



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

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, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. 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. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

LE PHONO-FANTÔME : REPRÉSENTATIONS DE LA VOIX CHANTÉE ENREGISTRÉE DANS LA LITTÉRATURE FIN-DE-SIÈCLE

Marine Wisniewski
Université Lyon 2 – IHRIM

« Prends garde ! En jouant au fantôme on le devient¹. »

En 2021, pour un numéro de la revue *Romantisme* consacré à l'oralité au XIX^e siècle, je me suis intéressée à la manière dont étaient représentées dans la presse les voix des chanteurs de café-concert et de music-hall. À cette occasion, il m'est apparu de manière assez nette que dans ces lieux de spectacle populaires, temples pourtant de l'oralité chansonnière, « la chanson s'envisag[eait] davantage par l'œil que par l'oreille, s'appréhend[ait] par le corps plus que par la voix². » Les cafés-concerts et les music-halls diffusent en effet, par l'affiche publicitaire, une image standardisée de leurs vedettes, que relaient les discours critiques, davantage préoccupés par le corps des artistes que par l'originalité de leurs mises en voix.

L'invention de l'enregistrement phonographique par Edison en 1877, et son application au domaine musical quelques années plus tard, ne peut que modifier une telle représentation. En effet, ainsi que le souligne Julien Schuh dans un article consacré à un poème d'Alfred Jarry intitulé « Phonographe », « [c]'est avec le phonographe que devient pour la première fois possible la séparation de la voix et du corps ; non plus sous l'aspect autoritaire

¹ Épigraphe placée par Villiers de l'Isle-Adam en tête du premier chapitre de la deuxième partie de *L'Ève future* (Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future, Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 822).

² Marine Wisniewski, « Les voix *sans grain* de café-concert : paradoxe d'une réception critique », *Romantisme*, n° 192, 2021/2, p. 61.

et travaillé du livre, mais sous celui de la voix vivante³ ». La désunion du corps et de la voix que suscite le procédé d'enregistrement, grâce auquel il est désormais possible d'écouter un discours ou une chanson en l'absence du corps qui les a produits, constitue un défi pour l'auditeur, privé de ce qui lui permettait jusque-là d'ancrer son écoute. Georges Feydeau, dans *La Main passe*, rend compte de ce bouleversement conceptuel. L'un des personnages, Chanal, a beau s'être approprié le procédé technique nouveau en enregistrant régulièrement des missives sur un phonographe, il est incapable de reconnaître la voix de l'amant de sa femme lorsqu'il l'entend, phonographiée, sur son propre appareil. Cette situation, dont le dramaturge tire d'évidents effets comiques, n'en illustre pas moins sérieusement la manière dont l'enregistrement phonographique transforme la perception de la voix et sa représentation.

Cette dissociation inédite du corps et de la voix engage ainsi une réflexion sur l'identité vocale. Si la voix pouvait constituer jusqu'alors un marqueur d'individualité immédiatement référé à un corps, l'enregistrement bouleverse ce lien d'évidence. Comment penser la voix lorsqu'elle ne coïncide plus exactement avec un corps donné ? Cette question engage aussi bien la définition de l'identité scénique et médiatique des artistes que la construction, par le texte littéraire d'un imaginaire de la voix conçue comme manifestation d'une présence sensible, mais aussi comme lieu possible de son altération, voire de son effacement.

Nous nous intéresserons donc à la manière dont les textes littéraires de la fin du XIX^e siècle abordent cette séparation entre le corps et la voix générée par l'enregistrement. Comment l'expriment-ils, sur un plan thématique, d'abord, mais également poétique ? En quelle mesure l'enregistrement façonne-t-il un nouvel imaginaire de la voix – et de la voix chantée en particulier ?

Notre analyse portera sur des textes de genres variés, écrits au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, de 1880 à 1910 – entre *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam et *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux – afin d'envisager les premières réactions à cette

³ Julien Schuh, « "Phonographe" : des vertus musicales de l'éguisier », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 73.

technologie nouvelle que représente le phonographe, les premières prises en compte d'un procédé encore balbutiant et impensé.

