

## « Ah ! je ris de me voir si savant ! »

**Bernard Lortat-Jacob**

---



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1991>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2013  
Pagination : 19-35  
ISBN : 978-2-88474-295-5  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Bernard Lortat-Jacob, « Ah ! je ris de me voir si savant ! » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1991>

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

# « Ah ! je ris de me voir si savant ! »

BERNARD LORTAT-JACOB

## « *Hyena Stomp* » ou le rire musicalé

On ne peut parler d'humour musical sans se référer au fameux « *Hyena Stomp* » de Jelly Roll Morton<sup>2</sup>, datant de 1927.

« *Hyena Stomp* », Jelly Roll Morton et orchestre.  
*Jelly Roll Morton, The quintessence, Richmond-Chicago-New York, 1923-1940.*  
 Deux CD Frémeaux & Associés, FA 203  
 (édition originale américaine, 1927).



Il s'agit d'une charge tout à fait plaisante où, sous une forme cristallisée, la musique, la pratique performative, le but recherché et l'effet obtenu sont le *rire* – charge particulièrement lourde, mais esthétiquement réussie dans laquelle joie explosive et musique cohabitent en une construction temporelle swinguée. Le rire est musicalé et, à ce titre, il appelle un autre rire : celui de l'auditeur.

Mais on peut aussi rire de l'étrange confusion des genres qui caractérise « *Hyena Stomp* ». La musique double le rire autant que le rire double la musique. D'un côté, un réflexe physiologique, de l'autre un art de combiner les sons : il s'agit là, reconnaissons-le, d'une curieuse association dont le seul caractère insolite suffirait à faire rire. Et si, au bout du compte, le mariage entre les deux plans fonctionne, c'est surtout grâce à la syntaxe musicale : elle vient contraindre le geste physiologique et lui donne une régularité cyclique. Il s'agit d'une production contre nature, pourrait-on dire, aboutissant à une forme « en mille-feuilles » dans laquelle, comme dans le mille-feuilles, la pâte et la crème [le rire et la musique] sont distinctes, mais la crème prend le goût de la pâte, et la pâte le goût de la crème. La recette est bonne et, incontestablement, le gâteau excellent.

---

<sup>2</sup> La partie vocale en forme de rire est due à Jelly Roll lui-même. Les musiciens, nombreux et pas du tout maladroits, sont Hayes Alvis (tuba), Bill Benford (tuba), Tommy Benford (drums), Wallace Bishop (drums), Lee Blair (banjo), Garvin Bushell (clarinet, sax alto), Leslie Corley (banjo), Baby Dodds (drums), Johnny Dodds (clarinet), Johnny Dunn (cornet), Stump Evans (sax alto), Geechie Fields (trombone), Herb Fleming (trombone), Andrew Hilaire (drums), Harry Hull (tuba), George Mitchell (cornet), John Mitchell (banjo).

## Problèmes de couples

L'idée semble aller de soi : le comique, l'humour ou encore, ce qu'on appelle l'esprit (au sens « avoir de l'esprit ») – bref, tout ce qui produit le rire – a besoin de deux plans pour fonctionner. Et si le rire implique cette mise en perspective, il en résulte qu'il ne peut exister un « répertoire » spécifique à l'humour musical et que deux plans au moins lui sont nécessaires : un plan « de référence », auquel s'oppose un plan « figuré », pour les appeler ainsi. Ou encore un plan « normal » et un plan « décalé » qui se répondent et/ou se conjuguent localement et brièvement : juste le temps d'en rire, en somme.

L'existence de ces deux plans et leur accouplement donnent naissance au rire. Il s'agit là d'une condition nécessaire, même si elle n'est pas suffisante. Quant aux relations contractées entre les plans eux-mêmes, elles sont variables. Ainsi, la caricature, la grimace ou le grotesque impliquent un certain forçage du rapport des traits de la figure par rapport à la référence. Le gros y est toujours énorme, le raffiné nécessairement vulgaire, etc. On *doit* rire du grotesque alors que, bien entendu, on peut passer à côté d'un joli trait d'esprit dans lequel s'affrontent des ordres de sens s'offrant à diverses déclinaisons.

Qu'on pense à la fameuse « Pince à linge » parodiant la cinquième symphonie de Beethoven, dans laquelle les deux plans voient la juxtaposition de deux codes. Le premier, on le doit à Beethoven (sa symphonie date de 1807 et on put l'entendre pour la première fois à Vienne en 1808), le deuxième, recourant aux mots, est né de la tête de Francis Blanche (et Pierre Dac) à la fin des années cinquante. Au discours musical héroïco-lyrique de Beethoven se superpose l'improbable biographie de l'inventeur de « La pince à linge », le célèbre Victor Opdebec.

Deux plans, car Beethoven et Francis Blanche sont également impliqués – certes à des titres divers et en des temps différés. Mais l'un et l'autre sont nécessaires à l'effet comique.

Plusieurs espèces de comique se déclinent alors en fonction 1) de la nature des plans convoqués : le grotesque, on l'a dit, joue sur une re-figuration forcée, le comique-grivois convoque immanquablement une référence sexuelle, etc.<sup>3</sup> ; 2) des relations qu'entretiennent ces deux plans. Car si la « bonne blague »



« La pince à linge », par les Quatre Barbus. *Les grands musiciens revus et corrigés par les Quatre Barbus*, 45 tours Philips 432026 NB, 1955.

