



HAL
open science

Musique, humour consensuel et postmodernité

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Musique, humour consensuel et postmodernité. 2019. hal-02307763

HAL Id: hal-02307763

<https://hal.science/hal-02307763>

Preprint submitted on 7 Oct 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.

Musique, humour consensuel et postmodernité

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : La musique postmoderne pourrait porter un consensus d'humour permanent, en demi-teinte. On pourrait parler « d'humour mou » trahissant une longue tragicomédie devenue subliminale ainsi qu'une détente apparente généralisée. Il paraît aussi s'agir « d'humour publicitaire » au sein d'une société ayant mondialisé notamment et surtout sa marchandisation. Encore faut-il, au préalable, examiner si la musique peut réellement se montrer comique de façon générale, ou seulement « légère » ou « humoristique ».

Ce texte fut rédigé en 2015. Il parut dans *Humour musical et autres légèretés sérieuses de 1960 à nos jours*, sous la direction d'Etienne Kippelen, Aix-en-Provence, PUP, 2017, p. 17-29. Ceci en est une version révisée (octobre 2019)

1. La musique peut-elle être comique ou seulement humoristique ?

La « musique pure » (instrumentale) semble difficilement drôle dans le cas général décrit par Schopenhauer : « la musique, puisqu'elle passe au-dessus des idées, est aussi assez indépendante du monde des phénomènes¹ », et donc plus indépendante encore de la distanciation (potentiellement comique) d'un phénomène par rapport à un autre. On verra que selon Kierkegaard, le comique, comme le tragique, naît d'un décalage. Mais pour la musique, la distanciation ne semble donc pas un processus attendu *a priori*. Les philosophes voient volontiers cet art « pur » au sens d'unitaire, sans la dualité objet-imitation de l'objet qu'impose une distanciation : « pure sensation, sans concept² », selon Kant, « pure contemplation de la lumière par elle-même³ », pour Hegel, « forme humaine la plus pure⁴ » selon Alain.

¹ Nous avons consulté cet ouvrage dans une traduction anglaise (le lecteur voudra bien nous en excuser), que nous re-traduisons ici. *The world as will and as representation (Le monde comme volonté et comme représentation)*, tome 1, New York : Dover Publications 1969, p. 257.

² Voir le § 53 de sa *Critique de la faculté de juger* (1790).

³ Hegel, *Cours d'esthétique*, tome 2, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 378.

⁴ Cité par Michel Ribon dans *Le gouffre et l'enchantement*, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 187.

Il y a un genre, l'opéra comique. Mais voilà d'abord du théâtre et d'ailleurs, moins précisément comique que plus généralement populaire. La création de *Pelléas et Mélisande* (opéra de Debussy, ni comique ni même populaire *a priori*), a lieu en 1902 à l'Opéra Comique, dans un lieu dont le nom, dans ce cas, révèle un glissement sémantique. Kant persiste à voir entre musique et comique deux « arts » de la même catégorie « corporelle », parmi les « arts agréables⁵ ». Mais c'est probablement l'idée kantienne d'une musique, en soi, art mineur, car encore « sans concept ». Alain Tirzi se méfie d'ailleurs : dans l'œuvre de Kant, la musique resterait « latente est impensée⁶ ».

Le terme « d'humour », que les Anglais se sont autrefois appropriés en tant « qu'humeur nationale », bien que présent chez Corneille puis pensé par Voltaire, selon Bernard Gendrel et Patrick Moran⁷, tendrait aujourd'hui à s'identifier à la notion de comique par le fait d'un affaiblissement sémantique que déplorent ces derniers⁸. Ce terme, quant à nous, nous semblerait signifier un *amont* du comique, ou si l'on préfère, une astuce préalable au rire et finalement, une élaboration, une « intention de comique ». De ce point de vue, parler précisément d'« humour » serait plus approprié à la musique, si ce concept ne devait donc pas nécessairement impliquer un comique franc, net, effectif, mais les coulisses convenues, en quelque sorte, de ce dernier. Il s'agirait alors d'une analyse traditionnelle de l'intention du compositeur, ayant rapport à la conception de l'œuvre (l'intention) plutôt que sa réception. L'humour musical serait donc une déclaration codifiée de se lier au champ du comique. Il pourrait renvoyer, ainsi, à un plus large choix d'œuvres musicales. Le fait qu'il deviendrait comique ou non, dans la réception de telle ou telle œuvre, serait alors fonction du public et de sa « culture », c'est-à-dire de sa connaissance plus ou moins fine des codes employés par le compositeur.

La musique pourrait devenir humoristique, ou même drôle, voire comique (si l'on peut graduer ainsi ces derniers adjectifs et selon donc la culture spécifique du public), particulièrement avec la voix et les mots, donc avec des images ou concepts associés. C'est déjà l'aspect sensationnel de Janequin, aspect permis par les onomatopées, l'imitation bruitiste véhiculant des imageries, donc une certaine distanciation. L'imitation engendre en particulier les premiers bestiaires sonores. Si ces derniers sont liés au champ de l'humour, c'est sans doute que le comique est corrélé, selon Baudelaire⁹

⁵ *Op. cit., in fine.*

⁶ Alain Tirzi, *Kant et la musique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13.

⁷ Voir à ce sujet les premières lignes de leur article en ligne, *Humour : panorama de la notion*,

http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion#_edn1.

⁸ *Ibid.*, dès l'amorce du sous-titre 2.A.3, *Humour et comique*.

