

Donovan Bogoni  
Laboratoire 2L2S  
bogonid@yahoo.fr

## Considérations sur le cri

« 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 ».<sup>1</sup>

Le cri, phénomène fascinant, n'a pourtant pas donné lieu à une littérature abondante. Hors les fulgurances poétiques d'Antonin Artaud sur la place du cri au théâtre, et quelques pages de Michel Chion sur l'un de ses intérêts au cinéma (ce qu'il appelle le « point de cri »)<sup>2</sup>, peu de choses. D'un point de vue physiologique, nous pouvons nous référer à quelques ouvrages médicaux, comme *Physiologie de l'homme* de Nicolas Philibert Adelon ou bien *La voix, Tome 1 : Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole* de François Le Huche et André Allali. Il existe par ailleurs deux livres traitant de la paradoxale écriture du cri, notamment dans les œuvres de Bataille, Sade, Klossowski, Celan, Char... : *Écrire le cri* d'Alain Marc, et *La fêlure du cri* d'Alain Milon. Dans le champ des études cinématographiques, hormis les travaux de Michel Chion déjà cités, rien, si ce n'est quelques mentions succinctes de l'effet « cri Wilhelm » ou du phénomène des « *scream queens* ». Le cri est un « point aveugle ». C'est pourquoi nous voudrions, à travers ces notes qui retranscrivent diverses considérations propres et divers sédiments de lecture, proposer quelques pistes de réflexions quant à la question du cri, son vertige, sa beauté, son but, d'un point de vue d'abord général, puis cinématographique. Et comme l'héroïne du film *Barbarella* (1968) le dit si bien en arrivant dans la cité de Sogo, la ville du Mal, par-dessus la

---

<sup>1</sup> ADELON Nicolas Philibert, *Physiologie de l'homme*, tome II, Paris : Librairie de Crochard, 1831 (seconde édition), [1823], p. 263.

<sup>2</sup> CHION Michel, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1984, 156 pages.

nappe sonore tissée de cris de plaisir et d'angoisse : « Ces cris... Tant de bonnes situations dramatiques commencent avec des cris ! ».

\*

Parler du cri, c'est parler d'un phénomène étrange que le sens commun entend de manière souvent négative, puisqu'on l'associe bien plus à la douleur et à la souffrance qu'à la béatitude et à la jouissance. Pourtant le cri nous limite, de la couveuse aux ultimes instants. Le premier cri déchirant l'espace du nouveau-né ballotant dans l'air, juste au-dessus de celle qu'il vient de déchirer ; le râle du mourant<sup>1</sup> : le cri des deux côtés, cristallisant toute la fragilité – terreur, supplice – et toute la force – triomphe, bestialité – de l'être. Un phoniatre en parlera comme une pathologie, un musicien comme une vibration, un voisin comme une nuisance. Et l'on peut gloser sur lui de manière poétique ou bien le disséquer scientifiquement, d'un point de vue organique, acoustique... Le cri marque l'esprit de celui qui l'entend, mais ne laisse pour seule trace que l'éventuelle inflammation du larynx chez celui qui l'a proféré, objet volatile, impalpable.

\*

Il y a les cris de guerre, colère des dieux usant de la gorge de l'homme comme d'un médium, il y a les cris de douleur, protestation humaine et vaine, il y a les cris de joie, exubérance de la vie. Le cri de l'être capte les énergies du ciel et fait résonner les puissances telluriques. Le cri de l'être rehausse les oscillations déclinantes des cellules de son amas d'organes. Il y avait en Grèce, lors de certains Mystères, des cris personnifiant un dieu, un dieu chtonien, un dieu dévorant, dansant, dément, Iacchos, l'avatar éleusinien de Dionysos. Et ces cris de fête entremêlaient colère, douleur et joie.

