



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



03 L'Émotion chez Maria Callas

sept 2024

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

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**, DCLP

Directeur de 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	Sorbonne Université

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
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Marina BONDI	Università degli Studi Modena e Reggio Emilia, Conservatorio di Musica Vecchi Tonelli
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
Pr Clair ROWDEN	School of Musicologie Cardiff University

Équipe éditoriale

Volet édition :

Marine VASLIN
 Lisa FISCHER
 Marjorie GRANDIS

Volet graphique-design :

Allison LEGAVRE

Conception et supervision du numéro :

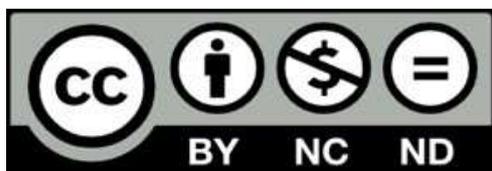
Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Publication périodique

Revue en libre accès 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.

MARIA CALLAS ET LA VIE DE L'ÉMOTION

Pietro Milli
Docteur en Musicologie

Un discours abordant le thème de l'émotion en rapport avec Maria Callas pourrait être voué, dès le départ, à occuper l'espace d'une subjectivité quelque peu étriquée. Une subjectivité qui, telle une camisole de force, nous enfermerait un par un dans les périmètres de notre Je. Car la voix de Maria Anna Cecilia Sophia Kalogeropoulos est d'abord un appel qui nous émeut – qui m'émeut, et m'émerveille et me touche à la première personne. Cette émotion, je pourrais néanmoins tenter de l'appréhender non pas sous le prisme d'un émoi fugace, mais à la lumière de la psychologie expérimentale et de son objectivité. On pourrait alors envisager de classer mes émotions¹, puis de les comparer avec celles d'une autre personne et d'effectuer des mesures de toutes sortes. Mais l'émotion n'est-elle qu'un élément parmi d'autres de la psychologie humaine, « comme le calcium dans les traités de chimie après l'hydrogène ou le soufre »² ? Ne s'inscrit-elle pas toujours dans une histoire ? Par exemple, lorsque je m'imagine l'entrée en scène de la Callas, une image et une émotion littéraires s'imposent comme une évidence :

Toute pareille, sur la terre, s'élançait Pallas Athéna, et elle vient, en fin de course, s'abattre entre les lignes ; et la stupeur [θάμβος] saisit ceux qui la voient, Troyens dompteurs de cavales, Achéens aux bonnes jambières ; et chacun alors de dire en regardant son voisin : « Est-ce là encore la guerre cruelle, l'atroce mêlée ? Ou Zeus entre nos deux peuples voudrait-il établir une bonne amitié, Zeus, seul arbitre de tous les combats humains³ ? »

Or, le θάμβος dont il est question ici ne correspond qu'approximativement au mot français « stupeur », si bien que le Dictionnaire Bailly en propose différentes traductions : « effroi, étonnement, stupeur, *d'où particul.* admiration.⁴ » Et en dépit des résonances entre ces deux situations – nous reviendrons plus tard sur l'atmosphère magique d'étonnement qui se dégageait de « la divina » –, ce mélange composite d'« éléments » émotionnels qu'est le θάμβος a en réalité peu de chose à voir avec l'émotion suscitée par la Callas – et encore moins avec les théophanies contemporaines.

Le cadre conceptuel de la psychanalyse pourrait également nous aider à comprendre le thème dont il est question, bien que le mot « affect » soit dans ce cas plus approprié⁵. En plus de souligner l'importance de l'identification dans le jeu théâtral de la Callas, amenant à une

¹ Par exemple, le psychologue américain Paul Ekman a initialement identifié six émotions de base : joie, colère, peur, tristesse, surprise et dégoût (*happiness, anger, fear, sadness, surprise, disgust*). Plus récemment, une étude a porté le nombre d'émotions à vingt-sept (voir Alan S. Cowen et Dacher Keltner, « Self-report captures 27 distinct categories of emotion bridged by continuous gradients », *Proceedings of National Academy of Sciences*, septembre 2017).

² Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1938], Paris, Hermann, 1965, p. 11. En prenant pour cible l'approche psychologique, Sartre ajoute : « Pour le psychologue l'émotion ne signifie rien parce qu'il l'étudie comme fait, c'est-à-dire en la coupant de tout le reste. Elle sera donc dès l'origine non-signifiante, mais si vraiment tout fait humain est signifiant, l'émotion par le psychologue est, par nature, morte, non-psychique, inhumaine » (p. 16).

³ Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, Chant IV, p. 151-152.

⁴ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000, p. 916.

⁵ D'ailleurs, le mot « émotion » n'est pas répertorié dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Jean Laplanche et de Jean-Bertrand Pontalis (Paris, Quadrige/PUF, 2007 [1967]), ni dans *Le vocabulaire de Jung* coordonné par Aimé Agnel (Paris, Ellipses, 2011). Dans ce dernier, Suzanne Krakowiak affirme néanmoins que « le terme d'affect est pour Jung synonymes de celui d'émotion » (p. 13). Quant au Dictionnaire Lacan, il regroupe les mots « cœur », « émoi », « émotion », « passion », « sentiment » dans la notice « Affectivité » (voir Jean-Pierre Cléro, *Dictionnaire Lacan*, Paris, Ellipses, 2008, p. 25-26).

indiscernabilité presque totale entre l'interprète et son rôle⁶, il s'agirait de mettre en exergue le caractère sacrificiel, et partant tragique, de sa personne, divisée, comme Médée, entre le monde des humains et le monde des dieux⁷. À cet égard, les analogies avec la biographie d'une autre diva triste, Marilyn Monroe, ne manqueraient pas⁸ : la recherche d'un idéal de perfection repoussé toujours plus loin ; une forme de scission entre l'individu et la *persona* (Maria et Callas, d'une part, Norma Jeane Mortenson Baker et Marilyn Monroe, d'autre part)⁹ ; et sur un plan plus intime, une vie sentimentale marquée par des échecs, un rapport extrêmement conflictuel avec la figure maternelle et un désir inassouvi de maternité. Mais avec Sartre, on pourrait soutenir que le causalisme de la psychanalyse est une entrave à la compréhension du phénomène de l'émotion : « C'est la contradiction profonde de toute psychanalyse que de présenter à la fois un lien de causalité et un lien de compréhension entre les phénomènes qu'elle étudie. Ces deux types de liaison sont incompatibles.¹⁰ »

Si l'on suivait la démarche de l'auteur de *L'Être et le Néant*, on pourrait alors considérer l'émotion comme une « transformation du monde »¹¹. Par exemple, je pourrais affirmer qu'en écoutant la Callas, ma conscience se transforme pour transformer un objet qu'elle ne parvient pas à saisir totalement : sa voix. Ainsi la joie, y compris celle de l'écoute, serait-elle « une conduite magique qui tend à réaliser par incantation la possession de l'objet désiré comme totalité instantanée »¹². Si cette conception peut éclairer certains aspects de ce phénomène, l'*Esquisse d'une théorie des émotions* que nous propose Sartre n'est pas apte, de l'aveu même de l'auteur, à appréhender des émotions comme l'horreur ou l'admiration¹³. Et par ailleurs, cette théorie nous ramènerait à

⁶ « J'essaie de sentir ce que je ferai sur scène. [...] j'essaie de ressentir comment le personnage réagirait, quels seraient ses gestes ; on moule la statue : les yeux, les membres, tout l'aspect physique. C'est une étape d'identification, parfois si complète que je me sens être elle », Maria Callas, « Pourquoi le fait de me rencontrer rend-il les gens nerveux », interview pour *The Sunday Times Magazine*, 19 mars 1961, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, Paris, Éditions de La Martinière, 2017, p. 102.

⁷ La Callas, on le sait n'aimait pas le mot "divina" : « Pour vous dire la vérité, je n'aime pas être surnommée "la Divina". Je m'y oppose. Je suis Maria Callas. Et je ne suis qu'une femme. » Maria Callas, « Je suis Maria Callas. Et je ne suis qu'une femme », interview pour le *New York Times*, 31 octobre 1971, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, cit., p. 217. Il n'en demeure pas moins qu'elle a été considérée comme telle par une partie de ses admirateurs, auprès desquels elle suscitait une véritable "hystérie collective" (voir Maria Callas, « Callas ? Oui, elle chantait, elle se porte bien mais, par pitié, laissez-la se promener tranquillement dans la rue », interview pour *The Sunday Times Magazine*, 26 mars, 1961, dans Idem, p. 124).

