

DOSSIER DE PRESSE

LE VOILE DU PALAIS

LA VOIX COMME TECHNOLOGIE DU CORPS,
L'ENREGISTREMENT COMME TECHNOLOGIE DE LA VOIX.

EXPOSITION

DU 18 NOV. AU 18 DÉC. 2021

PHAKT - Centre Culturel Colombier
ÉDULAB Pasteur

COMMISSARIAT
LE BON ACCUEIL - REVERB

RICHARD MARNIER (FR) | GERT AERTSEN (BE) | MATHILDE LAVENNE (FR) |
RAINIER LERICOLAIS (FR) | JULIEN NÉDÉLEC (FR) | MARTIN RICHES (DE) |
VOID (BE) | ALEKSANDER KOLKOWSKI & LORÉ LIXENBERG (GB) |
MELISSA DUBBIN & AARON S. DAVIDSON (USA) |



édulab Pasteur



LE VOILE DU PALAIS

LA VOIX COMME TECHNOLOGIE
DU CORPS, L'ENREGISTREMENT
COMME TECHNOLOGIE DE LA VOIX.

COMMISSARIAT

LE BON ACCUEIL - REVERB

EXPOSITIONS

PHAKT - Centre Culturel Colombier

ÉDULAB PASTEUR

GERT AERTSEN (BE) | MATHILDE LAVENNE (FR) |
RAINIER LERICOLAIS (FR) | JULIEN NÉDÉLEC (FR) |
MARTIN RICHES (DE) | VOID (BE) | RICHARD MARNIER (FR) |
ALEKSANDER KOLKOWSKI & LORÉ LIXENBERG (GB) |
MELISSA DUBBIN & AARON S. DAVIDSON (USA)

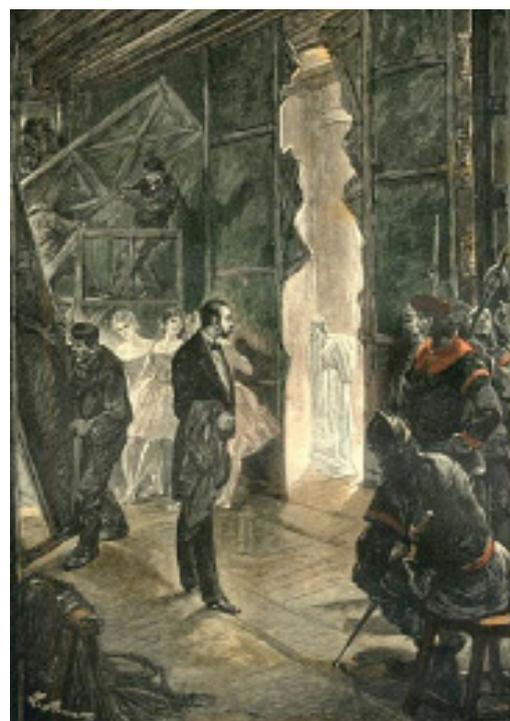
Au travers une sélection d'artistes, notamment inspirée par les œuvres de J. Verne, G. Leroux, mais aussi de H. de Balzac, A. Rimbaud ou J. Cocteau, « Le voile du palais » propose d'explorer le rapport entre voix et technologie, qu'elle soit organique ou mécanique. Il s'agit de considérer la voix comme technologie du corps et, en partant de la part d'artificialité résidant dans ce qui semble le plus naturel, l'enregistrement et l'amplification comme technologie de la voix.



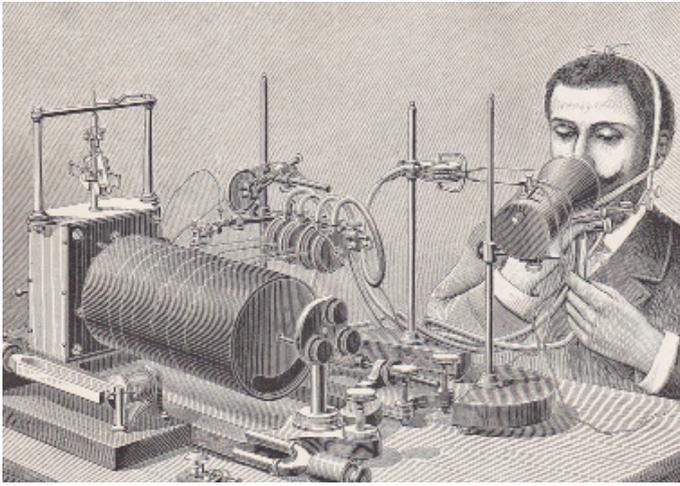
Gaston Leroux, *Le fantôme de l'opéra*, 1910.
Adaptation cinématographique Arthur Lubin, 1943

FICTION, HISTOIRE ET OPÉRA

L'opéra, le chant lyrique ont un caractère iconique. Ils sont en quelque sorte la représentation -visuelle et sonore- de la voix chantée poussée dans ses retranchements. L'opéra est également le lieu de l'imaginaire, bien entendu sur scène, mais également de par ses passages en coulisses et machineries cachées au service de l'illusion, du spectacle. Un lieu avec un endroit et un envers. Cette part d'imaginaire liée à l'opéra se retrouve dans la littérature au tournant du 20ème siècle notamment : dans *Le château des Carpathes*, de Jules Verne, et chez Gaston Leroux avec bien entendu *Le fantôme de l'opéra*. Le premier, avec son court roman où le merveilleux scientifique côtoie le fantastique, s'inscrit dans son époque en associant l'enregistrement phonographique aux fantômes. La fiction met en scène un baron qui, éperdument amoureux d'une cantatrice nommée Stilla, fait enregistrer sa voix le jour même où elle décède sur scène. Terré dans son château, il la fait revivre en réitérant sur un phonographe son dernier souffle jusqu'à ce que le cylindre soit brisé d'une balle vengeresse.