\*

On trouve cette définition du cri dans le Littré : « 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 ; enfin, par exagération, les paroles emphatiques ou trop enflées d'un orateur ou d'un poète. »<sup>2</sup> Pour tenter de comprendre un cri, quand bien même il n'est pas toujours rationnel, « explicable », il faut en déterminer les éléments acoustiques permanents, fréquence, temps, timbre, amplitude. La fréquence d'un cri se situe dans le spectre de la voix entre cinq cent et trois mille hertz. Le cri peut se projeter en « voix de

---

<sup>1</sup> S'il n'a pas la chance d'être surpris par la mort, bien sûr...

<sup>2</sup> <https://www.littre.org/definition/cri>

poitrine », mécanisme lourd, trémulation des cartilages aryténoïdes aux extrémités des cordes vocales, ou bien en « voix de tête », mécanisme léger, cartilages immobiles, cordes vocales tendues.

\*

Crier vient du latin *quiritare*, « appeler au secours », dérivé de *quirites*, le citoyen romain. Mais en latin, et ce jusqu'au XVIème siècle, c'est le verbe clamer, *clamare*, qui était le plus courant, jusqu'à ce qu'il disparaisse du dictionnaire, pour y réapparaître au XXème siècle, alors que l'usage des verbes « s'exclamer », « réclamer », « déclamer », « acclamer », « proclamer » a subsisté. « Hurler », lui, est d'origine onomatopéique, issu du latin *ululare* dérivé de la chouette, *ulula*. Le hurlement, bien loin de la chouette, va surtout qualifier les cris bestiaux, ceux des loups par exemple. Puis la rage, et la torture. « Hurler », « clamer » vont devenir deux intensifs de « crier », la clameur du côté de l'action sur un public, le hurlement du côté de l'expression de la fureur et de la douleur extrême. Vociférer, enfin, c'est la voix qui crie quelque chose, *vox*, la voix, *ferre*, porter, c'est le mot lancé avec colère. Le lexique pour les cris d'animaux est incroyablement riche, riche de rugissement, d'aboïement, de meuglement, de mugissement... Sans parler des innombrables sortes de cris d'oiseaux. Et ces cris d'animaux nous sont bien utiles pour préciser la nature des cris humains, au-delà des clameurs, des hurlements et des vociférations. L'homme aussi meugle, braille, aboie, cancanne et bêle. Ces comparaisons nous ramènent toujours à la nature bestiale du cri. Et si l'on fait un cri en anglais (*to make a scream*), si on le donne en espagnol (*dar un grito*), si on l'émet en allemand (*schrei ausstoßen*), on le pousse en français, soulignant la totale implication du corps au-delà de la voix.

\*

Nous crions pour nous plaindre, protester, indiquer la menace, l'endroit... Et dès le XIIème siècle, nous crions pour annoncer politiquement et commercialement, via les crieurs et les marchands des halles, lesquels nous ont légué la locution du « dernier cri ». Les anciens « mouvements de conscience » nous ont, pour leur part, légué le « cri du cœur ».

\*

Le cri est aussi construit culturellement. Il peut être vu comme un signe de folie, comme une atteinte à l'ordre public, comme une expression obscène de l'intimité. Mais il a ses lieux légitimes, ses espaces de tolérance : personne ne blâmera les cris des meetings, ni

ceux des enfants dans les aires de jeu, ni ceux des foules de concerts. Et ce pour une bonne raison : la source du cri est connue, identifiable, soutien politique, jeu, exaltation musicale...

\*

L'histoire a travaillé négativement le cri, les traités d'éthique et de morale religieuse l'ont condamné comme atteinte au recueillement, insulte à l'épanouissement spirituel. Et sa légitimité fut donnée, comme nous l'avons dit, aux crieurs, aux annonces officielles et commerciales. Il est devenu un instrument de libération transgressif, et s'il a de nos jours ses lieux, il avait son temps : celui des carnivals et des charivaris.

