



L'humour est-il soluble dans la musique électroacoustique? Petite quête musicale à la recherche d'un humour sonore...

Pierre Couprie

► To cite this version:

Pierre Couprie. L'humour est-il soluble dans la musique électroacoustique? Petite quête musicale à la recherche d'un humour sonore.... Etienne Kippelen. L'humour en musique, et autres légèretés sérieuses depuis 1960, Presses Universitaires de Provence, pp.47-62, 2017, L'humour en musique, et autres légèretés sérieuses depuis 1960, 9791032000991. hal-01494391

HAL Id: hal-01494391

<https://hal.science/hal-01494391>

Submitted on 19 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'humour est-il soluble dans la musique électroacoustique ?

Petite quête musicale à la recherche d'un humour sonore...

PIERRE COUPRIE

MCF HDR Université Paris-Sorbonne

Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

1. Introduction

Si tous les auteurs ayant écrit sur l'humour s'accordent sur le fait qu'il soit difficile à définir, l'humour musical semble encore plus complexe :

La musique est souvent moins claire que le langage dans son rapport au sens. Si humour il y a, il figure souvent comme une possibilité parmi d'autres, dans une polysémie bien plus large que celle des énoncés verbaux. La possibilité même de l'humour, dans un genre musical donné, peut être méconnue par certains auditeurs, alors qu'elle est évidente pour d'autres¹.

L'humour musical semble donc nécessiter, plus que le langage, une forte connivence entre le compositeur, le musicien et l'auditeur. Cette connivence est d'autant plus essentielle qu'il n'existe pas une communauté musicale unique. Chaque pratique, chaque genre, chaque corpus a ses auditeurs, ses musiciens, ses compositeurs. Ainsi, une partie de l'humour électroacoustique, qui constitue le thème de ce chapitre, risque fort de laisser indifférent bon nombre de musiciens ne partageant pas une culture de l'expérimental, de l'innovation technologique ou de l'art des sons plutôt que l'art des notes². Notre objectif sera de définir la spécificité de l'humour en électroacoustique. Pour ce faire, nous allons reprendre la quête d'un humour sonore engagée dans le n° 26

1 Christine Guillebaud, Victor A Stoichiță, « Introduction. Constructions sociales de l'humour sonore », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 26, 2013, p. 15.

2 Ce que Leigh Landy nomme la *sound-based music* (Leigh Landy, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge, MIT Press, 2007, p. 17).

des *Cahiers d'ethnomusicologie* publié en 2013 afin de l'étendre à notre corpus. Dans ces cahiers, Michael Houseman terminait son article ainsi :

Il ne me semble nullement déraisonnable de penser qu'il existe de nombreux éléments dans la musique et le sonore capables d'alimenter une conceptualisation proprement résonnante de l'humour qui ne soit pas dépendante des modèles langagiers de la communication et de la signification. C'est un défi qui mérite peut-être d'être relevé³.

L'humour sonore se définirait comme exempt de toute référence extra musicale ou exogène pour reprendre un terme de Bernard Lortat-Jacob⁴. Mais avant de préciser la nature de cet humour sonore et les différentes catégories qu'il peut revêtir en électroacoustique, il convient de définir cette musique.

Définir la musique électroacoustique n'est pas chose aisée, elle englobe de nombreuses pratiques musicales à cheval sur plusieurs esthétiques, genres et corpus. Le terme même est souvent associé à celui de genre afin de mettre en évidence la variété des démarches artistiques qu'elle regroupe. Disons que le genre électroacoustique regroupe toutes les musiques utilisant la technologie – analogique ou numérique – pour aller au-delà de l'amplification et utiliser les techniques de manipulation et de synthèse dans une visée artistique⁵. L'objet de ce chapitre n'est pas la réalisation d'une étude exhaustive tant sur le plan du corpus que des catégories contenues dans le genre électroacoustique. Nous proposons simplement une « ballade » dans le répertoire électroacoustique dans lequel nous avons sélectionné un certain nombre d'œuvres et de compositeurs. Bien évidemment, la sélection est très personnelle⁶ même si nous avons cherché à rendre compte des principaux courants du genre. Que le lecteur ne s'attende donc pas à un panorama de l'humour en électroacoustique !

Nous avons déjà défini notre objectif – tenter de cerner la spécificité de l'humour en électroacoustique en recherchant une forme d'humour purement sonore –, il nous faut en ajouter un deuxième : présenter quelques méthodes d'analyse utilisées en électroacoustique. Ce genre musical souffre d'un déficit d'analyses dont les causes sont la difficulté d'appréhender et d'étudier une musique qui a fait de l'intégralité du monde sonore son matériau et l'absence de support visuel pour une grande partie du répertoire. Analyser une œuvre instrumentale est une activité bien définie : l'analyste a la partition à sa disposition, le matériau sonore – les instruments – est parfaitement connu, il peut aussi prendre en compte les enregistrements de différentes interpréta-

3 Michael Houseman, « Rira bien qui rira le dernier. À propos de l'humour musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 26, 2013, p. 239.

4 Bernard Lortat-Jacob, « Ah ! je ris de me voir si savant ! », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 26, 2013, p. 21-24.

5 Nous reprenons la définition proposée par Leigh Landy : Leigh Landy, "Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music", *Organised Sound*, vol. 4, n° 1, 1999, p. 61.

