

Sylvain Paul Labartette*

*Professeur agrégé d'Éducation musicale au lycée Georges-Brassens, Paris XIX^e. Chercheur-musicologue, Paris IV-Sorbonne.

De la représentation du cri dans la musique savante occidentale, de la Renaissance à 1914.

L'utilisation du cri, de l'exclamation à l'interjection¹ jusqu'à celle de l'onomatopée, dans la musique savante en Occident peut paraître incongrue tant cette manifestation vocale semble éloignée du principe de composition aux règles rigoureuses.

La voix et le chant ont toujours été le domaine privilégié pour une recherche de la perfection musicale. Aussi, le cri, comme geste vocal primaire est-il facilement jugé comme de piètre intérêt, méprisable même, parce que synonyme d'émission vocale des plus primitives. L'on pourrait presque parler de *bruit vocal*. Pourtant, l'audition des œuvres vocales dites « sérieuses » prouvent que le cri n'est jamais écarté des compositions lyriques dans notre histoire. Durant les quatre siècles retenus dans le cadre de notre étude, nous constaterons que les exemples sont nombreux. Jamais isolé, le cri s'intègre toujours dans des pièces chantées et il peut s'illustrer dans tous les genres (cantate, oratorio, opéra, lied, mélodie...) comme dans tous les styles.

Pour pouvoir parler du « cri » dans la musique, il nous paraît nécessaire de proposer une définition autre que celle qui est couramment établie. Pour éviter toute confusion, la notion de « crié » qui implique d'autres critères, n'est pas ici considérée.

Dans sa plus large acception, le « cri » est défini comme un simple contenant vocal, vide de sens sémantique, constitué d'un ou de plusieurs phonèmes. Il est judicieux de ranger par catégories les différentes sortes de cri pour moduler son utilisation comme son émission.

Les deux catégories que nous retiendrons sont le cri « émotionnel » et le cri « fonctionnel ».

PARTIE I. *Le cri émotionnel & le cri fonctionnel*

Le cri émotionnel

Nous devons, d'une part, circonscrire ce type de cri dans la sphère privée sinon individuelle de la personne : il ne cherche en rien à transmettre activement aux autres individus un message, un sens proprement dit. Il n'est le fruit que de l'individu émetteur pour lui-même. L'idée d'émission par une seule personne est aussi à retenir, par opposition à celui produit par une foule et que l'on qualifierait de *clameur*². D'autre part, ce type de cri est issu d'une émission vocale non contrôlée, non préméditée. Sa manifestation n'est en rien prévue par la personne émettrice : elle procède d'un inattendu.

Une des conséquences directes de cette émission soudaine est qu'il se caractérise par l'absence de paroles intelligibles : il n'est produit que par un rejet violent d'air qui met en vibration les cordes vocales subitement tendues, d'où le fait qu'il

¹ « Mot invariable (...) pour traduire d'une façon vive une attitude du sujet parlant (Marouzeau). Les interjections comprennent des cris et onomatopées. » (*Le Grand Robert*, Bordas, Paris, 2002).

² Honegger, Marc, *Dictionnaire de la musique - Science de la Musique*, Bordas, Paris, 1976, T.1, p.269.

appartienne au registre aigu de la voix. Il se présente tout d'abord comme un « son perçant »³, un « son aigu »⁴. La qualité du cri serait ainsi à rattacher à une expression violente, subite⁵ : elle fait bien suite à une émotion incontrôlée.

Seule la culture de la personne (sociale, linguistique, religieuse, traditionnelle, familiale...) fait que le cri peut utiliser tel ou tel phonème : le « ouch » américain correspondrait au « zut » français par exemple. Autre conséquence importante : ce cri, ou exclamation⁶, de manière générale, se présente comme un son bref, une syllabe unique permettant seule de libérer vocalement une émotion vive. Ainsi le « aïe » précède souvent d'autres interjections plus élaborées.

Ce type de cri se décompose en plusieurs parties liées les unes aux autres. Cela ne constitue pas l'objet de cet article. Au demeurant, il serait intéressant d'analyser, avec les moyens technologiques appropriés, les divergences existantes selon divers critères d'étude dans cette sorte de cri : quelle est l'incidence des facteurs sociaux, culturels, circonstanciels, psychologiques, l'origine de la voix émanant d'une femme, d'un enfant, d'un homme. Nous pouvons tout de même supposer que, généralement, il débute par une attaque (plus ou moins marquée), suivie d'une tenue (plus ou moins longue), pour finir par un relâchement d'une durée tout aussi variable. Le tout est assurément produit sur une syllabe qui pourrait perdre de son timbre selon la qualité intrinsèque du cri (volume, durée) : l'éjection puissante de l'air peut expliquer cette déperdition à la fois sonore, timbrale et de hauteur. (cf. sonagramme)

Le cri fonctionnel

La grande différence avec la catégorie décrite ci-dessus est sa part intentionnelle : l'individu émetteur maîtrise cet acte sonore avec la volonté précise que celui-ci soit reçu et compris par l'autre (ou les autres). Nous pourrions associer ce cri dit « fonctionnel », avec que l'on pourrait aussi nommer l'*appel*⁷, dans sa plus large acception. D'autre part, il est utilisé pour communiquer avec un autre individu ou un groupe d'individus. Nous écartons ainsi – comme nous l'avons dit - l'appel collectif qui serait considéré comme une *clameur*.

L'on constate toujours l'utilisation de phonèmes. Nous pouvons faire remarquer cependant qu'ils peuvent être tout autant monosyllabiques (« Hue ! » par exemple) comme polysyllabiques (« Ohé ! », « Taratata »). Cela nous permet de comprendre que ce type de cri porte en lui-même, au-delà de l'intelligibilité sémantique, un sens communément compris par les individus appartenant à une même famille sociale. Il reste au départ maîtrisé, quand bien même il serait émis par la suite de façon quasi spontanée.

L'émission de ce type de cri se situe dans un registre vocal bien plus nuancé que le cri « émotionnel ». En fonction de l'intention de l'individu émetteur, ce type de cri adoptera une ou des hauteurs, avec ou sans inflexion interne, qui ne feront que redoubler la charge affective ou la puissance sémantique désirée.

Le cri trouve sa fonction dans diverses occasions qui rythment la vie d'une

³ Dictionnaire de la musique — Science de la Musique.

⁴ Le Grand Robert, Bordas, Paris, 2002.

⁵ Dictionnaire de la musique — Science de la Musique.

⁶ « Cri, parole brusque, exprimant une émotion vive » (Le Grand Robert, Bordas, Paris, 2002).