Jules Verne, *Le château des Carpathes*, par Léon Benett, 1892.



L'appareil de l'Abbé Rousselot à enregistrer la parole par Louis Poyet, 1890.

Dans son roman, publié 18 ans après celui de Jules Verne, en 1910, Gaston Leroux perpétue cette relation de la voix enregistrée au fantôme. En effet, c'est l'étrange cérémonie durant laquelle, en 1907, en présence d'**Aristide Briand**, ministre de l'instruction publique, furent enterrés des enregistrements phonographiques, afin d'apprendre aux générations futures « quelle était alors la voix des principaux chanteurs de notre temps et quelle interprétation ils donnaient à quelques-uns des morceaux les plus célèbres du répertoire lyrique et dramatique » qui inspira à **Gaston Leroux** son fantôme.

Ce lien à l'au-delà est d'ailleurs présent dès l'invention du phonographe, car le souhait de son inventeur, **Thomas Alva Edison**, était de permettre de garder un souvenir sonore (vocal) des mourants, comme le faisait déjà par l'image la photographie. Le décollage de la voix de son émetteur, la voix sans corps sont d'ailleurs ce qui caractérise le spectre, la présence absente.

A contrario, en quelque sorte, l'enregistrement de la voix par gravure sur cylindre de phonographe (un style est mis en mouvement via une membrane qui vibre sous la force de la pression acoustique de celui ou celle qui vocalise dans le cône et vient enlever de la matière à un cylindre de cire mis en rotation) a permis de fixer ce qui était évanescant. Avec son invention, Edison vient s'inscrire dans une longue et complexe histoire des cylindres enregistreurs liés à l'instrumentation scientifique et déjà utilisés dans les laboratoires de physique, physiologie depuis déjà un siècle, capables de rendre graphiquement des changements de température, mouvement, etc. Mais c'est en 1852 que **Léon Scott de Martinville**, 25 ans avant le dépôt de brevet de **Thomas A. Edison**, qui le premier, réussit à inscrire sur un cylindre à noir de fumée un enregistrement de la parole.

C'est en affirmant que «*La parole est un mouvement, c'est l'air qui sort de la bouche ou du nez en vibrant sous l'impulsion des organes phonateurs*», que l'**Abbé Rousselot** en 1891 fonda la phonétique expérimentale, via notamment l'utilisation de la méthode graphique d'**Etienne-Jules Marrey**, grâce aux dispositifs de traduction du mouvement et de la vibration en tracés qui se développèrent tout au long du 19^{ème} siècle et début du 20^{ème} siècle. L'enregistrement et la transcription sous forme graphique de la parole au travers des mouvements des lèvres et du larynx, firent entrer la voix de plain-pied dans la technique.

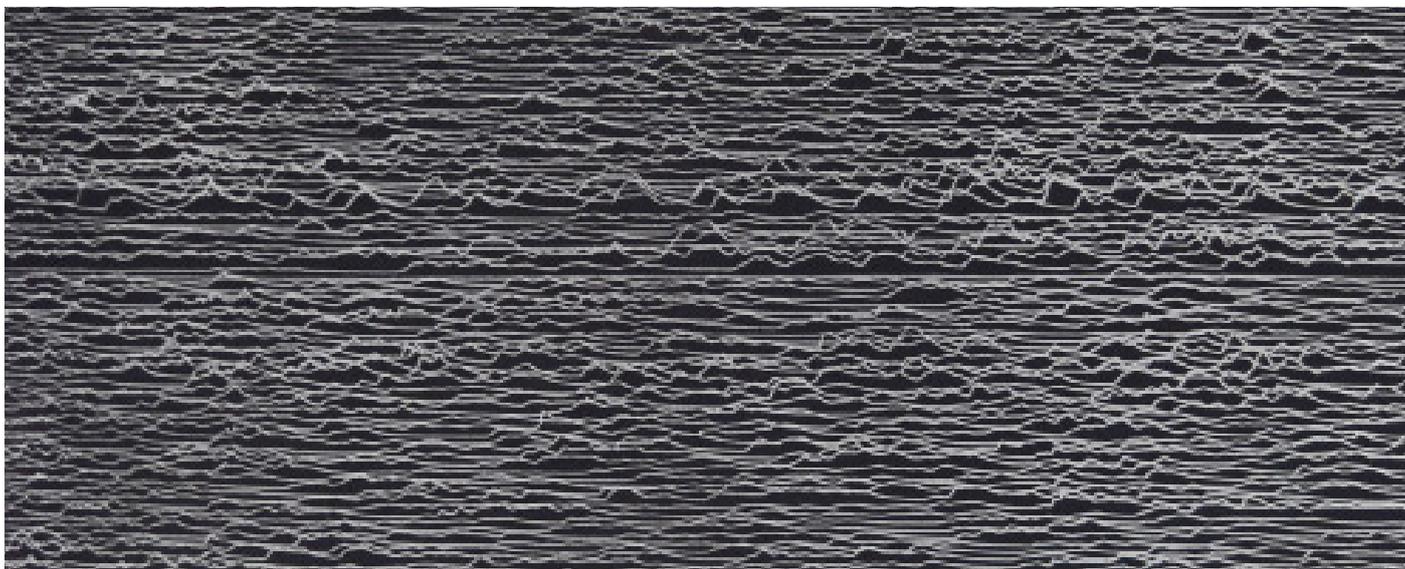
La phonation devenait un ensemble de mécanismes décomposables et analysables. Les recherches de l'homme d'église trouvèrent notamment des applications dans le domaine de l'enseignement de la parole aux sourds-muets en rendant visible les mécanismes de phonation et permettant ainsi par une maîtrise du corps «défaillant» à arriver à parler, voire à prononcer selon une norme établie. Les objets techniques, mis au point par l'instrumentation scientifique, en externalisant les mécanismes de la parole eurent pour effet de «mécaniser» la vocalisation.