\*

Avant d'avoir une place primordiale au sein du cinéma, le cri l'a trouvée au théâtre. Le chœur du théâtre grec antique criait, c'est ce que laisse penser, de par sa forme et son utilisation pour des situations de tensions, le vers dochmique, qu'on peut retrouver par exemple dans la pièce *Les Sept contre Thèbes*, d'Eschyle. Les règles de bienséance du théâtre classique français bannissant la monstration de la violence, le cri était une composante essentielle, provenant surtout des coulisses, que ce soit le cri d'une foule, le râle d'une victime, le cri de langueur d'un amant... Le théâtre oriental accorde aussi une grande part aux cris mais d'une autre manière. La salle peut crier de concert avec la scène, c'est le *kakegoe* du théâtre kabuki. Lorsque l'acteur utilise une posture particulière, le public crie le nom de l'école de formation de cet acteur, manifestant une déception ou un contentement. On trouve aussi de nombreux cris dans le théâtre balinais (qui a tant marqué Antonin Artaud et ses propres conceptions artistiques), notamment lors de la danse des singes, le *Kecak*. Le cri, dans ces formes orientales, n'est plus seulement l'avant ou l'après langage, mais un langage à part entière, codifié, cérémonial.

\*

Le caractère d'impudeur que peut prendre le cri lui confère un pouvoir d'attraction, l'attirance de la source, des entrailles, de l'être mis à nu, tout ce que l'on peut chercher dans les arts. Le cri indique l'indicible, l'inavouable, il signale, c'est-à-dire qu'il signifie sans pouvoir dire, il « dépèce » l'âme. Il est obscène. Même si l'obscénité est entendue aujourd'hui comme la représentation choquante, violente, lubrique... elle est d'abord, simplement, ce qui ne devrait pas être vu, ni entendu, ce qui devrait rester interdit. Elle ne se restreint pas au domaine pornographique, le cri d'extase n'est pas le seul cri obscène. Tout cri est obscène en ce qu'il gonfle la voix jusqu'à son paroxysme, et la voix, c'est l'intime à l'état pur. Le cri ne

peut jaillir que du fond du corps, d'une bouche écartelée, et l'obscène, c'était justement, jusqu'au XVIIème siècle, l'exhibition de l'intérieur.

\*

Le cri, quand il est lié à la peur, a une caractéristique qui lui est propre: sa rugosité, en anglais « *roughness* », c'est-à-dire la mesure de la fluctuation en volume de l'émission vocale. C'est ce que démontre une étude publiée dans le journal *Current Biology* en juin 2015. Un cri « rugueux », lorsqu'il est entendu, active une partie spécifique du cerveau, le complexe amygdalien, liée au traitement de la peur. Une propriété qu'on observe aussi dans l'étude des alarmes de maisons et de voitures<sup>1</sup>.

\*

Le caractère positif du cri est à chercher dans son caractère libérateur et mélodique. Dans son livre *Le cri primal*, Arthur Janov développe l'idée que le cri peut soigner la névrose, suite à la confrontation du patient avec ses traumatismes, confrontation qui débouche sur la forme primitive de l'expression de la souffrance et qui incite le patient à remonter à ses origines, à « renaître », en quelque sorte. Le cri libère et relâche les maux comprimés au sein de la psyché. Gregory Whitehead, fondateur de l'*Institute for screamscape studies*, étudie lui la voix comme catalyseur de la puissance, le cri étant alors une arme psychologique qui augmente la confiance de celui qui crie et effraie celui qui reçoit le cri. Il affecte l'autre sans le toucher. *Pressure of the unspeakable* est une œuvre radiophonique initiée en 1991, dans laquelle Whitehead a proposé à n'importe qui d'appeler un numéro spécial pour hurler. Ces vociférations anonymes, mises bout à bout, forment un tout qui montre toute la richesse du cri humain.

\*

Le cri est si puissant dans son évocation qu'il abonde au sein des titres de film. *Le cri de la liberté*, Raoul Walsh (1955) ; *Le cri*, Michelangelo Antonioni (1957) ; *Cri de terreur*, Andrew Stone (1958) ; *Le cri de la mort*, Fernando Mendez (1958) ; *L'éternité pour nous, le cri de la chair*, José Bénazéraf (1961) ; *Silence et cri*, Miklos Jancso (1968) ; *Le cri du cormoran le soir au-dessus des joncques*, Michel Audiard (1970) ; *Cris et chuchotements*, Ingmar Bergman (1972) ; *Le troisième cri*, Igaal Niddam (1973) ; *Le cri d'amour de la déesse blanche*, Jesus Franco (1977) ; *Le cri du sorcier*, Skolimowski (1978) ; *Cri de femmes*, Jules Dassin (1978) ; *Le cri des ténèbres*, William Fruet (1980) ; *Sarah et le cri de la langouste*, Marcel Bluwal (1985) ; *Le cri du hibou*, Claude Chabrol (1987) ; *Un cri dans la nuit*, Fred

