements de rythmes, vibrato rapide...
- **Peur** : tempo rapide, variations de tempo, dissonances, faible intensité, staccato, silences...
- **Tendresse** : tempo lent, consonances, intensité moyenne, legato, stabilité mélodique¹¹...

Partons des six émotions les plus connues (colère, dégoût, joie, peur, surprise, tristesse)¹², pour lesquelles – sauf dans les cas d'alexithymie¹³ – la réaction immédiate s'avère physiologique (on est *rouge comme une pivoine, blanc comme un linge, vert de rage*...), comportementale (on pousse parfois un hurlement avant de prendre la fuite) et cognitive (on prend conscience, par exemple, de ce qui cause l'effroi). Verbale ou non, sonore ou pas, la forme de notre message est souvent plus importante que son contenu lui-même¹⁴. Les onomatopées, fidèles traductrices de nos affects, sont certes ancestrales, mais il est significatif que les recherches aient d'abord porté en ce domaine plutôt sur le visage (François Delsarte, 1811-1871) et le corps (Charles Darwin, 1872), avant la voix (Alfred Giraudet). Ce dernier, célèbre basse (1845-1911), professeur au Conservatoire de Paris depuis 1888, ouvrit une école privée dans cette ville (1, rue Saint

¹¹ D'après l'ouvrage de David Sander & Klaus R. Scherer (Eds.), *The Oxford Companion to emotion and the affective sciences*, Londres, Oxford University Press, 2009, *passim*.

¹² Mais le psychologue Paul Eckman a identifié seize émotions. Voir particulièrement sur ces questions le Centre interfacultaire en sciences affectives de l'Université de Genève (www.unige.ch/cisa) ou le site www.affective-sciences.org.

¹³ Difficulté à identifier et à exprimer ses émotions.

¹⁴ On estime souvent que quelque 90 % du message verbal sont dus à la forme. C'est dire l'importance du ton dans la communication.

Honoré) en 1892 et publia en effet trois ans plus tard une méthode relative à l'expression des sentiments¹⁵.

Car, la voix demeure la fidèle messagère de notre corps. Et si, sous le coup de l'émotion, l'émission sonore vient souvent à manquer (on *ne trouve plus ses mots*, la *gorge se noue*, on *reste sans voix*...), les sujets interrogés dans le cadre de certaines expériences ont bien su localiser, de la colère à l'envie, différents types de ressentis.

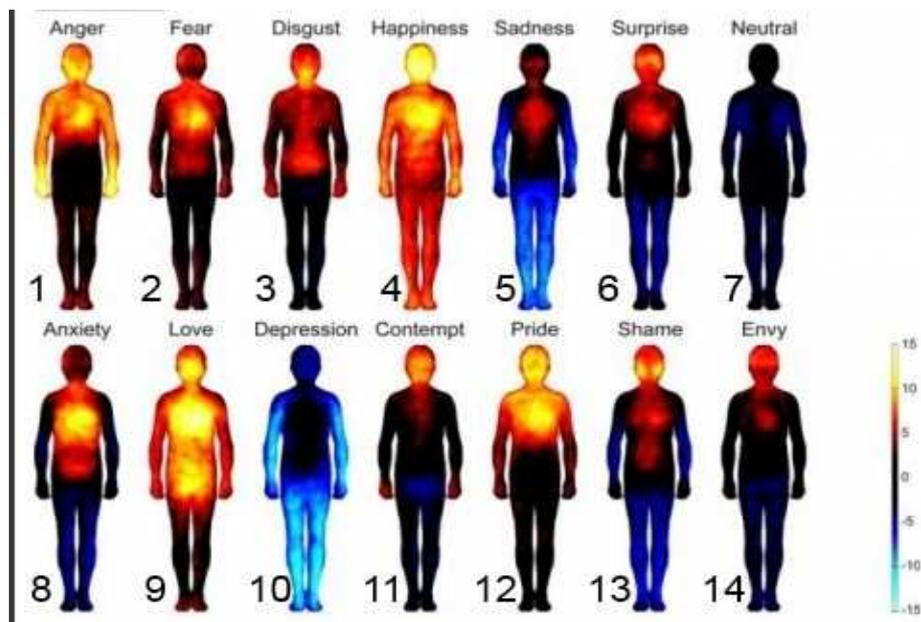


Figure 2 – « Bodily map of emotions », Proceedings of The National Academy of Sciences of the USA, December 2013 (*self-report* - www.PNAS.org)

Quelle que soit la grande diversité des voix¹⁶, elles apparaissent effectivement toujours comme le dehors du dedans mais également, à travers la profondeur de leur résonance intime, comme le dedans du geste. Parlée, chantée voire machinique¹⁷, la production vocale a pu devenir aussi acousmatique et rapprochée au cinéma¹⁸.

Nous entrons alors dans un type d'émotion bien particulier, où l'esthétique joue son rôle. Comment ? Les circuits parcourus ordinairement se trouvent-ils modifiés ? Cette émotion esthétique n'est certes pas orientée vers la survie ; d'autre part, les causes et les effets y sont mal dissociables. Il est certain toutefois qu'il s'agit d'un mouvement vers l'extérieur, suivi d'une importante résonance interne. Comme l'écrivait si justement Pierre Reverdy : « Ce qui compte dans une émotion esthétique, ce n'est pas seulement le choc, c'est la répercussion, l'épanouissement, le déploiement et peut-être même surtout le retour »¹⁹. Il est vrai que certains

¹⁵ *Mimique. Physionomie et gestes, méthode pratique, d'après le système de F. del Sarte pour servir l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

¹⁶ Comme peuvent le montrer les trois CD des *Voix du monde*, consultables sur le site du Centre de recherche en Ethnomusicologie de Nanterre (<http://lesc-cnrs.fr>).

¹⁷ Bruno Bossis, *La Voix et la machine : la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

¹⁸ Voir le « vococentrisme » et la « voix-je » définis par Michel Chion (*La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982 ; et *Le Son et la Voix, entretien avec Michel Chion*, Paris, L'Harmattan, 1998). Un glossaire de ces termes peut être téléchargé sur le site <http://michelchion.com/texts>.

¹⁹ Pierre Reverdy, *Cette Émotion appelée poésie* (1956), dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1974, p. 249.

sens se trouvent privilégiés selon les arts, sans être pour autant concernés de façon unique, car toute perception est multisensorielle. Sous l'effet de l'intensification des recherches et des publications sur ce thème, les spécialistes des arts contemporains ont dès lors livré d'intéressantes études concernant l'émotion esthétique suscitée par les œuvres d'aujourd'hui²⁰.

émotion(s) : 17 499	
émotion(s) esthétiques : 41	émotion(s) artistiques : 21
émotion(s) musicales : 16	émotion(s) d'art : 8

Figure 3 – Occurrences des émotion(s) dans la base Frantext en 2014

La littérature de notre pays semble, en revanche, avoir peu approfondi cet aspect, à en juger par l'examen des pages réunies dans Frantext²¹. En décembre 2014, sur la base de la totalité de celles-ci, nous avons en effet abouti au comptage ci-dessus (Figure 3) ; il prouve que, si l'*émotion* y figurait souvent, elle était rarement présentée comme *artistique* ou *esthétique*.

ARTISTIQUE(S) : 1 217	ESTHÉTIQUE(S) : 1 039
visuelles : 263	gustatives : 202
olfactives : 53	tactiles : 11
musicales : 2 015	
auditives : 26	
sonores : 110	
poétiques : 294	théâtrales : 182
cinématographiques : 157	
picturales : 56	architecturales : 45
chorégraphiques : 18	sculpturales : 1
culturelles : 119	intellectuelles : 24

Figure 4 – Occurrences de qualificatifs liés aux émotion(s) dans la presse française, d'après la base Europresse²² en 2014

Dans la presse française de ces dernières années, le bilan diffère. L'émotion musicale l'emporte largement, sans doute parce que nombre des spectacles présentés (cinématographiques, chorégraphiques, poétiques, théâtraux) font appel à l'art sonore, capable même d'occulter d'autres spécialités (telle la danse, à en juger par ces résultats). À travers ce cas, suffisamment rare pour être souligné, prendrait-on conscience du fait que l'oreille tend actuellement à l'emporter parfois sur l'œil ? Est-on en passe d'admettre le rôle important de la musique dans les processus cognitifs²³ ?

²⁰ Sylvie Coëllier (dir.), *Des Émotions dans les arts d'aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015.

²¹ Base de données développée par l'ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) depuis 1998 et réunissant des auteurs de toutes époques : www.frantext.fr.

²² Créée en 1999, elle couvre les plus grands titres de notre presse nationale et régionale : www.europresse.com.

²³ Voir, par exemple, Leonid Perlovsky, « Cognitive functions, origin, and evolution of musical emotion », *Musicae Scientiae* (Liège), 16, n° 2, 1^{er} juillet 2012, p. 185-199.

Y apparaissent aussi des *émotions culturelles* et *intellectuelles*. Rappelons qu'après la publication (en 1884) des travaux de l'Américain William James sur l'émotion²⁴ comme effet de son expression organique, contestations et théories se multiplièrent²⁵. Aujourd'hui, ainsi que le montrent ces extraits de presse, la séparation cartésienne dualiste de l'esprit et du corps ne fait plus partie de la doxa de notre temps, notamment depuis un célèbre ouvrage du neuropsychologue Antonio Damasio²⁶. Et la notion d'*intelligence émotionnelle* (IE), popularisée par le livre de Daniel Goleman²⁷, est même considérée désormais comme essentielle dans les relations sociales.

AU CLIMAX DE LA PASSION

Rien d'étonnant à ce que l'expression *intelligence passionnelle* apparaisse beaucoup plus exceptionnelle (signifiant d'ailleurs souvent *intelligence sentimentale*²⁸). Et c'est toujours à ce dernier sens que se rattachent les différentes déclinaisons de l'ancienne *Affektenlehre* (théorie des passions), non exemptes de contradictions : rappelons que le ton de *mi* majeur, par exemple, peut se révéler pour Marc-Antoine Charpentier (1690), querelleux et criard ; pour Johannes Mattheson (1713) : triste et désespéré ; pour Jean-Philippe Rameau (1722), tendre et gai, ou grand et magnifique ; pour Christian Friedrich Daniel Schubart (1806), allègre et joyeux...

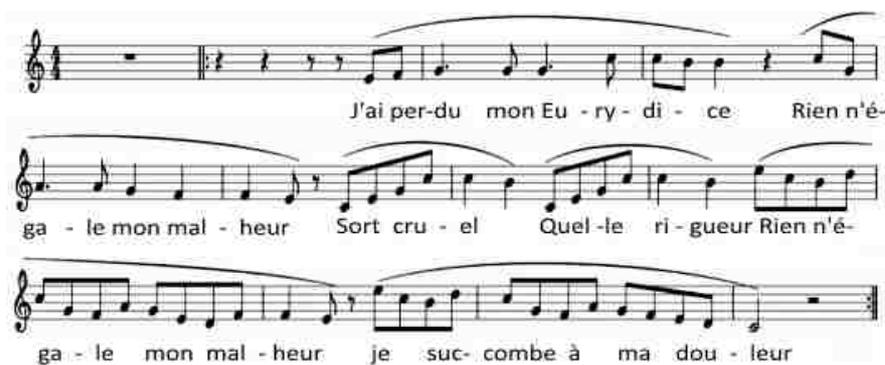


Figure 5 – Christoph Willibald Gluck, Orphée et Eurydice, acte IV, n° 15 (début)

Pendant longtemps en outre la bienséance freina tout excès. À tel point que le fameux « J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égalé ma douleur » de l'*Orphée* de Gluck (1774) peut devenir sans nulle modification de la ligne mélodique « J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égalé mon bonheur », transformant ainsi la déploration en exultation, comme le soulignent Boyé²⁹ et Hanslick³⁰. Il est donc bien difficile de communiquer un sentiment par une ligne musicale ou une tonalité, un timbre de voix... de façon universelle.

Toutefois, lorsqu'un souffle quasi surhumain, résonnant dans la cage thoracique, décuple amour, colère, haine, jalousie..., lorsque les consonnes de la prose claquent et roulent, lorsque les

²⁴ Traduits en français par le Dr Georges Dumas (*La Théorie de l'émotion*, Paris, Alcan, 1903 ; repr. William James, *Les Émotions. Œuvres choisies I*, Paris, L'Harmattan, 2006).

²⁵ Voir, par exemple, les bilans et propositions du célèbre psychologue français Alfred Binet, « Qu'est-ce qu'une émotion ? Qu'est-ce qu'un acte intellectuel ? », *L'Année psychologique*, XVII, 1910, p. 1-47 (accessible sur le site www.persee.fr).

²⁶ *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, traduit de l'américain (1994) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995.

²⁷ *Emotional intelligence*, New York, Bantam Books, 1995

²⁸ Voir *Le Lys dans la vallée* (1836) de Balzac.

²⁹ Dans *L'Expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, 1779 ; repr. Genève, Minkoff, 1973.

³⁰ *Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale* (1/1854), traduit de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, Brandus, 1877.

voyelles du chant s'étirent vers les sommets, l'excès n'est-il pas forcément perceptible par tous ? Dans ces extrêmes passionnels, toutes les caractéristiques sonores atteignent des sommets : intensité (consonnes renforcées), durée (voyelles allongées), hauteurs (s'élevant parfois jusqu'à l'aigu du cri)... Et les langues³¹ riches en voyelles s'avèrent plus facilement favorables à ces situations : c'est ainsi que l'italien chanté sonne souvent comme la plus intense expression de l'amour.

En revanche, il est vrai que le français a maintes fois fait souffrir les compositeurs qui se sont plaints des limites imposées par :

- le redoutable « e » muet ;
- le grand nombre des voyelles fermées (71 % selon Nicole Scotto di Carlo³²) ;
- le « r » uvulaire (pendant longtemps roulé dans le chant) ;
- et les voyelles nasales – qui ne peuvent être tenues que quelques secondes à cause de la relative rigidité du voile du palais.

Mais l'importance du concept voire du mot dans notre langue a fait naître à travers celle-ci une spécialité de la chanson à texte, généralement syllabique, où les consonnes reprennent dans l'expression des passions la vigueur connue dans le théâtre parlé ou chanté (voir les réalisations musicales de Léo Ferré³³, par exemple).

Cependant, revenons-y, dans le climax déformant de la passion, dans cet hors-de-soi où celle-ci nous entraîne, l'être sort de sa nature ordinaire et, comme tout son organisme, sa voix se projette au-delà de ses habitudes, se fait méconnaissable. Ce paroxysme tendu, cet Everest du sentiment n'est souvent que souffrance et la passion – au sens contemporain – retrouve facilement sa racine latine, *passio*, celle-là même qui avait fait appliquer ce terme aux mortelles souffrances du Christ.

Reste à tenter un parallèle entre voix parlée et voix chantée en ce domaine. Si le timbre, la succession des hauteurs, l'intensité – caractéristiques de l'enveloppe sonore des mots – sont indubitablement importants dans le théâtre de prose, parallèlement aux gestes corporels, ces performances scéniques sont, dans la plupart des cas, rivées au concept, à l'aspect sémantique du discours. Sauf peut-être dans ces quelques moments où le cri, la violence du mouvement ou, au contraire, le silence sidérant viennent l'anéantir.

Dans la musique vocale, la ligne sonore vampirise parfois le mot (loin d'être toujours compréhensible dans le *bel canto*), la projection dans les aigus rend l'articulation claire impossible, l'allongement passionné des voyelles ou la répétition des syllabes sème la confusion dans la logique conceptuelle. Certes, la musique porte, magnifie le mot : le répertoire religieux du Moyen Âge le confirme déjà. Mais la musique distrait aussi du mot ; saint Augustin en rougissait parfois :

« ... lorsqu'il m'arrive d'être moins touché du verset que du chant, c'est un péché, je l'avoue, qui mérite pénitence³⁴. »

La chanson à texte, citée plus haut, parvient à maintenir l'intelligibilité des paroles parce qu'elle bannit généralement les choix extrêmes perturbateurs (dans les durées, hauteurs ou intensités). En revanche, quand il faut passer la rampe, lancer sa voix par-dessus le fortissimo d'un orchestre fourni, aller chercher dans l'extrême fond de soi-même l'énergie de l'ultime passion, quel destin pour les syllabes articulées ?

Ainsi la voix, vecteur de communication, est-elle quasi inéluctablement vecteur d'émotion et de passion, moyen de pouvoir même³⁵, pour notre genre humain. Toutefois, ces expressions vocales

³¹ Voir Bertrand et Jacqueline Ott, *La Pédagogie du chant classique et les techniques européennes du chant*, 1/1981 ; nouvelle éd. Paris, L'Harmattan, 2006.

³² « Étude acoustique et auditive des facteurs d'intelligibilité de la voix chantée », *Proceedings of the 7th international congress of phonetics sciences*, 1971, p. 1017-1023.

³³ Céline Chabot-Canet, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématique*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; ou Joël July et Pascal Pistone (dir.), *Ferré, vos papiers !*, Aix-en-Provence (colloque de Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 5-6 avril 2013), Université de Provence, 2018.

³⁴ Augustin, *Confessions*, Livre X, chap. XXXIII, 50, « Plaisir de l'ouïe. Du chant d'église ».

peuvent différer grandement en fonction de la position des organes de la phonation (souvent conditionnée par la langue parlée), voire de tout le corps mis en vibration par celle-ci³⁶, autant que par les habitudes des milieux sociaux ou culturels³⁷. Qui plus est, la traduction verbale de ces manifestations sonores est susceptible de maintes nuances qui viennent parfois brouiller la compréhension entre les aires linguistiques où ces termes ont d'ailleurs souvent des connotations bien différentes.

D'autre part, par rapport à la voix parlée, la musique se présente fréquemment comme une sorte d'amplification normée. Qu'il suffise d'écouter, pour s'en convaincre, les réactions des sociétaires de la Comédie-Française après des expériences de spectacles chantés où la contrainte, dans les hauteurs comme dans les rythmes, est bien supérieure à celle de la récitation ordinaire.

C'est ainsi à d'exaltantes gageures que convie le présent programme de recherche, prélude à de féconds échanges entre spécialistes de différentes disciplines, en un temps où les études de ce type – qui connaissent un réel développement³⁸ – permettent de comprendre toujours mieux ces aspects essentiels de nous-mêmes.

³⁵ Voir Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001 (notamment « La voix dans le fonctionnement du régime hitlérien », p. 154-228).

³⁶ Comme l'ont souligné nombre de metteurs en scène, théoriciens ou pédagogues : voir Peter Brook, *Avec Grotowski*, préface de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2008.

³⁷ David Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.

³⁸ Rappelons que le terme *émotionologie* fut forgé en 1985 (par Peter et Carol Stearns – *American Historical Review*, XC, p. 813-826 – pour désigner l'attitude d'une société envers l'émotion et son expression) et que l'*Emotion Review* (International Society for Research on Emotion ; Sage Publishing, Californie) paraît depuis 2009. Voir aussi Barbara H. Rosenwein et Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions ?*, Metford, Mass., Polity Press, 2018.

L'EXPRESSION DE LA PLAINTÉ DANS LA MUSIQUE DE GYÖRGY LIGÉTI : STYLISATION ET MÉLANCOLIE

Joseph Delaplace, Université de Rennes 2

Cet article évoque un aspect particulier de l'écriture musicale du compositeur d'origine hongroise György Ligeti, disparu en 2006. Il s'agit d'un geste essentiellement mélodique qui parcourt un certain nombre de ses œuvres de maturité, une forme de lamento, dont l'importante charge expressive contraste avec certains aspects très durs, mécaniques, voire « gelés », de la musique de Ligeti. Nous nous attacherons à caractériser un tel matériau récurrent en analysant ses différentes dimensions et en restituant toute la perspective qui est la sienne. Nous définirons ensuite sa morphologie et montrerons un exemple de son déploiement au sein d'une pièce instrumentale, avant de proposer en conclusion une interprétation esthétique du geste.

CARACTÈRES ET PERSPECTIVES

Le potentiel expressif du geste de lamento est lié à plusieurs dimensions :

- dimension historique en premier lieu, car s'inscrivant dans une longue tradition d'expressions stylisées de la plainte, d'abord vocale, puis métabolisée dans l'écriture instrumentale où elle se fixe comme tétracorde descendant à l'époque baroque ;
- dimension stylistique ensuite, cette orientation de l'écriture de Ligeti se situant dans une tendance générale, dans la sphère savante du dernier tiers du XX^e siècle, à retrouver des formes de continuité et d'immédiateté de l'expression ;
- dimension syncrétique en troisième lieu, car le déploiement du geste du lamento se fait dans la perspective ligétienne d'un croisement et d'une assimilation de références multiples ;
- dimension itérative, encore, car la répétition, dans un même mouvement, puis d'œuvre en œuvre, d'une forme mélodico-rythmique spécifique, confère à celle-ci un impact important ;
- dimension subjective, enfin, dans la mesure où le geste du lamento ligétien s'inscrit comme la manifestation très sobre, tout en retenue, d'une profonde tristesse probablement liée à des éléments autobiographiques ;

Arrêtons-nous un peu plus précisément sur ces différentes dimensions, afin de mieux cerner ce que recouvre la mélodie de lamento chez Ligeti :

Dimension historique

L'épaisseur historique de la lamentation dans la culture occidentale est telle qu'il faut remonter au texte des trois premières leçons des matines (l'office dit « des ténèbres ») des jeudis, vendredis et samedis saints, dans la Bible, pour en trouver les origines. Les *threni* sont attribuées au prophète Jérémie et symbolisent l'abandon du Christ par ses disciples, et ses souffrances jusqu'à sa mort. Le Concile de Trente a fixé les mélodies de lamentations dans le *Tonus Lamentationum* imprimé en 1582. Mais, dès le XV^e siècle, les compositeurs élaborent des lamentations polyphoniques, libres ou destinées à la liturgie. De Guillaume Dufay jusqu'à François Couperin, en passant par Palestrina, Stradella, Charpentier et bien d'autres, les lamentations fleurissent durant l'époque baroque. Parallèlement, au XVII^e siècle, la tradition du

lamento issue du madrigal se développe au sein des différents genres vocaux, se cristallisant dans des pièces comme le célèbre *lamento d'Arianna* de Monteverdi ou la mort de Didon dans l'opéra de Purcell. Le tétracorde descendant, lui, est généralisé par Cavalli, et s'infiltré dans la musique instrumentale où il apparaît, plus ou moins librement, dans ses versions chromatiques ou diatoniques, comme basse des chaconnes passacailles et autres formes à ostinato, parallèlement aux grands *lamenti* d'opéras.

Dimension stylistique

Plus récemment (depuis les années 1960), on a pu constater chez nombre de compositeurs une recherche d'intelligibilité qui prend diverses formes, dont le retour de structures mélodiques clairement identifiables constitue l'une des plus prégnantes. Ainsi des compositeurs d'obédiences très diverses – Eötvös, Stockhausen, Rihm, Cardew, Ligeti, etc. redonnent une place prépondérante à la ligne dans leurs œuvres. En réaction face à l'atomisation de la matière propre à l'esthétique sérielle et certains de ses avatars électroniques, ou face à l'indifférenciation des « objets sonores » de la musique concrète et de l'aléatoire cagien, les créateurs se sont, pour certains, repliés dans différentes formes de conservatisme et, pour d'autres, se sont orientés vers un postmodernisme plus ouvert, passant par le recours à la citation, la répétition, la mélodie, mais conservant un positionnement critique, voire ironique, vis-à-vis de l'héritage. Dans les deux cas, la recherche de formes et structures propres à transmettre de manière franche et directe un certain nombre d'affects et d'émotions à l'auditeur s'affirme.

Dimension synchrétique

Le retour de la dimension mélodique chez Ligeti s'inscrit dans la perspective d'une assimilation profonde de sources musicales très diverses. Les influences conjointes de la tradition occidentale et des musiques populaires des Balkans avaient été mises à l'arrière-plan durant la décennie 1960-1970, au profit d'une écriture résolument moderne basée sur les notions de trames et de textures, forte de l'expérience électroacoustique acquise à Cologne en 1957 : polyphonie saturée, éclats instrumentaux et vocaux virtuoses, structures mécaniques – répétitives, en sont les principaux ressorts. Après 1970, Ligeti s'intéresse à de multiples styles contemporains : la musique répétitive de Reich et Riley, les micro-intervalles de Harry Partch, les fascinantes études pour piano mécanique de Conlon Nancarrow, autant d'influences auxquelles s'ajouteront après 1980 la musique de danse des Caraïbes que son élève le compositeur Roberto Sierra lui fait découvrir, les polyrythmies centrafricaines étudiées par l'ethnomusicologue Simha Arom, certaines formes de musiques commerciales et de jazz, ou encore les harmonies hybrides du compositeur québécois Claude Vivier. Le geste du lamento en outre, provient à la fois de la tradition savante et des traditions folkloriques entendues par Ligeti durant son enfance aux confins des territoires roumains et hongrois, notamment le *bocet*, plainte funéraire traditionnelle. Par ses origines à la fois populaires et savantes, le lamento se fond aisément dans le syncrétisme des influences caractérisant les œuvres tardives de Ligeti.

Dimension itérative

Adoptant une forme répétitive, à la fois par sa morphologie interne et dans son déploiement, le lamento intègre facilement les formes musicales traversées d'ostinati et autres itérations mécaniques qu'affectionne Ligeti. L'émergence du lamento coïncide en effet globalement avec le retour de l'ostinato en tant que répétition modélisée chez Ligeti. La répétition, dans les années 1960, apparaissait comme processus continu (le *Continuum* pour clavecin de 1968 en est l'exemple type), comme balayage diagonal en imitations ultra resserrées,

dont la périodicité interne est imperceptible (les canons d'*Atmosphères* et de *Lux aeterna*), ou sous la forme de passages polymétriques très denses (dans le climax du troisième mouvement du *Kammerkonzert* par exemple). À fin des années 1970, le compositeur œuvre à une modélisation de plus en plus audible de ses structures répétitives (dans *Monument*, la première des *Trois pièces pour deux pianos*, ou dans les deux pièces pour clavecin de 1978, entre autres) et c'est dans cet écrin structurel que le geste du lamento va s'épanouir et nourrir d'une nouvelle expressivité les compositions de Ligeti.

Dimension subjective

L'insistance sur une forme telle que le lamento, qui agglomère en elle l'expression stylisée de la plainte, n'est pas anodine. Si l'on s'interroge sur le rapport subjectif que Ligeti développe par rapport à l'affect de la tristesse, il convient de rappeler que le compositeur n'était pas adepte du pathos. De nature très pudique, Ligeti a hérité d'un sens de l'objectivité musicale et d'une tendance à l'ironie distanciée qui porte parfois de loin la marque d'un compositeur comme Stravinski. Lorsque sa musique est traversée d'affects, il choisit une forme de surexposition qui en court-circuite les effets, comme dans le théâtre de l'absurde qu'il développe avec *Aventures* et *Nouvelles Aventures* dans les Années 1960, ou dans son opéra *Le Grand Macabre* en 1977. C'est d'ailleurs dans cette dernière œuvre que réapparaît pour la première fois un lamento très clair, mais il est ici de nature totalement parodique. Dans les œuvres qui suivent, à partir du *Trio pour violon, cor et piano* de 1982, le lamento change de ton. Il se fait bien l'expression, certes sobre mais inexorable, d'une plainte indéterminée, sur le ton d'une mélancolie gelée. On ne peut s'empêcher de penser alors aux épreuves qu'a traversées Ligeti, depuis l'assassinat d'une partie de sa famille par les nazis jusqu'à son exil de Budapest à la fin de 1956. Sans préjuger de ce qu'a voulu exprimer le compositeur, nous postulons un regard triste et résigné sur une histoire personnelle et collective dramatique, liée à la guerre, à l'antisémitisme et aux dictatures.

LE GESTE DU LAMENTO DANS LE TRIO POUR VIOLON, COR ET PIANO

Dans sa monographie sur le compositeur, Richard Toop écrit à propos du quatrième mouvement du *Trio pour violon, cor et piano* de 1982, que « c'est sans doute la musique la plus directement émotionnelle que Ligeti ait jamais écrite : plus d'expressionnisme gelé, mais le même genre de fatalisme désespéré et pourtant contrôlé que l'on retrouve dans le mouvement lent du Trio de Brahms¹. »

Dans ce mouvement comme dans ceux qui suivront (les second et troisième mouvement du *Concerto pour piano*, la sixième *Étude pour piano* et le cinquième mouvement de la *Sonate pour alto* notamment), on trouve l'archétype du lamento ligétien, ici par exemple au violon, mesures 14 à 20 :

1 « This is arguably the most directly emotional music Ligeti had ever written : no more super cooled expressionism, but the same sort of desperate but controlled fatalism that one finds in the slow movement of the Brahms Horn Trio », Richard Toop, *György Ligeti*, Londres, Phaidon Press, 1999, p. 189. Traduction personnelle.

11 *sul IV.*
pp espr., dolente

morendo al niente

17 *(sul IV.)* *V*
con sord.
pp

sempre pp dolente, poco in rilievo

Exemple 1 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 4^e mouvement, mes. 11-21, Schott, ED 7309/7744

Trois incises mélodiques conjointes descendantes, incluant des tons et des demi-tons. Chaque incise est séparée de la suivante par une durée plus longue de la dernière note et un saut ascendant pour reprendre, soit sur le même son initial (incise 2 = *la*), soit un demi-ton plus haut (incise 3 = *si* bémol). De plus, les incises 2 et 3 prolongent d'un son à chaque fois la descente (incise 1 = *fa* dièse, incise >2 = *fa* bécarré, incise 3 = *mi*, ce qui crée un chromatisme à distance). Un sursaut disjoint ascendant succède à ces trois lignes descendantes successives, ici une tierce majeure, suivie d'un ultime intervalle descendant qui remplace les lignes conjointes précédentes, ici une quarte juste, et achève le mouvement descendant à distance sur *mi* bémol. Dans le contexte du Trio, la ligne descendante du lamento final apparaît en outre comme une variante du motif principal de l'œuvre, qui est lui-même une « torsion » de la célèbre formule des « quintes de cor » de la Sonate opus 81a *Les Adieux* de Beethoven. C'est ainsi que Ligeti avait détourné l'hommage à Brahms à l'origine de la commande de cette œuvre. Cette pseudo-citation des quintes de cor beethovéniennes est le véritable matériau programmatique du Trio. Chez Beethoven, elles débutaient le premier mouvement, qui avait un contenu émotionnel tout

à fait particulier : l'exil, le regret. Chez Ligeti elles prennent une tournure étrangement inquiétante :

Trio
für Violine, Horn und Klavier
for Violin, Horn and Piano

György Ligeti
(1923–2006)

I. Andante con tenerezza (♩ = 100)¹⁾

Exemple 2 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 1^{er} mvt, mes. 1-4, Schott, ED 7309/7744

La passacaille finale du Trio de Ligeti est également issue de sa *Passacaille hongroise* pour clavecin de 1978, qui n'utilisait pas néanmoins le geste du lamento tel qu'il est désormais formé, mais uniquement des lignes descendantes sous forme d'intervalles de tierces et de sixtes.

Passacaglia ungherese

Andante ♩ = 69

sempre legato

Exemple 3 : G. Ligeti, *Passacaglia Ungherese*, mes. 1-5, Schott, ED 6843

Cependant, « alors que la pièce de clavecin est ironique et curieusement statique malgré sa mélodie qui s'accélère, le lamento [du trio] est émotionnellement direct, avec une forme qui passe du calme au cataclysme, émaillée d'une longue coda immobile. »²

² « While the harpsichord piece is ironic and curiously static despite its accelerating melody, the lamento is emotionally direct, with a form that grows from stillness to cataclysm, flowed by a long, motionless, coda », Stephen Andrew Taylor, "The lamento motif. Metamorphosis in Ligeti's late style", Dissertation presented to the

On observe en effet une densification progressive, à partir du climat désolé du début de mouvement, marqué par cet ostinato très statique :

IV. Lamento. Adagio (♩ = 78)
con sord.

pp *dolciss., legatiss., Strich für Strich / separate bowing*
gestopft / stopped
pp (gilt für alle lang gehaltenen Töne: wo nötig, unmerklich atmen / applies to all long sustained notes: breathe imperceptibly where necessary)

Lamento. Adagio (♩ = 78)

Exemple 4 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 4^e mvt, mes. 1-5, Schott, ED 7309/7744

jusqu'à un climax atteint par la généralisation et le resserrement rythmique du motif de lamento, allié à un épaississement significatif des lignes chromatiques. Cela produit un effet de dramatisation aboutissant à ces mesures extrêmement violentes où résonnent les graves du piano, comme de gigantesques gongs :

65 *fff* *tutta la forza possibile* *cresc. possibile*
mp f *piu. f*
sempre fff
8b

Exemple 5 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 4^e mvt, mes. 65-67, Schott, ED 7309/7744

Ce passage terrifiant cède ensuite la place à un paysage sonore désolé, un gigantesque espace vide entre un *si* bémol grave du cor et un *si* bécarré suraigu du violon. Le geste du lamento y

est énoncé en harmoniques, désincarné, vidé de toute énergie, tout comme l'est l'ultime retour de la citation beethovénienne, « comme la photographie d'un paysage qui entre-temps se serait évaporé dans le néant »³, précise le compositeur.

On voit bien, dans ce mouvement, que la ligne descendante obéit à deux fonctions distinctes : la fonction structurelle, celle de l'ostinato du début (exemple 4), qui parcourt la trame et constitue la toile de fond de la forme ; et la fonction expressive, occupée par le geste du lamento et ses diverses déformations (exemple 5).