6 Par exemple, elle est très différente de celle réalisée par Boura en 2008 : Vassileia Boura, « Electroacoustic Symposium: Humour in Electroacoustic Compositions. An Acoustical Test », *Journal of New Music Research*, vol. 37, n° 3, 2008, p. 251.

tions. De plus les théories sont généralement préexistantes à l'analyse et il existe pour chaque corpus des méthodes permettant au moins de servir de point de départ au travail de recherche. En électroacoustique, rien de tout cela n'est valide : il n'y a pas de partition ou seulement pour une partie de l'œuvre – dans le cas des œuvres mixtes associant les instruments de l'orchestre et une partie électronique –, le matériau sonore n'a pas de limite et chaque œuvre est souvent une totale découverte sur ce plan, il est rare d'avoir plusieurs enregistrements d'une même œuvre, peu de compositeurs ont développé une théorie⁷ et, bien souvent, elle ne permet d'expliquer qu'une infime partie de l'œuvre, enfin les quelques méthodes d'analyse disponibles sont très récentes et ne couvrent guère que le corpus historique des années 1950-60. Le chercheur doit donc élaborer un champ théorique, développer des méthodes d'analyse adaptées au corpus, et ce, aussi bien pour l'analyse du matériau sonore que pour celui des structures musicales. Les méthodes d'analyse que nous utilisons dans ce chapitre sont toutes fondées sur la notion de représentation analytique. Ce champ d'études utilise différentes formes de visualisation – du son, des informations contenues dans le signal sonore, des conduites d'écoute⁸, des relations paradigmatiques entre les matériaux, des structures syntagmatiques ou de différents aspects propres à ce genre comme l'espace ou les spectromorphologies⁹ – comme méthode d'analyse musicale.

Nous allons tout d'abord proposer quelques idées permettant de définir l'humour en musique et plus particulièrement dans le genre électroacoustique. Nous commencerons ensuite notre quête musicale en partant de l'humour exogène pour aller progressivement vers l'humour endogène et tenter d'aboutir à un humour sonore.

2. Quelques idées pour définir l'humour en électroacoustique

L'humour peut s'insérer dans le musical à deux niveaux¹⁰ :

1. le premier niveau concerne un aspect exogène au matériau comme le texte d'une dramatique radiophonique, l'image d'une musique appliquée ou la technologie ;
2. le deuxième niveau est endogène, l'humour se loge alors dans le matériau sonore ou la structure musicale de l'œuvre.

7 Nous avons déjà répertorié les principales théories et leurs relations : Pierre Couprie, « Le développement d'un outil d'aide à l'analyse musicale : bilan et perspectives musicologiques », in Nicolas Marty (dir.) *Musiques électroacoustiques. Analyses-Écoutes*, Sampzon, Delatour, 2016, p. 160.

8 Les conduites d'écoute se définissent comme l'acte qui « consiste à la faire ou à [...] entendre » la musique (François Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA, 2013, p. 158).

9 Le terme « spectromorphologie » a été théorisé par Denis Smalley afin de définir l'évolution spectrale d'un son dans temps à travers les gestes musicaux créés par le compositeur (Denis Smalley, « Spectro-Morphology and Structuring Processes », in Simon Emmerson (dir.), *The Language of Electroacoustic Music*, Londres, The Macmillan Press, 1986, p. 61-93).

10 Nous reprenons les catégories proposées par Lortat-Jacob (Bertrand Lortat-Jacob, *op. cit.*, p. 21-24).

L'humour musical né d'un décalage entre une réalisation musicale correspondant aux attentes de l'auditeur¹¹ et sa réalisation effective – mécanique¹², transposée¹³, détournée, contestataire, parodique, etc. Comme Dominique Noguez le souligne, l'humour « résulte simplement d'une *opposition perpétuellement surmontée et perpétuellement renouvelée* entre un mouvement "négatif" de contestation et un mouvement "positif" de connivence avec la réalité¹⁴ ». En électroacoustique, ce décalage va utiliser quatre mécanismes :

1. le décalage d'une partie du matériau sonore : par exemple certains sons qui semblent être des intrus ;
2. la présence d'une référence culturelle de l'origine des sons, le compositeur utilise alors un matériau sonore qui semble n'avoir rien à faire dans une œuvre musicale « sérieuse » ;
3. l'application d'un effet mécanique dans la construction de la forme musicale. Cet effet peut être rendu par la répétition de l'ensemble ou d'une caractéristique formelle ;
4. la présence d'une référence extra-sonore à une histoire, une image ou une technologie qui contient l'aspect humoristique de l'œuvre.

Ces quatre mécanismes peuvent bien évidemment être combinés au risque de produire une œuvre dont le contenu est plus hétéroclite qu'humoristique. En 2008, Boura a réalisé une étude de perception de l'humour en électroacoustique. Les auditeurs ont détecté douze configurations musicales humoristiques¹⁵ : les sons incongrus, le mélange de genre, la tonalité mouvante, les perturbations métriques et rythmiques, les effets de délai improbables, la répétition excessive, les accents musicaux irréguliers, les effets de dynamique improbables, les patterns rythmiques irréguliers ou aléatoires, l'usage maladroit d'instruments de musique ou de voix, la citation incongrue, la citation inexacte. Ces catégories rejoignent nos quatre mécanismes en donnant toutefois une place très importante aux éléments provenant de la musique instrumentale tonale ou modale. Enfin, comme nous le rappelait Alain Savouret lors d'un entretien¹⁶, l'humour en électroacoustique est rarement réalisé pour lui-même. Le compositeur a très souvent une intention plus personnelle – politique, contestataire, poétique, etc. Ces idées nous ont permis d'esquisser quelques principes, mais elles vont surtout servir à analyser les exemples de notre quête musicale.