⁸ Quelques photos immortalisent la rencontre de ces deux femmes à l'occasion de l'anniversaire du Président John Fitzgerald Kennedy le 19 mai 1962, au Madison Square Garden (voir par exemple : <https://www.olyrix.com/artistes/13657/maria-callas/photos/11203/maria-callas-marilyn-monroe>, site consulté le 27 novembre 2023). À cette occasion, Callas chanta deux airs de *Carmen* et Marilyn Monroe la célèbre chanson « Happy Birthday, Mr. President ».

⁹ Selon la psychologie analytique, la *persona* est un masque fonctionnel qui organise les rapports avec les autres individus et avec la société. La "dissociation" entre l'individu et la personne apparaît dans ces propos de Maria Callas : « Il y a deux choses liées, mais distinctes : Maria et la Callas. [...] La femme, on peut cracher dessus, je peux être la plus gentille du monde, mais l'artiste, il ne faut pas la bousculer, lui faire du mal. » Maria Callas, « Il y a deux choses liées, mais distinctes : Maria et la Callas », interview pour *L'Express*, 19 janvier 1970, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, op. cit., p. 173.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, op. cit., p. 37. Ajoutons à cela que la Callas ne croyait pas à la psychanalyse : « La psychanalyse ? Je n'y crois pas. Je fais ma propre psychanalyse à chaque instant. Je n'ai jamais accepté de me confesser à qui que ce soit : je préfère me confesser à moi-même. » Maria Callas, « Ce que la Callas n'avait encore jamais raconté », interview pour *Elle*, 9 février 1970, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, cit., p. 182.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, op. cit., p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ « Cette théorie de l'émotion n'explique pas certaines réactions brusques d'horreur et d'admiration qui nous saisissent parfois devant des objets apparus tout à coup », Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, op. cit., p. 57.

nouveau dans le cadre étroit de l'individu ou, plus précisément, du rapport entre la conscience et le monde¹⁴.

Pour éviter ces écueils, nous donnerons d'abord la parole à la Callas elle-même. En effet, comme en témoignent ces extraits d'interview et d'écrits présentés en ordre chronologique, la cantatrice a abordé le thème de l'émotion à plusieurs reprises, et ce jusqu'aux dernières années de sa vie¹⁵ :

Au même moment où ma bronchite commençait à être vaincue par les médicaments, *la blessure de mon âme se cicatrisait*. C'est alors que j'ai senti, avec une intimité, *indicible joie*, que la voix me revenait : ma voix. Parce qu'*une voix qui chante n'est qu'un son qui se remplit d'affections*.¹⁶

Je ne peux quasiment jamais savoir si j'ai fait une grande prestation. Car voici le paradoxe. Ce que le public ressent comme étant une grande prestation ne signifie pas nécessairement la même chose pour moi. Il arrive parfois que je sente que je n'ai pas fait de mon mieux. Et néanmoins, ce même soir, une foule de personnes va venir me féliciter. Les compliments me gênent. Ensuite, parfois, lorsque je pense avoir donné le meilleur de moi-même, la réaction du public est différente. Ainsi le mystère demeure. Il me hante. Et c'est l'ironie de l'histoire : si on fait tout d'une façon merveilleuse, dans la perfection absolue, ce n'est alors plus du grand art. *Comme lorsqu'une peinture paraît achevée à tout point de vue mais semble froide, de même, une grande prestation n'est jamais à la hauteur si elle est trop parfaite*. Cette sorte de perfection n'est pas humaine, or je suis humaine avant tout, comme les rôles que je crée. [...] *Je déteste montrer mes émotions*. Et cela peut être ennuyeux. Bien sûr, cette distance peut être mal interprétée. C'est le prix que je paie pour être qui je suis.¹⁷

Serafin m'a dit un jour une chose merveilleuse : « Vous voulez découvrir la façon dont un opéra devrait être joué ? Il vous faut simplement écouter la musique et vous y trouverez tout. » J'ai compris tout de suite. J'ai su immédiatement ce qu'il voulait dire et c'est peut-être mon plus gros secret ! Je joue en accord avec la musique, selon une pause, selon un accord, un crescendo. Serafin avait raison : j'y trouve vraiment tout. Car après tout, *le compositeur a éprouvé les émotions qui sont dans sa musique et elles sont toujours là pour que nous les éprouvions si on s'en approche avec l'esprit qui convient*.¹⁸

J'avoue qu'une partie de moi est flattée par le *climat hautement émotionnel*, mais en général, je n'aime pas ça : on commence à se sentir condamné.¹⁹

