

Pour une poétique de l'extra-vocalité : le rapport aux cris dans la musique contemporaine

Pierre Albert Castanet

Compositeur, Musicologue
Normandie Université
Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
castanet-leroy@orange.fr
ORCID ID 0009-0009-9066-8525

Recibido 15-05-2024 / **Aceptado** 27-05-2024

Résumé. L'art sonore favorisant le médium de la voix tient à la fois du naturel et du paradoxal. A partir de ce constat, en dehors des attributs du simple langage quotidien, le matériau vocal de la musique contemporaine est allé jusqu'à intégrer le domaine pluriel du cri. De Russolo à Milhaud, de Berio à Globokar, de Xenakis à Dao... le cri – à teneur figuraliste ou pas – a alors pu passer de l'élément acoustique basique à une expression pertinente d'ordre cathartique...

Mots clefs : Cri, Musique contemporaine, Domaine extra-vocal, Esthétique, Figuralisme.

For a Poetics of Extra-Vocality: The Relationship to Screams in Contemporary Music

Abstract. The sound art that favours the medium of the voice is both natural and paradoxical. From this observation, apart from the attributes of simple everyday language, the vocal material of contemporary music has gone so far as to integrate the plural domain of the scream. From Russolo to Milhaud, from Berio to Globokar, from Xenakis to Dao... The cry – figuralist or not – was then able to pass from the basic acoustic element to a relevant expression of a cathartic nature...

Keywords. Cry, Scream, Contemporary music, Extra-vocal domain, Aesthetics, Figuralism.

« Entendez le cri du monde !
Ce n'est pas là une supplication. »
Édouard Glissant, *L'intraitable beauté du monde*¹

¹ Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, *L'intraitable beauté du monde*, Paris, Galaade, 2007, p.36.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

En tant qu'éléments de production poétique ou dramatique, de proposition musicale (théâtre-musicale) ou de figuration bruiteuse², l'art sonore favorisant le médium de la voix tient à la fois du naturel et du paradoxal. Car si les attributs du *vocalis* participent de la représentation prodigieuse des éléments du langage (mots, cris, gestes, couleurs...) ³, ils peuvent aussi émailler une certaine dramaturgie en explorant les marges insoupçonnées qui bornent le domaine vocal classique.

Souffles poétiques et cris esthétiques

Alban Berg argumentait en 1928 : « Il va de soi qu'une forme d'art qui se sert de la voix humaine, ne doit se priver d'aucune de ses nombreuses possibilités. La parole et le chant avec ou sans accompagnement – récitatif ou *parlando*, cantilène et air colorature – y sont aussi à leur place l'une que l'autre⁴ ». Cependant, pour mieux passer le pas vers l'en-deçà ou l'au-delà de la norme lyrique ancestrale, il faut peut-être rappeler que « la bouche est l'organe du parasite. Sa polyvalence est admirable : on y mange, on y parle, on y crie, on y rote, on y hoquette, on y gargouille. Tout est bien là en place, et rien n'est oublié⁵ », avait conclu Michel Serres.

Sur le plan artistique, en dehors des règles scholastiques de l'art du *bel canto* toujours en vigueur, bien des manières d'être présent ou de communiquer oralement⁶ restent à étudier. Ainsi, à la lumière du *speculum* qui renvoie à la production des amateurs de *Singspiel* ou des récitants de mélodrames romantiques, des partisans du *Sprechgesang* ou des utilisateurs vieillissants du *vocoder*⁷, des rythmiciciens virtuoses de *beat box* ou des initiateurs – en 1985 – du programme Chant initié à l'IRCAM (Paris), des aficionados du *Scat* ou des francs-tireurs du *Rap*, des adeptes du *Slam* ou des fabricants de voix synthétiques à destination de l'environnement domestique... la part du hurlement a pris une place non négligeable. « Et si l'on donnait plus d'attention à l'exubérance poétique, à toutes les formes du bonheur de parler, doucement, rapidement, en criant, en murmurant, en psalmodiant... on découvrirait une incroyable pluralité des souffles poétiques⁸ », soulignait Gaston Bachelard.

Dès lors, fondées sur ce que Luciano Berio a nommé « la musicalisation du banal »⁹ (ce qu'Arthur Danto a appelé par la suite « la transfiguration du banal »¹⁰), des chuchotements imperceptibles aux cris impressionnables

² Daniel Charles avance le vocable de « voix-bruit » dans *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge Éditeur, 1978, p. 299.

³ Cf. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴ Alban Berg, « La voix dans l'opéra », *Écrits*, Paris, Bourgois, 1985, p. 113 (pour l'édition en français).

⁵ Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980, p. 326.

⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « « De l'oris à l'auricula » : la voix de l'homme en question », Valencia, *Itamar 2*, 2008.

⁷ Songeons par exemple à Alvin Lucier et à sa pièce intitulée *North American Time Capsule* datant de 1967...

⁸ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 271.

⁹ Expression de Luciano Berio recueillie le 23 mars 1978 par Ivanka Stoianova, « Les voies de la voix », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses* n°20, Paris, CCI/Minuit, 1980, p. 110.

¹⁰ Cf. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

considérés comme nouveau matériau musical, les musiques expérimentales ont – à partir des années 1960 – fait feu de tous bois¹¹. Dans l'esprit d'une géopoétique des ambiances sonores ou d'une théâtrologie des situations acoustiques, certains compositeurs ont souvent copié ou enregistré les bruits¹² criés de la cité ou de la société à des fins de représentation purement artistique (des *Cris de Paris* de Clément Janequin¹³... à *City Life* de Steve Reich¹⁴... en passant par les *Cries of London* de Luciano Berio...). Comme le stipulait Hermann Broch : « c'est dans la découverte et la création du neuf que l'homme se distingue de l'animal¹⁵ ».

Faut-il rappeler par ailleurs les propos de Daniel Charles ? : « Il faut regarder de plus près avant de décréter non musicaux ou anti-musicaux, les cris, le souffle, les bruits du corps »¹⁶. Dans ce cadre, à l'affut des sons les plus primitifs, la musique expérimentale du XX^e siècle a renoué avec les origines vocales de l'humanité, prônant tout un continuum polysémique qui va des premiers grognements d'aise à la « *Ur-Musik* »¹⁷, du « cri primal »¹⁸ à la bigarrure sonolectale¹⁹ du monde. L'historien de l'art Kirk Varnedoe avait estimé que « le primitivisme a souvent été associé avec les spéculations sur les origines du langage et la nature des signes, et avec la recherche d'un art absolu ou naturel en harmonie avec des moyens d'expression universels et immuables.²⁰ » Confrontés à cette invitation au voyage (infra)linguistique autant qu'(ultra)sonore – convocation favorisant un circuit réel ou un parcours onirique –, d'aucuns se sont alors rangés derrière un nouvel ordre polyphonique « hybride » (au sens bakhtinien du terme²¹). Dans de telles conditions, il était

¹¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « Musique et Société » – Le bruit de fond soixante-huitard », *Filigrane* n°7, Sampzon, Delatour France, 2008.

¹² Cf. Pierre Albert Castanet, « 'Happy new ears !' – L'écoute : le rapport à la voix et au bruit », Colloque *L'Écoute* organisé par l'ONDA, Vandœuvre les Nancy, CCAM – scène nationale, 23 janvier 2008, consultable sur le site de l'ONDA : http://www.onda.fr/_fichiers/documents/fichiers/fichier_34_fr.pdf

¹³ Œuvre chorale écrite vers 1530 (« Voulez ouyr les cris de Paris ?... »)

¹⁴ Dans cet opus de 1995, on peut repérer, par exemple, des cris de foule new-yorkaise provenant d'un *Protest Meeting* réalisé à City Hall.