⁹ « Il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien et du mal : les yeux et la bouche. Dans le paradis terrestre (qu'on le suppose passé ou avenir, souvenir ou prophétie, comme les

(et Lacan reprendra cette idée), à l'idée d'une chute, ou d'une rechute. Ici, en l'occurrence, c'est la chute du règne humain dans celui de l'animal : une chute de deux à soudain quatre pattes. L'irruption *soudaine* de l'animalité, en particulier, est un déclencheur. La rapidité, l'effet de surprise, en effet, semblent souvent nécessaires au comique (on verra que Kant suppose ce fait en passant). Des miaulements sont suggérés par les premiers *glissando* de violon du *Capriccio stravagante* (1627) de Carlo Farina. C'est d'ailleurs, à l'époque, une nouveauté, donc une surprise technique. Si le *glissando* est moins une surprise en 1886, pour camper l'âne du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, demeure cependant l'étonnement que le compositeur use d'un mode de jeu resté marginal, du moins dans les œuvres de musique savante écrite, depuis Farina. De fait, le *glissando*, encore à l'époque, reste cantonné à la musique populaire ou à la musique savante dite « de genre ».

Paradoxalement, le comique pourrait naître de la chute dans l'animalité, donc dans un univers biologique, ou « au contraire » dans le monde de la machine. C'est l'idée catégorique de Bergson. Il y aurait rire *si et seulement si* l'on aurait affaire à du « mécanique plaqué sur du vivant¹⁰ ». Mais certes « le mécanique » peut encore rappeler l'animal en tant qu'automatisme imaginé « sans cervelle ». Ceci rappelle d'ailleurs la vieille thèse de l'animal-machine, pensée par Descartes dès 1646¹¹. On en arrive au centre paradoxal réunissant robotique et biologique. C'est l'humour ambigu, car jamais certain (non avoué par le compositeur) bien que curieusement presque permanent, qui satellite autour de Stravinsky, surtout après 1914¹². Le nouvel *ostinato* n'y sert plus l'idée d'une sauvagerie « pure » : « sérieuse », comme dans le *Sacre du printemps* (1913). Il reste cependant mécanique, en tant que répétitif obstiné : entre l'évocation de la machine et de l'animal, au second degré de lecture. Or, l'intention de Stravinsky, au premier degré (affiché, écrit), serait « d'ordonner le temps¹³ ». On aboutit, par ces deux degrés entremêlés, et selon la critique d'Adorno, à une

théologiens ou comme les socialistes), dans le paradis terrestre, c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n'était pas dans le rire ». Charles Baudelaire, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 527-528.

¹⁰ « *Du mécanique plaqué sur du vivant.* » C'est là l'idée génératrice de son fameux ouvrage (1900) : *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1924, p. 23.

¹¹ *Lettre au Marquis de Newcastle*, 23 novembre 1646.

¹² Voir à ce sujet notre article en ligne, Stravinsky (parcours de l'œuvre), in *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'Ircam), 2015, plus particulièrement la seconde partie intitulée « 1914 : naissance d'une nouvelle "ironie de chambre" ».

¹³ Le rôle exclusif de la musique serait en effet, selon Stravinsky, d'engendrer « un ordre entre l'homme et le temps [...] ». La construction faite, *l'ordre atteint, tout est dit* ». Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, p. 69-70.

musique justement embarrassée de « ce comique qu'elle dénonce¹⁴ ». Kierkegaard parle de décalage, souvent, entre la société qui fait le constat (en riant) de quelque chose de tragique, constat *surprenant* du « délire de l'intériorité¹⁵ » d'un individu ou au contraire – ce qui paradoxalement reviendrait au même – de son absence apparente d'intériorité dans sa « folie radotante¹⁶ ». Ceci renvoie encore au point commun paradoxal entre l'animal et la machine. Or, ce point de jonction est particulièrement familier au XX^e siècle, qui, bien que parcouru de part en part par les manifestes *per se* solennels des avant-gardes, est justement occupé de machines par son scientisme et d'animaux par son primitivisme. Précisément, c'est le comique qui nous révèle que ces deux thèmes opposés ne le sont pas. Ils se rejoignent dans un possible rire commun. La possibilité permanente de ce rire, au sein même d'une avant-garde, semble donc le projet ambigu, en un sens « semi dadaïste », de Stravinsky après 1914, en coulisse des manifestes (*Chroniques* du musicien)¹⁷.

Nous jetions que la notion d'humour présupposait un comique de compositeur, non forcément perçu par le public pour le faire rire effectivement. Hegel souligne qu'il faut distinguer les comiques subjectif et objectif. Le citant, Genette va jusqu'à penser, lui, que le comique ne peut être objectif. « Ce qui rit n'est jamais *on*, [...] mais quelqu'un, un sujet comique individuel et réfractaire à quelque détermination objective que ce soit¹⁸ ». C'est ce que constatait, justement sous forme de boutade aphoristique, l'humoriste Pierre Desproges : « on peut rire de tout, mais pas avec tout le monde¹⁹ ».

Or, certaines recettes de travestissements de la musique pourraient être drôles de façon universelle, au moins au sein d'une même culture : les musiques accélérées (comme quand on pouvait passer autrefois un disque de 33 tours à 45 tours), en tant que mécanisations d'une œuvre, semblent opérantes. C'est peut-être que la distanciation est alors immédiatement possible entre deux vitesses objectives, dont les deux sont connues par l'auditeur. Quel Occidental ne rira pas des voix chantées-enregistrées-accelérées, surtout (mais pas nécessairement) quand il connaîtra la chanson référente, « à la bonne vitesse » ? Notons justement que ces effets ne sont pas l'intention du compositeur. Ceci, corrélé à la franchise de cet exemple (selon nous son efficacité), semble dire que le comique « réel » (objectif), en

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 214.