Le plus important dans la vie c'est la communication. C'est ce qui rend la condition humaine supportable. *Et l'art est la façon la plus profonde de communiquer avec l'autre*. La musique est la façon la plus noble de dire les choses.²⁰

On sait déjà depuis la galerie de la Scala si le spectacle sera un succès ou non. Il y a donc déjà *une fièvre* qui se dégage de tout cela. Cela dépend beaucoup de nous, les artistes, car *c'est nous qui émanons de l'électricité*. Je me souviens d'un mot que les poètes d'autrefois disaient, que Bellini utilisait, « *s'allumer* » [*accenders*]. [...] c'est comme une lampe qui s'allume. Nous, les artistes, *nous donnons vie à ces personnages*.

¹⁴ Le caractère individuel de l'émotion apparaît notamment lorsque Sartre compare le monde de l'émotion à celui du rêve : « Toutes les émotions ont ceci de commun qu'elles font apparaître un même monde, cruel, terrible, morne, joyeux, etc., mais dans lequel le rapport des choses à la conscience est toujours et exclusivement magique. Il faut parler d'un monde de l'émotion comme on parle d'un monde du rêve ou des mondes de la folie. Un monde, c'est-à-dire des synthèses individuelles, entretenant entre elles des rapports et possédant des qualités. » Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, *op.cit.*, p. 56.

¹⁵ Dans les citations suivantes, nous avons mis en italique les mots qui nous semblent particulièrement importants.

¹⁶ Maria Callas, lettre ouverte du 14 janvier 1958, dans Maria Callas, *Lettres & Mémoires*, Paris, Albin Michel, 2019, p. 266.

¹⁷ Maria Callas, « Pourquoi on m'appelle "la Tigresse" et pourquoi on a tort », interview pour *Daily Express*, 6 avril 1959, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁸ Maria Callas, « Pourquoi le fait de me rencontrer rend-il les gens nerveux ? », interview pour *The Sunday Times Magazine*, 19 mars 1961, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, *op.cit.*, p. 101.

¹⁹ Maria Callas, « Callas ? Oui, elle chantait, elle se porte bien mais, par pitié, laissez-la se promener tranquillement dans la rue », *op.cit.*, p. 124.

²⁰ Maria Callas, « Vivre, c'est souffrir », interview pour *The Observer*, 15 février 1970, dans Tom Volf, *Callas Confidential*, *op.cit.*, p. 195.

Et attention, ces personnages sont déjà handicapés dès le départ car, quand on chante « je t'adore, je t'aime, je t'adorerai pour le reste de ma vie », si ce n'est pas bien fait, on tombe tout de suite dans le ridicule. Alors il faut beaucoup de vérité, beaucoup de sincérité, beaucoup de science, beaucoup d'improvisation et une grande personnalité [...]. Voici la fameuse *fièvre* [...] *l'atmosphère magique*. Nous aussi étions exaltés.²¹

Le bel canto est la méthode formation musicale la plus efficace (le mot beau ici est hors de propos), préparant une chanteuse à *surmonter toutes les complexités de la musique opératique* et, à travers ces complexités, à *exprimer les émotions humaines* avec profondeur.²²

L'art est la capacité d'exprimer la vie de l'émotion. C'est la même chose dans tous les arts – la danse, la littérature, la peinture.²³

Rien n'échappait à l'attention de Serafin. [...] Une des premières choses qu'il m'ait dites (et qui est en fait un principe de base du bel canto), c'était de *toujours préparer une phrase dans votre âme avant de la chanter*.²⁴

À partir de ces réflexions fragmentaires, il est possible d'identifier quelques *leitmotive* présents dans les propos de la Callas, nous permettant d'avoir un aperçu plus global de sa conception de l'émotion :

- Une émotion, comme la joie que l'on ressent quand la voix revient, peut surgir à partir d'un ensemble de vécus corporels, qui se structurent au niveau de la conscience et peuvent ainsi être communiqués. D'un point de vue musical, cela n'est possible que si l'interprète a accueilli en lui-même l'émotion, s'il l'a vécue et éprouvée²⁵. De même, du point de vue du jeu théâtral, l'interprète doit *donner vie* à son personnage, jusqu'au moment où il ne fait qu'un avec lui.
- La perfection technique d'une interprétation n'est pas la garantie de sa qualité émotionnelle. Une interprétation "parfaite" peut en effet paraître froide, voire non-humaine. Si le public ne reste fasciné que par l'habileté technique de l'interprète, il n'y aura pas de véritable relation émotionnelle entre les auditeurs et l'interprète. Cette dichotomie peut être dépassée grâce au bel canto, permettant à la fois de « surmonter toutes les difficultés de la musique opératique » et d'« exprimer les émotions humaines avec profondeur »²⁶.
- L'expression des émotions par le biais de la musique, et plus généralement de l'art, n'implique pas la capacité et la volonté d'exprimer ses émotions sur le plan personnel.