La vocalité fut ainsi elle-même considérée comme une technologie que le chant lyrique poussa dans ses retranchements. Avec l'amplification, l'amélioration des supports et des techniques d'enregistrement, la voix une fois décollée du corps, devenait un corps sonore en soi, pouvant faire l'objet de diverses manipulations. Avec l'idée de transparence des technologies, permettant un parfait effacement, une manipulation inaudible, qui a cependant affecté notre écoute, l'artificialité s'est faite naturelle.

A propos des critiques à l'encontre de l'utilisation contagieuse de l'auto-tune (Logiciel de correction vocale) dans les musiques populaires actuelles, le critique **Simon Reynolds** (se faisant l'avocat du diable) revient sur cette dialectique du naturel et de l'artificiel dans le chant :

« Au fond il n'y a rien de forcément «naturel» dans une voix humaine dépourvue d'ornement et d'amplification. Dans la majorité des cas, le chant est le résultat de techniques si sophistiquées qu'on pourrait presque considérer des styles aussi divers que l'opéra, le scat, le yodel et le chant de gorge du Touva comme autant de technologies internalisées ».

Pour la chanteuse d'avant-garde Joan La Barbara « **La voix est l'instrument originel. Si elle est tout à fait juste, cette remarque suggère aussi que la voix serait finalement comparable à un violon ou un synthétiseur Moog: un appareil destiné à générer des sons. Ce mélange d'intimité et d'artificialité est l'un des facteurs qui rendent le chant si fascinant et bien plus qu'étrange : les chanteurs compriment leur souffle depuis les profondeurs humides et répugnantes de leur corps pour créer des figures sonores qui transcendent et immatérielles. Le chant est un surpassement de soi, un défi lancé aux limites corporelles. Il force à entrer l'air en friction avec la gorge, la langue et les lèvres avec un contrôle et une artificialité d'un raffinement extrême** ».



Void, Phonautogram / My Voice Is a Twisted Line in an Empty Space, détail, 2018.

LE VOILE DU PALAIS AU PHAKT CENTRE CULTUREL COLOMBIER

**JULIEN NÉDÉLEC (FR) |
MATHILDE LAVENNE (FR) | VOID (BE) |
MARTIN RICHES (DE) | RICHARD MARNIER (FR) |**

Exposition du 19 nov. au 18 déc. 2021

Vernissage le jeudi 18 nov. 2021 à 18 h 30

5 Place des Colombes 35000 Rennes

Tel : 02 99 65 19 70 / www.phakt.fr / Entrée libre et gratuite

Accessibilité aux personnes à mobilité réduite

Ouvert du lundi au jeudi de 13 h à 19 h, le mercredi de 10 h à 19 h, le vendredi de 13 h à 18 h, le samedi de 14 h à 18 h

Au PHAKT - Centre Culturel Colombier, l'exposition propose d'explorer les débuts de l'enregistrement sonore qui furent principalement dédiés à la voix. Une histoire qui laisse également la part belle aux fantômes et à l'imaginaire lié à la possibilité de mettre les voix en boîte.

Les œuvres présentées au Phakt s'articulent autour l'histoire de l'enregistrement sonore, et du développement de la phonétique expérimentale au 19ème siècle basée sur la « méthode graphique » de Jules-Etienne Marey. La aussi, comme à l'Opéra de Rennes, le fantastique n'est pas loin.

Les débuts de l'enregistrement sonore se sont essentiellement focalisés sur la voix. Que ce soit le phonographe de Thomas Alva Edison, le paléophone de **Charles Cros** ou le phonautographe de **Léon Scott de Martinville**, la volonté était la même : préserver la parole dans ses moindres inflexions.

C'est de ce dernier dispositif d'enregistrement dont s'est inspiré Le duo italo-belge **Void**. Inventé durant les années 1850, considéré comme le plus ancien dispositif permettant d'enregistrer la voix humaine, le phonautographe avait la particularité d'avoir été conçu pour enregistrer la voix sous la forme d'un tracé destiné à être lu avec les yeux et non écouté. En effet, c'est à une sorte de sténographie, d'alphabet de la parole que **Léon Scott de Martinville** souhaitait aboutir :

« Peut-on espérer que le jour est proche où la phrase musicale, échappée des lèvres du chanteur, viendra s'écrire d'elle-même et laisser une trace impérissable de ces fugitives mélodies que la mémoire ne retrouve plus alors qu'elle les cherche ?

Pourra-t-on, entre deux hommes réunis dans un cabinet silencieux, faire intervenir un sténographe automatique qui conserve l'entretien dans ses plus minutieux détails, tout en s'accommodant à la vitesse de la conversation ?

[...]

