



Cédric SIMON

**LE CRI, QUEL OUTIL POUR L'ACTEUR ( ? / ! )**

En tant que musicien, j'écoute et pratique depuis longtemps la musique *metal*, cette « musique de brutes » avec ses hurlements de bêtes humaines. Et toujours, à l'écoute de ces cris, ces interrogations : d'où sort une énergie si vraie, si directe, si animale ? Quel sort fait qu'on y trouve de la joie et de la lumière ?

Puis il y eut l'écoute du fameux « *Pour en finir avec le jugement de Dieu* » d'Artaud et cette utopie d'un théâtre fait d'ombre et de lumière, de silhouettes « à travers les flammes », de gestes dévorateurs portés par un « athlétisme affectif »<sup>1</sup>. Et encore ce choc primitif des cris contre le tympan.

J'aime à croire qu'il est des recoins obscurs que la connaissance peut éclaircir sans restreindre. Le cri me fascine mais au-delà de la fascination existe une forme de savoir, dont les mots peuvent maigrement témoigner. Je forme ici le souhait qu'un jour, il me soit possible, à moi et à mes frères, de « savoir crier ». Les voies de la science mêlées à celles de la poésie.

Je tiens à remercier :

Isabelle ZIN, Solène et Mickaël SIMON, Stella GIULIANI, Noah PIKES et mes collègues féminines de stage, Vincent BARRAS, Rita FREDA, Anne-Catherine SUTERMEISTER, Jean-Yves RUF, Charlotte LAGRANGE, Thierry BOISSARD, Marie-Thérèse AUCLAIR, Josiane et Yves BLETZACKER, Bernadette LESACHE, Laetitia DOSCH et chacun de mes camarades de promotion.

Ce mémoire est dédié à mon père, Marc SIMON, qui a su positivement crier sa vie durant.

---

<sup>1</sup> Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2004, pp. 505-593.

## RESUME

Ce mémoire s'attache à la question du cri sous plusieurs aspects. Le cri y est d'abord exploré sous un angle conceptuel : champ de définition, histoire, géographie et brève typologie des cris. Une partie pratique suit ces réflexions : on y trouvera une série d'exercices où plusieurs techniques de voix criées sont abordées. Enfin, dans un dernier temps, un questionnement sur l'emploi du cri en scène est développé : quel usage le spectacle vivant fit jusqu'ici du cri ? Quelles voies artistiques le cri laisse-t-il entrevoir pour l'interprète ?

<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
<b>1. DEFINITIONS, HISTOIRE ET TYPOLOGIE</b>	<b>9</b>
<b>1.1. DEFINITIONS</b>	<b>9</b>
1.1.1. UNE DEFINITION PROBLEMATIQUE	9
1.1.2. LE CRI DANS LE LANGAGE	10
1.1.3. TENTATIVE DE DEFINITION ACOUSTIQUE	11
1.1.4. TENTATIVE DE DEFINITION PHYSIOLOGIQUE	11
1.1.5. LE CRI: MATRICE DE LA VOIX	12
1.1.5.1. AU COMMENCEMENT ETAIT LE CRI	12
1.1.5.2. L'EDUCATION VOCALE	13
1.1.5.3. LA FRONTIERE DE LA CONSCIENCE	14
<b>1.2. CRI LEGITIME / CRI ILLEGITIME – HISTOIRE ET GEOGRAPHIE DU CRI</b>	<b>15</b>
<b>1.3. TYPOLOGIE DES CRIS</b>	<b>16</b>
1.3.1. CRIS VAINCUS	17
1.3.2. CRIS VAINQUEURS	17
<b>2. VERS UNE MAITRISE DU CRI</b>	<b>18</b>
<b>2.1. EXERCICES PRELIMINAIRES ET EXPLORATION</b>	<b>18</b>
2.1.1. ECHAUFFEMENT ET RESPIRATION	18
2.1.2. LE CRI DANS LA METHODE ROY HART	19
2.1.2.1. LES ARCHETYPES	19
2.1.2.2. LA TOUX RALENTIE	20
2.1.2.3. LE « MOTOR SOUND »	20
<b>2.2. LE CRI DANS LA MUSIQUE</b>	<b>21</b>
2.2.1. LES BANDES VENTRICULAIRES	22
2.2.2. LE PIG SQUEAL	23
2.2.3. LE <i>GROWL</i>	25
2.2.4. LE FRY	26

<b>3. LE CRI EN SCENE</b>	<b>28</b>
<b>3.1. HISTOIRE ET GEOGRAPHIE DU CRI EN SCENE</b>	<b>28</b>
3.1.1. LE CRI DANS LE THEATRE ANTIQUE	29
3.1.2. LE CRI DANS LE THEATRE CLASSIQUE FRANÇAIS	30
3.1.3. LE CRI DANS LE THEATRE ELISABETHAIN	32
3.1.4. LE THEATRE ORIENTAL – LE CRI COMME LANGAGE	32
3.1.5. ARTAUD ET LE CRI	33
<b>3.2. POUR UNE GRAMMAIRE DU CRI EN SCENE</b>	<b>35</b>
3.2.1. L'IMPUDICITE DU CRI	35
3.2.2. LE CRI: UN OUTIL SCENIQUE PUISSANT	36
3.2.3. LE CRI, VEHICULE DE L'EMOTION	36
3.2.4. DEPASSER L'AGRESSION	38
3.2.5. RECEVOIR LE CRI	39
<b>CONCLUSION</b>	<b>40</b>

<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>41</b>
<b>B.1. RESSOURCES TEXTUELLES</b>	<b>41</b>
<b>B.2. RESSOURCES INFORMATIQUE ET INTERNET</b>	<b>42</b>
<b>B.3. RESSOURCES AUDIO</b>	<b>42</b>
<b>B.4. AUTRES RESSOURCES</b>	<b>43</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>44</b>
<b>A.1. SCHEMA ANATOMIQUE DE L'APPAREIL VOCAL</b>	<b>44</b>
<b>A.2. LARYNX</b>	<b>45</b>
<b>A.3. TRIANGLE VOCALIQUE</b>	<b>46</b>
<b>A.4. ANNEXE SONORE</b>	<b>47</b>
<b>A.4.1. STYLE DAR KARGYRAA (KARGYRAA DES MONTAGNES)</b>	<b>47</b>
<b>A.4.2. CHANTS DIPHONIQUES XHOSA</b>	<b>47</b>
<b>A.4.2.1. STYLE UMNGQOKOLO NGOMQANGI</b>	<b>47</b>
<b>A.4.2.2. STYLE UMNGQOKOLO « ORDINAIRE »</b>	<b>48</b>
<b>A.4.3. JEU YAFAR</b>	<b>48</b>
<b>A.4.4. CHANT A TENORE</b>	<b>49</b>
<b>A.4.5. JEUX DE GORGE INUIT (KATAJJAQ)</b>	<b>49</b>
<b>A.4.6. WELCOME TO THE SLUDGE CITY</b>	<b>50</b>
<b>A.4.7. RELINQUISHED</b>	<b>50</b>
<b>A.4.8. I PUT A SPELL ON YOU</b>	<b>50</b>
<b>A.4.9. DEATH METAL</b>	<b>51</b>
<b>A.4.10. LEGIONS OF THE DEAD</b>	<b>51</b>
<b>A.4.11. THE POISON</b>	<b>51</b>
<b>A.4.12. EIGHT SONGS FOR A MAD KING (EXTRAIT)</b>	<b>52</b>
<b>A.4.13. CHŒUR KECAK</b>	<b>52</b>
<b>A.4.14. INTERJECTIONS DU THEATRE No</b>	<b>53</b>
<b>A.4.15. POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU</b>	<b>53</b>

## INTRODUCTION

Peu de publications se sont penchées sur la question du cri. Le cri semble être un véritable non-sujet: les phoniâtres l'abordent comme une pathologie, les acousticiens comme une vibration, les sociologues comme un événement et la plupart d'entre-nous comme une nuisance. Les musiciens et les poètes les plus aventureux ont entrevu dans le cri la possibilité d'en faire un langage. Je désire, en ajoutant ma contribution à travers ce mémoire, participer, à cette entreprise afin de faire du cri un outil pour l'acteur.

Le cri pour l'acteur: ARTAUD n'est pas loin ; il est tout proche même. Cependant le cri d'ARTAUD, c'est un gouffre. Saisir le cri par le biais d'ARTAUD, c'est tenter d'attraper un taureau forcené par la queue et de s'y laisser traîner au risque d'y perdre son volume entier de sang et de chair avant de voir la bête furieuse fuir vers d'autres horizons. Une voie plus prudente serait celle de l'analyse.

Cependant les voies qu'offre la science semblent être tout aussi abyssales: les systèmes physiologiques et acoustiques mis en œuvre sont d'une étonnante complexité. Complexité qui ne trouverait d'éclaircissement que dans une longue et fastidieuse étude faisant appel à des domaines aussi variés que la phoniatry, la neurologie, l'oto-rhino-laryngologie, l'acoustique, la psychoacoustique, la posturologie et bien d'autres domaines scientifiques.

Ces deux façons d'aborder le cri, l'une poétique, l'autre scientifique, sont deux reflets, comme en miroir, du caractère lui-même double du cri: le cri laisse partout des traces et partout ces traces sont insaisissables. Ne reculons pas cependant devant ce qui nous fuit, car le cri possède une multitude de réalités: médicale, sociologique, philosophique, musicale, théâtrale, etc. Je propose ici de confronter quelques-unes de ces réalités, du moins celle que j'ai pu entrevoir par les voies de la recherche théorique et pratique<sup>2</sup>.

Le cri possède une réalité concrète. Il a son histoire, sa géographie, son anatomie. Nous tenterons, dans un premier temps, de le définir pour mieux le saisir. Pour cela, nous emprunterons à la linguistique et à l'acoustique puis à la phoniatry

---

<sup>2</sup> Afin de jalonnez mes recherches d'expériences pratiques, j'ai suivi, durant l'année 2008-2009 une série de stages autour de la méthode Roy HART auprès de Noah PIKES, membre fondateur du Roy Hart Théâtre en m'interrogeant principalement sur la notion de cri. Au fil des pages de ce mémoire, je convoquerai ponctuellement certaines de ces expériences.

et à la psychologie. Nous envisagerons ensuite l'importance de la notion de légitimité dans le cri, d'un point de vue historique et sociologique. Enfin pour clore cette première partie, nous proposerons une brève typologie des cris.

Nous l'avons dit, le cri est un objet volatile, sa marque est indélébile mais son existence est impalpable. Aborder le cri, c'est avant tout pratiquer le cri. C'est pourquoi, je propose dans un second temps, une série de techniques et d'exercices vocaux se rapportant au cri, comme l'élan ouvert vers une méthodologie et une pédagogie du cri. Ces techniques sont empruntées principalement au champ de la musique (blues, metal, chants folkloriques) et à la méthode Roy HART. Cette dernière tend à développer l'emploi de la voix dans tous ces possibles et toutes ces applications. Ainsi elle touche aussi bien le domaine de la musique que celui du théâtre et trouve aussi des applications pratiques ou thérapeutiques.

Enfin, puisque nous visons au développement de la pratique du cri pour l'acteur, nous nous arrêterons sur quelques exemples des possibles utilisations du cri en scène afin d'en analyser leurs potentialités et d'en envisager leurs significations.

Ouvrons un peu plus grand la porte entrouverte par ARTAUD et posons-nous ensemble la question:

« Le cri, quel outil pour l'acteur ? »



# 1. DEFINITIONS, HISTOIRE ET TYPOLOGIE

*Chaque affection morale a [...] son cri spécial. On distingue le cri de la joie de celui du désespoir, le cri de la surprise de celui de l'épouvante, etc. Nous ne pouvons décrire ces cris, il faut les avoir entendus pour les distinguer, ce sont encore là de ces sensations sur lesquelles on ne peut qu'en appeler au sentiment intime de chacun mais ils constituent évidemment dans chaque espèce une langue universelle et commune.*

Nicolas Philibert ADELON, *Physiologie de l'homme*.<sup>3</sup>

## 1.1. DEFINITIONS

De la même manière que le vocable voix renvoie à l'ensemble des sons caractérisés produits par la vibration des cordes vocales, nous emploierons le vocable cri comme l'ensemble des « possibles criés ».

### 1.1.1. UNE DEFINITION PROBLEMATIQUE

La définition du cri est problématique. Parmi toutes les définitions rencontrées, une constante: au même titre que la parole ou le chant, le cri est une émission vocale. Constat somme toute banal, mais dont il faut reconnaître le caractère irrévocable car sur l'ensemble des termes usés pour définir le cri, il est le seul qu'on ne puisse discuter. Le cri est défini comme une émission vocale tantôt stridente ou aigue, tantôt violente ou agressive, tantôt intense ou puissante. Aucun de ces adjectifs ne serait recouvrir de façon certaine l'ensemble des cris.<sup>4</sup>

*Le nouveau Littré* propose la définition suivante :

*Voix poussée avec effort, de manière à être entendue au loin ; et, par extension, d'abord les voix inarticulées que nous arrache la douleur ou une passion violente, et ensuite les voix confuses, les sons indistincts d'une multitude qui demande une chose.*

*Le nouveau Littré*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Nicolas Philibert ADELON, *Physiologie de l'homme*, tome II, Paris : Librairie de Crochard, 1831 (seconde édition), [1823], p. 263.

<sup>4</sup> Proposé à partir d'une synthèse des définitions relevées dans les sources suivantes :  
*Le nouveau Petit Robert*, Paris : Le Robert, 2008.  
*Le petit Larousse illustré*, Paris : Larousse, 2009.  
*Encyclopédie Encarta Etudes*, Paris : Microsoft Corporation, 2008.

<sup>5</sup> Définition du mot cri, *Le nouveau Littré*, Paris : Garnier, 2008.

Cette définition est certainement la plus à même de cerner le cri dans toute son étendue. Cependant, le recours à l'énumération témoigne de la difficulté de conceptualisation du cri.