¹⁵ Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, p. 28.

¹⁶ Daniel Charles, « Thèses sur la voix », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses*, op. cit., p. 5.

¹⁷ Michel Serres, *Musique*, Paris, Le Pommier, 2011, p. 75.

¹⁸ Cf. Arthur Janov, *Le Cri primal*, Paris, Flammarion, 1978. À propos du cri considéré comme premier contact du nouveau-né avec le monde, voir Alice Brutin, « Mémoire d'un cri », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses*, op. cit., p. 119.

¹⁹ À l'image d'un sociolecte, un « sonolecte » pourrait, selon nous, cerner tout ensemble de spécificités langagières et sonores propres à un groupe d'individus ou tout registre reconnaissable de langue orale spécialisée, inventée, parasitée ou pulvérisée. Cf. Pierre Albert Castanet, « La Musique et le Mot : pour une poétique 'sonolectale' des concepts et des percepts », *Les Mots et les sons* (dir. P.A. Castanet, G. Mathon, L. Stransky), coll. aCROSS, Sampzon, Delatour France, 2020.

²⁰ Propos cités dans : William Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 629.

²¹ « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartiennent au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 125).

alors tentant de s'approprier quelques techniques vocales et principes musicaux « hors Occident²² » : de *Khoc Tô' Nhu'* ou de *Gio Dong* de Nguyen Thien Dao à *Cantratrix Sopranica* d'Unsuk Chin, en passant par *Anâhata* ou à *Butsumyöe* de Jean-Claude Eloy... Ce faisant, un nouveau monde sonore s'est petit à petit érigé, s'appliquant à mettre volontiers en exergue, par exemple, des fugaces excitations laryngées de type animalier ou des hurlements insoutenables irritant jusqu'aux cavités glottiques de l'exécutant revenu à l'état primitif (écoutez à cet effet les *Canti del Capricorno* de Giacinto Scelsi²³...).

En dehors de couleurs vocales proches stylistiquement des techniques orientales, mais aussi du *sprechgesang* viennois, de l'expression jazzistique, du *bel canto colorature*, du folk, des effets percussifs de la musique contemporaine et autres émotions primaires (peur, joie)... John Cage a par exemple demandé à Cathy Berberian, afin de compléter la réalisation de son *Aria* (1958) pour voix seule, de façonner des sons ressemblant à de petits cris érotiques, censés représenter ceux provenant du plaisir sexuel²⁴. « Toute la musique n'est qu'une vaste méta-érotique ²⁵», complétait Gilbert Durand. Conséquemment, à l'image des tenants d'une « philosophie du bruit »²⁶ (prônée initialement par Edgard Varèse puis poursuivie notamment par quelques avant-gardistes japonais²⁷...), nous pourrions évoquer les aboutissants d'une « contre-philosophie » de l'extra-vocalité car, en principe – a rappelé Michel Onfray –, « diététique des désirs et arithmétique des plaisirs supposent un ajustement permanent de la théorie et de la pratique, des faits et de la doctrine, de l'épiphanie de tout événement et de la réaction la plus appropriée pour la vivre en occasion de jubilation et non en facteur de trouble »²⁸.

²² Prière de consulter : François-Bernard Mâche, Christian Poché, *La Voix, maintenant et ailleurs*, catalogue de l'exposition *La Voix*, Paris, Centre G. Pompidou, 1985. Accessoirement, lire aussi : Pierre Albert Castanet, « Giacinto Scelsi et l'Orient, vers une archéologie du sonore », *Musique et globalisation : Musicologie et ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011.

²³ Irène Assayag, *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XXe siècle* (préface de P. A. Castanet), Paris, L'Harmattan, 2017, p. 558.

²⁴ À ce sujet, prière de consulter : Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut, *Le nouveau désordre amoureux*, Paris, Seuil, 1977. Par ailleurs, « Cathy Berberian raconte qu'après une audition de *Visage* (1961) pour voix et électronique de Luciano Berio, une dame était venue lui dire : « Vous savez, madame, quand j'écoutais cette bande, il m'a semblé qu'il y avait une femme qui paraissait avoir un orgasme » (propos recueillis par Ivanka Stoianova, « Les voies de la voix », *op. cit.*, p. 112 – anecdote reprise par Jean-Noël von der Weid, *Le Flux et le fixe*, Paris, Fayard, 2012, p. 120). Au sujet de « l'éclat orgasmique » de la *Sequenza III* de Berio, consulter également Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

²⁵ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod / Bordas, 1984. Voir également : Daniel Charles, « D'une érotique de la voix ou de l'érotisme considéré comme une musique », *Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 167-182.

²⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 18.

²⁷ Cf. Paul Hegarty, *Noise / Music : a History*, University of Michigan, Continuum, 2007.

²⁸ Michel Onfray, *Les Sagesses antiques – Contre-histoire de la philosophie*, Paris, Grasset, 2006, p. 214, tome 1. À propos du *jubilus* dans la musique contemporaine, voir Aurélie Allain, « La joie, force majeure de la modernité dans l'œuvre d'Olivier Messiaen, Henri Dutilleux et Régis Campo », *Éloge de la modernité – Mélanges en l'honneur du musicologue, compositeur et performeur Pierre Albert Castanet* (dir. N. Darbon, Z. Kreidy, S. Stévance), préfaces de H. Dufourt, M. Levinas, R. Tessier, Pertuis, Millénaire III, 2024.

À propos des « cris expressifs de la vie violente²⁹»

« Songe aux cris des vainqueurs,
 songe aux cris des mourants. »
 Jean Racine, *Andromaque*³⁰

Cette diversité des cris (mais aussi des râles, pleurs, rires, toux, éternuements, chuchotements...) en tant qu'objets sonores singuliers est en fait déjà présente dans les éléments figurant au cœur de la sixième catégorie de bruits de l'orchestre futuriste arrêtée jadis par Luigi Russolo (à l'aube des années 1910)³¹. À ce stade, sans parler des sons pluri-vocaux intégrés dans les années 1950-60 aux opus de musique concrète ou électroacoustique³² des pionniers Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna... écoutez par exemple les diverses interjections et onomatopées, cris inarticulés et respirations exagérées, murmures et éructations, gémissements et halètements, rots et reniflements réclamés aux chanteurs des *Aventures* et *Nouvelles aventures* (1962-65) ou du *Grand Macabre* (1978, rév. 1997) de György Ligeti, de *Time and Motion Study III* (1974) de Brian Ferneyhough ou d'*A-Ronne* (1974-75) de Luciano Berio...

À ce monde de libération circonscrit depuis deux ou trois générations, nous pourrions également intégrer la part de tradition de violence, de révolte et de sexualité exacerbée qui a alimenté le vieux rock et celle complémentaire du « vacarme assourdissant³³» qui a couronné tout Rock-Festival digne de ce nom. Dans ces conditions comportementales et environnementales typées, l'aspect attractif a concerné au premier chef le domaine de la phonation (son naturalité ou son artificialité, sa spontanéité et ses expressions plurielles). Ainsi, « la plupart du temps, la voix crie, c'est vrai, mais chacun crie à sa manière, sans affectation – avait précisé Luciano Berio. De plus, les textes, lorsqu'ils ne sont pas réduits à des « rituels » verbaux, à des *nonsense* ou à des onomatopées instrumentales, sont rarement stéréotypés et sont peu redondants (une certaine redondance est, de toute façon, fournie par la forme répétée de presque toutes les chansons rock)³⁴ ».