---

<sup>1</sup> [https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(15\)00737-X](https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(15)00737-X)

Schepisi (1988) ; *Sans un cri*, Jeanne Labrune (1991) ; *Le cri du papillon*, Karel Kachyna (1991) ; *Le cri du cochon*, Alain Guesnier (1991) ; *Le cri de la roche*, Werner Herzog (1991) ; *Le cri du cœur*, Idrissa Ouedraogo (1994) ; *Le cri de la lavande dans le champ de sauterelles*, Marcello Cesena (1995) ; *Le cri de Tarzan*, Thomas bardinet (1996) ; *Le cri de la soie*, Yvon Marciano (1996) ; *Le cri du corbeau*, Serge Meynard (1997) ; *Un cri dans l'océan*, Stephen Sommers (1998) ; *Un grand cri d'amour*, Josiane Balasko (1998) ; *Le cri des hommes*, Okacha Touita (1999) ; *Le cri d'angoisse de l'oiseau prédateur*, Nanni Moretti (2003) ; *Le premier cri*, Gilles de Maistre (2006) ; *A l'origine d'un cri*, Robin Aubert (2010) ; *Le cri des fourmis*, Liliane de Lermadec (2017)... parmi d'autres.

\*

Il y a des cris terrifiants, le cri des monstres ou des enfants. Il y a des cris hilarants, le personnage de cartoon criant d'une voix féminine, l'homme fort criant devant la petite araignée, l'acteur jouant si mal que le cri est ridicule. Il y a des cris hypnotiques, électroniques, malsains. Et il y en a qui sont si beaux, si démentiels, si déchirants qu'ils se gravent sur nos cochlées comme on grave des noms dans l'écorce des arbres. Isabelle Adjani hurlant seule dans le métro (*Possessions*, 1981), Bill Pullman dans sa voiture, dans la phase finale de sa métamorphose (*Lost Highway*, 1997) ou encore ce qui est peut-être le plus beau cri de l'histoire du cinéma, Al Pacino se déboîtant les mâchoires à crier la mort de sa fille (*Le parrain 3*, 1990).

\*

Le son et l'image sont perçus ensemble, mais le son est presque toujours appréhendé relativement à l'image, à travers elle, devenant par là en quelque sorte secondaire. Là où l'image est le médium de la compréhension, le son est le médium de la suggestion. Par ce pouvoir de suggestion, le son atteint directement l'inconscient par des voies/voix que le visuel ne peut emprunter. Nous en revenons à la dichotomie pensée/émotion : le son parle directement aux émotions, les images parlent à l'intelligence. Les sons semblent court-circuiter l'intelligence et atteindre quelque chose de plus profond. Même au sein du vaste territoire du son, une hiérarchie s'installe : il y a la voix, la parole, et puis tout le reste. Le cri occupe une position très particulière, au milieu du non-vocal et du parlé, jaillissant d'un limbe d'où il peut exprimer des émotions qui échappent au parlé, au linguistique

\*

Un véritable cri, un cri glaçant, n'est pas simple à obtenir au cinéma, fruit d'un désir de maîtrise absolu. C'est, non pas le pulsionnel qu'il s'agit de maîtriser, mais le témoignage

par le cri de ce pulsionnel qui ouvre à une richesse harmonique, une qualité musicale insoupçonnées.

