

LES CAHIERS DU GERHICO

Accords et à cris Etudes pluridisciplinaires sur la sonorité

Journées d'études
Poitiers – décembre 2007

Textes rassemblés par
l'Association SHADOC

N° 13 - 2009
Université de Poitiers

Accords et à cris Etudes pluridisciplinaires sur la sonorité

Sandra MENENTEAU	Avant-propos
Esther CASTAGNÉ	La bande-son au cinéma : de la réalité à l'illusion du réel. La recomposition d'un environnement sonore au cinéma
Mike C.VIENNEAU	Cinéma de la mutité : éviter le silence et pointer le bruit à l'époque anté-sonore ou comment entendre l'absence
Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE	Nuisances sonores. Le cas du rap et de la techno
Vincent BATTESTI	Ambiances sonores du Caire. Proposer une anthropologie des environnements sonores
Clément LEBRUN	Les <i>cris de Paris</i> . La composition au Moyen Âge et à la Renaissance à partir d'un matériau sonore quotidien
Damien MASSON	Musique à bord ! Transports collectifs et expression musicale
Bénédicte PERCHERON	Le paysage sonore en France de 1939 à 1945 : la guerre des bruits
Guillaume GARNIER	« Dormir sur ses deux oreilles ». Sommeil et sonorité (1700-1850)
Philippe et François CLAERHOUT	Emergence et régulation de la violence dans le paysage sonore pénitentiaire
Jacques SOURIAU	La surdicécité : les voix de la nuit et du silence
Antoine ROULLET	Les soupirs de la sainte : la grâce et le son
Hélène SINGER	Le cri dans les arts plastiques contemporains

Hélène SINGER¹

LE CRI DANS LES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS

Ce texte se présente comme une approche historique et esthétique de l'aspect sonore des œuvres d'art, et plus spécialement celles qui intègrent le cri humain, car celui-ci est source de questionnements essentiels : la représentation visuelle du son, le silence de l'image fixe, la perception du cri chez le spectateur, la reconstitution mentale d'un cri passé, la libération des pulsions de l'artiste...

De nombreux artistes ont inséré le cri dans leur création, ou fait de lui une création à part entière. Le cri, défini dans le dictionnaire comme un « bruit vocal », rendrait donc « bruyante » l'œuvre d'art. La conception artistique du cri a évolué au cours du XX^e siècle en fonction des innovations techniques. D'une représentation picturale ou sculpturale d'un homme criant, les artistes ont pu, grâce aux nouvelles technologies – l'enregistrement sonore et la vidéo – insérer le cri réel, audible, dans leurs œuvres. Mais d'autres ont préféré et préfèrent encore crier eux-mêmes. Le cri direct devient pour eux une sorte de résistance non seulement aux nouvelles technologies mais à une certaine déshumanisation de l'acte créateur. Le cri, par l'impact violent qu'il produit et son immédiateté (il ne passe pas par la médiation de l'image ou du mot) produit une double déchirure : déchirure de la peau de l'image, et déchirure du corps de l'artiste.

La représentation du cri : entendre le bruit de l'image

La peinture regorge de personnages en train de crier, la bouche ouverte et les yeux exorbités. Cette expression d'effroi naît du spectacle terrifiant dont ils sont témoins. Dans *L'Arrestation du Christ* du Caravage (1602), un homme horrifié, à l'extrême gauche de la toile, lève les mains au ciel (sa deuxième main est hors cadre) et crie en fuyant la scène fatidique du baiser de Judas. Les bruits d'armures des soldats arrêtant le Christ se font entendre, et renforcent l'impression générale d'agitation. L'acteur principal du drame peut lui-même crier. Ainsi, dans *Judith et Holopherne* du même peintre (1599-1600), Holopherne crie la tête

¹ Docteur en arts plastiques, chargée de cours à l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne et artiste plasticienne. Attachée aux centres de recherche CERAP et IDEAT (Paris 1). helene.singer@voila.fr

renversée, tandis que Judith, étrangement dégoûtée, lui tranche la gorge pour le faire taire à jamais¹ (fig. 18). La scène peinte contient dans les deux cas le motif qui justifie cette propulsion vocale.



Fig. 18.