²⁹ Dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), Filippo Tommaso Marinetti n'incitait-il pas à utiliser « tous les cris brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure » ? (cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976, p. 188).

³⁰ Acte III, scène 8 (Paris, Hatier, 2001).

³¹ « ... cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots... » – Cf. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 41 (réédition : Paris, Allia, 2003). Pour mémoire, ce futuriste italien a aussi rédigé un article portant sur « Les bruits du langage ». Écrit durant la première guerre mondiale, ce texte est paru dans la revue *Italia Futurista* (n°1/8 du 15 octobre 1916).

³² On peut repérer par exemple des cris et des pleurs de bébé dans les *Cinque sintesi radiofoniche* (1933) de Filippo Tommaso Marinetti comme des vagissements enfantins intégrés à *Kékoba* (1965), œuvre du compositeur Gilles Tremblay...

³³ Edgar Morin, *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 1970, p. 114.

³⁴ Luciano Berio, « Commentaires au rock », *Musique en jeu* n°2, Paris, Seuil, 1971, p. 59.

La voix criée³⁵ – ou même parlée (compréhensible ou pas³⁶) – est devenue écran frontal saturé ou liant interne saturant, élément décoratif ou précepte protocolaire, en tant qu'élément sonore à part entière du dispositif expressif ou signalétique. Recommandant la saturation chronique des sons, le compositeur Frank Bedrossian a confessé : « Il m'est apparu qu'un son saturé produit dans le monde instrumental acoustique possède un pouvoir d'évocation et d'extrapolation décuplé, car il renvoie presque toujours l'écoute à un *au-delà* électrique, électronique, vocal, concret, mais aussi à l'*en-deçà* de sa source matérielle.³⁷ » Parfois, les desiderata artistiques avant-gardistes ont fait montre de beaucoup d'audace, notamment dans l'ordre d'une mobilité timbrique, aspirant de concert à une dynamique des formes, ou en tous cas à une énergétique des formants³⁸. Par exemple, pour *Sappho Hikéti* (1984 – pour 2 voix de femmes utilisant des percussions métalliques et bande numérique), Jean-Claude Eloy n'a-t-il pas séduit les vocalistes pour qu'elles réalisent des sons de « scie électrique » (son tenu, assez aigu, bouche fermée), de « fil métallique » (filet de voix sans vibrato), de « morse » (trémolo venant du pharynx), d'« intermittences électroniques » (trémolo morse mais beaucoup plus aigu) et de « mitraillette » (trémolo grave avec la gorge s'inspirant d'un cri de berger basque) ?

Concernant le rapport au corporel et au gestuel, et hormis un lot d'œuvres pour percussions sollicitant le complément de la voix (John Cage, Christian Wolff, Mauricio Kagel, Yoshihisa Taïra, George Crumb, Georges Aperghis, Roger Tessier...) ou inversement, faut-il évoquer les *Klanggedichte* (1916 – « poèmes sonores³⁹») de Hugo Ball, les « poèmes à crier et à danser » du dadaïste Pierre Albert-Birot qui faisaient florès, à Paris, dès 1916 ? Par ailleurs, en 1912, Nicolai Kulbin s'est exclamé dans les pages de l'*Almanach du Blaue Reiter* : « La faculté de concrétisation de la musique s'agrandit. On peut ainsi reproduire la voix de la personne aimée⁴⁰ ». De fil en aiguille, grâce aux performances de la technologie de pointe, le microphone est devenu sans conteste un nouvel instrument. Il a, par exemple, permis des grossissements saisissants de souffles colorés ou de grains vocaux, à l'image de *Kassandra* (1987) de Iannis Xenakis, opus sollicitant, en plus des percussions et d'un psaltérion, une voix de baryton

³⁵ Cf. Jean-Michel Vives, *La Voix sur le divan – Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier / Flammarion, 2012, p. 121-135.

³⁶ Dans le texte intitulé « manifeste synthèse » daté du 29 juin 1913 et paru dans *L'Antitradition futuriste*, la suppression des syntaxes était vigoureusement demandée (cf. Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des six ou le matin d'un jour de fête*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 314).

³⁷ Frank Bedrossian, « La monstruosité : de l'œil à l'oreille », *De l'excès de son*, Champigny sur Marne, 2e2m, coll. À la ligne, 2008, p. 16.

³⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, « La poétique énergétique et gestuelle du rire dans la musique contemporaine », *Le Rire en musique* (dir. M. Joubert et D. Le Touzé), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

³⁹ Poèmes appelés aussi parfois *Lautgedichte* (cf. Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 113).

⁴⁰ Propos reproduits dans : Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'Année 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, tome 3 : *Manifestes et témoignages*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 303.

soliste amplifiée, centrée sur diverses expressions figuralistes : chant, récitatif, cris, râles...

Au sujet des matériaux s'apparentant à l'aura sonore exclusive de notre simple appareil organique vocal, citons une fois encore les *Canti del Capricorno* (1962-72)⁴¹ de Giacinto Scelsi, chants pour lesquels le compositeur italien a réclamé à la chanteuse japonaise (Michiko Hirayama qui est en fait la co-auteure) de vociférer et même de mimer sonorement l'acte de vomissement⁴². Au sujet de ce genre de « vocilège »⁴³ au caractère insolite (notamment vis-à-vis de la reproduction des actes de la vie quotidienne élevés au rang d'œuvre d'art), observons également les prouesses de l'acteur-musicien principal relevées dans *Anaparastaseis III* (1968) de Jani Christou. En effet, dans cette œuvre surprenante, le soliste doit passer par différents stades dépressifs d'angoisse et de désespoir (de la caresse silencieuse aux hurlements névrotiques semblables à ceux d'une mère qui voit son enfant mourir). Certes, comme l'enseignait Claude Ballif, en 1959 : « la musique vient du silence et du cri⁴⁴ ». De même, dans *Par une forêt de symboles* (1986), Vinko Globokar n'a-t-il pas souhaité que les participants se mettent à siffler, crier, roter, ronfler, croasser, claquer des dents, tousser, bailler, se moucher, s'étouffer, se gargariser, se racler la gorge... ?

Exemple A

Cri et rot extraits de *Par une forêt de symboles* (1986) de Vinko Globokar
Théâtre musical pour 6 exécutants *ad libitum* (Ed. Ricordi)

⁴¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « Le cycle des *Canti del capricorno* de Giacinto Scelsi », *Les Cultures du son au saxophone autour de Joshua Hyde*, Strasbourg, Cité de la musique et de la danse, 15 mars 2024.

⁴² Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi – Les horizons immémoriaux – La philosophie, la poésie et la musique d'un sage au XXe siècle* (préface : T. Murail), Paris, Michel de Maule, 2023, p. 88, 189...

⁴³ Néologisme darbonesque désignant un florilège de voix et de sons (cf. Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane – Explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 304).

⁴⁴ Claude Ballif, « Triste exotisme », *Voyage de mon oreille*, Paris, UGE, 1979, p. 23 - texte repris dans *Claude Ballif – Écrits* (dir G. Ballif, P.A. Castanet, A. Galliari, M. Tosi), Paris, Hermann, 2015. À l'image symbolique du fameux *Cri* de Munch, pour un rapport des œuvres bruyantes avec l'impact muet d'une révolte non entendue, lire : Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale* (préface H. Dufourt), Paris, Michel de Maule, 1) 1999/ 2) 2007, p. 150-151.