<sup>3</sup> Liste indicative et nullement exhaustive : s'y ajoutent entre autre, la parodie et le pastiche, très usuels et d'espèce fondamentalement exogène ; l'humour, qui a pour particularité d'assigner une place au sujet (variable d'ailleurs selon les types d'humour), la raillerie est volontiers « méchante », la moquerie l'est moins et ne provoque pas nécessairement le rire. S'ajoutent à ce premier inventaire des comiques spécialisés : outre le grivois ou le

polisson déjà évoqués, le burlesque, le loufoque (impliquant l'excès), la satire (plus littéraire et à destination publique), la comédie (impliquant des instances spécialisées), la farce, la facétie (plus spontanée), etc. Le concept d'ironie tel que l'utilisent Sperber et Gilson – dont je parlerai plus avant – occupe une place particulière : elle est abordée par ces auteurs en tant que processus et non en tant que catégorie conceptuelle et lexicale.

implique des rapports contrastés, l'esprit (par exemple le « mot d'esprit ») privilégié par définition des rapports de sens subtils, qui s'offrent à la découverte. Et ce sont encore deux plans que rend nécessaires le jeu de mot, l'à-peu-près, le calembour ou le contrepét. À ceci près que ce large ensemble catégoriel tire ses ressources de la langue elle-même, des associations ou inversions qu'elle permet. Exercice formel basé sur la structure phonique du signifiant (c'est lui l'embrasseur de sens), ces jeux de mots et de sons ont pour caractéristique commune d'être intraduisibles.

Ces deux plans présents dans toute forme de comique (c'est-à-dire non limitée aux simples jeux de formes phoniques évoqués ci-dessus) sont dénommés dans la langue française par une métaphore usuelle : c'est « le deuxième degré »<sup>4</sup> – expression qui n'existe ni en italien, ni en anglais et qui illustre tout à fait notre propos.

### Endogène/exogène

Certains auront en mémoire les exemples étonnants des *tule* guyanais que Jean-Michel Beaudet nous fit découvrir il y a quelques décennies déjà.

*Wayāpi-Guyane*. Enregistrements Jean-Michel Beaudet, disque 33 tours, Orstom-Selaf, Ceto 792 (1980).



Leur son grave, bruyé et « soufflé » évoque (ou peut évoquer) un bruit de pét. Acceptons qu'il s'agit d'un rire sacrilège et que seul l'auditeur occidental sensiblement prédisposé à la vulgarité (et non un Wayāpi occupé à danser) est susceptible d'entendre ces surprenantes musiques en les associant à un plan bien éloigné, scatologique et clairement exogène. On peut supposer que ce plan figuré (ou imaginé) est très distant des intentions musicales de départ [rappelons qu'il s'agit de danses rituelles].

Le traitement du flamenco, tel que le propose Manitas de la Bitas constitue un autre exemple d'exogénie scabreuse. Le pathétisme musical se voit doublé par un pathétisme érotique on ne peut plus explicite.

Manitas De La Bitas – le Petit Prince du Flamenco. Source originale absente, probablement 2007.



Le gag repose sur la conjonction forcée et explicite de deux plans que l'esthétique – et tout autant la bonne éducation – tendent à considérer comme totalement disjoints : celui du *cante jondo* (expression d'un drame intime mis en scène par le chanteur lui-même) et l'art érotique. La conjonction entre extase musicale et orgasmique est encore renforcée par l'émission d'un « Olé » saluant la double performance de Manitas de La Bitas (puisque tel est le nom d'emprunt

<sup>4</sup> Ce concept de « degré » (qu'on considèrera ici comme synonyme de « plan »), semble avoir posé un problème aux japonais : dans les années cinquante, et à l'initiative d'un traducteur zélé, *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes avait en un premier temps donné lieu à un joli contresens, et présenté sous le titre : « *Du gel dans la littérature* » [!] – communication orale d'Isabelle Py-Balibar.

du chanteur). Et tandis que le même personnage mime pornographiquement les plaisirs de l'amour et les douleurs pathétiques d'une âme flamenca en souffrance, les plans de référence demeurent bien dans des rapports de stricte exogénie.

Exogènes encore – et nettement plus chastes – sont les sons du «growl» – «grognement» bien connus d'un Duke Ellington.

Ces «growls» font sourire – et pas forcément rire – en réintroduisant les cris et gloussements d'animaux de la *jungle* ou d'ailleurs, qui ne fréquentaient pas des lieux comme le Cotton Club de Harlem.

5 «*Black and Tan Fantasy*», par Duke Ellington et son orchestre, composition de Duke Ellington et Bubber Miley, RCA Victor [1927], la version «de chambre», figurant dans YouTube, avec Duke Ellington au piano et Arthur Whetsol à la trompette est de 1929.

6 «Le chanteur», par Daniel Balavoine. Barclay, 1978.

ainsi de la discrédence, assez problématique, de la chanson «Le chanteur» exécutée par Daniel Balavoine, pur produit de la Variété française, dans laquelle – selon une ironie mieux

contrôlée qu'on le croit – l'héroïsme et les succès à la fois projetés et auto-proclamés de l'interprète feraient attendre plutôt une voix de séducteur grave et bien assurée. Or, celle de Balavoine se cantonne dans un registre suraigu, irréel.

La voix étant travestie – c'est en tout cas ainsi qu'on l'entend – la prouesse plutôt «machiste» devient intrigante, sinon douteuse. On notera que, malgré les apparences, on est ici dans un cas d'exogénie puisque la discrédence des plans concerne les mots et la musique. Certes tous deux sont associés dans la performance du chanteur, mais il y a bien coexistence de deux codes distincts.

7 «Le Mexicain», par Marcel Amont. Polydor, 21 839, 1962.

Dans le même ordre d'idée, on pourra évoquer une autre chanson [de fait, la chanson semble un fonds inépuisable pour traiter l'argument qui nous occupe], il s'agit du «Mexicain basané», chanson «typique», comme on le disait à l'époque (années soixante), dont Marcel Amont s'était fait une spécialité.

S'il ne s'agissait que d'une simple parodie, l'exemple ne nous intéresserait que modérément. Ce qui retient ici notre attention, c'est que certains aspects musicaux spécifiques se trouvent en totale divergence avec la logique textuelle (les mots de la chanson)<sup>5</sup>. Ainsi le groupe prépositionnel «en guise de», introduisant le substantif «parasol» introduit un curieux hiatus syntaxique qui s'opère *via* la musique. «En guise de» se voit répété une bonne demi-douzaine de fois et cette réitération casse à l'évidence la logique grammaticale et brouille le sens de la phrase. Comme si cela ne suffisait pas, le chanteur passe à ce moment en voix de fausset (il «huche»). La réitération syntaxique doublée par un travestissement de la voix conduit à faire entrer la chanson – sinon le chanteur lui-même – dans le registre du ridicule.