Le Caravage, *Judith et Holopherne*, vers 1599-1600. Huile sur toile, 145 x 195 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

Le Cri d'Edvard Munch (1893) fascine, parce qu'il ne trouve justement pas d'explication visible. Il ne s'agit plus de peindre un homme lançant « un » cri dans un contexte narratif le légitimant, mais de représenter « le » cri. Cette puissante et bruyante production vocale arrive en soi à brouiller, déstructurer, enflammer l'espace alentour. Un renversement s'opère : le cri justifie l'audacieuse « confusion visuelle » du tableau. Bien plus, la raison invisible du cri trouble le visible représenté. Gilles Deleuze l'explique dans sa *Logique de la sensation* (La Différence) ainsi : « Si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation² ». Comme dans la série des *Papes* de Francis Bacon, et notamment le tableau *Etude d'après le portrait du pape Innocent X par Vélasquez* (1953), le peintre tend à rendre « visible » le cri, qui émane paradoxalement d'un invisible. Le cri n'est pas collé à l'image mais contenu en elle ; il en serait une sorte de protubérance, de débordement sonore qui offrirait un relief auditif à l'image bidimensionnelle. A propos de ce portrait, Alain Chareyre-Méjan parle d'une « bouche ouverte, écartelée, [qui] avale le reste de la face³ ». Selon lui, crier n'est pas un acte « oral », mais « buccal ». Le buccal correspond à un trou béant qui

¹ Judith est une héroïne juive fictive tirée du livre de Judith dans la Bible (ancien Testament). Pour sauver la ville Béthulie, elle séduit Holopherne, un général ennemi assyrien, et lui coupe la tête pendant son ivresse.

² Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Collection L'ordre philosophique, Paris, 2002, chapitre 8 « Peindre les forces », p. 60.

³ Alain CHAREYRE-MÉJEAN, *Expérience esthétique et sentiment d'existence*, Éditions l'Harmattan, Collection L'Art en bref, Paris, 2003, p. 35.

aspirerait le visage, cette image faciale que l'on présente à l'autre. Ainsi, l'orifice buccal projetterait du son, du cri, et absorberait en quelque sorte l'image.

La peinture est un moyen de traduire concrètement cette dernière idée. Elle rend bruyante l'image criante, en focalisant l'attention sur l'orifice buccal, d'où sort une pulsion « primitive ». Pour Jean-Luc Nancy, « *la buccalité est plus primitive que l'oralité*¹ ».

Le tableau d'Erro intitulé *Le deuxième cri* (1967) s'inspire de l'œuvre d'Edvard Munch (fig. 19). En ajoutant des éléments signifiants au tableau, en nous donnant les clefs de cette douleur suggérée, il semble justement jouer de cette invisibilité du cri. Manipulation ironique de l'image première qui renvoie à la manipulation politique. A l'instar des autres artistes du mouvement de la Figuration Narrative, il utilise l'imagerie collective, fait appel à notre mémoire médiatique, culturelle et populaire, pour dénoncer ici la Guerre du Vietnam. Le cri est réactif au bruit (celui de l'avion) et non plus source unique de bruit.



Fig. 19.
Erro, *Le deuxième cri*, 1967.
© Erro (Tous droits de reproduction réservés).

Le cri excède l'image peinte, et se fait entendre dans une observation silencieuse. Il en est de même pour l'image photographique à la différence près que le cri représenté a réellement été émis. Ce constat se vérifie dans les deux exemples de photographie contemporaine suivants :

D'abord la série des *Hurleurs* (2001-2005) de Mathieu Pernot (fig. 20 a et b page suiv.). Les personnes représentées ont été photographiées à proximité de centres de détention où se trouve incarcéré un proche avec lequel elles communiquent, en hurlant. Ces cris produits pour un non-vu (le détenu), deviennent silencieux et objets de contemplation visuelle. La pose assez théâtrale des personnes amène la notion de reconstitution d'une scène, remettant en cause

¹ Jean-Luc NANCY, *Ego Sum*, Flammarion, Paris, 1979, p. 162.

l'immédiateté du cri. Ces images interrogent cependant le son qui fut émis lors de la prise. Ces cris silencieux provoquent une frustration créatrice chez le spectateur : ils seront tels qu'il les entend.