Du simple matériau hurlé au désir de purification cathartique

« Musique, médicament de l'humeur »
Henri Michaux, *Passages*⁴⁵

Dans la palette universelle des humeurs et des affects circonstanciés, le cri a, plus que toute autre plainte, pris une place particulière dans le discours sonore des XXe et XXIe siècles. La plupart du temps, en dehors du sentiment d'anxiété ou de peur panique, l'extra-vocalité s'est complu dans la « superstructure de la brutalité », expression imagée de Milan Kundera qui voyait cette prescription présente « dans la haine, dans la vengeance, dans l'enthousiasme des victoires sanglantes. C'est alors que la musique m'est apparue comme le bruit assourdissant des émotions ⁴⁶», confessait l'écrivain. Parmi maints exemples⁴⁷, accordez une attention particulière au « cri très aigu » de la soprano solo retentissant dès le début de *La Mort d'un tyran* (1932) de Darius Milhaud. De plastique descendante, l'interjection subite est accompagnée d'une homorythmie parlée également *fortissimo*, scandée de concert par les voix masculines (pupitres des ténors et basses). Comme l'avait consigné Michel Serres, « le bruit détruit et fait horreur. Mais l'ordre et la répétition plate sont voisins de la mort⁴⁸».

The image shows a musical score for the beginning of 'La Mort d'un tyran' by Darius Milhaud. The score is for a soprano solo and a homorhythmic spoken part by the male voices. The lyrics are: 'trist! le parricide! le gladiateur! Qu'on arrache les honneurs au père!'. The score includes staves for Soprano (S.), Tenor (T.), Bass (B.), and various instruments: Flute (Fl.), Trombone (T.b.), Cymbal (Cymb.), Clarinet (C.cl.), Trumpet (T.p.), Guitar (G.), and Timpani (Timb.). The soprano part is marked 'SOLO' and 'cri très aigu ff'. The male voices part is marked 'tr.' and 'ff'.

Exemple B

Cri d'une soprano solo et homorythmie parlée par les voix masculines
Extrait du début de *La Mort d'un tyran* (1932) de Darius Milhaud
(texte de Lampride traduit par Diderot - Ed. de la partition : Le Chant du Monde)

⁴⁵ Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

⁴⁶ Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 113.

⁴⁷ Dans ce contexte d'ordre figuratif, remémorons-nous les cris gutturaux – presque aboyés – proférés par le personnage du Capitaine dans l'opéra *Wozzek* (1925) d'Alban Berg, les différents indices d'angoisse relevés dans *Cante Jondo* (1974–80) pour voix et septuor de Michèle Reverdy ou même le hurlement strident engendrant un chaos instrumental sans pareil, au beau milieu de la scène du viol de *Philomela* (2004) de James Dillon... En outre, adossée au phénomène central de l'anxiété, la partition des *14 Jactations* (2001) de Georges Aperghis, écrite pour voix de baryton, a tenu sciemment à viser les reliefs d'un théâtre musical « plein d'éruclations, d'infirmités, d'éclats. La pathologie est virtuose ! », s'est ainsi exclamé le compositeur lors d'une présentation de son monologue. Enfin, conçu pour deux voix solistes, chœur et *live computer*, *Et si...* (2012) de Jacopo Baboni Schilingi a montré un personnage à la pluralité humorale haute en couleur, sujet central qui extériorise vocalement et avec véhémence sa peur et son désarroi, sa tristesse et ses doutes, ses questionnements et ses désirs comme ses sentiments de joie et ses états de bonheur...

⁴⁸ Michel Serres, *Le Parasite*, op. cit., p. 171.

a) Le cri en tant que matériau acoustique basique

« La musique ne peut avoir un sens que par rapport aux cris, au rire, au sexe, à la mort. »

Pierre Henry, *Pour penser à une nouvelle musique*⁴⁹

Le psychanalyste Jacques Lacan a montré qu'il existait plusieurs manières de saisir les propositions venue d'une sphère émettrice vocale : « L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la suspension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à renvoi, ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale⁵⁰ ». L'écoute d'un cri⁵¹ (ou d'un rire⁵²) dans un contexte situationniste artistique dépend donc de son mode de production, de présentation et de réception⁵³.

À l'instar des préceptes consignés dans le *Manifeste des peintres futuristes*⁵⁴, Pierre Schaeffer – père de la musique concrète – désirait que les bruits quotidiens soient déconnectés de leur source première pour pouvoir s'en servir en tant que simples « objets sonores » non figuratifs⁵⁵. Néanmoins, dans ce registre de la connotation primaire, Clément Rosset tenait à mentionner que « le réel a toujours raison ». C'est à ce titre que le philosophe parlait de « la malédiction de l'esquive », celle qui a le pouvoir « de renvoyer, par le détour d'une duplication fantasmatique, à l'indésirable point de départ, le réel⁵⁶ ». Entre fétichisme et surestimation sonore, tout porte à penser que le cri a pu avoir quelques difficultés à passer du côté du simulacre autonome. En effet, si « l'oreille à l'écoute » peut d'emblée se sentir « menacée par l'excès », craignant

⁴⁹ *Journal de mes sons*, Arles, Actes Sud, 2004.

⁵⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 532.

⁵¹ Cf. Pierre Albert Castanet, « Écoute de la voix extravaguée dans la 'musique contemporaine' », *Ligeia* n° 141-144, juillet-décembre 2015.

⁵² Que ce soit en tant que simple matériau phonique ou en tant qu'élément volontairement figuraliste, l'amateur de musique contemporaine tirera profit de la potentialité sonore du rire autant dans la *Sequenza III* (1965-66) de Luciano Berio que dans la première scène de *Powder her Face* (1996), opéra de Thomas Adès... Par ailleurs, dans « La règle du jeu » signée par Daniel Durney, prière de lire l'analyse de différents rires extraits de la production musicale de Georges Aperghis (article inclus dans : Antoine Gindt, *Georges Aperghis, le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 192-199). Pour des renseignements complémentaires au sujet de la phénoménologie du rire en rapport avec la musique savante, consulter également : Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, op. cit., p. 280-288. Du même auteur, lire « Musique savante et humour : les figurations de l'image sonore aux XXe et XXIe siècles », *L'Humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960* (dir. E. Kippelen), Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2017.

⁵³ Au sujet de la dépendance de la réception, voir : Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

⁵⁴ « Il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité », pouvons-nous lire dans le « Manifeste des peintres futuristes ». Cf. *Art en théorie – 1900-1990* (dir. Ch. Harrison et P. Wood), Paris, Hazan, 1997, p. 186.

⁵⁵ « C'est le son même que je vise, lui que j'identifie », tentait d'expliquer Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (Paris, Seuil, 1966, p. 268).

⁵⁶ Cf. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 125.

que les voix « n'éclatent en cris, qu'elles ne s'épuisent en cris, car bruits et ris sont les extrêmes de l'audible »⁵⁷, les curieux de la pensée fondamentale de l'écoute⁵⁸ ont, quant à eux, de la peine à l'entendre comme le simple reflet sonore d'une « image sans ressemblance » (pour prendre une expression deleuzienne).

En effet, sur le plan philosophique⁵⁹, libéré de la *mimesis* (dont les manières autoritaires ont pour charge objective de s'appropriier le monde), dégagé de la *poiesis* (dont le savoir-faire conditionne systématiquement l'ordre figuratif de la révolte), essayant de s'affranchir de l'*aisthesis* (dont la connaissance intuitive forge toute conscience sonore « imageante »⁶⁰), et tentant de s'exclure de la sphère de l'*anamnesis* (jouant automatiquement sur l'identification sonore de l'aspect familier des choses), le cri peut-il se faire entendre en tant qu'objet sonore primaire⁶¹, gage de volonté exclusivement sonoro-dynamique ? Edmund Husserl assurait que « seule l'intentionnalité peut se modifier en intentionnalité⁶² ». À ce titre par exemple, s'inspirant des traditions de la musique africaine, *I Could Sit Here All Day* (1976) pour bande magnétique de Megan Roberts a naturellement mêlé, et sans distinction aucune, chant et cri⁶³.