⁷ Dictionnaire de la musique — Science de la Musique.

communauté. Selon le lieu, le temps, la situation, sa manifestation est liée à un acte aussi bien physique, corporel qu'un acte de partage verbal. Il reste néanmoins le lien entre deux ou plusieurs individus. On distingue, par exemple, le cri de métier (« Oh ! Hisse ! »), de cérémonie sacrée (« Amen ! ») ou bien le cri de nature profane (« Olé ! »), le cri intime (« gouzi-gouzi »), exclamatif (« Oh ! la la »), narratif (« vlan ! »), le cri d'échange (« Waouh ! »), le cri d'appel (« Hep ! »)...

Au demeurant, puisque notre objet est de présenter l'utilisation du cri dans les œuvres musicales savantes, nous avons été amené à proposer une autre classification permettant de pouvoir les différencier, non pas en fonction de leur utilisation mais dans le cadre de leur transcription dans le domaine musical. Ceci reste une proposition.

PARTIE II. *Le cri en musique*

On se doit ainsi de différencier l'émission du « cri » en musique par deux nouvelles présentations, non plus en fonction de sa charge purement émotionnelle ou de son aspect utilitaire, mais de la manière dont il est traité dans la musique chantée. Ce parti pris nous permet de rester dans le domaine qui est le nôtre, la musique.

De fait, comme l'œuvre musicale est le produit d'un savoir, d'une histoire, d'une culture, le « cri », en musique, est très éloigné de la description dont nous avons parlé plus haut. Il est le fruit de deux lectures mûrement réfléchies : celle du compositeur et celle de l'interprète. Aussi, sans vouloir lui ôter sa charge émotionnelle, il est évident et nécessaire de devoir signaler que ce « cri » a un aspect quelque peu artificiel, dans le sens noble du terme. Il est longuement pensé, conçu, écrit par son inventeur et doit être justement compris, lu et réalisé par son exécutant. Ainsi, il n'en reste pas moins que, dans le discours extrêmement charpenté qu'exige la musique, avec ses règles et ses conventions, le « cri » trouve sa place et ses propres caractéristiques.

Avant même de les définir vraiment, notons que ces deux utilisations ont en commun d'être toujours exploitées avec une volonté dramaturgique (comique, burlesque, tragique...). Elles interviennent dans un discours avec le souci premier de créer un effet ; ce dernier est accentué par des phonèmes davantage tournés vers l'expression que vers le sens. Jusqu'en 1914, ce « cri » n'est point travaillé, en tant que matériau sonore brut, pour lui-même : il demeure toujours proche, de façon plus ou moins fine, de l'utilisation que l'on retrouve dans le domaine du parlé. On conviendra aisément que durant le XX^e siècle le matériau « cri » s'affranchira de sa fonction première. Cela nous entraînerait dans une autre étude.

Voici donc les deux catégories musicales qui nous permettent de les différencier :

La transcription fidèle du cri émotionnel (CE)

Ce cri exprime toujours un cri non contrôlé, comme la douleur, la plainte, le souffle, le rire... Il se traduit par une interjection brève, sur le souffle : « Ah ! Que j'aime les militaires ! »⁸ Il se transcrit par une note (ou deux) avec une hauteur précise, d'une durée variable, suivie ou non d'un silence, de l'apostrophe d'interprétation (') au demi-soupir par exemple.

Cet extrait de l'article « Cri » signé de Ginguené dans l'*Encyclopédie méthodique*⁹ illustre bien cela :

Je ne connais qu'une seule exception : dans Le Sophonisbe de Traëtta, la reine se jette sur son amant et son mari voulant sortir se battre. Sur « Où allez-vous ? Ah ! non », sur le « Ah ! » l'air est interrompu. Le compositeur voyant qu'il fallait ici sortir de la règle générale, ne sachant comment exprimer le degré de voix que l'actrice devait donner, a mis au dessus de la note sol, entre deux parenthèses : (un urlo francese). Non qu'il méconnaisse notre langue [...] mais c'était en connaissance de cause qu'il nommait hurlement français le cri le plus aigu que peut former la voix humaine.

[Tommaso Traëtta (30 mars 1727 à Bitonto, près de Bari/6 avril 1779 à Venise), *Le Sophonisbe*, drame en trois actes, livret de Mattia Verazi, d'après le drame de Antonio Maria Zanetti, présenté à Mannheim le 4 novembre 1742. Il existe un *Sophonisbe* de Corneille de 1661, de Voltaire de 1770.]

Cette remarque est intéressante car elle souligne la difficulté pour un compositeur du XVIII^e de retranscrire un tel geste vocal par la notation conventionnelle : il s'appuie donc à la fois sur l'interprétation grâce à une indication d'expression (« un urlo francese »), et sur la transcription musicale d'une note aiguë (un sol) avec un arrêt, un silence, que l'auteur de l'article fait remarquer quand il dit que « l'air est interrompu ».

On trouvera dans les partitions de la fin du XIX^e des exemples où la liberté de l'interprète touche à la fois la hauteur et la durée de ce type de cri.

La transcription du cri musicalisé (CM)

Cette autre transcription va au-delà de la simple émission ponctuelle que nous venons de rencontrer ci-dessus. Ce cri participe activement à l'architecture interne de l'œuvre : élaboré avec les moyens qui se rattachent vraiment à l'écriture de composition, il acquiert le statut de « motif », de « thème », en se développant sous divers aspects qu'utilisent les critères compositionnels ordinaires (mode, rythme, harmonie, nuance, timbre...). Bâti sur un motif mélodique remarquable (on dira « musicalisé »), il gagne en autonomie, à la fois au plan thématique (thème, variations) et au plan général en participant à la construction globale du passage dans lequel il trouve sa place. Il est écrit sur la portée, sur plusieurs notes.

Dans cette représentation musicale ainsi définie, nous pouvons nuancer deux types de cri : l'interjection émotionnelle et l'onomatopée.

En premier lieu serait ce type de cri qui développerait d'une manière plus ou moins vive, une émotion, un sentiment, une sensation, comme celui qu'entonne Senta, dans le *Vaisseau fantôme*, au tout début de la célèbre ballade de l'Acte II. Il reste peut-être le plus significatif pour illustrer ce type de « cri ».

En second lieu, nous retiendrons les cris qui s'appuient sur l'onomatopée. Cette illustration du cri dans cette proposition de classification est la plus élaborée. Elle

⁸ Dans la *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) de Jacques Offenbach.

⁹ L'*Encyclopédie Méthodique – Musique*, MM. Framery & Ginguené, Panckoucke, Paris, 1791, T.1, p.390.

fait appel, elle aussi, à des phonèmes très spécifiques éloignés de l'interjection spontanée.