LORSQUE LA VOIX RESTE

Le phonographe n'a pas d'emblée été conçu par Edison ni envisagé par le public de la fin du XIX^e siècle comme un médium musical privilégié, ce que démontrent les travaux de Sophie Maisonneuve, historienne spécialiste des modalités de circulation et d'appropriation de la musique⁴. Dans un article publié dans *The North American Review* en juin 1878, Edison détaille les usages possibles de son invention en sept points⁵. L'enregistrement musical n'est abordé qu'en quatrième position. Les vulgarisateurs du phonographe dans la presse française insistent également davantage sur la variété des emplois de l'appareil que sur sa capacité à garder trace de la voix chantée. Ainsi, Émile Gautier, dans un article publié dans *Le Monde illustré* en 1890, s'étonne que « le miraculeux instrument⁶ » qu'est le phonographe, récemment présenté lors de l'Exposition Universelle de 1889, ne soit pas encore devenu, comme le téléphone, un objet de la vie courante. La multiplicité de ses applications, dans les domaines administratif, politique ou encore didactique, enthousiasme le journaliste, qui se prend à rêver à une « propagande électorale [...] sans péril ni fatigue, par speeches phonographiques expédiés à la grosse à domicile ». L'enregistrement des artistes lui apparaît ainsi comme un usage marginal du phonographe, capable de garder le souvenir de « la voix d'or de Sarah » – entendez Sarah Bernhardt – et de « la voix d'airain de Paulus », mais aussi, sans distinction, des voix anonymes d'avocats, d'orateurs et d'amoureux.

Le savant Edison que met en scène Villiers de l'Isle-Adam dans *L'Ève future*⁷ n'est pas plus intéressé par les affinités de son

⁴ Voir Sophie Maisonneuve, *L'Invention du disque (1877-1949) : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009.

⁵ Voir Thomas A. Edison, "The Phonograph and Its Future", *The North American Review*, vol. 126, n° 262, mai-juin 1878, p. 527-536.

⁶ Émile Gautier, « À travers la science. La parole en bouteilles », *Le Monde illustré*, 6 septembre 1890.

⁷ Une première version du roman paraît en feuilleton sous le titre *L'Ève nouvelle* dans *L'Étoile française* en 1880-1881. Le roman est remanié en 1885 pour *La Vie*

appareil avec les milieux artistiques. Il déplore surtout l'invention tardive d'un médium qui aurait pu – fût-il imaginé plus tôt – donner à entendre les « *bruits* du passé⁸ » : « Son des trompettes de Jéricho », « Cri du taureau de Phalaris », « Rire des augures », « Soupir de Memnon à l'aurore ». Parmi ces « voix mortes, sons perdus, bruits oubliés », les chants d'autrefois ne sont pas même évoqués. Le fait que la jeune femme dont il cherche à reproduire l'apparence – et la voix – soit une cantatrice ne constitue pas un défi particulier pour l'inventeur. Il compte conserver le timbre de sa voix, parlée ou chantée, indifféremment.

Il est ainsi assez rare que les textes littéraires de la fin du XIX^e siècle représentent de manière spécifique la voix chantée enregistrée. Dans « Le Phonographe » de Remy de Gourmont, court texte paru dans la presse en 1892, la machine diffuse un discours de motivation à destination de Pariétal, un écrivain en mal d'inspiration⁹. Dans « La Machine à parler », publié l'année suivante, c'est un enregistrement de la voix d'un poète qu'évoque Marcel Schwob, avant d'imaginer les délires orthophoniques d'un appareil à enregistrer devenu créateur. Dans un conte drolatique d'Armand Silvestre datant de 1896, le personnage principal, Peter Peterson, utilise le phonographe pour coucher son testament. Il n'est donc toujours pas question de voix chantée. Le texte va même jusqu'à tourner en dérision le caractère anti-musical du médium, qui fait entendre, lorsque le cylindre enregistré par feu Peterson est écouté par ses descendants, de disgracieux bruits de flatulences. Dans *La Vie électrique*, publié en feuilleton dans *La Science illustrée* entre 1891 et 1892, puis en volume en 1893, Albert Robida imagine une multiplicité d'usages possibles du phonographe dans l'avenir. Mais de chanson, il n'est, là encore, qu'assez peu question. L'appareil permet surtout à l'aspirante ingénieure Estelle Lacombe de suivre à distance les cours de physique du savant Philox Lorris. Il fait aussi office de secrétaire en recevant les visiteurs dudit savant grâce à des messages pré-

moderne, avant de paraître en volume en 1886 sous son titre définitif. C'est à cette ultime version que nous nous référons.

⁸ Auguste Villiers de l'Isle Adam, *op. cit.*, p. 771.

⁹ Le texte a été publié en recueil en 1894. Voir Remy de Gourmont, « Phonographe », *Proses moroses*, 1894.

enregistrés. Il sert enfin de répondeur entre les deux époux Lorris, qui se disputent par phonographes interposés, comme l'explique leur fils Georges :

Et je soupçonne que, depuis longtemps, chacun d'eux a cessé d'écouter ce que le phonographe de l'autre a été chargé de lui faire savoir ! Les phonographes prêchent dans le désert... Mon père envoie son phono, ma mère arrive avec le sien, fait marcher les appareils, et s'en va... Personne n'écoute le duo¹⁰ !