À l'endroit d'une délocalisation, d'une « déterritorialisation⁶⁴ », d'une dénaturalisation, d'une « déréalisation⁶⁵ », d'une « décomposition », tout matériau devrait pouvoir être « neutre⁶⁶ ». Avec cet état d'esprit typique du lâcher prise débonnaire ou arbitraire, laissez-vous surprendre par exemple par l'ouverture – somme toute humoristique ? – de *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian, partition faite d'expressions graphiques qui classe, par ordre quasi alphabétique, des vignettes issues de bandes dessinées des *Sixties*. Dans ce cadre fantaisiste, reconnaît-on vraiment la source mère qui n'a existé que

⁵⁷ Marc Le Bot, « L'écoute », *La Voix, l'écoute*, revue *Traverses* n°20, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁸ Cf. François J. Bonnet, *Les Mots et le sons – Un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012. En complément, Pierre Albert Castanet, « Éloge de la vertu de l'écoute », *Précis analytique*, Rouen, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts, 2024.

⁵⁹ Cf. Pierre Albert Castanet, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : passages – Études musicologiques, ethnologiques et poétiques (XXe et XXIe siècles)*, Université de Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2014.

⁶⁰ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 234.

⁶¹ Voir nos exemples de « conditionnement existentiel du bruit » dans les tableaux placés en annexes de *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit* (*op. cit.*, p. 416-417).

⁶² Cf. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1966.

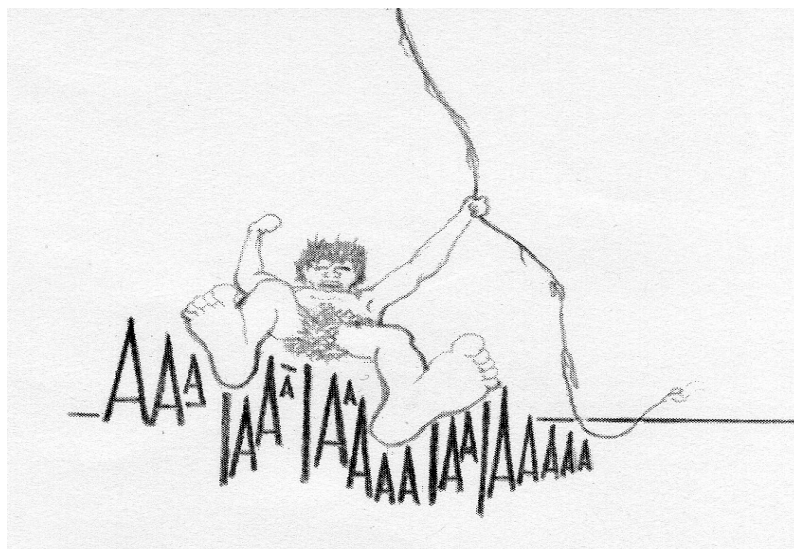
⁶³ *Mutatis mutandis*, on pourra songer à la partition mixte de Roger Tessier intitulée *Au crépuscule, le cri du chant* (2022). Poétique à souhait, elle est précisément écrite pour un interprète disposant de différentes flûtes, le soliste étant accompagné par des sons fixés sur support électroacoustique. De près ou de loin, ce chant crépusculaire semble rappeler le discours vespéral du violoncelle – parfois zébré, parfois éthéré – qui était convoqué dans son duo virtuel appelé *Scène 3* de 1987, une pièce campée au sein d'un cycle instrumental (constitué précisément de 7 scènes), sans texte mais à la ritualité quasi opératique...

⁶⁴ Référence aux propos de Gilles Deleuze et Félix Guattari portant sur les « figures de la déterritorialisation » (cf. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 166).

⁶⁵ « Se déréaliser, c'est-à-dire prendre une autre réalité », notait Scelsi dans son recueil de poésie intitulé *Cercles* (Giacinto Scelsi, *L'Homme du son*, Arles, Actes sud, 2006, p. 217).

⁶⁶ Cf. Emil Michel Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9.

graphiquement et qui par conséquent n'a jamais été purement sonore que dans l'esprit des lecteurs (à moins que les références filmiques au héros sauvage ne surgissent alors) ? Certes, selon Umberto Eco, « la musique, comme tout langage, possède un certain taux de redondance, que le compositeur tend à écarter pour accroître l'intérêt de l'auditeur⁶⁷ ».



Exemple C

Première image de *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian :
Partition graphique pour voix solo débutant par le célèbre cri aigu modulé de Tarzan
(Dessin de Roberto Zamarin, Ed. de la partition : Peters)

À l'occasion de simples présentations « performantielles »⁶⁸, les partitions verbales de Yoko Ono ont tenu à préconiser les bruits les plus communs réalisés par l'être humain : par exemple, « Criez : 1. contre le vent, 2. contre le mur, 3. contre le ciel » (Automne 1961) figurant une « œuvre pour soprano ». Dans le sillage de la gratuité utopique et de l'intention non artistique, reportez-vous aussi à : « Riez durant une semaine » (Hiver 1961) ou « Toussez durant un an » (Hiver 1961)... autant de petits scénarios imaginés par la fluxiste japonaise⁶⁹. Ce thème sera repris onze ans plus tard lorsque Jochen Gerz va espérer entendre un cri en solitaire jusqu'à épuisement au cœur de sa partition intitulée *Rufen bis zu Erschöpfung* (1972). Comme l'écrivait Theodor Adorno, « la conscience réceptive s'oublie et s'abolit dans l'œuvre d'art⁷⁰ ».

b) Le cri en tant que matériau nourri de figuralisme

« Le cri déchirant,
tel est l'appel abyssal. »

Pascal Quignard, *La Haine de la musique*⁷¹

⁶⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 103.

⁶⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, « Pour une bruitologie performantielle », *Le Performantiel noise* (dir. S. Biset), Bruxelles, revue (SIC), 2010.

⁶⁹ Yoko Ono, *Pamplémousse*, Paris, Textuel, 2004, p. 27.

⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 323.

⁷¹ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.

À l'aube du XXe siècle, le poète et critique Karl Kraus a indiqué que « ce qui entre difficilement dans l'oreille en sort difficilement⁷² ». Dans ce contexte, le cri est souvent présenté comme l'instrument de la démence sauvage et de la barbarie farouche. Certes, Vladimir Jankélévitch avait tenu à faire la distinction entre « violence destructrice » et « violence géniale », mais la plupart du temps, l'exhortation anti musicale est mise au service du difficile ou du complexe, de l'informe ou du difforme. On lit par exemple le mot « vocifération » en tête du premier chœur des *Choéphores* (1915) de Darius Milhaud... De même, la partition d'*Avoaha* (1991) de Maurice Ohana réclame un redoutable « crié violent » de la part des voix mixtes complétées par un ensemble orchestral. Ce n'est pas un hasard si, parmi les nombreux rites afro-cubains, ce titre ohanien a désigné sans détour celui du rituel du combat. « Le cri sauvage, en même temps qu'il fait grimacer le visage, maltraite et brutalise la ligne mélodique : c'est la musique expressive qui est rudoyée, malmenée, rageusement piétinée ; sous les blasphèmes et les huées de la violence, la musique prend l'aspect implacable d'un *Allegro barbaro*⁷³ », analysait encore Jankélévitch.