En effet, parvenir à prendre une ample connaissance des vibrations aériennes, les soumettre à l'étude par la vue, à la mesure des instruments de précision, suppléer ainsi à l'insuffisance de notre organe principal qui ne nous permet pas de compter les vibrations, souvent même de les apercevoir...»

Au cône dans lequel le locuteur était invité à parler s'est substitué un haut-parleur auquel a été fixé un fils de métal. Le haut-parleur en diffusant des enregistrements de voix vibre faisant se mouvoir le fils qui lui y est assujéti. Ce dernier vient griffer la surface d'un cylindre mis en rotation et précédemment recouvert d'un papier noirci manuellement au noir de fumée.

Le résultat de ces enregistrements, des phonautogrammes, se présente sous la forme de traits tremblés blancs se détachant d'un fond noir. Le titre de l'œuvre amène d'emblée un tour poétique, transformant ce qui pourrait s'apparenter à un tracé sec et aride, à un tremblement de la voix traversant muette les espaces sidéraux. Les phonautogrammes, conservant mais réduisant la voix au silence annoncent d'une certaine manière le revers d'une société basée sur la communication à distance ; la solitude et l'isolement des voix qui se perdent sans jamais trouver celui ou celle qui les écouteront. Ou encore de se trouver réduit au silence comme dans la pièce de **Jean Cocteau**, *La voix humaine* mettant en scène une rupture par téléphone où la communication coupe régulièrement, est parasitée :

« Oui, c'était désagréable. On croit être mort. On entend et on ne peut pas se faire entendre... »

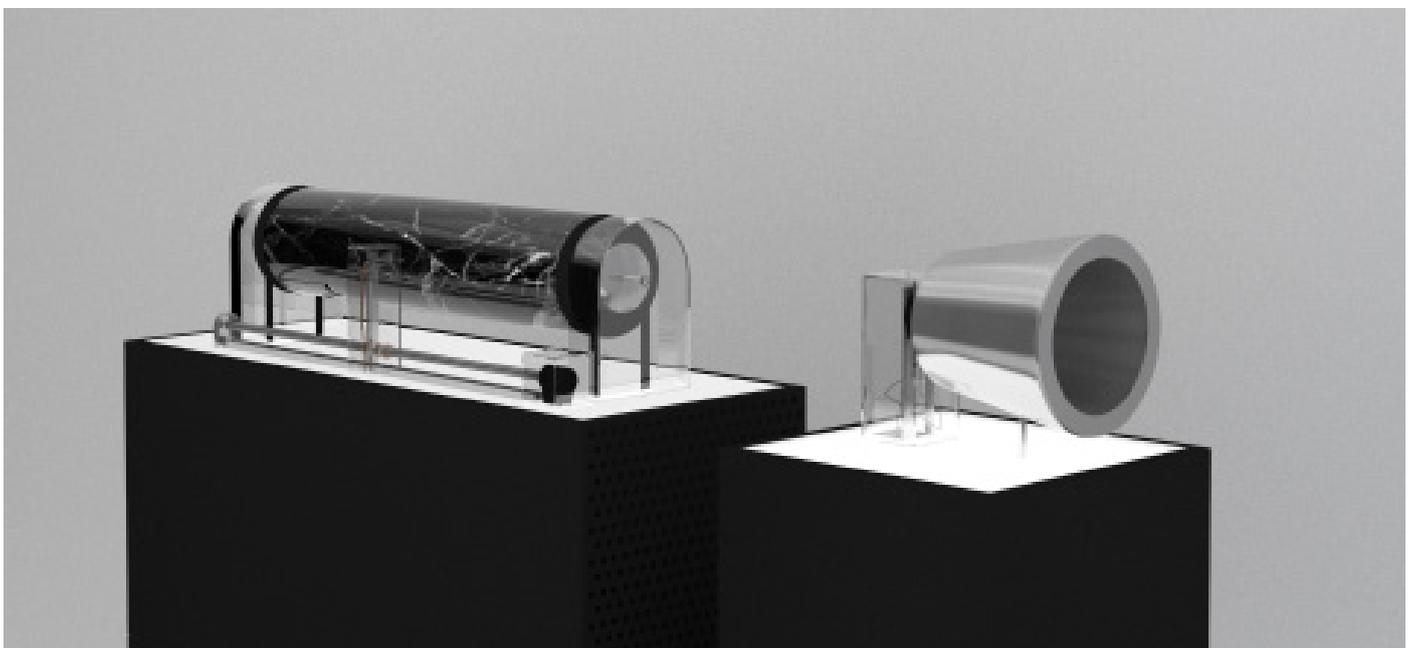
Cette relation à la mort entre moyens de communication à distance et technologies de l'enregistrement remonte aux débuts des médias modernes et de l'imaginaire, des espoirs, qu'ils ont générés. Il s'agit d'une installation sonore et numérique, souligne ce rapport entre l'au-delà et l'enregistrement. L'inventeur du phonographe, Thomas Alva Edison, ne voulait d'ailleurs à l'origine rien d'autre que n'enregistrer les voix de ceux qui allaient décéder pour en garder un vibrant souvenir. Dans un 19^{ème} siècle qualifié de nécromantique, durant lequel le spiritisme et l'occultisme furent en vogue, le projet du savant américain ne dépareillait pas. Préserver la voix de l'extinction, c'est aussi emprisonner l'âme. Le mot « âme » provient d'ailleurs du latin *anima* qui signifie « souffle, respiration ». Dans les dernières pages du *Château des Carpathes*, le phonographe qui permet de faire revivre la voix de la cantatrice **Stilla** est brisé d'une balle. Le baron **Gortz** s'écrie alors :

« – Sa voix... sa voix !... répétait-il. Son âme... l'âme de la Stilla... Elle est brisée... [...] – Sa voix... sa voix !... Ils m'ont brisé sa voix !... Qu'ils soient maudits ! »

La rapprochement de la voix et de l'âme est plus qu'une analogie et reflète l'esprit de la fin du 19^{ème} siècle : l'enregistrement de la voix offre de façon quasi littérale la possibilité de faire perdurer la vie après la mort. La voix, celle de la chanteuse lyrique plus encore qu'une autre, est apte à perdurer sans le corps physique, car déjà la diva transcende son corps par le chant. L'âme à demi-échappée du corps, exhalée par le chant, est toute prête à être capturée par le phonographe.