L'onomatopée¹⁰ est un résultat sonore visant à imiter un son extérieur au domaine vocal humain. Il a pour fonction soit d'imiter des sons vocaux d'animaux comme « Hi-han » qui n'ont pas de sens dans le vocabulaire humain, soit de se rapprocher plus ou moins des bruits d'objets, de phénomènes sonores, comme le bruit d'armes s'entrechoquant (« Pati-patoc, toc »), celui des sabots sur le sol (« pon pon »), des fanfares (« tarirarirarira »)¹¹. En cela, il est plus stylisé qu'un « cri fidèle, émotionnel » car c'est la raison humaine qui le fabrique *a posteriori*. Il ne prend pas appui sur des termes lexicalisés mais est porteur d'une signification dans notre langage. Par exemple : le « grrr » imite le grondement du chien méfiant mais signifie, au-delà, notre propre mécontentement – humain –, « taratata » imite la trompette, certes, mais signifie notre mise en doute d'un fait, d'un discours...

L'onomatopée peut se présenter sous diverses formes comme :

- un phonème plus ou moins long : « Boum », « Tôôôôôôôô »...
- ou bien en une répétition du même phonème : « Cuicui »...
- une succession de phonèmes différents, désireux de se rapprocher le plus possible de ceux entendus : « Cocorico », « Badaboum »...

Afin de présenter une synthèse pertinente qui puisse être valable pour tout autre exemple musical trouvé dans une partition, nous avons tenu à fonder notre étude sur un grand nombre d'exemples (plus de quatre-vingt), dans le répertoire lyrique le plus communément partagé.

PARTIE III. *Corpus des œuvres retenues pour exemple*

Voici le catalogue des exemples extraits des œuvres qui ont permis de réaliser notre étude. Près de quatre-vingts cris ont été ainsi répertoriés et analysés.

Rappel : « CE » = cri émotionnel ;

« CM » = cri musicalisé ;

Toutes les dates de composition ont été reportées du *Dictionnaire des œuvres de l'Art vocal*¹².

XVI^e

Jannequin :

La Guerre, 1515 ; *le Chant des oiseaux* = CM (certes pour chœur, mais présenté pour son caractère exceptionnel) ;

XVII^e Baroque

Monteverdi :

Orfeo, 1607, Acte II, la messagère, « Ahi ! » = CE ; *Orphée*, « Ohimé ! » = CE ;

Il Ritorno d'Ulisse in patria, 1640 (?), Ulisse, « O » = CE ; Iro, « O dolor » = CE ;

« Ah ! » = CE ; « iiiiiiiii » = CM ;

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1624, il testo, « O » = CE, « Ahi » = CE ;

¹⁰ Onomatopée : Ling. Création de mot suggérant ou prétendant suggérer par imitation phonétique la chose dénommée ; le mot imitatif lui-même. *Le Grand Robert*, Bordas, Paris, 2002.

¹¹ Nous pensons ici à la *Guerre* de Clément Jannequin.

¹² Sous la direction de Marc HONEGGER, Paul PRÉVOST, Bordas, 1991, Paris.

XVIII^e Baroque

J.-S. Bach :

Diverses cantates et oratorios. Cf. *Cantate BWV 162* « Ach ! » = CE ;

Matthäus-Passion, 1729, dernier récitatif basse « Ach ! » = CE ;

Rameau :

Platée, 1745, Acte II, sc.3, Platée, « Ouffe ! », « Ah ! » = CE ;

XVIII^e Classicisme

Mozart :

Die Entführung aus dem Serail, 1782, Acte II, Osmin, « Ha ! », « A A A aaa » = CM ;

Le Nozze di Figaro, 1786, Acte I, Figaro & Suzanna, « Din din » = CM ;

Don Giovanni, 1787, Acte I, n°10, Don Ottavio, « Ohime » = CM ;

Acte II, scène finale, Donna Elvira & Leporello, « Ah ! » = CE ;

Acte II, scène finale, Don Juan tombant aux Enfers, « Ah ! » = CE ;

Die Zauberflöte, 1791, les vocalises-cris de la Reine de la Nuit = CM ;

Haydn :

Die Jahreszeiten, 1801, *Der Winter*, n° 40, Lied de Hanne, « Ach ! » = CE ;

XIX^e

Beethoven :

Fidelio, 1805, Pizzaro, « Ha ! » = CM ;

Schubert :

Winterreise, 1827, n°15, *Die Krähe*, « Krähe » = CM ;

Gretchen am Spinnrade, 1814, « ach » = CE ;

Rossini :

Duo des chats, « miaou » = CM ;

Berlioz :

Les nuits d'été, 1841, n°3 *Sur les lagunes*, « Ah ! sans amour », « Ah ! » final = CE ;

La Damnation de Faust, 1846, Sérénade de Méphisto et chœur des Follets, « Ha ! » = CE ; « chut » = CM ; Chanson gothique de Marguerite (Le Roi de Thulé), « Ah ! » = CE ; Méphistophélès, sc. XVIII, « Hop ! Hop ! » = CM ; Le cri de Faust, sc. XVIII, « Ah ! » = CE ;

Gounod :

Faust, 1859, Acte II, Wagner, Chanson du rat, « Hein ! » = CE ; Acte II, Marguerite, Air des bijoux, « Ah ! » = CM ; Acte IV, Marguerite, sc. de l'église, « Ah ! » = CE ; Acte IV, Sérénade de Méphisto, « Ah ! ah ! ah ! ah ! » = CM ;

Bizet :

Carmen, 1875, Acte II, Carmen, « Ah ! » = CE ; « Taratata » = CM ; Acte III, Micaëla, « Ah » = CE ; Acte IV, Carmen, « Ah ! » = CE ;

Audran :

La Mascotte, 1880, duettino des Dindons, « Glou, bê » = CM ;

Wagner :

Le Vaisseau fantôme, 1843, Acte II, ballade de Senta « Johohoe » = CM ;

Tristan et Isolde, 1865, Acte III, sc. 2, Isolde : « Ha ! » = CE ;

Les Maîtres Chanteurs, 1868, Acte II, sc. 5, Walter = « Ha ! » = CE, Acte II, sc 5, Hans « Oho » ; « Tralalei, ohe ! » = CM ;

La Walkyrie, 1870, Acte III, les neuf walkyries, « Heiaha ! » ; « Hojotoho ! » = CM

Die Götterdämmerung, 1876, Acte II, Hagen « Hoiho » = CM ; Acte III, sc. 2 Hagen, Siegfried « Hoiho, Hoihe » = CM ;

Parsifal, 1882, Acte I, Kundry, « Ah ! ah ! » = CE ; Acte II, Kundry = CE ;

Moussorgsky :

Boris Godounov, 1874, Acte I, partie 2, Varlaam « eh » = CE, « toc toc » = CM ;

Le gendarme « hmm » = CE ; Acte II, Fyodor, « tourou tourou » = CM ; Boris, « ah ah ah ah » = CE, Acte IV, sc. 1, l'innocent « A a a » = CM Acte IV, Boris, « Ah ! J'étouffe » = CE ;

Offenbach :