Le cri semble fuir à toute tentative de définition objective ou physiologique. De nombreux traités de physiologie se sont heurtés à la question n'y ont apporté que des réponses avouées comme incomplètes<sup>6</sup>. Il semble ne pas y avoir de limite physiologique qui sépare le cri du non cri: comme la voix parlée, le cri est un son inappréciable (ce qui le différencie du chant) susceptible de varier de ton, d'intensité et de timbre<sup>7</sup>.

La difficulté à laquelle nous sommes confrontés est donc celle de distinguer le cri d'autres émissions vocales. Avant de définir le cri, il devient impératif de se demander au regard de quoi le définir, autrement dit de cerner ce qu'est le non-cri.

### 1.1.2. LE CRI DANS LE LANGAGE

Le lexique utilisé pour définir les cris des animaux est particulièrement vaste : le vocable « cri » ne suffit jamais à déterminer le type d'émission sonore d'un animal. Le chien aboie, le taureau beugle, le lion rugit, etc. Dans le cas des oiseaux, on dénote plus de cinquante verbes pour préciser les cris et chants des oiseaux.<sup>8</sup> Il est à noter que ces verbes, particuliers au monde animal, sont les seuls à même de préciser la nature d'un cri humain.

Notre vocabulaire est pauvre en terme propre au cri humain et impropre à caractériser les types de possibles criés. On trouve les verbes: crier, hurler, brailler. Puis le lexique animal prend le relais: mugir, bramer, meugler, etc. Cette approche linguistique de l'action « crier » en structure notre vision: crier, c'est se faire animal.

Nous utilisons en français l'expression « pousser un cri ». Cette formule idiomatique est propre à notre douce langue: en allemand, on émet un cri (einen

---

<sup>6</sup> « Le cri se distingue aisément de tous les autres sons vocaux mais comme son caractère tient au timbre il est impossible de se rendre physiquement raison de la différence qui existe entre ceux-ci et le cri. » Jean Baptiste Grégoire BARBIER, *Traité de matière médicale*, Bruxelles : Etablissement encyclographique, 1837 (cinquième édition), [1819], p. 239.

<sup>7</sup> La voix parlée ne paraît différer du cri que par l'intensité et le timbre car elle est de même formée de sons inappréciables ou de sons dont l'oreille ne distingue pas nettement les intervalles.

<sup>8</sup> Mark CONSTANTINE, *La voix des oiseaux, une nouvelle approche des cris et des chants*, Paris : Delachaux et Niestlé, 2008.

Schrei ausstoßen), en anglais, on le fait (to make a cry) ou on l'émet (to emit a cry), en espagnol, on le donne (dar un grito). Les francophones seuls poussent des cris.

Si cette expression témoigne efficacement d'une mobilisation corporelle qui dépasse le simple emploi des organes vocaux, elle nous leurre quelque peu sur l'essence du cri. Elle insiste sur une dimension active et suppose un grand effort. Ces deux axes conceptuels, nous le verrons, vont à l'encontre d'une approche pulsionnelle et animale du cri.<sup>9</sup>

### **1.1.3. TENTATIVE DE DEFINITION ACOUSTIQUE**

Si l'on cherche à définir le cri d'un point de vue acoustique, il faut en déterminer les éléments acoustiques permanents: la fréquence, l'amplitude, le temps et le timbre.<sup>10</sup>

La fréquence fondamentale d'un cri se situe dans le spectre de la voix entre cinq cent et trois mille Hertz. Son amplitude est généralement élevée, mais pas systématiquement. Sa durée est variable. Son timbre est complexe.

Parmi ces quatre éléments, seul le timbre semble potentiellement caractéristique de l'ensemble des cris. Autrement dit, c'est principalement l'évolution dans le temps de sa composition harmonique qui en détermine la nature<sup>11</sup>. En raison de son timbre particulièrement riche, le cri est acoustiquement proche du bruit, ce qui rend son étude difficile. S'il est doux de rêver qu'une telle étude existe (amis acousticiens!), il y a fort à parier qu'elle ne nous renseigne que de très loin et davantage conceptuellement que pratiquement sur sa possible utilisation pour l'acteur.

### **1.1.4. TENTATIVE DE DEFINITION PHYSIOLOGIQUE**

Il semblerait qu'il n'existe aucune définition physiologique du cri. L'appareil vocal est mobilisé de la même manière qu'en voix parlée ou chantée. Un cri peut être émis en mécanisme lourd ou « voix de poitrine » (les cartilages aryénoïdes, qui sont à l'une des extrémités des cordes vocales, bougent en même temps que celles-ci) ou

---

<sup>9</sup> Cf. *infra*, 1.1.5. LE CRI MATRICE DE LA VOIX, p.12.

<sup>10</sup> Jean-Claude RISSET, *Hauteur et timbre des sons*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1978.

<sup>11</sup> *Idem*.

en mécanisme léger ou « voix de tête » (les cordes vocales sont plus tendues, et les cartilages aryénoïdes ne bougent pratiquement pas).<sup>12</sup>

Certains cris peuvent être produits en mettant en œuvre la respiration et l'appareil vocal de façon très spécifique (emploi des bandes ventriculaires, vocalisation sur l'inspiration, utilisation de zone de résonance particulière, etc.).<sup>13</sup> Cependant ces biais vocaux sont des artifices. Ces artifices exploitent des schémas vocaux connexes à la production de cris, des schémas participant naturellement mais de façon discrète et non prépondérante dans le geste vocal crié. C'est notamment le cas des bandes ventriculaires qui vibrent par contagion ou sympathie lors de l'émission de certains cris<sup>14</sup> mais dont la présence ne détermine pas ou peu le résultat sonore.

Autrement dit : aucun organe, pas même les cordes vocales, n'est mobilisé de façon déterminante lors de la production de cris.

## 1.1.5. LE CRI: MATRICE DE LA VOIX

### 1.1.5.1. AU COMMENCEMENT ETAIT LE CRI

*Il est intéressant d'apprendre que le cri appartient à une couche du cerveau beaucoup plus profonde que celle de la parole. L'arrivée de la parole chez l'homme est relativement tardive, c'est ce qui fait peut-être qu'elle est bâtarde.*

*Claude REGY, L'ordre des morts.*<sup>15</sup>

L'une des résistances majeures auxquelles se heurte la conceptualisation du cri tient au fait que l'on envisage la voix comme étant à priori domestiquée. Le cri est donc considéré comme ce qui échappe à l'émission vocale. Or, le cri précède la parole raisonnable. C'est du moins ainsi que nous envisagerons le cri dans la suite de nos réflexions.

Le cri est ici considéré comme la production laryngée primitive qui précède toute maîtrise. Le cri contient donc en lui-même tous les possibles langagiers, chantés,

---

<sup>12</sup> Cf. Annexe, A.1. SCHEMA ANATOMIQUE DE L'APPAREIL VOCAL, p.44.

<sup>13</sup> Cf. *infra*, 2. VERS UNE MAITRISE DU CRI, p.18.

<sup>14</sup> Lors de certaines productions laryngées (et pas seulement criées), les bandes ventriculaires se mettent en mouvement par effet de résonance afin d'accompagner le geste vocal.

<sup>15</sup> Claude REGY, *L'ordre des morts*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 1999, p.6.

murmurés – sonores en somme – de l'émission vocale. On peut donc envisager le cri comme la matrice complète de la voix humaine.

### 1.1.5.2. L'ÉDUCATION VOCALE

On réserve le vocable « voix » à l'ensemble des émissions sonores émises par les cordes vocales de l'homme. On parle des cris des animaux, des chants des oiseaux mais jamais ou rarement de voix animale. La voix semble donc être caractéristique de l'humain comme mode d'émission sonore conscientisé et plus ou moins maîtrisé. Ainsi nous considérons que la conscience et l'éducation de l'appareil laryngé est un élément central de la réflexion autour du cri.

La maîtrise de la voix et de la parole est un processus complexe. Certains cas observés d' « enfants sauvages »<sup>16</sup> montrent que la production sonore primitive tient pleinement du cri, que l'apprentissage de la parole est extrêmement difficile voir impossible passé un certain âge et que l'environnement, la culture et l'éducation des appareils auditif et vocal sont des facteurs prédominants<sup>17</sup>: d'une part, l'apprentissage vocal nécessite une conscientisation du geste vocal et donc une éducation auditive; d'autre part, les seules émissions laryngées produites par les personnes sourdes de naissances sont des cris gutturaux<sup>18</sup>; à l'état de nature, il n'y a aucune nécessité de production laryngée en dehors des situations de dangers<sup>19</sup>.

La conscience joue un rôle majeur dans la conceptualisation de la voix, laissant ainsi le cri au rang d'émission sonore inconsciente de son mode de production. Le cri n'est pas le fruit d'une éducation, c'est un réflexe corporel.

---

<sup>16</sup> N'oublions pas que la lecture du comportement de ces enfants dits sauvages se fait à l'aune de notre humanité. Il s'agit donc ici d'une posture intellectuelle.

<sup>17</sup> « [L'organe] de la voix [de Victor, l'enfant sauvage, était] réduite à un état complet de mutité et ne [laissait] échapper qu'un son guttural et uniforme », Jean ITARD, *Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron*, consulté sur :

[http://classiques.uqac.ca/classiques/itard\\_jean/victor\\_de\\_l\\_Aveyron/itard\\_victor\\_aveyron.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/itard_jean/victor_de_l_Aveyron/itard_victor_aveyron.pdf) (dernière consultation: 23/02/09), p.13.

<sup>18</sup> Jean Itard parle de « la voix des sourds-muets, ou plutôt ce cri guttural qui leur échappe continuellement dans leurs jeux. », *Ibid.*, p.30.

<sup>19</sup> « Notre jeune sauvage [a beaucoup de facilités à] exprimer autrement que par la parole le petit nombre de ses besoins », *Ibid.*, p.34.

### 1.1.5.3. LA FRONTIERE DE LA CONSCIENCE

Nous situerons donc la véritable frontière cri/non-cri dans la conscience de l'utilisation de l'appareil vocal. Ce qui est différent du caractère volontaire ou non du cri. Un cri volontaire (comme le cri du vainqueur) mettant en jeu un comportement de projection vocale ne mobilise pas la conscience de l'appareil vocal<sup>20</sup>. Le moteur de l'action est animal, l'appareil vocal suit ce moteur sans souci de maîtrise raisonnée : « Le comportement automatique et le comportement volontaire ne sont pas à la même échelle. »<sup>21</sup> Est-ce à dire qu'un cri conscient perd de sa valeur propre, de sa puissance, de son authenticité ?

De la même manière que l'enfant perd en grandissant sa capacité respiratoire en s'adaptant à des critères esthétiques et sociaux, la voix perd sa capacité à crier en se conformant aux règles instituées par une culture ou un langage. Nous sommes tous en mesure de crier volontairement. Cependant faire retentir un cri durablement sans lésion et avec la richesse originale que nous offre la nature est plus délicat. C'est pourquoi un réapprentissage est nécessaire à l'utilisation de la « voix objective » (selon l'expression de Roy HART<sup>22</sup>) ou de la « pleine voix » (selon la terminologie de Noah PIKES) dont le cri est un élément majeur. Le truchement de la conscience est évidemment nécessaire à ce réapprentissage. Il ne s'agit plus alors de considérer le cri comme émission vocale inconsciente de son mode de production mais d'en puiser, par l'entremise de diverses techniques, l'essence présumée.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Cf. *infra*, 1.3. TYPOLOGIE DES CRIS, p.16.

<sup>21</sup> François LE HUCHE et André ALLALI, *La voix, Tome I : Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, New York, [etc.] : Masson, 2001 (deuxième édition), [1989], p.6.

<sup>22</sup> Roy HART est un acteur sud africain né en 1926 et mort en 1975. Après des études à la Royal Academy of Dramatic Art (RADA) de Londres, il devient l'élève d'Alfred WOLFSOHN. Il suivra son enseignement pendant de longues années et poursuivra ses recherches après sa mort. Roy HART vise, dans son travail, une libération totale de la voix afin d'atteindre ce qu'il nomme « la voix objective ». L'étendue vocale et la virtuosité de Roy HART ont conduit de nombreux compositeurs (STOCKHAUSEN, Hans WERNER HENZE, Peter MAXWELL DAVIES, etc.) à écrire des pièces spécialement pour sa voix. Roy HART fonde, en 1968, auprès notamment de Noah PIKES, le Roy HART Speakers/Singers, rebaptisé Roy Hart Theatre en 1969, et développe un entraînement révolutionnaire pour la voix qui est encore enseignée et pratiquée au Centre Roy Hart dans le sud de la France à Malérargues ainsi que dans le monde.

Alfred WOLFSOHN est un professeur de chant né en 1896 et mort en 1962. Il développe dès 1919 des exercices et une pratique vocale visant à libérer la voix dans tous ces possibles. Il lie très vite son travail technique avec une dimension psychologique et psychanalytique.

<sup>23</sup> Cf. *infra*, 2. VERS UNE MAITRISE DU CRI, p.1.

## 1.2. CRI LEGITIME / CRI ILLEGITIME – HISTOIRE ET GEOGRAPHIE DU CRI

Le cri dans le domaine physiologique semble être un véritable « non-sujet ». Les phoniâtres ne semblent en observer que les conséquences pathologiques délaissant l'analyse physique des processus anatomiques mis en œuvre. Ce constat ne doit pas nous alarmer mais nous renseigner sur la nature même du cri. Le cri est avant tout un objet social culturellement construit, il est alors impossible d'en saisir son essence par les seuls outils de la science.

Les cris sont généralement considérés des émissions vocales qui outrepassent les structures sociales: le cri comme symptôme de la folie, comme atteinte à l'ordre public ou comme manifestation notoire d'une émotion intime. Le cri a, cependant, sa géographie : ses espaces privilégiés au sein desquels il est légitimé. Il en est ainsi des squares de jeux pour enfant, des salles de concerts, des cabinets de médecin ou des manifestations politiques. A l'intérieur de ces espaces, les cris sont autorisés car leur moteur est identifiable : cris du jeu, performance musicale, cris de douleur, clameur revendicative. L'intimité n'est alors plus en jeu : ces espaces officiels donnent un cadre qui définit les raisons du cri. Ainsi, sur une plage, nous autorisons les nombreux cris des baigneurs aux abords de l'eau car nous les comprenons, mais à cinquante mètres du rivage le hurlement d'un homme isolé ne sera pas admis, il heurterait notre raison. Si ce phénomène est avant tout sociologique, il trouve des explications historiques.