\*

Le cri, par le truchement de l'art, dépasse la simple réponse automatique à une douleur, à une terreur, à une extase... et devient la réponse universelle aux traumatismes d'une époque. Mais le cri a d'abord une fonction narrative, indiquant au spectateur le moment de la frayeur, le « climax », l'instant de la catharsis, sans oublier les moments de sursauts, les fausses pistes, cris trompeurs indiquant la présence d'un danger qui n'est pas. Dans le cinéma d'horreur, le schéma est ainsi fait : de nombreux cris-trompeurs ponctuent le déroulement, menant au « point de cri », au cri-climax. Voici ce que Chion écrit dans *La voix au cinéma* : « L'expression de point de cri vise à souligner que ce n'est pas tellement la substance, la modulation de ce cri qui est importante, que sa place. Et cette place, elle peut être à la limite occupée par un rien, par un blanc, par une absence. Le point de cri est un point d'impensable à l'intérieur du pensé, d'indicible à l'intérieur de l'énoncé, d'irreprésentable à l'intérieur de la représentation. Il occupe un point du temps, mais n'a pas de durée qui lui soit intérieure. Il suspend le temps qu'il peut le durer : c'est une déchirure dans le temps. Ce cri incarne un fantôme d'absolu sonore, il est censé saturer la bande sonore, rendre sourd qui l'écoute, il peut même n'être pas entendu de celle qui le pousse »<sup>1</sup>. Le « point de cri » défini par Michel Chion est donc le moment crucial d'un film autour duquel tout est construit, placé avec précision pour engager le spectateur dans l'expérience sensorielle, au-delà de la simple vision passive.

\*

Quand nous voyons un personnage crier, nous voyons le corps et la voix simultanément, mais la voix n'est pas une extension de ce corps, elle en manifeste plutôt les limites. Le cri nous donne ce que l'image ne peut pas montrer, ce qui excède le visible, l'intériorité même. La voix est aussi liée à la mort, au presque-mort, au vouloir-mourir. La voix a une certaine proximité avec l'âme, le double immatériel, la représentation détachable du corps. La voix est liée à la hantise.

\*

Le cri est au sein du cinéma de genre – horreur, noir, science-fiction – une convention anticipée par le public au pic des tensions dramatiques, au moment des nouveautés visuelles et narratives, des révélations. Le public s'attend à ce que le cri se réfère clairement à des éléments visuels et sonores, ce qui explique cette espèce de frustration qui s'empare de nous

---

<sup>1</sup> CHION Michel, *op.cit.*, p. 77.

lorsqu'un cri de terreur est attendu, mais non délivré, ou inversement, qu'un cri remplisse l'espace sans que nous puissions le comprendre, le référer. Une menace visible, un cri émis par une belle jeune femme en détresse, et l'on ne se questionnera pas sur le plaisir pris à la séquence, dans le confort et la sécurité d'un siège de cinéma. Le danger fictionnel attise le plaisir spectatorial, et le cri est à la lisière du danger et du plaisir. La jubilation du spectateur est proportionnelle à la nature de l'ineffable terreur infligée aux héros-héroïnes. Et les cris d'effroi se superposent aux gémissements intérieurs, retenus, de notre plaisir scopique.

\*

Le cri, au cinéma, est similaire à une éjaculation orale. On peut décrire la trajectoire narrative menant au cri du personnage féminin selon les trois stades de la dynamique sexuelle : la sensation, l'excitation, l'orgasme. L'extrême violence et la sexualité explicite sont à la fois désirées et redoutées par le public, ce qui explique cette « crise » dans la consommation du cinéma qui se résout au sein du territoire sonore, où l'invisibilité suggère l'irregardable et l'inconnaissable. Quand la perception sonore domine la perception visuelle, l'imagination domine la raison.

\*

Le cri, chaos chanté d'une note atonale et staccato, est la réponse à ce qui surgit, attaque, menace, mais ne résout rien, le cri ne fait qu'empirer les situations. Il est à l'autre bout du silence. Et si le silence est souvent lié au contrôle (à la maîtrise de soi), le cri est lié à l'émotion négative extrême, immaîtrisable. Dans le cadre du cinéma d'horreur et de science-fiction, le silence lié à une créature monstrueuse ou un assassin psychopathe fera de lui le signe de quelque chose d'incontrôlable et le cri non-humain sera celui du monstre exultant, du tueur triomphant, un cri terrorisant se nourrissant des cris victimaires.