5 Le texte dit: «Un mexicain basané est étendu sur le sol, son sombrero sur le nez en guise de parasol». Certes, ces vers ne sont pas un joyau de la poésie française, mais là n'est pas le problème.

Ici encore on est dans une situation exogénique – comme pour le *growl* précédemment évoqué, mais d'une autre façon : la musique ne renvoie pas à elle-même pour l'enclenchement du rire (ou du sourire); elle ne renvoie pas non plus aux animaux de la *jungle*, mais au texte poétique qu'elle reconfigure à des fins de dérision.

Différent de ce point de vue est le système « endogénique » qui, lui, est strictement musical puisque, dans l'optique qui est la nôtre il y apparaît que les deux plans convoqués – dont on a dit qu'ils étaient nécessaires au comique ou au rire – sont strictement musicaux. Pour que l'opération endogénique fonctionne, un certain nombre de réquisits sont nécessaires. Il faut que les deux plans musicaux se répondent l'un à l'autre de façon suffisamment contrastée. En d'autres termes que deux musiques, ou deux façons de penser la musique, s'affrontent clairement. C'est ainsi que l'exécution étonnamment médiocre de la « Reine de la nuit », par Florence Foster Jenkins implique bien deux niveaux de réalité pour l'auditeur.

« La Reine de la nuit », extrait de *La flûte enchantée* de W.-A. Mozart, dans l'interprétation de Florence Foster Jenkins, (1941), republié en CD, sous le label Nostalgia – Naxos, 2007



La diva d'occasion fait rire parce qu'elle chante faux, chacun ayant en tête une certaine idée de l'air mozartien et de la justesse d'intonation requise. Le rire provient de cette tension entre ces deux plans.

On développera plus loin un autre exemple de stricte endogénie à propos d'une symphonie de Haydn travestie par les génies facétieux d'Hoffnung et de Swann. Mais auparavant, il nous faut préciser qu'entre exogénie (cf. nos quatre premiers exemples choisis parmi tant d'autres) et endogénie, les cas intermédiaires sont nombreux. C'est le cas des très gros instruments produisant un petit son aigu. Il en résulte une certaine discordance. Et cette discordance – outre qu'elle peut intriguer l'acousticien – renvoie aussi une conception culturelle de la production du son qui, au grave, associe ordinairement le volume (dans les deux sens du mot) et à l'aigu, la maigreur. Or le même phénomène saura intriguer non seulement l'acousticien pour des raisons techniques, mais aussi tout un chacun pour des raisons morales (au sens ancien du terme); c'est ainsi que la voix suraiguë d'un homme corpulent, ou la voix très grave d'un homme de petite stature peuvent faire sourire du fait qu'elle contredit une norme intuitive telle que Hoffnung d'ailleurs la traduit dans l'un de ses fameux dessins (Fig. 1).

D'autres cas infiniment plus subtils existent bien entendu<sup>6</sup>, mais ce qu'il importe d'observer, à travers ces exemples, c'est que ce qui relève apparemment de l'évaluation intra-musicale (relevant de l'endogénie, selon notre terminologie) peut aussi impliquer un autre sens : celui de la vue. Cela revient à dire que dessiner les confins entre exogène et endogène ne peut se faire sans assigner des

<sup>6</sup> En Sardaigne précisément, on se montre en général attentif aux rapports d'adéquation entre le « son » et la personne. Tout se passe comme si façons de chanter, aspect physique et comportement de la personne s'accordaient mal de discontinuités flagrantes.

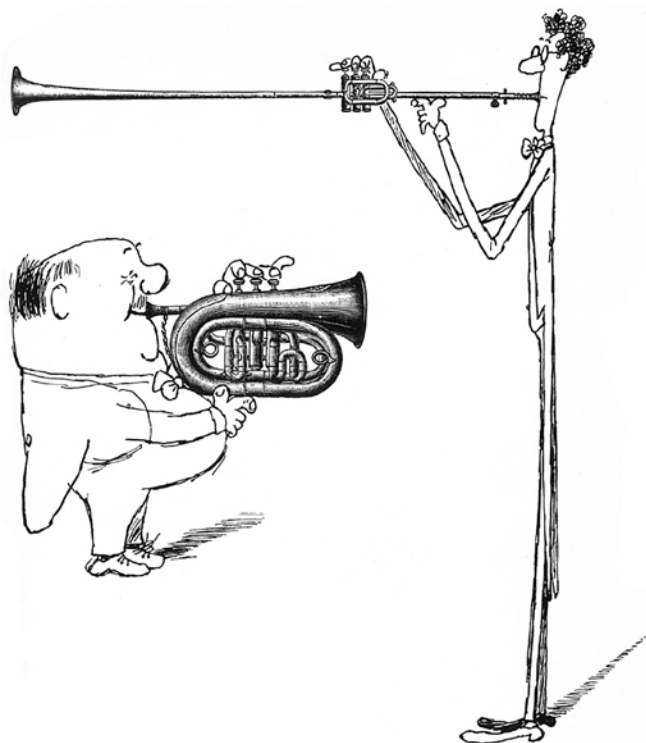


Fig. 1. Dessin d'Hoffnung  
(© 1958 Gerard Hoffnung)

limites à l'extension du concept de musique. Ajoutons, sans prendre le temps de développer l'argument que l'endogénie ne représente pas nécessairement une catégorie stable. Il semble que l'exogénie soit toujours prête à l'infiltrer. Il est non seulement courant, mais encore pleinement autorisé, que l'autonomie esthétique d'une œuvre revendiquée par les formalistes et leurs émules soit mise à mal par des représentations complémentaires, personnelles ou autobiographiques que chacun est libre d'y greffer.