Avant le finale du *Trio*, Ligeti avait préparé le terrain du lamento avec cette brève allusion ironique au geste, dans le *Grand Macabre*, et l'étrange *Passacaille hongroise* pour clavecin accordé au tempérament mésotonique. Il y a donc bien, à l'origine du geste, un kaléidoscope d'affects typiques du style de Ligeti. Ajoutons que l'on trouve, dans sa période de production hongroise (de 1945 à 1957), certaines préfigurations : ainsi, la cinquième partie du cycle *Musica Ricercata* se nomme *lamentoso*, et le *Ricercar* final en hommage à Frescobaldi est une forme à ostinato chromatique .

V

Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) *)

f pesante

con ped.

molto pesante

Exemple 6 : G. Ligeti, *Musica Ricercata*, 5^e mvt, mes. 1-7, Schott, ED 7718

Plus tard, alors que toute figuration mélodico-rythmique précise est mise à l'arrière-plan par le compositeur, on trouve parfois des bribes mélodiques engoncées dans la micropolyphonie, dont le profil préfigure le geste du lamento, bien qu'elles restent inaudibles en tant que telles. C'est le cas dans le *Christe* du *Requiem* (1965) ou dans le *Double concerto* pour flûte, hautbois et orchestre (1972).

STYLISATION ET MELANCOLIE

La mise au premier plan du geste du lamento, à partir de 1982, correspond donc bien à une recherche délibérée d'expressivité, qui s'inscrit dans un contexte d'écriture diatonique atonal et qui contraste nettement avec les œuvres précédentes de Ligeti. Les affects associés au déploiement de cette forme mélodico-rythmique s'inscrivent dans le registre d'une négativité

³ György Ligeti, livret du CD *Erato* 2292-45366-2, p. 19.

marquée : tristesse, nostalgie, douleur, amertume, désespoir, violence... une telle insistance, d'œuvre en œuvre, semble relever d'une sorte d'obsession qui peut faire penser à la mélancolie, au sens freudien d'un impossible travail du deuil se traduisant par une forme de fixation. La mélancolie comme butée certes, défense contre le morcellement, mais aussi comme élaboration, sublimation, ainsi que le rappelle Julia Kristeva, qui montre par quels processus le sujet artiste parvient à élaborer autour et avec la perte subjective : « par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, écrit-elle, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul "contenant" qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose. »⁴ Le recours à des formes musicales éprouvées (chaconne, passacaille), à des configurations mélodiques et rythmiques précises, à une harmonie diatonique bien que non inscrite dans un système, les allusions diverses à l'histoire de la musique, sont autant d'éléments mémoriels qui semblent s'être également accompagnés, chez Ligeti, d'un besoin d'extérioriser la douleur, l'incompréhension, face à des événements traumatiques, dont certains, comme le massacre d'une partie de sa famille par les nazis, excèdent l'entendement et rendent difficile un travail de deuil ; plusieurs fois rescapé in extremis, Ligeti est un survivant. Il eut à subir, une fois la guerre terminée, les affres de la dictature communiste, jusqu'à son exil suite à la répression sanglante de 1956 à Budapest.

La plongée dans l'avant-garde musicale qui s'en est suivie, et qui l'a conduit à élaborer ce style éminemment personnel et moderne des années 1960, a pu lui permettre de s'affranchir d'une mémoire trop encombrante, au niveau artistique bien évidemment, mais, peut-on postuler, également au niveau émotionnel. Ceci expliquerait que le « retour à » des années 1980, si distancié et assimilé soit-il musicalement, puisse concorder avec une telle fixation de la plainte. Mais au-delà de la connotation pathologique du terme « fixation », cette science de l'écriture et de la forme musicale très développée permet aussi à Ligeti de ré-historiser des affects, de les intégrer à une trame, de redonner un poids symbolique à l'indicible, et ainsi d'exorciser l'horreur d'un vécu traumatique. Ces deux dimensions coexistent et confèrent au lamento ligétien toute sa profondeur et son mystère.

⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 24.

LA TECHNIQUE VOCALE ET L'EXPRESSIVITÉ : UNE MYSTIQUE ÉMOTIONNELLE ?

David Pouliquen, Université d'Angers

Le titre de mon présent article *La technique vocale et l'expressivité : une mystique émotionnelle ?* pose la question de savoir comment il se peut faire que le contrôle de l'émission vocale parvienne à susciter, ou plus modestement du moins, à inspirer des bouleversements, des secousses ou saisissements qui rompent la tranquillité du sujet qui y est exposé, et se manifestent chez lui par des modifications physiologiques plus ou moins violentes ? Cela semble à première vue très paradoxal, l'émotion étant effectivement une conduite réactive réflexe et involontaire qui submerge le sujet pensant, il est difficile de penser que cette dernière puisse être suscitée par un geste organique contrôlé. Nous mènerons donc l'enquête.

Observons dans un premier temps au microscope sémantique les autres éléments du titre. L'expressivité dénote le caractère, la qualité de ce qui est expressif, c'est-à-dire d'une chose qui exprime bien, qui traduit d'une manière suggestive une façon d'être, un sentiment, une pensée. Ainsi, la voix pourrait en être le médium.

L'expression de mystique émotionnelle se rapporte quant à elle au mystère, à une croyance surnaturelle, sans support rationnel. J'entends par là, en supposant qu'elle fût réelle, que la signification émotionnelle des inflexions de la voix humaine a le pouvoir de percer au travers des mailles du filet de la conscience. Il s'agirait en d'autres termes d'actions imperceptibles au sens et cependant réelles. Cette conception trouve un écho potentiel dans les travaux de l'anthropologue français Lucien Lévy-Bruhl sur la pensée mystique (dévorer le cœur de son ennemi serait par exemple censé procurer telle ou telle qualité).

Par analogie, la fusion d'un son vocalique et d'une note serait censée déclencher tel ou tel effet spécifique chez l'auditeur. Il est intéressant de relier à cette dernière remarque l'interrogation du critique musical Maurice Tassart qui, en 1982, en préambule de la notice de l'enregistrement EMI de l'*Otello* de Verdi posait la question de savoir, si Mozart avait composé *La Flûte enchantée* sur un livret en italien, aurait-il fait chanter la syllabe « no » sur la même note ou les mêmes notes que la syllabe « nicht » ? La contrainte technique de l'émission vocale apporte une réponse raisonnable et rationnelle à cette question (voir par exemple la déformation du « i » sur le contre-ut du « Avete torto » de *Gianni Schicchi*), sans pour autant tout à fait oblitérer la dimension irrationnelle et synesthésique du pigment des voyelles. Cet aspect trouve un écho intéressant dans les pratiques spirituelles orientales : je pense en particulier au *Kotodama* qui, dans la tradition japonaise, se relie au pouvoir spirituel des sons vocaliques, c'est-à-dire des voyelles. Cela renvoie, d'autre part, dans le champ étendu de l'effet de la musique sur le vivant, à la *Protéodie* de Joël Sternheimer, qui permettrait de cibler la synthèse de protéines spécifiques chez les organismes végétaux. Cette thèse souligne l'impact qu'aurait la musique sur le vivant hors de la digestion consciente de l'information sonore. Pour de plus amples détails sur le sujet, je renvoie à mon article « Musique et conscience » paru dans la revue *Teatro e Antropologia* publiée par l'Université de Bologne Alma Mater.

¹ Notez l'immortalisation qu'en fit le cinéma hollywoodien dans *Serpico*, avec l'acteur Al Pacino dans le rôle éponyme.

J'apporterai une réponse à la problématique du comment il se peut faire que le contrôle de l'émission vocale parvienne à susciter des émotions, qui intrinsèquement sont des bouleversements qui submergent l'être, en analysant trois aspects fondamentaux de la voix chantée, à savoir **le vibrato, la prononciation et le tour de la voix**.

En matière de méthode, je m'emploierai à mettre en évidence les valeurs et symboles latents de ces trois paramètres cruciaux de la voix chantée. Je recourrai donc à une herméneutique au sens sémiologique et philosophique d'acceptation du terme.

Le vibrato, premièrement, est une technique d'interprétation destinée à rendre un son plus expressif en faisant vibrer la voix. Il n'est cependant pas l'apanage du chanteur, qui trouve par exemple dans l'observation du jeu des instruments à corde une précieuse source d'inspiration. Mon professeur, le baryton-basse américain Richard Cowan, a très tôt attiré mon attention sur cette transversalité. Le mot du violoniste hongrois Carl Flesch est éloquent : il parle, je cite, d'« une palpitation émotive de la main ». Luciano Pavarotti disait quant à lui – ses mots m'ont été rapportés par mon professeur Richard Cowan – que le vibrato permet de faire la différence entre un chanteur amateur et un chanteur professionnel, dont la voix vibre dès la première note. N'en déplaise aux baroqueux ! Il est spécifiquement question de belcanto ici.

Du point de vue physique, le vibrato se caractérise par deux paramètres : la vitesse de la vibration – entre 6 et 7 fois par seconde pour une voix saine – et l'amplitude qui, lorsqu'elle est excessive, renvoie à la voix du vieillard.

Du point de vue herméneutique à présent, le tremblement de la voix parlée induit par l'émotion, que celle-ci soit feinte ou vécue, accentue le pathos du discours. Une illustration parfaite de cet état de fait se retrouve dans le discours d'André Malraux lors du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon².

Dans le chant, cette dimension émotionnelle associée au vibrato, est également doublée par le cri. Aussi surprenant que cela puisse paraître, c'est bien au carrefour du vibrato et du cri que s'énonce la définition du chant opératique. Pour Luciano Pavarotti et Richard Cowan, **le chant a pour définition première d'être un cri vibré**³.

Les implications herméneutiques du cri accentuent d'autant plus la portée émotionnelle du chant. Le cri étant, retranchée l'image du mégaphone – il s'agit là de la projection du son dont la visée purement rationnelle est de rendre audible un message – aussi un médium d'expression à part entière. Le cri est en effet, notamment, un indicateur de douleur, d'exultation (manifestation d'une joie extrême) ou encore d'effroi. Ainsi, paradoxalement, le vibrato et la voix chantée ont le pouvoir d'induire un réflexe émotionnel inconscient chez l'auditeur. Je parlerai ici de réflexe symbolique.

La prononciation se définit, quant à elle, en tant qu'action, façon de prononcer les phonèmes, de réaliser les sons du langage, les sons d'une langue dans une syllabe, dans un mot, dans la chaîne parlée, conformément à l'usage. La portée et l'enjeu de la réussite de cette opération est éminemment symbolique. En effet, chères et chers lectrices et lecteurs, n'avez-vous jamais été témoins d'une personne prononçant à voix haute dans une langue étrangère, mal ou peu maîtrisée, des gros mots sans que cela ne l'affecte pour un sou alors que, dans sa langue maternelle, cette personne ne pourrait prononcer pareilles paroles sans que cela ne lui

² Discours daté du 19 décembre 1964, dont voici un extrait parlant :

<https://www.youtube.com/watch?v=vZbeMLga6gA> (19 min 55 sec quand la voix tremble).

³ Cet enseignement qui constitue l'un des socles esthétiques du belcanto m'a été transmis oralement par mon professeur américain. J'ai par la suite pu en approfondir la portée auprès de Mirella Freni, Gabriel Bacquier, Michèle Command et Marija Sklad-Sauër.

écorchât les oreilles ? Eh bien ! Cet état de fait rend compte de l'ancrage émotionnel et affectif de la langue dans le terrain organique de l'être. Il est pertinent de parler ici, d'après moi, d'effet symbolique au sens lévistraussien ; la prononciation construisant le sens de l'énoncé. Cette vision hétérodoxe donne ainsi pour point de départ au langage le son de la voix, qui construirait le concept ou l'idée et non l'inverse. Un exemple significatif de ce phénomène réside dans l'interprétation que fit Pavarotti de l'aria « Pourquoi me réveiller » du *Werther* de Massenet. La beauté extrême de la voix, si émotionnelle, est altérée par des prononciations inexactes : « sur mon fra » au lieu de « sur mon front » et « viendra lè voyageur » au lieu de « viendra le voyageur ». Il en résulte une atténuation draconienne de l'impact émotionnel sur l'auditeur dit natif, c'est-à-dire de langue maternelle française⁴. Cela souligne la soustraction que le paramètre **prononciation** peut induire dans la réponse émotionnelle du sujet au stimulus vocal.

Je définis **le tour de la voix**, enfin, d'après l'expression italienne « girare la voce », car elle rend mieux compte que l'expression « couverture de la voix » de la sensation si spécifique que procure cette exécution technique dans la voix masculine ; cela, à l'échelle de l'appareil phonatoire. En outre, notez bien que la couverture vocale est potentiellement incriminable dans les égarements qui conduisent à produire un son dit « imbottigliato » pour reprendre le terme consacré. Cette émission perturbée est communément désignée par l'expression de « voce imbottigliata ».

Qu'est-ce que la voix tournée ? Et de quoi s'agit-il ?

La voix tournée est, en premier lieu, synonyme d'indifférenciation vocalique dans le registre aigu de la voix. Cela se produit au carrefour de la voix de poitrine et de la voix de tête, en opérant un mix ou mélange des deux voix. Ce concept très difficile à cerner et à appréhender par les étudiants est véritablement la pierre angulaire de la vocalité opératique. Dans l'école cowanienne, il est question de la *Purple Vowel* ou voyelle violette. Il s'agit d'une voyelle hybride qui donne l'impression de fusion des cinq voyelles italiennes par exemple, à savoir a, e, i, o, u. Cet amalgame vocalique a en outre pour particularité qu'il s'opère dans toutes les langues ! Ainsi peu importe la langue de départ, qu'il s'agisse aussi bien du russe, du chinois ou de l'italien, le spectre vocalique d'une note dans un registre extrême de la voix masculine aura tendance à converger.

Un enregistrement⁵ de mon professeur de chant Richard Cowan qui tenait le rôle-titre d'Antony en 1991 au Lyric Opera of Chicago dans *Antony and Cleopatra* de Samuel Barber sur un livret de Franco Zeffirelli illustre à merveille cet état de fait. À la 54^e minute et 59^e seconde, mon professeur chante un la bémol 3, étirement extrême de sa tessiture de baryton-basse. À ce moment précis, la *Purple Vowel* est identifiable à l'oreille nue.

En terme herméneutique ce carrefour des voyelles et des langues est lui aussi éminemment symbolique, il est peut-être même la marque du phonème originel de cette protolangue fantasmée depuis des temps immémoriaux. La portée de ce point de convergence est telle qu'il fait intrinsèquement de la voyelle violette, la voyelle de l'émotion.

Ma présente découverte trouve d'ailleurs des résonances fascinantes dans la théorie de Jean-Jacques Rousseau d'après laquelle ce furent les passions qui arrachèrent les premières voix aux hommes (*Essai sur l'origine des langues*).

⁴ Les deux passages incriminés sont accessibles en suivant le lien ci-dessous :

https://www.youtube.com/watch?v=n_ojGaC99Ls

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=oJE51ww01XU&list=RD0JE51ww01XU&start_radio=1&t=3199

Le tour de la voix nous fait donc revoir la portée du paramètre **prononciation**, du moins dans un certain registre de la voix, qui est celui de l'extrême aigu. Il pourrait en résulter que davantage que la performance athlétique saluée par l'audience lorsqu'un ténor décroche le mythique contre-ut, l'exultation du public procède en fait d'un comportement réflexe irrépressible induit par le stimulus émotionnel ultime, en l'occurrence la voyelle violette.

En conclusion, il convient de remarquer que ces trois paramètres, à savoir **le vibrato**, **la prononciation** et **le tour de la voix** sont étroitement intriqués, quoique renvoyant pourtant singulièrement à un référentiel émotionnel particulier. Il ressort de cette pluralité en cascade, pour reprendre le vocable de la génétique dans le champ des facteurs codants, une opération complexe induite chez l'auditeur à différentes échelles symboliques : inconsciente pour ce qui est du **vibrato** et du **tour de la voix**, consciente pour ce qui touche à la **prononciation**.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique. Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils & Cie, tome troisième, 1872.

Marie-Pierre LASSUS, *La voix impure ou Macbeth de Verdi*, Lille, Presses Universitaires de Lille / Éditions Klincksieck, 1992.

Jerome Hines, *Great Singers on Great Singing*, New York, Limelight Editions, 1984.

Alan Montgomery, *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*, New York, Routledge, 2006.

Jacqueline Ott, Bertrand Ott, *La Pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, Éditions EAP, 1981.

Maurice Tassart, « Pourquoi Otello ? », in Michel Glotz, *Verdi e l'Otello*, EMI, 1982.

ENTRE PASSION ET DÉSENCHANTEMENT : LE CAS DE *TROIS SOEURS* DE PETER EÖVTÖS

Giordano Ferrari, Université Paris VIII

Dans la récente production musicale pour la scène, il existe un corpus d'œuvres qui se caractérisent par une position esthétique, stylistique et de technique d'écriture, située en dehors de l'opéra hérité par la « tradition tonale », mais qui exprime un regard « amoureux » vers ce genre, dont la force dramatique, l'histoire et/ou le lyrisme, sont source d'inspiration déclarée au point d'être définies par les compositeurs mêmes en tant qu'opéra. Il ne s'agit pas d'un rapport avec les formes du genre opératique, ni d'un jeu archéologique de redécouverte de tel ou tel autre artifice théâtral : ces œuvres peuvent partager moins d'éléments compositionnels et scéniques avec l'opéra que certaines productions dont les auteurs ont posé un refus idéologique et/ou esthétique sans concessions au genre. Dans ces regards vers l'opéra il y a une sorte de reconnaissance à la nature intime de ce genre et à son histoire.

Dans le cadre de cette intervention, je propose d'aborder l'une des œuvres les plus marquantes de ces dernières décennies et qui rentrent dans ce corpus : *Tri Sestri* (Trois Soeurs, 1998) de Peter Eötvös, « opéra » avec « Prologue » et trois « Séquences », sur un livret du compositeur et dramaturge Claus H. Henneberg à partir de la pièce théâtrale d'Anton Tchekhov. Le compositeur rappelle que c'est avec *Tri Sestri* qu'il a réussi à trouver un équilibre entre une vision structuraliste, héritage de son importante collaboration avec Karlheinz Stockhausen, et sa « musicalité sentimentale d'Europe de l'Est¹ ». La question de l'expression humaine, avec la palette de ses émotions dans l'écriture vocale est au cœur de cet « équilibre » dans l'écriture de Peter Eötvös. Se pencher sur *Tri Sestri* et dans le détail de l'un de ses « monologues-aria », celui d'André, signifie s'atteler à l'étude des éléments qui font en sorte que cet « équilibre » trouve son épanouissement sur la scène lyrique.

Partons de la pièce d'Anton Tchekhov, œuvre écrite en 1900 et représentée en 1901 au Théâtre d'Art de Moscou. Malgré la distance temporelle - presque un siècle sépare la version théâtrale de l'opéra - les thèmes, ainsi que la construction dramatique, possèdent des caractéristiques qui ont été source de grand intérêt pour le compositeur. La pièce parle du destin d'une fratrie composée par trois sœurs et un frère qui, après la mort de leur père, général de brigade de l'armée russe, rêvent d'une vie différente de celle qu'ils mènent dans le chef-lieu qu'ils habitent depuis onze années, loin de Moscou, ville de leur enfance.

Olga (contre-ténor, alto masculin)	
Macha (contre-ténor, mezzo masculin)	Koulyguine : mari (basse) Verchinine : lieutenant « rival » (baryton)
Irina (contre-ténor, soprano masculin)	Touzebach : baron et lieutenant, « fiancé » (baryton) Solionyï : major et « rival » (basse)

Personnages de Tri Sestri. À chaque membre de la famille sont associés les personnages qui partagent ou déterminent leur destinée.

¹ Dans « Peter Eötvös, entre utopie et pragmatisme », propos recueillis par Christian Merlin, dans *L'Avant-Scène Opéra* 204, 2001, p. 69.

La pièce montre une lente et progressive évolution, des gestes qui reviennent, comme si les personnages tournaient en rond, prisonniers de leurs frustrations et de leur solitude, victimes d'une usure lente mais inéluctable. Il y a une absence de héros, d'action au sens propre, c'est la dégradation du temps sur les esprits qui semble dicter la dramaturgie. Même la mort de l'un d'entre eux par balle, le baron Touzenbach le fiancé d'Irina, n'a pas l'effet d'une catastrophe dramatique, car elle était annoncée et attendue : elle est une sorte de fil qui traverse la dramaturgie trouvant dans cet acte son issue la plus logique, comme l'une des conséquences du renoncement de la famille à aller à Moscou et, avec elle, à tous les projets de vie. L'auteur dénonce l'inertie d'une situation existentielle qui s'appuie sur une seule perspective positive : l'idée que « Le bonheur n'est pas pour moi, mais pour les enfants de mes enfants », comme l'affirme le personnage de Verchinine dans le deuxième acte¹.

La dramaturgie qui soutient le livret brise la construction linéaire et téléologique de la pièce : l'opéra s'articule en un « Prologue » et trois « Séquences ». Le terme de « séquence » vient clairement du cinéma, industrie pour laquelle le compositeur avait travaillé pendant sa jeunesse en Hongrie : en effet, chaque séquence propose la vision du même drame par l'un des personnages, Irina (première partie), André (deuxième partie) et Macha (troisième partie). D'ailleurs, Eötvös n'utilise pas l'intégralité du texte, mais principalement du matériau extrait du troisième acte du drame de Tchekhov où les personnages sont frappés par la situation de crise due à l'incendie et ne peuvent pas cacher leurs émotions. Les unités de temps et d'action sont sacrifiées, seule l'unité de lieu, la maison familiale, est gardée. Pourquoi concentrer l'opéra sur deux sœurs et le frère ? L'explication principale peut être trouvée dans le fait qu'Irina, Macha et André sont ceux qui souffrent le plus dans la situation, car Olga, finalement, propose un matériau dramatique décidément plus « discret » : elle ne s'engage dans aucun véritable essai pour s'en sortir, elle semble jouer un rôle de « collant » entre les autres personnages. Les auteurs du livret ont soigneusement gardé et valorisé tous les passages qui impliquent la faillite et donc les souffrances de ces trois personnages.

Mais, comme nous l'avons souligné plus haut, ces moments n'ont qu'une faible direction téléologique, le tragique reste comme inachevé, comme si on faisait partie d'un cycle sans début ni fin : le « Prologue », qui reprend le texte de la conclusion de la pièce originale, joue un rôle central dans cette construction dramaturgique. Ici, les trois sœurs, ayant renoncé à vivre la vie qu'elles espéraient, songent à une autre vie en chantant ces phrases, accompagnées par un motif joué à l'accordéon :

Olga : Tout ne sera plus que souvenir ; une nouvelle vie commencera pour nous.

Macha : Nous resterons seuls et nous recommencerons une autre vie.

Irina : Il faut vivre et travailler, seulement travailler. Il faut vivre².

Ce qui, dans Tchekhov, était perçu comme le mot de la fin dans lequel les sœurs, et avec elles le public, s'attachent au vague espoir de pouvoir tout recommencer, donne vie ici à une temporalité circulaire où chaque séquence est l'incarnation d'une nouvelle et vaine tentative. La chronologie perd donc de l'importance, les éléments se répètent dans le désordre, comme des gestes, des illusions, montrés à travers trois perspectives subjectives. A chaque séquence, le point de vue dicte la dramaturgie, l'articulation temporelle. Afin de comprendre ce choix, il est intéressant de rappeler ces mots de Peter Szondi³ sur les personnages de la pièce de

¹ Anton Tchekhov, *Théâtre complet 1*, éd. Gallimard, « Folio », Paris, 1973, p. 430 [383-498].

² Il s'agit d'extraits tirés des dernières interventions de chaque sœur (Idem, p. 498).

³ Peter Szondi, *Théories du drame moderne*, tr. fr. Patrice Pavis avec Jean et Mayotte Bollack, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 31 (première édition en allemand, 1956).

Tchékhov : ils « demeurent suspendus dans un lieu intermédiaire entre le monde et le moi, le présent et le passé, la forme dramatique ne renonce pas non plus totalement aux catégories qui la constituent⁴ ». Ces caractéristiques qui sont en creux dans la pièce de Tchékhov s'épanouissent dans Eötvös, probablement grâce à son expérience de musicien qui est en contact direct avec les attitudes les plus expérimentales. On pense à la position anti-téléologique des pièces de Stockhausen, certes, mais aussi surtout à l'idée d'un théâtre qui est lecture subjective - « entre le monde et le moi » - d'un texte grâce aux temps et aux constructions de la musique, attitude qui habite des chefs d'œuvres des années 1960 et 1970, (notamment de Bruno Maderna, Alois Bernd Zimmermann, Luigi Nono, Morton Feldmann, Luciano Berio...). J'ai parlé d'épanouissement et non pas de dépassement. En effet, Eötvös, tout comme Tchékhov, ne renonce pas totalement aux catégories non seulement du drame, ni de l'opéra. Un fort indice est certainement le fait de placer au centre des séquences des moments significatifs d'un point de vue de la passion et de la souffrance, qui inspirent des passages musicaux chargés de lyrisme. Mais il y a plus que cela, comme le choix d'une abstraction totale au niveau de la représentation, même au niveau de la conception de l'œuvre :

Je crois qu'à un certain niveau d'abstraction, la musique devient identique avec la nature. J'ai une pensée visuelle mais non réaliste⁵.

De fait, le quotidien de trois sœurs n'est pas représenté scéniquement ; dès l'écriture de l'œuvre, le compositeur s'inspire du théâtre japonais, suite à la rencontre avec le metteur en scène Ushio Amagatsu (le metteur en scène de la création). L'idée de fond est celle d'un théâtre où

[...] un seul geste juste et un monde s'ouvre, il suffit de parvenir jusqu'au noyau, à la racine des choses, et non plus seulement à la surface. Je pense au travail de Peter Brook : à partir du moment où il a guidé son acteur jusqu'au noyau, il peut lui faire jouer un nègre, un chinois ou une femme, sans avoir besoin de déguisement⁶.

En effet, à partir de cette vision se dégage l'ensemble des choix qui régissent la partition. Tout d'abord, Eötvös choisit une distribution intégralement masculine, comme dans la tradition du théâtre traditionnel japonais : quatre contre-ténors (Olga, Macha, Irina et Natacha) ; un ténor aigu (Tchéboutykine, le médecin) ; deux ténors « russes » (Rodé et Fétodik, deux sous-lieutenants) ; deux barytons lyriques (André et Touzenbach) ; un baryton (Verchinine) ; deux basses (Solionyi et Koulyguine) ; un basse grave (Anfissa). Cela place immédiatement la représentation dans un fort niveau d'abstraction du réel. L'opéra est un genre qui est, dans une certaine mesure, non réaliste. Brecht rappelait que « plus la réalité devient floue, irréaliste, du fait de la musique, (...), plus le processus global est gros de jouissance : le degré de jouissance dépend directement du degré d'irréalité⁷ ». D'ailleurs, dans la phase préromantique, avec l'utilisation des castrats, l'idée d'utiliser une voix idéale, sans connotation sexuelle, était plus importante que le souci de se plier aux besoins de réalisme de la représentation. Ensuite, en choisissant ainsi un timbre vocal homogène, comme l'affirme le compositeur, il n'y a pas de protagoniste ou héros mais seulement des types psychologiques :

⁴ Idem.

⁵ Peter Eötvös, *Entre utopie et pragmatisme*, cit., p. 70.

⁶ Idem

⁷ Bertolt Brecht, « Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny », 1930-1938, dans *Écrits sur le théâtre*, II, Paris, L'Arche, 1979, p. 324-335. Il ajoute aussi : « Un homme mourant est réel. S'il chante en même temps, la sphère de la déraison est atteinte. (L'auditeur chanterait-il à sa vue, ce ne serait pas le cas) ».

« si on confie les rôles à des personnages féminins, on les banalise. Par conséquent le spectateur n'interroge pas suffisamment la dimension psychologique des personnages⁸. »

Eötvös aborde l'opéra à travers cette optique d'évacuation du réalisme, l'élément qui lui est le plus proche et donc le plus rassurant : toujours en évoquant son appel à Ushio Amagatsu, il avoue que « c'est en fait ma peur du geste opératique qui m'a poussé vers lui⁹ ». A l'intérieur de cet ensemble de voix homogènes, Eötvös utilise une grande variété de techniques, de la voix parlée à celle chantée, en passant par le *sprechstimme* : l'abstraction ne concerne pas la caractérisation des personnages, dont l'expression des mouvements psychologiques reste l'objectif principal comme dans Tchékhov. Cela s'effectue donc principalement à travers l'écriture vocale, car la mise en scène d'Ushio Amagatsu est minimale à partir des costumes.

Il est donc maintenant arrivé le moment d'aborder en guise d'exemple l'analyse de l'écriture vocale d'un passage qui peut s'apparenter à l'esprit d'une aria d'opéra : le *Monologue d'André* (numéro 20). Ce passage est introduit par un *Récitatif* (numéro 19), où André a un bref échange avec le docteur, pendant lequel il lui confie qu'il ne comprend plus « comment [il a] pu autant l'aimer » (Natascha). Le docteur lui conseille de partir loin, de fuir. Pendant ce « récitatif » réapparaît l'accordéon qui reprend le motif du « Prologue », en produisant l'effet de situer le personnage d'André dans la même situation existentielle que ses sœurs : c'est à ce moment-là qu'André se révèle conscient de la situation d'impasse dans laquelle il se trouve. Le monologue lui-même s'articule en trois parties. Dans la première (qui couvre les mesures 1-33 de la partition¹⁰), André exprime une nostalgie vers un passé plein d'espoir par rapport à un présent « sans joie » :

Qu'est devenu ce temps ? Qu'est devenu ce temps où j'étais jeune, gai, intelligent ? Je rêvais, j'avais de nobles pensées. Le présent et l'avenir s'illuminaient d'espoirs. Notre présent est abject, morne, inutile, insipide, sans joie¹¹.

La deuxième section (mesures 34-60) dessine le « lieu » qui tient André et ses sœurs « prisonniers » :

Notre ville existe depuis déjà deux cents ans. Elle compte 100.000 habitants, et tous se ressemblent. Ni dans le passé ni aujourd'hui, personne ne poursuit d'idéal, pas un seul savant, pas un seul artiste, personne d'un tant soit peu remarquable, qui suscite l'envie ou le désir fou de l'imiter. Les gens dorment, mangent, boivent, et meurent...

Dans la conclusion (mesures 61-65), André lance un regard vers le futur, où la possibilité d'une liberté s'entrevoit liée à la fin d'un monde, leur monde :

Le présent est abject, mais quand je pense à l'avenir, tout est si beau !
(*en souriant*) J'entrevois la liberté...
(*en riant et d'une voix forte*)
Nous sommes libérés de l'oisiveté !

L'entrée s'effectue sur le son « o » avec les notes $fa\#_2$ - sol_3 - do_3 (« O, *gdié ono* ») : l'intervalle de triton plus la quinte juste qui constituaient l'accord d'ouverture du « Prologue » par l'accordéon. Le geste est ample et efficace dans l'objectif d'introduire l'idée de soupir qui traverse le monologue, non seulement comme geste (haut-bas, inspiration-expiration),

⁸ Entretien avec J.-F. Boukobza de 2001 cité dans « Commentaire musical », dans *Trois Soeurs*, cit., p. 11.

⁹ Idem.

¹⁰ Ricordi, Sy 3374, 1997

¹¹ Toutes les citations tirées du livret sont de la traduction française d'Irène Imart parue dans *L'Avant-scène Opéra* n° 204, 2001, p. 13-63.

mais surtout comme expression de l'état psychologique du personnage, un possible début d'une « lamentation » de la tradition lyrique. L'espoir qui habitait le passé est chargé d'une énergie qui, musicalement, se nourrit de ce « geste du soupir » réitéré deux fois de suite avec des intervalles différents (mesures 6-7, 9-10 et puis 11) ; et de deux montées vers l'aigu : d'abord avec une « gamme » qui alterne demi-ton et tierce majeure (mesures 12 et 13), et qui résout avec un repli vers le grave d'un intervalle de septième suivi, bien sûr, d'un demi-ton (en effet, il est encore évoqué le profil du « geste du soupir ») (exemple 1.a) ; ensuite avec encore un jeu de tierces et demi-ton, cette fois plus dans le profil d'un arpège brisé autour de *ré-fa#-la* et *la#-do* et *do#* (mesures 14-16) (exemple 1.b). L'accompagnement instrumental de cette entrée est en même temps discret et essentiel. Une quinte vide de l'alto (*do-sol* en harmonique) soutient tout seul la première phrase de la voix ; la contrebasse amplifiée et en *pizzicato*, doublée par le violoncelle, avec un *do* grave, « remplit » le silence de la voix après chaque « geste du soupir », comme pour achever le geste à l'intérieur du son instrumental. Le basson, instrument double d'André, reste très discret dans toute cette partie, en jouant quelques sons tenus. Il y a aussi la présence du marimba et du xylophone appartenant à l'orchestre placé derrière la scène : un tremolo sur un *fa#* dans la sonorité piano à partir de la deuxième mesure, qui introduit une tension venant, justement, de l'arrière-fond. L'effet global est celui d'un cadre expressif à une ligne vocale qui apparaît libre dans l'articulation de ses gestes mélodiques : d'ailleurs, dans une note en début du monologue, le compositeur souligne une certaine liberté dans l'interprétation des valeurs rythmiques de la ligne vocale. La dernière phrase de cette première section du texte introduit l'idée d'un présent morne (mesures 17-33), et elle est soulignée par le compositeur : répétée deux fois, la voix d'André tourne autour du *fa#*₂, marquée par des petites cellules musicales fragmentées qui ne dessinent pas une véritable ligne mélodique. Il est aussi intéressant de remarquer comment le début du mot « protivno » (abject, méchant) est récité avec un petit vibrato (mesures 26-27). C'est au basson de surgir en tissant un long arc mélodique : de la mesure 17, jusqu'au point culminant de la mesure 21 (*mi*₃), pour redescendre et s'éteindre dans le grave à la mesure 33. Dans la représentation d'une réalité « abjecte, morne, inutile et insipide », le chant a quitté la voix.