\*

Il y a dans le monde du cinéma un phénomène important, bien connu maintenant : celui des « *scream queens* » (un jeu de mot sur les « *screen queens* », les reines de l'écran). Une *scream queen* est une actrice principalement associée au cinéma d'horreur, incarnant le schéma de la « séduisante damoiselle en détresse ». Bien sûr, dès les premiers balbutiements du cinéma d'épouvante, avec des films comme *Nosferatu* ou *Le cabinet du docteur Caligari*, la figure est présente, et les bouches féminines se tordent d'effroi. Mais la première reine du cri, c'est Fay Wray, hurlant de terreur durant la moitié du premier *King Kong*. Viendront ensuite les Barbara Steele (*Black Sunday*, 1960), Sandra Beabody (*The Last House on the Left*, 1972), Marilyn Burns (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), Daria Nicolodi (*Tenebrae*, 1982)... N'oublions pas Jamie Lee Curtis, fille de Janet Leigh (cette femme massacrée dans

une douche, lors d'une des scènes les plus célèbres du cinéma...), qui s'est imposée comme « la reine ultime du cri » - c'est ainsi que la surnomme le personnage cinéophile de Randy Meeks dans le film de Wes Craven *Scream* -, grâce à sa prestation dans *Halloween* de John Carpenter. Enfin, l'actrice Kate Beckinsale est à mentionner pour avoir gagné le prix de la « *Best Scream Queen* » lors des *Scream Awards* de 2006, récompensant son rôle – et ses cris - dans le film *Underworld : Evolution*.

\*

Le cri de la femme traquée ou massacrée injecte de la voix féminine dans une narration plutôt masculine, lors de séquences qui, malgré tout, mettent en lumière une forme de passivité féminine devant le danger. La femme hurlante est là pour exhiber les peurs des hommes, ce qui évite de montrer des hommes en situation de peur et de passivité. Le cri est l'égal, d'un point de vue spectaculaire, de l'affreuse créature ou de l'imposant vaisseau spatial, c'est un moment où l'élément visuel et l'élément sonore viennent bouleverser les sens et mener les émotions à leur acmé.

\*

Le cinéma de science-fiction, par exemple, est un genre marqué par une nullité sexuelle paradoxale, oscillant entre répression érotique et images suggestives (les armes, les créatures mutantes, tentaculaires...), et le cri féminin y fluoresce l'ambiguïté planante. Dans les années 50, au regard des codes limitant la représentation de la violence et de la sexualité, il était plus acceptable de montrer une jeune femme hurlant à la place des monstres ou des assassins auxquels elle était confrontée. Une fois le cri émis, le spectateur savait que le pire était là, et pouvait se relâcher, jusqu'à la prochaine sueur froide. Le cri résolvait le problème : le spectateur n'a pas à voir l'horreur, le personnage le fait à sa place et l'indique par son hurlement.

\*

Le caractère inarticulé du cri féminin s'oppose aux longues lalomanies techniques des scientifiques pseudo-omniscients ou des personnages éperdument cartésiens. Le cri féminin brise le banal et jargonneux dialogue de science-fiction, ou l'échange banal et langoureux des post-adolescents échaudés du cinéma d'horreur. Il dérouté la rationalité en exprimant la peur tout au bout du spectre du langage, la peur qui ne trouve pas les mots.

\*

Le cri au cinéma est un phénomène genré, marqué par apriori comme féminin. Mais les assassins et les monstres en tout genre ne font pas toujours de distinction de genre, et les hommes aussi crient. La terreur masculine n'est pas absente, mais sa représentation se

conforme à certaines règles. Les héros masculins doivent, eux, se garder de crier ou de montrer d'une quelconque manière, qu'ils sont terrorisés. Les hommes qui crieront devront mourir dans les secondes qui suivent. Les hommes qui crient ne seront jamais les héros. Dans le film de Jack Arnold *It Came From Outer Space*, le protagoniste se trouve dans une situation si épouvantable qu'il lui faudrait crier, mais nous ne le verrons pas, son cri sera remplacé par le plan d'une main klaxonnant frénétiquement dans une voiture. Si le cri avait été montré et entendu, l'image du héros aurait été détruite.