### **En contexte et hors contexte**

Comme dans toutes les formes d'humour, l'humour musical est dépendant d'un contexte et s'enclenche à partir de lui. Le fou rire – si fréquent chez les toutes jeunes filles – constitue de ce point de vue un cas extrême : peu importe ce qui se dit ou ce qui se fait dans le fou rire. Celui-ci passe par une relation de connivence, à laquelle les protagonistes ne semblent trouver ni la raison ni le moyen de mettre fin ; tout sert à entretenir cette relation et, dans un geste quasi transique, les plans se confondant autant que les stimuli ; on ne sait plus très bien de quoi on rit.

En de telles circonstances, on peut rire de la musique comme de toute autre chose. Tout rire relève plus largement d'une pragmatique, ce qui n'interdit pas l'existence d'une « infra-pragmatique » [dite aussi « radicale »]. C'est ce niveau qu'interrogent Sperber et Gilson (2000) sur la langue et ses usages. Le but de ces auteurs est de comprendre quels sont les ressorts structurels et logiques de l'ironie (*irony*) ou, si l'on préfère, du « deuxième degré ». De fait, et comme le notent par ailleurs Gibbs et Colson (2007), cette ironie peut être textuelle ou contextuelle. Et bien entendu, elle peut être les deux à la fois.

En évoquant la question du « biplan » dont je parlais plus haut, ces mêmes auteurs soulignent que chacun des plans convoqués doit avoir sa propre cohérence pour que la mise en rapport soit efficace – cf. la notion de « *Bicoherence* » traitée dans le chapitre 23 de l'*opus* cité (p. 531 *et sq.*). Et il faut en outre qu'un plan de cohérence au moins se rompe brutalement et si possible par surprise ; un « blitz » illogique dans la logique d'ensemble est nécessaire pour enclencher l'effet comique et le rire<sup>7</sup>. Soulignons, pour filer la métaphore de notre premier paragraphe (lorsque nous parlions de « *Hyena Stomp* ») que la structure d'énonciation n'est plus ici « en mille-feuilles ». Certes, il y a bien un feuilletage, mais chaque feuillet, au sein de chaque plan, conserve solidement son autonomie.

Pour comprendre cela, il nous faut retourner à notre fameuse « Pince à linge » due à la collaboration de Beethoven et de Francis Blanche. Elle est d'essence parodique, et pour que le réflexe comique surgisse, il faut que la cinquième de Beethoven soit vraiment la cinquième de Beethoven, et que le texte ait aussi sa propre logique. Absurde ce texte ? Certes, mais logique tout de même. Quelques rapprochements entre les deux plans sont localement tentés par Francis Blanche. C'est le cas notamment lorsque les Quatre Barbus attaquent (si je puis dire) le deuxième mouvement élégiaque<sup>8</sup> suivant l'instruction de Beethoven : *Andante con moto*<sup>9</sup>. Par là même, Francis Blanche nous montre qu'il a l'art de « sceller les unions qui déplaisent aux familles », pour reprendre l'expression de F. T. Vischer, cité par Freud dans son fameux *Mot d'esprit* (1905).

**7** Citons un exemple tiré de Gibbs et Colson (op. cit.: 531) relatant un bref fait divers plutôt rigolo : « Des pompiers du Nevada mettent le feu à leur maison en faisant la cuisine ». La cohérence des deux plans énonciatifs n'est pas à mettre en cause : Les pompiers sont censés éteindre le feu en effet. Par ailleurs (sur un autre plan), ils font eux-mêmes leur cuisine, ce qui reste parfaitement plausible ; les deux plans sémantiques sont donc bien en place pour que la rupture intervienne. De fait, elle surgit lorsqu'on comprend que les pompiers deviennent la cause de ce dont ils sont censés conjurer les effets. Et dès lors qu'on les imagine avec leur impressionnant équipement, leurs casques, leur bravoure ; ils se

transforment soudain en ménagères maladroitement. On peut aussi penser que la netteté de la rupture est décisive dans l'enclenchement du rire qui, comme le dit le français, existe sous forme d'un « éclat ».

**8** Entre les deux mouvements, il y a donc changement de plan, sinon de rapport entre les plans : alors que, conformément à ce que semble indiquer la musique, le premier mouvement évoquait le travail héroïque de Victor Opdebec, tout entier attelé à sa remarquable invention, le deuxième mouvement, élégiaque chez Beethoven, appelle une poésie bucolique : « Dans les champs, près de chez son père, le linge blanc dans la brise légère, semblait lui dire avec le vent », etc.



## Le rire musical 1): Jean-Jacques Goldman

Il nous reste maintenant à aborder l'humour endogène dans un certain nombre de situations où « la musique renvoie à la musique », sans l'intercession de codes qui lui seraient externes.

Le premier exemple est tiré – une fois encore – de la Variété française. Il s'agit d'une chanson de Jean-Jacques Goldman, datant du début des années quatre-vingt et dont on se souvient peut-être.

À propos de cette chanson, une recette retiendra notre attention. Elle intervient à 3' et, comme par hasard, au moment où de la fumée fait son apparition dans le vidéo-clip. La chanson, jusque là en ré mineur passe, après un solo de violon très fumeux lui aussi, en mi mineur – une modulation à la seconde supérieure, créant une espèce de paroxysme. Le procédé est connu depuis plusieurs décennies déjà; il s'est

répandu surtout dans la Variété française après la Guerre. Dans les années soixante, tous les arrangeurs professionnels, directeurs artistiques et chefs d'orchestre fréquentant les célèbres studios Polydor de la rue des Dames à Paris, connaissaient bien cette modulation éclatante de vulgarité. Ils en riaient déjà beaucoup et lui donnaient même un nom: la « ioupette ». Ils riaient en fait de la ficelle qu'ils savaient fabriquer et dont ils connaissaient l'usage et les effets<sup>10</sup>. Mais ceux à qui elle s'adressait (et à qui elle s'adresse encore) devaient seulement s'en émouvoir. Le rire était réservé aux initiés connaissant l'attrait d'une « ioupette » bien faite, susceptible de conjindre par surprise et sur un bref instant deux plans de tonalité.