L'histoire a rendu le cri illégitime. Le moyen-âge est le berceau d'une transition culturelle majeure : le passage de l'oralité primaire, où la parole n'a aucun lien avec l'écriture (la société n'ayant pas encore connu l'écriture) à une oralité seconde, où la parole se recompose depuis l'écriture<sup>24</sup>. Cette longue période, qui s'étend du VI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle, connaît aussi un grand nombre de traités de morale religieuse qui condamne le cri comme atteinte au recueillement et à la spiritualité. En même temps qu'une normalisation de la parole par le truchement de l'écrit se construit un cadre social de la voix dans son ensemble. Ainsi le cri, marque d'oralité brute que l'écriture ne prend pas en charge, se voit vite interdit par les textes de lois médiévaux. Le cri devient alors objet de pouvoir. C'est désormais la justice et la religion qui

---

<sup>24</sup> Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT, *"Haro! Noël! Oyé!" : pratiques du cri au Moyen Age*, Paris : Publ. de la Sorbonne, 2003, p.5.

détermineront les frontières morales qui encadrent le cri. On le réserve, entre autres, aux annonces officielles: « la légitimité du crieur officiel confère à son cri un caractère positif »<sup>25</sup>. Dès lors, en dehors de ces contextes, le cri devient transgressif. On le retrouve d'ailleurs, dans de nombreuses formes artistiques contestataires de l'époque comme les fabliaux<sup>26</sup> ou le charivari<sup>27</sup>.

### 1.3. TYPOLOGIE DES CRIS

On peut distinguer deux grandes familles de cris. Nous les appellerons « les cris vaincus » et « les cris vainqueurs ». Ces deux familles s'opposent et se complètent. Pour en saisir l'essence nous empruntons à François LE HUCHE et Jacques ALALI les archétypes du vainqueur et du vaincu:

*Le vaincu dans son cri :*

- exprime sa terreur
- se recroqueville et se protège de ses bras
- utilise le mécanisme de l'abaissement costal et la flexion du tronc pour produire le souffle phonatoire.

*Le vainqueur dans son cri:*

- cherche à créer l'effroi
- se redresse : ses bras sont disponibles pour frapper
- utilise l'action de ses muscles abdominaux pour produire le souffle phonatoire.

*Dans la pratique, bien sûr, les oppositions ne sont pas absolument tranchées car l'ambiguïté est fréquente en matière de sentiments.*

François LE HUCHE et André ALLALI, *La voix, Tome I : Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole.*<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>26</sup> « Courts récits en vers, généralement octosyllabiques, qui fait la satire des faiblesses humaines, en vogue du XIIe siècle au début du XIVe siècle », *Encyclopédie Encarta Etudes, op. cit.*

<sup>27</sup> Rituel collectif et parodique attesté dès le XIV<sup>ème</sup> siècle : à l'occasion d'événements ponctuels, jugés injustes ou amoraux (remariage, exécution, décision de justice, etc.). Un cortège désordonné arpente les rues en produisant un maximum de bruit (cris, crécelles, objets usuels détournés, etc.) en signe de protestation. Définition proposé à partir d'une synthèse de l'œuvre suivante : Christian DESPLAT, *Charivaris en Gascogne. La « morale des peuples » du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Berger-Levrault, 1982.

<sup>28</sup> François LE HUCHE et André ALLALI, *op. cit.*, p.9.



### 1.3.1. CRIS VAINCUS

On retrouve dans la famille des « cris vaincus », les cris de terreur, de douleur, de souffrance, de désespoir, de surprise, d'étonnement, les cris des mourants, de la naissance mais aussi les cris de joie, d'enthousiasme, de jouissance.

Ici, le mécanisme de détresse est prédominant. Il y a flexion de la partie haute de la colonne vertébrale thoracique. Le diaphragme ne peut contrôler la pression expiratrice. Seul le larynx fait les frais du réglage du débit<sup>29</sup>. L'usage prolongé de ce mécanisme peut entraîner des dommages laryngés importants.

### 1.3.2. CRIS VAINQUEURS

Comptent parmi les « cris vainqueurs », les cris de triomphe, les cris d'approbation, les bravos, les cris de rage et de fureur, les cris rituels. Ces cris contrairement aux précédents correspondent à des comportements d'action mettant en jeu le comportement de projection vocale. Ici, le sujet entreprend d'agir sur lui-même. François LE HUCHE et Jacques ALALI distinguent quatre caractéristiques dans ce mode de vocalisation: l'intention, le regard, le redressement du corps et le souffle abdominal.<sup>30</sup> L'intention est d'agir sur son entourage : le regard se trouve donc diriger vers l'objectif fixé, le corps se verticalise afin de dégager les espaces respiratoires nécessaires au souffle abdominal. Ce mécanisme permet le contrôle du flux respiratoire par le diaphragme.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>30</sup> *Idem.*

## **2. VERS UNE MAITRISE DU CRI**

Nous avons constaté l'ampleur des possibles en matière de cri. Nous ne pouvons prétendre à associer chaque émotion à une technique propre. Cependant la maîtrise du cri, dans sa globalité, peut être facilitée par la connaissance de quelques méthodes.

Nous proposons ici un regroupement de techniques vocales propres au cri, tel que nous les trouvons dans la musique ou dans le théâtre. Ces techniques, pour certaines ancestrales et pour d'autres plus récentes, n'ont pas trouvé d'échos dans les publications officielles. L'absence de publication autour de ces méthodes m'a donc engagé à expérimenter la plupart des techniques proposées pour en assurer une certaine validité. Dans cette partie, je livre donc un florilège de techniques trouvées au fil de mes recherches et de mes rencontres complétées d'expériences personnelles. Je tenterai donc de citer au maximum les sources qui m'ont servi de base: leur caractère confidentiel et empirique avoué ne sera pas, je l'espère, prétexte à suspicions.

La pratique du cri demande une certaine maîtrise technique. Les gestes vocaux propres au cri sont en marge de l'utilisation classique (parlée ou chantée) de l'appareil vocal. Il existe un certain danger à considérer le cri comme une utilisation des outils classiques de vocalisation poussée à l'extrême. Aborder le cri sous cet angle, c'est s'exposer à des pathologies dommageables à l'appareil vocal. Les exercices et techniques, ci-après exposés, peuvent mener à une certaine maîtrise du cri qui, loin d'attaquer les voies laryngées, en assure une connaissance plus vaste.

### **2.1. EXERCICES PRELIMINAIRES ET EXPLORATION**

#### **2.1.1. ECHAUFFEMENT ET RESPIRATION**

Le travail technique de respiration et d'échauffement est essentiel à la maîtrise du cri. Il en constitue la base. Cependant, le cheminement technique nécessaire est identique, en termes de respiration, à celui proposé par la plupart des méthodes de chant: vocalises, musculation de la langue et des muscles faciaux, élargissement de la ceinture abdominale, redressement posturale, dégagement des volumes respiratoires, etc. Je renverrai donc le lecteur qui souhaiterait élargir son champ de

connaissance et de pratique dans ce domaine à l'ouvrage de Guy Cornut, *La voix*<sup>31</sup>, proposé parmi tant d'autres pour sa concision et sa clarté. L'échauffement reste cependant une étape capitale dans le domaine du cri: tout appareil vocal exposé à d'importantes pressions sans échauffement préalable peut être endommagé.<sup>32</sup> Pour ce qui est de la respiration, nous verrons que, dans certains cas, le geste respiratoire peut être modifié afin de produire certains cris.

## **2.1.2. LE CRI DANS LA METHODE ROY HART**

Nous l'avons évoqué, la méthode Roy HART tend à redonner sa place au cri dans la palette des possibles vocaux. Tel que j'ai pu la pratiquer auprès de Noah PIKES, membre fondateur du Roy Hart Théâtre, cette méthode offre de nombreuses entrées dans le territoire du cri. Nous présenterons ici trois de ces entrées.

### **2.1.2.1. LES ARCHETYPES**

Le travail des archétypes, inspiré du travail du psychanalyste Carl Gustav JUNG, vise à prendre pour appui imaginaire et corporel de la voix des représentations psychiques universelles. Cette méthode d'exploration permet dans un premier temps de développer une imagerie mentale de la voix et donc du cri. En empruntant à l'archétype du géant, l'exploration nous mènera instinctivement, vers des sons graveleux, des vrombissements ou des saturations graves. Sans parler de technique ou de mécanisme phonatoire, le travail des archétypes permet d'associer l'imaginaire à un certain type de cri. Ce travail peut évidemment être poursuivi en faisant appel à d'autres archétypes (la sorcière, le guerrier ou le barbare par exemple). L'appel à l'imaginaire permet d'obtenir d'intéressants raccourcis corporels. En effet, une fois l'imagination mobilisée et après une exploration corporelle de l'archétype, le corps trouve lui-même les postures « les plus justes » pour la vocalisation. Reprenons l'exemple du géant: l'imaginaire guide le corps vers un affaissement du tronc, une détente de la musculature dorsale, un alourdissement de la démarche, une flexion des genoux, etc. autant de gestes qui facilitent une respiration abdominale, une

---

<sup>31</sup> Guy CORNUT, *La voix*, Paris, Presses universitaires de France, (Que sais-je ; 627), 2004.

<sup>32</sup> Hors garanti.

détente du larynx et des muscles faciaux, une vocalisation sourde et un souffle très présent.

### **2.1.2.2. LA TOUX RALENTIE**

Un second exercice permet d'ouvrir ou de préparer la voix au travail du cri: la toux au ralenti. On appelle ici « voix du corps », les sons produits instinctivement ou involontairement par le corps, rendu ainsi à son animalité. La toux, comme le bâillement, le raclement, le rot ou encore ce que nous avons appelé « les cris vaincus » sont des « voix du corps ». Il s'agit alors de prendre comme point de départ cette « voix du corps » et d'en étirer la durée. Le résultat obtenu, tend à devenir un cri très particulier, très soufflé proche du son produit lors d'une crise d'asthme ou d'un râle. Cette exploration peut se poursuivre avec de nombreuses « voix du corps ».

### **2.1.2.3. LE « MOTOR SOUND »**

L'exploration du « *motor sound* » est particulièrement intéressante. Le « *motor sound* » est un son très grave qui évoque celui des moteurs à explosion. L'imaginaire peut s'appuyer ici sur l'archétype du géant furieux. Il s'agit d'explorer le registre le plus grave de sa tessiture en amplifiant progressivement la pression abdominale et en visant à détendre la région de la gorge. Le son obtenu a une qualité graveleuse et épaisse.

Une expérience complémentaire consiste, après avoir obtenu ce « *motor sound* », à produire son inverse (un son cristallin et fragile), puis d'alterner entre ces deux sons en veillant à prendre une inspiration entre chaque son. Il s'agit ensuite de déterminer la hauteur de ces deux sons sur un instrument<sup>33</sup>, puis de progressivement augmenter la hauteur du « *motor sound* », demi-ton par demi-ton et de diminuer la hauteur de son inverse par symétrie en veillant toujours à conserver une inspiration entre chaque production vocale. Peu à peu, les hauteurs des deux sons vont se rapprocher jusqu'à se rencontrer. Une fois que les sons se sont arrêtés sur une même note, il est possible d'alterner entre les deux sons de façon plus

---

<sup>33</sup> Sur un piano, le « *motor sound* » se trouve à l'extrême gauche du clavier, son inverse à l'extrême droit du clavier.

rapide et sans inspiration intermédiaire. Cet exercice donne lieu à une série de sons hors du commun.<sup>34</sup>

Nous assistons ici à une rencontre improbable : celle du cri, son à priori désordonné, et de la musique, dont la quête est d'ordonner les sons. Cette collision conceptuelle donne lieu à une grande tension, particulièrement sensible, entre la nature, incarnée par le cri, et la culture, incarnée par l'instrument. C'est sans doute là qu'est le nœud de l'intérêt que peut susciter cette expérience.

## 2.2. LE CRI DANS LA MUSIQUE

La musique est le domaine qui a su le mieux exploiter les possibles criés à des fins artistiques. Le cri se retrouve sous de nombreuses formes dans des styles aussi différents que le metal (et tous ces sous genres : death metal, trash metal, metalcore, grindcore, etc.), le blues ou encore les chants traditionnels inuit, africains, asiatiques ou indonésiens.

Nous proposons, dans cette partie, une série d'exercices et de techniques liés aux différentes utilisations du cri. Quatre types de cri seront ici abordés. Nous nous intéresserons dans un premier temps à l'emploi des bandes ventriculaires, techniques amplement employée dans la musique traditionnelle puis nous gagnerons les rives de la musique metal en nous attachant successivement au *pig squeal*, au *growl* puis au *fry*.

Nous mettons en garde le lecteur qui s'aventurerait sur la voix de l'expérimentation. Les exercices développés ici sont une base technique. Ils visent à esquisser des schémas vocaux inhabituels et n'ont aucunement la prétention de cerner les techniques qui s'y rapportent. Le cri est un son intime, lié à l'organisation anatomique de chacun. Un exercice sera vite dépassé par un sujet, là où un autre trouvera plus de difficultés. Il convient dans tous les cas de suivre ces quelques conseils :

- Eviter la pratique en cas de maladies ou de douleurs à la gorge.
- Travailler dans les limites de ses capacités pour progressivement les repousser. Dans les premiers temps, peuvent apparaître des irritations laryngées passagères. Explorer chaque technique très progressivement

---

<sup>34</sup> Ces sons, je l'espère, étonneront autant le sujet que le témoin de l'expérience.

sans forcer au-delà de votre douleur en insistant sur la compréhension corporelle du geste vocale.

- Chaque technique nécessite une pratique régulière. Les premiers résultats paraîtront fatalement pauvres.
- Veiller à constamment utiliser la respiration comme appui. C'est elle, et non le larynx, qui permet la régulation du volume sonore.
- Viser constamment une détente de toute la région de la gorge.
- Boire beaucoup de thé et d'eau à température ambiante, avant, pendant et après la pratique.