\*

Les personnages masculins qui crient de terreur ont leur rôle dans la narration : ils sont là pour mourir brutalement et montrer qu'il faut, pour qu'il y ait des héros, des quidams. En ce qui concerne les personnages féminins, le cri ne mène pas obligatoirement à une mort affreuse. Ce n'est pas le cas pour les hommes. Les cris masculins sont brefs, fugaces, les cris féminins s'étirent et s'amplifient. Le visage de la femme hurlante est souvent montré en gros plan, avec une grande attention donnée au contraste entre le blanc lézardé des yeux et le rouge écarlate des lèvres béantes. Le visage de l'homme hurlant est, lui, rarement de face, et lorsque c'est le cas, jamais en gros plan. Là où le visage paralysé, la gorge offerte et le cri perçant forment une séquence incontournable et jubilatoire (au sens du « *delight* » burkien), l'homme hurlant s'évapore presque, sans faciès, sans nom, sans réelle importance, sans même un cri marquant. Si bien que ces cris masculins sont souvent identiques d'un film à l'autre, ce qu'on appelle le « cri wilhelm ».

\*

Le cri Wilhelm est le bruitage d'un homme criant d'effroi enregistré par l'acteur Sheb Wooley dans le film *Distant Drums* (1950), pour une scène dans laquelle un personnage est dévoré par un alligator. Le cri tire son nom de sa réutilisation dans le western *The Charge At Feather River* (1953). Lors d'une scène, le détective privé Wilhelm (joué par Ralph Brooks) se retrouve avec une flèche dans la jambe, criant de douleur, cri doublé par cet effet préenregistré. Il sera plus tard intégré à plusieurs reprises dans les franchises *Star Wars* et *Indiana Jones*, comme une boutade parmi les mixeurs, puis repris à outrance en clin d'œil dans près de trois cents films.

\*

Nous avons évoqué le destin de l'homme qui crie de terreur, mais le cri masculin, tel que défini par Michel Chion ne se limite pas à cela, et s'appréhende, selon le contexte, comme l'expression du pouvoir, de la marque territoriale, de l'exhibition de virilité, de bestialité. « Le cri de l'homme délimite un territoire, le cri de la femme renvoie à l'illimité, il avale tout en

lui-même, il est centripète et fascinant, alors que le cri de l'homme est centrifuge et structurant. »<sup>1</sup>. La différence est faite dans la langue anglaise : les hommes ne « *scream* » pas, ils « *shout* ».

\*

Nous voudrions évoquer, pour achever ces quelques considérations, un film des plus intéressants quant à la question du cri, à son traitement, à sa force, à son utilité. *Berberian Sound Studio* est un thriller psychologique sorti en 2012 se déroulant dans un studio de mixage italien des années 70. C'est le second film du réalisateur Peter Strickland qui accorde dans son œuvre une place primordiale à l'étude du territoire sonore et à ses liens lâches ou tenus avec le visuel. Dans ce film, nous suivons le parcours d'un ingénieur du son, Gilderoy, qui arrive au studio Berberian pour travailler sur ce qu'il pensait être un film sur les chevaux, et qui se trouve être un *giallo* (genre italien mêlant le polar et l'horreur), *The Equestrian Vortex*. Nous le voyons au travail, créant la matière auditive d'un film que le spectateur ne verra jamais, à l'aide de légumes taillés, éentrés pour « sonoriser » les scènes de tortures, les corps ravagés. Nous le voyons aussi superviser les séances d'enregistrements et de mixages des voix, dialogues et, bien sûr, hurlements.