Exemple 1.a : profil mélodique des mesures 12-13 du monologue d'André (numéro 20).



Exemple 1.b : profil mélodique des mesures 14-15 du monologue d'André (numéro 20).

Dans le début de la deuxième section du texte (« Notre ville existe depuis déjà deux cents ans. Elle compte 100.000 habitants, et tous se ressemblent »), la voix ouvre son ambitus (*fa*₂-*do*₂, puis aussi *mi*₂), mais sans encore articuler un véritable énoncé mélodique (mesures 34-38). L'ensemble instrumental s'élargit et change d'attitude : des accords tenus homorythmiques sur le temps fort de chaque mesure. Ensuite, la conjonction « ni », qui revient dans la partie centrale du texte, est marquée par des sons aigus accentués (mesure 39) qui tombent aussi sur

le temps fort (mesures 41 et puis 43-47). La phrase « qui suscite l'envie ou le désir fou de l'imiter » est répétée deux fois (mesures 49-59) en insistant sur le mot « *vozboujda* » (suscite, excite) réitéré trois fois pendant la deuxième répétition (mesures 53-55). Cependant, l'orchestre derrière la scène s'est renforcé : il y a une sorte de crescendo en tension et en volume qui s'arrête soudain à la mesure : sur un accord de septième tenu dans le piano par l'orchestre (*mib, sol, si, ré*), André parle, en récitant la phrase « Les gens dorment, mangent, boivent, et meurent ». Un deuxième accord à la mesure 61, cette fois par l'ensemble instrumental, dans le *forte* et plus dissonant (on ajoute le *fa#* et le *la*, tout en levant le *sol*), sur lequel André entonne (sans écriture rythmique), en partant du *sol*, la phrase « le présent est abject, mais quand je pense à l'avenir, tout est si beau ! » (mesures 62-64). Sans accompagnement, « en souriant » il chante (mais en passant progressivement au parlé), « j'entrevois la liberté » (mesure 65) et, en riant, « nous sommes libérés de l'oisiveté ! ».

En conclusion, ce « monologue-air » s'appuie sur l'utilisation des différents registres de la voix en fonction du geste expressif que le compositeur veut allouer au signifié. Qu'il s'agisse d'un travail d'attribution d'un signifiant à un signifié démontre la maîtrise que le compositeur a de l'effet obtenu et du potentiel d'évocation que chaque geste porte en creux. L'évocation de la « lamentation » au début ; le double instrumental qui « chante » à la place d'André lorsqu'il évoque un présent social « morne » ; la frénésie d'une liste de la description ; l'évocation soudaine du monde réel avec l'introduction du récit lorsqu'on parle de gens « qui meurent » ; l'introduction du quotidien par le rire au moment d'un geste d'auto-ironie sur sa propre situation existentielle dans la conclusion. Dans tous ces passages, il y a l'histoire de l'opéra et du théâtre, de Monteverdi à Berg, au service de l'expression de chaque nuance de la pensée d'André. Le tout inséré dans un contexte musical qui entoure le chanteur dans un espace lui aussi signifiant, avec un cadre harmonique atonal, mais avec des repères musicaux (et/ou sonores) instaurés dès le « Prologue ».

La voix trouve donc un espace idéal pour s'épanouir dans une écriture expressive et lyrique ancrée dans l'esprit d'une « musicalité sentimentale d'Europe de l'Est », tout en gardant une écriture musicale et théâtrale très actuelle.

STAGING EMOTIONS: A TRANSDISCIPLINARY CONSIDERATION OF HUMAN-ROBOT INTERACTION

Salvatore Anzalone, Université de Paris VIII

Matteo Casari, Università di Bologna

Cristiana Natali, Università di Bologna

Cinzia Toscano, Università di Bologna

This paper presents the contributions of the scholars who took part in the panel *Dire e agire l'emozione: sulle scene dell'interazione uomo-robot* held at the international conference *Dire et chanter les passions: les voix de l'émotion* (Angers, 18th-19th October 2019). The panel aimed at investigating the forms and voices of the interaction – physical, emotional, affective – between man and robot by measuring the empathic components that result from it and verifying the possibility of understanding human behaviour starting from the reactions arising from contact with its artificial cohabitants.

In the opening, the contribution of Salvatore Anzalone, *Social robots as tools to understand humans' social mind*, following the most advanced studies in the field of human-machine interaction, allows us to have an overview of the various types of robots and the different areas in which robotics is used today.

The two following sections are instead a deepening in the multidisciplinary research project born within the University of Bologna *Performing Robots*. The paragraph *Motions of wonder and emotion for the artifice on stage: first notes from the Performing robots project, with a look at Japan* by Matteo Casari, starts from the first public working session of the research group staged in April 2019: *A dance for Lucy*. Starting from this topic will be presented a short excursus on traditional Japanese theatre and the influence of automata (*karakuri ningyō*) and puppet theatre on human actors.

About how the audience reacted to the dance performed by Lucy focuses on Cristiana Natali's intervention *Between relief and empathy: the emotions of the audience at the presentation of a performing robot*. The audience's perception of the performance was investigated through semi-structured interviews and questionnaires.

The final paragraph, *The voice of human emotions in the robot theatre of Hirata Oriza and Ishiguro Hiroshi* by Cinzia Toscano, focuses on the performance *Sayonara* in which the voice is an essential element in the performative construction of the identity of the robot android Geminoid F.

SOCIAL ROBOTS AS TOOLS TO UNDERSTAND HUMANS' SOCIAL MIND

Salvatore Anzalone, Université de Paris VIII

Hephaestus, the Greek god of fire, is represented in the Iliad in his forge, below the Mount Aetna, crafting the magnificent equipment of the gods, assisted by bronze wheeled tripods and golden handmaids, a kind of anthropomorphic mechanisms «to whom was voice, and sense, and science given» (“The Iliad of Homer”, Book XVIII, translated by A. Pope). From the epic of Daedalus and his *agalмата*¹, to the *Golem* of Jewish folklore², to the cyborg of *Metropolis* or *Blade Runner*³, the myth has always been nurtured by the idea of building “intelligent” machines. With time, this fascination translated in several attempts of making mechanisms able of showing a certain degree of autonomy: the automaton knight from Leonardo da Vinci⁴; the Japanese *karakuri ningyō*⁵; the Al-Jazari automatons⁶... But it is only in 1920 that the term “robot”, from the Czech word *robota*, forced laborer, employed for the first time in the sci-fi novel “R.U.R. - Rossum's Universal Robots” from Karel Čapek, started to be popularized while addressing such kind of machines: machines capable of a safe interaction with their surroundings, aimed at the extension of human’s productivity and, more in general, of humans’ abilities⁷.

From the success of the first industrial robot, the *Unimate*, in the second half of the '50s, the employ of these machines grew up: robots made up in different shapes and endowed by different degrees of autonomy, started to carry on repetitive or delicate tasks, relieving humans from dangerous, tiring or boring duties. Despite their success, however, the use of robots is still limited to a small number of activities in physically restricted areas. Industrial robots, in fact, are programmed to target very specified activities, operating in spaces in which every element is controlled and known: spaces similar to cages in which a strict separation between the world of humans, complex and unpredictable, and the world of the robot is enforced. In such robots, in fact, the capabilities of perceiving the surroundings, of reasoning and making decisions and of acting in a safe way within the environment, all the so-called “cognitive processes”⁸, very distinctive skills of human minds, are very limited.

¹ Nigel Spivey, « Bionic Statues », in: *The Greek World*, ed. Anton Powell, London: Routledge, 1995, p. 442-459.

² Christos Iavazzo *et al.*, « Evolution of Robots Throughout History from Hephaestus to Da Vinci Robot », *Acta medico-historica Adriatica*, 12/2, 2014, p. 247-258.

³ Eduardo Benitez Sandoval, Omar Mubin, and Mohammad Obaid, « Human Robot Interaction and Fiction: A Contradiction », in: *International Conference on Social Robotics*, ed. Michael Beetz, Benjamin Johnston and Mary-Anne Williams, Cham: Springer, 2014, p. 54-63.

⁴ Mark Rosheim, *Leonardo's Lost Robots*, Berlin: Springer-Verlag, 2006.

⁵ Mateja Kovacic, « The Making of National Robot History in Japan: Monozukuri, Enculturation and Cultural Lineage of Robots », *Critical Asian Studies*, 50/4, 2018, p. 572-590.

⁶ Lotfi Romdhane and Saïd Zegloul, « Al-Jazari (1136–1206) », in: *Distinguished Figures in Mechanism and Machine Science vol. 7*, ed. Marco Ceccarelli, Dordrecht: Springer 2009, p. 1-21.

⁷ Bruno Siciliano and Oussama Khatib, *Springer Handbook of Robotics*, Berlin: Springer, 2016.

⁸ William Kaye Estes, *Handbook of Learning and Cognitive Processes*, London: Psychology Press, 2014.

Despite the defeat in 1996 of the grandmaster G. Kasparov in the chess game against *Deep Blue*⁹, a supercomputer from IBM endowed with a kind of very advanced “artificial intelligence”, and despite the subsequent progresses in the development of “intelligent” algorithms increasingly sophisticated, the goal of endowing robots with high-level cognitive skills that would make them effective in real world scenarios, is still very far. But this is exactly the objective of “cognitive robotics”¹⁰: the development of machines capable of handling the complexity of the reality by endowing them with perceptive abilities, reasoning skills together with interactive capabilities, making them able of facing in real-time, highly dynamic, partially observable, complex environments. The challenge proposed by cognitive robotics has been tackled in particular by the *RoboCup initiative*¹¹, a competition that aims to the development, by the middle of the 21st century, of a team of fully autonomous humanoid robotic soccer players able of winning a soccer game, complying with the official rules of FIFA, against the winner of the most recent World Cup. Another among the most evolved challenges of cognitive robotics, as well as one of the most extraordinary applicative examples, is the development of autonomous driving systems¹², by endowing vehicles with the perceptive and the reasoning abilities needed to tackle in a safe way extremely complex and dynamic environments as cities and urbanized areas.

While the presented examples are interesting and useful, they lack of an explicit representation of a fundamental component of the environments in which we live: the human presence. Robots will walk out from their cages once endowed of an explicit representation of the “others”, becoming friendly, even empathic, machines¹³. Such robots will show a sort of social intelligence” through a set of “socio-cognitive” processes¹⁴ that will let them able of interact in a natural way with people in different collaborative contexts¹⁵: robotic butlers at home; robotic co-worker in the assembly lines; storytellers for children... These machines will be accepted by people if they will be able to be perceived as “believable”¹⁶, not only thanks to their physical shape, but also, and especially, thanks to their unique ability of communicating the intentionality of their acts. Social robots will exhibit such intentionality through a coherent exploitation of their social capabilities, by the consistency of their actions and of their behaviors and through a continuous adaptation to their human partners, exhibiting their unique ability of understanding and expressing emotions, showing a unique personality¹⁷. The goal of “social robotics” becomes, then, the disclosing, the modeling and the deployment into physical robots of the basic set of socio-cognitive skills that make believable interactions with humans possible.

⁹ Murray Campbell, A. Joseph Hoane Jr, and Feng-hsiung Hsu. « Deep Blue », *Artificial intelligence*, 134/1-2, 2002, p. 57-83.

¹⁰ Andy Clark and Rick Grush. « Towards a Cognitive Robotics », *Adaptive Behavior*, 7/1, 1999, p. 5-16.

¹¹ Hiroaki Kitano *et al.*, « Robocup: The Robot World Cup Initiative », *Proceedings of the First International Conference on Autonomous Agents*, Marina del Rey, 1997, p. 340-347.

¹² Sebastian Thrun, « Toward Robotic Cars », *Communications of the ACM*, 53/4, 2010, p. 99-106.

¹³ Cynthia L. Breazeal, *Designing Sociable Robots*, Cambridge: MIT Press, 2004.

¹⁴ Albert Bandura, « Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective », *Annual Review of Psychology*, 52/1, 2001, p. 1-26.

¹⁵ Cynthia L. Breazeal, « Toward Sociable Robots », *Robotics and Autonomous Systems*, 42/3-4, 2003, p. 167-175.

¹⁶ Kerstin Dautenhahn, « Design Spaces and Niche Spaces of Believable Social Robots », *Proceedings of the 11th IEEE International Workshop on Robot and Human Interactive Communication*, Berlin, 2002, p. 192-197.

¹⁷ Kerstin Dautenhahn, « Socially Intelligent Robots: Dimensions of Human–Robot Interaction », *Philosophical transactions of the Royal Society B: Biological sciences*, 362/1480, 2007, p. 679-704.

This believable interaction will elicit in them a sort of “illusion of life”¹⁸, the feeling of being together¹⁹ with another intelligent, socially conscious, creature, or of *Sonzaï-Kan*²⁰, the feeling of “co-presence” with another being. As consequence, the evaluation of the abilities of such robots would be no longer related to their speed or their precision while doing some particular activities, as done with other kind of robots, but it translates to a measure of their social competences. This measure could be related, in particular, to social contingencies of “engagement”²¹, of synchrony or of causality (action-reaction)²² in the context of human-robot interactions and compared to the case of interaction between people. Such evaluation could also be achieved by measuring the social intelligence perceived by human partners in interactive contexts. The scientific literature is rich of attempts of definitions and measures of the intelligence people perceives from machines. Particularly famous is the Turing Test²³, a game in which, without any specific hint, a person should distinguish a machine from a human through a series of textual interactions. Possible extensions to this test would include the one proposed by H. Ishiguro, the Total Turing Test²⁴: here, a person should be able to distinguish a human being from an android, a photorealistic human-like robot. Another interesting extension of the original Turing Test would be a Reverse Turing Test, in which a robot should be able to distinguish between an android and a human. Despite the many advantages, the drawback of using androids lies in their main asset: their photorealistic human-likeness²⁵. While the human form is usually perceived by humans in a positive way, when approaching to a photorealistic shape, this feeling violently turns into repulsion and disgust. This phenomenon known as the “Uncanny Valley”²⁶, connected to a still imperfect realism in both shape and behaviors of the robot, that, due to a sort of cognitive dissonance, is perceived as disturbing. Several theories link the emergence of this feeling to the perception of a disease or of death²⁷, or to the activation in the bystander of some cognitive processes entailing a deeper analysis and characterization of the human figure²⁸. In any case, further refinements in photorealism correspond to a rapid decrease of this feeling of uncanniness.

Among the several emerging applications of social robotics, particularly interesting are the ones focusing on socio-cognitive deficits²⁹, as in autism and in other neurodevelopmental

¹⁸ Ollie Johnston and Frank Thomas, *The Illusion of Life: Disney animation*, New York: Abbeville Press, Disney Editions, 1981.

¹⁹ Zaven Paré, « The Art of Being Together with Robots: A Conversation with Professor Hiroshi Ishiguro », *International Journal of Social Robotics*, 7/1, 2015, p. 129-136.

²⁰ Shuichi Nishio, Hiroshi Ishiguro and Norihiro Hagita, « Geminoid: Teleoperated Android of an Existing Person », *Humanoid robots: New developments*, 14, 2007, p. 343-352.

²¹ Salvatore M. Anzalone *et al.*, « Evaluating the Engagement with Social Robots », *International Journal of Social Robotics*, 7/4, 2015, p. 465-478.

²² Emilie Delaherche *et al.*, « Interpersonal Synchrony: A Survey of Evaluation Methods across Disciplines », *IEEE Transactions on Affective Computing*, 3/3, 2012, p. 349-365.

²³ Alan M. Turing, « Computing Machinery and Intelligence », *Mind*, 59/236, 1950, p. 433.

²⁴ Hiroshi Ishiguro, « Android Science », in: *Robotics Research. Springer Tracts in Advanced Robotics vol. 28.*, ed. Sebastian Thrun, Rodney Brooks, Hugh Durrant-Whyte, Berlin: Springer 2007, p. 118-127.

²⁵ Karl F. MacDorman and Hiroshi Ishiguro, « The Uncanny Advantage of using Androids in Cognitive and Social Science Research », *Interaction Studies*, 7/3, 2006, p. 297-337.

²⁶ Masahiro Mori, Karl F. MacDorman and Norri Kageki, « The Uncanny Valley [from the Field] », *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19/2, 2012, p. 98-100.

²⁷ Karl F. MacDorman, « Androids as an Experimental Apparatus: Why is There an Uncanny Valley and can we Exploit it », *CogSci-2005 Workshop: Toward Social Mechanisms of Android Science*, 3, 2005.

²⁸ Wade J. Mitchell *et al.*, « A Mismatch in the Human Realism of Face and Voice Produces an Uncanny Valley », *i-Perception*, 2/1, 2011, p. 10-12.

²⁹ Cynthia L. Breazeal, « Social Robots for Health Application », *Annual international conference of the IEEE engineering in medicine and biology society*, 2011.

disorders³⁰ or as in Alzheimer and in other forms of neurodegenerative disorders³¹, as part of the natural aging process of people³². In these contexts, social robots can be employed as useful tools to stimulate and train impaired, flawed or not fully developed cognitive abilities³³, tailoring the proposed activities to the specificity of each user³⁴. In particular, as ideal tool for bringing the therapy outside the hospital and the rehabilitation centers, social robots have the potential of going beyond the limits of classical therapeutic approaches, overcoming, in particular, the lack of intensity, the artificiality of the context in which classic therapies are carried on, and the lack of generalization that such contexts could entail³⁵. At the same time, the interaction with such social machine would give the unique opportunity of observing pathological behaviors in more natural settings, such as a school or a house, becoming new diagnostic tools³⁶ that would allow practitioners to compose a finer, quantitative characterization of the socio-cognitive deficit³⁷.

The concepts exposed so far make clear how the development of social robots hides a multidisciplinary challenge in which the different branches of the engineering, together with the philosophy, the psychology, the psychiatry, and, more in general, the social and the human sciences can find a common language and a terrain for a dialogue on different terrains, mainly: on the analysis of the interplay between humans, aimed at the production of metrics, models, techniques and algorithms able of capturing and describing the dynamics of social interactions; on the development of socio-cognitive agents, capable of explicitly taking in account the human presence their perception-decision-action loop.

According to this framework and in a context of a mutual enrichment between disciplines, the study of social interaction can help the development of social robots, At the same time, such development can be beneficial for a better understanding of our social mind. Social robots, in fact, can go beyond their nature of complex tools, becoming instruments to investigate humans' social cognition, as well as platforms that can assist in the evaluation and in the verify of theories and of models issued from social and human sciences. Interestingly, notions and concepts from social robotics overlap and merge with central concepts of theatre and, more in general, of performing arts³⁸, like the presence, the alterity,

³⁰ Brian Scassellati, « How Social Robots Will Help us to Diagnose, Treat, and Understand Autism », in: *Robotics Research. Springer Tracts in Advanced Robotics vol. 28.*, ed. Sebastian Thrun, Rodney Brooks, Hugh Durrant-Whyte, Berlin: Springer 2007, p. 552-563.

³¹ Joost Broekens, Marcel Heerink and Henk Rosendal, « Assistive Social Robots in Elderly Care: A Review », *Gerontechnology*, 8/2, 2009, p. 94-103.

³² Maribel Pino *et al.*, « Are we Ready for Robots that Care for Us? Attitudes and Opinions of Older Adults Toward Socially Assistive Robots », *Frontiers in aging neuroscience*, 7, 2015, p. 141.

³³ Deanna Hood, Séverin Lemaignan, and Pierre Dillenbourg, « The Cowriter Project: Teaching a Robot how to Write », *Proceedings of the Tenth Annual ACM/IEEE International Conference on Human-Robot Interaction - Extended Abstracts*, Portland, 2015, p. 269.

³⁴ Salvatore M. Anzalone *et al.*, « Towards Partners Profiling in Human Robot Interaction Contexts », *International Conference on Simulation, Modeling, and Programming for Autonomous Robots*, Berlin: Springer, 2012.

³⁵ Salvatore M. Anzalone *et al.*, « Quantifying Patterns of Joint Attention during Human-Robot Interactions: An Application for Autism Spectrum Disorder Assessment », *Pattern Recognition Letters*, 118, 2019, p. 42-50.

³⁶ Sofiane Boucenna *et al.*, « Learning of Social Signatures through Imitation Game between a Robot and a Human Partner », *IEEE Transactions on Autonomous Mental Development*, 6/3, 2014, p. 213-225.

³⁷ Salvatore M. Anzalone *et al.*, « How Children with Autism Spectrum Disorder Behave and Explore the 4-Dimensional (Spatial 3D+Time) Environment during a Joint Attention Induction Task with a Robot », *Research in Autism Spectrum Disorders*, 8/7, 2014, p. 814-826.

³⁸ Izabella Pluta, « Theater and Robotics: Hiroshi Ishiguro's Androids as Staged by Oriza Hirata », *Art Research Journal*, 3/1, 2016, p. 65-79.

the illusion, the repetition, the improvisation, the identification, the distance, the dialog... The scene, consequently, becomes a privileged context for the study of the human behaviors³⁹, where the use of different technologies suitable for capturing and modeling sensorimotor contingencies become feasible. At the same time, the theatrical representation becomes an ideal semi-structured scenario to develop and test algorithms, models and techniques of interaction between humans and socially intelligent robots⁴⁰.

³⁹ Shogo Nishiguchi *et al.*, « Theatrical Approach: Designing Human-like Behaviour in Humanoid Robots », *Robotics and Autonomous Systems*, 89, 2017, p. 158-166.

⁴⁰ Cynthia L. Breazeal *et al.*, « Interactive Robot Theatre », *Communications of the ACM*, 2003, 46/7, p. 76-85.

MOTIONS OF WONDER AND EMOTION FOR THE ARTIFICE ON STAGE: FIRST NOTES FROM THE PERFORMING ROBOTS PROJECT, WITH A LOOK AT JAPAN

Matteo Casari, Università di Bologna

Robots and artificial intelligence are increasingly pervasive in human everyday life, to the point that some countries are already at an advanced stage of drafting legislation in order to recognize these artificial agents a place in the society in which they operate¹. It is no coincidence, therefore, if the performing arts are experimenting more and more in depth the aesthetic possibilities of the robots on stage or their interaction with human performers. Such experiments are often the object of study and work of an increasing number of researchers. In that ideal laboratory constituted by the theatrical scene, an intermediate space-time between the pre-established setting of the scientific laboratory and the unknowns of the public *agorà* – they can observe from multiple disciplinary angles the human-machine interaction by using the social and reflective components of the theatrical device².

In 2018, researchers at the University of Bologna created the interdisciplinary research group *Performing Robots*, intertwining robotics, artificial intelligence, theatre, anthropology, and cognitive sciences. Using the theatrical framework, understood as a place of artistic experience and practice, and as an ideal space for a community to reflect on itself, the group began to investigate the expressive and empathic communication skills of the artificial body. From a methodological point of view, they considered the artificial body of both performers in flesh and blood – who through specific training "build" their own artistic body – and of robots or automata, moved, depending on the case, by simple mechanisms or refined systems of artificial intelligence³.

The group initially focused on some fundamental activities, first of all "teaching" to Lucy, name given to their Nao humanoid robot, some first dance steps, in order to start, among others, the process of reinforcement learning that over time should lead the artificial intelligence that governs Lucy to hone autonomous skills in creating its own choreographies. To approach the before-mentioned preliminary questions, it was decided to look at the Japanese lesson of *nō* theatre: genre of theatre formalized between the 14th and 15th century thanks to Zeami Motokiyo (1364?-1444?), the *nō* soon codified a strict scenic language based on a dramaturgical repertoire and a stable executive vocabulary. The acting of the *nō* performer is still substantiated today in the *kata* (form, model), codified models of movement that in a

¹ Very well-known is the case of Shoptia, the robot made by Hanson Robotics, who became a Saudi citizen in 2017. The ferment and focus around robotics and artificial intelligence also have broad economic motives, for example the European SPARC programme, a Public-Private Partnership between the European Commission, European industry and academia to facilitate the growth and empowerment of the robotics industry and value chain, from research through to production. It is the largest research and innovation program in civil robotics in the world. <https://www.eu-robotics.net/sparc/>.

² The theatre is mostly confronted with the so-called social robots, that is, those robots designed and built to interact with human beings from an emotional point of view. On social robotics see Paul Dumouchel e Luisa Damiano, *Vivere con i robot. Saggio sull'empatia artificiale*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2019.

³ For more information on the research group: <https://site.unibo.it/performingrobots/en>.

finite and variously combined series allow to stage the entire repertoire. The stability and finitude of the choreographic vocabulary of *nō*, in addition to providing theatrically significant movements in itself, facilitates,

at least in part, the translation of the movement put in place by the human model that the research group intends to replicate through the mechanical body⁴. It should be pointed out that making Lucy dance the *nō* was never the goal. The objective is analogous to the concept of translation specified by Umberto Eco in his famous *Dire quasi la stessa cosa* (literally « Say almost the same thing »)⁵. Not an attempt – impossible given the physical and mechanical constraints of Lucy – to provide the external precision of the model but, rather, the creation of a double that can produce in the public effects – especially emotional – analogous to the original.

The first moment of public showing of the work was the lection-demonstration *Performing robots: una danza per Lucy*, held at the University of Bologna's Damslab theatre on April 4, 2019. A brief introduction to present the research and its methodological questions preceded the actual performance during which Lucy presented herself and spoke about herself. The dramaturgy written and imparted to Lucy for the occasion was deliberately bent to dissolve the boundaries between human and artificial, between organic and inorganic. This because the group wanted to test – as you will see in more detail in the next paragraph – the possibility and quality of an empathic relationship with the public⁶.

In expressing herself Lucy used a gesticulation appropriate to the content of the speech also producing some free body exercises like push-ups a *tai chi* routine arousing hilarity and admiration in the audience. She eventually showed a short choreography resulting from the assembly of six *kata*, freely extracted and combined from the *nō* drama *Hagoromo* (The Robe of Feathers).

Both in the presentation phase and in the *kata* demonstration, Lucy had some difficulties: she fell three times on her back and, during her version of *Hagoromo*, she lost the fan⁷. It was mainly the mistakes, together with the perceived quality of the dance, that moved more intensely and perceptibly the emotions of the audience who, inevitably, gave voice to their inner emotions through sighs, brief cries and cheers in the moments of greater aesthetic effectiveness and most (supposed) need of encouragement for Lucy. Everything culminated in a request from a spectator to give Lucy a second chance to make up for the error of the fallen fan. When, at the end of the repeat, Lucy concluded with the fan firmly in her hand the applause was liberating.

Una danza per Lucy took place without scenic design on a simple black dance mat under a white light, highlighting how the mere presence of the humanoid was sufficient to arouse interest and emotional participation. The contemporary technological scene, a veritable multimedia theatre that uses in various ways augmented reality, virtual reality, robots, artificial intelligence, video mapping and other instruments with a strong spectacular impact, sometimes

⁴ On this front, some possible ways of operating have been explored. From direct programming (hard coded) to the manipulation of the robot exploiting its ability to memorize the movements. Some hours of *nō* dance have also been assimilated, but not yet implemented in the executive phase, through motion capture. Also, the first attempts at Labanotation were made, a method of graphic notation of movement, to arrive at useful forms of symbolic formalization to be used during programming.

⁵ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Eng. transl. *Experience in Translation*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001).

⁶ Lucy's incipit was « Hi everyone, my name is Lucy, and I am a humanoid robot. I was born in Japan, but I live in Bologna ».

⁷ The fan is an essential stage tool in *nō* theatre.

indulges in the exhibition of the technical means for its own sake giving rise to the so-called « wow effect »⁸. Apart from the sterile content of some operations, however, it is undeniable that the sense of wonder is intimately connected to the theatre, it is a constituent component, and the technological prodigy is a powerful functional trigger to move the emotion of the audience.

Precisely the wonder (*myō*) is for Zeami an exquisitely theatrical feature⁹. In his theoretical treatises he places the *myō* at the top of the stage purpose and the audience's experience, it is the goal that the great actor tries to reach with the audience, the interest that emerges from what is unusual, surprising. The surprise may also arise from an uneasiness caused by a situation that is not easily deciphered, that is simultaneously familiar (*heimliche*) and unfamiliar (*unheimliche*) or, coming to the case that interests us most, by uncertainty about the carnal or mechanical nature, organic or inorganic presence that is offered on stage: the reference is to the *uncanny valley*¹⁰, a theory by roboticist Mori Masahiro aimed at measuring the greater or lesser perturbation rate from the greater or lesser degree of similarity of the robot to human beings. Even without going into the details of Mori's theory nor the many existing robotic categories to which he applies it¹¹, it is interesting to note that he also includes theatrical objects among the models placed on the scale of the uncanny: the masks of the *nō* theatre and the *bunraku* puppets, the most famous Japanese style of puppet theatre dating back to the passage between the 16th and 17th centuries, highlighting what in Japan is a historically strong link between theatre, puppet and automata theatre, and robotics¹².

Robots, in fact, seem to have an intrinsic theatricality¹³, the same that in Japan is found in the automata, robots' precursors, the *ningyō karakuri*. By assimilating and developing the mechanical innovations of western watchmaking that arrived on the archipelago in the 16th century, the *ningyō karakuri* have become highly sophisticated automata – still made of wood today. They are grouped into three categories: the *zashiki karakuri ningyō*, small automata used to amaze and entertain guests in domestic environments; the *dashi karakuri ningyō*, mounted on parade carts used during religious ceremonies; the *butai karakuri ningyō*, proper theatrical

⁸ Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma: Diano Audino, 2020, p. 13.

⁹ Zeami Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami* translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton: Princeton University Press, 1984; Zeami, *Performance Notes*, Translation by Tom Hare, New York: Columbia University Press, 2008.

¹⁰ Mori Masahiro, « Bukimi no tani », *Energy*, Esso Standard Japan, 7/4, 1970, p. 33-35. (Eng. transl. « The Uncanny Valley », *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19/2, 2012, p. 98-100. Mori does not cite him directly but his theory resonates with Freud's essay on the *unheimliche* (uncanny), Sigmund Freud, « Das Unheimliche », *Imago*, 5/5-6, 1919, p. 297-324. On the uncanny in *nō* and on the Japanese contemporary scene see respectively Matteo Casari, « Waki. Il *nō* visto di lato », *Teatro e Storia*, 38, 2017, p. 399-422; Cinzia Toscano, *Oltre il perturbante: Sayonara di Hirata Oriza e Ishiguro Hiroshi*, in: *La scena del perturbante*, dir. Monica Cristini, Nicola Pasqualicchio, Verona: Scripta Edizioni, 2018, p. 45-67.

¹¹ In relation to the robotic soma, besides the humanoids, we must remember at least the androids and the ginoids which aim to be faithful copies of the male and female human race. The search for a total resemblance to man can go even further, as in the case of Ishiguro Hiroshi who has been working for years on the creation of geminoids, that is, androids that replicate a specific person, not a man or a woman in general: <http://www.geminoid.jp/en/index.html>. For Mori an excessive resemblance produces the uncanny.

¹² On this link and on the theatrical union of organic and inorganic in Japan see Cody Poulton, *From Puppet to Robot: Technology and the Human in Japanese Theatre*, in: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, dir. Dassia N. Posner et al., London and New York: Routledge, 2014, p. 280-293.

¹³ Matteo Casari, *Meccanismi di umana perfezione: la meraviglia nel teatro dei robot*, in: *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, Cinzia Toscano, Bologna: CLUEB, 2019, p. 217-221.

automata. If the term *karakuri* indicates mechanism, *ningyō* has a more nuanced semantic that to the meaning of doll, automaton, puppet adds the sense of a mechanical device that cheats, that amazes the viewer. Producing wonder by making a spectacle of itself is a feature of the *ningyō karakuri*.

The *butai karakuri ningyō* enjoyed a large success during the 18th century by filling theatrical halls and influencing stylistically and technologically the *bunraku*. This eventually abandoned the simple puppets in use until then to adopt new ones, so sophisticated that three puppeteers were needed to act on the stage. The *bunraku*, in which puppeteers are visible to the public, achieves a perfect symbiosis of the human and the mechanical, «a set of internal mechanisms and external presences»¹⁴. The thread that connects the theatre of the *ningyō karakuri* to the *bunraku* leads up to the *kabuki*, a Japanese classic genre with actors in flesh and blood dating back to the 17th century.

Kabuki actors were the first victims of the *bunraku*'s success during the 18th century. The public began to prefer puppet shows and the best playwrights abandoned the histrionic and fickle actors in flesh and blood and began to write plays for their mechanical competitors. To recover ground the *kabuki* actors began to steal the art of puppets readapting operas and imitating their acting to regain the favour of the public. Among the most amazing and fascinating acting styles encoded by *kabuki* is the *ningyōburi*: the main actor, flanked by supporting actors in the role of puppeteers, moves on stage imitating the mechanical grace of *bunraku* puppets in a real example of incorporating the artifice that has excited and still enthuses the audience.