### 2.2.1. LES BANDES VENTRICULAIRES

Les bandes ventriculaires aussi appelées « fausse cordes vocales » sont deux replis muqueux situé au dessus des cordes vocales.<sup>35</sup> Leurs fonctions initiales est de protéger ces dernières. Ces muqueuses reliées à des ligaments (ligaments thyro-aryténoïdiens) ne peuvent pas être musculairement mis en mouvement. Cependant des interactions physiquement très complexes et peu étudiés permettent leur emploi.<sup>36</sup>

Les musiques traditionnelles en font un large usage. On les retrouve dans de nombreux chants diphoniques dont le *Kargyraa*<sup>37</sup> mongol, les chants *Xhosa*<sup>38</sup> d'Afrique du sud. Les chants sardes *A tenore*<sup>39</sup> ou les jeux Inuit *Katajjaaq*<sup>40</sup> l'emploient également.

Plus proche de nous, on peut constater l'utilisation des bandes ventriculaires à l'écoute de certains interprètes de *blues* tel que Louis ARMSTRONG ou encore Tom WAITS.

---

<sup>35</sup> Cf. Annexe, A.2. LARYNX, p.45.

<sup>36</sup> Une thèse est en cours de rédaction autour de ces phénomènes. Lucie BAILLY, *Interaction entre cordes vocales et bandes ventriculaires dans la phonation*, Thèse de doctorat présentée sous la direction de Nathalie HENRICH et Xavier PELORSON, Ecole Doctorale de l'université du Maine, date de soutenance : 04/06/2009.

<sup>37</sup> Cf. Annexe, A.4.1 STYLE DAR KARGYRAA, p. 47.

<sup>38</sup> Cf. Annexe, A.4.2 CHANT DIPHONIQUE XHOSA, p.47.

<sup>39</sup> Cf. Annexe, A.4.4 CHANT A TENORE, p.49.

<sup>40</sup> Cf. Annexe, A.4.4 JEUX INUIT, p.49.

Si nous parlons bien de technique de chant, le cri est tout de même convoqué. En effet, dans de nombreuses situations de cri, les bandes ventriculaires entrent en mouvement.<sup>41</sup> Le caractère graveleux du résultat obtenu confère à ces types de chant la dimension primitive que nous accordons au cri.

Il est possible de mettre en mouvement les bandes ventriculaires en produisant un [hum] bouche fermée puis en augmentant, depuis le diaphragme, le flux d'air dans la trachée ; enfin on dirigera ce flux vers la base de langue. En détendant la région de la gorge, les bandes ventriculaires entrent automatiquement en mouvement produisant une harmonique inférieure au fondamental initial. En ouvrant progressivement les lèvres, on obtient le son épais et profond propre à la mise en œuvre des bandes ventriculaires.

### 2.2.2. LE PIG SQUEAL

Le *pig squeal* est une technique vocale développée au milieu des années quatre-vingt dix par des groupes de *grindcore* et de *metal* tels que Cock and ball torture ou System of a down. Il est maintenant devenu populaire grâce aux groupes de *grindcore* et *hardcore* tels que All shall perish, Job for a cowboy, Annotations of an autopsy, Despised icon, Dr. Acula, Misericordiam, et d'autres groupes *underground* comme Gentlemen! ou Satan skid marks. Les sons produits par cette technique évoquent les porcs que l'on amène à l'abattoir. On trouvera dans les morceaux les morceaux *Welcome to the sludge city* de Annotations of an autopsy<sup>42</sup> ou *Relinquished* de Job for a cowboy<sup>43</sup>, d'excellents exemples de cette technique : les *pig squeals* y sont très identifiables.

Il existe plusieurs façons de produire le *pig squeal*. Nous nous concentrerons ici sur la méthode « intérieure » ou « inspiratoire ». D'autres méthodes, la technique « expiratoire » notamment, existent. Cependant la faible intensité obtenue par ces moyens nécessite l'entremise d'une amplification qui les rend moins évidemment efficaces pour le spectacle vivant.

---

<sup>41</sup> Cf. *supra*, 1.1.4. TENTATIVE DE DEFINITION PHYSIOLOGIQUE, p.11.

<sup>42</sup> Cf. Annexe, A.4.6 WELCOME TO THE SLUDGE CITY, p. 50.

<sup>43</sup> Cf. Annexe, A.4.7. RELINQUISHED, p.50.

Contrairement à de nombreuses productions sonores laryngées, la technique du *pig squeal* « intérieur » ou « inspiratoire » se produit lors de l'inspiration. Il s'agit donc d'inverser le geste vocale en écourtant l'expiration et en allongeant l'inspiration.

L'expiration se fait, dans un premier temps, dans la détente et le lâcher-prise. Progressivement, on mobilisera les muscles abdominaux et intercostaux pour accélérer l'expulsion de l'air.

Voici quelques exercices qui permettront l'obtention du *pig squeal* : lors de l'inspiration ajouter peu à peu une qualité graveleuse : le son produit ressemble à une crise d'asthme. Cela s'obtient par une légère contraction du haut du larynx, un allongement du conduit, un rehaussement de la luette, un abaissement de l'épiglotte. Le canal d'inspiration, devenu plus étroit, conduit l'air vers le haut du palais et au fond de la gorge où se produit une perturbation. Cette perturbation est la base du *pig squeal*.

Une fois ce son produit, il convient de le modeler afin d'en maîtriser la production. Explorer le triangle vocalique<sup>44</sup>. Ici l'obtention des voyelles est la conséquence directe de la forme des volumes buccaux, du placement des lèvres et de la langue. Les postures buccales propres à chaque voyelle sont sensiblement les mêmes qu'en voix parlée ou chantée<sup>45</sup>. Cette technique de cri, comme de nombreuses autres, met en évidence le rôle capital de la cavité buccale dans la composition harmonique du son. On retrouvera donc une exploration identique pour les techniques suivantes.

La production de consonnes brutes est impossible dans ce mode de production laryngée. Afin de produire des syllabes, il convient de s'appuyer sur la voyelle. La consonne est produite principalement par accolement de la langue sur le palais, les lèvres entrent très peu en jeu. Pour le début de l'exploration des consonnes, il est préférable de privilégier le son [i] comme base voyellique.

La dernière étape consiste à inspirer assez énergiquement (avec la même qualité graveleuse) pour ajouter une composante aiguë au son produit. Il s'agit d'inspirer comme à travers une paille en ayant l'impression que le filet d'air est très serré. L'appui prononcé de la consonne [r] permet de ressentir plus nettement la production de ces harmoniques aiguës. Un *pig squeal* n'est cependant pas toujours

---

<sup>44</sup> Cf. Annexe, A.3 TRIANGLE VOCALIQUE, p.46.

<sup>45</sup> *Idem*.



aigu. Sa hauteur peut varier selon le placement des lèvres, de la langue et de la cavité buccale. Ainsi en formant un [i] ou un [a] le son sera aigu, tandis qu'un [o] produira un son grave.

### 2.2.3. LE GROWL

Le *growl* est une technique utilisée principalement dans le *death metal*. Certains la considèrent comme une forme de chant diphonique. Le *growl* est parfois appelé *death metal vocals*, *guttural vocals* ou encore *death grunts*. On peut trouver les premières traces de cette technique dès 1956 dans la chanson *I put a spell on you* de Screamin' Jay HAWKINS.<sup>46</sup> En 1966, le groupe The Who dans son morceau *Boris the spider* fait un emploi encore plus poussé du *growl*. Le résultat obtenu est déjà très proche des cris du *death metal*. On retrouve ensuite le *growl* de façon ponctuelle dans de nombreux morceaux *rock* dont ceux de King crimson, des Pink floyd ou encore Black sabbath. Son emploi intensif et systématique apparaît dans les années quatre-vingt au sein des groupes pionniers du *death metal*, Possessed<sup>47</sup>, Necrophagia, Death ou encore Master. Les groupes extrêmes de la fin des années quatre-vingt, notamment Napalm death, ont intensifié la technique afin d'obtenir un cri plus agressif et guttural.<sup>48</sup> On trouvera en annexe un exemple très frappant de la puissance et de la richesse du *growl* à travers le morceau *Legion of the dead* de Testament<sup>49</sup>.

Si le *pig squeal* emprunte au porc son hurlement, le *growl*, quant à lui, prend comme appui imaginaire l'aboiement du chien. Encore une fois, l'animalité est au centre des préoccupations.

Il existe une grande variété de techniques pour obtenir le *growl*, je tenterai dans l'exercice suivant de développer l'une d'elle en évoquant certaines alternatives.

---

<sup>46</sup> Cette chanson est d'ailleurs remarquable pour l'emploi de multiples cris faisant appel à des techniques très variées. Dans ce domaine, Screamin' Jay Hawkins est l'un des principaux précurseurs. Cf. Annexe, A.4.8. I PUT A SPELL ON YOU, p.50.

<sup>47</sup> Cf. Annexe, A.4.9. DEATH METAL, p.51.

<sup>48</sup> Synthèse de l'article suivant : [http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_growl](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_growl), (dernière consultation : 19/04/09).

<sup>49</sup> Cf. Annexe, A.3.10. LEGIONS OF THE DEAD, p.51.

Le mode d'émission respiratoire est ici le même qu'en voix parlé, cependant le débit d'air nécessaire est très important. Ainsi il convient de développer une respiration large et profonde mettant en jeu le volume abdominal, l'abaissement du diaphragme et le maintien des côtes flottantes en position ouverte. Le débit d'air ne doit être régulé que par une pression abdominale très basse mobilisant la région du pubis.

On choisira comme base une large expiration de détente. Cette expiration se fait naturellement avec un débit d'air et un volume laryngé maximum. Il convient de mémoriser la détente physique ainsi que les volumes respiratoires libérés par cette large expiration. L'étape suivante consiste à diriger le flux d'air vers le haut du palais. Une saturation intervient de façon automatique. En prolongeant l'expiration par maintien abdominal, on obtient la base d'un *growl*. Il peut ensuite être intensifié par augmentation du volume expiratoire. On achèvera l'expérimentation par une exploration des différentes postures et du triangle vocalique<sup>50</sup>. En effet l'orientation de la tête, de haut en bas ou la position de la langue ont une influence majeure sur le timbre du son obtenu.

#### 2.2.4. LE FRY

Le *fry* est une technique apparue vers la fin des années quatre-vingt dix. Elle est principalement utilisée dans le style *metalcore*, on la retrouve au sein de groupes tels que Atreyu, Black bomb A, Killswitch engage ou encore Uneath. Cette approche vocale utilise comme base un mode de vocalisation très particulier qui permet initialement d'atteindre le registre bas le plus extrême de la voix humaine. En anglais, ce registre est nommé « *vocal fry register* », en français quoique peu usité on l'appelle « voix de friture », il s'étend de vingt Hertz à cinquante Hertz, soit deux octaves plus bas que la partie la plus grave du mode de phonation modal<sup>51</sup>. Dans la « voix de friture », les cordes vocales créent un mur sur lequel le flux d'air vient exercer une pression.

---

<sup>50</sup> Cf. Annexe, A.3. TRIANGLE VOCALIQUE, p.46. Cf. *supra*, 2.2.2. LE PIG SQUEAL, pp.23-24.

<sup>51</sup> La phonation modale est celle que nous utilisons dans la parole et dans le chant classique la plupart du temps. Il existe également deux autres modes de phonation : la voix de fausset (ou voix de tête) et la voix de sifflet qui est le registre le plus haut de la voix humaine.

Si le geste vocal correspond au mode de la « voix de friture », le résultat du *fry* n'est pas nécessairement grave. Pour obtenir le *fry*, il convient d'accoler les cordes vocales de façon à ce qu'elles exercent une pression mutuelle l'une sur l'autre. La gorge paraît contracté dans un premier temps, une pratique régulière permet, même dans ce mode de vocalisation, de détendre la région du larynx. Il s'agit ensuite d'augmenter la pression de l'air en utilisant le diaphragme comme appui. En faisant évoluer l'équilibre entre la pression laryngée et la pression abdominale, on trouvera progressivement diverses couleurs sonores. Pour achever l'exploration, on observera que, les cordes vocales ne rentrant pas en vibration, la hauteur du son n'est conduit que par la forme et le volume de la cavité buccale. Ainsi le placement de la langue, l'ouverture de la bouche et l'élargissement des volumes internes (larynx, mâchoire palais mou, etc.) sont les seuls facteurs qui détermineront la hauteur du son obtenu. On trouvera dans le morceau *The poison* de *Bullet for my Valentine*<sup>52</sup>, livré en annexe, une excellente illustration de cette technique et de l'alternance entre le mode de phonation modal et le *fry*.

---

<sup>52</sup> Cf. Annexe, A.4.11. THE POISON, p.51.

### 3. LE CRI EN SCENE

Après avoir découvert différentes techniques visant à développer les possibles criés, nous allons nous employer, à questionner, par le cri, la nature de la représentation, d'y semer le trouble, d'y opérer une purgation.

*N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser de cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier.*

Antonin ARTAUD, *Œuvres*.<sup>53</sup>

La musique, à travers le blues (Louis ARMSTRONG, Tom WAITS, etc.), le rock (Nina HAGEN, The who, Led zeppelin, etc.), le metal (Arch enemy, Lamb of god, Nostromo, etc.) ou les traditions sardes, mongoles et tibétaines, a su exploiter les qualités expressives du cri. Dans le domaine des arts vivants, cette dimension vocale a été investiguée par Antonin ARTAUD<sup>54</sup> ou encore Roy HART et, après lui ses élèves. Cependant ces diverses propositions<sup>55</sup> sont restés soit exceptionnelles, soit confidentielles.<sup>56</sup>

Après avoir fait un bref tour d'horizons historique de l'emploi du cri en scène, nous tenterons de réfléchir à une conceptualisation plus largement exploitable du cri en scène.

#### 3.1. HISTOIRE ET GEOGRAPHIE DU CRI EN SCENE

Le cri a toujours occupé une place importante dans l'art dramatique. Pourtant l'histoire ne nous laisse que des archives bien maigres: c'est malheureusement l'apanage de la réflexion sur le théâtre d'hier, il faut savoir se contenter des écrits et images que nos ancêtres nous ont légués, traces bien pauvres d'un art si riche.