La Belle Hélène, 1864, Pâris, « Évohé » = CM ; « Holà ! eh ! » = CE ;

Les Contes d'Hoffmann, 1880, Acte I, Coppélius, « ah ah ah ah » = CM ; Acte I, Hoffmann, Acte I, « Ah ! » ;

Massenet :

Manon, 1884, Manon, « Ah ! » = CE, « Ah ah ah » = CM ;

Charpentier :

Louise, 1900, Acte I, sc. 2, Julien, « ha ! » (rit bruyamment) = CE ; Acte I, sc. 3, Louise, « Ah ! » = CE Acte VI, sc. finale, Le père, la mère et Louise « cri » = CE ;

Hahn :

L'allée est sans fin..., 1893, « Oh ! » = CE ;

Dernier vœu, 1894, « Oh ! » = CE ;

XX^e avant 1914

Puccini :

Madama Butterfly, 1904, Acte II, Sharpless, Butterfly « Ah ! » = CE ; puis Rires de Goro « Ah ! ah ! » = CE ; Acte II, Goro, Suzuki, Butterfly = CE ;

Mahler :

Lieder eines fahrenden Gesellen, 1885, n°2, *Ging heut Morgen über's Feld* « Kling ! » = CM, « Heiah ! » = CE

Des Knaben Wunderhorn, 1898, *Lob des hohen Vertands* « Kukuk ! » « Iya ! » = CM ;

R. Strauss :

Salomé, 1905, Scène finale, Salomé, « Ah ! » = CE ;

Elektra, 1909, sc.2, Elektra, des rires, des « pfui », des « ach ! » = CE ;

Debussy :

Pelléas et Mélisande, 1905

Acte II, sc.3 « Ah ! » (d'effroi) de Mélisande = CE avec hauteur non notée ;

Acte IV, sc.2 « Ah ! Ah ! Ah ! » de Golaud = CM ; Acte V, sanglots de Golaud = CE avec hauteur non notée ;

Falla :

La vida breve, 1905, Acte I, sc.4, Salud, « Ah ! » = CE ;

Siete canciones populares españolas, 1914, n°1 *El paño moruno*, « Ay ! » = CE ; n°7 *Polo* « Ay ! » = CE.

PARTIE IV. Bilan de l'analyse comparative des exemples choisis ci-dessus

Après les remarques purement techniques qui portent sur la durée, l'inflexion, la hauteur et l'intensité de la « note-cri », nous proposerons une observation sur sa position dans l'accord auquel elle appartient. Nous ferons enfin un constat entre l'écriture de la « note-cri » et les effets attendus de la part du compositeur.

La note-cri

La durée

La transcription du cri se traduit généralement par une valeur plus ou moins brève, de la double croche à la blanche. En fait, la durée est liée au souci d'expression que le compositeur lui donne : brève pour traduire l'étonnement (*Gretchen am Spinnrade*), plus longue pour souligner une douleur (*Orfeo*). Nous en avons un bel exemple dans *Pelléas* (Acte IV, sc.2) à cinq mesures d'intervalle ; Debussy fait exprimer Golaud, sur le même phonème « Ah ! », dans deux situations différentes en jouant sur la durée : la première, très brève, une croche, traduisant la vivacité pleine de rage du personnage (Golaud désire attraper méchamment Mélisande), la seconde, plus longue (une noire pointée), exprimant le dégoût (Golaud touchant les mains « trop chaudes » de Mélisande). L'exemple du cri « Ach ! », expression de joie satisfaite de Hanne¹³, est également intéressant car il dispose d'un point d'orgue : Haydn semble ainsi laisser à l'interprète une liberté entre style et expression.

Quand il y a un plus grand souci de vouloir organiser ce cri, le compositeur peut jouer sur plusieurs facteurs. Dans le célèbre « Ah ! Je ris de me voir si belle en ce miroir ! » (*Faust*), la durée du cri est anormale par rapport à l'expression dite « émotionnelle ». Ce « Ah ! » est un bel exemple de déconnexion entre la lecture d'un cri impulsif et sa dramatisation musicalisée, et cela à double titre : Gounod allonge de façon étonnante la durée du phonème sur onze temps, le fait exécuter en trille (expression de l'émoi frémissant de Marguerite), et le finit « musicalement » par une montée rapide en notes conjointes dans un intervalle de septième (*la#-sol*).

Un autre exemple, étonnant par son étendue de huit mesures sur un *ré*, est le cri d'exaspération d'Iro¹⁴ quand il témoigne, par un « O dolor » quelque peu forcé, du carnage effectué par Ulysse sur les prétendants. Monteverdi dramatise doublement ce « O » par l'absence de soutien orchestral et en le plaçant dès le début de l'air d'Iro : cela produit à la fois un effet de surprise et de douleur intensément et ironiquement exprimée.

Que le cri se compose d'un unique phonème (« Ah ! » par exemple dans les *Maîtres Chanteurs*) ou bien de deux phonèmes (« Ohimè ! » dans *Orfeo*), il joue sur le même principe.

L'inflexion (montante, descendante, diatonique, chromatique, intervallique)

Lorsque le cri s'étale sur plusieurs notes, qu'il soit monosyllabique ou se compose de plusieurs phonèmes, une inflexion se dessine alors. Nous constatons, de manière générale, l'emploi d'une inflexion descendante vers le grave.

Cela peut se comprendre, du fait que le cri est produit par une expulsion rapide de l'air, entraînant inévitablement une perte de tension musculaire des cordes vocales, ce qui a pour conséquence l'abaissement de hauteur du son. L'exemple de Mélisande fuyant Golaud¹⁵ est représentatif à cet égard.

L'inflexion montante est plus rarement utilisée, peut-être parce qu'elle joue davantage sur le souci d'expression travaillée (par le compositeur) que sur un effet de réalisme. Richard Strauss, par une montée chromatique de trois notes, fait exprimer le ravissement de Salomé¹⁶ quasi érotiquement : notes liées (du *ré#* au *mi*) puis entrecoupées (*mi-fa*) par un silence : expression d'un rôle de désir,

¹³ *Die Jahreszeiten, der Winter*, Haydn, n°40, Lied de Hanne.

¹⁴ *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, Monteverdi, Acte III, sc.1.

¹⁵ *Pelléas et Mélisande*, Debussy, Acte IV, sc.4, Mélisande : « Je n'ai pas le courage... Ah ! ».

¹⁶ *Salomé*, Strauss, sc.finale, Salomé : « Ah ! Jochanaan, du warst schön ! ».

ô combien physique. Autre inflexion allant vers l'aigu quand Ulysse¹⁷ exprime sa rage contre les Dieux, sur trois notes aiguës (*ré-mi-fa*).

Ces types d'inflexion, montante ou descendante, sont principalement diatoniques ou chromatiques en une ligne de notes conjointes : l'air du cri est produit dans un même élan expulseur et la résultante se traduit par une ligne continue. Un magnifique exemple est le rire en cascade chromatique descendante de Marina dans *Boris Godounov*¹⁸.