Que dire des « voix chimériques », totalement virtuelles car créées par ordinateur, qui flirtent avec les vraies voix mises en scène dans l'opéra *Re Orso* (2012) de Marco Stroppa ? À la mort du Roi Ours, on a entendu un long gémissement de trois minutes, « un vertigineux glissando qu'aucune voix humaine ne pourrait jamais exécuter, partant d'un ré aigu (la note-blason du roi, *re* en italien) et s'abîmant, par hoquets successifs dans des borborygmes sépulcraux, tels les graves d'un glas ou d'une cloche. La mort de Boris Godounov, version trash électronique⁷⁴ », a analysé Gilles Macassar. Hormis l'aura de la grande faucheuse, *l'horribilis* et le *monstruosus* peuvent aussi modeler les éléments symptomatiques d'une *catharsis* empruntant ses bases dynamiques au réseau des émotions fortes. Dans ce maelström des intentions autant théâtrales que sonores (où « le parasite est toujours un excitateur ⁷⁵ » patent), les auteurs ont eu tendance à confondre – le plus souvent primièrement – pleurs avec soulagement et cris avec excitation⁷⁶. Facteur cosmogonique de puissance et signal mimologique de révolte, le spectre du hurlement a, dans ce contexte, tenté d'élargir hardiment la palette sonoro-symbolique de l'échelon dynamico-esthétique. Se fondant sur le célèbre Serment d'Hippocrate, le court hymne baptisé *SERMENT – OPKOΣ* (1981), écrit pour chœur mixte par Iannis Xenakis, a demandé aux chanteuses d'énormes « raclements rudes de la gorge » et au tutti mixte des « cris horribles » à hurler en homorythmie et de manière triple *forte*. Dissertant sur les « mythes de la Complexité et du Chaos » chez Xenakis (en prenant notamment ses exemples dans ce « serment » poly-vocal),

⁷² Karl Kraus, *Aphorismes*, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 10-11.

⁷³ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 56.

⁷⁴ Gilles Macassar, « Le lyrique du troisième type », *Télérama* n°3252, 12 au 18 mai 2012, p. 39.

⁷⁵ Michel Serres, *Le Parasite*, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁶ Par exemple, dans le « Solo 64 » intégré aux *Song Books* (1970), John Cage fait crier à tue tête une phrase en japonais (« Nichi kore ko nichu »), à la façon excitée des commentateurs sportifs.

Nicolas Darbon s'est exclamé avec justesse : « tout n'est pas processus dionysiaque dans sa musique ! »⁷⁷

Exemple D

SERMENT – OPKOΣ (1981) pour chœur mixte de Iannis Xenakis
 Alternance de raclement de gorge aux solo 1, solo 2 et de « cri horrible » au tutti
 (Ed. Salabert)

Bien entendu, comme l'a montré Jacques Derrida, l'étude de la monstruosité peut révéler en négatif ce qui se présente sous la spéciosité admise, la règle conventionnée, le bon goût, le catéchisme référentiel ancestral : ainsi, « devant un monstre on prend conscience de ce qu'est la norme et quand cette norme a une histoire – ce qui est le cas des normes discursives, des normes philosophiques, des normes socioculturelles⁷⁸ ». De même, évoquant l'« altération d'un modèle idéalisé », le compositeur Frank Bedrossian a noté que la « monstruosité » ne décrivait pas forcément quelque chose qui entre dans le champ de la laideur, ce dernier désignant « les déviations de la nature, *en deçà* ou *au-delà* des critères esthétiques⁷⁹ ». Du point de vue de la vocalité, il est ainsi aisé de qualifier ce qui est hors champ du *bel canto*. De la même manière, au niveau de l'esthétique (ou de l'extra-esthétique⁸⁰), il est également possible de tenter de caractériser ce qui entre dans la sphère du musical ou pas. Dans ces conditions, les lois de l'hybridation⁸¹, de la distorsion, de la dénaturation, de la déconstruction et de la subversion⁸² tentent de s'entendre. Vagabondent par essence, elles s'épandent en essayant de se compléter, faisant passer sans

⁷⁷ Nicolas Darbon, « La grande mère néolithique et le mythe de la complexité chez Iannis Xenakis », *Xenakis et les arts* (dir. P.A. Castanet, Sh. Kanach), *Les Cahiers de l'École nationale d'architecture de Normandie – Recherche 2014*, Rouen, Éditions Point de vues, 2014, p. 48-64.

⁷⁸ Jacques Derrida, *Points de suspension – Entretien*, Paris, Galilée, 1992, p. 399.

⁷⁹ Frank Bedrossian, « La monstruosité : de l'œil à l'oreille », *De l'excès de son*, op. cit., p. 16-17.

⁸⁰ Cf. Carl Dahlhaus, « Du simple, du beau et du purement beau », *Inharmoniques* n°8-9, Paris, IRCAM / Centre Georges Pompidou, 1991.

⁸¹ Cf. Sophie Stévanec, « L'hybride comme logique musicale », *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 62-66.

⁸² Pour Daniel Charles, le cri est « subversion annulant une subversion » (*Le Temps de la voix*, op. cit., p. 11).

vergogne le matériau des fréquences pures à celui des sons sales, additionnant les objets musicaux et les sources bruiteuses, favorisant à loisir beauté et difformité, agissant de concert sur la normalité mais aussi sur l'obscénité...

La dramaturgie de l'abject a ainsi opéré sans scrupule dans les années 1960-70. Dès lors, la panoplie de l'avant-gardiste pré/post-soixante-huitard a contenu quelques artifices infaillibles tels que la conjugaison de la confusion bruitiste, la surenchère « décibellique », l'avènement des cris hystériques⁸³, le rapport outrancier au sexe, la prise illicite de drogues, les sacrilèges en tous genres, le sacrifice ritualisé, les pratiques orgiaques, la parodie religieuse, la théâtralisation païenne, le paganisme bachique, les simulations sodomites, l'exhibitionnisme cathartique⁸⁴...).

c) Le cri en tant que matériau soumis à la pression cathartique

« Crier me faut mon mal toute la nuit. »
Louise Labé, *Sonnets*, IV⁸⁵

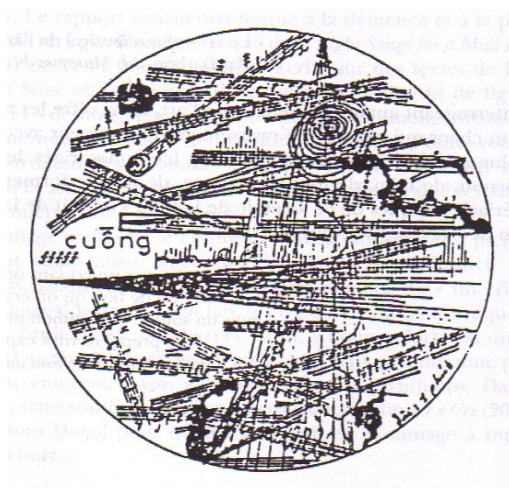
Le psychanalyste Daniel Sibony a rappelé que « l'émotion est l'entrechoc de deux mouvements qui produit une ouverture, un appel à sortir du cercle où l'on s'est enfermé – faute de pouvoir faire autrement. L'émotion est un mouvement dans le mouvement déjà en cours, pour justement sortir du cercle répétitif. Pour en sortir, il faut le reconnaître ; et dans cette reconnaissance l'émotion prend sa source, pour faire en sorte qu'on soit touché, atteint par l'événement d'être⁸⁶ ». Est-ce alors incongru de voir Nguyen Thien Dao enfermer la scène de la folie hurlante de *Gio Dong* dans un cercle au contenu tant complexe qu'indéchiffrable ?