---

<sup>53</sup> Antonin ARTAUD, *op. cit.*, p.589.

<sup>54</sup> Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Marseille : A. Dimanche, 1995. Cf. Annexe, A.4.15 POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU, p.53.

<sup>55</sup> Cf. Annexe, A.4.12 EIGHT SONGS FOR A MAD KING, p.52.

<sup>56</sup> On peut cependant noter l'important travail scénique effectué par le Roy Hart Théâtre entre 1969 et 1990. Ainsi que la place qu'il aménagea, et aménage encore aujourd'hui, au cri dans l'enseignement de la voix.

Malgré ces inutiles lamentations, des traces de cri dans le théâtre d'hier et d'ailleurs existent jusque dans les écrits.

### 3.1.1. LE CRI DANS LE THEATRE ANTIQUE

On retrouve, dans les textes de théâtre grec antique, des indices qui laissent supposer que le cri trouvait une place assez importante dans la représentation. C'est notamment au sein du chœur qu'il semblait se développer de façon privilégiée. On trouve, parmi les nombreuses compositions métriques qui font la richesse du théâtre antique (trimètre, tétramètre, trochaïque ou iambique, etc.), le vers dochmiaque. Celui-ci possède comme base le dochmius, pied de cinq syllabes, composé d'un iambe et d'un crétique, ou d'un bacchius et d'un iambe, c'est-à-dire d'une brève, deux longues, une brève et une longue. Sa structure et la souplesse de son utilisation rendent le vers méconnaissable à force d'irrégularité. Le dochmius est le plus souvent associé aux situations de trouble et d'émotion.

On peut repérer cette composition, dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. L'agitation initiale du chœur, pendant la parodos<sup>57</sup>, associée à l'utilisation du vers dochmiaque pourrait indiquer une utilisation du cri.<sup>58</sup>

Le théâtre latin témoigne lui aussi d'une possible entremise du cri dans les représentations théâtrales. On sait que ces dernières étaient associées aux jeux du cirque et par conséquent, très emprunt d'un caractère spectaculaire. « L'acteur tragique doit accomplir surtout des exploits vocaux. [...] Il doit susciter l'admiration ou l'effroi. »<sup>59</sup>. Nous avons hérité de ces *ludi* (jeux romains antiques ritualisés) du terme ludique, mais initialement le ludisme romain soulignait le caractère désordonné et déhiérarchisé des jeux. Le temps du rituel, le peuple avait toute licence pour privilégier le plaisir des sens et de la démesure.<sup>60</sup> Le cri dans ce paysage devait occuper une place d'importante.

*Un gémissement interrompt sa prière  
Lui-même est frappé de stupeur*

---

<sup>57</sup> Terme grec désignant l'entrée du chœur dans la tragédie antique.

<sup>58</sup> Conférence d'Anne-Iris MUÑOZ, *Du cri au chant : désordre de la voix lyrique dans les Sept contre Thèbes*, 20/01/2009, Paris, Ecole Normale Supérieure.

<sup>59</sup> Florence DUPONT, *Le théâtre latin*, Paris : A. Colin, 1988, p.26.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.18.

*Puis un hurlement terrible emplit le ciel  
 On aurait dit un taureau blessé  
 Qui s'enfuit en beuglant à travers un sanctuaire  
 La hache du sacrifice plantée dans le corps  
 On aurait dit un ciel d'orage sillonné d'éclairs  
 Où gronde le tonnerre  
 Il pousse des cris de douleur  
 Vers les étoiles et la mer  
 On l'entend hurler à Salonique  
 On l'entend hurler dans les Cyclades  
 Les rochers et les forêts de Capharée  
 Font écho aux hurlements d'Hercule  
 Nous le voyons pleurer.*

Sénèque, *Hercule sur L'Oeta*.<sup>61</sup>

Dans cet exemple, le cri est démultiplié, relayé par la nature elle-même. Cette partition donnait à l'antique acteur latin l'occasion de déployer ces talents vocaux. On peut supposer que des cris étaient utilisés sur scène.

### 3.1.2. LE CRI DANS LE THEATRE CLASSIQUE FRANÇAIS

La règle de bienséance du théâtre classique, qui s'ajoute à la règle des trois unités<sup>62</sup>, interdisait sur scène toutes représentations violentes (batailles, meurtres, etc.). Dans les pièces classiques, le récit prend donc le relais pour rapporter des faits ayant lieu dans le hors-scène.

*Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :  
 Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;  
 Mais il est des objets que l'art judicieux  
 Doit offrir aux oreilles et reculer des yeux*

Nicolas BOILEAU, *L'art poétique*.<sup>63</sup>

Il est intéressant de noter la grande récurrence du mot cri et de ces dérivés dans ces récits. Ces cris peuvent jouer plusieurs rôles:

---

<sup>61</sup> Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, in *Théâtre complet. Volume II*, Paris : Imprimerie nationale, 1996, Scène V (742-1030), p.273.

<sup>62</sup> Unité de lieu, de temps et d'action. Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Paris : A. Quillet, 1930, [1674], Chant III, vers 45-46, p.109.

<sup>63</sup> Ibid., Chant III, vers 51-54, pp.109-110.

- Ils évoquent parfois le déchainement des éléments ou la colère des dieux.

*Un effroyable cri, sorti du fond des flots,  
Des airs en ce moment a troublé le repos ;  
Et du sein de la terre, une voix formidable  
Répond en gémissant à ce cri redoutable.*

Jean RACINE, *Phèdre*.<sup>64</sup>

- Ils témoignent d'une clameur collective.

*Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants*

Jean RACINE, *Andromaque*.<sup>65</sup>

- Ils reflètent l'état intérieur d'un personnage.

*Je crains qu'un prompt effet n'ait suivi la menace.  
S'il en est temps encore, épargnez votre race,  
Respectez votre sang, j'ose vous en prier.  
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier ;*

Jean RACINE, *Phèdre*.<sup>66</sup>

La proposition de Boileau ouvre aussi la voie à une autre possibilité: celle d'entendre, sans la voir, une action présente mais hors-scène. Ainsi on peut noter à l'acte V d'*Andromaque*, lors de la fuite d'Oreste, la clameur suggérée de la foule:

*Il faut partir, Seigneur. Sortons de ce palais,  
Ou bien résolvons-nous de n'en sortir jamais.  
Nos Grecs pour un moment en défendent la porte ;  
Tout le peuple assemblé nous poursuit à main forte ;*

Jean RACINE, *Andromaque*.<sup>67</sup>

Ou encore le meurtre de Camille dans *Horace* :

*CAMILLE blessée derrière le théâtre  
Ah! Traître!*

Pierre CORNEILLE, *Horace*.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Jean RACINE, *Phèdre*, in *Œuvres complètes. Tome I : Théâtre & Poésies*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade : 5), 1980, Acte V Scène VI, p. 799.

<sup>65</sup> Jean RACINE, *Andromaque*, in *Œuvres complètes. Tome I : Théâtre & Poésies*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade : 5), 1980, Acte III Scène VIII, p. 280.

<sup>66</sup> Jean RACINE, *Phèdre*, op. cit., Acte IV Scène IV, p. 788.

<sup>67</sup> Jean RACINE, *Andromaque*, op. cit., Acte V Scène V, p. 299.

### 3.1.3. LE CRI DANS LE THEATRE ELISABETHAIN

Le procédé qui consiste à évoquer l'action hors-scène par le son, et notamment par le cri, est encore plus amplement employé dans le théâtre de Shakespeare. Ainsi des cris de combats accompagnent les dernières heures du Roi Lear<sup>69</sup> ou de Richard III<sup>70</sup>, reflétant l'état de lutte intérieure des personnages.

Il est intéressant de noter que, quelque soit l'époque, les sons provenant de la coulisse et témoignant d'une action hors-scène tiennent très souvent du cri (rôle du mourant, appel au secours, cri de la victime, clameur de la foule). Le cri joue alors un rôle performatif, il se substitue à l'action pour l'évoquer plus fortement, lorsque la bienséance ou les contraintes matérielles en interdisent la représentation visuelle. L'impudicité du cri est à demi détournée; il évoque la folie, la colère ou la menace et cristallise le drame.

### 3.1.4. LE THEATRE ORIENTAL – LE CRI COMME LANGAGE

Les traditions orientales ont conservé jusqu'à aujourd'hui des formes scéniques qui laissent une place toute particulière aux cris. Les conventions du théâtre oriental sont particulièrement complexes, nous ne nous hasarderons donc pas à tenter d'en comprendre les sources et les ressorts. Cependant, afin d'entrevoir l'utilisation particulière que ces formes scéniques, proches du rituel, peuvent faire du cri, nous nous pencherons sur deux exemples.

La danse des singes, *Kecak*, dans le théâtre balinais, est une partie chorégraphique et sonore d'un ensemble de fête populaire encore pratiquée aujourd'hui.<sup>71</sup> Le cri y tient une place de première importance. Les acteurs (danseurs / chanteurs) se placent en cercle en position accroupie et lancent dans l'air des courts sons percutants qui évoquent les cris des singes puis tombent sur le dos en lançant un long cri. La structure polyrythmique de ce passage nécessite une grande

---

<sup>68</sup> Pierre CORNEILLE, *Horace*, in *Théâtre complet. Tome I*, Paris : Garnier frères, 1970, Acte IV Scène V, p. 705.

<sup>69</sup> William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, in *Œuvres complètes. Tragédies. Tome II*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade : 51), 2002, Acte V scène II, p.263.

<sup>70</sup> William SHAKESPEARE, *La tragédie de Richard III*, in *Œuvres complètes. Histoires. Tome III*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade : 546), 2008, Acte V Scène IV et V, pp. 1050-1053.

<sup>71</sup> Cf. Annexe, A.4.13. CHŒUR KEÇAK, p.52.



maîtrise musicale et chorégraphique. Cet exemple nous présente une utilisation très symptomatique du cri: le cri comme évocation de l'origine animale de l'homme. Les positions du corps sont prépondérantes: la position accroupie permet un appui et un rebondissement du souffle sur le plancher pelvien ainsi qu'un déploiement de la respiration abdominale.

Le théâtre *Kabuki*<sup>72</sup> présente quant à lui une particularité intéressante, car cette fois-ci, le cri, *kakegoe*, ne vient pas uniquement de la scène mais aussi de la salle. En effet, à certains moments particulièrement intenses pendant lesquels l'acteur appuie une posture physique (*mie*), le public est amené à crier le nom de l'école (*yagō*) à laquelle appartient l'acteur.<sup>73</sup> Cette pratique codifiée permet d'établir un lien entre la scène et la salle. Le cri est ici manifestation de joie ou de contentement.

L'emploi du cri dans les cultures orientales est très répandu. Cette récurrence doit nous renseigner sur le caractère que prend le cri dans cette région du monde : il y apparaît comme un objet avant tout culturel, le cri est ici langage. Ces cris codifiés ont d'ailleurs un vocabulaire propre et ne sont dès lors plus considérés comme tel. La frontière entre cri et non-cri, serait-elle alors celle du langage ? Si le cri devient langage, cesse-t-il d'être un cri ?

En confondant trop souvent les vocables « langage » et « parole », on réduit le langage à l'expression culturellement normée de la voix. Nous formons ici, le souhait que la voix trouve d'autres issues langagières que celle de la parole ou du chant. Le théâtre oriental à travers les exemples développés prouve que le cri peut être langage et que ce langage peut se mêler à la parole ou au chant.

### 3.1.5. ARTAUD ET LE CRI

Antonin ARTAUD puise, en partie, sa pensée poétique des arts orientaux. En 1931, lors de l'exposition coloniale de Marseille, ARTAUD assiste à une série de danses balinaises<sup>74</sup>. Ce souvenir marquera durablement sa raison et déterminera en partie ses visées artistiques. Le cri tiendra, dès lors, dans sa pensée une place

---

<sup>72</sup> Cf. Annexe, A.4.14. INTERJECTIONS DU THEATRE NO, p.53.

<sup>73</sup> [http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf\\_French/F30\\_kabuki.pdf](http://web-japan.org/factsheet/fr/pdf_French/F30_kabuki.pdf). (dernière consultation : 06/03/09)

<sup>74</sup> Martine Agathe COSTE, *La Folie sur scène, Paris 1900/1968*, Paris : Publibook, 2004, p.178.

d'exception. Si bien que parler de cri au théâtre, c'est parler d'ARTAUD<sup>75</sup>. Mais chaque cri se perd dans l'air et dans le temps et ceux d'ARTAUD n'y échappent pas. De ses cris il ne nous reste qu'un enregistrement unique et on retiendra plus généralement le cri de douleur d'ARTAUD.

*À la différence de la merde, [le cri] n'est pas palpable en tant que déchet.*

Pascal RAUX, *Antonin Artaud et L'inscription du cri.*<sup>76</sup>

Lorsqu'ARTAUD évoque le cri, il se remémore les paysages sonores des hôpitaux de Rodez et d'Ivry. Les cris de folie sont, pour lui, les témoignages d'un être au monde singulier, les reflets d'une structuration mentale extraordinaire, surnaturelle. Le cri touche alors à l'indicible par excellence car il est lui-même langage, langage qui ne pourrait se décrire qu'avec son propre vocabulaire.

On est proche de l' « immense et raisonné dérèglement de tous les sens »<sup>77</sup> d'Arthur RIMBAUD ou plutôt de ce qui serait peut-être un déraisonné règlement de tous les sens. Il y a chez ARTAUD une tension presque palpable entre folie et raison. « Survient alors un effort double qui ne consiste donc pas seulement à freiner le jaillissement mais qui demande aussi le processus presque inverse : puiser dans son potentiel pulsionnel. »<sup>78</sup>

ARTAUD cultive un véritable désir de maîtrise:

*Ce jaillissement de verve, à quoi nous assistons, n'est pas niabile mais c'est un jaillissement calculé, contrôlé, maîtrisé et laborieux à l'occasion et cent fois remis sur le métier. Dira-t-on que la puissance du cri s'en trouve amortie? Il est évident que non.*

Pascal RAUX, *Antonin Artaud et L'inscription du cri.*<sup>79</sup>

Nous partageons, bien évidemment, ce désir de maîtrise, maîtrise non pas du pulsionnel mais de son témoignage par le cri. Et c'est sans doute ici qu'est la force

<sup>75</sup> Ces quelques pages auront montré, je l'espère, que le sujet pouvait cependant déborder des questions Artaudiennes.