Ce duo conjugal n'a donc rien de musical puisque l'écoute est tout bonnement annulée par l'usage singulier que les protagonistes font de la technologie. Enfin, dans *La Main passe* de Georges Feydeau, le phonographe occupe le devant de la scène pendant le premier acte. Il est à la fois un élément de décor, qui permet d'identifier par sa simple présence le cadre bourgeois de la pièce. Il révèle, à cet égard, que le phonographe est devenu, au début du XX^e siècle – la pièce date de 1904 – un objet de la vie courante qui s'inscrit « dans l'univers des pratiques domestiques bourgeoises¹¹ ». Il est également au cœur de l'intrigue puisqu'il permet à Chanal de comprendre, grâce à un enregistrement indiscret, que sa femme a un amant. Le phonographe n'est donc toujours pas perçu comme intimement lié à l'écoute musicale.

En représentant ce même phonographe comme un médium musical qui permet de réécouter la voix préalablement enregistrée d'une cantatrice admirée, *Le Château des Carpathes* de Jules Verne fait donc presque figure d'exception dans la dernière décennie du XIX^e siècle¹². Cette exception confirme les analyses de Sophie Maisonneuve selon lesquelles il faut attendre le début du XX^e siècle pour observer un changement de paradigme dans les discours sur le phonographe. Alors « libér[é] de son statut de jouet ou de curiosité », celui-ci commence à « [s']inscrire explicitement dans

¹⁰ Albert Robida, *La Vie électrique*, Paris, À la Librairie illustrée, 1893, p. 159.

¹¹ Sophie Maisonneuve, « De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième Siècle*, n° 92, 2006, p. 19.

¹² Le roman de Jules Verne a paru en 1892 en feuilleton dans *Le Magasin d'éducation et de récréation* et en volume chez Hetzel.

l'univers légitime de la musique¹³ », ce qui ne sera pleinement entériné qu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale.

Dans le roman de Jules Verne, la spécificité et la qualité de la voix enregistrée de la Stilla ne sont pas interrogées. Le même lexique – celui de la pureté – est d'ailleurs utilisé pour qualifier deux moments de nature différente : la dernière représentation *in vivo* de la cantatrice au théâtre San Carlo de Naples et la diffusion de sa voix phonographiée dans le burg de Rodolphe de Gortz. Une phrase similaire est même utilisée dans les deux épisodes pour évoquer l'intensité de l'expression artistique de la cantatrice : « Toute son âme semblait se distiller à travers ses lèvres » / « C'était comme un souffle s'exhalant de ses lèvres, qui semblaient être immobiles¹⁴ [...] ». Cette quasi répétition donne la voix enregistrée comme une reproduction exacte et impossible à distinguer de la voix vive, bien que de nombreux témoignages contemporains soulignent l'effet d'étrangeté que produisent les enregistrements. Le procédé technique, encore largement perfectible, déforme en effet les voix et leur donne des inflexions nasillardes – ce qui évoque couramment la figure de Polichinelle. Dans le conte « Phonographe », Armand Silvestre décline cette image en suggérant que l'invention d'Edison « emmagasine la parole humaine, et la restitue au commandement, en lui donnant seulement le petit accent des personnes enrhumées, ce qui ferait supposer qu'un des inconvénients de la mort, entre autres, est un perpétuel coryza¹⁵ ». On trouve la même représentation sous la plume de Robida, qui consacre un chapitre de *La Vie électrique* aux phonographes enrhumés¹⁶.

S'il ne questionne pas la spécificité de la voix enregistrée, *Le Château des Carpathes* interroge déjà la discontinuité entre le corps et la voix que provoque le processus d'enregistrement. Cet écart, qui constitue un défi à l'entendement et à la représentation, semble perçu dans ce roman de manière plus radicale parce qu'il est

¹³ Sophie Maisonneuve, art. cité, p. 22.

¹⁴ Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 133 et 202.

¹⁵ Armand Silvestre, « Phonographe », *Contes irrévérencieux*, Paris, Flammarion, 1896, p. 48.

¹⁶ Voir Albert Robida, *op. cit.*, p. 165-179.

question du chant – envisagé, on l’a vu, comme un degré supérieur de l’expression de l’âme humaine. Si Franz de Télék, esprit positif et rationnel, met tant de temps à comprendre que la Stilla, dont il entend le chant dans le burg, est bel et bien morte, c’est qu’il est pour lui inconcevable qu’une voix existe sans le corps dont elle émane. Rodolphe de Gortz fait d’ailleurs de cette distance intolérable entre le corps et la voix un instrument de sa vengeance, lorsqu’il souligne que « la Stilla échappe encore à Franz de Télék » alors que « sa voix [lui] reste¹⁷ ». Cette expérience inouïe mène d’ailleurs Franz à la folie.