11 Ces attentes sont liées aux aspects musicaux, mais aussi au lieu du concert ainsi qu'au contexte social dans lequel il se produit.

12 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1991, p. 26.

13 *Ibid.*, p. 94.

14 Dominique Noguez, « L'humour, ou la dernière des tristesses », *Études françaises*, vol. 5, n° 2, 1969, p. 149.

15 *Ibid.*, p. 254.

16 Entretien réalisé au domicile du compositeur le 8 juin 2015.

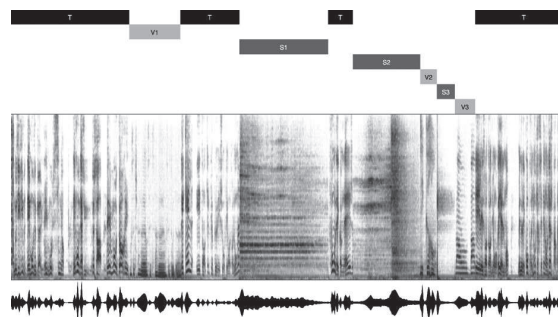
3. Petite quête musicale de l'humour...

3.1. La référence extra-sonore : une histoire de mots

Une des premières pièces humoristiques de l'histoire de la musique concrète est probablement *Les paroles dégelées* de Pierre Schaeffer composée en 1952 sur un texte extrait du *Quart Livre* de François Rabelais (1552). Dans ce texte, Pantagruel et ses compagnons banquettent durant le printemps et s'amusent à faire fondre la glace dans laquelle les bruits d'une bataille ont été emprisonnés durant l'hiver :

Icy est la confin de la mer glaciale, sus laquelle feut au commencement de l'hyver dernier passé, grosse et felonne bataille entre Arismapiens et les Nephelibathes. Lors gelerent en l'air les parolles et crys des homes et des femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoys, des bardes, les hannissemens des chevaux et tout aultre effroy de combat. A ceste heure, la rigueur de l'hyver passée, advenete la sérénité et temperie du bon temps, elles fondent et sont ouyes¹⁷.

Ce conte sur l'un des premiers enregistrements sonores de l'histoire n'a pas laissé le compositeur indifférent. L'œuvre musicale commente certains passages par des enchaînements sonores, imitant les bruits et les voix s'échappant de la glace. Ces enchaînements forment de courtes phrases musicales monophoniques. Pierre Schaeffer a choisi de modifier le texte en supprimant quelques passages et en ajoutant des enregistrements d'autres textes réalisés pour l'occasion ou prévenants probablement des rushs du studio¹⁸ (exemple 1) : « Nous y vîmes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés. [V1] Après avoir été échauffés entre nos mains, [S1] ils fondaient comme neige, [S2 V2 S3 V3] et nous les entendions réellement, mais nous ne les comprenions pas car c'était langage barbare ».



Exemple 1. Extrait (0'58-1'27) des *Paroles dégelées* de Pierre Schaeffer (1952).
De bas en haut : forme d'onde, sonagramme, segmentation (T : texte de Rabelais, V : voix, S : sons).

¹⁷ François Rabelais, *La vie de Gargantua et de Pantagruel*, *Le Quart Livre*, chapitre LVI.

¹⁸ V1, V2, V3 correspondent à des voix lisant un autre texte et S1, S2, S3 à des enchaînements de différents sons.

Pierre Schaeffer renoue ici avec ses premières œuvres radiophoniques des années 1940. Cette catégorie du genre électroacoustique mêlant texte, illustrations sonores et œuvres musicales – électroacoustiques ou non – sera une des plus prolifiques dans le domaine de l’humour musical. Complétons cette pièce par deux autres œuvres dans lesquelles l’humour né du rapport entre le texte et les sons qui l’entourent.

The Ugliest Sound in the World de Richard Marsella raconte l’histoire d’un célèbre anthropologiste qui, durant dix années, a recherché et capturé le son le plus laid au monde. Le commentateur raconte que, lors de la première présentation de ce son en 1977, l’audience tout entière dut être hospitalisée, l’anthropologiste lui-même est mort sur le coup lors de la découverte de ce son ! L’écoute se fait donc aux risques et périls de l’auditeur... S’ensuit un documentaire parodique mêlant interviews, enregistrements musicaux, phonographies, et montages électroacoustiques. La pièce se termine bien évidemment par la découverte et l’audition de ce son qui reste, et c’est indubitable, le pire son qu’il nous ait été amené à écouter ! Comme chez Schaeffer, l’humour est ici littéraire mais le compositeur joue aussi sur différentes références culturelles en intégrant de faux enregistrements d’interview au fin fond d’une taverne, des bruitages amplifiant la moindre action de l’anthropologiste ou en intégrant des musiques qui n’auraient pas démerité dans un film des Monty Pythons.