Nous rencontrons des lignes brisées de ce flux expiratoire. Ne devrait-on pas y voir, et y entendre même, entre les deux bornes extrêmes de cet élan, des notes intermédiaires rapidement traduites dans le souffle ? Un *glissando* non écrit mais qui, lors de l'exécution, serait subtilement perceptible ?

Nous trouvons trois exemples de ce type dans la partition de *Boris* : deux sauts de tierce mineure descendante, l'un chez Varlaa¹⁹, l'autre chez la Nourrice²⁰ ; et le remarquable saut de quinte descendante de la Nourrice²¹, soulignant ainsi sa véhémence, toujours à l'encontre de Xenia, de façon plus appuyée cette fois. De même, les sauts de 7^e puis de 6^e dans le deuxième lied²² des *Lieder eines fahrenden Gesellen*, sur les syllabes « Kling ! » ou bien sur le « Heiah ! » sont des exemples tout aussi remarquables.

Lorsque le cri est musicalisé, on peut s'attendre à une diversité d'exemples. Pour reprendre l'exemple du fameux « Ah ! Je ris... » (*Faust*), Gounod demande un trille (expression fébrile de l'émoi de Marguerite), qui induit une inflexion rapide mais significative ; de plus, le compositeur le finit « musicalement » par une montée rapide en notes conjointes dans un intervalle de septième.

Un bel exemple d'inflexion musicalisée, descendante cette fois : Monteverdi²³ joue à la fois sur une chute vocale (*do-sib-lab-sol-fa*) et sur la répétition du mot « Ohimé » (quatre fois) qui souligne et l'épuisement physique et la déception morale du personnage.

L'éclat de rire se prête souvent à ce type d'écriture. S'il reste exécuté sur une même note (Iro²⁴ sur le mot *rida*), on le retrouve plus imagé dans des guirlandes vocales : pensons à Osmin²⁵, Marina²⁶... Massenet prend même le soin de transcrire le rire de l'insouciant Manon de deux façons différentes pour le même passage²⁷ : en notes piquées et trilles, ou bien en vocalises : deux possibilités qui reflètent assurément soit la difficulté de transcrire un rire, ou mieux, l'incroyable richesse de transcription musicalisée²⁸ pour une simple expression vocale si libre et fugitive.

La hauteur

Bien souvent la hauteur du cri se situe dans le registre aigu de la voix : il semble naturel que cette expression soudaine, produite par une contraction musculaire

¹⁷ *Il Ritorno d'Ulisse*, Acte I, sc.7, Ulysse : « O Dei sempre sdegnati... ».

¹⁸ *Boris Godounov*, Moussorgsky, Acte III, sc.1.

¹⁹ *Boris Godounov*, Moussorgsky, Acte I, sc.2 : « Voici ce qui s'est passé dans la ville de Kazan, hé ! ».

²⁰ Idem, Acte II, sc.1, Mamka, la nourrice : « Ah ! assez, Princesse, colombe ! ».

²¹ Idem, Acte II, sc.1, Mamka, la nourrice : « Eh ! À quoi bon, mon enfant ! ».

²² *Ging heut Morgen über's Feld*, Gustav Mahler.

²³ *Il Ritorno d'Ulisse*, Acte II.

²⁴ Idem, Acte III, sc.1, Iro : «...non troverai chi rida... ».

²⁵ *Die Entführung aus dem Serail*, Mozart, Acte II, n°19 « Hüpfen will ich, lachen, springen, und ein Freuden liedchen singen. ».

²⁶ *Boris Godounov*, Moussorgsky, Acte III, sc.1, « Quel ennui, les jours se suivent ».

²⁷ *Manon*, Massenet, Acte III, sc.4, Manon, « Ce serait, mes amis, dans un éclat de rire ».

²⁸ De même, dans l'Acte I, sc.4 de *Manon* où Massenet offre deux propositions : une gamme descendante en *si*, ou bien hampes de croches à hauteur libre.

due à l'effet de surprise, de colère, exerce sur les cordes vocales la tension nécessaire pour effectuer un son aigu. Nous pensons au contre-*ut* du ténor pour le rôle de Walter dans *les Maîtres Chanteurs*²⁹. Gustav Mahler, dans le deuxième lied³⁰ des *Lieder eines fahrenden Gesellen*, propose une alternative au chanteur avec un saut descendant de 7^e (*lab-sib*) ou bien celui de 5^e (*fa-sib*) sur le « Heiah ! » : on allie ici possibilité vocale et volonté d'expression émotionnelle.

Nous rencontrons, en revanche, l'exemple de cri dans un registre moyen, sinon grave, par souci d'expression plus retenue cette fois-là, pour souligner un état proche de l'évanouissement, d'une perte de contrôle de toutes les facultés physiques comme de l'esprit. L'exemple du « Ah ! » de Marguerite³¹ de Berlioz est remarquable par son souffle rempli de désespoir, sinon proche de l'effondrement physique.

Pour ce qui est de l'organisation du cri musicalisé dans le registre aigu, l'exemple le plus frappant est sans doute celui illustré dans l'air de la Reine de la nuit, extrait de *La Flûte enchantée*. En plus des notes piquées, Mozart exprime la colère de la Reine³² dans ces hauteurs surprenantes rappelant volontiers des cris proches de l'hystérie. Citons aussi le rire spectaculaire, au caractère plus que malin de Méphisto³³ qui étale, par sauts descendants sur trois octaves (du *sol3* au *sol1*), trois lectures expressives de son personnage.

Portons notre attention sur cette constatation : si le cri comporte au moins deux notes, voire plus, l'intervalle va grandissant (de la 2^{nde} à l'8^{ve}) entre les notes extrêmes. Ce procédé est de plus en plus fréquent à mesure que l'on avance dans le temps, comme si cette illustration vocale s'affranchissait de plus en plus d'un convenu à la fois esthétique et formel, pour se rapprocher insensiblement d'une expressivité tendue, extrêmement théâtrale.

La nuance

Ce critère musical se trouve étroitement lié au précédent, celui de la hauteur. On conviendra aisément qu'un cri, poussé dans la nuance *f*, implique naturellement une expulsion violente de l'air, facilitée par une hauteur correspondant à cette tension, l'aigu. Les compositeurs n'échappent pas à la règle, bien entendu. *Elektra* en propose de beaux exemples.

De même, le cri exprimé dans le grave se trouvera amplifié, dans le souci dramatique, dans la nuance *p*.

Nous trouvons un contre-exemple dans la ballade de Senta (*Le Vaisseau fantôme*) : Wagner joue sur les nuances *p* et *f* sur les mêmes notes, les mêmes intervalles.