Edward Gordon Craig (1872-1966), director, theorist and set designer whose work became a turning point for the thought and practice of theatre in the 20th century, looked with interest at this outcome, the result of human learning from mechanical masters. The *kabuki* actors, “killed” on stage by the make-up and the costumes that remove their personal identity and naturalness, disciplined by a very strict artistic codification – *kabuki* is also based on *kata* – indicate a possible way to the ideal actor that Craig, without ever coming to define it with precision, called *Übermarionette*¹⁵. Craig seems to think of a technological actor, a mixture of organic and inorganic elements put together artificially (artfully), an actor that thanks to an embedded technique is no longer on stage himself but a symbolic presence, a manifestation that transfigures and transcends him. The artificiality, therefore, if artistically motivated and supported by a method (training) that does not make it merely exorbitant, would allow the actor to enhance his stage presence and reach aesthetic peaks comparable to Zeami's *myō*.

In the context of *kabuki* the actors-*übermarionette* arouse in the audience such a sense of wonder that it is uttered in screams of appreciation and jubilation in moments of great dramatic intensity or emphasis, like the *mie*, the emphatic stops of the movement. These screams are called *kakegoe* – the name given to the vocal calls of the *nō* and *kabuki* orchestras – while *ōmukō* indicates the people who scream. *Ōmukō* means literally «grounded there», hinting to the gallery from which the most passionate audience followed the shows and

¹⁴ Giovanni Azzaroni, *Teatro in Asia (Malaysia – Indonesia – Filippine – Giappone)*, vol. I, Bologna: CLUEB, 1998, p. 323 (my translation).

¹⁵ On the role of traditional Japanese theatre in the idea of *Übermarionette* see Matteo Casari, *Per risvegliare l'attore: il Giappone tra le righe di «The Mask»*, in: *Dentro e fuori «The Mask»*. *Craig e il teatro del suo tempo*, dossier, dir. Matteo Casari et al., *Teatro e Storia*, 41, 2020, in print.

expressed their emotions. The *ōmukō* has become over time a coded role – a claque – and the acoustic presence of these voices is considered an essential element of a *kabuki* show.

Like what we saw with Lucy, the artificial beauty of *kabuki* produces such reactions in the audience that, if vocally manifested, become an integral part of the show by making the separation between the audience and the scene disappear, transforming an ideal boundary into an edge. It is a cancellation of the difference and distance that is reflected on the relationship between actor and spectator making possible, through an aesthetic emotion, a sense of empathy with a robot.

BETWEEN RELIEF AND EMPATHY: THE EMOTIONS OF THE AUDIENCE AT THE EXHIBITION OF A PERFORMING ROBOT

Cristiana Natali, Università di Bologna

In investigating the relationship between spectators and performing robots, it can be beneficial to draw on a branch of cultural anthropology dedicated to the analysis of emotions. This is a recent disciplinary field, dating back to the 1970s, which takes into account the difficulty of dealing with an extremely complex subject. First of all, the presumed universal validity of emotions has been questioned, and the need to historicize them, to consider their learned character and to evaluate their relationship with the body dimension has been stressed¹. The study of emotions has also triggered a reflection on the anthropological methodology itself, proposing a move from participant observation to what has been called participant immersion². Although aware of the problematic nature of accessing the sphere of interiority, anthropologists in this field do not shy away from investigating emotions, and so one important strategy is collecting testimonies, in oral and/or written form.

In the case of Lucy's performance³, these testimonies highlighted how Lucy's childlike appearance and "behaviour" produced two fundamental effects on the audience: on the one hand, a widespread feeling of relief in finding that Lucy contradicted the stereotype of the potentially dangerous robot; on the other hand, the establishment, for many, of a relationship of empathy with the performer. The difficulty shown by Lucy in the performance was often compared to what a child might encounter when faced with a complex task, and this imperfection made Lucy, in the eyes of the audience, more human than they had expected. The dystopian vision of the robot – which Lucy's performance completed deconstructed – is mainly linked to images from science fiction literature and cinematography in which robots endanger the lives of human beings or the entire human species. The interviewees evoke scenarios of this kind in various ways. For example, a retired theatre teacher explained: «I am reminded of science fiction movies, fantasy stories where robots take over the world and humans become slaves. [...] It's like saying... it's a sort of *Planet of the Apes* if you think about it». And an engineering technician observed:

I think of scenes like *Terminator* [...]. Or banally I think of [the] Omega, of Bonelli's comics, that is to say these very "extreme" elaborations of sentient life forms, which

¹ Chiara Pussetti, «Emozioni», in: *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, ed. Cecilia Pennacini, Roma: Carocci, 2010, p. 257-286.

² Jon Mitchell, «A Moment with Christ: The Importance of Feelings in the Analysis of Belief», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3/1, 1997, p. 79-94.

³ The idea of collecting the spectators' opinions of the lecture-demonstration developed within the course of Methodologies of Ethnographic Research of the Second Cycle Degree Programme in Cultural Anthropology and Ethnology of the University of Bologna. A group of students was proposed, as an exercise for the course, to conduct semi-structured interviews and develop questionnaires to investigate the audience's perception of the performance, knowing that the participants would be degree students, PhD students, researchers, technicians and teachers of theatre, engineering, anthropology and other humanities. The interviews (twelve in all) were carried out at the end of the performance to people who had previously been asked for availability, while the questionnaires were sent in the following days to those who had left an email address (twenty-six answers) through the Google Modules platform. The questions were developed also accepting the proposals of the teachers who had participated in the project, and therefore had specific interests beyond those of the teacher (i.e. the present writer) and the students of anthropology: some questions from the engineers Paola Mello and Andrea Roli, the theatre scholar Matteo Casari and the psychologist Alessia Tessari were in fact included in the final list proposed for interviews and questionnaires.

however at a certain point escape the... The three laws of robotics do not even know what they are, because they are born without - rightly so, because otherwise they could not evolve - but how they evolve is not known, I think, I presume. And therefore a little bit of curiosity, a little bit of mystery... and why not, a little bit of fear.

The unease that comes from the fear « that androids become autonomous machines, and that they can therefore escape their creators' control »⁴ is however diluted by the sight of Lucy, which, with its appearance and modes of expression, produces genuine relief in the spectators. As a student of anthropology explained:

The apocalyptic visions we see in movies where robots take control have always frightened me. Lucy is not the case; her sweetness has deconstructed the idea that I had. A detail that made Lucy less scary was the fact that she could talk and her saying a few words made you feel comfortable. For example, saying «Please» or «I haven't perfected my movements yet».

A fundamental component contributing to giving Lucy a comforting image is her childlike appearance, mentioned by almost all the spectators («The fact that she is so small means you can already view her in a childlike way, already in a light, carefree way»⁵; «I could compare my experience with other viewers and see that many of them saw Lucy as a child. When she fell, many of them exclaimed "How cute!" or laughed, as if she were a child in her own right»⁶; «Her appearance was partly something that I was already expecting, so not completely new, but that reflected my childish image»⁷). Although many spectators were surprised by the fluidity of the dance movements⁸ (while others felt they were excessively mechanical⁹), sometimes it was the effort in the execution that accentuated the feeling of observing a being who was learning the movements, and therefore a child or a small animal:

Knowing some of the progress made by robotic engineering, I expected the robot to be able to perform movements smoothly. Instead, watching Lucy, who was trying with extreme fatigue to follow the programmed inputs, gave me a feeling of tenderness, as if looking at a puppy of some species (questionnaire of an anthropology student).

Lucy's childlike appearance and "behaviour" are elements that contribute to inducing deep empathy in the spectators towards the robot. The establishment of an element of emotionality in the relationship with robots has been repeatedly emphasized by scholars dealing with interactional dynamics in this area: Yueh-Hsuan Weng, Chien-Hsun Chen and Chuen-Tsai Sun, for example, observe how the processes of affection develop more easily

⁴ Antonio Marazzi, *Uomini, cyborg e robot umanoidi*. Antropologia dell'uomo artificiale, Roma: Carocci, p. 32.

⁵ Interview with an anthropology student.

⁶ Questionnaire of an anthropology student.

⁷ Interview with an anthropology student.

⁸ « Actually, I'd imagined [the movements] to be much more mechanical, much more rigid, but I saw that, with the great work of the computer engineers, the movements were very fluid, so the robot was performing them quite fast» (interview with an engineering student); «I had previously thought that this performance would have been more mechanical and angular, but I found it more fluid, lighter than I had imagined» (questionnaire of a psychology researcher); «At first, knowing that it was a Japanese dance, I thought it would remain much more... [mimes mechanical gestures typical of a robot] robotic, a bit jerky. Instead, I had to change my mind, especially for the final choreography because the movements were very fluid, they were... yes, very soft. And so at first I thought it would have been much more 'robotic', in the most stereotypical sense of the term» (interview with an anthropology student).

⁹ « The movements are not fluid enough, too mechanical, and there are still too many "errors" » (questionnaire of a psychology student); « I had expectations that, once I saw Lucy, I realised were excessive. I expected fluidity and much more variety of movement » (questionnaire from a psychology research fellow).

towards an android than towards an object¹⁰. On the other hand, as other scholars observe, since the contexts in which we act and elaborate our thinking are dialogic, there is a tendency to treat animals and artefacts as if they were our interlocutors: anthropomorphism, therefore, comes from fundamental cognitive structures¹¹. It should not surprise us then that in interviews and questionnaires, terms drawn from the lexicon of kinship are sometimes used to designate Lucy. In answer to the question « What feelings did Lucy's demonstration arouse in you? », a student of anthropology replied: An unexpected and two-way empathy [has developed] regarding both Lucy herself and her creators. To simplify the concept, I could describe my feelings as that feeling of apprehension typical of parents at their children's performances in plays. I believe that every gesture of (and towards) Lucy, from addressing her as a being endowed with a sexual gender, to feeling compassion for her little mistakes, has nourished the public's perception of her form of humanity. In essence, no matter how much she was made of metal, cables, plastic, and above all how much I was fully aware of it, Lucy was human for a moment.

In the interview, an engineering technician highlighted how empathy developed even in an audience anything but unprepared for the content of the performance:

Although it was an audience of insiders, although anyway... it was quite evident the empathy of human perception of the result Lucy managed, although it is a robot that has been programmed with very complex systems, with complex algorithms. So I think that, if an audience of this kind had such a reaction... If I think of an audience of "elderly ladies", they could easily see their grandchild in Lucy.

And in fact, sometimes viewers expressed real surprise to discover that they felt empathy towards a robot, because their expectations of the performance did not lead them to imagine such an outcome¹². It is important to emphasize how the difficulties encountered by the performer were decisive in producing this state of mind. For example, a student of anthropology wrote in the questionnaire: « [I felt] a strange empathy towards Lucy that I did not expect, especially in moments of “embarrassment”, when she fell or lost her fan ».

The degree of difficulty of the dance performance was also mentioned as a trait that helped induce a feeling of affinity with Lucy. As one of the interviewees, an engineering technician, for example, observed:

About the performance, well, uh... hats off to the robot, because anyway it is – in as much as it is - a learning being, you are giving it information, but it tries to digest it, and tries to transpose it. [...] So much empathy when it fell, because I found so much similarity in my paths... For example, in my martial arts development, where I was able to physically experience everything that had been said by the teacher, especially regarding the development of forms and kata¹³, which require precision... really Japanese. [...] It's an attitude, and very methodical work, based on details, and therefore... a lot of empathy, just related to fatigue, because I perceived very well the

¹⁰ Yueh-Hsuan Weng, Chien-Hsun Chen, Chuen-Tsai Sun, « Toward the Human–Robot Co-Existence Society: On Safety Intelligence for Next Generation Robots », *International Journal of Social Robotics*, 1, 2009, p. 267-282.

¹¹ Paul Dumouchel, Luisa Damiano, *Vivere con i robot*.

¹² A spectator, an anthropology student, wondered if the production of empathy was not reinforced by the organizers of the lecture-demonstration, who emphasized Lucy's childish aspect: « They prepared us to see her in a positive way, to empathize with her, to see her positively, right? They said “She looks like a child”. [Instead] ignore this, don't say it, because you risk making me see her as a child once you say [this] thing. In my opinion this influenced the audience a little bit [...]. Maybe not all of us would have had such a strong positive attitude towards Lucy, or maybe we would have. But I have the impression that they made us a little more emotionally involved than we already were ».

¹³ Codified movements typical of Japanese martial arts.

fatigue that the robot was enduring, because it's the same fatigue that I had to go through, and so I had to develop and perceive as well.

It is interesting to note, in conclusion, how the aspects that were most problematic for the organizers of the lecture-demonstration – defects in the execution of the performance (the falls, the difficulty in movements, the loss of the fan) – actually became a privileged channel for the audience to experience identification with Lucy and feel empathy with her. The image of a perfect robot, complete and impeccable in the execution of the planned tasks, has been replaced by that of a fragile robot, in the learning phase, that makes mistakes and faces difficulties which it tries to overcome: imperfection and incompleteness have opened the way for the emergence of emotions.

THE VOICE OF HUMAN EMOTIONS IN THE ROBOT THEATRE OF HIRATA ORIZA AND ISHIGURO HIROSHI

Cinzia Toscano, Università di Bologna

Tanaka Hisashige (1799-1881) was one of the most important scholars and builder of *zashiki karakuri ningyō*, one of his most extraordinary works was the Yumihiri Doji, a small archer capable of shooting five arrows. This *karakuri ningyō*, every time he takes an arrow from his quiver, moves his head fluidly imitating the typical human gestures useful to take aim so that the arrow hits the target not far from him. After a few seconds necessary to settle the position of the head, he throws the shot perfectly hitting the centre. In spite of its mechanical nature, programmed not to fail, its brilliant builder has endowed it with a gesture of pure and simple humanity: the third shot, which should reach, like the others, the centre of the target, will instead conclude its sprint very far from the main objective. In this case, the *karakuri ningyō* will make a movement of the head that expresses its disappointment for the mistake made, but it will have certainly captured the emotional attention of the public as happened to little Lucy. The mistake, the possibility of making a wrong, sharing a moment of difficulty is certainly one of the occasions that allow the human being and the mechanical being to share a common emotional space, united and in solidarity with each other¹.

The imaginary associated with the automaton, the cybernetic being, the android, is one of the most long-lived themes of culture and, above all, of modern and contemporary art; starting from Isaac Asimov and Philip K. Dick the interest in the technologically advanced future has always increased, as in cinema as in literature and figurative art. In the performative field, on the contrary, although it has influenced and interested several authors, it is a line of research developed more recently, able to highlight also the role of the performative voice.

The first hints of study on artificial vocality were already revealed in 1700 when Jacques de Vaucanson² measured himself in three automatic projects on artificial vocality: the Flutist (1738), the Drummer (1739) and the Talking Automa (1762). In 1779 Professor Kratzenstein of Copenhagen presented a machine made up of five acoustic resonators at the Imperial Academy in St. Petersburg, with a shape very similar to that of the human vocal conduit. Between 1789 and 1791, the Hungarian Baron Wolfgang Von Kempelen created a machine that emits continuous phonemes: he was able to pronounce phonemes in Latin, French and Hungarian³. This was followed by the experiments of Eugène Faber in the early 19th century, who made improvements to Kempelen's machine by adding a tongue, jaws and a mechanical glottis. From these few examples, it is possible to deduce that the voice, for these inventors, becomes a fundamental element to be grafted into their inventions as it gives inanimate objects a greater truthfulness, an effect of authenticity, it almost becomes a symbol of their identity: their whole body, through the voice, is projected outside and makes their “ego” perceptible. The voice, together with the gender and the conformation of the face, is the strongest matrix of identity. The French scholar David Le Breton underlines how the voice and the face behave

¹ Cinzia Toscano, « Saggio di robotica teatrale: tra orientamenti scientifici e pratiche sceniche », *Culture Teatrali*, 29, 2020, p. 266-278.

² Jacques de Vaucanson (1709-1782) was a French inventor that during the XVIII century has created innovative automata.

³ Pierre Liénard, *Petite histoire de l'acoustique*, Paris: Lavoisier, 2001.

in the same way: they bear the signs of age, vary with the variation of emotions and often betray a feeling⁴, in this perspective the voice shapes an individual and his uniqueness.

The cyber-punk imaginary, the attraction for the artificial body and the creation of a mechanic double are fascinations that have contributed to the creation of a real poetics of the artistic automaton; in this scenario, the voice inserted in a mechanical body becomes the “bearer” of another identity. In the performative field the physical characteristics of the voice, due to their malleability, are perhaps one of the most iridescent instruments available to performers: varying the intensity makes it possible to make the speech mild or severe, choosing one kind of vocal attack over another makes it possible to recognise the tenor of the speech. According to Maria-Christine Lesage, « technologies have defined new perceptive experiences for the spectator, working to induce different sensations of reality and making presences of an unprecedented nature proliferate »⁵; the starting model certainly remains the natural voice, extreme, minimized, filtered and synthesized until it no longer seems a natural voice but able to generate an effect of presence. The English scholar Steve Connor writes:

Nothing else about me defines me so intimately as my voice precisely because there is no other feature of myself whose nature it is thus to move from me to the world, and to move me into the world. If my voice is my because it comes from me, it can only be known as mine because it goes from me [...] The voice does not merely possess phonetic measures and pattern; it works to confer a dynamic shape of my whole body⁶.

Starting from this statement that the voice possesses a uniqueness related to the singularity of the individual, we will consider one of the performances of the well-known Robot-Human Theatre project launched in 2008 thanks to the collaboration between theatre director Hirata Oriza and engineer Ishiguro Hiroshi. Their meeting constituted the beginning of a project that gave life to five shows with different robot models and dramaturgical structures that follow the theoretical foundations of Hirata. The five shows are very different from each other in terms of the themes covered and the way they are staged, but the element that unites them all is the close relationship that links them to contemporary Japanese society and the vision of a future in which robots will live in close contact with humans⁷. Among the five productions of the project, where humanoid robots and androids go on stage together with real-life actors from the Seinendan Theatre Company, founded in 1983 and still directed by Hirata, the one that is able to highlight the performative role of the voice is certainly *Sayonara* (2010/2012).

Ishiguro has been working for a long time to develop the potential of the man-machine relationship, imagining a future society in which robots will be able to relieve humans from their work duties in the everyday life. One of the robotic engineer's most ambitious goals is to transfer to his androids the *sonzai-kan* that we can translate with 'feeling of presence', what we usually call 'presence'.

⁴ David Le Breton, *Éclats de Voix*, Paris, Éditions Métailié, 2011.

⁵ Marie-Christine Lesage, « Presenze Acustiche », *Culture Teatrali*, n. 21, 2012, p. 164 (English translation by the writer).

⁶ Steven Connor in Paul Barker, « With one voice: Disambiguating sung and spoken voices through a composer's experience », in K. Thomaidis, B. Macperson (edited by) *Voices Studies. Critical approaches to process, performance and experience*, New York: Routledge, 2015, p. 2.

⁷ Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, Bologna: CLUEB, 2019.

Hirata's theatre is characterised by a realistic aesthetic that brings on stage images, characters and dialogues drawn from contingent reality. Its dramaturgies contain within them most of the elements of the scenic apparatus and the dialogues, recited in a composed style, make use of a subtext that refers to the nuances of meanings, the social codes implicit in the language and the gestures of communication. In particular, it is the rhythm and the way in which the lines are pronounced that unfolds the deepest sense of his texts; the Japanese director's method, structured in the « theory of contemporary colloquial theatre », makes time and its multiple rhythmic fragmentations the main pivot for breaking down and recomposing the elements of communication according to the meanings to be conveyed. The themes that recur most frequently in his dramaturgies are linked to the existential sphere and include topics such as the breakdown of human relationships or the difficulty of living a life locked in social conventions.

Sayonara is the most incisive performance in analysing the importance of voice in recreating the identity of a mechanical object. It is the use of a performative voice similar to the gesture of a flesh and blood actor, able to present and therefore make present, the interiority of the subject that expresses itself, beyond the sense of the speech.

To start the show is the voice of Geminoid F⁸ who, still hidden in the darkness of the room, starts reciting a poem by the Japanese Tanikawa Shuntarō: « Now I have to go », his naturally warm voice recites. The scenography that appears to the spectator is really essential, composed of black panels that create the closed environment of a room and a white carpet on which the two protagonists sit. In this beginning are condensed the directing wisdom of Hirata, the power of the declamatory voice and the more ambitious intentions of the whole project.

The spectator, whether he is unaware or aware of the presence of an android on stage, is deceived in his perceptions because what he hears at the beginning is a human voice full of pathos; what then materialises on stage is a body whose nature remains ambiguous at first. In this case, the words spoken have a secondary relevance and their meaning is subordinate to the signifier, understood as the manner or practice of using the vocal tonality. The voice thus becomes the element through which the palpable and volumetric presence of a body and its individuality and uniqueness is announced, even though it is an easily reproducible mechanical body. It is no coincidence that the android protagonist of Sayonara recites several poems in the continuation of the performance, also fruiting the refined and methodical technique of poetic declamation, interwoven with pauses, accents and lengths that give a strong emotional characterization to the speech. Hirata for the android Geminod F chooses to use a human voice that echoes a certain mechanicity, he wants the spectator to be fascinated and struck by the emotionality that the machine is able to express rather than by the extraordinariness of having a latest-generation android on stage.

Interesting from this point of view is the statement of the actress Bryerly Long, co-star of the show together with Gemnoid, during one of the question and answer sessions after the Sayonara's 2013 replication in the United States and Canada:

Question: So I have a question for Briely, what was it like to perform with a robot?

Long: Well I first worked with a robot there was an actress back stage who was operating the robot, so it felt like I was working with her through an object. And

⁸ Android robot and main character of the performance.

then when we did the French, English and German versions play then I was inputting the voice of the robot as well, so that was a bit strange... hum.⁹

What is probably particular for the actress is precisely the insertion of a purely human element inside an object that until that moment had been perceived as such because it had been manipulated by a human being; the vocal emission made the robot like the container of a "presence" that previously could not be perceived. The voice thus becomes the means through which to present the mechanical character emotionally involved. Finally, the slight mechanical inflection of the voice, as seen, betrays Geminoid's nature by giving it identity characters that define it as "non-human". The use of a voice that is recognisable as human but carries within itself elements of mechanicity affects the viewer's vision, triggering a perhaps unexpected emotional response to the mechanical object.

Technically, in the show the construction of sound geography exploits two elements that seem to be in contradiction but which, when combined, bring a greater emotional thrust to the discourse of the mechanical character: the localization and spatialization of sound. The voice is situated in the body of the two actresses as it finds its origin there; at the same time the expansion of sound in space occurs thanks to the amplification of the vocal act, so, even if the mechanical actress moves her mouth to simulate the sound emission, for the spectator the starting point of the sound remains indefinite giving the sensation that the voice propagates in all the spaces of the hall. A similar construction, focusing on vocality, can also be found in another performance of the project *La Métamorphose version androïde*, inspired by the Kafkaesque tale, where the spectator witnesses Gregor Samsa's transformation into a robot instead of an insect. In this case the character remains strongly anchored to his human identity through his voice, the only element not involved in the robotic mutation as it remains constantly human.

Going back where we started – the uniqueness of the voice linked to the individual who shapes the image/perception of an entire body – we can say that the same is true, at least in the performative field, for mechanical actors where, in a more extreme way¹⁰, the voice contributes more than other elements to compose an identity able to stimulate the most emotional part of the spectator, succeeding in making him or her identify with an 'other' profoundly different from himself or herself.

⁹ Bryerly Long, in Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot*, p. 206-207.

¹⁰ Think for instance about giving a male, female or hybrid gender to robots by voice.

PASSIONATE ERRANCY: *L'ATELIER DELL'ERRORE* IN DRAWING AND PERFORMANCE

Angela Albanese, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

It might be said that each of us constructs and lives a “narrative”, and that this narrative is us, our identities. If we wish to know about a man, we ask, “What is his story—his real, inmost story?—for each of us is a biography, a story. Each of us is a singular narrative, which is constructed, continually, unconsciously, by, through, and in us—through our perceptions, our feelings, our thoughts, our actions. . .”

O. Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*

Stories, whether extracted from memory or fruit of the imagination, are also made of absences – they are the result of all the material that gets discarded.

S. Hustvedt, *Vivere, pensare, guardare*

In *Healing Fiction*, published in 1983, James Hillman talks about the importance in psychotherapy of treating not solely the patient, but the stories the patient tells. Of course, a person enters into a therapeutic process with a problem or symptom, but it's also true that what the therapist hears is not the psychic pain directly, but its narration. Citing the emblematic story of one of his patients, he says, “I believed her story to be her sustaining fiction” (1983: 17). The stories of patients, the mode and style of their tales, are for Hillman as crucial as the symptoms, and the therapist must not seek to translate the story immediately into clinical, specialized language. Rather, the therapist must listen attentively and then tell the story back to the patient, enriching it or reducing it to its essentials, suggesting elements to complete or present the stories to the patient in a different light. Listening to healing stories or ones that call for healing means first of all to position oneself “in attentive service [. . .] within an imaginative reality” (Ivi: 73).

The idea that narration can be regarded with full legitimacy as a cognitive behavior and a conduct typical of the species of *homo sapiens* (cfr. Cometa 2017, 2018, Barengi 2013), and that telling stories revealing passions, traumas, and emotions is necessary not only for the teller but also for the listener, is by now consolidated as knowledge in cognitive science, psychoanalysis, and literary theory. But what happens when words alone cannot be the only expressive vehicle? What happens when language, mere speaking, which after all is neither the first nor the only way of representing the world to ourselves, is not enough, and must resort to the body and ally itself with other arts—for example, corporal modes such as drawing and theater—to bring to the surface a magma of otherwise inexpressible passions?

This is what happens in the creative laboratory *Atelier dell'Errore* (Art Studio of Error), conceived by visual artist Luca Santiago Mora in 2002 as an integrative project of the Child Neuropsychiatry Department of Reggio Emilia Health Services, and subsequently of Papa Giovanni XXIII Hospital in Bergamo. At the *Atelier*, adolescents with more or less

severe cognitive disabilities—“learning difficulties, dyslexia, dyspraxia, Tourette’s, X-fragile, hyperkinesia, and including the mysterious, omnivorous category of autism” (Santiago Mora 2013) formulate stories through drawing; specifically, through drawings of fantastic, monstrous animals, mostly insects, which they invent to defend themselves from their fears, nightmares, and the prejudice of the world outside. “For the most part,” Santiago Mora explains, “a child comes to the studio already set in the conviction of being unable to draw. Often, and memorably, they come out with peremptory proclamations such as “I cannot draw”. This is the *you can’t draw* inflicted on them in school, which they immediately sublimated into an absolute. This is the challenge. But it is extremely hard to pull them out of those convictions of theirs” (Ibidem).

In 2015, the Atelier, which is limited exclusively to adolescents below legal age, was augmented by the Atelier dell’Errore BIG, the *Advanced School of Specialization and Professionalization in the Visual Arts*, established at Reggio Emilia’s Maramotti Collection of Contemporary Art. BIG was initiated by the parents of participants in the first Atelier who, having grown beyond the age covered by the national health service, were no longer eligible for state-sponsored programs in Juvenile Neuropsychiatry.

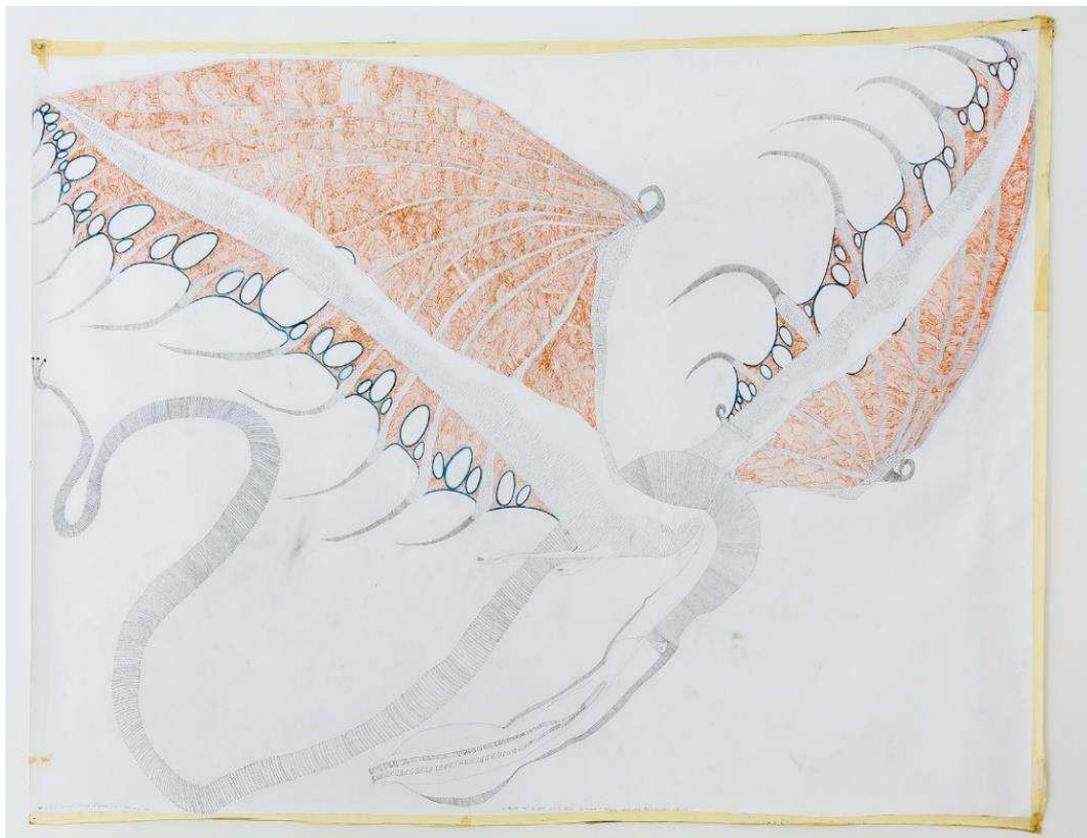
In addition to being an efficacious “complement to the clinical activities of Juvenile Neuropsychiatry”, the Atelier is “also a work of relational art, and as such has been featured in many exhibitions and events related to contemporary art in Italy and abroad” (Belpoliti 2016: 246). The project’s self-definition as “relational art” is decisive, because it stresses the primacy not exclusively on the works of art produced by the participants, but of the studio’s work overall: it is the process, the place, and the activity itself which is the “relational artwork”, rather than the finished object put on display.

The work produced is the outcome of an inter-subjective experience and a collective practice in which the participants collaborate to create drawings of fantastic animals under the discreet guidance of Santiago Mora, who accompanies rather than imposes rules, adopting a role of a “maestro” who is “a peer but an older one” whose main function is to supply the young artists with “paper and pencils and a little technique” (Candiani 2016: 191).

The Atelier imposes no restrictions except for three irrefutable rules: the subject matter (only animals); the materials (only pencils, colored pencils, and wax pastels on A4-size drawing paper); and a prohibition on erasure. Santiago Mora emphasizes that “the studio has no reverse gear: erasers are absolutely forbidden. Instead, go forward, proceed from what there is, from what you are. This is a bit what one learns from life as adults: to ennoble a defeat, to transform it into something surprising, unexpected, un-hoped for” (Santiago Mora 2013).

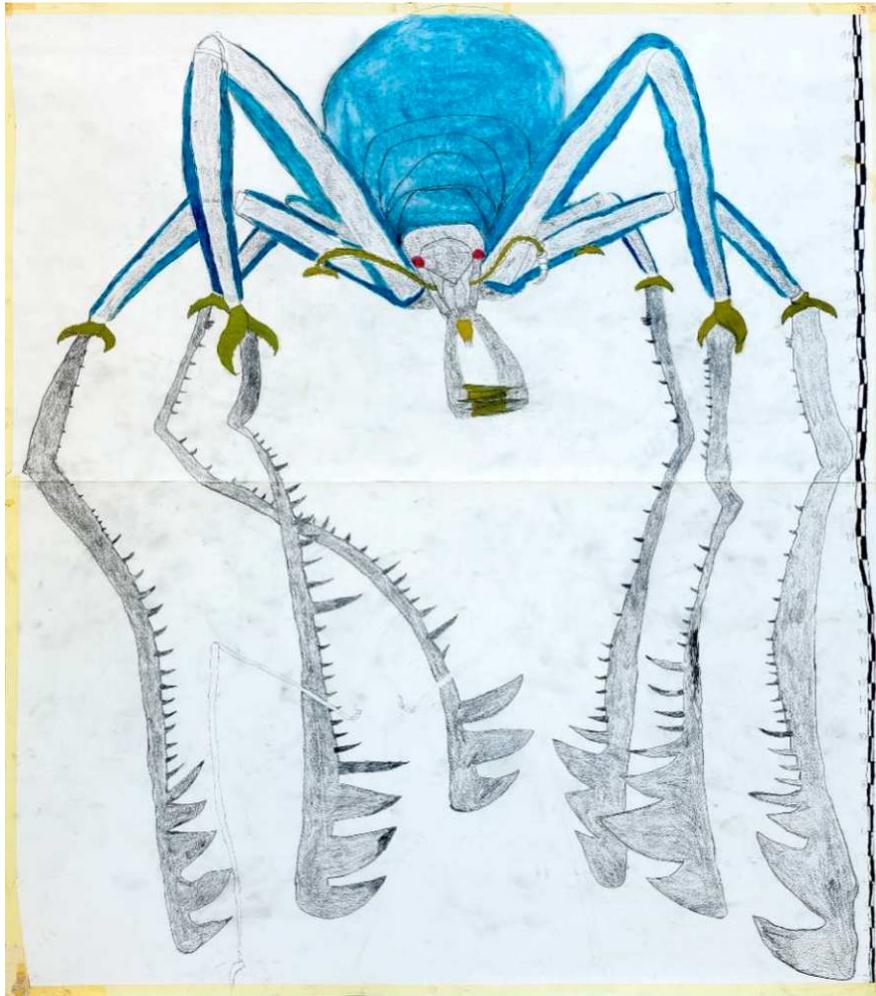
Since erasure is not allowed, it often happens that the material and symbolic location of a single drawing sheet is not enough to contain the suffocated emotions of the young artists, the monstrous, shunted stories they keep inside. During the process of collective composition, the animals can grow to huge dimensions, enriched with details and new story fragments which spread across additional sheets placed alongside the first one as the figure expands. An example of this is the drawing entitled *The Phoenix Who at Night Punishes Davide Who Beats Up Children*, 198 x 273 cm (that is, roughly 16.5 x 22.7 feet), or *The Huge Iron-Spider from Curnasco*, which measures 300 x 240 cm (25 x 20 feet) and was chosen as the cover image for the bi-

lingual volume *Atlante di Zoologia Profetica/Prophetic Zoological Atlas* which includes about forty Atelier drawings, accompanied by critical commentary by various contributors¹.