Avec la dramatique radiophonique, le texte porteur d’humour devient le fil conducteur de nombreuses œuvres électroacoustiques. Si un des principes de cet humour réside dans l’accompagnement musical ou sonore, il peut aussi se concentrer sur le texte et sa déconstruction. Dans *Oh là la radio* (2007), le compositeur Leigh Landy pousse ce principe jusqu’à l’extrême. Cette œuvre fait partie d’une série dont chaque épisode tire l’intégralité de son matériau sonore d’enregistrements d’émissions de radio d’un pays différent. *Oh là la radio*, composée au Groupe de recherches musicales de l’INA à partir d’enregistrements d’émissions populaires de Radio-France, est élaborée à partir de principes compositionnels partagés par l’électroacoustique et par les jeux d’association ou de montages humoristiques comme le cadavre exquis ou les albums pour enfants dans lesquels l’association de plusieurs bandes permet de créer des personnages incongrus. Dans cette œuvre, l’humour se situe dans la juxtaposition de fragments de paroles issues de différentes émissions et la musique émerge de la répétition mécanique de quelques mots ou de boucles sonores. Chaque fragment du matériau sonore est positionné différemment dans un espace binaural¹⁹. Le relevé du texte ci-dessous d’un extrait de cette pièce (2’00-2’26) présente les fragments séparés par des traits verticaux. Les parties répétitives en caractères gras sont celles sur lequel le compositeur modifie le matériau à chaque itération :

[...] on ne va pas les faire venir pour vérifier qu’ils n’ont plus toute leur tête | etcetera
etcetera | la vie continue | Oh la la | **Alors qu’est-ce qu’on fait ? Qu’est-ce qu’on**

19 La spatialisation binaurale tente de reproduire notre perception de l’espace sonore en permettant de positionner les sons autour de nous, elle ne fonctionne qu’avec une écoute au casque.

fait ? Alors qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qu'on fait ? Alors qu'est-ce qu'on fait ?
Qu'est-ce qu'on fait ? Alors qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce qu'on fait ? | Euh | Voilà
donc, y'a une erreur d'aiguillage comme on dit familièrement en ce qui concerne les
éléments sonores | D'accord pardon pardon pardon | Oh la la [...].

Dans cet extrait le compositeur superpose différents jeux d'humour formés :

1. par le sens de certains fragments ;
2. par la juxtaposition de fragments sans aucun sens ;
3. par la juxtaposition de fragments dont un nouveau sens est créé par le montage ;
4. par la répétition mécanique qui devient aussi musicale avec l'ajout d'effets ;
5. par la répétition non mécanique (« Oh la la »).

En 1981, Alain Savouret termine la composition de la *Sonate Baroque* et de *Don Quichotte Corporation*. Les deux œuvres, composées de plusieurs mouvements, sont très différentes. La première est une suite baroque contenant des mouvements indépendants tandis que la seconde est une fresque épique inspirée du célèbre roman *Don Quichotte de la Manche* de Cervantès. Les deux œuvres partagent le goût du compositeur pour l'assemblage de matériaux hétéroclites, l'utilisation de l'humour et la critique de certains excès de la société contemporaine. Sur le plan humoristique, les deux œuvres offrent un bon panorama des possibilités offertes en électroacoustique. Toutefois, l'usage de textes est le vecteur d'humour le plus présent dans ces deux œuvres. Ainsi, le *scherzo* de la *Sonate baroque*, « La conférence illustrée et égarée du professeur coustique », est un des morceaux d'anthologie du répertoire électroacoustique dans lequel les haut-parleurs expliquent comment cette musique est composée.

Je suis un mo **parleur**, je suis un gro **parleur**, je suis un ro **parleur**, je suis un mo **parleur**, je suis un no **parleur**, je suis un vo **parleur**, je suis un so **parleur**, je suis un lo **parleur**, je suis un to **parleur**, je suis un zo **parleur**, je suis un haut-parleur, je suis même le haut-parleur de gauche, de gauche, là, c'est ça, gauche²⁰ [...].

Dans *Don Quichotte Corporation*, une œuvre de près de trente minutes en six mouvements, le compositeur nous entraîne dans un univers musical pour le moins hétéroclite. L'œuvre a été composée en partie au studio 123 du Groupe de recherches musicales, un des premiers studios numériques français. Dès le « Prologue », l'auditeur est prévenu :

– Attention caméra 2 ! top !

– Chers téléspectateurs, bonsoir. Merci d'être avec nous ce soir. Vous pourrez ainsi continuer de prendre des moulins à vent pour des géants, un troupeau de moutons pour l'armée d'Alifanfaron, des outres de vin pour le monstrueux ennemi de la princesse Micomicona, bref, prendre des vessies pour des lanternes. S'il vous arrivait,

20 Alain Savouret, extrait du texte de « La conférence illustrée et égarée du professeur coustique » de la *Sonate baroque*. Le texte en gras est diffusé sur le canal de droite et le texte normal sur celui de gauche.

comme Sancho Panza de douter de vos sens, dites vous que vous être victime d'un vil enchanteur qui veut vous faire croire que tout va mal alors que tout va si bien²¹.