Dans *L’Ève future* de Villiers de l’Isle-Adam, c’est aussi à propos du chant – animal cette fois – que s’exprime le mieux la douloureuse perception d’une rupture entre le corps et la voix, provoquée par l’enregistrement. De la même manière que dans *Le Château des Carpathes*, cette séparation est envisagée comme une provocation ontologique, qui se traduit par une énigme narrative. Au moment où Lord Ewald rencontre l’Andréide Hadaly, il entend « la voix pure d’un rossignol [qui] s’élèv[e] dans l’ombre » :

Ceci semblait un enchantement. L’oiseau éperdu chantait donc sous terre ? Le grand voile noir de Hadaly lui rappelait sans doute la nuit, et il prenait la lampe pour le clair de lune.

Le ruissellement de la délicieuse mélodie se termina par une pluie de notes mélancoliques. Cette voix, venue de la nature et qui rappelait les bois, le ciel et l’immensité, paraissait étrange en ce lieu¹⁸.

Lorsque Lord Ewald commente la beauté de cette mélodie, l’Andréide le met en garde : « admirez-la : mais ne cherchez pas à savoir *comment* elle se produit. » L’usage de l’adverbe dévoile déjà l’artifice à l’œuvre, confirmé par le personnage d’Edison. Ce dernier révèle en effet que l’oiseau entendu par Lord Ewald n’est plus :

— Hein ? dit Lord Ewald : ce rossignol qui chante ici, est mort il y a deux mois ?

¹⁷ Jules Verne, *op. cit.*, p. 204.

¹⁸ Auguste Villiers de l’Isle-Adam, *op. cit.*, p. 872.

— Oui, dit Edison : j'ai enregistré son dernier chant. Le phonographe qui le reproduit ici est, en réalité, à vingt-cinq lieues lui-même. Il est placé dans une chambre de ma maison de New-York, dans Broadway. J'y ai annexé un téléphone dont le fil passe en haut, sur mon laboratoire. Une ramification en vient jusqu'en ces caveaux, — là, jusqu'en ces guirlandes, — et aboutit à cette fleur-ci¹⁹.

Edison montre alors à Ewald la fleur dont émane le chant du rossignol — une orchidée artificielle dont la tige est un « tube de verre trempé ». La criante différence de nature entre la fleur et l'oiseau, ainsi que le contraste appuyé entre le caractère factice du végétal et l'impression de naturel produite par la voix du rossignol, de même que la distance spatiale entre l'émission de la voix et sa retransmission, sont autant d'éléments qui rendent compte ici de la violence du procédé technique qui prive la voix de son corps, et l'âme de son enveloppe charnelle. Ewald ressort « attristé » de cette démonstration, qui fait perdre au chant de l'oiseau tout son attrait. Le texte donne ainsi forme, par la fiction, à ce qui peine à être envisagé par l'entendement, et figure la discontinuité entre le corps et la voix qu'impose l'enregistrement sous la forme d'un objet inouï à mi-chemin entre les règnes du vivant, entre l'artifice et la nature.

Sur un ton bien plus léger, c'est déjà ce que s'efforce de penser un journaliste en 1878 en faisant le pari que le phonographe pourra, dans l'avenir, « rendre des services immenses » aux artistes :

Une chanteuse, dans tout l'éclat de son talent, n'a qu'à débiter une seule et unique fois son répertoire devant des phonographes en nombre suffisant pour le recueillir tout entier. Vienne la vieillesse, la fatigue, la perte de voix. Qu'importe ? La chanteuse, munie de ses appareils, continue à paraître en public. Seulement au lieu d'ouvrir la bouche, elle tourne la manivelle du phonographe, qui chante le rôle à sa place, avec la voix du temps

¹⁹ *Ibid.*, p. 873-874.

jadis. La chanteuse peut vieillir impunément,
mourir même, sa voix reste²⁰.

On appréciera la féminisation exclusive de cette hypothèse – le chanteur ne vieillit pas, lui, bien entendu... Toujours est-il qu'est ici envisagée la possibilité d'une dissociation entre le corps et la voix, selon deux coordonnées, temporelle et spatiale : la voix échappe aux ravages du temps, et peut ainsi se faire entendre en différents lieux, « simultanément sur tous les points du globe²¹ », tandis que le corps, lui, n'existe que dans un moment et un lieu uniques.

Peu de textes littéraires de la fin du XIX^e siècle questionnent donc la voix chantée enregistrée, mais la mise en scène du chant, lorsqu'elle existe, semble interroger avec plus d'acuité la provocation que constitue la séparation du corps et de la voix, privée, par le procédé d'enregistrement, de toute incarnation.