Note d'accord/note étrangère

Nous devons maintenant, pour parfaire cette analyse, tenir compte de l'harmonie et de la position de la « note-cri » dans l'accord.

On comprendra que le cri aura une tout autre allure selon que la « note-cri » appartienne à l'accord parfait, ne créant pas de dissonance, qu'elle appartienne à un accord de 7^e ou de 9^e dont le résultat est plus tendu, ou bien qu'elle n'appartienne pas à l'accord (note étrangère) qui amplifie davantage la

²⁹ *Die Meistersinger von Nürnberg*, Wagner, Acte II, sc.5, Walter : «...tüchtig drein zu schlagen ? Ha !... ».

³⁰ *Ging heut Morgen über's Feld*, Gustav Mahler.

³¹ *La Damnation de Faust*, Berlioz, Partie III, sc.11, Air de Marguerite : « Le roi de Thulé ».

³² *Die Zauberflöte*, Mozart, Acte II, n°14, Air de la Reine de la nuit.

³³ *Faust*, Gounod, Acte IV, sérénade de Méphisto.

discordance. Enfin on retiendra aussi le procédé *a cappella* qui met alors la note en évidence grâce au silence, sans aucun soutien harmonique et instrumental.

Ainsi les « Hop ! Hop ! » de Méphistophélès, dans la *Damnation de Faust* de Berlioz, s'inscrivent-ils tantôt dans des accords parfaits, tantôt dans des accords de 7^e d'espèce, tantôt dans des accords où la dissonance est recherchée (7 / 5 en 3^e renversement). Ces onomatopées se libèrent ici de toutes les contraintes de fonction harmonique : totalement indépendantes, elles laissent libre cours à une intensification dramatique, soulignant la chevauchée débridée qui mène à la perte inévitable du héros.

Ci-dessous sont répertoriées les diverses « notes-cri », sélectionnées pour cette étude, selon leur position dans l'accord.

Accord parfait :

Il Testa, Orfeo, Iro, Platée, Osmin, Don Ottavio, Don Juan, Gretchen, Faust, Marguerite, Pâris, Walkyrie, Sachs, Micaëla, Marina, Salud, Elektra, Mahler, Pelléas (x 10).

Accords de 7^e et 9^e :

Orfeo, Bach, Hanne, Platée, Leporello, Donna Elvira, Pizzaro, Walter, Marguerite, Wagner et Méphisto (Gounod), Carmen, Hoffmann, Manon, Elektra, Mahler, Hahn, Pelléas (x 6).

Note étrangère :

Krähe (Schubert), Faust, Don José, Kundry, Hagen, Boris, Louise, Pelléas (x 9).

Nous pouvons remarquer que la note placée dans un accord de 7^e et de 9^e se trouve dès le début du XVII^e. L'idée même d'un son discordant n'est pas liée à une certaine évolution de l'écriture harmonique : le cri porte en lui un sentiment de déchirement qui, harmoniquement, s'intègre dans ce type d'accord instable. Au demeurant, l'idée même de faire exécuter la « note-cri » par une note étrangère à l'accord, n'apparaît qu'au début du XIX^e. La vraie discordance entre musique et cri semble être franchie.

Cette nouvelle distanciation entre harmonie et expression de la « note-cri » est illustrée par l'utilisation de l'*a cappella* et se trouve renforcée par l'apparition de sigles, de signes étrangers à la notation musicale, procédés graphiques pour libérer la transcription purement musicale du cri.

Ainsi, pour mettre en évidence le cri, les compositeurs du XIX^e siècle procèdent à un effacement du soutien orchestral : il est ainsi mis à nu, *a cappella*. Ce vide musical, brisant le discours « sonore », ne fait qu'amplifier la valeur dramatique de ce geste vocal. Cette incidence a son importance : le cri trouve, par cette absence soudaine de soutien harmonique, instrumental, une indépendance jusqu'alors insoupçonnée. Il devient audible, pour lui-même. Il gagne ainsi un caractère véritablement physique, sonore et obtient, en conséquence, une place remarquable dans les moyens mis à la disposition du compositeur.

A cappella

Il suffit d'écouter les *a cappella* d'Iro, Faust (x 2), Senta, Isolde, Hahn, Manon, Pelléas...

Enfin, l'apparition du graphisme (trait ondulé, hampe de note) semble devenir

nécessaire aux compositeurs pour se libérer de l'écriture notée : elle témoigne d'un souci plus pressant de vouloir traduire des cris plus proches d'une expression romantique. Les mouvements naturaliste et vériste l'adoptent volontiers. C'est admettre aussi la place majeure de l'interprétation qui trouve, au-delà d'un symbole écrit, une liberté jusqu'alors quelque peu bridée.

Graphisme

Nous en trouvons des exemples pour le cri de Brangäne, Acte II ; Étonnement de Butterfly, Acte II ; Rires de Coppélius, de Manon, de Marina ; Rires de Julien, de l'apprentie, cris du père, de la mère et de Louise dans *Louise* ; Effroi de Mélisande, Acte II, sc.3 ; Sanglot de Golaud, Acte V.

Pour jouir de plus de liberté, à la fois dans l'expression et l'interprétation, les compositeurs n'hésitent plus à recourir à une simple indication au-dessus de la portée.

Simple indication écrite

Kundry, Brangäne, Elektra.

Voilà qui nous amène tout naturellement à parler de l'importance de l'exécutant. Au-delà de la transcription muette sur papier, le chanteur doit, à la fois, lire la partition (correctement) et en interpréter le sens. Pour la lecture d'un « cri », il est évident que l'interprète est invité à rechercher ou retrouver un certain « naturel » qui appartient au langage parlé. La difficulté pour l'exécutant est double : il s'agit de rester le plus proche possible de l'écriture proposée et de la rendre crédible.

De l'écriture à la lecture du cri dans la partition

Le chanteur, face à une écriture solfègrique précise d'un cri, est le seul à pouvoir s'en dégager par son jeu d'interprète. Le compositeur, peu à peu, trouvera par quelque artifice, et sans déroger aux règles de transcription, les moyens de demander lui-même à l'interprète une exécution appropriée. La convention d'écriture fait, jusqu'au milieu du XIX^e, que le compositeur n'arrive pas à s'affranchir de la notation classique : aussi lui arrive-t-il de détourner l'objet sonore par une notation quasi inexécutable : le *do* aigu poussé par Walter dans les *Maîtres Chanteurs* en est un parfait exemple. Wagner prend, malgré tout, le soin d'indiquer *Schrei* (cri), pour éviter une interprétation à la lettre (à la note !) par un chanteur peu regardant. L'exemple du rire d'Iro, dans *Il Ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi est aussi probant par l'indication présente³⁴, « qui cade in rico naturale »³⁵, ce qui inciterait le chanteur à rire véritablement malgré les notes précises (les huit *si* en croches).