Le compositeur enchaîne avec une variation électronique sur la chanson *Tout va très bien madame la marquise !* ; dans cette œuvre, l'assemblage des textes est certes étonnant, mais n'est pas le seul à provoquer l'humour. Le télescopage entre un univers électroacoustique parfois très abstrait et des emprunts à la culture populaire provenant ici de la chanson rétro des années 1930 fait sourire l'auditeur averti. L'emprunt de cette musique n'est pas sans rappeler la chanson anarcho-sarcastique de la fin du premier mouvement, « J'ai pris la pris la porte » de la Sonate baroque. Composée et interprétée par le compositeur avec un piano et quelques craquements et bruitages laissant penser à la lecture d'un vieux vinyle. Le thème de la chanson porte sur un certain centre de création parisien :

À propos connais-tu l'centre qu'est à Beaubourg ? Parait qu'il faudra y faire un tour, mais c'est pas l'salon des bricoleurs, faut plutôt la t'nue de rigueur [...] Va plus falloir jouer les trouveurs, faut s'mettre à la r'morque des senseurs. Les pas sérieux faut s'abstenir, y'a qu'les contractés qu'ont d' l'avenir, derrière eux²² !

Ces quelques exemples offrent un panel des différentes techniques de manipulation d'un texte enregistré afin de créer des effets humoristiques. Mais le texte n'est pas le seul élément extra-sonore utilisé en électroacoustique.

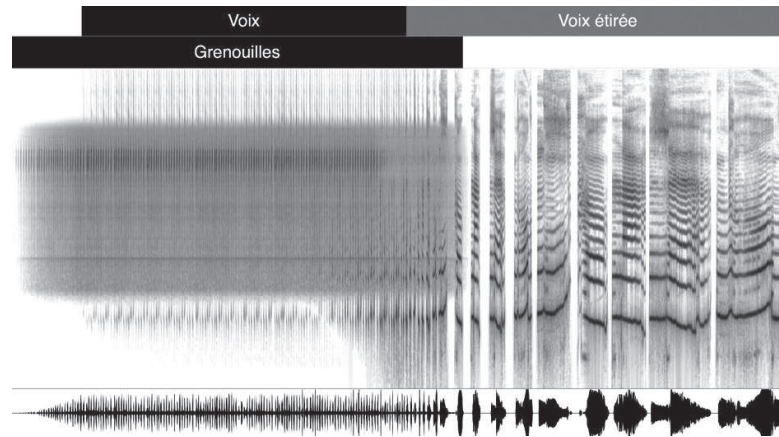
3.2. La référence extra-sonore : la technologique

Dans *Nicholas Through the Mist* (2004), Andrew Hugill joue dans un registre très différent en rendant hommage à Nicholas Zurburg, pataphysicien. La pièce dure exactement cinq minutes et est composée à partir de deux matériaux : un enregistrement de grenouilles australiennes et une voix prononçant le nom de Nicholas Zurburg au rythme des grenouilles. Au milieu de la pièce (exemple 2), le son des grenouilles disparaît progressivement et la voix se transforme par étirement temporel. Si dans les deux exemples précédents, l'aspect humoristique est provoqué par le texte littéraire, dans la pièce de Hugill, l'hommage d'un pataphysicien à un autre constitue la référence littéraire et l'aspect humoristique est porté par la transformation progressive de la grenouille en voix, ce qui nous permet de réaliser que l'homme descend en réalité de la grenouille... La deuxième moitié de la pièce introduit une dimension humoristique différente. L'étirement temporel des sons qui semble vouloir toujours aller plus loin rend le matériau vocal littéralement ridicule. Le compositeur joue ici sur l'effet mécanique de la transformation. La pièce s'arrête au bout de cinq minutes mais elle pourrait parfaitement continuer et ainsi jouer sur la surenchère technologique. La répétition mécanique d'un procédé technologique dont un paramètre augmente à chaque itération est un des traits de l'humour. Bergson a mis en évidence le rôle de la

²¹ Alain Savouret, extrait du « Prologue » de *Don Quichotte Corporation* (1981), 4'06-4'57.

²² Alain Savouret, extrait du texte de « J'ai pris la porte » de la *Sonate baroque*.

répétition mécanique²³ et de la transformation par dégradation²⁴ dans ce qui provoque le rire. Finalement, c'est peut-être l'aspect technologique de la musique électroacoustique qui fait d'elle un vecteur possible et privilégié d'un humour purement sonore.



Exemple 2. *Nicholas Through the Mist* d'Andrew Hugill (2004).
De bas en haut : forme d'onde, sonagramme en ondelettes, position des deux types de sons (grenouilles et voix).

Cet aspect technologique peut prendre différentes formes. Le *live coding* est une pratique de création musicale réalisée en direct à l'aide de logiciels dont l'interface est le plus souvent textuelle. Le musicien code comme un programmeur son œuvre en jouant avec toutes les techniques utilisées dans le développement informatique – répétition de fragments de code, *snippets*²⁵, *refactoring*²⁶, etc. Durant la performance, l'écran du musicien est habituellement projeté devant le public afin que celui-ci, généralement composé de connaisseurs et de *live coders*, puisse comprendre le travail du musicien. Or, il n'est pas rare que ce dernier ajoute des commentaires²⁷ pour le public, commentaires qui peuvent bien évidemment être humoristiques.