La Fenice che di notte castiga Davide che picchia i bambini / Phoenix who at Night Punishes Davide who Beats Children
Giulia + Laura, Atelier dell'Errore, 2015
Tecnica mista su carta / mixed media on paper (198 x 273 cm)

¹ Edited by Marco Belpoliti and published in 2016 by Corraini Edizioni, the book is a catalog of the Atelier exhibition *Uomini come cibo/ Men as Food*, on display in Milan from June to September 2015 on the occasion of the Milan Expo.



L'Immane RagnoFerro di Curnasco / The Huge Iron-Spider from Curnasco
 Nicolò + Nuru + Nicolas + Luca, *Atelier dell'Errore*, 2015
 Tecnica mista su carta / mixed media on paper (300 x 240 cm)

The total ban on erasure means that every single mark made on paper, even the mistakes, are important, first because they become an irremovable part of the animal slowly taking shape through the movement of the young artists' hands, coming to unpredictable life on the page, as well as because they are fruit of the relations among the various participants. The drawing configures an intersubjective, relational experience that is necessarily aesthetic and ethical, if we take intersubjectivity in the way neuroscientist Vittorio Gallese perceives it, as primarily intercorporeal, an experience of bodies interacting one with another:

The discovery of mirror neurons brings us to a new notion of empirical intersubjectivity connoted first in time and primarily as corporality. [. . .] The capacity of comprehending the other as an intentional agent, far from depending exclusively and principally on mental and linguistic abilities, is strongly dependent of the relational nature of the action. Intercorporality thus becomes the key source of our knowledge of others. (Gallese, Cuccio 2014: 311)².

² Vittorio Gallese and his working group made the important discovery of the mirror neurons. Central to their research is the elaboration of a neuroscientific model on intersubjectivity, defined as *embodiment*, and linked to this, a theory of subjectivity conceived as intersubjectivity, and this in turn seen as intercorporeality, as empathy, and as

“The relational work of art” created by the adolescents of the Atelier originates in the body: in bodies that draw, bodies interacting with other bodies working on the same emergent artwork, bodies that share a difficult process of realizing their own subjectivity and presence in the world starting from their relations with others, who together weave an experience that is human and cognitive even before it is aesthetic.

The central role of drawing as corporal experience in the activity of the Atelier dell'Errore brings to mind the striking observations of French art historian Henry Focillon, whose short essay “Éloge de la main” published as an appendix to his *Vie des Formes* (1934), affirms the absolute centrality in artistic creation of the physical action of the hands as they transform matter, a labor never disconnected from the intellect. “The hand”, Focillon writes, “is action: it grasps, creates, at times one would say it thinks. [. . .] And art is made by the hands. They are the instrument of creation, but above all they are an organ of consciousness.” (Focillon 2002: 106, 114). Among the highest forms of art stands drawing, on which Focillon concentrated particularly, because in drawing the hand more than any other part of the body, becomes a privileged instrument of vision and consciousness: “The magic power of the hand that nothing can hold back or slow down, even when it proceeds slowly, with studied attention (Ivi: 121). At the base of any artistic result is the hand’s knowhow, which is always *thinking* rather than a mere “docile servant” (Ivi: 123) of the eye and mind. “In the artist’s studio,” he continues, “the attempts, the experiences, the divinations of the hand [are] written everywhere” (Ivi: 123), granting full citizenship to “the accident”, “the disaster”, and error. “The artist”, Focillon says in reference to the work of Katsushika Hokusai, “receives with gratitude the gift of chance, [. . .] appropriating it unhesitatingly, bringing a new dream to life. The artist is a prestidigitator [. . .] capable of profiting from his errors, his failed attempts to grasp, to make new games: and nothing has the elegant grace of what is produced in response to a *gaffe*” (Ibidem). In the realm of creative experience, the error is nothing but “the irruption of the unforeseen in a universe where it cannot fail to find a place, where everything is poised to welcome it. It’s enough to seize it on the fly and bring out all its hidden power” (Ibidem). Focillon almost seems to be describing the Atelier dell'Errore, where the mistake is the foundational element of the young artists’ experience. Santiago Mora explains the origin of the studio’s name: “we practice the controlled stumble and recovery, its benign inversion. We consider the error, the slip and fall, to be constitutive of life, of every life, of every human being. After all, the mechanics of molecular biology teach us that if there hadn't been mistake after mistake in the miraculous helix of our DNA, we would still be billions of perfectly aligned bacteria” (Santiago Mora 2013).

When complete, every drawing is given a title, which is usually not assigned by the work’s creators, but by other participants, called “the denominators”, thereby further highlighting the relational nature of the work. The titles by themselves, even without the monstrous protagonists they name, constitute a form of narration, as seen in a selection of examples: *Pangolin Vomiting to Attract the Attention of a Female*; *Night Avenger Devours Classmates I Get Close and They Go Away and Say I Stink*; *TurinOceros Who Runs Over the Highway*; *Isopod Mud and Blood They Call Me Mongoloid and I React and Defend Myself*; *Sexual Sharkist Kissing Its Own Wounds*; *Blind Fly Bluffing and Fighting Matteo Who Beats People and Especially Me*. As Antonella Anedda sharply observes, “The images would not be conceivable without these monster-titles: long and snaking, jumbled yet recognizable, grammatically flawed yet perhaps for that reason more alive than so many dead letters.” (Anedda 2016: 50).

the relational nature of human consciousness and aesthetic experience. For an introduction to Gallese’s prolific work, see Gallese 2007, 2011, 2013, 2014a, 2014b, 2017, Gallese, Guerra 2015.

The titles themselves are enough to indicate the complex and variegated phenomenology of error that arises from the cognitive challenges faced by the Atelier artists, which result in extraordinary and highly expressive grammatical inventions. Their renderings in English, made by Franco Nasi, a specialist in “extreme translation”, for the bi-lingual publication of the *Atlas*, attempt to preserve and convey the linguistic serendipity of the titles, which benefit from phenomena typically regarded as erroneous, including misspellings, word salads, hypercorrectness, neologisms, invented verbs, and even surprisingly refined acrostics, such as the denominators’ term BOSS for *Bambino Obeso Senza Speranza* (in English, Obese Hopeless Child) and the abbreviation for Atelier dell’Errore, *AdE*, which in Italian is a homonym of Hades³.

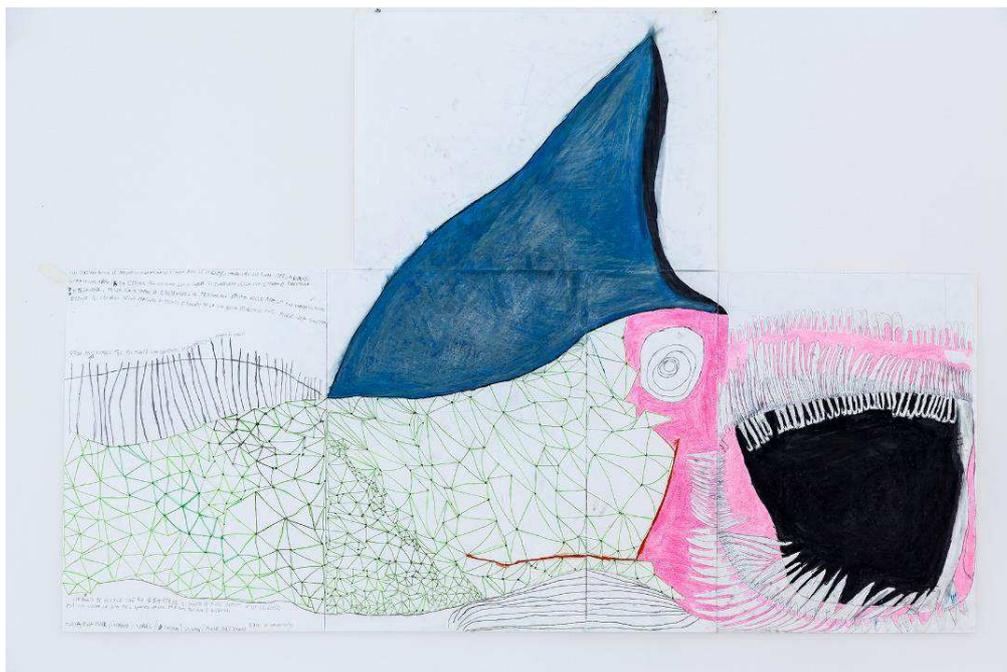
The drawings are true iconotexts, not only for the narrative titles assigned to them but also for the explanatory notes, these too featuring orthographic errors and striking, unpredictable and highly evocative neologisms (Nasi 2018: 226-228). These notes may be located either at the margins or within the drawings themselves, a form of ekphrasis that serves to describe individual sections of the monstrous insect’s anatomy. For example, the drawing entitled *Southern Pharkus* is accompanied by a note explaining: “(Southern Pharkus) is the evolution of fear: he hunts for Marco and Jacopo (my mortal enemies who call me BOSS and makes them live in their own nightmares.” (Belpoliti 2016: plate 38). Another, equally expressive, whose title—already a story on its own—is *I’m the Boss of the Plavaterina Who Protects Me from Vittorio Barale*: “(This Plavaterina) is big and so devours more than 196 thousand people first of all Vittorio Barale who beats me on my neck and on my back, he calls me popsicle, steals my money and trips me secretly and I tipslip.” (Ivi: plate 14). At times the texts are so long as to constitute a narrativization of the image (cfr. Cometa 2012), as demonstrated in the elaborate ekphrasis of the drawing entitled *Night Fury Whispering Death*, which we cite here in full:

Has extendable bones so to make them into an indestructible armor made of bone (and) a circuit of electric shocks that makes men’s hart explode in a second, after that he suks the life out of people’s harts so that he can evolve.

He can become little, people squash him, but he is too hard, people freeze, he becomes Omegalomade again, sucks out their souls, he makes it enter into his ey, he evolves and transforms into his 2nd stage of evolution: the Megalopade.

In his 3rd stage of evolution: the Merganchen spits orange bubbles that when they hit people’s brain expodes and everyone enter into his mouth thinking that it was a cave. (Belpoliti 2016: plate18)

³ *Traduzioni estreme (Extreme Translations, 2015)* is the title of Franco Nasi’s monographic study of particularly complex texts such as lipograms, pangrams, anagrams, acrostics, doggerel, nonsense verse, and more. See Nasi, 2018, for a detailed analysis of the linguistic inventions of the Atelier and a theoretical reflection on his work on the *Atlante/Atlas*.



Furia Buia Morte Susurrante / Night Fury Whispering Death - Wael, Atelier dell'Errore, 2015
Tecnica mista su carta / mixed media on paper (120x175 cm)

At a certain point in its history, the Atelier dell'Errore felt the need to find other means to tell its stories. The work called for new translations and metamorphoses. Thus was born the idea of bringing to life, through staging, the animals represented in the plates, recounting, according to the modes of mimetic representation, what happens in the creative laboratory of the drawing studio. The 'Error' thus became errant, and the artists in the studio, along with their guide, translated and re-spatialized the tale of their emotions from their drawing papers to the theatrical stage.

As we well know, the theatre is organically the realm of *as if*; it is fantasy and a mode for creating unreality. The audience at a theatrical performance is aware of participating in a fiction to which, with the complicity of the actors, it decides to adhere for the duration of the enactment, as though it were true. The time and space of theatre, like that of fables, are a special time and space in which the categories of reality are suspended. In this suspended space and time, the theatrical event takes shape as a game of *as if*, a pretended truth. Dropped into the game, the spectator takes part by pretending to believe that what is happening on stage is real. The dramaturgy of *AdE*, however, immediately explodes all our expectations as spectators complicit in a fictional reality, because the actors are not actors and, above all, because there is no fictional construction, no mimetic Aristotelian compromise. Rather, each performance tells the story of the young artists of the Atelier, interwoven with the stories of the animals born from their creative imagination.

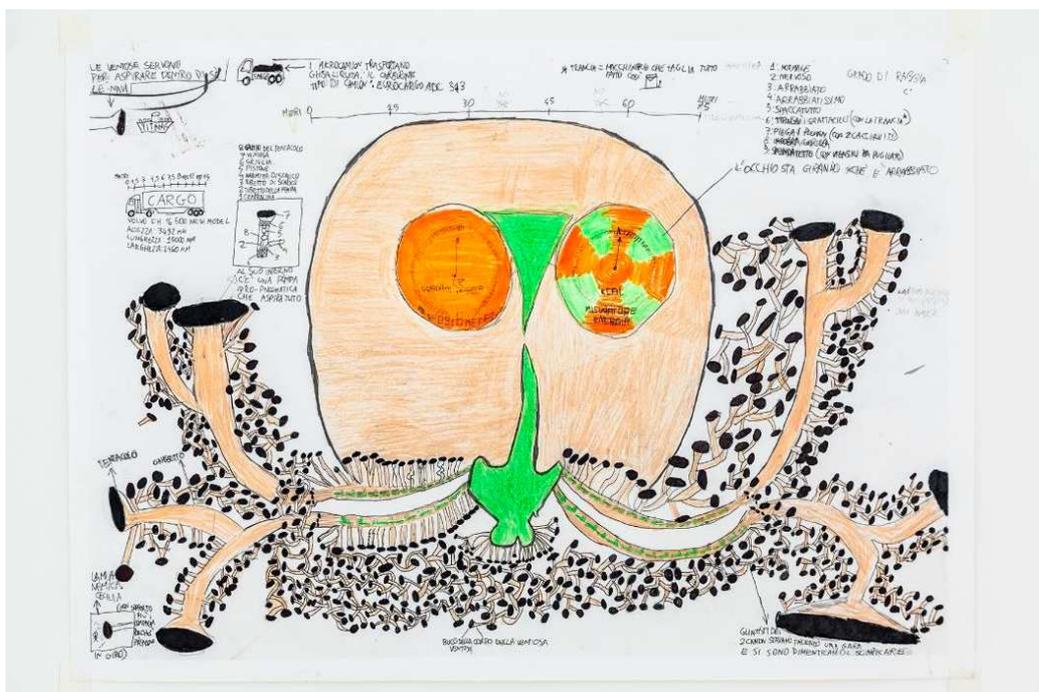
This is what took place, for example, in November 2018, when one of their first, quite singular performances, entitled "Little Errant Liturgy", was presented at the Teatro dell'Arte Triennial in Milan. On this occasion too, Santiago Mora served as the guide, a narrating voice seated at a simple school desk, a discreet, understated stage manager whose liturgy of small movements provided directions for the young artists, just as he does in the studio when their tools are paper and pencil. Mora created the narrative frame for this wonderful container of stories, which opened up on a nearly bare stage. On the left stood the school desk of the "slightly older peer"; at right, seated with him on the floor, two young artists bent over sheets

of paper, drawing. In the center of the stage was a large conical pile of sand, like a dormant volcano ready to reawaken.

As they worked, the first of many stories appeared on an upstage screen as wide as the stage: a video image, dancing on its knees, of one of the two artists in flesh and blood at work at the same moment, drawing on paper sheets laid on the stage. More visual stories followed one after another on the screen, alternating with images of flaming lava, volcanoes about to explode, swarming anthills. These chthonic images were visual translations of Hades-*AdE*-*The Atelier dell'Errore*, a shadowland where unseen figures labor away, where stories germinate out of discarded refuse, a site for the creation of images that reproduce the incandescent lives and unquiet spirits of adolescents.

The images of lava, an anthill, and a drawing (by Nicolas) entitled *The Remora AdE* projected on the screen, together serve to manifest what Heraclitus declared, that “Hades and Dionysus are one” (Heraclitus 1980: 55, fragment 123). The obscurity and invisibility of Hades is identical to the explosive fullness of Dionysus, god of ecstasy and theatre. In the studio, the artists discover the freedom to design monstrous animals that defend, vindicate, and render them justice. In the same way, the theater, etymologically identified as a time and place for making visible that which cannot at first be seen, becomes a place for giving form and voice to the same monsters. On stage they incarnate the beasts in speech, describing for example the terrifying red right eye of the *Remora AdE*, which “rolls in rage” and is called “anger meter” because it measures the level of fury roiling the body of the artist. The levels of anger are identified in increasing degrees:

- 1: normal
- 2: nervous
- 3: angry
- 4: very angry
- 5: smashes everything
- 6: tears down skyscrapers (with shears) (shears: cutting machine made like this...)
- 7: folds buses (with 2 screwdrivers)
- 8: hunchbacks gorillas
- 9: smashes the roof (with boxing tools). (Belpoliti 2016: plate 7)



Remora AdE / Remora AoM - Nicolas, *Atelier dell'Errore*, 2015
 Tecnica mista su carta / mixed media on paper (50 x 70 cm)

During the performance, the stories rendered visually on the screen are interwoven with the individual stories of the artists themselves, recounted in words by Santiago Mora, together with the miraculous tales of the fantastical monsters they generated. *Relative-Eating Bone-Grinder*, *the Jellyfish-Dragon with Balls on Its Head*, *The Huge Iron-Spider from Curnasco* and other drawings are shown on the screen and described verbally at the same time, like a sort of ekphrastic contest between *pictura* and *poësis*, complicated by the performative dimension of narration. The surprising result is that through the bodies of the acting non-actors, the drawings seem to detach from their static reproduction on the screen, becoming material and animate. The “dynamization of the images” (cfr. Cometa 2012), an ekphrastic technique that creates a sensation as though the images were moving, is reinforced by the interaction between words and the rhetoric of gesture, body, and stage. A vital relation, a coming-to-life, arises between the drawn animals and the bodies of the artists who have generated them: an incarnation, in the etymological sense of becoming flesh, of the images in the bodies of their artificers.

In a brief but powerful comment written in 1932 (but published posthumously) entitled *Storytelling and Healing*, Walter Benjamin reflected on a remarkable pain therapy invented by the wife of his friend, philosopher Felix Noeggerath:

The answer dawned on me when Noeggerath told me about the strange healing powers of his wife's hands. What he said about her hands was this. “Their movements are highly expressive. But it is not possible to describe (*beschreiben*) their expression... It is as if they were telling a story.” We have learned about the healing powers of storytelling from the Merseburg magic spells. It is not simply that they repeat Wotan's formula; in addition, they explain the situation which led him to use it in the first place. We know, too, that the story a sick man tells the doctor at the start of his treatment can become the first stage in the healing process. And this provokes the question of whether storytelling may not

provide the right climate and the most favorable precondition for many a healing—indeed, of whether every illness might be cured if it could only float along the river of narrative—until it reached the mouth. If we reflect that pain is a dam that offers resistance to the current of narrative, it is evident that the dam will be pierced when the gradient is steep enough for everything that crosses its path to be swept into an ocean of blissful oblivion (*Dasein*). Stroking marks out a bed for this torrent. (in Cometa 2017: 350-351. Engl. Transl.: Benjamin 1999: 724).

In a comment on this passage in his book *Why Stories Help Us Live (Perché le storie ci aiutano a vivere)*, Michele Cometa observes that what Benjamin describes is not “properly speaking, a story—that is a verbal/auditory experience—but a visual and performative experience” (Cometa: 351). The movement of the woman’s hands constitute a narration, as though they were telling a story. In fact, they are themselves a narration of great therapeutic potency.

The hand movements of the teenage artists of the Atelier as they create their drawings, just like their bodies on stage, recount emotions, shape images, and weave stories. The tales for the most part are terrible: tales of fear, anger, justice and vendetta, more than can be told in the acceptable discourses of daily life. The mute gestures and the bodies of the young artists narratively articulate the magmatic life they contain. For the “normaloids”, it feels like lifting a stone and discovering an unknown world beneath, swarming with elemental vitality. You can’t unsee it.

WORKS CITED

- Anedda, A., *Bestiario*, in *Atlante di zoologia profetica. Prophetic Zoological Atlas*, a cura di M. Belpoliti, Corraini, Mantova, 2016, p. 47-49.
- Barengi, M., *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- Belpoliti, M. (a cura di), *Atlante di zoologia profetica. Prophetic Zoological Atlas*, Corraini, Mantova, 2016.
- Benjamin, W., *Selected Writings*, Vol. 2 1927-1934, eds Michael Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, Cambridge MA: Harvard University Press, 1999.
- Candiani, C.L., *Sbaglio*, in *Atlante di zoologia profetica. Prophetic Zoological Atlas*, a cura di M. Belpoliti, Corraini, Mantova, 2016, p. 187-189.
- Cometa, M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.
- Id., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Cortina, 2017.
- Id., *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018.
- Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, testo critico e trad. it. C. Diano, Milano, Mondadori, 1980.
- Focillon, H., *Vita delle forme*, seguito da *Elogio della mano*, trad. it. E. De Angelis, Torino, Einaudi, 2002 (nuova ed. a cura di A. Ducci, Roma, Castelvecchi di Roma, 2014).
- Gallese, V., Before and below “Theory of Mind”: Embodied Simulation and the Neural Correlates of Social Cognition, in “Philosophical Transactions of the Royal Society”, 362B, 2007, p. 659-669.
- Id., Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative, in “Neuropsychoanalysis”, 13, 2, 2011, p. 196-200.
- Id., *Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività*, in “Educazione sentimentale”, 20, 2013, p. 8-24.

- Id., Bodily selves in relation: Embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity, in "Philosophical Transactions of the Royal Society", 369B, 2014a, p. 1-10.
- Id., Arte, Corpo, Cervello: Per un'Estetica Sperimentale, in "Micromega", 2, /2014b, p. 49-67.
- Gallese, V., Cuccio, V., Tra neuroni ed esperienza. Simulazione incarnata, linguaggio e natura umana, in *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, a cura di A. Fazone, S. Nucera, F. Parisi, Roma-Messina, Corisco, 2014, p. 309-324.
- Gallese, V., Guerra, M., *Lo schermo empatico, Cinema e neuroscienze*, Milano, Cortina, 2015.
- Gallese, V., Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience, in "Aisthesis" 1, 1, 2017, p. 41-50.
- Hillman, J., *Le storie che curano Freud, Jung, Adler*, trad. it. M. Ventura, P. Donfrancesco, Milano, Cortina, 1984.
- Hillman, J., *Healing Fiction*, Barrytown NY, Station Hill Press, 1983.
- Hustvedt, S., Tre storie emozionali. Riflessioni sulla memoria, l'immaginazione e il sé, in *Vivere, pensare, guardare*, trad. it. G. Guerzoni, Torino, Einaudi, 2014, p. 147-165.
- Nasi, Franco, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- Id., *Traduire l'erreur. De l'Atlante di Zoologia Profetica*, trad. fr. A. Calaprice, in "Écritures", 10, 2018, p. 219-232.
- Sacks, O. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, New York, Harper Perennial, 1970.
- Santiago Mora, L., *L'Atelier dell'Errore*, in "Doppiozero", 24 gennaio 2013 (<https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/l'atelier-dell'errore>, ultimo accesso 4 agosto 2019).

DEGREES AND LIMITS OF EXPRESSIBILITY IN POPULAR SONG

Adrian Grafe, Université d'Artois

The Mask and the Fame

Out of Hibbing, Minnesota close up to the flame
Just like a woman or an actor you changed your name
You wrote a tune for the boxcars, and winds to take flight
From the coke as it smelts and the fumes in the night

Sleep in the back seat of a broken-down car
To keep yourself warm you bust and burnt your guitar
You set out to know what was true and what false
You sang until dawn then played a last waltz

Lowlife, highlife, to be of neither you claim
Houselights go up, darkness descends
On the apron you sing of making amends
While the canvas of love is waiting in white

You were always a free man out on parole
You stifle again as the bells take their toll
The Mesabi Range could not freeze you or frame
But you're just like us beneath the mask and the fame

You found the ore but you've given us more
Twisting your fate till you fell to the floor
Beauty calls out, but the moon is no star
And it's closing time now in this lousy bar

You're back on the road, so free and so glad
With all of the friends you never knew you had
Here's to Virginie, Amber, Sir Christopher, too—
And the hitcher by the highway-side we never knew was you

INTRODUCTION: “MAKE PASSIONATE MY SENSE OF HEARING”¹

Song is a language in its own right, and has the properties, advantages and limits of any language. A song won't extend the limits of expressibility in popular song just because the author or performer wants it to. It will have to correspond to some necessity or call, either within the artist or within the world. To quote Victor Hugo: *La musique exprime ce qui ne peut pas être dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux*². Music expresses what cannot be said, and about which it is impossible to stay silent. Hugo presumably means: what cannot be said *in words*. And he says “music”, not “song”. But if it cannot be said in words, that doesn't matter: maybe it can be said in words and music together. What matters is the artist's attempt to

¹ *Love's Labour's Lost*, Act I, sc. I, l. I.

² Cf. Claire-Marie Le Guay, *La vie est plus belle en musique*, Flammarion, 2018, p. 76. All translations from the French in this essay are by the author.

broaden expressibility in relation to what she cannot stay silent about. But is this irresistible urge to expression enough?

More germane to our purposes, then, may be a statement by Edward Bond, the playwright, who says that “our passions and emotions are part of the means of [orientating ourselves], and of obtaining knowledge of the world (especially in the sense of ‘canny’ knowledge or insight) [...]”³. It seems possible that orientation and insight are valid claims for art—although it depends which works one means.

Edward Bond describes art as “the rational process of creation”; art has always been rational, creating “meaning and purpose” in an irrational world⁴. If this view is valid, it explains the art of song. The most emotionally driven song, in order to be viable, needs some kind of basis in rationality. For the singer, this means a grasp of vocal technique and performance, and the ability to get inside the song, to own it; for the author or authors it means an ear for metre and verbal rhythm (if the song has words), a sense of what goes into the structure of a song in terms of melody as well as of lines and stanzas and so on. Not for nothing is a song often referred to familiarly as a number. Music, poetry and song are counting and mathematics⁵. So the successful transmission of emotion needs to be grounded in reason, musical and verbal structure.

There probably are limits to expressibility, if verbal language alone is the tool or medium of expression. “[T]he expression of one’s feelings calls for resources which language cannot supply⁶.” Eliot means verbal language here. But if music is added to language, if language is added to music, if song is itself a language, and if the music of language is attended to so that language is perceived as more than verbal, as perhaps supravocal, then one can explode the limits of expressibility, or at the very least extend them.

Conversely, we remember Mahler’s remark: “The essence of music does not lie in its notes⁷.” The essence of a song does not lie in its notes, nor in its lyrics. So where does it lie? One answer might be: in the emotions it makes the listener feel, thanks to its blend of thought and feeling.

1 “ALL MY POWERS OF EXPRESSION AND THOUGHTS SO SUBLIME”

Popular song has shown itself, in its lyrics at least, to be aware of its own limits. This acknowledgement is capable in itself of producing great songs. One template for this is Pete Townshend’s “Can’t Explain”, which chimes exactly with Eliot’s point, since it is about the difficulty in expressing one’s feelings:

Got a feeling inside, can’t explain,
It’s a certain kind, can’t explain,
I feel hot and cold, can’t explain,
Yeah, down in my soul, yeah, can’t explain⁸.

³ Edward Bond, introduction to *The Fool*, in *Plays Three*, Methuen: London, 1994, 77-78 (1987).

⁴ Bond, *ibid.*, 78-79.

⁵ Bob Dylan once said of his music: “it’s mathematical music.” Cf. Jonathan Cott (ed.), *Dylan on Dylan: The Essential Interviews*, “Television Press Conference, KQED (San Francisco), December 3 1965”, Hodder & Stoughton Ltd: London, 2007, pp. 61-80 (p. 63) (2006).

⁶ T.S. Eliot, Banquet Speech, Nobel Prize in Literature 1948. This <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/eliot/speech/> This important statement of Eliot’s was made known to me by Christopher Ricks in a talk he gave on “Dylan’s Resources” at Université d’Artois, December 6th 2018.

⁷ Cf. Le Guay, *op. cit.*, p. 7.

⁸ Pete Townshend, “Can’t Explain”, song performed by The Who, 1965.

George Harrison never was able to say just what that “something” about his lover was that moved him so, and admits ignorance in the song⁹. Mark Knopfler’s Romeo admits to the trouble he has in offering Julie a decent serenade: “I can’t do the talk like they talk on the TV/I can’t do a love song like the way it’s meant to be.../All I do is kiss you, through the bars of a rhyme¹⁰.” Dylan, too, bewails the inadequacy of his own art when he is in “Mississippi”: “All my powers of expression and thoughts so sublime/Could never do you justice in reason or rhyme¹¹”. Dylan puns on the set phrase “neither reason nor rhyme”: his lines are an encomium in music, reason and rhyme, and paradoxically they are, perhaps, an encomium *to* music, reason and rhyme. Here, we get to the heart of what popular song can do. The beauty of the song cannot measure up to the beauty of the beloved.

The paradigm for the song about the impossibility of singing is undoubtedly Biblical: how not to mention the wonderful Psalm 137 known by its first line, “By the rivers of Babylon”? Many times sung and adapted in hymn form, classical music and popular music, the psalm is matchless as the psalmist bewails the Jewish people’s captivity and stresses that the people have no choice but to refuse to sing because the pain of exile is too keen. It is the perfect song about being unable to sing:

¹ By the rivers of Babylon we sat and wept
when we remembered Zion.

² There on the poplars
we hung our harps,

³ for there our captors asked us for songs,
our tormentors demanded songs of joy;
they said, “Sing us one of the songs of Zion!”

⁴ How can we sing the songs of the LORD
while in a foreign land?

⁵ If I forget you, Jerusalem,
may my right hand forget its skill.

⁶ May my tongue cleave to my palate
if I do not remember you,
if I do not consider Jerusalem
my highest joy.

In other words, may I be prevented from all forms of expression if I do not express my love of the Holy City. And here in exile, I can only sing the fact that I cannot sing the praises of Jerusalem, “my highest joy”. The feeling the psalm conveys is at once melancholic, robust and combative.

“Warble, child; make passionate my sense of hearing” says Adriano de Armado to Moth in *Love’s Labour’s Lost*. To examine the creative process and the work in and of itself is not enough. The listener’s expectations and response come into play; and we are entitled to ask what the listener’s expectations are, since a song and its emotional quality need to be registered, and accepted or rejected by the audience, and this is related to the performance of the work.

2 PERFORMANCE, ALCHEMY AND *DUENDE*

What does one want when one listens to a song? What does one want when one sings a song? Presumably the listener and the singer, if they know what they want, both want the same thing:

⁹ “Something”, song written by George Harrison, on the Beatles’ *Abbey Road* album, 1969.

¹⁰ “Romeo and Juliet”, by Mark Knopfler, on the Dire Straits album *Making Movies* (1980).

¹¹ Bob Dylan, “Mississippi”, *The Lyrics 1961-2012*, New York: Simon & Schuster, 2012, p. 582.

high-quality music. What makes high-quality music high-quality? What defines quality in a song, in a performance? These things are not the same. A great song is a great song. But if it's not performed with quality then the feeling, the emotion, the aesthetic emotion, will be missing or ruined. Even a virtuoso performer, like a virtuoso athlete or sportsman, will not turn in a virtuoso performance every time he performs. Conversely technical proficiency guarantees nothing. Too much technique, or pure technique, will leave the listener cold. A world-class singer, musician or orchestra, however technically supreme, will, from time to time, turn in a poor performance, be it note-perfect.

The poet Geoffrey Hill gave this advice to young poets: “don't try to be sincere, don't try to express your inmost feelings; do try to be inventive¹²”. Emotion especially in song can so easily tip over into kitsch and melodrama. It is inventiveness, then, that can lead to a high degree of expressibility and communication. Dylan would seem to agree with Hill, in some sense, since he considers that the artist's emotion or emotions have nothing to do with the art: “The thing you have to do is make people feel their own emotions. A performer, if he's doing what he's supposed to do, doesn't feel any emotion at all. It's a certain kind of alchemy that a performer has¹³.” Alchemy may be a difficult term to apply metaphorically to the arts, but when Dylan uses the word alchemy it is possible to understand what he means.

Lorca's essay “Play and Theory of the Duende” is a model of the very thing it describes. Here, perhaps, one will recognize something of what Dylan was aiming at when he used the word “alchemy”. It is perhaps hard to define the *duende*, it is best seen and experienced in action. *Duende* is an aesthetic quality, and a human experience. As said above, the need exists for a solid structural basis on which to build the song and thus enable it to convey emotion. Once, in a tavern in Cadiz, an Andalusian flamenco singer, Pastora Pavon, sang a song. Lorca describes what happened on that occasion as if he had witnessed the event himself:

She sang with her voice of shadows, with her voice of beaten tin, with her moss-covered voice, and with her voice tangled in her long hair. She would soak her voice in *manzanilla* or lose it in dark and distant thickets. Yet she failed completely; it was all to no purpose. The audience remained silent [...]