¹⁵ Sören Kierkegaard, *Post-criptum aux miettes philosophiques*, Paris, Ellipses, 2005, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Revoir la note 12.

¹⁸ Voir le chapitre : Mort de rire, in Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 145.

¹⁹ Il semble que cette phrase célèbre (souvent travestie en « mais pas avec n'importe qui ») soit apparue pour la première fois dans un entretien publié par *Télérama* (24 novembre 1982).

musique, ne serait peut-être pas alors une question d'humour (d'intention du musicien), et en fait pas vraiment une question musicale, mais plutôt péri-musicale. Charles Lalo imagine une « *définition génétique* du comique », une possible « recette pour fabriquer du comique²⁰ ». Mais la recette, au moins à la lumière de l'exemple précédent, ne serait justement pas le fait de l'art et encore moins celui de la musique.

Le rire institutionnalisé, en tant qu'art, semble généralement une forme de théâtre (par exemple dans certains *one man show* des gens justement nommés « comiques » ou « humoristes »). Mais est-ce vraiment le fait de l'art (de la musique en particulier peut-être encore moins) ? Il se peut qu'il ou surtout *elle* n'y parvienne jamais réellement (c'est très difficile, c'est un exploit), sauf, certes, dans quantité d'exceptions soulignées par la réception d'un public très choisi. Décidément l'*intention* de faire rire, seule, semble souvent démontrable.

2. La détente

En fait, si la musique pure semble difficilement drôle, on peut capter avec d'autant plus de bienveillance son intention de faire rire, donc son humour (disions-nous) en tant qu'invitation agréable à une *détente*. Il n'y aura pas rire mais au moins *sous-rire*. « Détente », ici comme partout par la suite, devra cependant être compris dans un sens précis et, en fait, dans un sens violent. On ne parle donc pas ici de « loisir » (sens « doux », en quelque sorte) mais du relâchement brutal d'une tension. On pourrait se figurer le processus par une image électrique. C'est un condensateur qui se décharge soudain. La définition de Kant cerne cette idée au plus près, en la corrélant d'ailleurs à la notion de soudaineté : « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente²¹ ».

Si l'on confronte Kant et Kierkegaard, c'est la *différence effarante de point de vue* qui semble créer le tragique, selon Kierkegaard, puis le comique par relâchement immédiat de la tension elle-même (du tragique), tension engendrée juste avant par cet écart. Le comique semble naître à la fois de l'écart et du relâchement de l'écart. En quelque sorte, il souhaiterait le tragique car son seul rôle serait d'y mettre fin : sans tragique, pas de comique.

On peut relever plusieurs types de ces « relâchements » cherchés par les musiciens.

C'est la chute de tension du compositeur perpétuellement en colère : Beethoven envoie des missives musicales agressives à ses intimes,

²⁰ Charles Lalo, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 119.

²¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 54.

notamment son premier mécène, le comte Ferdinand Waldstein. Mais l'humour reste surtout langagier. Il joue ainsi des mots « Graf » (comte) et « Schaf » (« mouton », et par extension, « andouille », « cruche »). Le décalage (donc l'humour) musical est confiné dans la brièveté inhabituelle de ces « œuvres », d'ailleurs pas considérées publiques ni même œuvres en leur temps : quelques secondes, que l'auditeur (aujourd'hui que ces missives privées peuvent être entendues en concert) peut comparer aux quelques minutes des mouvements d'œuvre de cette époque, pour comprendre leur marginalité, leur caractère officieux et là encore, comme « péri-musical ».

Mozart court-circuite la supposée tension permanente d'être sous-estimé par son temps (par l'Archevêque Coloredo le premier, qui persiflait avec son fameux « trop de notes »). Le sextuor sous-titré « Une plaisanterie musicale » ou « Les musiciens de village » (1787), ainsi, caricature « les mauvaises musiques » et, par extension, toute musique qui n'est pas de Mozart mais qui sera peut-être préférée à celle de ce dernier par son époque. L'humour est ici clair, pas seulement par le titre, mais par le décalage évident entre la musique particulièrement codifiée (et ainsi connue) du style classique et les présentes fausses notes, fautes de goût instrumentales (non discrétion des cors), ou répétitions qui d'ailleurs, en un sens, apparaissent précisément pré-stravinskiennes et ainsi convoquent la conception de Bergson, mécaniste, du comique : le comique de répétition en somme.

Une autre détente, cette fois politique, serait à chercher, après 1870, entre la France et l'Allemagne, finalement entre Wagner et les compositeurs français. Fauré et Messager, dans *Souvenirs de Bayreuth* (1888), enfilent là encore *mécaniquement* les leitmotifs du *Ring* dans la forme déjà mécanique d'un rondo : le refrain malmène – schématise grossièrement – au piano les cris des walkiries (« o-jo-to-ho ! »). Cet humour permet ce que Genette appelle une « révision de la réalité²² ». Wagner n'est *plus* le compositeur le plus influent de son temps. Et la France n'a *pas* été humiliée par la Prusse et ses alliés (la future « Allemagne ») en 1870.