<sup>76</sup> Pascal RAUX, *Antonin Artaud et l'inscription du cri*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Ludovic JANVIER, Université Paris VIII. <http://membres.lycos.fr/rascalpo/premierepartie.htm> (dernière consultation: 17/04/09).

<sup>77</sup> Arthur RIMBAUD, « Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny », in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la pléiade : 68), 1988, p.251.

<sup>78</sup> Pascal RAUX, *op. cit.*

<sup>79</sup> *Idem.*

de la proposition d'ARTAUD : il s'agit de sublimer l'humain sur la base de ce constat: « il existe des frontières infranchissables qui sont le corps et le langage. »<sup>80</sup>.

## 3.2. POUR UNE GRAMMAIRE DU CRI EN SCENE

### 3.2.1. L'IMPUDICITE DU CRI

De toutes les capacités physiques, la voix est certainement celle qui mobilise le plus d'organes et cela de façon particulièrement complexe. En effet, là où la fonction de préhension est assurée par la main, la voix n'a pas d'organe attribué. La voix est le résultat d'une organisation anatomique qui met en jeu une série d'organes de façon détournée. Ainsi la fonction première des poumons est la respiration, celle de la langue est le goût, celle du crâne est d'accueillir le cerveau, celle du larynx et des cordes dites vocales est de protéger l'entrée de la trachée, etc.<sup>81</sup>

Ce que l'on nomme appareil vocal est donc une organisation physiologique très complexe. Son utilisation en tant qu'outil de communication, en tant que langage est encore une autre étape, tout aussi complexe, qui nécessite un réseau nerveux et musculaire domestiqué jusque dans ces moindres retranchements. On a de la peine à comprendre comment et pourquoi l'homme a choisi la capacité physique la plus complexe qui soit comme principal mode de communication.

C'est sans doute cet ascendant de l'homme sur sa propre nature qui lui fait envisager la parole comme une donnée majeure constitutive de son humanité. (Et le chant n'est-il pas l'expression la plus grandiose de cette prétendue domination ?) La voix est précieuse à l'homme, il en a le monopole et le cri vient perturber cet état de grâce : il ôte à la parole l'exclusivité de la voix, en rappelant l'humain à sa nature animal. Le cri échappe à la maîtrise, donc à la conscience, donc à l'homme comme être de raison. Le cri est impudique et, par là même, cher à un théâtre du dévoilement, de la mise à nu ou du retour aux sources de l'humanité.

---

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> « Organes de la parole » [erssab.u-bordeaux3.fr/IMG/pdf/Organes\\_de\\_la\\_parole.pdf](http://erssab.u-bordeaux3.fr/IMG/pdf/Organes_de_la_parole.pdf) (dernière consultation le 29 décembre).

### 3.2.2. LE CRI: UN OUTIL SCENIQUE PUISSANT

Nous avons situé plus haut, une frontière entre le cri et le non-cri: celle de la conscience.<sup>82</sup> Voilà la principale raison qui nous amène à nous intéresser au cri en scène: les articulations inconscience / conscience, nature / culture, corps / raison sont au centre des préoccupations de l'acteur. Les réflexions autour du cri cristallisent bon nombre de ces préoccupations.

Du concept de « mémoire affective » de STANISLAVSKI à la « biomécanique » de MEYERHOLD en passant par la « distanciation » de BRECHT, la série de théories autour de la question de l'acteur qui a jalonné notre XX<sup>ème</sup> siècle pourrait se résumer en une suite de proposition d'articulations entre intériorité et extériorité.

Dans ce domaine, le cri peut occuper une place toute particulière. D'une part, le cri est une expression particulièrement vive de notre animalité propre. Il dévoile notre identité vocale dans sa plénitude et son originalité. Il témoigne, comme un reflexe, de nos mouvements émotionnels primitifs. D'autre part, il peut faire l'objet de maîtrise par le truchement de certaines méthodes et techniques, comme nous l'avons montré.

Le principe de vocalisation est certainement la trace la plus nette du lien entre notre intériorité et le monde<sup>83</sup>. L'existence se borne entre deux cris (du premier cri de la naissance au râle de mort) et ainsi chaque cri, comme potentiel de vie ou comme seuil entre vivant et mort, évoque cette traversée existentielle. Chaque cri est une tension entre l'encore vivant et le pas encore mort, une lutte de l'existence contre l'oubli, un équilibre précaire de l'homme entre concret et néant. Il cristallise, à la fois, les forces et les fragilités d'un être humain.

Le cri se présente alors comme un outil scénique très puissant propre à traduire sensitivement un drame intérieur.

### 3.2.3. LE CRI, VEHICULE DE L'EMOTION

Nous l'avons vu, le cri peut être initialement considéré comme un reflexe corporel.<sup>84</sup> Sa fonction essentielle n'est donc pas de communiquer. Et cependant il

---

<sup>82</sup> Cf. *supra*, 1.1.5.3. LA FRONTIERE DE LA CONSCIENCE, p.14.

<sup>83</sup> Cf. Laetitia DOSCH, *La voix comme porte vers l'âme*, mémoire de diplôme, Lausanne : Haute école de théâtre de Suisse romande, 2007.

<sup>84</sup> Cf. *supra*, 1.1.5.2 L'EDUCATION VOCALE, p.13.

semble y avoir une nécessité animale d'évacuer un mouvement intérieur vers l'extérieur par l'emploi du son. Cette nécessité ne répond à aucun besoin vital : le cri n'aura pas de conséquence directe sur son environnement. Le cri n'a aucune fonction utilitaire.

Le cri n'est donc ni expression ni communication. Le cri est le témoin brut d'une émotion. C'est seulement en tant que véhicule d'émotion que le cri trouve sa raison d'être. Prenons l'exemple du cri de colère : la réalité physique d'un tel cri n'est en aucun cas menaçante<sup>85</sup>. Le cri de colère n'a, en lui-même, d'intimidant que le fait qu'il est le reflet le plus évident de la colère de son émetteur. De sorte qu'on prête au cri de colère, le caractère de la colère elle-même : il devient la réalité concrète d'une émotion abstraite. Il en va de même pour bons nombres d'émotion : le cri de jouissance n'est-il pas la marque la plus palpable de la jouissance ? La douleur ne peut-il trouver meilleur témoin que le cri qui lui est associé ? Ne marie t'on pas la peur avec le cri de terreur ?

Cette observation met en évidence la force scénique du cri. Comme reflexe corporel, le cri n'a pas de destinataire. Et cependant, sur scène le cri trouve un récepteur. Certes, comme nous l'avons montré, le cri en scène n'est plus un reflexe, il est conscientisé et maîtrisé par son interprète. Cependant sa réalité physique évoque le caractère initialement impulsif du cri, de sorte que le récepteur est confronté à cette fonction originale : le cri ne cherche pas à exprimer une émotion, il l'incarne.

D'autre part, la voix, en portant un sens dans la parole, ou une mélodie dans le chant, véhicule malgré elle, l'état émotionnel de l'émetteur<sup>86</sup>. Cet état n'est cependant pas premier. Lors d'un cri, cet équilibre s'inverse de telle sorte que le sens ou la mélodie devient second face au vecteur émotionnel. Cette réflexion a été utilisé à des fins thérapeutiques par de nombreux médecins tel que Arthur JANOV<sup>87</sup> ou encore Alexander LOWEN<sup>88</sup>. L'approche psychologique confirme l'étroit lien entre le cri et l'inconscient. Nous pouvons donc présager, pour la scène, de l'important

---

<sup>85</sup> Les volumes sonores atteints par un orchestre symphonique (112 dB (A) max.) dépassent de loin ceux que pourraient atteindre un cri (90 dB (A) max). Et nous y trouvons même du plaisir.

<sup>86</sup> Cf. Laetitia DOSCH, *op. cit.*

<sup>87</sup> Arthur Janov, *Le cri primal : thérapie primale : traitement pour la guérison de la névrose*, Paris : Flammarion, 2005.

<sup>88</sup> Alexander Lowen, *La bio-énergie*, Paris : Sand, 1985.

potentiel du cri en cela qu'il met en lumière un état intérieur et souterrain que d'autre véhicule (parole, chant, danse, musique, etc.) ne peuvent que suggérer.

### 3.2.4. DEPASSER L'AGRESSION

La culture en occident a, peu à peu, effacé les traces animales de l'homme au profit d'une valorisation de la raison, de la parole et de la psychologie. Dans ce cadre, toute expression primitive du corps est reçu comme une déviance que certains magnifieront là où d'autres la déprécieront. Dans les deux cas, le corps ne sera pas l'objet d'un langage normé ou universel. L'usage du cri en scène met en évidence cette tendance. Crier sur scène, c'est avant tout agresser les sens et la raison.

On oublie ici deux aspects essentiels du cri. D'une part, la palette d'émotions que le cri regroupe: cris de joies, de jouissance, de peur, de colère, de désespoir, etc. Toutes ces émotions sont certes extrêmes et toujours dramatiques, mais pas nécessairement violentes ou agressives. D'autre part, la qualité musicale du cri, sa richesse harmonique. Ainsi, il en va de même que pour certaines musiques caractérisées d'extrême (*techno hardcore, electro noise, death metal, etc.*) ou encore de l'écoute d'un instrument très riche en harmonique comme le clavecin: l'écoute première nous paraît toujours confuse ou agressive. Cependant au-delà de cette première impression se cache une richesse timbrale très vaste. L'éducation de l'oreille est alors essentielle à l'appréciation de ces sons. Est-ce à dire qu'un cri n'est appréciable que sur la base de cette éducation ?

Le cri, nous l'avons vu, nous renvoie, tant à l'émission qu'à la réception, à notre corps animal. L'accoutumance, la (re)découverte de ce corps animal devient nécessaire tant à la production qu'à l'accueil d'un cri. Cette accoutumance nécessite de faire « sauter certains verrous » cérébraux et culturels. Sur la base de nos récentes expériences, nous postulerons ici que le cri lui-même est en mesure de faire sauter les verrous qui nuisent à sa propre appréciation. En effet, il semble que l'écoute se fait plus profonde au-delà d'environ dix minutes passées à écouter un cri ou une série de cris. La richesse harmonique dont nous parlions plus haut se fait alors entendre de façon évidente. L'accès à ces couches acoustiques supplémentaires ne nécessitent pas une concentration de l'écoute mais, en quelque sorte, une détente de l'écoute: à la manière d'une lente plongée dans l'eau glacée.

L'écoute alors se modifie et pour ainsi dire s'inverse: là où notre oreille considère le silence comme toile de fond d'un son, nous pouvons désormais envisager le cri comme un son sculpté dans du bruit.

### 3.2.5. RECEVOIR LE CRI

L'impact du cri sur le spectateur est particulièrement puissant et le ramène lui aussi à son corps animal. Comme le précise Bill VIOLA:

*Des 5 sens, l'ouïe est celui qui permet de sentir ce qui se passe derrière soit et qu'on ne voit pas. Le son est donc toujours lié au danger, à la survie. Le son permet de ressentir ce qui se passe dans l'obscurité et permet aux aveugles de voir leur environnement en émettant un son. Le son est donc un médium très puissant plus primitif encore que la vue et d'avantage en lien avec notre inconscient.*

Bill Viola, *Surpris par la nuit*.<sup>89</sup>

Ici le sens le plus primitif est confronté à l'émission vocale la plus primitive. Tout semble échapper à l'écoute d'un cri car cette écoute elle aussi fait appel à une couche plus profonde du cerveau. Ainsi le public est renvoyé, à la fois, à son corps animal et à son inconscient. Le cri a de l'avenir devant lui.

---

<sup>89</sup> Bill VIOLA, « *Bill Viola* », *Surpris par la nuit*, France Culture, 01 septembre 2005.

## CONCLUSION

Alors, ce cri... quel outil pour l'acteur ? Un outil complexe : un outil à la fois culturel, physiologique, philosophique, expressif. Et cette complexité, relayant celle de la vie, fait du cri un outil d'expression d'une infinie richesse. Le cri en lui-même, l'acte de crier, n'est rien, si ce n'est le reflet d'une vibration intérieure bien plus grande encore; mais animallement le cri est le témoin le plus lucide de nous-mêmes, le plus juste.

Le cri touche à l'impudique, à l'indicible, à l'inavouable : tout ce qu'un public sain cherche à entrevoir chez un interprète, sa faille, son gouffre souterrain, la vérité de son être, son animalité. L'Homme perd, presque fatalement, tant à l'échelle d'une vie qu'à celle de l'humanité, ce lien qui rattache son corps à ses émotions.

Il semble n'y avoir ici que de l'insaisissable, de l'insoluble mais nous avons montré, je l'espère, que le cri a aussi une existence anatomique qui en fait un objet de connaissance. On distingue donc une voie ouverte sur la maîtrise du cri, maîtrise technique, artificiel, objective. Une reconquête du cri est nécessaire, elle emprunte les chemins du savoir, sans doute les mêmes chemins qui ont annulé notre pleine capacité à crier.

La démarche peut sembler factice ou extérieure. Elle l'est en effet, le cri y est envisagé comme un phénomène en soi et non comme le résultat sonore et concret d'un état interne et abstrait. Nous faisons entorse à la réalité. Mais je paraphraserai ici Blaise PASCAL : *mets-toi à genoux et tu auras la foi.*<sup>90</sup> Et me faisant, un instant son disciple, je dirai : *cris convenablement et tu seras ému.*

Le cri, envisagé par le biais de la technique, engage l'acteur, par la réalité physique de son corps, à atteindre une réalité émotionnelle. Plus, cette réalité ne serait trouvé de meilleur véhicule que le phénomène qui l'a engendré : le cri. De sorte que le cri n'est ni contenant, ni contenu, il est émotion. Seulement émotion. Quel outil pour l'acteur !