²¹ Maria Callas, interview avec Dora Ossenska réalisée le 23 mars 1971 à Paris dans le cadre de l'émission « La Scala e i suoi protagonisti ». Nous reportons la transcription des mots de la Callas, qui s'exprimait à cette occasion en italien (avec quelques approximations) : « Si sa già dalla galleria della Scala se lo spettacolo sarà pressapoco un successo o no. Quindi già una febbre esce da questo. Poi dipende molto da noi artisti stessi, che siamo noi che emaniamo una elettricità. Mi ricordo una parola che dicevano i poeti di una volta, che Bellini la usava, "accendersi". [...] è come una lampada che si accende. Noi artisti diamo vita a questi personaggi. E badi che questi personaggi siamo già in partenza handicappati perché quando si pensa che cantando si dice "Ti adoro, ti amo ti adorerò per tutta la vita", se non è ben fatto passiamo subito al ridicolo. Allora deve essere molta verità, molta sincerità, molta scienza e molta improvvisazione e grande personalità [...]. Questa è la famosa febbre [...] l'atmosfera magica. Eravamo esaltati anche noi.» URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ccsmC7YuUJw>.

²² Maria Callas, « Fragments de mémoires » [1977], dans Maria Callas, *Lettres & Mémoires, op.cit.*, p. 547.

²³ *Ibid.*, p. 549.

²⁴ *Ibid.*, p. 550.

²⁵ « On découvre la diversité de son art, son pouvoir de suggérer, de faire vivre les personnages, hors de toute convention, parce qu'elle *vit* elle-même intensément la musique et le théâtre », Alain Pâris, « Callas, Maria » dans *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 136

²⁶ « Elvira de Hidalgo (soprano leggero) et Tullio Serafin l'avaient amenée aux sources de la tradition lyrique romantique, non affadie. Cette ligne de chant comprise comme un "tout expressif" s'épanouit dans l'art de Maria Callas », *ibid.*

Ainsi, la Callas déteste *montrer* ses émotions, alors qu'elle considère l'art comme *la capacité d'exprimer la vie de l'émotion*.

- La vie de l'émotion musicale se manifeste à plusieurs niveaux. Le compositeur éprouve une émotion qu'il peut exprimer dans sa musique ; l'interprète doit quant à lui éprouver cette même émotion pour pouvoir l'exprimer à son public. On passe ainsi du plan de l'individu à celui de la collectivité.
- La relation qui s'établit entre l'interprète et le public peut même produire un « climat hautement émotionnel », une « fièvre », une « atmosphère magique ». L'interprète a créé cette atmosphère en transmettant une forme d'« électricité », unifiant les vécus émotionnels singuliers²⁷.