Only, a little man said sarcastically in a very soft voice, said: ‘Viva, Paris!’ as if to say: ‘Here we do not care for ability, technique, or skill. Here we care for something else.’

At that moment Pastora Pavon got up like a woman possessed, trembling like a medieval mourner, and drank, in one gulp, a huge glass of cazalla, a fire-water brandy, and began to sing without voice, breathless, without subtlety, her throat burning, but — with *duende*. She managed to tear down the scaffolding of the song, to make way for a furious and fiery *duende*, that made the listeners tear their clothes [...] She had to tear apart her voice, because she knew experts were listening, who demanded not form but the marrow of form, pure music with a body lean enough to float on air. She had to divest herself of skill and safety: that is to say, banish her Muse, and be helpless, so her *duende* might come, and deign to struggle with her at close quarters. And how she sang¹⁴!

¹² <https://bookhaven.stanford.edu/2015/05/geoffrey-hill-bids-farewell-to-oxford-the-craft-of-poetry-is-not-a-spillage-but-an-in-gathering/>

¹³ Mikal Gilmore, “Bob Dylan Unleashed”, interview with Bob Dylan, Rolling Stone, September 27, 2012 <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>

¹⁴ <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.php>; cf. Ted Hughes, “Inner Music”, in Winter Pollen: Occasional Prose, William Scammell (ed.), London: Faber & Faber, 1994, 246-247. Hughes works from another translation; I have combined the two.

From the point of view of Anglo-Saxon culture, this might seem a little excessive. Adèle is a supremely stylish and mature singer, with undoubted ability to work the *duende*, but British audiences, at least, have not been known to tear their clothes when listening to her. The *duende* is valid both for the composer and the performer. The great thing about the *duende* is its uncontrollability. It is like a cat. It may be summoned and not come. It may not be summoned, yet come anyway. The most technically accomplished orchestra may deliver a mediocre performance —unless, that is, what Lorca calls the *duende* accompanies it and, as it were, fills its sails. Elsewhere, in another reflection on aesthetics, Lorca wrote: “What is admirable in a spirit is to receive an emotion and interpret it in various ways, all of them different and contrary¹⁵.” A song then changes meanings according to how it is interpreted. Woody Guthrie’s “This Land is Your Land” began life as a protest. His America was not Irving Berlin’s in “God Bless America”, which Guthrie felt (rightly or wrongly) was only for the privileged. Guthrie later decided he wanted a more optimistic version of his song, and excised some of the original, radical verses¹⁶. When Bruce Springsteen came to interpret the song in the mid nineteen-eighties, he darkened its mood by slowing it down to about a third its original rhythm, and adding an E minor chord, if one accepts the familiar idea that the minor chords bring depth or darkness to a melody. With his interpretation, Springsteen managed both to celebrate America, which had become Guthrie’s aim, and to decry economic policies which tended to neglect certain categories of working-class people. It comes as no surprise that it was during this same period that Springsteen wrote and performed “Born in the USA”, which manages to be both a triumphant hymn to the Republic, and the speaker’s cry of shame at having been born in the USA.

3 TAKING CARE

*Le dialogue humain ne vit que d'être aussi une réponse aux choses et au monde. Telles sont la lieutenance et la compassion du chant*¹⁷.

A garden at night, in the London borough of Hampstead. A Cockney Londoner, a young poet who is also, not so coincidentally, a qualified doctor, sits out in that garden. He wrote odes and sonnets, longer songs and little songs.

When Keats eulogized the nightingale, he defined the art of song: he praised his nightingale for singing “in full-throated ease¹⁸”. The bird’s “throat” is its instrument, its ease is its total, instinctive mastery of its art, reassured and reassuring. Not full-hearted or even whole-hearted, though not excluding such qualities either: rather, full-throatedness. And not mastery, nor proficiency, but ease. Keats, archetypal outlier that he was, had to struggle to make his voice heard, but when it did pour forth, it was redolent with ease.

Keats identified the most popular song of all when he eulogized the nightingale: “The voice I hear this passing night was heard/In ancient days by emperor and clown”. The art of song is a leveler in the best sense of the term, not a dumbing-downer. The nightingale’s voice, the poet’s voice, the singer’s voice, is no respecter of persons, be they emperor or clown, prince or pauper. That is what moves Keats, the ostler’s son who struggled all his short life to remain faithful to his poetic vocation. At the end of *Nightingale* ode, Keats asks: “Was it a vision, or a waking dream?/Fled is that music:—Do I wake or sleep?”

¹⁵ <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/generation-27/part4/theory-and-play-duende-federico-garcia-lorca>

¹⁶ On the complex genetic history of the song, cf. Lynne Margolis, “Inside Woody Guthrie’s ‘This Land is Your Land’” on the American Songwriter website, <https://americansongwriter.com/behind-the-song-this-land-is-your-land/lynnemargolis/>, 2012.

¹⁷ Jean-Louis Chrétien, *L'inoubliable et l'inespéré*, Desclée de Brouwer, 2000, p. 181.

¹⁸ Jeffrey N. Cox (ed.), *Keats's Poetry and Prose*, New York, London: W.W. Norton & Company, 2009, p. 457-460.

Emotions and passions can be accompanied by illusions. Perhaps song is a form of artistic expression that can help and enable the listener to shed illusion. The greatness of a song like “Born in the USA” does not lie in its crowd-rousing quality, or not only in that, but in its ambiguity: is it a massive celebration of America, or a lament for America, or both? The same goes for “We take care of our own”, about which critic Ann Powers wrote: “Springsteen brings out big emotions and then requires we drop the delusions that often accompany them¹⁹.” Springsteen laments a lack of solidarity among people: “I’ve been stumbling on good hearts turned to stone,/The road of good intentions has gone dry as a bone²⁰”. But the chorus-line, the title-line, may be more optimistic—unless it is ironic. In his own way, Springsteen espouses an ethics of care.

We may agree that there is no ethical onus on an artist other than to create a good work of art. But there is something art can do and which can engage our emotions. It has no obligation, moral or otherwise, to do it. But it can do it. Because the vulnerable and fragile can and do engage our emotions, the voice of the song, the voice of the singer, the voice and voices of the emotions enter into the realm of the unheard or forgotten voices, the voices of the downtrodden, the ignored, the marginal, the fragile and vulnerable.

Here is a beggar whom you don’t pity, and to whom you don’t give out of pity. You give to her because you respect, and are touched by, the pride she takes in not begging.

Beggarwoman

The old beggar woman who goes by my side
 She’s five feet tall, and she’s ten feet wide
 She lives in a cave in the mountain so high
 She’s warm as a feather, she’s light as a sigh

She’ll send you to Paris, but you end up in L.A.
 She’ll be outside the palace, but you’re too far away
 She’s the razor that cuts your heartstrings in two
 She’s the memory of silence when she’s born anew

And the old beggar woman who goes by my side
 She never complains, she’s my perfect guide,
 She’ll stand or she’ll fall by the words she proclaims
 To the old beggar man full of struggle and pain

She’s champagne and bubbles , she’ll tickle your nose
 She’s a whole world of troubles, that nobody knows
 Whatever she wants is whatever you give
 The old beggar woman is hungry to live

And the old beggar woman will not be denied
 She refuses to beg, or lay down her pride
 She’ll stand or she’ll fall till she’s not there at all
 Like the young beggar maiden who runs from my side

¹⁹ <https://www.npr.org/sections/therecord/2012/01/19/145454546/we-take-care-of-our-own-springsteens-new-wave-of-social-protest>

²⁰ Bruce Springsteen, “We Take Care of Our Own”, from his *Wrecking Ball* album, Sony, 2012.

4 “THE SONG DOESN’T MATTER”

Aretha Franklin, who was not a natural explainer, said of one of her own genres of song: “Soul to me is a feeling, a lot of depth and being able to bring to the surface that which is happening inside, to make the picture clear²¹.” Catharsis may not always be what the art of song aims to achieve, although it is what it certainly can achieve: the sense of clarification that Franklin describes. After this, in the same interview, Aretha Franklin goes straight on to say: “The song doesn’t matter... It’s just the emotion, the way it affects other people²².” What emotion? Whatever it takes to move the listener, it doesn’t matter what the song is about, or what the emotion in the song is, or how much there is. The paradox is that you need the song in order to move people: but it is the moving that matters, not the song. Again paradoxically, if the song itself does not matter, singing it does.

CONCLUSION: “SINGING IS BEING”

A music-lover, a song-lover lives with songs, and perhaps with the singers who sing them, and the composers who wrote them. They become part of the life of the listener, since the latter has an emotional commitment to the composers, songs and singers he or she enjoys and admires.

Our emotions and affects are intrinsic to our humanity, to what makes us human. But perhaps there is more to human being than emotion; thus whatever the singer may voice, it can and will at times be more than emotion (or perhaps even less or other than emotion). In the first quatrain of the third of his *Sonnets to Orpheus* (sonnets and therefore songs), Rilke writes: “Singing [...] is not desiring/... Singing is Being²³.” In response to this, Jean-Louis Chrétien comments: “Le chant est existence, notre existence la plus propre, mais aussi la plus commune, lorsqu’il se souvient de chanter en oubliant celui qui chante, lorsqu’il cesse d’être notre expression²⁴”. From this perspective, the art of song is both our own and universal, becoming so when the singer enables the song, enables his own singing, to forget him, so that he becomes pure song, just as Yeats asked: “O body swayed to music, O brightening glance,/How can we tell the dancer from the dance?²⁵” We may want to ask: “How can we tell the singer from the song?” Further on in his sonnet to Orpheus, Rilke urges the young lover to “learn to forget his impulsive singing”, since “True singing is a different kind of breath.” The last line of Rilke’s sonnet, the line that follows this one, reads: “A breath about nothing. A breeze in God. A wind.” Rilke says in the poem that the young man’s voice “pries open his mouth”, but dismisses this as impulsive singing, and is clearly trying to get at something else. He seems to be calling for a deeper necessity than impulsiveness; and Jean-Louis Chrétien mentions the ideas of sacrifice and wounding in relation to song: true song must, at some level,

²¹ Aretha Franklin, as quoted on the back cover of Gerri Hirshey, *Nowhere to Run: The Story of Soul Music*, London: Macmillan, 1984.

²² *Ibid.*

²³ Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies and Sonnets to Orpheus*, A. Pouin Jr. (trans.), Boston: Houghton Mifflin, 1977, First series, Sonnet 3, p. 89.

²⁴ Jean-Louis Chrétien, *L’arche de la parole*, Paris: PUF, 1998, p. 129. “Singing is Being, our most personal existence but also our commonest one, whenever the song remembers to sing forgetting the one who sings, and ceases to be our expression.”

²⁵ W. B. Yeats, “Among Schoolchildren”, *The Poems*, Daniel Albright (ed.), London: Everyman/J.M. Dent, 2001, p. 263.

take into account both the spiritual dimension and that of suffering and its role in art. “Behind every beautiful thing there’s been some kind of pain²⁶.” This is one realm where the limits of expressibility can be extended.

So how to go about singing and telling the passions? By singing and telling *with passion*.

Aside from the expression of the various emotions, perhaps the reason why the singer sings, and what the audience picks up, is that singing makes him feel alive. It makes him feel more alive. Instead of saying with Descartes, *Je pense donc je suis*, we say with Rilke and Jean-Louis Chrétien, *Je chante donc je suis*. I sing therefore I am.

The question of ethics in art was raised above, and it was argued that the only moral obligation on the singer or songwriter was to produce a good song. Here, one would argue after Jean-Louis Chrétien that singing itself is being. However, singing is not only about being but, in a quite different, less poetic and philosophical register, about well-being. Not only about doing good work, but about feeling good, and this explains why song is a naturally popular art, and a natural one. It is not given to everybody to write poetry or fiction, or sculpt, but everybody or almost everybody can sing. As this quotation from contemporary musician Brian Eno suggests, singing is a cause of human well-being, as he said in his *Singing Manifesto*: “I believe that singing is the key to long life, a good figure, a stable temperament, increased intelligence, new friends, increased self-confidence, heightened sexual attractiveness and a better sense of humour²⁷.”

Emotion can be brought within the range and possibilities of the expressible in song. One Romantic view of emotion is that, like the *duende*, it is uncontrollable, and precisely because it is uncontrollable, it commands our attention and, sometimes, our aesthetic admiration. This analogy with nature can only go so far; and it is not the only Romantic view of emotion and art. But perhaps one might consider controlling emotion, adjusting it, making it juster, fairer. *Le mot juste, la note juste, la voix juste*: these things go far beyond questions of pure aesthetics. A ready definition of a just emotion is not available. But the late Australian poet Les Murray may help. Perhaps one emotion which is not as common in song as one might have thought is relief: if anything, rather the opposite is true²⁸. About finding his Catholic faith, Murray said in an interview: “No one I knew was much good at forgiving. Suddenly here was a world in which you could forgive, and it looked like a wonderful relief²⁹.” In a world in which, on a global scale, human beings are crying out for justice, forgiveness is a necessity. Among rage, passion, love, terror and other emotions, often unchosen and uncontrolled, the *decision* to forgive is one that can trigger a truly fertile abundance of relief for both the forgiver and the forgiven. That relief in this specific context is a deeply sweet feeling.

Forgiving World

This world is for giving
Not for judging or being condemned in
This world is for giving
Nobody locked out or hemmed in

Strait is the gate of forgiving
Such a steep learning curve
Anytime anyone forgives you

²⁶ Dylan, *op. cit.*, p. 566.

²⁷ <http://bigdaddydystevieb.blogspot.com/2009/01/brian-enos-singing-manifesto.html>

²⁸ Cf. Bob Dylan, “All along the Watchtower”, from the *John Wesley Harding* album (1967): “There’s too much confusion/I can’t get no relief” or Bruce Springsteen, “Atlantic City”, from the *Nebraska* album (1982): “Now there’s trouble bustin’ in from out of state/And the D.A. can’t get no relief”.

²⁹ Nicolas Wroe, “A Life in Writing: Les Murray”. *Guardian*.

<https://www.theguardian.com/books/2010/nov/22/les-murray-poet-life-profile>

You know it's more than you deserve

Not much good at forgiving
All the harm that you do to yourself
Forget the woes into the night you hurled
Look around for that forgiving world

Not the mighty, wealthy or well-dressed
Man convinces
It's the poor, the powerless and dispossessed
Reign as princes

In this forgiving world
Look around for this forgiving world
Look inside for that forgiving world

The fighting and fret and the fever
The warrior ashamed of his fear
Or the trust of a true believer
Not a million miles from here

This world is for giving
However you clasp and you clutch
This world is for giving
Can you ever forgive too much

Maybe you're wanted for murder
Or you've offended your friend or your wife
When you're weary of pretending, and you're ready for mending
That burden of guilt that you hide

When you enter that forgiving world
There is no target to attack
Once you lay your hand to that plough
You know there's no looking back

Come in to this forgiving world
Where you can forget about pains long past
In this forgiving world
You can breathe at last³⁰

WORKS CITED

- Bond, Edward (1994). *Plays Three*. London: Methuen.
Chrétien, Jean-Louis (1998). *L'arche de la parole*. Paris: PUF.
Chrétien, Jean-Louis (2000). *L'inoubliable et l'inespéré*. Paris: Desclée de Brouwer.
Cott, Jonathan (ed.). *Dylan on Dylan: The Essential Interviews*. London: Hodder & Stoughton Ltd, 2007 (2006).
Cox, Jeffrey N. (ed.) (2009). *Keats's Poetry and Prose*. New York, London: W.W. Norton & Company.
Dylan, Bob (2012). *The Lyrics 1961-2012*. New York: Simon & Schuster.
Eliot, T. S. (1948). *Banquet Speech, Nobel Prize in Literature*.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/eliot/speech/>

³⁰ The songs "The Mask and the Fame", "Beggarwoman" and "Forgiving World" are by the author.

- Eno, Brian (2009). *Singing Manifesto*. <http://bigdaddystevieb.blogspot.com/2009/01/brian-enos-singing-manifesto.html>
- Gilmore, Mikal (2012). "Bob Dylan Unleashed: interview with Bob Dylan". *Rolling Stone*. September 27. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>
- Harrison, George (1969). "Something". *Abbey Road*, Beatles' album. Apple Records.
- Haven, Cynthia (2015). "Geoffrey Hill bids farewell to Oxford: 'The craft of poetry is not a spillage but an in-gathering'". <https://bookhaven.stanford.edu/2015/05/geoffrey-hill-bids-farewell-to-oxford-the-craft-of-poetry-is-not-a-spillage-but-an-in-gathering/>
- Hirshey, Gerri (1984). *Nowhere to Run: The Story of Soul Music*. London: Macmillan.
- Hughes, Ted (1994). *Winter Pollen: Occasional Prose*. William Scammell (ed.). London: Faber & Faber.
- Knopfler, Mark (1980). "Romeo and Juliet". Dire Straits, *Making Movies* album. Vertigo Records.
- Le Guay, Claire-Marie (2018). *La vie est plus belle en musique*. Paris: Flammarion.
- Lorca, Federico Garcia (2007). "Theory and Play of the duende." A. S. Kline (trans.). <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.php> (1933).
- Margolis, Lynne (2012). "Inside Woody Guthrie's 'This Land is Your Land'", americansongwriter.com. <https://americansongwriter.com/behind-the-song-this-land-is-your-land/lynnemargolis/>
- Powers, Anne (2012). "'We Take Care of Our Own': Springsteen's New Wave of Social Protest". <https://www.npr.org/sections/therecord/2012/01/19/145454546/we-take-care-of-our-own-springsteens-new-wave-of-social-protest>
- Rilke, Rainer Maria (1977). *Duino Elegies and Sonnets to Orpheus*. A. Pouin Jr. (trans.). Boston: Houghton Mifflin.
- Springsteen, Bruce (1982). *Nebraska* album. Columbia.
- Springsteen, Bruce (2012). "We Take Care of Our Own". *Wrecking Ball* CD. Columbia.
- Suwa, Kazu (*n. d.*). "Theory and Play of the Duende by Federico Garcia Lorca – Generation of '27 – Part 4". <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/essays/generation-27/part4/theory-and-play-duende-federico-garcia-lorca>
- Townshend, Pete (1965). "Can't Explain". Brunswick.
- Wroe, Nicolas (2010). "A Life in Writing: Les Murray". *Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/22/les-murray-poet-life-profile>
- Yeats, W. B. (2001). *The Poems*. Daniel Albright (ed.). London: Everyman/J.M. Dent (1990).

LES NUANCES VOCALES DANS L'EXPRESSION ET LA PERCEPTION DES ÉMOTIONS

Marc Jeannin, Université d'Angers

INTRODUCTION

Dans la voix parlée, comme dans la voix chantée, les nuances vocales constituent un élément fondamental de l'expression orale et de la transmission des émotions. Il s'agit ici de réfléchir, par le prisme de la notion de nuances vocales, aux rapports entre la voix et les émotions. Les nuances vocales tiennent en effet une place privilégiée dans le domaine des émotions : rien qu'à l'écoute d'une réalisation vocale ou d'une performance vocale, de la part d'un orateur ou d'un chanteur, une émotion peut naître chez la personne qui la produit et chez la personne qui l'entend. La voix est capable de générer toute une palette de stimuli acoustiques qui sont directement en relation avec l'expression et la réception d'émotions. Même si les processus menant à diverses émotions restent difficile à appréhender, il est possible d'en mettre certains en lumière au niveau de la voix. Cet article vise à en souligner quelques-uns en lien avec la notion de nuances vocales et en présentant, en guise d'illustration, une sélection d'extraits audio ou audiovisuels. L'article ouvre une discussion sur les nuances vocales en voix parlée puis sur celles en voix chantée, et en particulier le chant lyrique, et leur lien avec les émotions.

NUANCES VOCALES EN VOIX PARLÉE

La production et l'articulation des mots à travers la voix expriment nos états émotionnels. Les nuances vocales qui émanent de l'appareil phonatoire, où naissent et se produisent les sons permettent de rendre compte des émotions, lesquelles sont associées à des ressentis corporels spécifiques. Cela étant dit, à un niveau plus physiologique, la production même des nuances vocales passe par des modulations physiologiques de l'organe vocal, et notamment par des variations de la pression sous-glottique en lien direct avec le contrôle de la respiration, et par des configurations pharyngo-buccales spécifiques. Tout cela contribue à définir, entre autres, certaines caractéristiques acoustiques du timbre de la voix qui sont à la source de l'expression des émotions. Enfin, vient la phase de la réception des émotions via l'analyse cérébrale des vibrations sonores captées par l'appareil auditif.

Les nuances vocales permettent l'expression d'un panel d'informations et/ou de sensations menant à un ressenti émotionnel. Le déclenchement d'une émotion de base¹ ou d'une émotion secondaire ne va pas de soi et n'est pas systématique. C'est une expérience physiologique et psychophysiologique complexe – expérience qui survient soudainement et dure relativement brièvement – de l'état d'esprit d'un individu, et, en référence notamment à une réponse de stimuli acoustiques liés à des expériences subjectives car les émotions sont idiosyncrasiques. En effet, toute personne ne perçoit pas les choses de la même façon, et toute personne n'est pas émue pareillement, par exemple, à l'écoute telle ou telle voix, ou de telle ou telle œuvre

¹ On distingue généralement six « émotions de base » : la joie, la tristesse, la peur, la colère, le dégoût, et la surprise. Une émotion dite secondaire ou mixte, la nostalgie par exemple, correspond à une combinaison d'émotions de base.

musicale. Cela ne remet pas totalement en question la notion d'universalité de l'expression des émotions, soulignée et décrite par Charles Darwin, notamment au niveau des expressions faciales ou des postures², mais la relativise en ce sens qu'elle implique une notion de sensibilité individuelle qui va agir comme une sorte de « curseur émotionnel » face à tel ou tel événement, sonore ou pas.

La nuance dans le discours parlé est une notion importante lorsqu'il s'agit d'exprimer des émotions. Le discours ne fait pas uniquement appel à des unités linguistiques, à des mots porteurs de sens, tel que l'a décrit Ferdinand de Saussure à travers son concept de « signifiant/signifié », pour exprimer telle ou telle émotion. À l'écrit, un énoncé comme « Viens ici ! » doit être explicité si l'on souhaite préciser un état émotionnel en particulier. On trouvera par exemple :

« Viens ici » dit-il d'une voix douce,

ou

« Viens ici » cria-t-il avec colère.

Cette contextualisation se fait directement à l'oral par le biais d'éléments prosodiques, et c'est là tout le travail personnel du locuteur, qu'il soit orateur ou acteur. La personne qui contextualise les éléments de la langue ne va pas commencer par dire « je suis en colère et voilà ce que je vais dire » pour que l'émotion de la colère soit contextualisée, exprimée ou perçue. Ce sont les éléments prosodiques mêmes de son discours qui définiront en très grande partie l'émotion en question, qui peut également s'extérioriser par des gestes et/ou des postures accompagnant les paroles. Il est donc important de souligner le fait que l'élément fondamental à l'oral se situe au niveau de la prosodie. En effet, la prosodie est intimement liée au message linguistique en ce sens qu'elle permet d'exprimer et de préciser, au-delà du sémantisme des mots, l'état émotionnel du locuteur. À l'écoute d'une langue étrangère que l'on ne maîtrise pas du tout, il est tout de même possible de percevoir, seulement à travers les éléments acoustiques qui caractérisent la voix, la différence entre un interlocuteur exprimant la colère, et un autre exprimant un message amical. La nature prosodique même de l'expression vocale est aussi un élément fondamental au niveau de la perception des émotions.

La voix théâtrale correspond généralement à une voix expressive utilisant une tessiture large, de grandes variations mélodiques au niveau de l'intonation, et des nuances vocales adaptées à l'expression des émotions à véhiculer. Les extraits audio et audiovisuels suivants viennent illustrer ces propos.

Extrait 1 – Voix expressive : « la tirade du nez » par Gérard Depardieu, *Cyrano de Bergerac* par Edmond Rostand

Extrait 2 – Voix parlée de tous les jours, sans émotion particulière : scène de la visite de l'appartement avec Lino Ventura et Isabelle Adjani extraite du film *La Gifle*

Extrait 3 – Voix parlée exprimant des émotions fortes : scène de la gifle avec Lino Ventura et Isabelle Adjani extraite du film *La Gifle*

À travers ces extraits, on est en droit de se poser la question suivante : par quels moyens vocaux, l'expression des émotions se traduit-elle dans la voix parlée ? Pour donner des éléments de réponse, il faut d'abord se rappeler qu'elle découle fondamentalement des nuances, des variations des éléments acoustiques définissant la voix. Les éléments acoustiques fondamentaux sont les suivants :

- l'intensité,
- la fréquence,

² Voir Darwin, C. R., *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London: John Murray, 1872.

- la durée,
- le timbre.

D'autres critères acoustiques fondamentaux varient selon la langue (anglais, français, italien, etc.), et définissent les unités segmentales et suprasegmentales qui caractérisent spécifiquement une langue donnée. Au niveau segmental, on retrouve le timbre des voyelles selon leur structure formantique, et formation des consonnes selon notamment la configuration, l'ajustement et les positions des lèvres et de la langue dans la bouche. Au niveau suprasegmental se définissent le rythme, l'accentuation, l'intonation propres à une langue donnée et aux spécificités vocales de chaque individu.

Lorsqu'une émotion est ressentie par une personne, elle se répercute quasi-inexorablement dans son expression vocale car la voix se trouve totalement imbriquée et dépendante des stimuli du corps. Certes, la voix naît des modulations et des vibrations des cordes vocales qui traversent le conduit vocal, ou l'espace pharyngo-buccal, et ensuite se projettent dans l'air. Néanmoins, la voix est aussi influencée par les mouvements corporels induits par des ressentis émotionnels qui vont induire des contractions spécifiques du diaphragme, et/ou des configurations pharyngo-buccales particulières.

Ainsi, l'émotion est à la fois perçue à travers des critères acoustiques spécifiques (intensité, durée, fréquence, timbre), mais aussi à des critères sonores associés aux ressentis physiologiques corporels. Certaines nuances vocales nous émeuvent, et peuvent provoquer des sensations corporelles visibles comme la chair de poule. Ces nuances vocales transmettent via notre audition des vibrations qui évoquent un ressenti émotionnel. C'est un système en boucle : l'émotion exprimée par la voix et dont la production est notamment influencée par des ressentis corporels, va, à travers l'audition, générer de nouvelles émotions qui sont associées à cette ambiance sonore.

NUANCES VOCALES EN VOIX CHANTÉE

La notion nuance dans le discours musical chanté est l'une des sources majeures de l'expression émotive que l'on trouve dans la voix. Comment le chant aborde et intègre l'expression des émotions ? Il dispose d'abord d'un texte qui a été mis en musique par les soins du compositeur. La configuration musicale, et plus précisément mélodico-rythmique, est bien entendu savamment élaborée par le compositeur qui part normalement du texte à mettre en musique pour développer une œuvre de musique vocale. Vient ensuite le rôle du chanteur dans l'interprétation musicale et verbale du texte. Dans un chapitre intitulé « Des Passions et des sentiments », Manuel Garcia dans son fameux *Traité complet de l'Art du chant* sorti en 1847 indique que :

La nature attache à chaque sentiment des caractères distinctifs, un timbre, un accent, une modulation de la voix, etc. Si l'on priait ou si l'on menaçait dans des timbres, avec des modulations, des accents autres que ceux qu'exigent la menace où la prière, loin d'intimider ou d'attendrir, on n'arriverait qu'à se rendre ridicule. Chaque individu a également en raison de sa nature et de sa position une manière à part de sentir et de s'exprimer. L'âge, les mœurs, l'organisation, les circonstances extérieures modifient chez des personnages divers un même sentiment et oblige l'artiste à en varier habilement la couleur pour découvrir le ton propre à chaque affection, et les nuances qu'elle comporte (le timbre, le mouvement, le degré de force dans

l'articulation, etc.). L'élève doit lire attentivement les paroles puis s'entourer de toutes les données qui lui feront connaître à fond le personnage ; ces précautions prises, il ressuscitera son rôle en le parlant. Dans ce dernier travail il mettra autant d'abandon et de naïveté que dans l'expression d'un sentiment qui lui serait propre. L'accent vrai, qui se communique à la voix alors qu'on parle sans apprêt, est la base expression chantante. Les clairs-obscur, le sentiment, tour prend alors une physionomie éloquente et persuasive. L'imitation des mouvements naturels doit donc être pour l'élève l'objet d'une étude toute spéciale ; mais il est un autre moyen qui ne servira pas moins à l'initier dans le secret des passions et que nous recommandons à son zèle ; ce moyen le voici s'isoler complètement du personnage qu'elle doit représenter le placer en face de soi par l'imagination et le laisser ensuite agir et chanter reproduisant fidèlement les impressions que lui aura suggérées cette création fantastique, l'artiste obtiendra des effets bien plus frappants que ceux auxquels il atteindrait en se mettant à l'œuvre tout d'abord.

Le chanteur alors même qu'il ressent les plus vifs transports de la passion doit conserver assez de liberté d'esprit pour analyser les signes au moyen desquels ces transports se sont manifestés, pour les juger un à un, et les soumettre à un scrupuleux examen.³

C'est à travers l'influence des sonorités musicales et le contexte dans lequel elles se développent, que Gilbert Duprez imagine et crée le tout premier contre-ut de poitrine en 1861. Ainsi, dans son livre autobiographique *Souvenirs d'un chanteur*, Duprez revient sur les circonstances de ce contre-ut de poitrine qu'il a fait naître de sa gorge :

Il fallait pour se mettre à la hauteur de cette énergique création, la concentration de toute la volonté, de toutes les forces morales et physiques de celui qui s'en ferait l'interprète... ! Eh ! parbleu, m'écriai-je en terminant, j'éclaterai peut-être ; mais j'y arriverai !

Voilà comment je trouvai cet ut de poitrine qui me valut, à Paris, tant de succès, trop peut-être ; car, enfin, qu'est-ce qu'un son, sinon un moyen d'exprimer une pensée ? Qu'est-ce qu'une note, sans le sentiment qu'elle colore et dont elle est animée ?...⁴

Par la suite, cette nouvelle production vocale de Gilbert Duprez, laquelle implique que le timbre de la voix reste homogène jusqu'aux notes les plus aiguës, aura un impact majeur autant dans l'évolution musical du répertoire opératique que dans l'évolution de l'expression émotionnelle de la voix lyrique. Cette homogénéité de timbre dans le chant lyrique ne va pas sans poser de problème, car elle semble *a priori* limiter la palette de l'expression des passions par la voix qui justement passe par la notion d'hétérogénéité. En effet, l'expression des émotions passent par des variations d'états et par des différences marquées de la qualité de la voix qui est affectée par les sentiments. Le chanteur d'opéra doit communiquer des émotions alors que le propre de sa technique vocale, le cadre des conventions lyriques est d'aboutir à un timbre homogène, au niveau de la puissance et de la richesse harmonique vocale. Malgré tout, la voix lyrique reste très expressive car elle intègre au sein même cette notion d'homogénéité du timbre de la voix, toute une palette de nuances vocales (*diminuendo*, *messa di voce*, etc.) et de caractéristiques vocales spécifiques (vibrato, richesse harmonique du timbre de la voix, etc.) qui permettent de conférer à la voix toute sa dimension émotive.

³ Garcia, M., *Traité complet de l'art du chant*, Paris : R. Troupenas et Cie, 1847, p.50.

⁴ Duprez, G., *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann-Lévy, 1880, p. 75.

NUANCES VOCALES ET ÉMOTIONS

C'est à travers la notion de nuances que le chant lyrique peut évoluer dans la sphère de l'expression des émotions. Le chanteur d'opéra à travers son chant se propose de restituer les déchirements de la passion du personnage qu'il interprète dans le cadre des conventions lyriques rattaché à son art. Il doit susciter, chez l'auditeur lui-même, la violence des passions éprouvées par son personnage à l'aide de ses moyens vocaux. En fait, il faut bien avoir à l'esprit que la voix chantée utilise les mêmes éléments acoustiques que la voix parlée, à la différence près qu'elle les adapte à une norme musicale, un style musical, qui débouchent sur des paramètres acoustiques plus contraignants (forte intensité, vibrato, intervalles musicaux, justesse des notes, pour n'en citer que quelques-uns). Parmi ces paramètres acoustiques fondamentaux – communs à ceux de la voix parlée – dans la l'expression des émotions dans la voix chantée, nous retrouvons l'intensité, la fréquence, la durée, et le timbre de la voix. Ces quatre critères acoustiques fondamentaux sont à rapprocher de termes musicaux en rapport avec l'interprétation, l'expression vocale. Voici ci-dessous quelques-unes des nuances vocales liées à ces quatre critères dans le chant lyrique afin d'illustrer les propos de cet article.

Intensité : *pianissimo, fortissimo, messa di voce, mezza voce, diminuendo*

Durée : *legato, tenuto*

Fréquence : *portamento, glissando*

Timbre : voix claire, voix sombrée, *chiaroscuro*

D'autres éléments importants contribuant à l'expression des émotions se retrouvent à un niveau suprasegmental, notamment au niveau du rythme, de l'accentuation, de la tessiture de la voix chantée, du vibrato, et des éléments linguistiques d'une langue donnée, pour ne citer que ceux-là. En outre, une série de nuances proviennent de l'influence directe des caractéristiques prosodiques de la voix parlée : *glissando, portamento, legato*. A un autre niveau, le rôle de la diction est fondamental car le sens des mots, du texte participent à la transmission des émotions à communiquer. Enfin l'expressivité de la voix lyrique est à mettre en rapport avec les fortes émotions esthétiques qu'elle peut susciter chez l'auditeur, notamment au niveau de :

- la beauté de la voix (liée notamment au timbre, à la puissance et à la richesse harmonique de la voix),
- la dimension musicale apportée par les nuances vocales (effets vocaux liés entre autres au contexte musical),
- la performance (liée particulièrement à la musicalité et à l'expression des sentiments),
- la diction (permettant notamment la compréhension de l'expression verbale du texte).