S'interrogeant sur l'existence d'un au-delà numérique, la possibilité de capter les vibrations d'un outre-monde, **Mathilde Lavenne** a conçu cette étrange machine en s'inspirant d'**Edison** et de son intérêt pour entrer en communication avec le royaume des morts. L'installation reprend la forme d'un cylindre de phonographe, mais au lieu d'être de métal ou de cire il est ici en marbre noir, rappelant les monuments funéraires. Un sorte de lecteur se déplace le long de sa surface à la recherche d'un message, d'une vibration, d'un rayonnement. Une projection vidéo et une transcription sonore nous permettent de suivre cette exploration et guetter un éventuel message. Les craquements et sifflements évoquent une neige sonore, celle des ondes radios parmi lesquelles le **Dr Konstatin Raudive** pensait, à l'aide d'un poste radio modifié, pouvoir lui aussi entendre les morts.

Que ce soit le phonographe ou le phonautographe, les premières inventions permettant l'enregistrement de la voix pourvues d'un cylindre s'inscrivent dans la lignée des dispositifs scientifiques destinés à étudier le mouvement. En effet, les cylindres couverts de noir de fumée qu'un stylet venait griffer étaient courant au 19^{ème} siècle dans les laboratoires de physique et de physiologie. L'enregistrement était l'apanage des sciences dites expérimentales : pression artérielle, locomotion terrestre, vibration des branches d'un diapason, tout passait par des cylindres enregistreurs et l'analyse des figures abstraites obtenues. La parole, grâce notamment au père de la phonétique expérimentale l'**abbé Rousselot**, fit également l'objet d'études par le tracé.



Mathilde Lavenne, ARTEFACT #0 / Digital Necrophony,

En affirmant en 1891, que « **La parole est un mouvement, c'est l'air qui sort de la bouche ou du nez en vibrant sous l'impulsion des organes phonateurs** » celui-ci proposait de décomposer ce mouvement lié à la parole et lui donner une forme graphique, soulignent **Marianne Deraze** et **Xavier Loyant**.

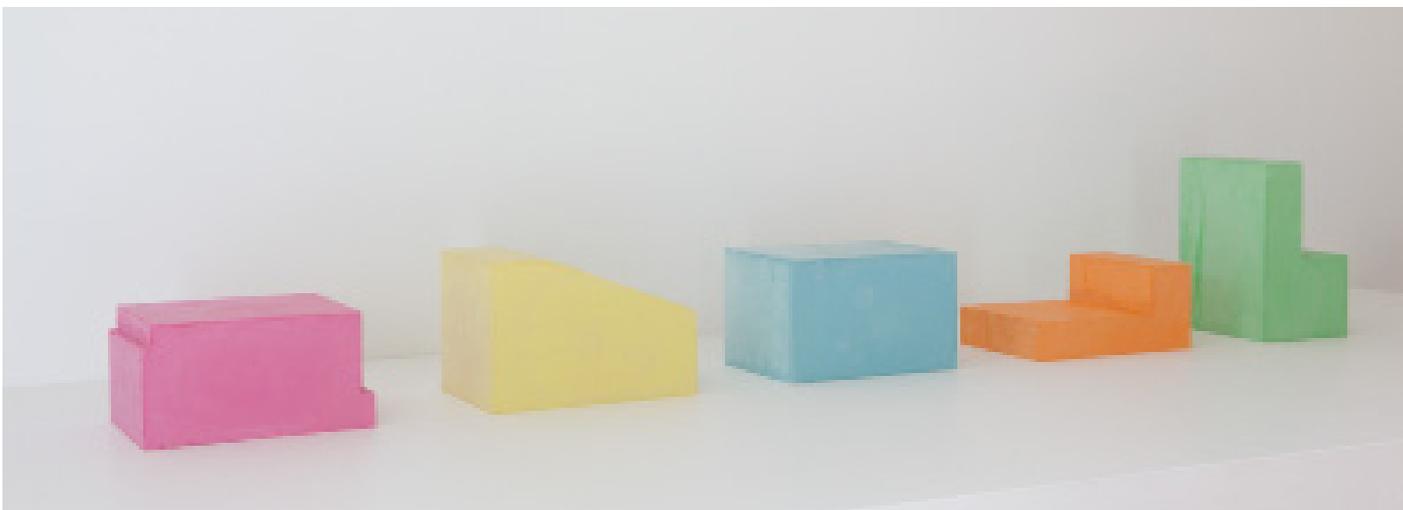
L'*Abécédaire formel* de **Richard Marnier** rappelle le développement au 19^{ème} siècle de la « méthode graphique », imaginée par **Etienne-Jules Marey** à qui l'on avait confié de la transposer dans le domaine de la phonétique afin d'examiner les mouvements du système phonatoire. L'oeuvre de l'artiste se présente un peu à la manière d'un coffret d'échecs contenant des pions couleur ivoire. Ce sont en fait des modélisations en volume de la prononciation des 26 lettres de l'alphabet ainsi que des diphtongues qui ont été tournées en utilisant comme modèle le profil obtenu par visualisation à l'aide d'un logiciel de son.



