



*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)

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

**Comité scientifique** (par ordre alphabétique)

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

<b>Pr Nobert COL</b>	Université de Bretagne Sud
<b>Pr. Carl GOMBRICH</b>	The London Interdisciplinary School
<b>Simon LEADER</b>	The Leys School
<b>Dr Marie NGO NKANA</b>	Université de Strasbourg
<b>Jean-Yves LE JUGE</b>	Festival de musique baroque de Quelven
<b>Dr Nicola PASQUALICCHIO</b>	Università di Verona
<b>Dr Paul PHILLIPS</b>	Stanford University
<b>Dr Geoffrey RATOUIS</b>	Université d'Angers
<b>Dr Sophie ROCH-VEIRAS</b>	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](http://www.dclp.eu/revue-dclp)



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : [contact-revue-dclp@dclp.eu](mailto: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.



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

Doriana Legge, Università degli studi dell'Aquila

## INTRODUCTION

*Cenerè*<sup>1</sup> 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 1909<sup>2</sup>).

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.

---

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> 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 trovato<sup>3</sup>.

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 propositions<sup>4</sup>, 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* »<sup>5</sup>, puis d'un ton exalté, elle poursuit<sup>7</sup> : « J'ai “droit” (ah! J'aime cette parole) sur les machines et sur *l'operatore*, c'est *cela* l'homme le plus difficile<sup>8</sup> ».

<sup>3</sup> Citation d'Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938, p. 287.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Voir Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, sous la direction de Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993, p. 215. <sup>7</sup> 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. <sup>8</sup> *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 fils<sup>6</sup> ».

La première ébauche du scénario est écrite par Eleonora Duse et comportait manifestement des différences importantes par rapport au livre<sup>7</sup>. 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'hui<sup>8</sup>.

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*<sup>12</sup> », le deuxième est *La larva*, dont « *lo spirito fluttuerà in parvenze fantomatiche di mani, che segneranno uno scorcio impressionante sullo schermo*<sup>9</sup> » ; 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...)*<sup>10</sup> ». Et enfin, le troisième avec *La carne*, « *la donna apparirà intera nel gioco della luce e nel fremito del dramma*<sup>11</sup> ».

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'acteur<sup>12</sup>. 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

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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. <sup>12</sup> Saverio Procida, *La maschera. Ad Eleonora Duse*, «L'Arte muta», n. 3, 1916, p. 37.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

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

<sup>11</sup> Saverio Procida, *La maschera. Ad Eleonora Duse*, op. cit., p. 37.

<sup>12</sup> 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.

musicale<sup>13</sup>. 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 questa<sup>14</sup>.

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 parle<sup>15</sup> ». 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'iceberg<sup>16</sup>.

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

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

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

<sup>15</sup> Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, op. cit., p. 219.

<sup>16</sup> 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. <sup>21</sup> 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 sorprendere<sup>21</sup>.

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 altro<sup>17</sup>.

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.

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

<sup>23</sup> 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*<sup>23</sup> », 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 <sup>18</sup> ». 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*<sup>19</sup> ».

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)<sup>20</sup>.

## 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*<sup>21</sup>, 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 projection<sup>22</sup>, cette trame musicale se fait

<sup>18</sup> 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).

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

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

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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*<sup>23</sup> ». 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

<sup>23</sup> 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 risposta<sup>24</sup>.

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.

<sup>24</sup> Antonio Attisani, *Fine senza fine*, op. cit.