LE CORPS DU PHONOGRAPHE

Pour appréhender cet éloignement du corps et de la voix si surprenant pour l'esprit humain qu'il provoque l'égarement de Franz de Télék, les textes envisagés mettent volontiers l'accent sur la matérialité du médium, qui semble conjurer l'évanescence de la voix enregistrée. Celle-ci paraît retrouver corps dans l'objet – cylindre ou phonographe – qui permet de l'entendre. Le médium phonographique, par sa présence tangible évidente, lui restitue une épaisseur matérielle. Développons deux exemples, qui déclinent cette étrange incarnation, selon deux registres différents.

Mamz'elle Phonographe, une saynnette de Paul Briollet et Ernest Gerny représentée en 1897 sur une scène de café-concert, met en scène un musicien de rue, Nénesse, sur le point de donner une démonstration phonographique²². La voix diffusée par son appareil

²⁰ Arnold Mortier, « La première du phonographe » [22 avril 1878], *Les Soirées parisiennes de 1878 par un Monsieur de l'orchestre*, Paris, Dentu, 1879, p. 153.

²¹ *Ibid.*, p. 155.

²² Cette courte pièce, découverte dans les archives de la censure théâtrale à Paris (F/18/1449), rend compte d'une évolution des pratiques d'écoute musicale à la fin du XIX^e siècle. Alors que le phonographe imposait jusque-là une écoute solitaire, pour des raisons techniques liées au nécessaire usage d'écouteurs acoustiques, les améliorations de l'appareil permettent bientôt une écoute

ressemble à s'y méprendre à celle d'une jeune ouvrière, Anita, dont deux autres personnages, Boulot et Bibi, sont épris. Pour jouer un mauvais tour à son rival Bibi, Boulot décide de lui faire croire que le phonographe est bien Anita. Pour ce faire, il déguise l'objet en jeune femme. Bibi tombe dans le piège : on le voit courtiser une boîte à musique, avec qui il échange une série de répliques sans queue ni tête. Tout l'enjeu de la pièce réside donc dans cette burlesque opération d'incarnation : il s'agit de donner un corps tangible à une voix d'abord inassignable, dont l'immatérialité même est gage de confusion. Au prix d'une mystification comique, la pièce conjure donc la perte de repères provoquée par l'enregistrement, qui dématérialise la voix et rend impossible d'en vérifier la source. Ce faisant, elle souligne un paradoxe né de l'enregistrement phonographique, qui donne l'illusion d'une reconnaissance assurée – l'auditeur croit pouvoir *identifier* une voix connue – tout en rendant inassignable son point d'émission et donc l'*identité* de son émetteur. Ce décalage, dont la saynette donne une lecture burlesque, n'en suggère pas moins les ambiguïtés tangibles, et les possibles manipulations, de l'enregistrement.

Dans « Phonographe » d'Alfred Jarry²³, le corps du médium prend des proportions mythiques effrayantes. Ce court texte aux allures de poème en prose repose sur une métaphore filée faisant du phonographe une « sirène minérale²⁴ ». L'appareil fait donc à la fois l'objet d'une description anthropomorphique qui transforme la machine en être vivant – il possède un « doigt », des « griffes », des « yeux », une « tête », un « maxillaire », des « dents²⁵ » – et d'une défiguration monstrueuse. Les écouteurs deviennent des « mains estropiées », les fils qui les relient à l'appareil des « bras de poulpe noirs et [...] froids », et l'axe sur lequel est monté le cylindre est

collective, que favorisent les « monteurs de phonographes²² » dans les foires et dans les rues. Voir Maria Spyropoulou-Leclanche, « Du café-concert au phonographe. Modes et lieux de diffusion de la chanson urbaine », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littérature en marge », 2000.

²³ Le texte est paru dans la revue *Essais d'art libre* en 1894. Pour une analyse détaillée, voir Julien Schuh, art. cité.

²⁴ Alfred Jarry, « Phonographe », *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, p. 106.

²⁵ *Ibid.*, p. 106-108.

perçu comme un « doigt unique, col de fémur dont un fourmilier a lapé la moëlle²⁶ ». Si le motif du chant suscite sans nul doute le rapprochement avec la sirène, la voix chantée n'est pourtant pas évoquée par Jarry. Elle est oblitérée par le corps monstrueux et énorme de la machine, figuration angoissante d'un progrès technique perçu comme aliénant. Les seuls sons dont bruit le texte sont ceux du médium qui s'anime – « bruit de fer rouillé du maxillaire inférieur qui se déclenche²⁷ ».

On trouve chez Marcel Schwob une représentation similaire du phonographe, comparé à un « Behémoth qui beugle », dont la « gorge géante, distendue et grivelée », le « souffle de tempête souterraine », et les « deux lèvres énormes » produisent des bruits infernaux – « grincements de roue » et « cris de fil en métal²⁸ ».