Chose étonnante: cette modulation diatonique est très fréquente et même systématique dans le chant *a tenore* sarde. En Sardaigne, on l'aime, on la chérit, on l'attend... mais on n'en rit jamais (sauf si elle n'est pas réussie, bien entendu).

Elle relève d'un art classique<sup>11</sup> et, encore aujourd'hui, tous les chœurs *a tenore* la pratiquent et même les plus jeunes chanteurs ne s'en lassent pas, ainsi qu'en témoigne un enregistrement récent d'un jeune groupe natif de Loculi (Baroni).



« Comme toi », par Jean-Jacques Goldman. BMG Music – EPC 25089, 1982. Le clip Youtube dont la référence <http> est donnée dans la note 10 fut réalisé un an plus tard, en 1983



*Tenore de Loculi*, Sardaigne. Enregistrement 2008 réalisé probablement par Massimo Chessa, voix soliste du *tenore de Loculi*.

<sup>9</sup> On se plaira à noter que l'indication « *Andante con moto* » est une redondance, et même un pléonasme, car on voit mal comment on peut se déplacer [*andare*] sans « se mouvoir ».

<sup>10</sup> D'ailleurs, dans un clip vidéo de cette même chanson, le chanteur esquisse un sourire très appuyé en introduisant à la guitare la note fondamentale de la nouvelle tonalité <http://www.

youtube.com/watch?v=WtKs-LMVizE>, à 3'10 du début.

<sup>11</sup> Cf. CD *Polyphonies de Sardaigne*, 1<sup>re</sup> édit. 33 tours, 1981; réédition CD augmentée 1991, enregistrements de B. Lortat-Jacob, CNRS/Musée de l'Homme, le Chant du Monde, LDX 274760.

De fait, la modulation crée pour les Sardes un moment de diversion par rapport à un énoncé de base (*traggiu*); elle est là pour donner du lustre au chant. Celle de Goldman (et de tant d'autres du même genre), repose sur le même principe : elle est, elle aussi, diatonique. Et si elle fait rire, c'est parce qu'elle convoque beaucoup de choses déjà entendues qui réduisent la chanson aux vulgaires recettes qui la constitue. Une hypothèse alors se dessine : les experts se réjouissent-ils d'un moment musical ou seulement des recettes qu'ils y décèlent ? N'y entendent-ils pas surtout leur propre compétence à identifier ce qu'ils ont l'avantage de connaître et de maîtriser<sup>12</sup> ? Cette question mérite d'être approfondie. Elle va l'être à propos de l'exemple suivant.

### **Le rire musical 2) : Haydn et Hoffnung ou les surprises de « La Surprise »**

Parmi les nombreuses « blagues musicales » d'Hoffnung on retiendra une version de la symphonie 94 de Haydn, dénommée « La Surprise » écrite en 1791 (comme par hasard l'année de la mort de Mozart). Dans une nouvelle facétie et pour la « reprise améliorée » de cette symphonie, Hoffnung s'associa au cours des années 1950 à un auteur-compositeur alors en vogue, répondant au doux nom proustien de Swann (son prénom est Donald, ce qui – admettons-le – est un peu moins proustien !).

Surprenante, cette symphonie l'était, du vœu et de l'écriture de Haydn lui-même. D'entrée de jeu, ce cas nous intéresse puisque le compositeur viennois, grand maître du classicisme, eut l'idée de transgresser lui-même les règles dont il était par ailleurs le promoteur zélé. C'est ainsi que « La Surprise » est parsemée d'incongruités. Elles apparaissent clairement dans le deuxième mouvement « *Andante* », dont la Fig. 2 présente un extrait correspondant aux 48 premières mesures (jusqu'à la modulation en mineur).

Le thème – très « *andante* » en effet – est exposé deux fois par les cordes. L'harmonie est tout à fait classique et le « *voicing* » bien équilibré. Mais à la fin de la deuxième reprise intervient un « *tutti* » orchestral très violent sur un accord de sol [celui de la tonalité] créant une rupture stylistique totalement inattendue et, dirions-nous, loufoque. Cette intervention est d'une grande brutalité, assurée par le *tutti* orchestral, par tous les vents et la timbale. Elle est notée « *fortissimo* » par Haydn. La surprise est bien là. L'auditeur sursaute, même s'il ne rit pas forcément.

---

<sup>12</sup> Ce transfert d'agentivité est un peu à l'instar de celui qui est en œuvre lors de la distribution des prix de fin d'année. On y récompense les élèves alors que ce sont surtout les professeurs qui, en ce jour, voient célébrer leurs propres savoirs, savoir-faire et compétences.

*Andante*

Flauto II  
Oboe II  
Fagotto II  
Corno in G II  
Tromba in C II  
Timpani in G, c

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabbasso

FB.31

20

P.D.31

Fig. 2. Haydn, symphonie opus 94 : « La Surprise » [free score edition obtenue via Internet]

Tels sont les genres d'ingrédients qui rendent la symphonie « La Surprise » surprenante en effet. D'autres sont utilisés par la suite. L'espace manque pour les détailler. De fait, il n'est possible de percevoir les anomalies volontaires de cette partition que si l'on a une connaissance vague d'une bonne partie des quarante-trois symphonies précédentes. Là encore, le rire est pour les initiés, et les amateurs confirmés : « La Surprise » fait de l'effet d'abord parce qu'elle implique une norme acquise – un plan de référence, en somme.