Il existe une façon plus directive d'obtenir qu'une note chantée soit la plus proche d'une représentation « criée » : il suffit d'indiquer au-dessus de la portée de l'interprète une formulation du genre « il pousse un cri ».

On dispose de deux beaux exemples dans le rôle de Kundry, l'un au début de l'acte II, l'autre au début de l'acte III : à deux reprises Kundry semble devoir émerger, après s'être plongée dans un profond sommeil, dans le monde des vivants en poussant un cri douloureux. Wagner indique au-dessus de la portée, Acte II, sc. 2, « Dumpfes Stöhnen von Kundry's Stimme » [*Gémissements sourds de Kundry*] ou bien, au début de l'Acte III : « Sie erwacht völlig : als sie diese

³⁴ Sur la partition éditée par Universal Edition, sous la direction de Malipiero.

³⁵ « Qui devient un rire naturel ».

Augen öffnet, stösst sie einen Schrei aus.» [*Elle se réveille totalement : lorsqu'elle ouvre les yeux, elle pousse un cri.*]. De la même façon, Berlioz incite Marguerite à exprimer son « Ah ! » dans un « profond soupir ».

Si nous devons parler de progression dans cette recherche d'exactitude expressive, nous pourrions citer des exemples permettant à l'interprète d'exécuter librement le cri sans que celui-ci soit « écrit » en notes précises sur la partition.

Wagner indique tout bonnement « Schrei » [*Cri*] pour Brangäne au début de l'acte II³⁶, de même que Richard Strauss, de nombreuses fois, dans *Elektra*, indique « Sie lacht » [*Elle rit*]. L'éclat phonique est ainsi laissé libre dans sa durée (« aaaaaah », « aaah », « ah »), son intensité (de *mf* à *fff*), sa répétition (d'un unique « ah » à plusieurs « ahahahah »), sa dynamique (agencement entre ces trois critères) avec les silences entre chacun des « ah ».

Dans la dernière scène de *Louise*³⁷, le compositeur prend un soin particulier de préciser la durée des cris : un graphisme ondulant au-dessus de la portée, d'une longueur égale à la blanche pointée, accompagne le cri du père. Il a recours au même procédé pour le cri de Louise (durée entière d'une mesure à quatre temps), alors que le cri de la mère se traduit par une simple barre (durée d'une noire) qui se différencie ainsi des deux autres par sa brièveté.

À l'inverse, nous pourrions présenter la liberté de l'interprète par rapport à la transcription solfégique : le souci d'expression passe alors, semble-t-il, avant l'exécution purement notée. L'exemple du *si* écrit pour le « chut » de Méphistophélès³⁸ est très représentatif. On se souviendra également de la vocalise d'Osmin³⁹ se transformant en rire sardonique.

Il nous faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir apparaître un phénomène curieux : la notation rythmique se veut lisible, directrice, par des hampes aux valeurs rythmiques précisées, les hauteurs n'étant plus précisées. De fait, l'auteur précise la rythmique d'exécution, alors qu'il abandonne à l'interprète la liberté de hauteur du cri.

Moussorgsky dans *Boris Godounov*, Offenbach dans *les Contes d'Hoffmann*, Massenet dans *Manon*, Charpentier dans *Louise*, comme Puccini dans *Madama Butterfly*⁴⁰, écrivent uniquement les valeurs rythmiques, par des queues de notes. Et si Claude Debussy utilise la notation réservée à l'exécution des harmoniques des instruments à cordes dans *Pelléas*⁴¹, la hauteur reste « libre »⁴².

Nous sommes loin, ici, des queues de note écrites par Schönberg dans son *Pierrot lunaire*⁴³.

Si la hauteur est laissée au choix de l'exécutant pour les quatre auteurs indiqués ci-dessus, les valeurs rythmiques restent directives. Doit-on comprendre que ces compositeurs font cas de la difficulté de transcrire – honnêtement — dans la

³⁶ Faisons remarquer qu'un signe graphique - une ondulation serrée - est placé dans la portée ; une durée peut même être sous-entendue puisque s'inscrivant dans une mesure à 4 temps, ce graphisme s'étale sur 2 à 3 temps.

³⁷ *Louise*, Gustave Charpentier, 1900.

³⁸ Sérénade de Méphistophélès et chœur des Follets « Petite Louison », Berlioz.

³⁹ Acte III, n°19, *Die Entführung aus dem Serail*, Mozart.

⁴⁰ Datant respectivement de 1872, 1880, 1884, 1900 et 1904.

⁴¹ Créé en 1905.

⁴² Rappelons cependant que Moussorgsky, dès la version datant de 1869 de *Boris Godounov*, utilise les hampes sans note dans la scène finale de l'Acte II, scène d'hallucination de Boris, sur les mots « Arrête, arrête... enfant ».

⁴³ *Pierrot lunaire*, Arnold Schönberg, 1912.

hauteur de ces éclats sonores le « cri », au point de ne plus les fixer ? Cela est certain. Cet affranchissement esthétique, musical va au-delà de l'écriture sur papier. La réalité d'exécution est là pour nous le rappeler. Gustave Charpentier va jusqu'à indiquer précisément le rire bruyant de Julien⁴⁴ à la fois par des queues de croches, par des triolets et par l'allure descendante du graphisme, comme s'il voulait transcrire un rire perdant de sa hauteur tout en gagnant de la dynamique. Sur la scène, c'est une autre histoire...

Nous pouvons cependant retenir ceci : le compositeur observe une certaine rigueur d'écriture dans son contexte général, avec ses particularités harmoniques, timbrales, et propose une liberté pour les auteurs. Et s'il n'en reste pas moins que le rythme demeure précisément écrit, par souci de maîtrise du discours dans l'exécution afin d'éviter tout débordement et de garder toute lisibilité, nous faisons observer que l'harmonisation de la « note-cri » n'est plus ce qui importe. La conclusion est que le cri trouve sa véritable fonction de phénomène sonore à part entière. Bridé rythmiquement par souci d'exécution globale, il peut s'exprimer librement, pour et par lui-même.

Conclusion

Comme nous l'avons souligné, les deux utilisations du cri (émotionnelle et musicalisée) sont toujours exploitées avec une volonté dramaturgique (comique, burlesque, tragique...). Elles interviennent dans un discours avec une recherche évidente de créer un effet qui est accentué par des phonèmes tournés davantage vers l'expression que vers le sens.

Jusqu'en 1914, ce « cri » n'est point travaillé en tant que matériau sonore « brut » : il reste toujours proche d'une utilisation plus ou moins relative à celle que l'on trouve dans la réalité et qui appartiendrait au langage parlé, avec son pouvoir imaginaire communément partagé.