Comme ces propos le montrent bien, pour la Callas l'émotion musicale est loin d'être une réaction irréfléchie face à des événements externes ou un phénomène purement individuel. Mais si le langage métaphorique utilisé par la cantatrice nous permet de comprendre intuitivement sa conception de l'émotion, il est insuffisant à expliquer rationnellement sa signification. Pour ce faire, nous ferons donc appel à la théorie de l'émotion élaborée par Gilbert Simondon dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*²⁸. Dans le cadre d'un projet métaphysique d'ampleur, visant à élucider les trois niveaux de l'individuation (physique, vital et psycho-social)²⁹, Simondon propose en effet une conception de l'émotion qui entre en résonance avec celle de la Callas à bien des égards. Le philosophe distingue deux attributs de la vie pré-psychique, c'est-à-dire la sensation et l'affection, qui se situent sur le plan de la pluralité. Ainsi, « la sensation est le jeu différentiel des organes des sens, indiquant relation au milieu ; la sensation est pouvoir de différenciation »³⁰ par rapport au monde extérieur. Au contraire, les affections relèvent du monde intérieur et « constituent une orientation d'une partie de l'être vivant par rapport à lui-même ; elles réalisent une polarisation d'un moment déterminé de la vie par rapport à d'autres moments »³¹. Concernant la perception et l'émotion, elles structurent la sensation et l'affection sur le plan de l'individuation psychique, tout en leur apportant une forme de conscience (Fig. 1). C'est précisément cette conscience du monde (perception) et de soi (émotion) qui permet le passage de la pluralité pré-psychique à l'unité psychique. Un exemple permettra de clarifier ces distinctions. Si j'entends une pluralité de sons (variations de hauteur, de dynamique, de timbre...), je me situe au niveau de la sensation. Lorsque je reconnais que cet ensemble de sons correspond à la voix de la Callas accompagnée par un orchestre, j'ai structuré des sensations disparates pour parvenir à l'unité de la perception. De même, au niveau du monde intérieur, cette voix peut susciter en moi une multitude d'affections : par exemple, je sens que je suis en train de vivre une expérience esthétique exceptionnelle et un réflexe d'horripilation apparaît sur ma peau. Dès lors que j'ai structuré l'ensemble d'affections qui me traversent, je peux affirmer que je ressens une émotion que l'on pourrait qualifier, par exemple, de joie mêlée d'étonnement et d'admiration.

²⁷ Ce langage métaphorique est utilisé aussi pour qualifier sa relation avec Pier Paolo Pasolini : « Entre Pasolini et moi, il y a quelque chose. On se comprend. Quand il n'y a pas de ces "ondes magnétiques", moi, je ne suis pas là. » Maria Callas, « Ce que la Callas n'avait encore jamais raconté », interview pour *Elle*, 9 février 1970, dans Tom Volf, *Callas Confidential, op.cit.*, p. 181.

²⁸ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Jérôme Million, 2005. Cet ouvrage a été publié pour la première fois dans son intégralité en 2005, mais son origine remonte à la thèse de l'auteur, soutenue en 1958 sous la direction de Jean Hippolyte.

²⁹ Simondon définit l'individuation ainsi : « L'individuation est un événement et une opération au sein d'une réalité plus riche que l'individu qui en résulte », *Ibid.*, p. 64. Ainsi, l'individu est pour Simondon « être et relation », « théâtre d'individuation » (*Ibid.*, p. 63 et 27).

³⁰ *Ibid.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 259.

		Polarisation	
		Monde extérieur	Monde intérieur
Plan de l'individuation	Psychique	Perception	Émotion
	Pré-psychique	Sensation	Affection

Tableau 1 : L'existence psychique selon Gilbert Simondon.

Or, selon Simondon, l'émotion n'est pas un fait purement individuel ou purement social, car elle ouvre la porte au transindividuel, c'est-à-dire à « ce qui *dépasse l'individu tout en le prolongeant* »³². Le transindividuel est ce qui permet la naissance du collectif³³, entendu comme un ensemble de participations, comme mise en commun de la charge de potentialité qui existe en chaque individu³⁴. Si l'on revient aux propos de la Callas, évoquant « l'atmosphère magique », « la fièvre » et « l'électricité » qui se dégageaient lors de certains spectacles, les phénomènes qu'elle décrit renvoient précisément à la notion de transindividuel : l'émotion qu'éprouve chaque individu se résout dans une participation collective qui donne à tout un chacun l'impression de se transcender vers une unité plus vaste, de nature psycho-sociale. Quant à la métaphore de la lampe qui s'allume, illustrant l'expression bellinienne « *accendersi* », elle n'est pas sans rappeler la notion de transduction, c'est-à-dire « une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opéré de place en place »³⁵ – à ce propos, Simondon donne l'exemple physique du processus de cristallisation, c'est-à-dire de la genèse d'un cristal à partir d'une eau mère sursaturée.

Les thèmes affectivo-émotifs que soulève le personnage de la Callas renvoient en outre à une dimension mythique, qui transcende en tant que telle l'individu conçu comme entité isolée³⁶. « Déjà, de son vivant, Maria était devenue un mythe »³⁷, rappelle Jean-Jacques Groleau dans un ouvrage célébrant le centenaire de sa naissance. Et comme on l'a déjà souligné, même sa manière de réciter rappelle parfois certains traits de la tragédie grecque ancienne :

In act II of *Tosca*, in her celebrated comeback at Covent Garden in 1964, she covered a wide emotional range, the extremes of which led her to adopt strikingly different modes of acting. [...] Passages in which she expresses vulnerability and inner distress or in which she struggles with the agents who are manhandling Cavaradossi are executed with moment-to-moment exactitude, and her

³² *Ibid.*, p. 281.