Or, dans les années cinquante, Donald Swann et Gerard Hoffnung (instigateur inspiré du Hoffnung Festival) se sont plu à prendre au pied de la lettre les facéties du compositeur autrichien et même d'aller au-delà de ses intentions. Pour avoir une idée de la transformation effectuée sur l'œuvre première, il convient de se référer à l'enregistrement historique de « La Surprise » telle qu'elle fut jouée au Royal Festival Hall de Londres, le 13 novembre 1956.

Symphonie « La Surprise » de Joseph Haydn,  
arrangement original de Donald Swann  
et Gérard Hoffnung pour The Hoffnung  
Music Festival Concert, 1956.



Suivons donc le curieux récit symphonique proposé à nos oreilles. Les 30 premières secondes se passent sans anomalie, et l'orchestre joue plutôt bien. L'accord brutal – SOL majeur de la tonalité de base – intervient à 0'31 du début. Le *fortissimo* est extraordinairement puissant. Peut-être est-il accompagné d'une action scénique des musiciens de l'orchestre (l'image manque pour le savoir)? Peut-être tombent-ils de leur chaise? Toujours est-il que ce moment est suivi d'une véritable explosion de rire de la part du public.

Reprise du thème, toujours en SOL<sup>13</sup> et, à la mesure 34 [1'14]: échappée en doubles-croches des cordes qui, en théorie et selon la partition de Haydn, devraient jouer toujours en SOL. Mais Swann propose une altération sévère du texte et fait jouer les violons (et aussi les violoncelles semble-t-il) en LAb, comme si la tonalité, par magie, s'était soulevée d'un demi-ton. La partie alors s'engage entre une faction de l'orchestre qui veut rester fidèle à la tonalité d'origine, et une autre, conduite apparemment par les Vents, qui souhaite engager la pièce un demi-ton plus haut. L'opération est répétée et le rire des auditeurs augmente<sup>14</sup>. On assiste à un combat musical dont on se demande qui va l'emporter. En montant à son tour d'un demi-ton, à 1'36, l'orchestre semble déclarer forfait: il se soumet en effet aux violons en acceptant la nouvelle tonalité qu'ils proposent (LAb). Sans doute s'agit-il de sauver la face et de faire en sorte que, à la façon d'une machine autonome, la symphonie puisse achever son parcours. Mais alors – nouvelle surprise! – les violons factieux poursuivent leur ascension: ils montent de nouveau d'un demi-ton et, à 1'40, attaquent leur petite phrase sur un mi bécarré, imposant en théorie un accompagnement en LA majeur.

Cependant, le reste de l'orchestre, cette fois-ci ne se laisse pas faire, et tout le monde joue en LAb (contre les instructions de Haydn toutefois) pendant quelques secondes jusqu'à ce que l'orchestre, par une pirouette mélodique habile (à 2'00), impose de nouveau la tonalité de départ (SOL). Le conflit a été réglé par la ruse... et grâce aussi à une bonne maîtrise de l'harmonie tonale.

On s'en tiendra à l'analyse de ce court extrait. En terme d'agentivité, la symphonie semble animée par d'obscurs acteurs qui entrent en conflit les uns avec les autres et dont ils doivent à tout prix se sortir pour que l'œuvre aille à son terme. Mais, au-delà de cette observation, il semble que personne ne rie de la même façon dans cette version doublement provocatrice de la symphonie de Haydn: il reste assez évident qu'on n'en apprécie le sel qu'à partir de ses propres compétences de l'art classique. C'est ainsi que si la modulation opérée par les violons fait rire, c'est d'abord parce que le choix de tonalité de Swann et

<sup>13</sup> Pour être plus précis, la mélodie part du do et explore surtout le quatrième degré d'une gamme de sol. Mais l'ambivalence entre les deux tonalités voisines SOL et DO ne dure pas. Elle est d'ailleurs trop commune pour réellement surprendre.

<sup>14</sup> La montée en puissance du rire bénéficie de cette répétition. Il s'agit d'un procédé qui n'est pas propre à la musique. Le comique dit « de répétition » inviterait à d'autres développements qu'on ne peut aborder ici.