On peut aussi mettre fin à une tension technique, celle de la musique occidentale savante qui, contrairement à la populaire, s'efforce difficilement de rendre discontinu, de *discrétiser* le champ des fréquences pour imaginer des demi-tons séparés par du vide. C'est là qu'intervient le *glissando* (revoir les exemples de Farina et de Saint-Saëns ci-dessus, parmi tant d'autres possibles). Cette relâche technique, dans ces cas puissamment fructueux des bestiaires « glissants », résonne avec une autre : la relâche de l'effort de « se tenir sur deux pattes ». Ceci correspond à une régression – supposée bénéfique en tant que détente ponctuelle – au « point de départ », au socle historique collectif de l'animal (selon Darwin) ou historique individuel du nourrisson (selon Freud) pour lequel le langage n'est encore qu'une musique glissante.

Ligeti propose parfois un humour procédant d'une autre détente. Durant les

²² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 204.

années 1960, il s'agit de relâcher la tension esthétique entre public et avant-gardes, tension qu'Adorno déplore déjà vers 1940²³. Ces avant-gardes seront d'autant plus difficilement comprises après leurs années les plus ascétiques (les années 1950). *Aventures* (1964), pour trois chanteurs et sept instrumentistes, viennent alors à point. Elles commencent par des halètements vocaux clairement simiesques. Voilà encore l'aide de l'animal. Ligeti, depuis le point de vue supposé d'une avant-garde officielle, *court-circuite* la tension de ce public en lui suggérant que la musique contemporaine n'est pas si sérieuse ni tant « intellectuelle²⁴ » ou coupée du fond d'animalité de l'humain. *Nouvelles aventures* (1964-66) persistent dans ce relâchement, de ce court-circuit relatif. Les cris initiaux, là encore, procèdent à la fois de l'humain et de la bête, ou si l'on veut de l'idiotie vocale. L'avant-garde musicale retrouve son modèle « d'idiotie » que les arts plastiques, selon Jean-Yves Jouannais²⁵, lui montrent sans grand succès depuis le début du siècle.

Dans tous les cas précités, l'humour, en tant que recherche de court-circuit, facilite une perméabilité du public. C'est donc, finalement, une manipulation, une démarche pédagogique d'intégration historique de l'oeuvre. Janequin, par l'humour affiché des onomatopées, permet de faire mieux accepter les nouvelles *imitations* serrées, propres au début du XVI^e siècle. La musique atonale est mieux reçue par sa soi-disant satire dans les *Aventures* de Ligeti. Le *glissando* est préparé par plusieurs siècles de bestiaires ponctuels : bientôt Bartók, Varèse puis Xenakis pourront l'utiliser de façon « sérieuse ». C'est le duo artistique postmoderne²⁶ qui est discrètement prophétisé par Fauré et Messager. L'humour souvent nous *vend* quelque chose en coulisse.

²³ « Parmi les reproches qu'ils [le public le plus large] répètent obstinément, le plus répandu, c'est celui d'intellectualisme : la musique aujourd'hui naîtrait du cerveau, non du cœur ou de l'oreille ; elle ne serait point imaginée dans sa sonorité, mais calculée sur le papier ». Le philosophe conclut alors, comme pris lui aussi par un « élan du cœur » irrépressible : « L'indigence de ces phrases saute aux yeux ». Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Voir note précédente.

²⁵ Voir *L'idiotie. Art, vie politique, méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine, 2003. Jouannais y montre que la posture assumée de « l'idiot » est celle de l'art moderniste. L'art signifie ici – comme de coutume – les arts plastiques. La musique moderniste semble plus rétive à cette posture de façon générale.

²⁶ On fait ici allusion à la tendance, dans l'art des années 2000 et ultérieures, à constituer des duos d'artistes pour se rendre mieux visibles (à plusieurs), dans un marché de l'art sans cesse plus global, aveugle, mondial, inaccessible. Voir à ce sujet notre article, « La musique des années 2000 et l'obsession de la fusion », in Jacques Amblard et Sylvie Coëllier (dir.), *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 37-48.

3. Postmodernité, détente générale et marchandisation

Peu après l'an 2000, Judith Lochhead remarque que notre société occidentale est souvent dite « postmoderne²⁷ » dans son ensemble. Or, de nombreux pays de cette « société riche globalisée », dont la France, n'ont pas vu de guerre sur leur territoire depuis 70 ans (si l'on oublie l'Algérie en tant que « France »). Malgré une crise économique persistante depuis 1973, l'impression d'une sécurité qui « va de soi » semble donnée à trois générations successives à partir des baby boomers. Or, selon Jankélévitch, « l'art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'urgence vitale²⁸ ». La société postmoderne serait donc, en quelque sorte, le résultat – ou au moins le symptôme – du développement d'un humour sur une échelle de temps sans précédent.

En même temps, au-delà des questions de sécurité fondamentale, plusieurs auteurs remarquent le désenchantement profond, et croissant, de nos sociétés, Einstein dès 1934²⁹, Bruno Latour à partir 1991³⁰, et récemment les esthéticiens eux-mêmes se chargent de ce discours qui ne concerne plus même les œuvres, car ils pensent plus important de tirer, en quelque sorte, la sonnette d'alarme. Selon Alain Giffard, nous serions les esclaves d'un *neuro-marketing*³¹ global, plus insidieux qu'un génocide par son caractère souterrain. Bernard Stiegler montre même la fin de toute *transindividuation*³². Or, en reprenant notre citation précédente de Baudelaire, « le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne ». Il est donc lié à un problème.