3.3. La référence extra-sonore : l'image

Dans une autre direction, le *circuit bending* exploite la fabrication d'instruments de musique électronique à partir d'objets recyclés. John Richards et Amit Patel, dans leur performance *Dirty Electronics Performance*²⁸, improvisent à l'aide de fils électriques et

²³ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 21

²⁴ *Ibid.*, p. 55

²⁵ Les *snippets* sont des exemples de code réutilisables dans plusieurs logiciels.

²⁶ Le *refactoring* est une opération consistant à retravailler un fragment de code afin de l'améliorer.

²⁷ Dans un code informatique, les commentaires sont des fragments de textes qui ne sont pas interprétés par le logiciel et ne sont présents que pour commenter le code interprété.

²⁸ <http://ms.stubnitz.com/content/john-richards-dirty-electronics-uk>.

de clous plantés sur une planche de bois (exemple 3). L'humour se loge ici dans l'image obtenue par la caméra, l'expression des musiciens et l'incongruité de la situation : faire de la musique avec des objets si éloignés des instruments traditionnels ou même des instruments électroniques habituellement utilisés en électroacoustique.



Exemple 3. Amit Patel et son instrument de musique construit à l'aide de clous, de fils électriques et d'une planche de bois.

L'image, comme le texte et la technologie, accompagne la musique électroacoustique afin de créer des situations humoristiques. Dans la bande-son du dessin animé *Les Shadocks*, Robert Cohen-Solal crée une musique électroacoustique dans laquelle les personnages parlent sans être compréhensibles et accompagnent la narration de Claude Piéplu. L'image sonore de cet accompagnement mélangeant un ensemble de sons et de musiques hétéroclites dialogue avec l'image visuelle afin de créer un véritable chef d'œuvre de l'humour télévisuel.

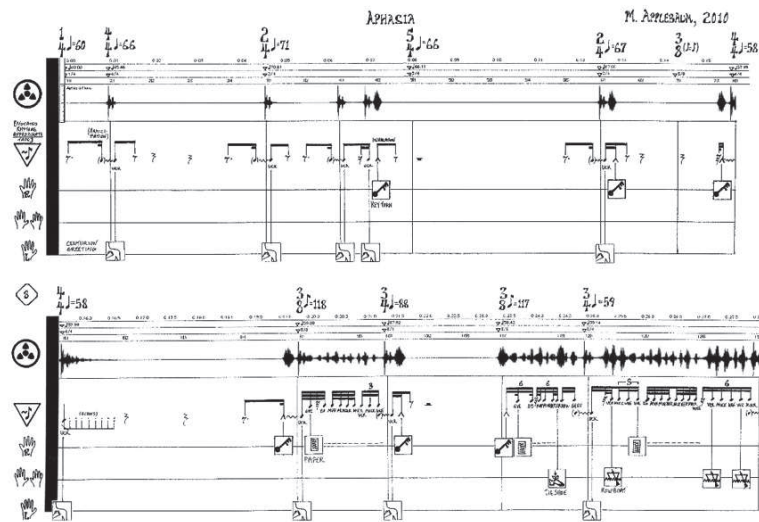
Aphasia (2010) de Mark Applebaum est une pièce pour chanteur et bande dans laquelle le musicien, muet pendant toute la durée de l'œuvre et assis sur une chaise face au public, doit réaliser une chorégraphie avec ses bras en synchronisation parfaite avec la bande. L'illusion de sons créés par les gestes du musicien est parfaite. Une partition extrêmement précise (exemple 4) indique les gestes à réaliser et le contenu rythmique de la bande. Le compositeur donne quelques conseils dans la partition :

The hand gestures represent a kind of alien, pre-verbal, and rhythmicized sign language. Hand (and arm) gestures are to be made definitively and with absolute confidence. They are to be vivid and energetic. Paradoxically, the remainder of the body remains still, seated, formal. The face stare blankly at a fixed point in the middle of the audience and remains unchanging, expressionless²⁹.

29 « Les gestes de la main représentent une sorte de langue des signes inconnue, préverbale et rythmique. Ces gestes (et ceux du bras) doivent absolument être réalisés avec beaucoup d'assurance. Ils doivent être

L'humour est-il soluble dans la musique électroacoustique ?

L'humour naît à la fois du contraste entre les mouvements des bras et la parfaite immobilité du reste du corps, de l'impression que les gestes du chanteur – qui ne chante pas – sont réellement la cause des sons entendus, mais aussi de certains sons ou enchaînements de sons inspirés de bruitages de dessins animés.



Exemple 4. Première page d'*Aphasia* (2010) de Mark Applebaum pour chanteur et bande.