---

<sup>90</sup> Blaise PASCAL, *Pensées in Moralistes françois*, Paris : chez Lefevre, 1834, p.85.



## BIBLIOGRAPHIE

### B.1. RESSOURCES TEXTUELLES

- Jean ABITBOL, *L'odyssée de la voix*, Paris : R. Laffont, 2004.
- Nicolas Philibert ADELON, *Physiologie de l'homme*, tome II, Paris : Librairie de Crochard, 1831 (seconde édition), [1823].
- Antonin ARTAUD, *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2004.
- Jean Baptiste Grégoire BARBIER, *Traité de matière médicale*, Bruxelles, Etablissement encyclographique, 1837 (cinquième édition), [1819].
- Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Paris : A. Quillet, 1930, [1674].
- Mark CONSTANTINE, *La voix des oiseaux, une nouvelle approche des cris et des chants*, Paris : Delachaux et Niestlé, 2008.
- Martine Agathe COSTE, *La Folie sur scène, Paris 1900/1968*, Paris : Publibook, 2004.
- Guy CORNUT, *La voix*, Paris, Presses universitaires de France, (Que sais-je ; 627), 2004.
- Christian DESPLAT, *Charivaris en Gascogne. La « morale des peuples » du XVIe au XXe siècle*, Paris : Berger-Levrault, 1982.
- Laetitia DOSCH, *La voix comme porte vers l'âme*, mémoire de diplôme, Lausanne : Haute école de théâtre de Suisse romande, 2007.
- Florence DUPONT, *Le théâtre latin*, Paris : A. Colin, 1988.
- Marianne GINSBOURGER, *Voix de l'inouï : le travail de la voix au Roy Hart Théâtre*, Barret-le-Bas : Le Souffle d'or, 1996.
- Arthur JANOV, *Le cri primal : thérapie primale : traitement pour la guérison de la névrose*, Paris : Flammarion, 2005.
- François LE HUCHE et André ALLALI, *La voix, Tome I : Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, New York, [etc.] : Masson, 2001 (deuxième édition), [1989].
- Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT, *"Haro! Noël! Oyé!" : pratiques du cri au Moyen Age*, Paris : Publ. de la Sorbonne, 2003, p.5.
- Alexander LOWEN, *La bio-énergie*, Paris : Sand, 1985.
- Blaise PASCAL, *Pensées in Moralistes français*, Paris : chez Lefevre, 1834, p.85.
- Noah PIKES, *Dark Voices*, New Orleans : Spring Journal, 1999.
- Jean RACINE, *Œuvres complètes. Tome I : Théâtre & Poésies*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade : 5), 1980.
- Claude REGY, *L'ordre des morts*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 1999.
- Arthur RIMBAUD, « Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny », in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la pléiade : 68), 1988.

- Jean-Claude RISSET, *Hauteur et timbre des sons*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1978.
- Sénèque, *Théâtre complet*, Paris : Imprimerie nationale.
- William SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade : 50, 51, 546, 547), 2002-2008.
- *Le nouveau Petit Robert*, Paris : Le Robert, 2008.
- *Le petit Larousse illustré*, Paris : Larousse, 2009.
- *Le nouveau Littré*, Paris : Garnier, 2008.

## B.2. RESSOURCES INFORMATIQUE ET INTERNET

- Jean ITARD, Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron, consulté sur :  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/itard\\_jean/victor\\_de\\_l\\_Aveyron/itard\\_victor\\_aveyron.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/itard_jean/victor_de_l_Aveyron/itard_victor_aveyron.pdf) (dernière consultation: 23/02/09).
- Pascal RAUX, *Antonin Artaud et l'inscription du cri*, Mémoire de Maitrise sous la direction de Ludovic JANVIER, Université Paris VIII consulté sur :  
<http://membres.lycos.fr/rascalpo/premierepartie.htm> (dernière consultation: 17/04/09).
- *Encyclopédie Encarta Etudes*, Paris : Microsoft Corporation, 2008.

## B.3. RESSOURCES AUDIO

- Annotations Of An Autopsy, *Welcome to the sludge city*, autoproduction, 2007.
- Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Marseille : A. Dimanche, 1995.
- Bullet for my Valentine, *The poison*, Visible Noise, 2006, page 9.
- Job for a cowboy, *Doom*, Scottsdale (Arizona) : King Of The Monsters Records, 2005.
- Peter MAXWELL DAVIES, *Miss Donnithorne's Maggot & Eight songs for a mad king*, enregistrement sonore, Londres : Unicorn-Kanchana, 1987.
- Possessed, *Seven churches*, Relativity Records/Combat Records, 1985, page 10.
- Testament, *The gathering*, Spitfire/ Prosthetic, 1998, page 6.
- Bill VIOLA, « Bill Viola », Surpris par la nuit, France Culture, 01 septembre 2005.
- Hugo ZEMP [et al.], *Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales*, enregistrement sonore, Arles : le chant du monde, collection du CNRS, 1996, CD II, page 35.

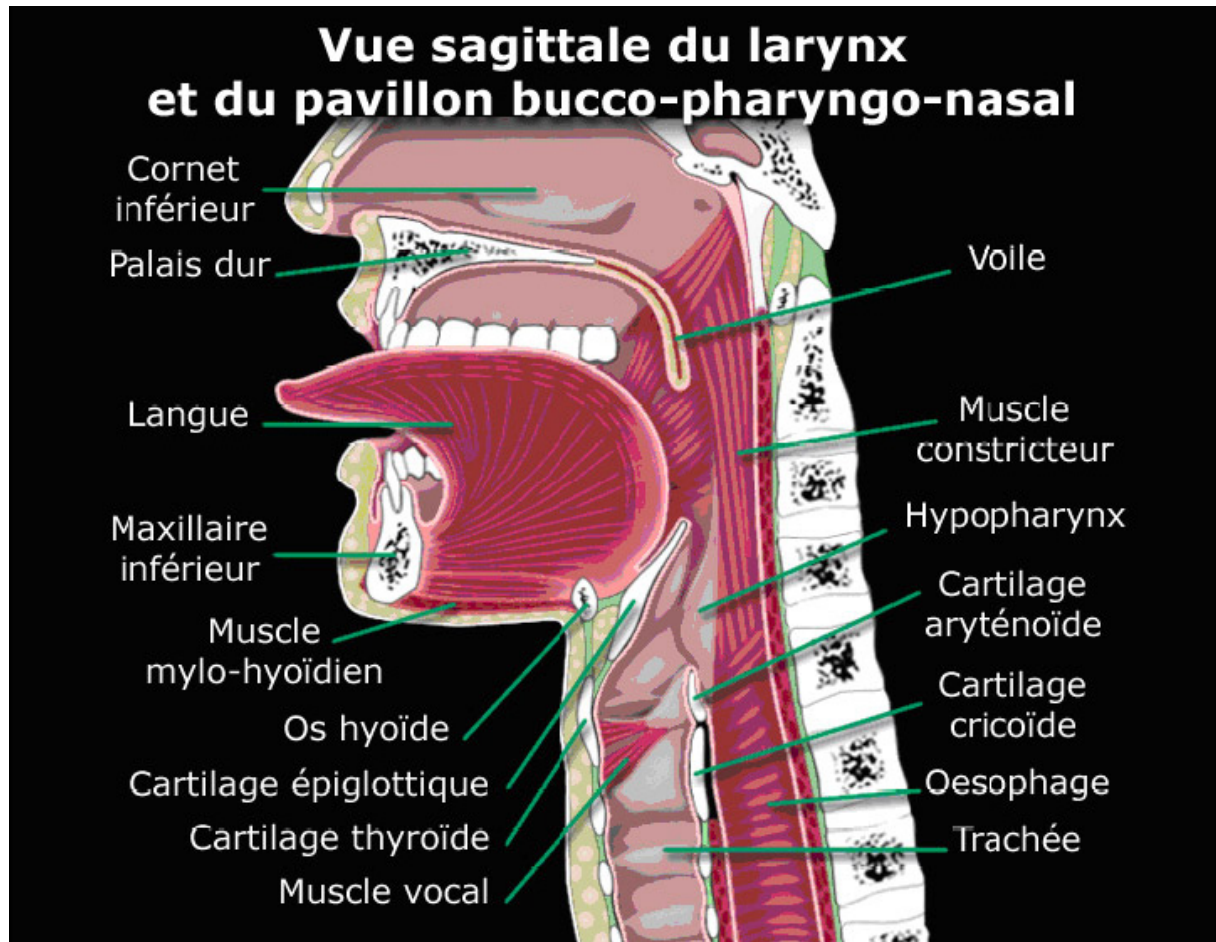
## B.4. AUTRES RESSOURCES

- Melissa CROSS, *The zen of screaming : Vocal Instruction for a New Breed*, vidéo pédagogique, Van Nuys (Californie) : Alfred Publishing, 2006.
- Melissa CROSS, *The zen of screaming 2*, vidéo pédagogique, Van Nuys (Californie) : Alfred Publishing, 2007.
- Yves HUMBERT, *Photographies 1969-1992*, Nyon : ArtNyon, 1992.
- Anne-Iris MUÑOZ, *Du cri au chant : désordre de la voix lyrique dans les Sept contre Thèbes*, Conférence du 20/01/2009, Paris, Ecole Normale Supérieure.

Illustration de couverture : Photographie de Yves HUMBERT, *sans titre*, 1976.

## ANNEXES

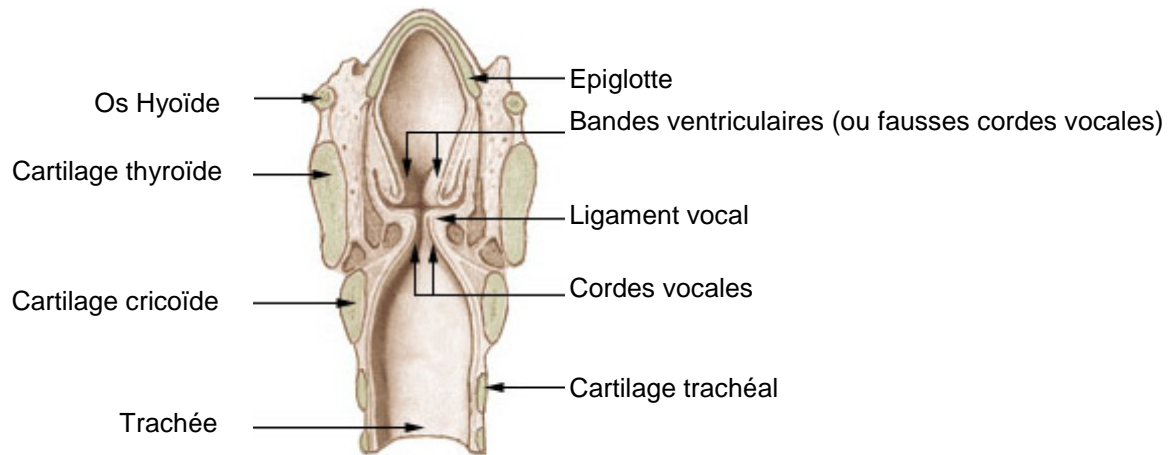
### A.1. SCHEMA ANATOMIQUE DE L'APPAREIL VOCAL<sup>91</sup>



---

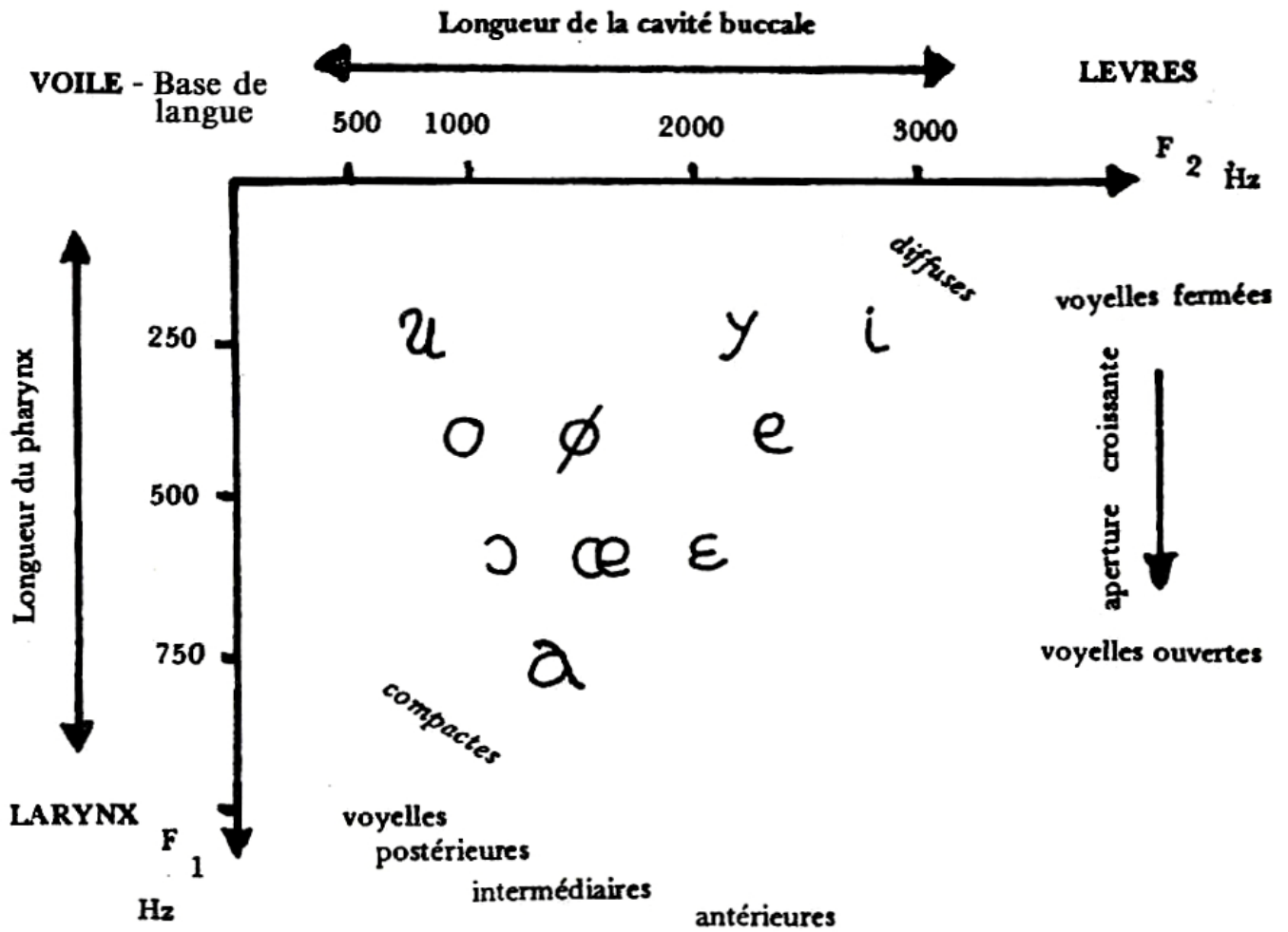
<sup>91</sup> <http://www.laboitevocale.org/wp-content/uploads/file/Fiche%2020%20vibrateur.pdf> (dernière consultation: 11/04/2009), p.1.