Si notre société postmoderne est à la fois dégagée de l'urgence vitale (donc capable de rire selon Jankélévitch) et accablée de problèmes sans précédents même si « non vitaux » (donc conduite au rire selon Baudelaire), on comprend qu'elle soit amenée à développer un humour de tous côtés, donc de façon considérable. Ou si l'on préfère ce topos, entre deux bornes

²⁷ Judith Lochhead, *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 4.

²⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 9.

²⁹ « Les phénomènes de la décadence actuelle sont dus au fait que le développement de l'économie et de la technique a beaucoup aggravé la lutte des hommes pour l'existence, de sorte que le libre développement des individus a subi un grave dommage ». Alfred Einstein, *Comment je vois le monde*, Paris, Flammarion, 1958, p. 13.

³⁰ Selon son « anthropologie symétrique », l'auteur montre la nécessité de re-concevoir notre pensée dans son ensemble. Voir l'ensemble de ses ouvrages à partir de *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1991.

³¹ Sous l'écorce de la fiction : l'Hercule anémié, in Colette Tron (dir.), *Esthétique et société*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 142.

³² « Nous avons été détruits et aveuglés – tous autant que nous sommes – par ce devenir régressif de nos regards de plus en plus bornés. Il nous faut réapprendre à voir – c'est-à-dire à montrer – le singulier qui n'est jamais encore vu ». « Repenser l'esthétique, pour une nouvelle époque du sensible », *ibid.*, p. 104.

respectivement propices au comique et au tragique se déploie littéralement un esprit *tragicomique* permanent, automatique mais « mou » car précisément consensuel. Cet « humour mou » occidental va comme désormais de soi. Il semble aujourd’hui un *présupposé* auquel on pourra certes trouver des exceptions ou autres poches de résistance. Le philosophe Alain Badiou exprime les données du problème, cette pan-dérision. Mais bien que marxiste, donc inféodé à un « grand récit » des plus sérieux, il emploie les tournures de notre nouveau siècle, précisément ironiques. Un « marxisme humoristique » semble ainsi né : « Il faut vivre dans notre village planétaire, laisser faire la nature, affirmer partout des droits naturels. Car les choses ont une nature qu’il faut respecter. L’économie de marché, par exemple, est naturelle, on doit trouver son équilibre, entre quelques riches malheureusement inévitables et des pauvres malheureusement innombrables³³ ».

La condition postmoderne de Jean-François Lyotard voit justement la « fin des grands récits³⁴ » dès 1979. Cette fin semble alors celle, définitive, de tout idéal téléologique ou eschatologique et au fond, dès lors, de toute solennité réelle, de tout sérieux indiscutable. Badiou, en tant que penseur marxiste, fait d’ailleurs certes figure d’exception aujourd’hui. Et même, on a vu qu’il adaptait, dans une certaine mesure, son marxisme persistant à la « néo-légèreté » tragique de son temps.

Au fond, puisqu’on qu’on remarquait cet humour permanent, sous-terrain, « nécessaire » déjà chez Stravinsky après 1914, on pourrait se demander s’il n’y avait pas là, déjà, le signe d’un temps qui voyait la fin, en Occident, d’un premier grand récit d’importance : la Bible. Dieu étant mort, tué par les hommes, selon un Nietzsche qui, tout en l’approuvant, redoute certaines implications d’un tel « meurtre³⁵ », c’est une bonne part de la solennité occidentale qui semble s’éteindre avec Lui (bien qu’elle sera relayée, donc provisoirement, par la solennité du grand récit marxiste). L’Occident trouvait en effet une part de sa gravité dans l’identification en un Christ sérieux. D’après Bossuet, le Christ n’aurait « jamais ri³⁶ ». Et Baudelaire

³³ Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005, 249, cité par Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 14.

³⁴ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, Paris, Minit, 1979, p. 8.

³⁵ Voir par exemple *Also sprach Zarathustra* (1885), « Prologue de Zarathoustra », II, ou *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), livre troisième, § 125 : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? »

³⁶ Cité par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 135. Mais Genette note que Jésus ne rechigne pas au calembour, ainsi dans Matthieu 16, 18-19 : « tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai

rappelle ce proverbe : « le sage ne rit qu'en tremblant³⁷ ». Mais le poète critique déjà cet adage ancien, et ce prétendu sage : « Il y a donc, suivant le Sage, une certaine contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire³⁸ ». Au moins notre société postmoderne a-t-elle totalement intégré cette critique baudelairienne d'une soi-disant « sagesse solennelle ». N'avons-nous pas d'ailleurs *oublié* ce proverbe ? On remarque donc, au passage, qu'aucun proverbe n'est si nécessairement éternel : la sagesse populaire elle-même est menacée d'obsolescence. Voilà encore, pour notre époque, une nouvelle matière à rire, de façon ambiguë (désenchantée). Depuis la « fin des grands récits », donc disons 1979 pour suivre Lyotard, le sage occidental, au contraire, s'approcherait davantage de l'humoriste. Michel Collucci, dit « Coluche », avant de devenir martyr de la route et modèle charismatique pour sa propre entreprise caritative des « Restos du Cœur », candidait même aux élections présidentielles en 1981. D'abord canular, l'affaire en était devenue peu à peu sérieuse, signe que les humoristes étaient pris, précisément à cette époque, littéralement de plus en plus « au sérieux ».