Ces dimensions, combinées ou pas, peuvent susciter des émotions d'ordre esthétique chez l'auditeur. Ainsi, l'interprète a une double mission dans l'expression de son art : convier au public une émotion liée à son personnage, et aussi convier une émotion esthétique. Les dimensions fusionnent au service de l'expression des émotions (un peu à la manière des éléments de la langue mis en musique : les mots chantés ont à la fois une dimension sémantique et musicale).

La voix chantée a été utilisée, et notamment à l'époque baroque, plutôt comme le reflet de l'expression d'un instrument de musique, et moins comme le reflet de la voix parlée. Cependant, au fil du temps la voix chantée a été mise en musique afin de refléter les inflexions de la voix parlée. Chez Mozart, c'est déjà le cas à travers les parties dialoguées qui ponctuent les parties musicales de certains de ses opéras, mais également à travers des arias. Pour s'en

rendre compte, il ne faut pas attendre le répertoire vériste, lequel tend à mettre en valeur tout le réalisme possible dans l'expression des passions par la voix. L'utilisation d'une grande tessiture (au moins deux octaves), les contrastes entre passages plus vifs et plus tempérés font notamment ressortir le sentiment de colère exprimé, par exemple, par l'air de la Reine de la nuit dans l'opéra *La Flûte enchantée* de Mozart.

Extrait 4 – Air de la reine de la nuit interprété par Nathalie Dessay, *La Flûte enchantée* de Mozart.

Avec le vérisme en particulier, et des compositeurs comme Leoncavallo et Mascagni, l'interprétation pousse le chanteur à une identification par le biais de l'émotion générée par la musique, et surtout par le chant qui se propose de se rapprocher au plus près des émotions de l'être humain. Souvent la mélodie cède alors la place aux cris, aux râles, aux respirations saccadées, aux sanglots qui se combinent aux nuances vocales, aux inflexions de la voix parlée pour exprimer des états émotionnels très intenses et expressifs. On retrouve ces élans lyriques passionnés dans l'ultime duo de l'opéra *Andrea Chénier* de Giordano, ou à la fin de l'aria « Vestì la giubba » ponctué de sanglots de l'opéra *Pagliacci* de Leoncavallo. A travers ces effets vocaux, le chanteur compte émouvoir l'auditeur, et lui remuer les entrailles en lui faisant entendre des nuances vocales très émotionnelles directement tirées de celles appartenant à la voix parlée.

Extrait 5 – « Vestì la giubba » interprété par Franco Corelli, *Pagliacci* de Leoncavallo.

Des nuances vocales associées à un esthétisme musical sublime, permettent également le déclenchement d'émotions parmi l'auditoire. C'est le cas par exemple du contre-ut de Giuseppe Di Stefano à la fin de l'aria « Salut demeure chaste et pure » qu'il produit, à la stupéfaction de tous, en *messa di voce*. La réalisation de ce type de contre-ut illustre un cas où une émotion peut-être ressentie par les auditeurs sensibles à l'esthétisme même des nuances de la voix sur cette note très difficile à produire. Rudolf Bing, directeur du Metropolitan Opera de New York de 1950 à 1972, qui avait coutume d'accueillir les plus grandes voix lyriques dans son théâtre, affirma, après avoir entendu Di Stefano en live dans *Faust* de Gounod, que « son diminuendo sur le contre-ut était d'une beauté tellement exceptionnelle qu'il est resté à jamais gravé dans mon oreille, ce fut le plus beau son qu'il m'eut été donné d'entendre ».

Extrait 6 – « Salut demeure chaste et pure » interprété par Giuseppe di Stefano, *Faust* de Gounod.

Dans le registre des nuances vocales provoquant une forte charge émotionnelle et une forme d'hystérie chez le public, on peut mentionner le *fortissimo tenuto* produit par Franco Corelli sur le si bémol dans l'air de « Recondita armonia » dans *Tosca* de Puccini. Avec ce sib aigu qui dure près de huit secondes, le temps semble être comme suspendu. Franco Corelli laisse le public complètement absorbé par ce son céleste, point culminant de l'aria.

Extrait 7 – Air « Recondita armonia » interprété par Franco Corelli, *Tosca* de Puccini.

La force, la fougue, la puissance vocale de Mario del Monaco a suscité chez le public beaucoup d'émotions, ainsi que de l'étonnement et l'admiration par rapport au volume que peut produire normalement une voix humaine. La volume de la voix était tel que la voix semblait surhumaine. Lorsque del Monaco chanta pour la première fois au Metropolitan Opera, personne ne pensait qu'une voix aussi puissante pouvait sortir d'un gosier humain.

Extrait 8 – « Improvviso » interprété par Mario del Monaco, *Andréa Chénier* de Giordani.

Certaines voix, comme celle de Maria Callas, sont par nature très expressives, et cela est à mettre en relation avec les caractéristiques mêmes du timbre de la voix, lesquelles dégagent un grain particulier.

Extrait 8 – « Casta diva » interprété par Maria Callas, *Norma* de Bellini.

Cette sélection d'extraits n'est qu'un échantillon. Il y aurait bien sûr beaucoup d'autres exemples tirés de performances vocales d'artistes remarquables pour illustrer la force émotionnelle dégagée par les voix lyriques.

CONCLUSION

Les nuances de la voix parlée se retrouvent au niveau de la voix chantée dans l'expression des émotions. Imbriquées l'une à l'autre à travers des éléments acoustiques communs qui les constituent, les deux émissions vocales se font écho en permanence. En outre, l'expression vocale en voix parlée et l'expression vocale en voix chantée sont intimement liées parce que la voix utilise des paramètres acoustiques similaires qui sont à rapprocher de paramètres musicaux (rythme, mélodique, timbre) utilisés pour exprimer les émotions. Il est à considérer que la voix chantée emprunte à la voix parlée ses inflexions émotionnelles les plus intimes, à travers des sensations physiologiques, induisant des modifications d'utilisation de l'appareil phonatoire, lequel est en fait soumis à des variations musculaires de l'organe phonatoire en rapport avec des ressentis corporels. L'expression vocale des émotions est conditionnée par le ressenti corporel, les stimuli corporels impactant ensuite la production phonatoire de la voix parlée et de la voix chantée. Sans nuances, l'expression des émotions devient monotone et donc impossible : le discours en voix parlée ou en voix chantée a besoin de contrastes et de nuances.

L'expression des émotions, des passions, par la voix, passe par une déclinaison, une variation des paramètres acoustiques qui la constitue. Malgré la récurrence de ces schémas vocaux en lien avec l'expression des émotions, on est toujours et encore touché par une voix contenant, par ses nuances, l'expression des sentiments. A l'écoute d'une voix parlée ou d'une voix chantée qui exprime un sentiment qui nous touche, n'y a-t-il pas toujours une part d'émotion esthétique qui se mêle à l'émotion qui est communiquée et perçue ? Cela vient compliquer la conceptualisation de l'émotion vocale, sans que cela nous empêche de ressentir tout ce que la voix a à communiquer. Les vibrations sonores de la voix, la beauté de la voix, sa musicalité, et l'interprétation émotionnelle de l'artiste viennent impacter directement notre être, profondément, passionnément, et tout cela grâce à l'immense palette de ses nuances.

ELEONORA DUSE ET LE CINÉMA : NOTES SUR UN PROJET DE SONORISATION DU FILM *CENERE*

Doriana Legge, Università degli studi dell'Aquila

INTRODUCTION

*Cenerè*¹ est un film muet réalisé en 1916, et basé sur le roman du même nom de Grazia Deledda. La grande actrice italienne Eleonora Duse apparaît dans ce film qui constitue sa seule interprétation cinématographique. Il représente donc un document unique. Eleonora Duse est alors âgée de 58 ans, elle a de longs cheveux blancs et a abandonné les scènes de théâtre depuis sept ans (sa dernière interprétation remontant à 1909²).

En 2016, soit un siècle après la réalisation du film, l'Université de L'Aquila a accueilli le projet d'une sonorisation en live, avec des musiques que j'ai moi-même composées pour l'occasion. Ce projet faisait alors partie du programme d'activités culturelles mené par l'Université, dont le professeur Massimo Fusillo était le référent.

À travers cet article, je souhaite retracer les événements liés au film *Cenerè*, la relation qu'Eleonora Duse entretenait avec le cinéma et ses idées sur les arts nouveaux, en tentant de les imaginer comme le sillon d'un processus qui a mené à la réalisation de la sonorisation du film un siècle plus tard.

Le recours à des instruments acoustiques, à des sons ambiants, à des voix et à des textures électroniques a permis de façonner des tableaux sonores en réponse à des fragments visuels et au rythme de jeu particulier de l'actrice, mais également de faire écho à l'idée même qu'Eleonora Duse avait imaginée pour ce film. Un double spectacle donc, à la fois cinématographique et crossmédiatique, précisément parce que la musique est jouée en live, et parce qu'au travers de sa propre présence l'interprète sonore parachève un dialogue avec les images qui apparaissent à l'écran.

¹ *Cenerè*, en français : *Les Cendres du passé*. J'ai souhaité conserver le titre original en italien tout au long de l'article. *Cenerè*. Italie, 1916. Réalisé par Febo Mari. Sujet tiré du roman de Grazia Deledda, publié en 1904. Scénario écrit par Eleonora Duse, avec la collaboration de Febo Mari et Grazia Deledda. Directeur de la photographie : Eugenio Bava, Giuseppe Gaietto. Interprètes : Eleonora Duse (Rosalia Derios), Febo Mari (Anania, son fils), Misa Mordeglia Mari (Margherita), Ettore Casarotti (l'enfant), Ilda Sibiglia, Carmen Casarotti. Production : Ambrosio - Caesar Film, Italie. Première vision à Rome : 20 mars 1917.

² Ce film a fait l'objet de nombreuses études, je me limiterai donc ici à une analyse plus spécifiquement détaillée, mais pour avoir un cadre général de *Cenerè*, je renvoie aux recherches que je citerai tout au long de cet article, auxquelles j'ajoute d'autres textes fondamentaux : William Weaver, *Duse. A biography*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1984 ; Clemente Fusero, *Eleonora Duse*, Milano, Dall'Oglio, 1971 ; Olga Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962 ; Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985 ; Umberto Barbaro, *La Duse e il film come arte*, "Filmcritica", n. 81, 1958 ; Roberto Paoletta, *Eleonora Duse in Cenerè*, "Bianco e Nero", nn. 7-8, 1952 ; Jean-Louis Courtault-Deslandes, *Eleonora Duse attrice cinematografica. Un'opera incompiuta*, "Museo Nazionale del cinema. Notiziario", nn. 34-35-36, 1977-1979 ; *Ma pupa, Henriette: le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, sous la direction de Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio Editori, 2010 ; Pietro Crivellaro, *Ultime notizie su Cenerè. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, "Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema". N. 64, 2000 ; Antonio Cara, *Cenerè di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, ISRE, 1985.

Ce que je souhaite proposer ici est une trajectoire de recherche interdisciplinaire se situant entre le cinéma, la musique et le théâtre, convaincue que seule une analyse précise peut consolider un projet réellement efficace de sonorisation de ce film. Si nous souhaitons que les musiques acquièrent une valeur, nous ne pouvons y parvenir qu'après un examen attentif du parcours cinématographique d'Eleonora Duse, dont *Cenere* n'est que l'aboutissement final. Cette trajectoire, en tant que musicienne et chercheuse sur les questions théâtrales, m'est parue comme étant la plus vertueuse à emprunter et sans doute la plus efficace.

Il convient cependant de se méfier de certaines embûches. En effet, vouloir retracer le fil rouge des accents théâtraux d'Eleonora Duse dans le film pourrait se révéler un piège. Il faut donc faire preuve de prudence et garder à l'esprit que le théâtre et le cinéma, en particuliers durant les premières années du XXe siècle, constituent deux réalités manifestement lointaines l'une de l'autre. Ce fait, Eleonora Duse l'avait bien compris.

JOUER SANS LA PAROLE

È un campo tutto nuovo e, secondo me, il primo errore consiste nel fatto che versiamo vecchio vino negli otri nuovi. La maggior parte di noi è gente già guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola. È molto più facile esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della voce. Il cinematografo ha bisogno di altri mezzi: ma offre delle possibilità che il teatro non può dare. L'altro errore mi sembra quello di adattare per il cinematografo le opere pensate per il teatro: sono due lingue diverse, e non si può balbettare così confusamente. [...] Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze sulla nuova via, e sono certa che qualche cosa avrei trovato³.

Ainsi, lorsque nous pensons déceler des accents théâtraux dans le jeu d'Eleonora Duse dans *Cenere*, il nous faut toutefois tenir compte du fait que l'actrice ne se souciait pas de laisser de l'espace à son propre jeu (théâtral) dans le film, mais tentait bien d'en reformuler le langage. Une telle entreprise était alors loin d'être simple, raison pour laquelle Eleonora Duse se mettra à étudier, se rendra souvent dans les salles de cinéma et préférera les théâtres de troisième ordre. Elle le fait pour ne pas être reconnue et également pour respirer les humeurs d'un vrai public.

Une première proposition de rôle au cinéma lui parvient de la part de David Wark Griffith. La rémunération paraissait alors particulièrement élevée (300 mille liras) et Eleonora Duse pensait déjà à divers sujets et n'avait aucune intention de se référer à son répertoire théâtral habituel. Mais le projet ne vit jamais le jour : la guerre et la complexité de l'entreprise même se sont avérés être de trop grands obstacles. Après avoir évalué plusieurs propositions⁴, elle décide de signer, en juin 1916, avec la société de production Arturo Ambrosio, la seule qui semblait capable de lui garantir une marge importante d'autonomie dans le choix du sujet. Dans une lettre adressée à sa fille Enrichetta, l'actrice parle de son producteur comme d'« *un brav'uomo e intelligente e che farà tutto quel che voglio io* »⁵, puis d'un ton exalté, elle poursuit⁷ : « J'ai “droit” (ah! J'aime cette parole) sur les machines et sur *l'operatore*, c'est *cela* l'homme le plus difficile⁸ ».

³ Citation d'Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938, p. 287.

⁴ Voir Elena Dagrada, *La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e Cenere*, in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, sous la direction de Monica Dall'Asta, Cineteca di Bologna, 2008, p. 81-83.

⁵ Voir Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, sous la direction de Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993, p. 215. ⁷ Les citations d'Eleonora Duse en français sont celles recueillies dans ses lettres. Les approximations grammaticales et orthographiques de l'auteure ont été laissées telles quelles par soucis de fidélité. ⁸ *Ibidem*, p. 216.

Eleonora Duse s'intéresse au roman de Grazia Deledda, *Cenere*, depuis déjà quelques années : « Le livre est basé sur la nécessité (n'importe la quelle) d'une séparation entre mère et fils⁶ ».

La première ébauche du scénario est écrite par Eleonora Duse et comportait manifestement des différences importantes par rapport au livre⁷. Mais, ce qui m'intéresse ici, ce sont les variations qui existent, aussi et surtout, entre les différentes versions des pellicules qui nous sont parvenues aujourd'hui⁸.

Je rapporte ici brièvement l'intrigue du film : Eleonora Duse joue le rôle de Rosalia, une vieille mendicante qui, après vingt ans de séparation, rencontre à nouveau Anania, le fils qu'elle avait été contrainte d'abandonner dans l'espoir de lui offrir un meilleur avenir. Le récit cinématographique (qui exclut la partie centrale du roman de Grazia Deledda) peut se résumer en quelques points clés. Tout d'abord, l'abandon du fils Anania par sa mère Rosalia, qui préfère le confier à son père marié à une autre femme. Puis, les années marquées par la nostalgie, durant lesquelles Rosalia précipite dans un état de pauvreté, tandis que son fils Anania grandit et s'oriente vers une brillante carrière. Viennent ensuite leurs retrouvailles après plus de vingt ans, qui constituent la partie centrale du film. Enfin, une nouvelle séparation, cette fois définitive, puisque Rosalia décide de se donner la mort afin de libérer à nouveau son fils et de lui garantir un avenir prometteur, sans l'entrave de la présence maternelle.

Eleonora Duse imagine le film en trois épisodes : le premier est « *L'ombra in cui l'immensa protagonista agirà come uno spirito e non come un corpo*¹² », le deuxième est *La larva*, dont « *lo spirito fluttuerà in parvenze fantomatiche di mani, che segneranno uno scorcio impressionante sullo schermo*⁹ » ; ainsi « *la Duse aveva previsto di condensare – dopo un'immagine di Anania intento a leggere le lettere di Margherita – tutte le scene chiave della Vita del figlio che precedono la ricerca della madre, in un susseguirsi di lampi e suggestioni visive, fino alla simbolica scalata al monte (il vento, l'infanzia a Nuoro, il Gennargentu...)*¹⁰ ». Et enfin, le troisième avec *La carne*, « *la donna apparirà intera nel gioco della luce e nel fremito del dramma*¹¹ ».

La gestation du film fut très certainement compliquée, et les deux pellicules dont nous disposons montrent des signes évidents de distanciation par rapport au projet initial d'Eleonora Duse. Le film est en effet plus linéaire que ce que l'actrice avait imaginé. Sans doute pour cette raison, la déception fut forte, au point qu'Eleonora Duse en vint à le définir comme un film « *orribile* ». Les deux premières parties devaient être corroborées par un style évocateur, avec des jeux d'ombres et de lumière qui n'avaient ouvertement rien à voir avec l'art du jeu d'acteur¹². Dans la dernière partie, qui reflète plus amplement le film que nous connaissons, nous assistons à la véritable apparition de Rosalia, et l'actrice peut alors se consacrer pleinement à l'interprétation.

Le jeu d'Eleonora Duse dans *Cenere* est entièrement destiné à interroger le silence qui caractérisait déjà ses choix au théâtre. Il me semble ici essentiel de rappeler que de nombreuses années plus tard John Cage parlera de l'importance du silence au sein d'une partition

⁶ *Ibidem*, p. 213.

⁷ Gianni Olla écrira que « *Cenere-romanzo è la storia di un figlio abbandonato, Cenere-film è la tragedia di una madre* », voir Gianni Olla, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa, 2000.

⁸ La première version en cassette vidéo a été publiée par Mondadori en 1992, mais elle ne durait que 30 minutes et certaines scènes du film étaient manquantes. Une version restaurée à la fin des années 1980 a été publiée par la George Eastman House Motion Picture Study Collection, Rochester, N. Y., en collaboration avec la Cineteca del Friuli. ¹² Saverio Procida, *La maschera. Ad Eleonora Duse*, «L'Arte muta», n. 3, 1916, p. 37.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Elena Dagrada, *La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e Cenere*, op. cit., p. 85.

¹¹ Saverio Procida, *La maschera. Ad Eleonora Duse*, op. cit., p. 37.

¹² Des années plus tard, Antonin Artaud écrira que « si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. Rien ne le différencie du théâtre », Antonin Artaud, *Sorcellerie et cinéma*, Œuvres complètes 3, Paris, Gallimard, 1961, p. 81.

musicale¹³. Là encore, Eleonora Duse souligne son être et faire hors du temps, et donc en soi extraordinairement moderne. Ainsi, l'absence de parole déclamée devient un tremplin pour mener des expériences lyriques et figuratives insolites, en d'autres termes « *un'arte di trasposizione* » :

La sola cosa che mi ha angosciata là dentro fu che quei signori della Ambrosio, volevano una riproduzione di vita. Io ho sempre cercato invece, in arte, una trasposizione di questa¹⁴.

Mais il convient également de souligner que l'absence de parole, évidente dans le cinéma muet (mais parfois remplacée par des didascalies ou perceptible par le mouvement des lèvres des acteurs), est totale dans le rôle de Rosalia, ce qu'Eleonora Duse souligne dans une lettre adressée à sa fille : « jamais dans toute la film Je ne parle¹⁵ ». En effet, dans *Cenere* :

Eleonora Duse recita senza parlare, si dice. Siamo sicuri che reciti? O meglio, cosa fa esattamente? Agire ed esprimere senza ricorrere alle parole è un esercizio di prova nel teatro, mentre per il cinema muto è il linguaggio. È comunque qualcosa che evidenzia un principio: in ciò che chiamiamo "recitazione" le parole sono meno della punta dell'iceberg¹⁶.

Le corps de l'acteur constitue un dépôt de mémoire, et les techniques inscrites dans son corps proviennent souvent de très loin, même de si de façon inconsciente. Ces questions sont connues, en particulier de ceux qui interrogent l'art du jeu de l'acteur au tournant du siècle (entre le XIXe et le XXe siècles). En effet, dans la première moitié du XXe siècle, la vie communautaire de la troupe théâtrale change profondément, l'organisation des familles des comiques n'est plus la même, le savoir actoriel se confronte à la mise en scène théâtrale : l'acteur est ainsi contraint de se mouvoir dans un nouveau territoire et d'explorer différentes modalités créatives. Tout cela se produit de manière particulièrement évidente en Italie, notamment durant la période fasciste, lorsque le théâtre modifie ses habitudes et la substance qualitative de la profession. Durant cette période, mais déjà en partie durant les décennies précédentes, la « microsociété » des acteurs, qui constituait la substance du théâtre italien, s'est affaiblie d'un point de vue artistique et organisationnel. Pour le dire brièvement, les règles de la profession se modifient, tout comme la structure communautaire qui a jusqu'alors caractérisé la vie des acteurs de théâtre. Les avant-gardes artistiques qui se déploient dans le reste de l'Europe, l'avènement de la mise en scène théâtrale et encore la présence du cinéma et de celle de la variété déterminent les petits et grands mouvements du savoir dépositaire d'un métier de longue date. Il s'agit là de questions déjà débattues mais toutefois particulièrement pertinentes dans le cas d'acteurs qui ont su se re/mettre en jeu au sein de territoires jusqu'alors inconnus, comme celui du cinéma.

Ce fait se révèle d'autant plus pertinent à la lecture des mots d'Antonio Attisani :

Come Stanislavskij, l'attrice intendeva il testo come partitura musicale, o lo rendeva tale. Il suo teatro era *mousiké*. Il suo film è la *mousiké* del secolo di cenere. Ogni opera

¹³ Voir par exemple les écrits recueillis dans John Cage, *Il silenzio* [1961], Il saggiatore, 2019.

¹⁴ Paola Bertolone, *Parole di teatro e teatro delle parole nella corrispondenza di Eleonora Duse*, «Biblioteca teatrale», 39, luglio-settembre 1996, p. 26.

¹⁵ Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, op. cit., p. 219.

¹⁶ Antonio Attisani, *Fine senza fine*, est la version italienne originale du texte de l'auteur qui a ensuite été publié en traduction anglaise dans le volume *Eleonora Duse and Cenere (Ashes) – Centennial essays*, Maria Pia Pagani and Paul Fryer eds, North Carolina, McFarland & Co., Jefferson, 2017, p. 1-6. ²¹ Antonio Attisani, *Fine senza fine*, op. cit.

di Eleonora Duse metteva in segno un oceano di motivi, tutti convocati dal suo corpomemoria, memoria ancestrale, perciò collettiva, da cui lei stessa si lasciava sorprendere²¹.

À ce stade, il me semble intéressant de proposer une analyse qui, me semble-t-il, n'est pas encore suffisamment questionnée par les nombreuses études consacrées à la relation qu'entretenait Eleonora Duse avec le film *Cenere*, et donc plus ouvertement avec le cinéma. Il s'agit d'une manière, que je fais mienne, de tenter de souligner la *modernité* de l'actrice, qui se révèle encore plus évidente à l'égard du nouvel art. Comme je l'ai dit précédemment, pour les chercheurs sur les études théâtrales, ce film représente un document précieux et inédit. Mais il convient de faire preuve de prudence lorsque nous souhaitons y percevoir la trace de la performance *théâtrale* de l'actrice. Dans le monde que nous habitons, submergé par des flux d'images, du théâtre à la vidéo, et d'autres documents qui semblent soumettre l'art théâtral à la minutie du regard enquêteur de l'historien, la possibilité de disposer d'un témoignage vidéo d'Eleonora Duse prend sans doute des contours miraculeux.

Je souhaite cependant regarder l'autre face de cette histoire. Eleonora Duse – nous l'avons dit – ne fut en rien satisfaite du résultat final, au point de juger le film comme « horrible » (même si cette position semble s'adoucir dans le temps). Pourtant, l'actrice n'a jamais pensé à se débarrasser du film (la société de production souhaitant plutôt le retirer de la distribution). Eleonora Duse était sans doute bien trop intelligente pour ne pas se rendre compte que ce film lui aurait survécu, sans toutefois se poser le problème du document qui reste. Et cela parce qu'à ses yeux, ce même « document » ne pouvait pas constituer la marque de son travail théâtral. Son idée du jeu dans *Cenere* est, de toute évidence, entièrement dirigée vers la spécificité du langage cinématographique et non vers le théâtre. Eleonora Duse ne décide pas simplement d'ignorer l'existence du film, mais ne lui accorde que peu d'importance, précisément parce qu'elle le considère comme appartenant à un autre monde. Il semble alors légitime de nous demander si *Cenere* constitue ou non un document représentant son art actoriel. À certains égards, il l'est sans aucun doute, comme l'écrit Mirella Schino :

Nel teatro dell'attore creatore, c'è una dialettica basilare tra continuità e spezzatura. Possiamo individuare un livello di continuità determinato dall'intreccio della cove [...], della mimica, e delle micropartiture gestuali (in stretto legame. Magari di opposizione, con il testo). Le parole sono un flusso e impongono il loro tempo. Poi ci sono, più o meno frequenti a seconda dell'attore, i momenti di spezzatura: le impennate improvvise della Duse che fa un balzo, che alza inaspettatamente la voce, che si fa inondare di colpo il volto di lacrime. Testimoniate tante volte, sempre con lo stesso stupore: una sorpresa. Per la sua interpretazione cinematografica la Duse scelse di fare una sintesi di un solo livello della sua recitazione, quello, appunto, delle spezzature. Di fronte alla sparizione della voce, elimina anche tutto il flusso che a teatro la portava da un momento di rottura ad un altro¹⁷.

Schino nous invite ici à penser à une migration de certains traits stylistiques de l'actrice théâtrale vers le cinéma, mais en tant qu'éléments coupés du contexte de la scène. Dans l'une de ses lettres adressées à sa fille Enrichetta, Eleonora Duse écrit « *se dovessi recitare Cenere* » et se réfère donc à l'éventualité d'adapter le roman pour la scène théâtrale. Une énième démonstration qu'à ses yeux, le cinéma constituait une chose autre, qui avait finalement assez peu à voir avec le théâtre, au sens le plus classique du terme.

¹⁷ Mirella Schino, *Nota su "Cenere": una linea continua di spezzature*, "Teatro e Storia", n. 16, 1994, p. 354-355.

²³ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, ora in *Pensare l'attore*, sous la direction de Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, p. 90.

Pourtant, tout n'est pas si simple, car si Claudio Meldolesi dit vrai, à savoir que « *il frammento e non lo spettacolo nel suo insieme è il luogo della qualità artistica della recitazione*²³ », dans *Cenere*, en plus de la « *spezzatura* » dont parle Schino, c'est justement la qualité des fragments confiés à Eleonora Duse qui embellissent le film. Pensons à la scène la plus connue, celle où Rosalia tient un bas troué dans les mains, l'observe puis le jette, consciente qu'il ne peut pas être raccommodé. Ou encore celle où elle boit au ruisseau en posant ses lèvres sur la surface de l'eau qui coule, sans l'aide de ses mains, en exhibant une sorte de sauvagerie qui constitue un trait caractéristique de cette femme-fantôme aux cheveux blancs. Au travers de ces fragments, au-delà de toute prudence, nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer ce de quoi Eleonora Duse était capable de faire au théâtre. Lorsque Martin Buber la voit en 1905, il va jusqu'à affirmer que l'actrice ne manifestait pas un simple caractère individuel mais celui de ses « ancêtres italiens ¹⁸ ». Et cela est d'autant plus vrai au vu de ce que nous avons dit précédemment : une mémoire constituée de gestes et de techniques est inscrite dans le corps de l'actrice et ne peut pas être remodelée au cinéma de manière substantielle. Olga Signorelli rappelle alors qu'Eleonora Duse a mûri « *la convinzione dell'enorme importanza del cinematografo come linguaggio universale, che, oltrepassando la barriera della lingua può parlare alle genti di ogni nazione, di ogni ceto*¹⁹ ».

Il convient donc de travailler par fractions et fragments, qui pourraient nous apparaître comme de longs plans, mais qui constituent en réalité des détails amplifiés.

Una tendenza della Duse a costruire il film solo attraverso piccoli nodi fisici, minuscole sequenze di azione che non si evolvono l'una nell'altra ma che sono quasi isolate tra loro (Rosalia che guarda la calza, la butta - l'elaborato inchino al figlio, esibizione della sua miseria - le tre distinte pause da seduta dell'attesa - il breve arco della disperazione di fronte al messaggio negativo, ecc)²⁰.

LA SONORISATION DU FILM

Eleonora Duse n'est pas seule dans ce film; Febo Mari est en effet le réalisateur et interprète également le rôle de son fils Anania. La distance entre son jeu et celui d'Eleonora Duse paraît infranchissable, et suggère une sorte de dialogue *lirico-epirrematico*²¹, où les répliques en mètres non lyriques d'un côté – interprétées de manière récitée - répondent à des répliques en mètres lyriques d'un autre - interprétées par le chant.

En somme, Febo Mari joue et Eleonora Duse chante et danse. Cette polarité a animé tout le processus de sonorisation du film.

Lors du tournage de *Cenere*, l'actrice avait suggéré la présence du violoncelliste Livio Boni pour évoquer cette atmosphère raréfiée qu'elle souhaitait introduire dans le film. Il existe effectivement une bande sonore musicale dans *Cenere*, et bien qu'il n'existe pas la trace d'une partition conçue spécifiquement pour accompagner la projection²², cette trame musicale se fait

¹⁸ Voir Marcella Scopelliti, « *La Duse a Firenze: Martin Buber, 1905* ». *L'attore di fuoco: Martin Buber e il teatro*, by Scopelliti. Torino, Accademia University Press, 2015, p. 215-218. Web.

<<http://books.openedition.org/aaccademia/2864>>. La version originale en allemand a été publiée dans une revue en 1906 (Martin Buber, *Die Duse in Florenz*, «Die Schaubühne», i, 15, 14 décembre 1905, p. 422-424).

¹⁹ Olga Signorelli, *L'epistolario di "Cenere"*, in "Bianco e Nero", 19, n. 12, p. 19.

²⁰ Mirella Schino, *Nota su "Cenere": una linea continua di spezzature*, op. cit., p. 354.

²¹ Avec ce terme, j'entends la forme particulière qui, dans la tragédie grecque du Ve siècle, faisait dialoguer des mètres non lyriques (récités) avec des mètres lyriques (chantés).

²² Aucune trace de partition musicale conçue spécifiquement pour ce film en 1916 n'a été retrouvée. Nous pouvons donc facilement imaginer qu'il n'y en existait pas et que l'angoisse laissée par les silences était compensée par un répertoire de compositions adaptées à de nombreuses occasions.

entendre. Elle est présente entre les silences d'Eleonora Duse, et invite l'imagination à déclencher une image sonore du film. J'ai également pris cela en compte pour mener à bien le projet de sonorisation.

Je souhaite maintenant tenter de décrire le type de travail effectué pour la composition des musiques que j'ai réalisées en 2016, année du centenaire de *Cenere*, et je précise que la performance prévoyait ma présence sur scène en tant qu'exécutrice, positionnée à droite de l'écran sur lequel le film était projeté.

Le public avait donc face à lui une scène double et cross-médiatique, avec la présence d'une performeuse qui s'est vu confier l'interprétation des musiques et celle d'un écran de cinéma sur lequel était transmis *Cenere*.

L'une des scènes les plus évocatrices du film, que nous avons déjà mentionnée, est le fragment où Rosalia est assise par terre devant la baraque où elle habite : elle examine les trous d'un bas noir qu'elle tient entre les mains, son regard est méticuleux et attentif, elle observe chaque centimètre, mais dans cette scène de concentration totale Rosalia/Duse apparaît absente, abstraite. Elle jette ensuite le bas ; et sur une didascalie, nous pouvons lire « *Rotta una maglia i fili non si riannodano più*²³ ». Que se passe-t-il du point de vue sonore ? Dans cette séquence, une voix émerge, comme provenant d'un magma acoustique, se voulant le pur son et l'évocation d'une parole non déclamée. Une voix qui ne se limite pas à donner de la matière et une vibration à la didascalie, mais qui communique de manière beaucoup plus complexe par rapport à parole qu'elle aspire à exprimer. Ici, l'objet de la pensée d'Eleonora Duse n'est certainement pas le bas, et peut-être ni même son fils. Il s'agit là d'une absence autre, de l'image d'un silence qui entoure les choses. Ce silence nous invite à faire un vide intérieur et à nous transformer en cavités prêtes à accueillir un nouveau son, celui d'une voix fantôme, qui réplique la formule « *Rotta una maglia i fili non si riannodano più* ». Cette trame sonore reviendra ensuite dans la scène finale, lorsque le corps d'Eleonora Duse s'éloigne et que Febo Mari reste au premier plan, l'air désesparé. Là encore, à la fin du film, la musique souhaite souligner l'impossibilité de renouer des fils/liens qui se sont irrémédiablement rompus. Il n'existe alors aucun espoir de retrouvailles entre Rosalia et son fils, l'éloignement de la mère, désormais corps exsangue, se reflète dans la voix qui revient et qui semble résonner dans la tête d'Ananias.