Richard Marnier, *Abécédaire formel*, 2006.

Les oeuvres de **Julien Nédélec** renvoient également à ces représentations graphiques de la parole. Les parallélépipèdes de couleurs en plâtres ont quelques similitudes avec les tracés obtenus par **Charles Rosapelly**, associé d'**Etienne-Jules Marey**, lors d'expériences avec des laryngographes, des labiographes et autres olives nasales. L'utilisation de la couleur, remémore également le célèbre poème d'**Arthur Rimbaud** écrit en 1871, *Voyelles* : « **A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles...** » et l'intérêt pour les phénomènes d'audition colorée, de jeux de correspondances entre sons et couleurs prisés par les artistes et musiciens au 19^{ème} siècle.

Presque caché au milieu des œuvres avec lesquelles il pourrait se confondre se trouve également un cylindre enregistreur provenant des collections scientifiques de l'Université de Rennes 1. Une occasion de mieux appréhender la nature exact de cet objet si important pour l'histoire des sciences et techniques, et de replonger un peu plus le visiteur au coeur du 19^{ème} siècle.



Julien Nédélec, *Sculptures pour phonèmes (abcd)*, 2013.



Aleksander Kolkowski, musicien et compositeur

LE VOILE DU PALAIS À L'ÉDULAB PASTEUR

**ALEKSANDER KOLKOWSKI & LORÉ LIXENBERG (GB) |
MELISSA DUBBIN & AARON S. DAVIDSON (USA) |
GERT AERTSEN**

Exposition du 19 nov. au 18 déc. 2021

2 Place Pasteur 35000 Rennes / www.edulabpasteur.fr/

Entrée libre et gratuite

Accessibilité aux personnes à mobilité réduite

Ouvert du mercredi au samedi de 14 h à 18 h

A l'Édulab Pasteur, *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux sert de fils rouge à la partie de l'exposition se focalisant sur la chant lyrique avec sa dimension iconique, comme représentation de la voix.

Le Fantôme de l'Opéra de **Gaston Leroux**, exploite complètement l'imaginaire de l'opéra, en prenant pour théâtre de son intrigue l'Opéra Garnier (Paris). La création sonore de l'artiste anglais et archéologue des médias **Aleksander Kolkowski** et de la chanteuse lyrique **Loré Lixenberg** nous replongent au cœur du roman en s'inspirant du passage où durant une représentation d'un *Faust* le personnage de **La Carlotta** perd la voix :

« De cette bouche s'était échappé..... Un crapaud ! Ah ! l'affreux, le hideux, le squameux, venimeux, écumeux, écumant, glapissant crapaud !...Par où était-il entré ? Comment s'était-il accroupi sur la langue ? Les pattes

de derrière repliées, pour bondir plus haut et plus loin, sournoisement, il était sorti du larynx, et... couac ! »

Gaston Leroux assimile la fausse note à un crapaud, laissant planer quelques instants le doute sur la nature du batracien qui semble bien réel. L'animal a été choisi à dessein, associé de longue date au vice de la glotonnerie, aux Enfers, et au diable lui-même. Il fait du fantôme, présumé à l'origine de l'incident, un être surnaturel sorti tout droit de la géhenne. Il ne précise pas quel *Faust* est donné lors de l'apparition du crapaud. Mais parmi la longue liste de compositeurs énumérés dans le roman se retrouve **Charles Gounod**, dont le *Faust* fut un des opéras français les plus joués. C'est certainement à ce titre qu'il figure parmi les 78 tours emmurés en 1907 et 1912 sous l'Opéra Garnier au cours d'une étrange cérémonie que **Gaston Leroux** rapporte au tout début de son roman :

« On se rappelle que dernièrement, 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'Opéra ! »

Hormis la découverte d'un cadavre, ce que rapporte Gaston Leroux est véridique. En effet, sous l'impulsion du président de la Compagnie française du Gramophone **Alfred Clark**, on emmura, sous l'Opéra Garnier, des enregistrements quasi exclusivement de chanteurs et chanteuses lyriques dans le but de transmettre aux générations futures les plus grandes voix et l'état des avancées technologiques en matière d'enregistrement. Selon une volonté expresse du donateur, les urnes contenant les disques 78 tours ne devaient être ouvertes que 100 ans plus tard. Ce que fit La Bibliothèque nationale de France, en 2008. Parmi les disques qui



Photographie officielle de la cérémonie d'enfouissement, 1907

furent découverts intacts se trouve notamment un extrait du *Faust* de **Charles Gounod**.

En s'inspirant de cet opéra, et en proposant au public d'écouter sa création sonore sur un disque 78 tours via un gramophone datant du début du 20^{ème} siècle, **Aleksander Kolkowski** évoque autant le roman de Gaston Leroux, que l'étrange et funèbre cérémonie des « voix ensevelies » et souligne le ménage heureux entre enregistrement et fantômes.