Mais l'on remarquait que certains grands récits politiques, absolutistes, avaient provisoirement prolongé la solennité biblique. Le « grand récit nazi », s'il en fut un, bien que court, montra justement de cette propension singulière au non-humour. Le grand récit marxiste est également, au départ, des plus solennels. La critique de Stravinsky par le marxiste Adorno, relevée ci-dessus, est justement une critique du comique Strelnikov, général de l'armée révolutionnaire dans le roman *Docteur Jivago* de Pasternak est surnommé « L'homme qui ne rit jamais ». Or, la fin de cet autre grand récit, relevée en 1979 par Lyotard, devient effective dix ans plus tard, avec la chute du Rideau de Fer en 1989. On aboutit alors ainsi, selon le philosophe américain Francis Fukuyama, à la « fin de l'histoire³⁹ » par la fin de tout antagonisme générateur, de toute dialectique mondiale motrice. La « fin du sérieux » occidental, formule certes exagérée (mais à peine selon nous), ne serait donc pas de bon augure, s'il faut la corrélérer à Fukuyama. Et l'humour ne serait d'ailleurs pas si opérant qu'en tant qu'exception, qu'en contraste de son contraire, la loi solennelle. Mais sans cette dernière ?

L'humour serait ainsi devenu une norme. En un sens, il ne serait « plus drôle » mais d'abord consensus et donc marchandisation, « design », pour suivre Al Foster qui montre que ce concept serait le nouveau paradigme de notre temps⁴⁰. On remarquera que sa présence dans les réclames publicitaires télévisées est devenue courante, un truisme (ce qui ne semblait pas le cas par exemple dans les années 1950). Pour reconduire Kant, l'humour semble désormais le léger relâchement permanent d'une légère

mon église ».

³⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 525.

³⁸ *Ibid.*, p. 526.

³⁹ Voir *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

⁴⁰ Voir *Design et crime*, Paris, Les prairies Ordinaires, 2008.

tension permanente (qu'on appelle sans doute le « stress »).

Cela même, qui ne prêtait pas nécessairement à rire autrefois, peut devenir humoristique selon notre nouveau consensus. On aboutit à des révisions historiques humoristiques, donc à une herméneutique des œuvres musicales anciennes, favorable au comique. Ceci procède de la subjectivité culturelle (donc historique, temporelle) du rire. Freud note ainsi : « Kant dit du comique en général qu'une de ses particularités essentielles consiste à ne nous leurrer qu'un moment⁴¹ ». Donc ce qui était drôle ne l'est plus nécessairement. Charlie Chaplin, à mesure d'ailleurs que sa réputation de cinéaste allait croissant, devenait sérieuse en somme, faisait-il autant rire - par effet de « surprise esthétique » ? - que ne riaient probablement ses premiers publics ? Réciproquement surtout, ce qui n'était pas si drôle peut (ou *doit* selon notre « norme humoristique ») le devenir. Et pour la musique, ce qui n'était pas une œuvre autrefois – mais un simple canular comique – peut devenir œuvre aujourd'hui. Les missives humoristiques de Beethoven, naturellement sans opus, obtiennent aujourd'hui un classement « woO » (*Werke ohne Opuszahl* : œuvres sans numéros d'opus). On les joue en concert, on les enregistre. Qui soupçonnerait aujourd'hui, comme Adorno, le comique de Stravinsky, comme un problème ? Si Satie était autrefois vertement condamné par le moderniste Lucien Rebatet, au fond comme imposteur précisément comique, la musique postmoderniste américaine, et donc « la logique culturelle du capitalisme tardif » selon Jameson⁴², puis notre époque dans son ensemble, a hautement réhabilité celui que Rebatet osait taxer en 1969 (d'ailleurs de façon humoristique...) de « vieux traîne-patin⁴³ », imposteur sans envergure. Dans ses *Préludes flasques pour un chien* (1912), le comique satien augure de celui de Stravinsky, donc de l'idée de Bergson : par enfermements *mécanistes* soulignés par une économie des moyens pré-minimaliste. Mais le titre de ces préludes trahit le projet « dérisoire » de façon encore trop claire pour son époque, quand la dérision reste plus habilement clandestine chez le Russe. Satie sembla ainsi se cantonner lui-même, de façon problématique à l'époque, dans la musique de genre, la « musique légère », comme Chabrier au siècle précédent.

Or, aujourd'hui ont lieu bien des fusions, par un autre consensus plus général⁴⁴. Donc musiques légère et sérieuse fusionnent. L'opéra comique était d'abord presque clandestin, cantonné à la Foire saint Germain en 1678. Le bâtiment de l'Opéra Comique n'est né qu'en 1898 (après le déclin du « grand récit » biblique ?). Or, il faut attendre 2005 pour que ce dernier

⁴¹ Willy Szafran et Adolphe Nysenholc, L'originalité de Freud, in Willy Szafran et Adolphe Nysenholc (dir.), *Freud et le rire*, Paris, Métailié, 1994, p. 19.

⁴² Voir Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts, 2007. L'idée de l'ouvrage apparut d'abord dans un article en 1984, puis le livre lui-même parut aux U.S.A. au début des années 1990.

⁴³ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, Paris, Laffont, 1969, p. 758.

⁴⁴ Voir à ce sujet notre article cité en note 25.

devienne un théâtre national (comme signe de postmodernité ?).