Il y a une autre séquence, centrale dans le film, celle où Rosalia a été avertie que son fils savait où la retrouver, qui me semble pertinente. Eleonora Duse s'approche de la maison, elle sait que son fils l'attend à l'intérieur, et c'est avec une révérence qu'elle inaugure leur première rencontre après vingt ans d'absence. Eleonora Duse ouvre grand les bras, comme pour chercher une embrassade, mais transforme ensuite ce mouvement en un geste rituel et symbolique. Lorsqu'ils se retrouvent ensemble dans la pièce, débute alors une danse d'approche, comme si Eleonora Duse se déplaçait parmi des serpents (pour reprendre l'idée suggérée par Adelaide Ristori à son sujet). Son fils voudrait l'emmener avec lui pour lui garantir une vie meilleure, Rosalia tente de le caresser dans un mélange de timidité et de honte. Elle semble se transformer en une petite créature entre ses mains, se faisant de plus en plus minuscule. Mais après cette danse miniaturisée, voilà qu'arrive l'envolée : sans l'aide d'aucun type de cadrage, Eleonora Duse grandit, semble se tenir sur la pointe des pieds, presque sur un piédestal, et d'un geste autoritaire elle lève le bras en guise d'avertissement et dit : « *ora basta* ». Elle ne subira pas cette énième humiliation, la bataille est terminée. La musique accompagne ici une atmosphère de suspicion, jusqu'à croître, dans un climax ascendant, vers un magma acoustique renforcé par l'utilisation d'un capteur optique qui identifie la position et la distance de la main pour la

²³ Traduction faite par mes soins: Lorsqu'une maille se casse, les fils ne se renouent plus.

refléter dans des sons numériques plus ou moins aigus. Un instrument qui fonctionne principalement comme un thérémine. Ainsi, également d'un point de vue gestuel, celui ou celle qui interprète la musique s'engage dans une véritable danse qui se reflète dans les images projetées sur l'écran.

Ces exemples souhaitent illustrer non pas tant le résultat, mais plutôt la construction de cette sonorisation. Il serait intéressant d'interroger plus profondément la configuration technique, ou comme je préfère le dire, « l'aspect artisanal de la musique électronique ». Mais je me limiterai ici à l'essentiel, qui, il me semble, souligne une dialectique avec le jeu d'Eleonora Duse.

Durant une exécution en live, un environnement sonore se crée et - grâce à l'utilisation d'un logiciel audio sophistiqué (Ableton Live) - permet à un seul interprète de créer une architecture sonore plus complexe. J'ai travaillé en procédant par *loops*, c'est-à-dire avec de petites séquences sonores ou rythmiques qui, une fois exécutées, sont automatiquement enregistrées et reproduites, afin que l'interprète puisse se consacrer au développement d'une autre texture sonore. Tout cela garantit une continuité dans le flux acoustique qui devient un magma sonore, et en même temps permet à de courtes séquences musicales de revenir par intermittence, se répétant, à l'image des micro-actions d'Eleonora Duse.

Un autre aspect est à prendre en compte : la sonorisation en live requiert la présence de l'interprète, qui - dans ce cas précis - était située à droite de l'écran et clairement visible du public. Il a fallu longuement étudier cette présence et l'interroger pour ne pas risquer d'en faire un simple corps encombrant. Le performer ou la performeuse qui joue devient un acteur/actrice de second rôle. Il convient donc de tenir compte de ce statut, dans la mesure où ses gestes et sa posture filtrent et reflètent ceux des images qui apparaissent à l'écran. Certes, il reste à mes yeux très difficile de me considérer comme une actrice de second rôle s'exécutant aux côtés d'Eleonora Duse, mais j'ai tenté de mettre en œuvre une certaine fluidité entre ma présence sur scène et les images projetées. Cela, sans me cacher et en exhibant un dispositif encombrant composé de fils et de câbles électriques, afin de témoigner que la disposition numérique possède aussi la substance d'un matériau vivant, à façonner tel que le ferait un artisan. C'est également une manière de dialoguer avec le passé.

Guardare e riguardare il film sulla scorta degli studi qui presentati, ripensarlo, non sarà perciò un freddo esercizio ma qualcosa che può suscitare nuove emozioni e idee, fino a una catarsi del tutto razionale che consiste nel vedere *finalmente* il secolo trascorso nella sua verità realizzata e, soprattutto, i suoi enigmi ancora in attesa di risposta²⁴.

Pour celles et ceux qui, comme moi, étudient le théâtre et composent de la musique en même temps, ce processus acquiert une double valeur. En effet, j'ai souhaité ici faire dialoguer une œuvre artistique et créative avec le travail scientifique des recherches théâtrales. La matière artistique a nécessairement dû confluer dans l'autre pour dépasser ses propres horizons et stratifier ses expériences. La recherche musicale a déclenché, je l'espère, la pertinence fortuite de celle de nature scientifique, en ouvrant différentes brèches et, pourquoi pas, également de nouvelles perspectives sur un sujet d'étude qui aura toujours quelque chose de nouveau à dire.

²⁴ Antonio Attisani, *Fine senza fine*, op. cit.

DE L'OREILLE AU CŒUR : NÉGOCIATIONS ET STRATÉGIES SONORES DANS LE CADRE DU RITUEL DE *MEVLUD* CHEZ LES FEMMES DE LA MINORITÉ MUSULMANE POMAK DE THRACE OCCIDENTALE (GRÈCE)

Eftychia Droutsas, Sorbonne Université

Mon premier voyage en Grèce chez les Pomaks de la région de Thrace occidentale date de 2006, dans le cadre d'un premier travail que j'ai mené sur leurs chants traditionnels alors même que les sources et les travaux sur leurs pratiques musicales étaient quasi-inexistants¹. Ce manque de sources venait accroître à mes yeux toute une mythologie liée à leur appellation exonyme tardive et non établie, les récits sur leurs origines obscures, l'exotisme autour de leur confession musulmane combiné à leur parler slave; et pour finir, l'isolement géographique de leurs villages qui a été encré dans le langage vernaculaire grec par le terme *pomakohoria* («villages pomaks»), ceux-ci étant situés à quelques kilomètres des frontières bulgares et repartis dans la chaîne montagneuse de Rhodope. Depuis la signature du Traité de Lausanne (1923), les Pomaks font officiellement partie de la «minorité musulmane de Thrace occidentale»². Si le Traité prévoyait des clauses spécifiques pour la protection juridique et culturelle des minorités, le contexte politique dominé par le nationalisme était loin d'être favorable aux populations musulmanes qui vont subir de plein fouet et durant plusieurs décennies, une politique de discrimination et d'isolement sur le plan autant économique, social que juridique³. Pour les Pomaks, cette politique de ségrégation devient également spatiale avec l'installation d'une zone de surveillance militaire autour des villages pomaks qui reste en vigueur jusqu'au milieu des années 1990, obligeant les habitants à se munir d'un passeport pour pouvoir sortir ou rentrer chez eux.

Nous sommes alors face à une communauté stigmatisée qui a du affronter et assumer des frontières à la fois culturels, géographiques, religieuses et sociales qui les opposaient constamment à l'Autre.

¹ Petros Theoharidis est affecté au village pomak d'Ehinos pour enseigner le grec dans les écoles dites «minoritaires». Il entame, de sa propre initiative, une collecte auprès de ses élèves dans les années 1960. Ce travail sera publié en 1995. Petros Theoharidis, *Pomaks: Les musulmans de Rhodope*, Xanthi, Centre d'évolution culturelle de Thrace, 1995.

² Le Traité de Lausanne met fin à la Première guerre mondiale entre la Turquie et les Alliés. Il établit également les nouvelles frontières de la Turquie moderne dirigé par Moustafa Kemal et il assure la protection juridique et culturelle des minorités. Meropi Anastassiadou, «L'échange de populations entre la Grèce et la Turquie au lendemain de la Première Guerre mondiale», *Confluences Méditerranée*, n° 16, 1995, p. 161. Site consulté le 10 août 2023. http://www.revuesplurielles.org/_uploads/pdf/9_16_17.pdf

³ Ces questions sont posées depuis la parution, en 1989, de l'ouvrage sur L'islam balkanique d'Alexandar Popovic, et traitées depuis par de nombreux chercheurs tels que Nathalie Cleyer, Xavier Bougarel ou Bernard Lory. Alexandar Popovic, *L'islam balkanique. Les musulmans du sud-est européen dans la période post-ottomane*, Berlin, Osteuropa- Institut an der Freien Universität Berlin. *Balkanologische Veröffentlichungen*, 1986. Xavier Bougarel, Nathalie Cleyer, *Les musulmans de l'Europe du Sud-Est : des empires aux états balkaniques*, Paris, Terres et gens de l'islam, 2013. Bernard Lory, *L'Europe balkanique de 1945 à nos jours*, Paris, Elipses-Marketing, 1996.

MEVLUD : LE TEXTE ET SON AUTEUR

Le point de départ était donc le désir d'aller à la rencontre de cette communauté et de pouvoir mettre des visages sur des mots et des sons. Étant accueillie par une famille qui était composée uniquement de femmes et de filles, je suis immergée dès le début de mon arrivée dans un univers exclusivement féminin. C'est au cours de ce premier séjour que mes hôtesse me proposent de m'initier au *mevlud*.

Dérivé de la langue arabe qui signifie « naissance », le mot *mevlud* est attaché à la naissance du Prophète Mohamed et associé à différents types de célébrations très populaires dans le monde musulman⁴. Chez les Pomaks, le *mevlud* est associé à un poème intitulé *mevlud-i serif* (« la naissance bénie ») datant du XV^e siècle et rédigé en ottoman⁵. Ce poème est attribué au poète Süleyman Çelebi et il est divisé en différentes parties dans lesquelles le poète relate la naissance, la vie et la mort du Prophète Mohammed. La popularité et la longévité de ce poème aurait probablement dépassé les espérances de son auteur par sa circulation exceptionnelle dans la péninsule balkanique, favorisée par le contexte géopolitique de l'Empire ottoman. Le poème de Süleyman Çelebi fut alors adopté, traduit ou adapté en aljamiando⁶ dans les différentes langues existantes des populations de confession musulmane des pays se trouvant sous l'Empire ottoman⁷ dont les musulmans d'Albanie de Monténégro, de Bosnie, de Crète ou de Bulgarie.

Les Pomaks, eux, vont adopter le poème tel quel, en ottoman. La copie de référence se présente sous la forme d'un livret qui contient le poème de Süleyman Çelebi mais également des chants religieux (*ilahî*), des contes qui mettent en scène le Prophète Mohamed et des prières. En réalité, il s'agit d'une compilation de textes dont on ne connaît ni l'éditeur, ni le copiste, ni la date de l'édition. À côté de ce livret des éditions turques sont introduites dans la région au début des années 1960 optant pour une écriture en caractère latin, suite à la réforme linguistique de Mustafa Kemal en 1928 dans le but de fonder une Turquie moderne. Malgré les réactions vives de toute la minorité musulmane qui considère ces nouvelles éditions comme blasphématoires - la langue de Dieu est remplacée par celle des chrétiens !- elles vont finir par être acceptées, surtout par les plus jeunes. Depuis, elles sont sans cesse rééditées, actualisées et modernisées, accueillant de nouveaux textes et chants religieux mais elles vont également apporter des modifications sur le texte du Süleyman Çelebi en ajoutant ou supprimant des vers, et des mots pour, selon le discours des éditeurs, simplifier le texte poétique et le rendre plus compréhensible aux lecteurs.

⁴ Pour la graphie du mot *mevlud* il existe autant d'orthographe que des pratiques selon le langage vernaculaire arabe. Personnellement, j'ai choisi la graphie invariable *mevlud* utilisée également dans un certain nombre d'ouvrages et qui est, à mon sens, plus proche de l'énonciation des Pomaks de Thrace occidentale.

⁵ Langue écrite de la cours ottomane. Il s'agit d'un mélange de terme turcs, perses et arabes écrits en caractère arabe.

⁶ D'origine arabe, le terme *aljamia* est utilisé d'abord par les musulmans d'Al-Andalus pour désigner les parlers romans de leurs voisins du Nord de la Péninsule ibérique. C'est à la fin du Moyen Âge que ce terme est fixé par l'écriture en caractères arabes et sera dénommée *aljamiada*. Évariste Lévi-Provençal, Leonard Patrick Harvey.

"Aljamīa." *Encyclopédie de l'Islam*, Brill Online, 2015. Site consulté le 10 août 2023. http://referenceworks.brillonline.com/janus.biu.sorbonne.fr/entries/encyclopedia-de-l-islam/aljamia-SIM_0548.

⁷ Nathalie Clayer décrit le cas albanais en fin du X^e siècle l'auteure, le *mevlud* albanais en caractères arabes a été un des premiers textes imprimés en deux traductions : l'une en 1878, pour les musulmans du Monténégro et du nord de l'Albanie actuelle, et l'autre dans les années 1880 pour ceux du Kosovo. Cette période répond, d'après l'auteure, au besoin d'affirmation et de valorisation de la langue albanaise aussi bien auprès des pays voisins (Turquie, Grèce, Bulgarie), des Européens qu'auprès des Albanais eux-mêmes. Nathalie Clayer, « Le goût du fruit défendu ou de la lecture de l'albanais dans l'Empire ottoman finissant », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 87-88 (septembre 1999). Site consulté le 10 août 2023. <http://remmm.revues.org/305>. p. 226, 229, 230.

LE MEVLUD FEMININ : ENTRE SAVOIR ET LÉGITIMITÉ

En dépit de ces transformations le texte demeure un poème de nativité qui est au cœur de deux pratiques rituelles chez les Pomaks dont le seul point commun est le répertoire. Celui-ci est composé du poème de Süleyman Çelebi, du Coran et des chants religieux.

De là, il existe une forme rituelle publique animée exclusivement par les *hoja*⁸ à la mosquée à des moments fixes du calendrier liturgique ou à la demande des fidèles. L'autre forme rituelle est privée, organisée le plus souvent à la maison et animée par les femmes sur invitation, à des contextes divers et variés comme celui du deuil, de la naissance, du départ à l'armée, du mariage ou simplement pour le plaisir de se réunir et se retrouver. Pour distinguer les deux pratiques, les femmes pomaks emploient l'expression *mevlud kadın* (« *mevlud* féminin ») qui impose d'emblée sa spécificité en introduisant la notion de dualité au cœur de la pratique de *mevlud*. Cette dualité est dotée d'une identité de genre et du « corps » qui sépare la femme de l'homme dans la mesure où la présence de ce dernier en est exclue. Cela est lié aux interprétations de la voix chantée de la femme ancrées dans les mentalités comme étant le prolongement du corps féminin susceptible d'attirer l'attention, la curiosité, l'oreille et donc le désir de l'homme. Ceci dit, si les femmes sont en effet obligées de s'adapter en fonction des interdictions qui leur sont imposées, l'organisation et la tenue des *mevlud* féminins restent un acte de réaction et de choix qui est loin d'être imposé. Au contraire, les femmes revendiquent une façon « de faire » et « de dire » qui leur est propre. Et pourtant, le poème de S.Çelebi est au cœur d'une polémique, toujours d'actualité, menée par les instances religieuses qui contestent son caractère religieux et qualifient le rituel de *mevlud* comme étant une tradition locale étrangère au « véritable Islam », qui est celui du Coran. Ces deniers tentent ainsi de disqualifier la popularité du poème afin d'empêcher les rituels qui, pour la plupart, sont initiés principalement par les femmes. Le rituel du *mevlud* féminin est classé alors en tant que pratique d'un groupe d'illettrées et les femmes sont qualifiées d'ignorantes.

Cela résonne particulièrement chez les femmes pomaks qui se trouvent triplement minorées de part leur religion, leur parler et leur genre en raison de leur statut de minorité, du contexte politique et d'un modèle sociétal strictement patriarcal. L'ensemble de ces paramètres va engendrer un taux d'analphabétisme qui sera longtemps élevé et qui touchera particulièrement les femmes. Plusieurs d'entre elles d'ailleurs portent encore aujourd'hui un sentiment fort d'injustice et de frustration tandis que d'autres - entre la trentaine et la quarantaine - reprennent leur scolarité et se retrouvent parfois au même niveau d'études que leurs propres enfants, ce qui les amuse beaucoup. La question est de savoir comment et pourquoi les femmes imposent et persistent à pratiquer une autre forme rituelle face au statut savant des *hoja* et à l'improbation des institutions confessionnelles.

Contrairement aux hommes *hoja*, les femmes pratiquant le *mevlud* se positionnent en dehors de ce débat, c'est pourquoi elles ne possèdent pas les mêmes limites. Ce qui se dégage de leur pratique, leur mode d'organisation et leur discours, ce sont plutôt des critères d'évaluation flexibles, engendrés par des influences aussi bien internes qu'externes qui laissent une véritable marge aux négociations et au renouvellement permanent. Ces influences s'installent, comme nous le verrons, par un processus d'adaptation qui génère toute la dimension créative des rituels de *mevlud* privés.

⁸ Celui qui enseigne la religion. Il représente une autorité sociale.

UN ENSEMBLE COMMUN

Si les femmes parviennent à ancrer la pratique du *mevlud* privé dans leur quotidien, c'est parce qu'elles adaptent le rituel à leurs propres valeurs de penser, d'être et de faire. Parmi ces valeurs, il y a celle du « faire ensemble » que nous pouvons observer dans la répartition des rôles lors des rituels.

Plusieurs formats sont possibles : soit les femmes forment un ensemble et chantent collectivement, soit elles se divisent en deux groupes de nombre variables qui s'alternent et se répondent, soit le rituel est animé par la *mevloutena*. Il s'agit initialement de la personne dont dépend le bon déroulement du rituel. Elle décide du début et de la fin du rituel, des passages qui seront récités, de leur ordre et chacune des prestations est accompagnée d'une rémunération de la part de la femme qui organise le rituel (l'hôtesse) en guise de remerciements. Ceci dit, la *mevloutena* dispose d'une autorité fonctionnelle sans pour autant être hiérarchique. En somme, n'importe quelle femme peut endosser le rôle de la *mevloutena* à deux conditions principales : être capable de déchiffrer le *mevlud* de S. Çelebi et être dotée d'une voix qui porte suffisamment pour remplir l'espace occupé par les femmes, de la pièce centrale jusqu'aux autres pièces de la maison. Cette flexibilité dans la répartition des rôles est aussi valable au cours même du rituel où l'émetteur et le récepteur peuvent s'inverser à tout moment. C'est la raison pour laquelle les *mevlud* privés forment aussi un cadre propice à l'implication des enfants souvent invités à faire résonner leurs voix. Soutenus et encouragés par leurs mères et par l'ensemble des femmes présentes, les enfants ont l'occasion de montrer ce qu'ils savent faire et apprendre à gérer leurs émotions face à une audience. Cela permet aux mères de valoriser le savoir de leurs enfants, de les sensibiliser au rituel et de les initier au vivre et au faire ensemble. Un devoir de transmission et de d'apprentissage lié de façon intrinsèque à leur rôle de mère.

Autre aspect qui participe à créer un ensemble commun dans le cadre des *mevlud* féminins, c'est la manière d'exécuter le poème de S. Çelebi. Ce dernier est organisé en strophes qui se présentent sur deux vers dont chacun contient onze syllabes. Face à cette division strophique les femmes optent pour une ritournelle syllabique calquée sur la métrique du distique qui se repère de façon cyclique. Le caractère mesuré et répétitif de cette courte mélodie facile à mémoriser incite à une participation collective réglementée par le principe d'entendre une seule et même voix. Cependant, ces ritournelles ne sont pas fixes étant donné que chaque femme peut potentiellement inventer sa propre mélodie, s'approprier celle d'une autre femme, tandis que d'autres mélodies sont affiliées à une famille ou bien à un village. Il reste que cette homogénéité vocale, obtenue par l'exécution monodique en unisson, s'inscrit dans le désir des femmes d'instaurer un ensemble commun partagé au sein de l'espace rituel, à l'inverse des rituels de *mevlud* publics où les *hoja* se livrent à des interprétations individuelles et mélismatiques à caractère non mesuré, rendant vaine toute participation collective.

Enfin, il y a le moment du banquet suivi d'un *du'a* (prière) à l'issue duquel s'achève le rituel. L'abondance des plats, boissons et desserts est telle que les femmes restent solidaires entre elles et se distribuent les tâches préparatives (confection des plats, aide à l'organisation logistique etc.). Le soin porté à la richesse du banquet est à la fois une démonstration d'amour et d'intention à la personne honorée, une façon de remercier et de satisfaire les femmes présentes au rituel, mais aussi de partager entre elles les mérites de cette expérience.

FAIRE DU SENS A PARTIR DU NON-SENS

Apprendre le *mevlud* ou le Coran devient pour les femmes une affaire personnelle, dans le sens où elles vont compléter leurs connaissances avec d'autres sources de savoir issues plutôt du cadre familial mais également par des expériences ou occasions qu'elles vont initier (déplacements et participation aux *mevlud* féminins, voyages en Turquie, en Egypte, à la Mecque) ou bien avec des moyens plus modernes comme la radio, la télévision (émissions religieuses turques diffusées grâce aux paraboles) ou plus récemment encore, internet. Le sentiment de privation de leur scolarité est notamment comblé aujourd'hui par le nombre croissant de jeunes filles qui sont envoyées dans des écoles religieuses en Turquie. De retour au village et porteuses désormais d'un savoir délocalisé, elles sont chargées de l'éducation religieuse des enfants mais aussi de celle des femmes : elles mettent en place des réunions de travail qui consistent à réciter, expliquer des textes religieux ou participer à des réunions de discussion sur des sujets de société qui les concernent en lien avec la religion. Elles parviennent ainsi à occuper dans l'espace rural et urbain une place de leader spirituel tandis qu'elles incarnent aux yeux des femmes et surtout des jeunes filles, l'image d'un islam moderne et attrayant. La reconnaissance de leur statut, leur service à la communauté, leurs connaissances et leur indépendance économique, lorsqu'elles sont employées par l'Etat, font d'elles un modèle à suivre et une fierté pour la famille, et plus particulièrement pour leur mères dont certaines semblent prendre, à travers leur fille, la revanche sur leur propre passé.

Toutefois, le poème de *mevlud* a la particularité d'être à la jonction entre la tradition orale et écrite. Cette malléabilité est établie par son apprentissage transmis par immersion, pendant le rituel. Ce temps présent offre ce que les autres moments ne pouvaient pas apporter : la construction d'un savoir par la mémoire, l'écoute, l'observation et la participation qui viennent compléter une compréhension partielle, voire sommaire du sens littéral du texte poétique (un certain nombre de mots isolés ou des vers) appris et mémorisé depuis l'enfance ou alors par initiative personnelle. Elles développent ainsi une habilité à créer et raconter des histoires pour compléter ou souligner l'importance d'une scène ou d'un personnage et de cette manière parvenir non seulement à compenser leurs ignorances mais aussi à consolider leur savoir. Quant à l'acte rituel, elle est apprise que lors du rituel lui-même. Les femmes mettent en place une mémoire mimétique fortement liée à l'acte qui leur permet de reproduire ce qui est visible et audible.

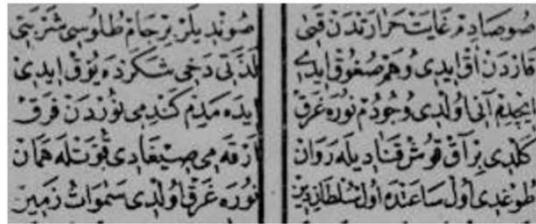
Une de ces stratégies sonores consiste en la technique du découpage du texte poétique, souvent arbitraire. Cela attribue au temps rituel une malléabilité permettant aux femmes de l'adapter à des circonstances toujours aléatoires selon leurs propres émotions et contraintes ou bien celles des autres (lorsque les femmes montrent des signes de fatigue ou qu'elle doivent quitter les lieux) sachant qu'aucune ne peut se retirer tant que le rituel n'est pas terminé. Ce processus de découpage, qui varie selon le contexte, ne peut se déterminer que lors de l'exécution à travers laquelle le texte poétique se récrée sur mesure. Cet acte d'intervention, révélé lors de l'énoncé et donc par le sonore, détermine la structure du texte poétique et transforme le sens verbal du texte – pour celles qui ne le possèdent pas – en une signification fonctionnelle qui a un impact sur le déroulement du rituel. Par cette stratégie sonore, les femmes déplacent les lignes frontalières qui définissent le texte, la langue, et le sens de façon à compenser leurs ignorances. Elles parviennent ainsi à faire exploser la question de la langue et du sens et à établir un lien avec un élément qu'elles ne maîtrisent pas en lui attribuant une nouvelle fonction qui correspond à leur besoin, celui de contrôler et gérer le temps du rituel.

D'autres stratégies sont dans l'attente d'un devenir sonore pour être intelligibles. Une partie de ces stratégies est observée lors des chansons religieuses (*ilâhî*) écrites principalement en turc et contenues dans des recueils dont la majorité est éditée en Turquie. Ces recueils se présentent comme un support qui permet aux fidèles de retrouver, mémoriser et fixer le souvenir d'une chanson religieuse. D'autres chant religieux sont sélectionnés selon leur contenu et/ou leur popularité. Un grand nombre d'entre eux se pratiquent dans le quotidien en dehors du contexte rituel et sont diffusés régulièrement à la télévision ou la radio. D'autres sont attachés à un répertoire qualifié d'« ancien » transmis au sein de la famille ou à l'école. À partir de ces textes, les femmes inventent leurs propres mélodies ou bien elles y adaptent des mélodies préexistantes qu'elles ont écoutées à la radio, à la télévision ou sur internet. D'un point de vue sonore, l'enjeu est d'adapter la mélodie et le nombre de notes au nombre de syllabes. Autre procédé d'adaptation consiste à modifier préalablement certains mots contenus dans les *ilâhî* pour les associer à la situation donnée. Lors d'un mariage, par exemple, il arrive que le nom du Prophète, mentionné dans un *ilâhî* d'amour, soit remplacé par les prénoms du couple ; ou encore un *ilâhî* qui évoque la mort d'un père, soit adapté pour évoquer la mort d'une mère. En somme, cette flexibilité permet d'une part d'assurer un état émotionnel qui renvoie et rappelle le contexte, et d'autre part de, renouveler et réactualiser le répertoire en offrant la possibilité aux nouvelles générations de filles d'adapter le rituel de *mevlud* à leurs goûts musicaux. Enfin, il existe des stratégies sonores de récupération de sens qui s'établissent par le processus d'imitation. Une partie se manifeste par un certain nombre de mots-clés qui, dès lors qu'ils sont énoncés les femmes ripostent par des formules fixes mélodisées correspondant en général à des prières ou des saluts. Ces repères marquent le début et la fin d'une section permettant ainsi aux femmes de s'orienter par l'écoute et de reconnaître les différents passages qui se succèdent lors du rituel. D'autres mots-clés sont associés à une série d'actions. Il s'agit d'une succession de gestes qui se déclenchent au cours de la section « Âmine hâtûn » (La mère Âmine) qui décrit la scène de l'accouchement et de la naissance du Prophète.

L'extrait ci-dessous présente le passage en question⁹:

⁹ Texte en caractère latin depuis l'édition Senyildiz yayinevi (n°.59). La traduction est basée sur celle de Lyman MacCallum. « The mevlidi Sherif by Süleyman Chelebi », Londres, L. Cranmer-Byng, 1943, p. 23.

<p><i>Sûsadım gâyet harâretten kat'i</i></p> <p><i>Sundular bir câm dolusu şerbeti</i></p>	<p>« Je suis tellement assoiffée et fiévreuse »,</p> <p>Sur ces paroles, on lui apporté un verre rempli de <i>serbet</i></p>
<p><i>Kardan ak idi ve hem soğuk idi</i></p> <p><i>Lezzeti dahi şekerde yok idi</i></p>	<p>Le verre était plus blanc et plus froid que la neige</p> <p>Aucune confiserie existante n'était aussi douce et sucrée</p>
<p><i>İçtim ânu oldu cismin nûra gark</i></p> <p><i>Edemedim kendimi nûrdan fark</i></p>	<p>« En le buvant, j'étais émergé dans une lumière,</p> <p>et je ne pouvais pas me dissocier de la lumière.</p>
<p><i>Geldi bir ak kuş kanadıyle revân</i></p> <p><i>Arkama siğadı kuvvetle hemân</i></p>	<p>Sur les pignons lumineux, un oiseau blanc est venu en voguant,</p> <p>et il a touché mon dos, si fort mais si gentiment</p>
<p><i>Dogdu ol saatte ol sultân-ı din</i></p> <p><i>Nûra garkoldu semâvât ü zemîn</i></p>	<p>Le rois de la foi est né cette nuit,</p> <p>et la lumière a submergé la terre et le paradis.</p>



1. L'extrait issu de la version en *osmanli*.

Cette série de gestes se déclenche à l'énoncé du mot *serbet* qui renvoie au jus sucré qui aurait soulagé et aidé Âmine à accoucher. À ce moment précis, une ou deux femmes de l'audience distribuent des jus et des gâteaux. Puis, à l'écoute du mot *arkami* (*arka*, « dos ») les femmes savent que c'est le début des premières descriptions de douleurs d'Amine. Le poème relate la scène de l'arrivée d'un oiseau envoyé par Dieu qui aurait touché le dos d'Âmine provoquant ainsi l'accouchement du Prophète. Les femmes se mettent debout en direction de la Mecque puis échangent un geste de caresse sur le dos. Ce geste est suivi d'une prière de glorification qui célèbre la naissance du prophète et enfin un échange de poignées de main pour se féliciter de la venue du Prophète au monde.

Lorsque je demande à Guluzar, une des femmes pomak avec qui je travaille sur le mevlud, pourquoi elle est si attachée à la section « Âmine hâtûn », elle me répond comme il suit : « Quand tu feras des enfants, tu comprendras ! Tu ne connais pas encore les douleurs qu'une mère endure pour mettre un enfant au monde [...] Je pense à ce qu'elle a enduré et ça m'émeut ».

Guluzar comme beaucoup d'autres femmes, ne s'identifie pas au personnage d'Âmine mais au corps souffrant et aux émotions qui traversent ce dernier, telles que les douleurs, la

délivrance et la joie, si bien que certaines évoquent la sensation de renaître ou se remémorent la naissance de leurs propres enfants¹⁰. Nous sommes alors devant ce que nous pourrions appeler un « texte corporel », un texte qui ne prend pas corps mais qui l'est, et dont les mots sont là uniquement pour réveiller quelque chose qui a déjà été vécu. Il y a donc une relecture « autre » qui est imposée par les femmes, dont le sens profond n'est accessible que par l'épreuve physique de l'accouchement qui se transforme en un savoir propre et intime lié à la mémoire du corps, et à l'émotion que peut ressentir une femme-mère. Par là, il en résulte que l'ensemble de gestes produits dans le cadre des rituels privés établissent le lien avec le poème permettant aux femmes non seulement d'avoir accès au sens littéral mais de renforcer et souligner ce dernier à travers leur corps, porteur de mémoire de leur maternité.

Toutefois, si le passage de nativité du Prophète constitue une « clé d'accès » aux affects liés à la représentation du corps des femmes, celles-ci n'ont pas pour autant le monopole émotionnel de cette section. En passant de l'oreille au cœur ou de la gorge au ventre, ce cheminement vertical demeure et rejoint, sous la houlette de l'émotion, aussi bien les femmes que les hommes. Car il existe belle et bien des hommes défenseurs du *mevlud* qui partagent la même vision et la même façon de faire que les femmes. Mais, exclus des cercles des femmes, les hommes restent encore aujourd'hui isolés n'ayant pas su organiser des occasions rituels pour se rassembler en dehors de l'espace de la mosquée.

CONCLUSION

Traversé par une série d'oppositions au cœur desquelles trône la question éternelle des limites entre le monde profane et sacré, le poème du *mevlud* écrit par Süleyman Çelebi est constamment renvoyé à la périphérie du religieux. En choisissant cet espace périphérique, les femmes pomaks créent, non seulement un cadre d'une série de pratiques spirituelles mais aussi, un espace dynamique de négociations de sorte que les limites de ces oppositions binaires deviennent poreuses. Ainsi, les femmes ne copient pas ce qui leur est dicté par la religion mais cultivent leur propre religiosité. En investissant cet espace périphérique, elles parviennent à concevoir, s'adapter à l'autre, renouveler leurs savoirs et se maintenir dans l'air du temps par le partage de leurs propres expériences sensibles.

Pour conclure, on pourrait dire que les femmes pomaks recréent le rituel de *mevlud* selon leur image en choisissant un espace périphérique qui ne s'attache ni au dogme, ni aux lois des hommes, ni à l'appartenance identitaire, ni même à la langue. Ce dont il s'agit s'inscrit plutôt dans l'ordre du féminin, de l'éducation du vivre ensemble, de la mémoire, de l'émotion, du partage, de la transmission, et du désir de l'expression à travers une tradition chantée où les femmes peuvent explorer et partager leurs désirs à la fois célestes et terrestres.

¹⁰ Cela est avancé également par Nancy Tapper pour qui « la focalisation sur la nativité du Prophète est susceptible d'être une clé importante d'accès au sens de *mevlud* pour les femmes ». Nancy Tapper, « Gender and Religion in a Turkish town : A comparison of two types of formal women's gatherings », *Women's Religious Experience*, Routledge, 2014, p. 75.

Éditeur:
DIRE ET CHANTER LES PASSIONS

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021