## A.2. LARYNX



Vue du larynx en coupe coronale.

### A.3. TRIANGLE VOCALIQUE<sup>92</sup>



<sup>92</sup> Triangle vocalique et articulatoire (d'après Jean-Claude Lafon). <http://www.entretiens.asso.fr/Wagner/Parsifal/14.pdf>, p.2 (dernière consultation : 17/04/09).

## A.4. ANNEXE SONORE

On trouvera en annexe de ce mémoire un CD audio dont le contenu est ici détaillé. Les plages associées sont indiqués par le nombre encadré.

### A.4.1. STYLE DAR KARGYRAA (KARGYRAA DES MONTAGNES)<sup>93</sup>

1

Interprète : Seweck ALDYN-OOL.  
Lieu : République de Tuva, Kyzyl.  
Date : 1992.

Des cinqs styles majeurs de chant diphonique du pays de Tuva, le *kargyraa* a le son fondamental le plus grave. Ce fondamental (60 Hz) qui constitue le bourdon est périodiquement relayé par la tierce mineure mineure inférieure. En prononçant les voyelles [u,o,e,a], le chanteur sélectionne respectivement les harmoniques 8, 9, 10, 12 pour en faire une mélodie pentatonique. Dans un court passage avec texte, il alterne deux fondamentaux distants d'une seconde majeure. La fin d'une phrase musicale est marquée par un changement de timbre dû à la prononciation de la voyelle [i] accentuée.

### A.4.2. CHANTS DIPHONIQUES XHOSA<sup>94</sup>

#### A.4.2.1. STYLE UMNGQOKOLO NGOMQANGI

2

Titre : Nondel' ekhaya (Mariage à la maison).  
Interprète : Nowayilethi MBIZWENI.  
Lieu : Afrique du sud, Ngqoko, district de Lumko.  
Date : 1983.

Nowayilethi MBIZWENI dit avoir inventé le style umngqokolo ngomqangi en s'inspirant du bourdonnement d'un coléoptère tenu devant la bouche<sup>95</sup>, avec sélection des harmoniques dans la cavité buccale (cette technique est utilisé en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Cf. annexe A.3.2). Les lèvres en position d'un [o], elle émet deux

---

<sup>93</sup> Hugo ZEMP [et al.], *Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales*, enregistrement sonore, Arles : le chant du monde, collection du CNRS, 1996, CD II, page 37.

<sup>94</sup> *Ibid.*, page 35.

<sup>95</sup> Cf. Annexe, A.4.3. JEU YAFAR, p.43.

fondamentaux avec une voix très grave: le la avec les harmoniques<sup>96</sup> 4, 5 et 6 ; et le si avec les harmoniques 3, 4 et 5.

#### **A.4.2.2. STYLE UMNGQOKOLO « ORDINAIRE »<sup>97</sup>**

**3**

Titre : Nondel' ekhaya (Mariage à la maison).  
Interprètes : Nowayilethi MBIZWENI et Nofirst LUNGISA.  
Lieu : Afrique du sud, Ngqoko, district de Lumko.  
Date : 1983.

Dans le style umngqokolo « ordinaire », la langue est dirigée vers le devant de la bouche pendant que les lèvres restent ouvertes. Au début de la pièce, la seconde femme chante avec une voix naturelle, avant d'emprunter le même technique diphonique. Les deux chanteuses chantent à l'unisson trois sons fondamentaux : le fa avec les harmoniques 5 et 6, le sol avec les harmoniques 4 et 5, le ré avec l'harmonique 3.

Le texte est formé de syllabes sans signification.

#### **A.4.3. JEU YAFAR<sup>98</sup>**

**4**

Interprète : Kabyo (fils de) Nuwas.  
Lieu : Yafar I, West Speik Pr., Amanab District.  
Date : 1971.

Un coléoptère est attaché par une patte à un brin de paille, puis maintenu devant la bouche entrouverte alors qu'il tente de s'envoler. L'insecte fournit – c'est le cas de le dire – le bourdon « instrumental ». En modifiant le volume de la cavité buccale qui sert de résonateur, le garçon sélectionne des harmoniques pour en faire une mélodie. Cette technique est analogue à celle de la guimbarde ou de l'arc musical.

---

<sup>96</sup> Une harmonique est une composante fréquentielle du son dont la fréquence est multiple de la fréquence fondamentale. Ainsi l'harmonique 3 d'une fondamentale à 60 Hz est de 180 Hz (3x60 Hz).

<sup>97</sup> Hugo ZEMP [et al.], *op. cit.*, CD III, page 35.

<sup>98</sup> *Ibid.*, CD II, page 33.



#### A.4.4. CHANT A TENORE<sup>99</sup>

5

Titre : Danse *Ballu*.

Interprètes : Corro di Bitti.

Lieu : Italie, Sardaigne, Province de Nuoro, Bitti.

Date : 1992.

Quatre hommes chantent ici. Pour mieux percevoir le rôle et la couleur des voix, il a été demandé aux chanteurs de différer l'entrée de chacune des parties. Successivement : *bassu*, *contra*, *boghe*, *mesa boghe*. Cette polyphonie est fondée sur l'accord parfait majeur. La *boghe* porte le texte, les trois autres voix font le *cuncordu* (chœur) en utilisant des formules syllabées sans signification. Le choix des consonnes est soumis au nécessité du rythme ; les voyelles sont de couleurs différentes de façon à remplir largement le spectre sonore : le timbre aigu pour la *mesa boghe* (jeu de voyelle [i] et [e]), timbre plus grave pour le *bassu* et le *contra* ([a] [œ] et [o]).

#### A.4.5. JEUX DE GORGE INUIT (KATAJJAQ)<sup>100</sup>

6

Interprètes : Elihah Pudloo MAGEETA, Napache Samaejuk POOTOOGOOK, Temegeak PITAULASSIE, Alla BRAUN, Soria EYITUK et Lusi KUNI.

Lieux : Canada, Cape Dorset et Sanikiluaq.

Date : 1974-76

Le *katajjaq* est une technique vocale singulière caractérisée par l'alternance d'inspiration et d'expiration audibles, par une émission gutturale et nasale, et des sons bruités sans hauteur déterminée. Il est construit sur des motifs répétitifs.

Ici, il s'agit de joutes vocales entre femmes. Les deux chanteuses se mettent face à face presque bouche à bouche. L'objectif à atteindre est de fatiguer l'adversaire et de le déstabiliser rythmiquement. La pièce s'arrête lorsque l'une des femmes est à bout de souffle et rit.

---

<sup>99</sup> Hugo ZEMP [et al.], *op. cit.*, CD III, page 17.

<sup>100</sup> *Ibid.*, CD I, page 12.

**A.4.6. WELCOME TO THE SLUDGE CITY<sup>101</sup>****7**

Interprète : Annotations of an autopsy.  
Date: 2007.

Ce morceau est un exemple très complet d'utilisation du pig squeal. La technique utilisée est celle du pig squeal « inspiratoire », les sons obtenus montrent l'étendue des possibilités de cette technique, depuis les graves profonds aux aigus criards.

**A.4.7. RELINQUISHED<sup>102</sup>****8**

Interprète : Job for a cowboy.  
Date : 2005.

On trouvera ainsi d'autres exemples de pig squeals. L'alternance des techniques vocales, du pig squeal au growl est remarquable.

**A.4.8. I PUT A SPELL ON YOU<sup>103</sup>****9**

Interprète : Screamin' Jay HAWKINS.  
Date : 1957.

Dans ce morceau, tiré de l'album du même nom, le chanteur fait preuve d'une palette vocale très large. Le chant est évidemment présent mais on retrouve également de nombreux cris. Si le cri ne fait pas ici objet de technique, il est employé à des fins musicales et témoigne de l'énergie de l'interprète.

---

<sup>101</sup> Annotations of an autopsy, *Welcome to the sludge city*, enregistrement sonore, autoproduction, 2007, page 2.

<sup>102</sup> Job for a cowboy, *Doom*, enregistrement sonore, Scottsdale (Arizona) : King of the monsters records, 2005, page 3.

<sup>103</sup> Screamin' Jay HAWKINS, *I put a spell on you / Little demon*, Okeh Records, 1957.

**A.4.9. DEATH METAL<sup>104</sup>****10**

Interprète : Possessed.  
Date : 1985.

Ce morceau tiré de l'album *Seven churches* est considéré comme le morceau fondateur du *death metal*. On y trouve en effet les ingrédients qui caractériseront ensuite le style. Batterie rapide, guitare acéré et surtout emploi du *growl* comme technique vocale.

**A.4.10. LEGIONS OF THE DEAD<sup>105</sup>****11**

Interprete : Testament  
Date : 1998

Ce morceau provient de l'album *The Gathering*. Il évolue entre les styles *death* et *trash metal*. Les lignes vocales y sont particulièrement puissantes, la technique principalement utilisé est celle du *growl*.

**A.4.11. THE POISON<sup>106</sup>****12**

Interprète : Bullet for my Valentine  
Date : 2006

Ce titre, tiré de l'album du même nom, est caractéristique du style *metalcore*. On peut y constater l'alternance entre un mode de phonation modal (chant) et le *fry*, technique vocale propre au style.

---

<sup>104</sup> Possessed, *Seven churches*, Relativity Records/Combat Records, 1985, page 10.

<sup>105</sup> Testament, *The gathering*, Spitfire/ Prosthetic, 1998, page 6.

<sup>106</sup> Bullet for my Valentine, *The poison*, Visible Noise, 2006, page 9.

**A.4.12. EIGHT SONGS FOR A MAD KING (EXTRAIT)<sup>107</sup>****13**

Compositeur : Peter MAXWELL DAVIES.  
Interprète : Julius EASTMAN.  
Date : 1973.

Cette œuvre a été initialement composée pour Roy HART. Devant les qualités vocales exceptionnelles de ce dernier (richesse timbrale, tessiture de huit octaves, maîtrise parfaite de l'appareil vocal, etc.), le compositeur Peter MAXWELL DAVIES a saisi la chance de pouvoir toucher aux frontières de l'exploration vocale. Cette pièce traverse en effet un nombre important de possibilités vocales. Ici elle est interprétée par Julius EASTMAN, pianiste et chanteur noir américain, pionnier du mouvement minimaliste.

**A.4.13. CHŒUR KECAK<sup>108</sup>****14**

Titre : Extrait du *Ramayana*.  
Interprètes : Chœur d'hommes.  
Lieu : Bali, Ubud.  
Date : 1978.

Cette danse est apparue sous sa forme actuelle au début des années 1930, ce genre s'inspire de modèles plus anciens, comme des danses de transe pratiquées dans les temples.

Un chœur d'hommes, composé d'une quarantaine d'exécutants, est disposé en cercles concentriques au centre desquels se déroule une scène du Ramayana dont le texte est déclamé par les acteurs. Le chœur chante les syllabes ke et cak (pron. [tcha]) qui stylisent le cri du singe : il en résulte un contrepoint rythmique varié utilisant principalement les procédés du hoquet, de l'ostinato<sup>109</sup> et du contretemps. La synchronisation rigoureuse entre les différentes parties est assurée par l'un des membres du groupe, un « conducteur » dont on repère clairement les interventions à caractère signalétique. Il n'y a pas de place pour l'improvisation : toutes les parties, dont le nombre varie au cours de l'exécution, sont apprises par cœur.

---

<sup>107</sup> Peter MAXWELL DAVIES, *Miss Donnithorne's Maggot & Eight songs for a mad king*, enregistrement sonore, Londres : Unicorn-Kanchana, 1987, page 2.

<sup>108</sup> Hugo ZEMP [et al.], *op. cit.*, CD I, page 10.

<sup>109</sup> L'ostinato est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ostinato>, (dernière consultation : 18/04/09).

**A.4.14. INTERJECTIONS DU THEATRE No<sup>110</sup>****15**

Titre : Extrait de Skakkyo de Matomasa  
Interprète : S. KAWAMURA, A. KO et T. OOE.  
Lieu : Japon, Tokyo.  
Date : 1983.

Interjections vocales, *kakegoe*, émises par les joueurs de tambours avant et après la frappe de leur instrument dans le théâtre nô.

Ces cris ont deux fonctions : l'une correspondant à une ponctuation temporelle, l'autre à créer l'atmosphère de la pièce. Ces cris diffèrent selon la catégorie de la pièce ; ils constituent un matériau sonore et sont utilisés au même titre que les frappelements de tambour pour composer diverses cellules rythmiques.

**A.4.15. POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU<sup>111</sup>****16**

Interprètes: Antonin Artaud, Maria Casarès, Paule Thévenin et Roger Blin.  
Date: 1947.

Ce texte radiophonique, une commande de l'ORTF, fut censuré la veille de sa 1ère diffusion et il fallu attendre 20 ans pour qu'il passe sur les ondes. C'est toute la puissance subversive d'Artaud qui y parle, qui crie, qui hurle : poésie de la cruauté, érucciation verbale dénonçant avec une vigueur effrayante tout ordre moral, religieux, détruisant tous les tabous.

---

<sup>110</sup> Hugo ZEMP [et al.], *op. cit.*, CD I, page 8.

<sup>111</sup> Antonin ARTAUD, *op. cit.*