Ces deux figurations du phonographe, malgré des visées distinctes, expriment la même difficulté à envisager la discontinuité entre le corps humain et la voix qui en émane, et la même tentative de lester cette voix d'un poids tangible et d'une identité nouvelle. Ce faisant, le corps lourd et imposant du phonographe occulte volontiers la voix enregistrée elle-même. Chez Armand Silvestre, l'appareil retranscrit d'ailleurs bien mieux les pets d'un rat que les dernières volontés d'un homme. Le testament vocal enregistré par Peter Peterson est en effet inaudible le jour où ses ayants-droits le consultent. Un rat, souffrant d'une indigestion de haricots blancs, s'est trouvé enfermé dans le pavillon du phonographe, scellé par son propriétaire pour s'assurer de l'authenticité de son testament. Un an plus tard, le cylindre enregistré ne garde plus trace que des flatulences du pauvre animal :

L'attention est à son comble. Une petite manœuvre du solicitor, puis le phonographe va parler. Au milieu d'un silence, où l'on eût entendu un ciron se gratter, le sollicitor Harris fit la petite manœuvre. Un frôlement d'air prémonitoire annonça la venue de l'oracle. Peter Peterson va parler... Il parle et voilà ce qu'il dit : « Prout ! Prout ! Prout ! (Mots

²⁶ *Ibid.*, p. 106-107.

²⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁸ Marcel Schwob, « La Machine à parler », *Le Roi au masque d'or*, Paris, Ollendorff, 1893, p. 172-174.

impossibles à entendre, hachés qu'ils sont par une poignée de prouts.) Prout ! Prout ! Prout ! (Nouveaux mots également scandés de prouts, qui les rendent insaisissables.) Prout ! Prout ! Prout ! Prout ! Prout... et... ce fut tout, après avoir duré longtemps²⁹.

Lorsque la voix enregistrée n'est pas occultée, elle gagne, avec le médium, un corps nouveau, quoique visiblement artificiel. Le savant de Marcel Schwob insiste sur le fait que la voix humaine, au moment où elle est enregistrée, devient un objet tangible : ainsi le stylet du phonographe « pique » la voix et « l'enfouit dans des petits trous sur un cylindre qui tourne³⁰ ». C'est aussi l'image de l'enfouissement qui préside à la mise en scène d'Orfanik et de Rodolphe de Gortz dans *Le Château des Carpathes*. La voix de la Stilla est enfermée dans une boîte que Rodolphe conserve précieusement près de lui. Cette métonymie – c'est le cylindre portant l'enregistrement qui est enfermé et non la voix elle-même – masque l'immatérialité insoutenable d'une voix dont la conservation, paradoxalement, n'empêche pas la disparition. Lorsque Franz brise le coffret d'un coup de pistolet, le désespoir du baron révèle en effet au lecteur que la matérialité de la voix enregistrée est chimérique. Cette scène nous invite d'ailleurs à donner un sens prémonitoire aux avertissements du narrateur, lors de la dernière représentation de la Stilla : « Et cependant, on eût dit que cette voix, déchirée par instants, allait se briser, cette voix qui ne devait plus se faire entendre³¹ ! ». La superposition des sens propre et figuré des verbes « déchirer » et « se briser », qui annoncent l'extinction de la voix et la fin de l'écoute, témoigne du paradoxe de l'enregistrement, cherchant vainement à faire exister un corps absent.

La Vie électrique de Robida donne une lecture comique de cette confusion entre le corps du médium et celui de l'artiste dans le chapitre consacré aux phonographes malades. Lors d'une soirée de concerts qui devait faire entendre des enregistrements d'artistes célèbres de la fin du XIX^e siècle, comme Thérèse, Christine

²⁹ Armand Silvestre, *op. cit.*, p. 55.

³⁰ Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 169.

³¹ Jules Verne, *op. cit.*, p. 133.

Nilsson, ou La Patti, les spectateurs n'entendent que des voix nasillardes et déplaisantes. Ils se plaignent alors : « Je veux les premiers artistes d'hier et d'aujourd'hui, et vous me donnez des gens enrhumés³² ? ». Confondant les artistes et leur voix au gré d'une première métonymie, l'auditoire pense que le défaut provient de la voix enregistrée et non de l'enregistrement lui-même. Or, ce sont les phonographes, oubliés dehors pendant une nuit, qui se sont enrhumés. Au prix d'une personnification burlesque et d'une seconde métonymie, la machine devient le corps de substitution des voix enregistrées, dont on ne peut les imaginer dépourvues.

- Si la matérialité évidente du phonographe apparaît comme un moyen d'apprivoiser la rupture entre le corps et la voix qu'impose l'enregistrement, les textes littéraires n'en interrogent pas moins son artificialité, jusqu'à en railler l'illusion, comme Robida. La machine fait écran : elle voile l'immatérialité d'une voix dont on ignore désormais l'origine véritable – une voix que tout apparente à un dérisoire fantôme.