Alors qu'à Paris, en 1907, on cherchait à conserver pour un petit bout d'éternité les plus grandes voix lyriques, de l'autre côté de l'Atlantique, un des pères de l'électronique, **Lee de Forest**, lança, lors de sa première expérience de radiodiffusion de programmes de divertissement par ondes radios (la radio était à l'époque un outil de communication et non de diffusion de contenu), la voix d'**Ada Eugenia von Böös-Farrar (1873 - 1966)**. Cette transmission, une expérience, n'était destinée à aucun auditoire, mais elle fut captée par hasard par un jeune marin à bord du navire USS Dolphin. Ce dernier crut, selon son propre témoignage, entendre la voix d'un ange, l'Ange de la musique peut-être, celui de **Gaston Leroux** :

« On ne voit jamais l'Ange, mais il se fait entendre aux âmes prédestinées. C'est souvent dans les moments qu'elles s'y attendent le moins, quand elles sont tristes et découragées. Alors, l'oreille perçoit tout à coup des harmonies célestes, une voix divine, et s'en souvient toute la vie. Les personnes qui sont visitées par l'Ange en restent comme enflammées. »

En 2010, le duo d'artistes américain **Melissa Dubbin & Aaron Davidson**, créa une urne destinée à recevoir les cendres de la cantatrice qui étaient jusque là conservées dans un simple tube de métal au cimetière Green Wood, non loin du chantier naval. Elle fut réalisée en porcelaine blanche et à la surface de celle-ci fut gravée la voix d'**Eugenia Farrar** chantant *You Love me Truly*, cette même chanson qui se perdit dans les airs en 1907. Les artistes ont adapté le système du cylindre de phonographe **Edison** du cylindre phonographique, pour envelopper **Eugenia Farrar** dans sa propre voix. Une copie de ce cylindre, une sorte de cénotaphe, est présentée dans l'exposition accompagnée d'un livret relatant ce conte moderne. L'oeuvre remémore également l'utilisation que **Thomas Alva Edison** souhaitait faire de son phonographe, c'est-à-dire, garder des souvenirs sonores des morts, leur voix.



Melissa Dubbin & Aaron Davidson, *You Love Me Truly*, 2008 / 2010.



Thomas Edison et le Phonographe

L'oeuvre fait également au roman *Le Château des Carpathes* de **Jules Verne**. Le nantais y rapporte la façon dont le dernier souffle de la cantatrice Stilla est enregistré par des phonographes faisant perdurer sa voix après sa mort tragique sur scène :

« Ce fut alors que Orfanik lui proposa de recueillir, au moyen d'appareils phonographiques, les principaux morceaux de son répertoire que la cantatrice (Stilla) avant de faire ses adieux. Ces appareils étaient merveilleusement perfectionnés à cette époque, et Orfanik les avait rendus si parfaits que la voix humaine n'y subissait aucune altération, ni dans son charme, ni dans sa pureté.. »

Avec son oeuvre de fiction, l'auteur rappelle l'impact qu'ont eu l'opéra et les débuts de l'enregistrement de la voix sur l'imaginaire. Le chant lyrique est par sa dimension iconique la représentation même de la voix.

De la même manière, *Le fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux donne un tour autrement fantastique à son roman en exploitant les possibilités offertes par les machineries de l'Opéra pour créer la surprise voire l'illusion. Le fantôme circule, vit dans l'opéra grâce à des doubles cloisons, portes dérobées, et mécanismes automatiques qui par certains aspects anticipent de quelques années le *Locus Solus* de **Raymond Roussel**. Une description de l'Opéra Garnier de 1876 donnent un aperçu de cet immense bâtiment-machine :

«Les treuils, les tambours, les contre-poids sont généreusement distribués dans les dessous. Ils servent à manoeuvrer les grands décors, à opérer les changements à vue, provoquent la disparition subite des personnages des féeries.

Des dessous, on transforme les cacochymes en beaux cavaliers, les sorcières hideuses en fées pleines de jeunesse. Satan, vient des dessous, de même qu'il s'y enfonce. Les lumières de l'enfer s'en échappent, les cœurs de démons y prennent parfois place.»

Les « dessous » de l'opéra sont le lieu idéal pour un esprit malfaisant et associer le personnage du fantôme au monde des esprits infernaux. Ces fameux « dessous » sont d'ailleurs dans le roman « le vaste domaine du fantôme » le « pays de la fantasmagorie », doté d'un lac d'où s'échappe une voix de sirène qui entraîne en son fond les curieux qui souhaitent le traverser. Cette immense machine, ne serait pas complète sans celle des corps des chanteuses et chanteurs et leur « sublime mécanique » évoquée par **Gaston Leroux** à propos de **La Carlotta** :

« Car cette bouche créée pour l'harmonie, cet instrument agile qui n'avait jamais failli, organe magnifique, générateur des plus belles sonorités, des plus difficiles accords, des plus molles modulations, des rythmes les plus ardents, sublime mécanique humaine à laquelle il ne manquait, pour être divine, que le feu du ciel qui, seul, donne la véritable émotion et soulève les âmes... »



Martin Riches, *Singing Machine*

La sculpture sonore *Singing Machine* de l'artiste berlinois **Martin Riches**, fait écho à cette dimension technique du chant, cette technologie du corps transformant celui-ci en un instrument repoussant les possibilités de nos organes. Inspiré notamment par le baron **Von Kempelen** (1734-1804) connu pour son automate le « Turc mécanique », l'artiste anglais crée des sculptures capables de vocaliser. La *Singing Machine* est un larynx artificiel, mécanique, capable de produire des voyelles et quelques phonèmes à différentes hauteurs. En partie transparente, cette œuvre met à nue la mécanique du corps. Elle rappelle la mode des automates et l'assimilation au 18^{ème} siècle du corps à une machine ; la façon dont les chanteurs et chanteuses dominent leur corps, l'ouverture des lèvres, du diaphragme, le contrôle du débit de l'air. Une machinerie qui cependant, si elle n'était pas dotée d'une âme ne serait qu'une « pauvre machine chantante » à l'instar du personnage de **Christine Daaé** dans le roman de **Leroux**.