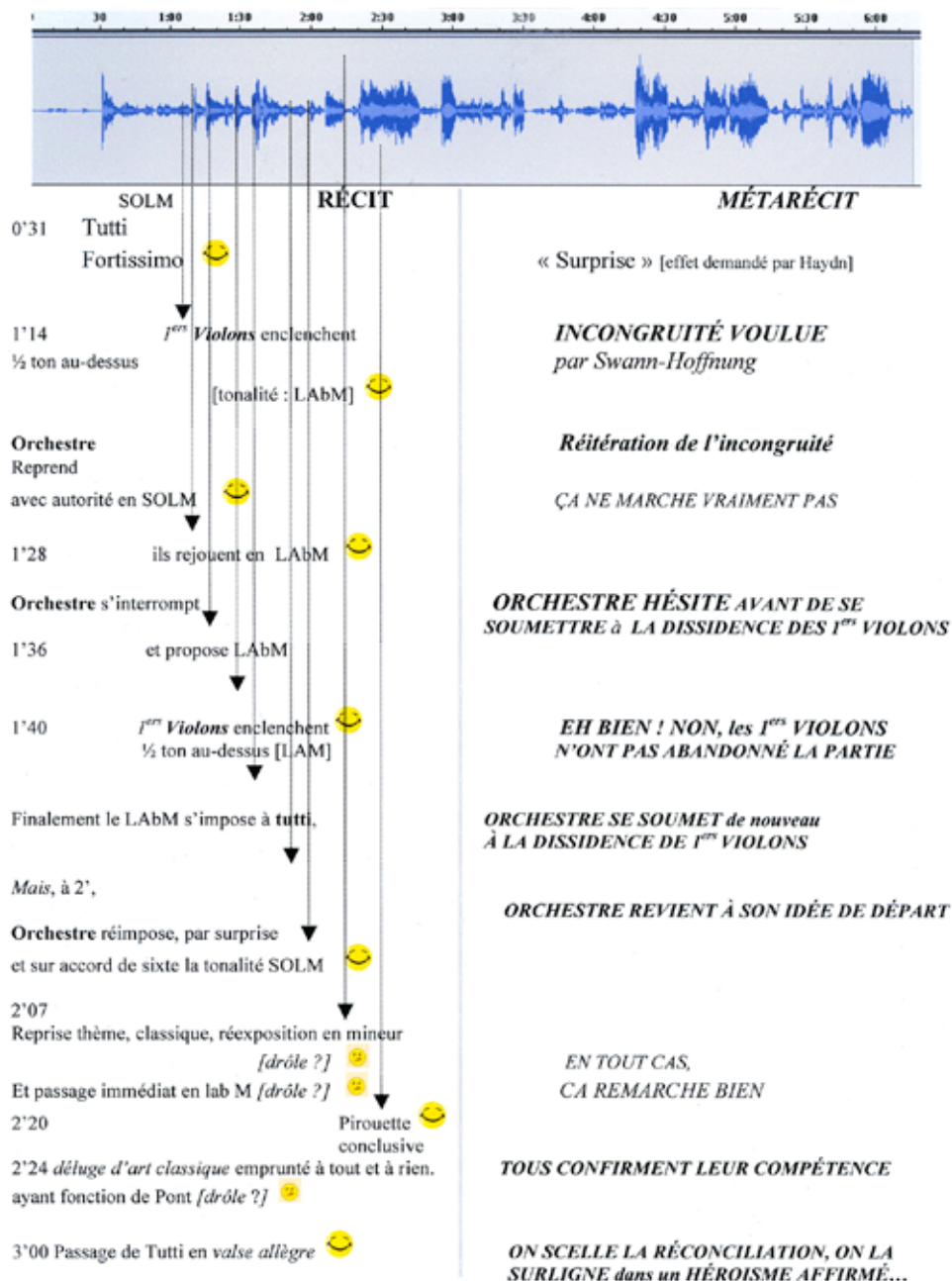


Fig. 3. Synopsis des accidents successifs de la symphonie «La Surprise» de Haydn, version Swann-Hoffnung, 1956. À gauche la chronologie stricte des événements musicaux; à droite l'interprétation qu'on peut en donner en termes d'agentivité et le combat des deux factions: «1<sup>ers</sup> Violons», responsables de la dissidence, contre «Orchestre».

de Hoffnung est particulièrement scabreux. Une altération chromatique de cette nature est totalement exclue de l'art classique. Et si – comme on peut en faire l'expérience directe en se mettant au piano – les violons avaient entrepris de monter d'une quarte, cela aurait surpris, certes, mais on n'aurait pas ri, car les enchaînements par quarte sont les plus communes du monde. Une tierce inférieure eût été également possible : on serait entré dans le relatif mineur, ce qui se fait couramment, et même presque obligatoirement, dans la « forme sonate » (qui, de fait, concerne la symphonie autant que la sonate).

L'œuvre se poursuit : tantôt Swann, tantôt Haydn lui-même posent des intrigues qui réjouissent l'auditeur avisé du fait de leurs illogismes de carrure ou d'harmonie. Parfois le piège est facile à identifier : ainsi la petite « pirouette » à 2'20 du début, très XIX<sup>e</sup> siècle et cependant bien viennoise, ou la valse « *allegra* » apparaissant à la troisième minute. Elles sont dues à Swann. Mais il est des moments beaucoup plus subtils, comme par exemple la reprise du thème en mineur à 2'07, voulue par Haydn, qui peut relever du plan de référence (elle était commune à l'époque du maître viennois) ou tout autant du plan figuré (elle est, à sa façon aussi vulgaire que la « ioupette » dont je parlais plus haut). Elle se situe entre le premier et le deuxième degré, dirions-nous. La même ambivalence se trouve dans le déluge contrapunctique qui s'engage à 2'24, lequel est de la main de Haydn, mais qui est traité sur un mode très exagéré par nos arrangeurs germano-britanniques. On peut en rire ou s'en irriter et c'est bien, *in fine*, notre compétence de musicien qui est mise à l'épreuve.

En définitive, il apparaît que les plans de décalage dont Haydn et nos compositeurs-arrangeurs sont les maîtres déclarés servent surtout à évaluer la maîtrise de cette compétence. Le rire est alors une affaire de grammaire qui offre quantité de ressources pour parler juste (et musiquer juste) et qui, comme l'avait écrit Bobby Lapointe, ouvre d'innombrables perspectives pour commettre des fautes.

### **Le sens tordu [conclusion en forme d'ouverture]**

En résumé, il semble qu'on puisse distinguer les « rires francs » dans lesquels les plans de cohérence et l'irruption d'incongruité ont toute leur évidence, et les rires moins certains, peu exportables de contextes spécifiques<sup>15</sup> et réclamant des registres de compétence plus complexes. C'est le cas du dernier exemple par lequel Hoffnung nous apprend que le rire a le sérieux pour point d'accroche et

<sup>15</sup> Dans l'ordre contextuel, on n'a pas évoqué ici le fait que la symphonie de Haydn/Hoffnung convoquait non seulement un orchestre anglais de renom (peut-être la Philharmonia), mais aussi un public de festivaliers élégants rassemblés au

Royal Hall pour y entendre des pitreries. De fait, les Anglais semblent particulièrement doués pour jouer sur ces rapports de classes. Il n'est pas sûr que « La Surprise » ainsi jouée marche aussi bien à la Salle Pleyel à Paris.

mobilise pleinement notre compétence musicale ; car si on ne connaît pas les finesses de l'harmonie tonale, on ne comprend pas grand chose à la confrontation explosive de tonalités incompatibles – et on n'en rit pas du tout.