LE PHONO ET LE FANTÔME

Privée de corps, la voix enregistrée perd en effet sa substance. Elle est, selon le savant mis en scène par Marcel Schwob dans « La Machine à parler », « la plus immatérielle des choses terrestres » : « on ne peut pas [la] toucher », « on ne peut pas [la] voir³³ ». Dans *L'Ève future*, l'image du « fantôme » désigne de manière récurrente l'Andréide Hadaly, en particulier lorsqu'elle est envisagée par Edison comme une reproduction de la femme réelle aimée par Lord Ewald, Alicia Clary. Cette figuration souligne la dématérialisation que produit l'enregistrement – ou, dans ce cas, la duplication, dont l'enregistrement n'est qu'un des aspects. En clonant Alicia Clary, Edison déstabilise l'essence du sujet reproduit. La jeune femme disparaît d'ailleurs de l'intrigue au moment où Hadaly l'incarne tout à fait, et devient à son tour un « pâle fantôme », quand sa rivale artificielle est une « ombre ».

La figure du fantôme pourrait ainsi apparaître comme une des représentations possibles de la voix enregistrée en littérature.

³² Albert Robida, *op. cit.*, p. 178.

³³ Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 168.

Pour le montrer, nous envisagerons une œuvre où il n'est paradoxalement jamais question de voix enregistrées dans la diégèse, afin d'indiquer comment le texte littéraire développe un imaginaire structuré par une réalité qu'il ne se contente pas de thématiser – afin d'envisager, donc, la traduction poétique par la littérature de ce fait scientifique, technique et culturel qu'est l'enregistrement phonographique. Il s'agit du *Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, paru en feuilleton en 1909, puis en volume en 1910. À première vue, ce roman est tout à fait étranger à l'expérience phonographique. L'intrigue se déroule en effet au début des années 1880, alors que le phonographe vient tout juste d'être breveté par Edison et n'est encore qu'une « curiosité de laboratoire³⁴ ». De plus, ce récit a pour cadre et pour objet l'Opéra, temple de la voix vive et de la performance théâtrale. Nous sommes donc bien loin de l'écoute différée qu'induit l'enregistrement. Pourtant, cet enregistrement est stratégiquement présenté dans l'avant-propos et l'épilogue du roman comme le déclencheur de son écriture. Gaston Leroux affirme en effet avoir trouvé son sujet lorsque, le 24 décembre 1907, ont été enterrés dans les sous-sols de l'Opéra Garnier, vingt-quatre disques reproduisant les plus grandes voix de la scène musicale internationale³⁵. Alfred Clark, alors président de la compagnie française du Gramophone, un appareil concurrent du phonographe, inventé par Berliner en 1887, fait don de ces enregistrements de « quelques-uns des morceaux les plus célèbres du répertoire lyrique et dramatique³⁶ » afin d'inaugurer un « musée de la voix » à destination des générations futures. Il exige que les supports soient scellés et ne soient mis au jour que cent ans plus tard³⁷. La cérémonie d'enfouissement, largement relayée par la

³⁴ Émile Gautier, art. cité.

³⁵ Sur cette question, on consultera l'article d'Emmanuel Reibel, « Fantasmagories de l'écoute. Autour des urnes de l'Opéra (1907-2007) », dans Pierre Fargeton et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Écoute multiple, écoute des multiples*, Paris, Hermann, 2019, p. 71-89.

³⁶ Texte manuscrit d'Alfred Clark cité par Elizabeth Giuliani, « Les urnes de l'Opéra », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 33, 2009, p. 5.

³⁷ Visiblement, il n'y eut pas de rat enfermé dans l'urne puisque ces enregistrements ont été lus correctement en 2008, cent ans après leur

presse, constitue une opération promotionnelle du gramophone, que les firmes phonographiques cherchent immédiatement à concurrencer. Pathé lance ainsi en 1908 sa « Bibliothèque vocale », faisant à sa manière de l'enregistrement une entreprise de conservation du patrimoine musical. Dans l'avant-propos du *Fantôme de l'Opéra*, Leroux établit un lien logique implicite entre cette actualité culturelle et la fabrique de sa fiction, entre l'enfouissement des voix enregistrées de l'opéra et la découverte de son fantôme. La corrélation est d'abord temporelle : « en creusant le sous-sol de l'Opéra pour y enterrer les voix phonographiées des artistes, le pic des ouvriers a mis à nu un cadavre ; or, j'ai eu tout de suite la preuve que ce cadavre était celui du fantôme de l'Opéra³⁸ ! ». Mais rapidement, le romancier établit une relation de cause à effet entre les deux circonstances : « J'ai été mis sur cette trace en recherchant justement les restes du fantôme de l'Opéra, que je n'aurais pas retrouvés sans ce hasard inouï de l'ensevelissement des voix vivantes³⁹ ! » La constitution d'archives sonores grâce au procédé technique de l'enregistrement, qui permet la reproduction et la conservation du son, semble donc entraîner la mise au jour du fantôme des lieux, ce que confirme l'épilogue du roman. Leroux y rappelle d'abord la synchronicité des événements : « Je suis sûr, bien sûr, d'avoir prié sur son cadavre, l'autre jour quand on l'a sorti de la terre, à l'endroit même où l'on enterrait les voix vivantes ; c'était son squelette⁴⁰ ». La conclusion va plus loin en présentant le fantôme comme une manière d'archive : « Moi, je dis : la place du squelette du fantôme de l'Opéra est aux archives de l'Académie nationale de musique ; ce n'est pas un squelette ordinaire⁴¹ ».