3.4. La référence causale

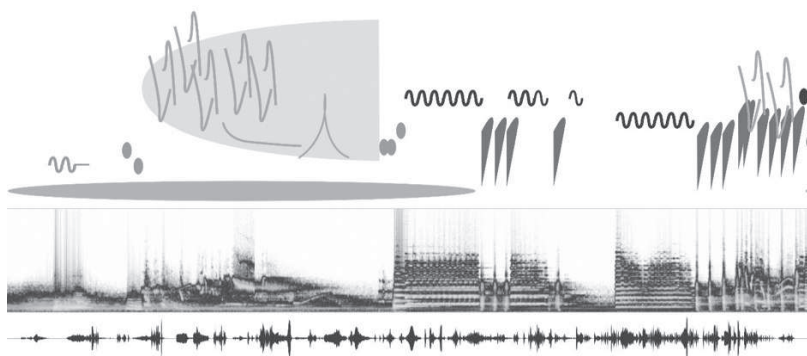
La référence causale est une des principales sources d'humour dans la musique électroacoustique. La source est identifiée par l'auditeur et la référence culturelle est immédiatement perçue. Avec *L'oiseau moqueur*, François Bayle utilise des sons instrumentaux – hautbois et cor –, des sons imitant le chant des oiseaux, le rire d'une voix et divers autres sons. Dans l'extrait représenté par l'exemple 5, chaque son est identifiable sur la transcription :

- les sons instrumentaux : points et vagues (trilles) ;
- les chants d'oiseaux : traits fins s'enchevêtrant ;
- le rire : forme verticale avec une pointe en bas ;
- les autres sons : réverbération et texture dans le grave représentées par des graphiques allongés.

vifs et énergiques. À l'opposé, le reste du corps doit rester en place sans mouvement. Le regard doit fixer un point au milieu du public et rester immuable, sans expression. » Mark Applebaum, *Aphasia*, partition, inédit, p. 2. Nous traduisons.

Pierre Couprie

Le compositeur joue avec la reconnaissance de la voix et la proximité de ce son avec celui des oiseaux pour élaborer l'ambiguïté de la pièce : le rire est-il humain ?



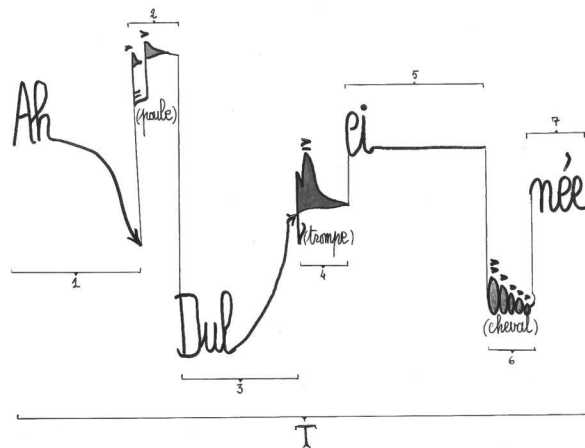
Exemple 5. Extrait de la représentation de « L'oiseau moqueur », *Trois rêves d'oiseau* (1963) de François Bayle réalisé par Pierre Couprie.

Dans *Singing Åke* (2008), Magnus Bunnskog reprend une œuvre phare du répertoire électroacoustique, *Les objets obscurs* (1991) du compositeur suédois Åke Parmerud, afin de l'interpréter uniquement avec des sons vocaux sans transformation. Bunnskog note que cet hommage à Monsieur Parmerud reprend une vieille tradition nordique qui consiste à transmettre une musique d'une génération à une autre par le chant. L'humour se situe à la fois dans l'origine des sons – le chant sans transformation, qui est un matériau sonore très rare en électroacoustique, est ici perçu comme incongru – et dans la transposition d'un principe musical – l'utilisation d'une technique de production musicale traditionnelle pour créer une référence à une œuvre technologique.

3.5. La construction formelle

Si l'humour provenant d'éléments exogènes comme le texte apparaît à plusieurs moments de la *Sonate baroque* et de *Don Quichotte Corporation* d'Alain Savouret, l'humour endogène utilisant le matériau sonore lui-même est une des constantes qui parcourt l'ensemble des deux œuvres. Le compositeur est un des rares à réussir à élaborer un discours musical en électroacoustique avec les matériaux les plus hétéroclites qui soient. Le deuxième mouvement, « Dulcinée », constitue l'un des chefs-d'œuvre d'humour et de construction formelle de la musique électroacoustique. La forme musicale est un thème et variations, le thème (exemple 6) étant composé de quatre syllabes entrecoupées de trois sons pour le moins incongrus (poulailler, trompe, ébrouement d'un cheval). Les variations reprennent ensuite l'ordre des sons présentés dans le thème et en leur appliquant diverses transformations : filtrage, étirement temporel, compression temporelle, transposition, assemblage, brassage, modification de la position sur le panoramique, etc. Au fur et à mesure que l'on progresse dans les variations, le matériau d'origine est de moins en moins reconnaissable. Dans la

transcription³⁰ que nous avons réalisée, chaque son est représenté par un symbole spécifique et la transformation des sons est représentée par un déplacement vertical – modification de la position sur le panoramique – et une modification de la couleur figurant les effets qui altèrent les sons. Dans le cédérom, lorsqu'un matériau n'est plus reconnaissable, nous avons utilisé la couleur violette. Ainsi, cette couleur envahit progressivement la transcription.



Exemple 6. Transcription du début de « Dulcinée », *Don Quichotte Corporation* (1981) d'Alain Savouret réalisée par le compositeur.