Ce corps, machine à chanter, instrument, a été poussé au-delà de ses limites au 17^{ème} siècle avec la mode des castrats, ces chanteurs de la troisième voix qui combinaient, les capacités thoraciques d'un adulte à la voix claire et lumineuse d'un enfant. A l'étrangeté d'une voix d'enfant dans un corps d'adulte, s'ajoutait une ambiguïté de genre via le travestissement sur scène pour endosser des rôles féminins, faisant de ces chanteurs des êtres composites, amants convoités des hommes et des femmes. L'œuvre de **Balzac**, *Sarrasine*, met en scène un jeune sculpteur, **Sarrasine**, tombé amoureux d'un castrat, **La Zambinella**, ayant l'apparence d'une femme dont la perfection est la somme de beautés disséminées :

« Sarrasine poussa des cris de plaisir. Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné ».

Un corps unique, capable de produire une voix unique : **« cette voix d'ange, cette voix délicate eût été un contresens, si elle fût sortie d'un autre corps que le tien... »**

Ce corps mutilé, composé, ambiguë, forme un tout inséparable d'avec la voix qu'il produit. Par l'utilisation de la technique du collage aux allures cubistes, mouvement qui se développe à partir de 1907, les œuvres graphiques de **Rainier Lericolais** exposées à l'Opéra rappellent ce corps morcelé de **La Zambinella**, qui par celui-ci expose l'artificialité du chant lyrique. Si le castrat maîtrise sa voix par la technique, elle est aussi le fruit d'un corps lui-même artificielisé. Nul autre corps ne pourrait produire cette voix. On peut inférer de là qu'à un corps artificiel, correspond une voix artificielle. Pareillement au *Fantôme de l'Opéra*, à la voix de sirène comme on l'apprend lors de la traversée du lac souterrain, **La Zambinella** est également un être fantastique que **Balzac** qualifie d'« homme artificiel », de « vampire », de « goule », elle/il est « une espèce de *Faust*, une créature.

Cette double artificialité du corps et de la voix, malgré la fin des castrats depuis plus d'un siècle, reste malgré tout d'actualité. Un article du critique musical **Simon Reynolds** dédié à l'utilisation de l'Auto-Tune par de nombreux chanteurs et chanteuses pop, souligne la dimension posthumaine recherchée grâce à l'outil numérique de correction de hauteur (Auto-Tune). Il prend pour exemple l'artiste américaine **Cher** et son tube de 1998 *I Believe*. Celle-ci, en utilisant l'Auto-Tune comme un effet très audible, avait modifié sa voix en lui donnant un timbre synthétique. Il se trouve qu'à cette nouvelle voix était assorti un nouveau corps transformé par la chirurgie esthétique : son corps, bien qu'ici n'ayant pas d'impact sur ses capacités vocales, était l'image de sa voix créant une sorte d'adéquation, d'ajustement entre les deux dépassant un lien qui serait simplement d'ordre physiologique.



Rainier Lericolais

Les œuvres de l'artiste **Gert Aertsen** et ses faux bronzes aux allures classiques de moulages de gorges évoquent l'histoire de l'anatomie. L'artiste construit des prototypes qui comparent le flux d'air d'un lieu avec les mécanismes de la voix humaine. Le travail de l'artiste belge ramène l'exposition vers cette idée qu'elle est une technologie organique, une technologie du corps.



Gert Aertsen, *Aargh*, détails, 2015.

LE VOILE DU PALAIS

LA VOIX COMME TECHNOLOGIE DU CORPS, L'ENREGISTREMENT COMME TECHNOLOGIE DE LA VOIX

PHAKT - Centre Culturel Colombier **Vernissage le jeudi 18 déc. 2021 à 18h30** **Exposition du 19 nov. au 18 déc. 2021**

5 Place des Colombes 35000 Rennes

Tel : 02 99 65 19 70 / www.phakt.fr

Entrée libre et gratuite

Accessibilité aux personnes à mobilité réduite

Ouvert du lundi au jeudi de 13 h à 19 h, le mercredi de 10 h à 19 h, le vendredi de 13 h à 18 h, le samedi de 14 h à 18 h

ÉDULAB PASTEUR **Exposition du 19 nov. au 18 déc. 2021**

2 Place Pasteur 35000 Rennes

www.edulabpasteur.fr/

Entrée libre et gratuite

Accessibilité aux personnes à mobilité réduite

Ouvert du mercredi au samedi de 14 h à 18 h

CONTACTS

Damien SIMON Coordinateur Bon Accueil
06 18 84 08 44 | damien.simon@bon-accueil.org

Richard GUILBERT Responsable de l'action culturelle
02 99 65 19 70 | richard.guilbert@phakt.fr

Rozenn KEREBEL Chargée de communication
02 99 65 19 70 | communication@phakt.fr

RESERVATIONS, VISITES COMMENTÉES ET PUBLIC SCOLAIRE

Pour réserver, préparer votre visite commentée, nous contacter à l'adresse :

mediation@bon-accueil.org

mediation@phakt.fr



édulab Pasteur



● a.c.b Le Bon Accueil et le PHAKT - Centre Culturel Colombier sont membres du réseau Art contemporain en Bretagne.