L'enfouissement des voix enregistrées de l'opéra, qui constitue le point d'origine de la fiction, façonne donc l'imaginaire du texte au point que son personnage principal peut être perçu comme une métaphore de la voix enregistrée. Dans l'intrigue, le

enfouissement, le 24 décembre 1907. Voir les articles d'Emmanuel Reibel et d'Elizababeth Giuliani cités précédemment.

³⁸ Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de poche, 1959, p. 11.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 342.

⁴¹ *Ibid.*, p. 343.

fantôme de l'Opéra est Erik, un être monstrueusement laid, à la voix pourtant remarquable, qui se prend de passion pour une cantatrice, Christine Daaé, à qui il enseigne l'art du chant lyrique, tout en terrorisant ses contemporains par des actions surprenantes plus ou moins explicables. En quoi ce fantôme, dont Leroux cherche à nous convaincre de l'existence en établissant un continuum assumé entre le réel et la fiction, peut-il constituer une traduction poétique de l'enregistrement phonographique ? Tout d'abord, le fantôme est voix. Compositeur et chanteur talentueux, il se dévoile essentiellement par des manifestations vocales. Sa voix, que l'on ne parvient d'abord à assigner à aucun corps, suscite le mystère – et donc la matière narrative du roman – comme elle rend fous les directeurs du théâtre, incapables, comme Franz de Télék avant eux, de concevoir qu'une voix puisse agir sur le monde à la manière d'un corps tangible. Lorsque le corps difforme d'Erik est enfin identifié par Catherine, le Persan et Raoul de Chagny dans la dernière partie du roman, le texte évite pourtant soigneusement de le décrire car c'est essentiellement sa voix qui définit le fantôme – une voix *presque* débarrassée de son enveloppe charnelle. Le fantôme se caractérise également par son ubiquité, qui fournit là encore sa matière narrative au roman. Il est capable de se faire entendre dans des lieux distincts, à des moments pourtant concurrents – la loge n° 5, la chambre de Christine, le lac souterrain, le cimetière breton. Ces manifestations apparemment impossibles soulignent la liberté de sa voix qui échappe aux coordonnées spatio-temporelles assignant le corps ici et maintenant. « [C]'est impossible ! Cela est, pourtant : et, demain, cela n'étonnera plus personne⁴² », pouvait-on déjà lire dans *L'Ève future*. Enfin, ce fantôme est associé à l'univers souterrain de la mort. Comme les voix vivantes de la scène musicale que l'on enterre pour mieux les conserver, le fantôme, qui a bâti son royaume dans les sous-sols de l'Opéra, cultive l'énergie vocale de Catherine pour mieux la ravir au monde. Mais c'est surtout lui-même que la mort rend palpable. Le roman s'ouvre en effet sur ce qu'il reste aujourd'hui de ce fantôme, un squelette mis au jour par des ouvriers – restes étrangement matériels pour un être qui a longtemps fait figure d'abstraction. Si les voix enfouies par

⁴² Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 824.

Gramophone sont, comme la voix de la Stilla chez Jules Verne, soigneusement enfermées dans une urne funéraire, le fantôme doit lui aussi laisser une trace tangible, qui donne corps au désir de conservation justifiant l'enregistrement.

Un corps reste donc – celui de l'archive sonore. Mais ce corps n'est qu'un cadavre, un squelette. Cette image funèbre innerve déjà le poème d'Alfred Jarry. Le « lac pétrificateur » au fond duquel tombe « la vieille sirène » y suggère l'effacement paradoxal produit par le phonographe, qui détache la voix de sa source vive, « passe de la vibration à la rigidité⁴³ ». Au corps perdu de la voix enregistrée ne peut donc se substituer qu'un corps mutilé et incomplet, à l'image de la signature espiègle du fantôme de l'Opéra, qui achève ses billets de deux initiales : « F. de l'O » ou F. O. – contrefaçon d'un phono, à une lettre (morte) près.

⁴³ Julien Schuh, art. cité, p. 74.