⁸³ Voir également la grande scène hystérique figurant au cœur des *Nouvelles aventures* (1965) de György Ligeti. Cf. Pierre Albert Castanet, « La 'voix-bruit' dans la musique contemporaine : de la complexité d'être aux bruits de l'émotion », *L'Expérience de l'expérimentation* (dir. M. Saladin), Dijon, Les Presses du réel, 2015.

⁸⁴ Cf. Pierre Albert Castanet, « De la dramaturgie du bruit et de l'abject », *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, op. cit., p. 285-369.

⁸⁵ *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1986.

⁸⁶ Daniel Sibony, « Spectateur, spectrateur », *La Position de spectateur*, Paris, Du théâtre, hors-série n°5, mars 1996, p. 47.



Exemple E

Cri de folie extrait de *Gio Dong* (1973) pour voix seule de Nguyen Thien Dao
(Ed. Salabert)

Conçu pour voix seule, *Gio Dong* (1973) de Nguyen Thien Dao est présenté comme une œuvre ouverte réunissant, pour alimenter des séquences libres, de courts extraits de textes vietnamiens – voire de mots isolés sans sens précis – choisis exclusivement pour leurs sonorités musicales. Bruits, rires, souffles, râles, cris, déclamations, convulsions, chants, silences accompagnent l’union musicale légitime de la culture classique vietnamienne avec la pratique active de la musique contemporaine européenne. Instrumentalisée à outrance, la voix spasmodique couvre alors un ambitus des plus impressionnants (allant de l’extrême grave à l’extrême aigu et du ppppp au FFFFF). « Le son devient soudain étrangement élastique, suffoquant comme un homme qui meurt, brutal comme un cri de rage et de douleur, diffus comme le bruissement d’une foule lointaine⁸⁷», notait Gérard Mannoni. Rappelant à certains égards les tragédies de Sophocle (mais ici transposées dans le contexte de l’histoire immédiate : la Guerre du Vietnam – 1964-75)⁸⁸, l’opus solipsiste requiert une posture dramatique introvertie afin de caricaturer vocalement la pitié ou la terreur, la guerre ou la folie (attributs d’identification renvoyant à la théorie aristotélicienne de la *catharsis*). À l’écoute des dynamiques extrêmes de *Gio Dong* (enregistrées à l’époque sur disque 33 tours par son auteur-même), il n’est en apparence pas difficile de ressentir « l’inverbalisable certitude de la mort dans sa plainte, ou dans son cri, dans son souffle dernier⁸⁹».

Le rapport au conflit guerrier a également été traité par Karlheinz Stockhausen. En effet, faisant partie des *Chants indiens* (1977) intégrés à l’*Alphabet pour Liège*, « Dans le ciel je me promène » (qui est la première pièce du cycle) a procédé d’un mélange de 12 poèmes cernant les thèmes du rêve, de l’amour, de

⁸⁷ Gérard Mannoni, texte du disque 33 tours Érato STU 71114, coll. MFA, 1979.

⁸⁸ Cf. Pierre Albert Castanet, « Musique contemporaine & ‘conscience politique’ : quelques thèses cosmopolites au regard de la Guerre du Viêt-Nam », *Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, Université de València, *Itamar* 4, 2011-2018 – article en ligne.

⁸⁹ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, *op. cit.*, p. 40.

la mort et de la guerre... images essentielles accusées par des gestes prescrits, colorées par des complexes sonores onomatopéiques (chants d'oiseaux, souffle du vent, cris de guerre...) et renforcées, comme souvent par le futur auteur de *Licht*, par des « mots magiques »⁹⁰. Nous remarquerons que mis à part *Stimmung* (1968), des signes anticipatifs de ce kaléidoscope sonoro-verbal se trouvaient déjà dans *Momente* (1962-69)⁹¹.

Quant au truchement cauchemardesque dirigé vers la démence et la perte de la vie, il a été grandement évoqué dans *Eight Songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxwell Davies. Écrite sur des textes de Randolph Stow et de George III, la musique s'est très vite enhardie de figures sonores – désobligeamment grotesques et néanmoins virtuoses – agrémentées d'hyper déformations criardes et bruiteuses, tant vocales qu'instrumentales. Au reste, « la souffrance est-elle une règle ou un lyrisme ?⁹² », interrogeait Jean Cocteau. De plus, dans *L'Air et les songes*, Gaston Bachelard n'avait-il pas relevé que « le cri est à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique⁹³ » ? À l'image du cri cathartique poussé par Abbey Lincoln dans *Prayer / Protest / Peace*⁹⁴ (1960) du batteur Max Roach (triptyque dans lequel un énorme élan de protestation émerge du chaos percussif, avec rage et détermination), il est flagrant d'affirmer que ces actions dramatico-érotiques et auto destructrices ont possédé par essence un sérieux caractère d'appel à l'aide. Néanmoins, il est à noter que dans cette protestation hurlée figurée dans le mouvement central (*Protest*), la chanteuse ira, en de très brefs endroits, jusqu'à canaliser le cri vers des hauteurs colorées (des notes repérables au travers de l'expression chaotique du *free jazz*), offrant à son solo a priori désarticulé, ce « minimum d'ordre » qui lui confère « une identité⁹⁵ » d'ordre musical. « J'interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore⁹⁶ », observait Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*. Ainsi, l'artiste a toujours semblé conserver l'espoir de trouver dans la foule anonyme une oreille attentive, un regard spectateur frère, germe de vision consentante qui aurait donné tout son sens à la déraison passionnée de l'actant oralisant, frisant la délinquance ou le délire solipsiste. En ce sens, le cri est bel et bien « l'expression la plus violente et le plus archaïque du Moi⁹⁷ ».

⁹⁰ Cf. Pierre Albert Castanet, « Karlheinz Stockhausen et l'appel de la lumière », *Une musicologie entre textes et arts – Hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut*, Paris, Hermann, 2021.

⁹¹ Parmi les textes utilisés dans cette dernière œuvre, nous pouvons aisément remarquer quelques strophes extraites du *Cantique des cantiques*, une citation de William Blake, une anthologie de textes de sources diverses (aztèque, Chippewa, Ayacucho, Pawnee...) incluant quelques exclamations provenant des indigènes des îles Tobriand (Papouasie – Nouvelle Guinée), des onomatopées abstraites, des sons de la vie de tous les jours (rumeurs, rires et cris...).

⁹² Jean Cocteau, *Opium*, Paris, Stock, 1930, p. 101.

⁹³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁴ Cf. CD *We insist*, Candid CCD79002.

⁹⁵ Image empruntée à Umberto Eco qui désignait par ces mots la coloration des bruits blancs dans le domaine de la musique concrète (cf. *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 131).

⁹⁶ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁷ Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987, p. 43.

« Oui, mon signal est seul au monde, et ma voix crie dans le désert, dans le désert pierreux de mes criailles⁹⁸ », déplorait pour sa part Michel Serres. Car il faut stipuler aussi que les compositeurs ont parfois sollicité les musiciens pour qu'ils crient, faisant ainsi passer l'attributaire sonore du statut de simple instrumentiste à celui de vociférateur plus ou moins théâtralisé⁹⁹ (en l'occurrence, on circulerait allègrement du conservatoire fauréen au gueuloir flaubertien). Dans ce cadre, le début de *Maya* (1972) pour flûte seule de Yoshihisa Taïra reste symptomatique du contraste éloquent existant entre l'environnement du silence total et la déchirure (triple *forte*) du cri (celui vocal du flûtiste puis celui instrumental de la flûte) semblable aux fortes expressions extravagantes émanant de la pratique des arts martiaux. Au niveau de cette vitalité de l'expression orale (rencontrée par exemple tant dans *Hiérophonie V* – 1974-75 – pour percussions¹⁰⁰ de Yoshihisa Taïra que dans *Six Sinisis* – 2012 – de Jacques Petit pour cordes...), il faut comprendre parfois que les interventions du *nô* et les cris du *zen* sont parfois liés¹⁰¹. Car, afin d'atteindre un certain état de vacuité (*sûnyatâ*), les appels colorés de zénitude circonstanciée (*katsu*) se substituent aux mots du langage articulé. Par cette expression semblant inorganisée, le yogiste désire alors se détacher de sa personnalité et s'abstraire du monde matériel (dans ce cadre, Giacinto Scelsi a même parlé du « yoga du son »¹⁰²).