³³ « L'individuation sous forme de collectif fait de l'individu un individu de groupe, associé au *groupe* par la réalité préindividuelle qu'il porte en lui et qui, réunie à celle d'autres individus, *s'individue en unité collective* », *Ibid.*, p. 29.

³⁴ Simondon utiliserait à ce propos le terme de « nature » ou de « réalité préindividuelle » : « La participation, pour l'individu, est le fait d'être élément dans une individuation plus vaste par l'intermédiaire de la charge de réalité préindividuelle que l'individu contient, c'est-à-dire grâce aux potentiels qu'il recèle », *ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁶ Nicola Abbagnano, un philosophe contemporain de Sartre, remarquait dès 1939 : « Il est communément admis que la vie émotionnelle s'épuise chez l'individu et qu'elle est en fait ce que l'individu possède de plus intime, de plus personnel et de plus incommunicable. En réalité, elle est au contraire le signe le plus sûr que la constitution même de l'individu transcende l'individu : ou, plus précisément, que l'étant puise le fondement de sa limitation dans une structure qui le transcende, dans la mesure où elle est structure coexistentielle. Une émotion est généralement un rapport entre étants fondé sur la possibilité de leur compréhension réciproque. L'émotion surgit déjà *au-delà* de la forme de l'étant et de sa limitation, puisque sa possibilité est contenue dans le sens de la coexistence. Il n'y a pas de nuance émotionnelle ou d'impression sentimentale, aussi fugaces soient-elles, qui n'expriment pas un mode d'être de la compréhension entre l'étant et l'autre. L'étant perçoit l'autre sous la forme de l'émotion ; et l'émotion est par nature *au-delà* de l'étant, car son terme est toujours l'autre étant. » Nicola Abbagnano, *La Structure de l'existence*, Paris, L'Harmattan, 2023, p. 134.

³⁷ Jean-Jacques Groleau, *Maria Callas*, Paris, Actes Sud, 2023, p. 193.

body and face express the turmoil within Tosca to the minutest detail. There were moments, however, where naturalism was transformed into a modo of acting reminiscent of the ancient gestural tradition. As Callas's Tosca pleads with Scarpia, she does so with arms and hands outstretched and shoulders flung back in the manner prescribed by handbooks dating back to the earliest eighteenth century. Similarly, moments of fury and pathos are represented grandly in a manner that even has a touch of the archaic about it and arouses associations with the acting of classical tragedy.³⁸

Par exemple, en observant attentivement la célèbre scène du « bacio di Tosca » dans la version de 1964, et plus précisément le visage de la Callas quelques instants après le coup mortel qu'elle inflige à Scarpia (Fig. 1), on retrouve dans son expression – la bouche semi-ouverte, les yeux écarquillés³⁹ – des traits des masques tragiques anciens (Fig. 2). L'émotion que suscite sa voix est donc renforcée et prolongée par une présence scénique et un jeu d'actrice qui nous renvoient à un patrimoine commun, voire archétypique, transcendant le cadre de chaque individualité. Et si dans la tragédie d'Euripide, Médée s'envole sur le char du Soleil traîné par des dragons ailés, après avoir rompu les liens avec le monde humain par un infanticide abominable, si Norma, on le sait, périt sur le bûcher aux côtés de Pollione, une fois trahis les vœux de chasteté qui la liaient au monde divin, Maria Callas, ni toujours divine, ni toujours humaine, disparaîtra portée par le vent dans ce ciel d'en bas qu'est la mer Égée.



Fig. 1 : Maria Callas dans Tosca, Covent Garden, 1964
(<https://www.youtube.com/watch?v=K7ghEIp-NGw&t=397s>, site consulté le 27/11/2023).



Fig. 2 : Masque de tragédie, Musées du Capitole, Rome
(https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tragic_comic_masks_-_roman_mosaic.jpg, site consulté le 27/11/2023).

³⁸ Simon Williams, « Acting », dans Helen M. Greenwald (dir.), *The Oxford Handbook of Opera*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 454.

³⁹ Inutile de préciser qu'il s'agit d'un moment où la Callas n'est pas en train de chanter.