Fig. 20 a et b.
(à g.) *Les Hurleurs* 2001-2004, Enriqueta, Barcelone, 2003.
(à d.) *Les Hurleurs* 2001-2004, Mickaël, Avignon, 2001.
© Mathieu Pernot / VU' La Galerie, Paris.

La série *Diptyka* (1998-2000) d'Eric Rondepierre consiste en des agrandissements de photogrammes. L'artiste coupe directement dans les bobines et cadre entre deux images, ce qui crée une inversion entre la partie haute et la partie basse du photogramme. La photographie *Le Cri* (fig. 21 page suiv.) extraite d'un film pornographique, présente un visage de femme coupé en dessous des yeux, à la bouche béante. Ce cadrage apporte à cette image un aspect artistique : « *l'auteur donne à voir ce que le spectateur d'une vidéo porno ne fait que visionner*¹ » A la place de l'expression d'extase attendue, un masque de souffrance ou d'effroi apparaît. L'image fixe du cri ne correspond pas au cri de jouissance que l'on imagine entendre. L'image offre un nouveau « point de vue » sur le cri émis.

¹ Yannick VIGOUROUX, « Hybridations et mascarades photographiques : théâtres de l'intime ou esthétiques de l'obscène ? » dans *La Voix du regard n°15, L'obscène, acte ou image ?*, automne 2002, p. 198. Il se réfère à l'ouvrage de Patrick BAUDRY, *La Pornographie et ses images*, Armand Collin/Masson, Paris, 1997, p. 9.



Fig. 21.
Eric Rondempierre, *Le Cri*, de la
série *Diptyka*, 1998-2000.
© Eric Rondempierre et ADAGP.

La représentation du cri permet à l'artiste de rendre bruyante une image fixe, par nature silencieuse. Cette suggestion auditive a été remise en question par l'arrivée de la vidéo et du cinéma parlant. Dès lors, l'artiste a pu rendre compte de la réalité sonore du visuel, jusqu'alors inaudible sauf dans l'imaginaire du spectateur. L'avancée technologique restreint parfois l'imagination... Aussi, les photographes contemporains s'intéressent-ils toujours à l'aspect sonore de l'image fixe en captant des visages criants, ce qui amène la question de la reconstitution mentale du son.

L'émission de cris réels dans des œuvres contemporaines. Classement en deux catégories :

L'insertion de cris préenregistrés dans l'œuvre. Le cri évoque souvent l'incarcération

Grâce à l'enregistrement sonore, l'artiste peut associer à des œuvres visuelles un éventail de bruits. Elles prennent la forme de sculptures, installations ou environnements sonores. L'art contemporain chercherait de plus en plus à faire réagir le spectateur par divers stimuli, visuels ou sonores. La diffusion de cris, à cause de leur forte charge émotionnelle, ne peut provoquer chez lui qu'une réaction forte. Aucune distanciation n'est possible : le cri force l'ouïe ; il ne s'écoute pas, ne se contemple pas. Le cri est déchirure, il est trouée dans un calme que l'on désire : « Obscénité du cri qui déchirant le voile du silence, semble mettre à nu toute l'horreur » écrit Michel Leiris dans *A cor et à cri*¹. L'artiste contemporain l'utilise souvent pour signifier une horreur étouffée ou un sentiment de claustrophobie.

¹ Michel LEIRIS, *A cor et à cri*, L'Imaginaire Gallimard, Paris, 1988, p. 103.

Ainsi dans *Concrete Tape Recorder Piece* (1968), Bruce Nauman enferme le cri pour ne plus l'entendre. Le cri est enregistré sur une bande qui est empaquetée et enfin coulée dans un bloc de béton. Quand on branche la prise de courant, le cri se répète sans fin sur la bande. Le cri est étouffé, hors de portée, sans possible action de libération ou d'action de la part de celui qui l'entend. Alors que l'enregistrement arrache inéluctablement le cri de la personne qui l'émet, Bruce Nauman, en enfermant le cri, convoque ce corps pourtant absent grâce à une sensation de claustrophobie.

En 1981, Wolf Vostell fit circuler dans toute la Rhénanie son *Train Fluxus*, composé de sept wagons ayant chacun une thématique particulière. Le visiteur devait monter et parcourir ce tunnel de wagons en enfilade, où il découvrait des tableaux, des voitures/télévisions, un salon de meubles bétonnés, ou une galerie de voix qu'il pouvait déclencher à volonté en appuyant sur des boutons. Vingt cris différents l'attaquaient et le plongeaient totalement dans le ventre d'un container décalé, inquiétant voire mortuaire.