Quant aux interjections du théâtre *nô* caractérisées par des signes d'intériorisation spectaculaires (*kakégoé*), elles possèdent à l'évidence une fonction psychologico-cathartique et dramatico-musicale. À propos de *Convergence I* (1975) de Yoshihisa Taïra, le percussionniste Roland Auzet a précisé que nous pouvons définir cet élément vociféré « non pas comme vocal... mais bel et bien comme une expression du corps, avec ce qui concerne le travail sur le souffle, une respiration basse afin de stabiliser à la fois le jeu instrumental et l'émission de la voix¹⁰³ ». Par ailleurs, dans le même ordre d'idée orientée vers l'apologie de l'expérience esthétique, Hans Robert Jauss a écrit : « À l'identification admirative aussi bien qu'à l'identification par sympathie, on peut opposer l'*identification cathartique* au sens restreint que l'exégèse classique donne à ce concept : elle dégage le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure¹⁰⁴ ».

⁹⁸ Michel Serres, *Le Parasite*, op. cit., p. 179.

⁹⁹ Dans sa communication intitulée « Du cri au son, variations intensives de flux », Béatrice Ramaut-Chevassus s'est ainsi intéressée à *Hiérophonie V* de Yoshihisa Taïra, *Helikopter Streichquartet* de Karlheinz Stockhausen et *Accanto* de Helmut Lachenmann (cf. Colloque *Deleuze et la musique : Un séminaire nomade*, Université de Saint-Étienne, 8 février 2011).

¹⁰⁰ Pierre Albert Castanet, *Percussion(s), Le Geste et l'esprit*, Paris, Tschann Libraire, 2007 (en collaboration avec Roland Auzet, préface de P. Boulez), p. 54.

¹⁰¹ Cf. Akira Tamba, *La Musique classique du Japon du XVe siècle à nos jours*, Paris, Publications Orientalistes de France, 2001, p. 36-38.

¹⁰² Cf. Pierre Albert Castanet, *Giacinto Scelsi – Les horizons immémoriaux – La philosophie, la poésie et la musique d'un sage au XXe siècle*, op. cit., p. 53-55...

¹⁰³ Pierre Albert Castanet, *Percussion(s), Le Geste et l'esprit*, op. cit., p. 244.

¹⁰⁴ Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007, p. 67.

L'indissociable double jeu du *devius voce*

« Le cri du sentiment est toujours absurde ;
mais il est sublime, parce qu'il est absurde. »
Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*¹⁰⁵

Par ses nombreuses attitudes de déformation stylistico-langagière (incluant un réseau de sens et de non-sens polyvalents ou ambigus) et par ses multiples possibilités de dérivation situationniste, l'épiphanie du son crié se solderait-elle finalement comme un leurre pouvant piéger ou séduire, perturber ou enrichir, étonner ou nuire ? Nous pensons toutefois que, proche du « vertige » poussant au « consentement à l'irréremédiable¹⁰⁶ », le cri réclame le plus souvent la prosopopée d'une absolue authenticité, même si la voix présente le pouvoir de « se soumettre à la hiérarchie, s'y intégrer ou s'en dégager totalement¹⁰⁷ ». Néanmoins, des deux côtés du miroir – *ex-situ* (d'impression figuraliste) ou *in-situ* (d'expression cathartique) –, il est le reflet incontestable du « chaos musical de l'âme¹⁰⁸ ». Dans ce contexte parfois « absurde », les diverses empreintes vocales (cri lyrique, cri de plaisir sexuel, cri de révolte, cri de joie, cri d'angoisse...) – sincères ou fourbes, imaginaires ou contrefaites jusque dans ses attendus les plus intimes – peuvent porter aux nues l'excellence sémantique des émotions (souveraines ou sournoises) ou détruire à loisir les valeurs qu'elles sont censé incarner ou défendre. Nonobstant, en tout état de cause et d'effet, « sans méconnaître que la musique est une œuvre humaine, il est nécessaire d'insister sur ses origines naturelles et sur son caractère matériel, sans lesquels elle n'aurait aucune existence. Le terme de 'musique expérimentale' ne désigne plus seulement les techniques électroacoustiques, mais une certaine attitude devant toute musique, instrumentale ou non. L'esthétique musicale expérimentale qui reste à bâtir devrait joindre, en diverses méthodes créatrices, le travail de composition et le progrès de la connaissance esthétique. L'œuvre serait une façon de vivre¹⁰⁹ », énonçait François-Bernard Mâche, en 1968.

Pour sa part, dans *How Musical is Man ?*, l'ethnomusicologue John Blacking avait envisagé la musique autant comme un « son humainement organisé »¹¹⁰ que comme l'« humanité sonorement organisée »¹¹¹. Ce faisant, le spectacle de l'humanité a su scénariser ici ou là, consciemment ou pas, les chahuts de la foule comme les exhortations d'insurgés, les petits ricanements provenant du

¹⁰⁵ Extrait de « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 520.

¹⁰⁶ Expression de Roger Caillois parue dans « Vertiges » (cf. *Instincts et Société – Essais de sociologie contemporaine*, Paris, Gonthier, 1964, p 46).

¹⁰⁷ Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris, Bourgois, 2005, p. 185.

¹⁰⁸ Nicolas Darbon, *Les Musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 38. À noter que dans cet ouvrage, l'auteur entrevoit notamment les facettes phénoménologiques du cri dans les contreforts de la musique Rock (Iron Maiden, Death, Marilyn Manson...).

¹⁰⁹ François-Bernard Mâche, « Interview par Martine Cadieu », *Les Lettres Françaises* n°1241, Paris, 17 juillet 1968.

¹¹⁰ John Blacking, *Le Sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 11-40 (pour la version française).

¹¹¹ En fait, étant confrontée au jeu de mot de l'auteur sur *soundly*, la traduction française a opté pour « l'humanité toniquement organisée » (John Blacking, *Le Sens musical*, *op. cit.*, p. 101-129).

commerce amoureux comme les cris de la scène tautologique ordinaire, les excitations liées à la folie et à la déraison... tout un univers qui laisse transparaitre « le dominant, le résiduel et l'émergent¹¹²». Dans tous les cas de figure de ce *devius voce* mis au service de l'expression artistique (le cri-geste, le cri-masque, le cri-instrument, le cri-bruit, le cri-monde¹¹³...), la part de la poétique reste la référence croisée au sensible et à l'audible. Comme le spécifiait Claude Lévi-Strauss, « les termes ne valent pas par eux-mêmes ; seules importent les relations¹¹⁴».

¹¹² Cf. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, chapitre 8.

¹¹³ Expression en référence directe à Édouard Glissant (cf. Pierre Albert Castanet, « Pour une 'Voix-Monde' », *L'Éducation Musicale* n°574, Paris, Beauchesne, janvier-février 2012, p. 23-26).

¹¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 94.