Pour toute chose, on le sait, il faut des règles ou, à tout le moins, des régularités : celles concernant la musique sont particulièrement implicites, et c'est bien en cela qu'elles constituent un objet de recherche particulièrement fascinant. Mais si la règle est si importante dans les affaires humaines, c'est aussi parce qu'elle permet de nombreuses formes de transgression. Dès lors qu'elle permet de produire des énoncés grammaticalement ou stylistiquement corrects, elle ouvre aussi de larges champs d'ambivalence. Et quand bien même cette ambivalence viendrait à manquer, il existe encore un immense potentiel d'interprétations de la règle – en théorie illimité.

De ce point de vue, la musique, constitue un cas un peu particulier. Le fait qu'elle entretienne avec le sens des rapports imprécis et polymorphes rend plus problématique le jeu entre observance et inobservance de la règle ; les ambivalences sémantiques sont, en musique, nettement moins tranchées que pour la langue et sollicitent des interprétations nécessairement complexes.

De ce point de vue, l'*opus* de Haydn/Swann/Hoffnung constitue une exception. La symphonie « La Surprise » s'annonce comme « surprenante ». De fait, par son titre même, elle annonce des anomalies [*alias* « fautes »] qu'elle suggère de détecter. Elle provoque l'expertise. Or, par définition, l'expert a horreur du flou ; il pratique surtout le verdict (ce qui ne revient pas à dire que son herméneutique soit indiscutable). La symphonie joue explicitement sur la transgression en nous invitant au jeu bien connu de : « Cherchez l'erreur » – un jeu auquel l'auditeur lambda n'est pas très habitué à vrai dire. Car, sauf dans les cas de franches parodies dont nous parlions plus haut, la musique investit le champ de la variation admise bien plus souvent que celui de l'exclusion bouffonne.

Cela ne veut pas dire qu'on attende de la musique académisme et complète fidélité aux règles (elle ennue vite dans ce cas). Il semble bien, au contraire, qu'on attend d'elle qu'elle torde les règles et les sons « dans tous les sens ». La musique « se joue », en effet, et ne se prive pas d'exploiter des espaces dans lesquels le sens, à travers les sons produits, est objet de ré-invention ou de ré-interprétation. Dans ce contrôle du hasard, les franges [les bordures du sens et les sons décalés<sup>16</sup>] ne sont jamais accessoires : elles constituent autant d'espaces neufs à occuper.

Or cette exploration de la marge – là où précisément peuvent faire irruption des plans concurrents – offre la possibilité d'ouvrir la porte au deuxième degré. La déviation du sens (et le rire qui peut en découler) serait alors à la fois au cœur de la musique et au cœur du sens lui-même. L'esprit (au sens « d'avoir de

---

16 Attention : contrepèterie !



l'esprit») serait tout entier contenu dans «l'exacerbation» qu'on peut faire subir à une structure, quelle qu'elle soit; de jouer sur tous les dédoublements possibles et, comme je l'ai dit, sur plusieurs plans à la fois. De sorte que cet «esprit», et les décalages qu'il rend possible pourraient bien être – plus encore que le bon sens – «la chose du monde la mieux partagée».

Une telle conception fondée sur la mise à distance se raccorde assez bien au concept d'*irony* défendu par Linda Hutcheon. Mais elle pourrait aussi se rattacher à la théorie de Charles Keil investigant le champ complexe des «*Participatory Discrepancies*» (1987) – un décalage impliquant la participation. Keil n'affirme-t-il pas que, pour mobiliser les gens et acquérir une «valeur sociale», la musique doit être «*out of time*» and «*out of tune*», sur les marges en somme. Le deuxième degré, le décalage, l'ironie et la disrépance relèveraient alors d'une même intention. Ils auraient en commun de caractériser l'intelligence humaine dans ce qu'elle a de plus sophistiqué, autant que l'art musical dans ce qu'il a de plus accompli.

### Références

- FREUD Sigmund  
1930 [1905] *Le mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient*, traduction française. Paris : Gallimard.
- GIBBS Raymond W. & Herbert L. COLSTON  
2007 *Irony in Language and Thought*. Hillsdale (N.J.): Lawrence Erlbaum Associates.
- HUTCHEON Linda  
1994 *Irony's edge, The Theory and Politics of Irony*. London : Routledge.
- KEIL Charles  
1987 «Participatory Discrepancies and the Power of Music». *Cultural Anthropology*, II/3 : 275-283.
- SPERBER Dan & Deirdre WILSON  
1981 «On verbal irony». *Radical Pragmatics*, Cole P. edit. London/New York : Academic Press inc. : 295-315.
- STOICHITĂ Victor A.  
2008 *Fabricants d'émotion. Ruse et malice dans un village tzigane en Roumanie*. Paris : Société d'ethnologie.

RÉSUMÉ. Fondé sur une douzaine d'exemples accessibles en ligne, l'article se compose de deux parties. La première, générale, montre que le comique – qu'il soit ou non musical – naît souvent de la juxtaposition de deux plans de sens : un plan « normal », dirions-nous, et un plan « décalé ». Le champ « décalé » peut être exogène par rapport au champ normal (par exemple dans la parodie) ou au contraire endogène. Le cas analysé – la symphonie « La Surprise » de Haydn – relève de la deuxième espèce. L'opérateur comique a recours à la musique elle-même pour arriver à ses fins ; le texte musical attendu [c'est-à-dire « normal »] est volontairement distordu. Il l'est en outre doublement : par Haydn lui-même qui, en son temps, s'amusa à « surprendre » un auditoire d'experts et, beaucoup plus tard, par deux compositeurs-interprètes – Swann et Hoffnung – qui, à Londres dans les années cinquante, proposèrent de « La Surprise » une version plus déroutante encore. Dans leur version, l'œuvre devient alors une étonnante joute où plan « normal » et plan « décalé » se confrontent sans cesse et où, en définitive, l'auditeur rit à proportion de sa connaissance des procédés grammaticaux et anti-grammaticaux qui lui sont proposés. L'article s'achève par une brève interrogation sur la notion de décalage (« *discrepancy* »), supposé essentiel à l'esprit, à l'humour... et tout autant à la (bonne) musique.