En 1987, Vostell installe une locomotive renversée à Berlin, qu'il nomme *Tortuga*. Des cris s'échappent de sa chaudière. Cette installation évoque les convois en partance vers les camps d'extermination et les cris des victimes du nazisme, incarcérées. Ces cris de l'invisible et de l'indicible rendent compte physiquement d'une réalité difficile à se représenter par l'image.

Claude Lévêque conçoit en 2005 une installation intitulée *Cercles*, à l'intérieur de la Chapelle des Pénitents d'Aniane, village qui a abrité un ancien bagné pour enfants. Des faux chromées tournoyaient au-dessus des spectateurs, tandis que des cris d'enfants résonnaient dans cet espace inquiétant : « *Au mur et sur le sol [...] les ombres et les reflets des lames tournoyantes suggèrent des formes fantomatiques qui ne laissent plus de doute sur l'origine des cris d'enfants.*¹ » Les cris d'enfants dus souvent à l'excitation collective (pendant la récréation), étaient ici synonymes de souffrance individuelle, d'incarcération. Lévêque les utilise aussi pour faire du bruit autour d'un lieu tabou, passé sous silence.

L'artiste crie lui-même lors de performances. Le cri est alors synonyme de libération.

1. Le cri en public

Dès le début du XX^e siècle, l'artiste se présenta au public en train de crier. Après que les Futuristes ont désigné le cri comme matériau artistique (comme le

¹ Richard LEEMAN, note de son entretien avec Claude Lévêque, transcrit dans le catalogue de l'exposition *Dormir, rêver... et autres nuits*, Fage Editions, p. 76. [3 février – 21 mai 2006, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux].

fait Russolo dans son Manifeste de 1913), les dadaïstes proposèrent dans une grande improvisation agitée, des soirées mêlant poèmes bruitistes, costumes, danses, percussions et cris. Crier sur scène est libérateur et participe à la joyeuse pagaille créatrice et bruyante de ces soirées Dada¹.

Dans les années 60-70, période de remise en cause de l'ordre établi, différents artistes ont produit étrangement la même action qui consiste à crier jusqu'à épuisement de la voix. Dans sa performance *Hurler* (1964), Ben crie jusqu'à être aphone. Dans l'action commune *Sound Barrier* (1971), Jay Jaroslav crie le plus fort possible tandis que Vito Acconci essaie de lui fermer la bouche. En 1972, Jochen Gerz hurle « *Allô* » pour *Crier jusqu'à épuisement*. En 1975, Marina Abramovic propose une série de performances incluant *Libérer la voix* qui consiste à crier jusqu'à ne plus pouvoir le faire.

Dans ces années où la reproduction de la voix devient facile, ces artistes cherchent à séparer la création des nouvelles technologies pour revenir à une « authenticité », une simplicité, en préférant l'action brute et directe d'un corps individuel, sans passer par un médium. C'est l'action de crier qui est artistique et non le cri en soi, qui n'est d'ailleurs pas travaillé. Ces artistes ne cherchent pas à perdre leur voix, mais à l'évacuer, à se vider d'elle. Cela renvoie au « *cri organique* » d'Antonin Artaud, par lequel il cherchait à expulser son bruit interne, et ainsi à se vider : « *Pour lancer ce cri je me vide. Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit.* »² Le puissant bruit que les artistes produisent aboutit au silence.

2. Le cri en vidéo

Un paradoxe apparaît cependant : ces technologies rejetées permettent pourtant à l'artiste de garder une trace visuelle de son action vocale. Parfois même, elle est produite « pour » l'enregistrement vidéo. C'est le cas de Jochen Gerz qui, placé à 60 mètres de la caméra et du micro, crie pendant 25 minutes jusqu'à devenir inaudible³.