L'importance de John Cage, de même, va croissant avec notre époque. De fait, l'Américain est déjà postmoderne dans le sens du sacrifice de la transcendance de l'art (au profit notamment du zen dans son cas)⁴⁵. Selon Hermann Danuser en 1984, Cage constitue d'ailleurs à lui-seul une branche de ce « postmodernisme » naissant⁴⁶. Il apparaît comme moderniste aussi, et notamment au sens des plasticiens selon Jouannais, donc au sens de « l'idiot » toujours peu ou prou dadaïste (à l'instar de Satie sans doute également). En 1960, dans une émission télévisée américaine intitulée « *I got a secret* », Cage apparaît sur une scène en tant que simple candidat « qui a un secret à partager avec le public ». Le présentateur, lisant sa fiche, introduit le musicien comme un simple inconnu. Le « secret », que le compositeur dit à l'oreille du présentateur, est qu'il va faire de la musique avec des objets de la vie quotidienne. Puis le public accueille cette performance comme un spectacle comique et conçu comme tel. Il rit bruyamment, sans gêne, applaudit. Cage garde un faible sourire énigmatique, imperturbable. Il campe déjà, comme nous, ce sérieux et cette dérision en équilibre dialectique permanent.

Certaines affaires aujourd'hui officielles semblaient cantonnées jadis dans l'officieux. Juste après sa création, Saint-Saëns a interdit qu'on rejoue son *Carnaval des animaux* (1886) de son vivant. Des auditeurs, en effet, avaient été « choqués », déçus que Saint-Saëns ne fût finalement pas ce « compositeur sérieux » qu'ils imaginaient. Aujourd'hui, il s'agit sans doute de son œuvre la plus célèbre. Guillaume Connesson s'inspire de l'œuvre, en reprend l'effectif exact, dans *Jurassic trip* (1998). Il s'agit exactement d'un carnaval des animaux préhistoriques. On comprend aisément que cette fois, Connesson n'a certes pas interdit qu'on joue l'œuvre de son vivant. L'exemple montre que l'époque n'est plus la même et dans cette affaire précise, qu'elle a même *inversé* son regard sur l'humour. Ce dernier est devenu une posture officielle, une politique, quand il pouvait être un problème cantonné dans la clandestinité un siècle auparavant.

La détente au sens de Kant (le court-circuit), si l'on veut, serait donc généralisée, jusqu'à mettre à mal « l'esthétique du génie » issue du romantisme⁴⁷, grand récit plus discret mais (dès lors ?) peut-être plus longtemps persistant que ceux discutés plus haut. Cette non-tension

⁴⁵ Voir à ce sujet Kay Larson, *Where the Heart Beats: John Cage, Buddhism, and the Inner Life of Artists*, New York, Penguin Books, 2012.

⁴⁶ Hermann Danuser imagine le premier, en 1984, un postmodernisme musical. Seraient alors concernées, selon l'auteur, toute la musique allemande des années 80 (probablement la « Nouvelle Simplicité » annoncée par son manifeste de 1981), d'une part, la nouvelle manière de Cage d'autre part, mais aussi les musiques « *prémodernes* » des années 1970.

⁴⁷ Jean-Marie Schaeffer parle du romantisme comme lieu de « sacralisation de l'art » (à travers la notion de génie, peut-on). *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

permanente est associée à l'esprit de fête, esprit aujourd'hui marchand : c'est durant les fêtes que les dépenses exceptionnelles semblent plus naturelles au consommateur. On organise des « best of Mozart⁴⁸ ». Dans le CD *Mozart l'égyptien 2* (2003, page 4), le maître de Salzbourg est travesti de façon humoristique. Les secondes, mineures ou majeures, d'un mouvement de concerto pour flûte, peuvent devenir augmentées (et ainsi rendues « égyptiennes ») dans l'arrangement d'Hugues de Courson. Notre humour dominateur permet donc de littéraux blasphèmes à celui que le romantisme, puis le XX^e siècle, appelaient le « divin Mozart ». L'humour et la fête - valeurs encore une fois marchandes aujourd'hui -, semblent donc devenus récemment des valeurs plus importantes, en un sens, que le « génie ». Ce dernier grand récit, subsidiaire, avait sans doute contribué à suppléer (avec le marxisme, voire le fascisme et le nazisme durant l'entre-deux-guerres) au grand récit biblique. Mais il est donc possible qu'il ait vécu lui aussi.

En 2000, John Seabrook titrait son ouvrage *Indistinction : La culture du marketing, le marketing de la culture*⁴⁹. Mais cette indistinction serait aujourd'hui également entre sérieux et humour (le marketing et la culture jouant d'ailleurs des deux à la fois). Dans *L'Nfer, un point de détail* (2006), le compositeur François Sarhan réalise un fantasme « intonationniste⁵⁰ » (celui notamment de Dusapin) grâce à la technologie électronique. Ceci signe un projet « sérieux », néo-moderniste, dont l'ambition semble digne de celle des avant-gardes du XX^e siècle. Mais les intonations empruntées ici ne sont pas celle d'une déclamation poétique ou philosophique faisant autorité pour la culture, ce qu'aurait encore choisi Dusapin, sans doute, durant les années 1990. C'est la prosodie d'une historiette inventée par le musicien, en apparence autobiographique. Il est question de mésaventures humoristiques, détendues, lors d'un vol *Easyjet*. Et le « son », sans parler du langage, approche ici davantage ceux du jazz et de la musique pop. Certes, mélanger savant et populaire, comme sérieux et comique, semble un projet au moins aussi vieux que le théâtre de Shakespeare. Mais la musique contemporaine, donc de la seconde moitié du XX^e siècle, semblait avoir souvent négligé un tel mélange. Et la musique, plus traditionnellement encore, séparait volontiers les genres comme sérieux et « bouffe ».