Dans « La dictée », premier mouvement de la *Sonate Baroque*, le compositeur joue sur la répétition mécanique d'enchaînements sonores afin de créer une structure musicale. La dictée n'est pas réalisée à l'aide de mots mais de sons, la voix n'intervenant que pour marquer la ponctuation. L'aspect humoristique est alors apporté par l'incongruité de la situation – la voix étant reléguée à la partie la plus réduite de la dictée, la ponctuation – et par la construction formelle qui joue sur les effets de répétitions et de variations afin de tenter de rendre mécanique le déroulement musical. Ce mécanisme est largement déstabilisé par la bagarre qui se déclenche entre la voix et les autres sons.

Strathoven est une pièce composée par Luc Ferrari en 1985 à partir de trois matériaux :

1. un enregistrement du premier mouvement de la *Cinquième symphonie de Beethoven* ;
2. un enregistrement de la « Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï » de L'Oiseau de feu de Stravinsky ;
3. une phonographie enregistrée dans un lieu public avec beaucoup de passage, une sorte de couloir de métro.

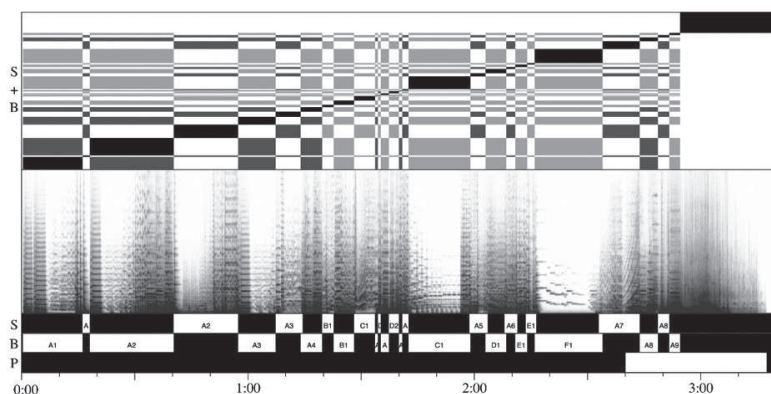
³⁰ Pierre Couprie, Transformation/transmutation. Analyse d'un extrait de *Don Quichotte Corporation* d'Alain Savouret, in *La musique électroacoustique*, Paris, INA-GRM/Hyptique, 2000, cédérom.

Ferrari réalise un découpage et un mélange des deux premiers matériaux et crée ainsi des effets de surprises en substituant des résolutions de cadences du premier par des accords du second et des brassages thématiques – le début d’un thème de Beethoven se terminant par la fin d’un thème de Stravinsky. Pour reprendre une idée de Bergson³¹, l’effet parodique obtenu relève directement d’une transposition d’un matériau solennel en un montage familier. En avançant dans la pièce, le mélange entre les deux compositeurs est de plus en plus virtuose jusqu’à aboutir au troisième matériau.

La représentation d’une telle structure peut se faire sous la forme de trois lignes thématiques représentant chacun des matériaux (en bas de l’exemple 7) ou d’une ligne regroupant l’ensemble. Toutefois, ce type de représentation ne met pas en évidence les trois niveaux de structure :

1. la structure générée par le remontage de l’extrait de la *Cinquième symphonie* ;
2. la structure générée par le remontage de l’extrait de *L’Oiseau de feu* ;
3. la structure globale résultante.

Pour mettre en évidence les similarités et l’évolution formelle, il est aussi possible d’utiliser une matrice d’auto-similarité³² (haut de l’exemple 7). Les variations formelles de chaque matériau et leurs évolutions temporelles apparaissent ainsi très clairement sous la forme de niveaux de gris. La diagonale de rectangles noirs représente l’exacte similarité de chaque instant avec lui-même.



Exemple 7. Transcription de la structure de *Strathoven* (1985) de Luc Ferrari. De bas en haut : structure linéaire (P : paysage sonore, B : Beethoven, S : Stravinsky), sonagramme, matrice de similarité calculée à partir de la forme musicale.

31 Henri Bergson, *op. cit.*, p. 55.

32 Une matrice d’auto-similarité permet de visualiser les distances entre les éléments d’une liste. Dans l’exemple 7, les segments des trois niveaux de structure du matériau de *Strathoven* sont renommés en valeurs numériques, les distances entre chaque segment sont calculées et un *mapping* de couleur est utilisé afin de faciliter l’interprétation de la matrice. Les couleurs sombres représentent une distance faible et donc une forte similarité et le blanc une distance importante.

4. Conclusion

Ce court chapitre en forme de ballade musicale nous a permis de définir et d'illustrer quelques procédés humoristiques employés en électroacoustique. Selon les exemples, la perception de l'humour est plus ou moins liée à une culture de ce genre musical. Ainsi, si *Strathoven* fait sourire un large public mélomane en ce qu'il fait appel à des citations aisément reconnaissables, les performances de *circuit bending* ou l'œuvre *Aphasia* nécessitent une certaine curiosité technologique et la sensibilité à l'humour de *Singing Åke* est liée à la connaissance du répertoire acousmatique. Notre quête d'un humour sonore nous a amenés à présenter différentes formes de références extra-sonores pour aboutir à un humour qui pourrait se loger dans la construction formelle comme c'est le cas dans *Don Quichotte Corporation* ou dans *Strathoven*. C'est finalement peut-être à travers ce dernier aspect que pourrait exister un humour purement sonore en musique.