De même, Bill Viola produit une vidéo où il crie seul face à la caméra. Cependant, son œuvre intitulée *Space between the Teeth* (1976) n'est pas juste un enregistrement d'une performance, mais une création vidéo dont le montage est complexe : elle repose « *sur une stratégie presque mathématique de la perception.* »⁴ Au fond d'un couloir, Bill Viola nous regarde puis se met à hurler. La caméra, loin de lui, avance par saccades à chacun de ses cris. Mais à chaque avancée, elle recule jusqu'à un point toujours plus proche de lui, jusqu'à entrer

¹ Cf. Tristan TZARA qui les décrit dans ses *Chroniques Zétrichoise*, 1916.

² Antonin ARTAUD, *Le Théâtre de Séraphin, dans Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Collection Folio Essais, Paris, 1964, p. 223.

³ Cf. son action *Crier jusqu'à épuisement*, déjà citée.

⁴ Catalogue du Centre Pompidou *Vidéo et après*, 1992.

dans l'espace obscur entre ses dents. A chaque entrée dans la bouche, une image intervient, telle une cuisine ou une table de petit-déjeuner. La caméra retrouve sa position éloignée dans le couloir ; un dernier cri pétrifie l'image en un polaroïd qui tombe dans la mer. Le cri, plus qu'une possibilité de se dévouer, devient un espace-temps. Il est cet intervalle dans lequel se déploie et se replie l'espace et le temps de la perception.

Enfin, l'artiste israélien Absalon, dans sa vidéo-performance *Bruits* (1993), crie de toutes ses forces face à une caméra fixe (fig. 22). A chaque propulsion vocale, il avance son visage vers l'objectif. Aussi, le jeu avec la caméra est-il direct, il n'est pas le résultat d'une manipulation technique mais d'un mouvement corporel. Ce titre (*Bruits*) semble dérisoire par rapport à l'emportement de l'artiste, comme s'il ramenait ces cris violents à des bruits anodins. Est-ce un clin d'œil à l'expression « *beaucoup de bruit pour rien* » qui transforme le cri de l'artiste en un appel dans le vide ? Emma Lavigne dit de ce cri qu'il est « *muet tant il semble solitaire. [...] il n'est pas un appel au secours mais un cri sans rémission.* »¹ Absalon lance ce cri de solitude, empli de rage et d'énergie vitale, quelque temps avant sa mort. Si le cri est un bruit, il n'est jamais un bruit anodin. Adressé à une caméra et non à un public présent, ce cri devient un défoulement solitaire. Cette expulsion hors de soi causée par une agitation intérieure répond à cette affirmation d'Alain Marc : « *Le cri qui est jet hors de soi ne vise aucune cible, il est transcendantal.* »²



Fig. 22.
Absalon, *Bruits*, 1993. Vidéo,
3'23.
© Galerie Chantal Crousel,
Paris.

¹ Emma LAVIGNE, « *Electric Body. Le Corps en scène* », dans *Beaux Arts magazine*, 2002. Catalogue de l'exposition [19 octobre – 13 juillet 2003, Cité de la Musique, Paris].

² Alain MARC, *Ecrire le cri*, Editions L'Ecarlate, Orléans, 2000, p. 29.

Le cri est un matériau plastique qui produit un impact direct et violent sur le spectateur. Il est une expression vocale que l'on subit plus que l'on écoute. Comme le gros plan dans un film empêche de voir autre chose que ce qui est encadré au plus près, le cri fonctionne comme un gros plan buccal : il focalise l'attention sur l'orifice par lequel il sort. Ce gros plan buccal est traité à la fois en peinture, photographie et performance. Dans tous les cas, l'artiste utilise le cri pour forcer le spectateur à percevoir ce qui ne se voit pas.

D'un accompagnement sonore d'une œuvre visuelle, le cri est devenu « action » créatrice. En criant à pleine voix, l'artiste ne « représente » plus l'excès, mais le « présente » directement, sans artifice. S'agit-il juste d'un défoulement ? La bouche de l'artiste devient déchirure de son corps, par laquelle il déverse une expression non verbale, pulsionnelle. Le processus créateur est souvent rattaché à l'idée d'une mise en forme des pulsions. En dehors d'une approche psychanalytique, nous dirions seulement cela : le cri – qui n'a pas de forme : il n'est pas façonné par le mot – est en tout cas une exhibition vocale des pulsions de l'artiste. Aussi l'artiste, par le cri, permettrait de donner à voir et à entendre cet avant « mise en forme ». L'œuvre rendrait perceptible ce qui est à son origine.