Même les compositeurs des anciennes avant-gardes contemporaines ont pu

⁴⁸ Ce spectacle organisé au Tambour Royal (Paris), à partir du 1^{er} juin 2008, mis en scène par Marthe Michel, était sous-titré « clips scéniques sur les plus beaux airs d'opéra de Mozart ».

⁴⁹ John Seabrook; *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, New York, Knopf, 2000.

⁵⁰ Ce projet, propre notamment au « second style de Dusapin », style des années 1990 (voir à ce sujet, par exemple, notre article dans la base en ligne de l'Ircam, Dusapin [parcours de l'œuvre], *Brahms*, 2007), consiste à prendre comme modèle mélodique les intonations de la parole.

s'ouvrir, depuis 20 ans, à de telles indistinctions. Stockhausen était-il adepte d'une récurrente dérision durant les cinquante premières années de sa carrière ? *Helikopter* (1995), enfin, montre pourtant de ces postmodernes ambivalences, pour nous cependant si naturelles qu'il semble même difficile aujourd'hui de les remarquer. Le grand projet moderniste y est dans le bruitisme varésien, dans l'éloge scientifique de la puissance sonore de rotors, dans l'univers performatif et pluridisciplinaire (vidéo). Or, les instrumentistes disposent de microphones et parlent parfois, comme s'il s'agissait aussi de théâtre instrumental, projet encore moderniste, typique des années 1960. Mais leurs « propos » sont dérisoires et ainsi, postmodernes. Ils comptent en allemand « 1, 2, 3, 4 », mais de façon emphatique à dessein. Ils se moquent ainsi des comptes à rebours, de la technologie, alors que l'œuvre la magnifie par ailleurs, voire du théâtre instrumental en général, ou même de toute œuvre telle que présentée solennellement par la culture. Le « 4 », notamment, est caractéristique. « *Vierrrrrrr* » se moque de tout chiffre comme de tout sérieux chiffré, événementiel (le compte à rebours qui ici est à remis à l'endroit), voire de toute occurrence technologique humaine. Dans le même temps, par le roulement du « r », il imite le bruit de l'engin, ainsi moqué, identifié peut-être aussi aux roulements de « r » sud-germaniques que les discours de Hitler ont laissé dans nos mémoires : la technologie serait en soi nazie, en quelque sorte ? Et pourtant, encore une fois, il est impossible de ne pas penser que l'œuvre reste aussi une célébration de cette puissance technologique. L'humour de Stockhausen y devient ici à ce point ambigu qu'il atteint, comme peut-être notre époque, une dimension schyzophrénique.

De même, si l'on considère, de façon générale, les travaux initiés par des commandes de l'Ircam, depuis sa création en 1969, puis d'une décennie à l'autre, on peut constater, des années 1970 aux années 1990, une accentuation de l'éventualité humoristique. Les années 1970 ont vu d'abord l'influence – peu humoristique *a priori* – du créateur de l'Institut, Pierre Boulez, puis du groupe des musiciens spectraux à partir de 1974 et de la fondation du groupe l'Itinéraire (Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Lévinas, Hugues Dufourt). Les années 1980, en schématisant, y verront la domination encore « sérieuse » des musiciens post-spectraux dont les portraits, d'ailleurs, figurent solennellement dans les escaliers du bâtiment : Michael Jarrell, Philippe Hurel, Marc-André Dalbavie, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho parmi d'autres. Si l'on écoute à présent certains travaux issus de commandes affectuées par l'Ircam durant les années 1990, par exemple dans le triple CD emblématique *Ircam : les années 1990*⁵¹, l'atmosphère est parfois nettement différente et éventuellement humoristique. Si l'on ré-emploie Kant, la tension des années 1980, entre postmodernisme et « contre-réforme » du post-spectralisme, se relâche. Les rires d'une

⁵¹ Ircam/008, 1998, fabriqué par Sonopress/France.

chanteuse dominant clairement dès l'amorce de l'œuvre vocale *In cielo, in terra, in mare* (1992) de Marco Stroppa. Le rire, alors, semble non pas procéder d'un mécanisme au sens de Bergson, mais *mécaniquement* propagé de l'œuvre à l'auditeur : par sympathie. Entendre rire peut faire rire. C'est encore le consensus de notre époque qui en ceci procède du consensus plus général (la contamination) lié au comique. Cet humour propagatif et en un sens, *objectivé* (par notre époque ?) car purement sonore, est encore le fait de *Knock* (1993-94), de Thierry de Mey ; cette fois ce sont les instruments qui semblent imiter le son humain du rire. Dans le quatuor vocal *Locus* (1997) de Claudy Malherbe, les rires initiaux, violents, des quatre chanteurs dominant d'autant plus qu'ils sont augmentés par un dispositif électronique, donc par une machine. On aboutit, une fois de plus, à une mécanisation du vivant, au sens de Bergson, donc à la possibilité d'un rire, et d'autant plus quand le vivant en question est constitué de rires massifs au départ. Bergson, cette fois, semble technologiquement mis en pratique par la fin du siècle précédent. C'est la technologie du rire. Ou le rire de la technologie, comme dans le cas de Stockhausen ?