\*

Le film est très riche en références, et Peter Strickland s'approprie des éléments visuels et sonores de l'avant-garde du 20<sup>ème</sup> siècle, avant-garde pour laquelle le cri est l'entrelacs des réflexions sur la désincarnation, l'identité et la subjectivité. D'abord, le nom même du studio est un hommage au travail de l'artiste Cathy Berberian et, notamment à sa collaboration avec Luciano Berio en 1961 intitulée *Visage* : près de vingt minutes de cris, vingt minutes d'un maelstrom vocal halluciné. Ensuite, ces doubleuses qui hurlent dans leurs cabines d'enregistrement font inmanquablement penser aux tableaux de l'artiste Francis Bacon, dépeignant des êtres déformés par leurs cris, piégés dans ce qui semble être des boîtes. Certains gros plans de bouche renvoient à cette bouche désincarnée, suspendue dans les ténèbres du monologue *Pas moi* de Samuel Beckett (1973). On notera aussi que dans ce monologue, chaque cri de la bouche est suivi de l'indication « Silence », tout comme dans le film la narration parsemée de cris est rythmée par la lumière rouge du studio marquant « *Silenzio* ». Enfin, la référence à l'œuvre radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Antonin Artaud (1947) est très claire, notamment dans une scène de doublage où nous

---

<sup>1</sup> CHION Michel, *op.cit.*, p. 78.

pouvons voir et entendre une voix distordue, fracturée, convulsante, logorrhée rituelle très similaire à celle d'Artaud.

\*

Crier est un acte psychologiquement, émotionnellement et physiquement épuisant. Dans le monologue de Beckett, chaque cri « suppuré » par la Bouche répond à la tentative d'une rationalisation des traumatismes de son existence, des cris lancés à la poursuite d'une évanescence subjective. Tout comme le personnage de Gilderoy, confronté à la grande violence du film sur lequel il travaille, va voir son identité s'effondrer, se liant peu à peu à l'identité du film même. Il finira par lui aussi crier, pris par un onirisme qui le submerge. Dans une séquence du troisième film de Peter Strickland, *The Duke of Burgundy*, au contraire, le personnage de Cynthia (jouée par Sidse Babett Knudsen) identifie le cri comme la marque de l'identité et de la subjectivité. Le cri donne la tonalité de notre être, mais il peut signaler son incompréhension, ou sa haine ou sa perte. Dans ce même film, le cri se manifeste d'ailleurs comme une synthèse de bruits de papillons, un son inaudible à l'oreille humaine.

\*

Gilderoy va également s'assimiler à une figure archétypale dans l'histoire du cinéma : celle du réalisateur mâle torturant ses actrices de consignes impossibles et d'interminables prises. Alfred Hitchcock, tortionnaire de Tippi Hedren durant le tournage du film *Les Oiseaux* (1963), ou encore Stanley Kubrick poussant à la folie son actrice Shelly Duvall pendant l'élaboration de *The Shining* (1980) en sont des exemples bien connus. Pour générer un véritable cri dans cet environnement si stérile et faux qu'est le studio d'enregistrement, Gilderoy va prendre des mesures extrêmes, en envoyant des sons perçants et douloureux dans le casque de la doubleuse, augmentant le volume jusqu'à l'insupportable, provoquant ainsi des cris authentiques et, disons-le, magnifiques.

\*

Des cris désincarnés perforent, déchirent la fabrication du film, et se démultiplient en échos à travers les différents espaces que sont le studio lui-même, au centre du film, et le « film dans le film » au centre de la narration. Si le cri est une réponse instinctive, automatique, ici, nous le voyons contrôlé artificiellement, synthétisé, manipulé, transformé. L'espace narratif du cinéma, par définition, ne peut pas être un habitat naturel du cri, puisque dans cet espace, tout est planifié, calculé, placé. En postproduction, son intensité, sa longueur,

même sa tonalité peuvent être modifiés de manière à pré-fabriquer la réception et la réponse du spectateur.

\*

Le cri est la matrice de tous les possibles de la parole, l'athanor du langage, la vibration laryngée primitive. Le cri est là, avant la langue, et là, quand la langue a touché ses limites. Le cri est l'expulsion d'une intolérable polarisation interne entre les forces de vie et de mort. Le cri « dé-sublime » la parole à l'intérieur du corps, s'opposant à la sublimation du corps par la parole poétique.