Dans son évolution historique observons que cette « note-cri » s'attache, dès ses premières utilisations, à celle du tissu harmonique auquel elle s'intègre sans ambiguïté, dans l'accord parfait comme celui, instable, de 7^e (ou de 9^e). C'est dès le XIX^e siècle qu'elle trouve son indépendance harmonique par l'utilisation libérée de la « note étrangère ». À la fin du siècle enfin, elle se libère du contexte harmonique en étant tout simplement suggérée, sa réalisation vocale appartenant à la libre interprétation du chanteur. Le cri de l'ouvrage chanté (re)devient alors très proche du langage parlé.

Il est sûrement important de faire remarquer que les interprètes ont souvent franchi le pas que ne pouvaient oser franchir, formellement, les compositeurs. Ceux-là nous font souvent entendre des soupirs, des rires, ou bien des cris qui ne sont point inscrits sur la partition. Ils s'appuient sur les notes pour traduire un cri, prolongeant ainsi l'effet dramatique du rôle. L'exemple le plus flagrant est le cri de Don Juan⁴⁵ lorsqu'il tombe dans les Enfers : alors que la partition indique un simple *ré*³, nombre d'exécutants affublent cette note d'un cri féroce suivi d'un *glissando* tragique pour amplifier la chute du personnage dans les affres souterraines... Nous sommes alors presque tentés de dire que, même dans la lecture d'un rôle écrit, l'homme qui se cache derrière l'interprète privilégie les

⁴⁴ *Louise*, Acte I, sc.2.

⁴⁵ Le *Don Giovanni* de W. A. Mozart.

codages sociaux appartenant au langage parlé sur ceux de la musique écrite, car ces derniers semblent inopérants pour une transcription significative de ce type d'expression humaine.

Si les compositeurs utilisent le cri par souci dramatique, ils en respectent tout autant ses multiples facettes par souci de véracité. Les éléments musicaux ne diffèrent point selon les époques : au cri violent, on adjoindra généralement une durée brève, une hauteur dans l'aigu avec une nuance *f* soutenue (critères les plus significatifs). Ainsi se conforment-ils à l'expression criée que l'on retrouve dans le parlé. Ils se sont appliqués à être très proches d'une manifestation qui rappelle la réalité première du cri. Ces cris sont, de loin, les plus nombreux. Et le musicien a su les transcender en les intégrant dans un discours charpenté. Ainsi trouvent-ils leur place en temps voulu avec toutes les nuances désirées par le compositeur. Seule la diversité des exemples est à rapprocher de celle des situations dramatiques : cela nous fait dire qu'il n'y a pas une unique représentation du cri dans la musique.

Mieux encore : le « cri » devient véritablement élément musical dès lors qu'il franchit cette illustration première. Sitôt que le musicien l'implique dans une réalisation autre que « naturelle », en allongeant sa durée, en jouant sur les nuances, l'infléchissant démesurément (dans le suraigu comme dans le grave), le cri acquiert un statut autrement illustratif : il fait corps avec les autres vecteurs qui constituent *la* musique. Les exemples sont peut-être moins nombreux que ceux de l'autre type : il n'en demeure pas moins qu'ils sont extrêmement forts dans le discours, porteurs d'un sens qui impressionne l'auditeur et marquent l'écriture par une telle exploration musicale.

Sa présence récurrente dans le langage musical peut confirmer le fait que, sans tenir compte des époques, des lieux, des esthétiques et des situations, le cri est un phénomène permanent et travaillé de façon similaire, ce qui est loin du cas des autres critères d'écriture, comme la diction, l'harmonie qui la soutient et des autres règles qui entrent dans la composition musicale vocale.

Nous ne sommes pas loin de la thèse selon laquelle le cri est l'expression vocale humaine qui sait traverser le temps. Serait-il aussi l'élément expressif le plus permanent dans notre musique savante ? Nous serions tentés de répondre que oui.

Cela nous ouvre aussi quelque perspective sur le langage musical : tout prétexte dramatique, ici le cri, permet d'enrichir le vocabulaire de composition par un procédé qui possède vite ses caractéristiques. Au cours des siècles, cet élément particulier du langage musical trouve ses règles, ses constantes. Il devient alors une partie de l'écriture compositionnelle en reflétant la diversité et l'évolution de l'écriture musicale.

Il s'illustre dans les différents niveaux qui caractérisent la production sonore, dans la hauteur, la durée, l'intensité, la rythmique, la répétition, la courbe mélodique, discontinue ou continue. Sur ce long chemin musical tracé entre le XVII^e et le début du XX^e, le cri connaît des mutations, des hardiesses, des originalités. Il est aussi l'émanation d'une esthétique, toujours porteuse de sens. Pourtant il traverse les styles, par sa présence obstinée, avec une constance résolue qui démontre que cette expression humaine est incontournable : elle appartient aux fondamentaux des éléments sonores utilisés dans notre musique savante occidentale.

Nous pouvons conclure, après cette analyse, que le cri prend une place de plus en plus visible dans le discours pour devenir extrêmement utilisé au XIX^e siècle. Il trouve de plus en plus son autonomie dans l'écriture, sa transcription ; il s'impose comme facteur puissant d'expression. Nous comprenons alors pourquoi, dès le XX^e siècle, il connaît une situation privilégiée dans un langage qui ne s'appuie plus essentiellement sur des règles appliquées au cours de l'Histoire. Il devient le matériau sonore susceptible de contribuer aux dépassements des formes, aux recherches de timbre, aux structurations nouvelles du langage contemporain. Le cri - retrouvant sa caractéristique d'élément brut, sans connotation sensible – autorise un véritable travail sur le son, perpétuant ainsi sa fonction singulière dans le langage dès la seconde moitié du XX^e siècle.

Voilà donc un bien curieux retour des choses pour une manifestation orale qui, au premier abord, nous semblait si éloignée de la musique écrite, savante, et qui se trouve en être un élément persistant.

Quelques exemples

vin-to ohimè ohi-mè ohi - mè ohi - mè .

(♩ = ♩.)

p

Il Ritorno d'Ulisse in patria, Acte II, sc. 11 – Iro. Claudio MONTEVERDI

Platée

Ouf - fel

Je vous of - fre des vœux

p

♩ = ♩.

Réponse de Platée à Jupiter, *Platée*, Jean-Philippe RAMEAU

Doux et calme
PELLÉAS

Oh! voi - ci la clar - té!...

pp

6

This musical score for Pelléas consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a melodic phrase. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a complex harmonic texture with many accidentals. The bottom staff is the bass line, which includes a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a 'pp' dynamic marking.

MELISANDE

Elle montre les trois pauvres.

Ax!
Ah!

pp

6

This musical score for Mélisande consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a melodic phrase. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a complex harmonic texture with many accidentals. The bottom staff is the bass line, which includes a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a 'pp' dynamic marking.

Deux exemples, *Pelléas et Mélisande*, Claude DEBUSSY
