
Christine Guillebaud et Victor A. Stoichiță

Introduction. Constructions sociales de l'humour sonore

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Christine Guillebaud et Victor A. Stoichiță, « Introduction. Constructions sociales de l'humour sonore », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 31 décembre 2015. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1970>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1970>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

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

Introduction

Constructions sociales de l'humour sonore¹

CHRISTINE GUILLEBAUD et VICTOR A. STOICHIȚĂ

Questions de méthode

Si le malheur et l'incertitude ont été abondamment étudiés par les sciences humaines et sociales, la gaîté et l'amusement plus sont rarement au cœur des travaux en anthropologie². Dans le champ ethnomusicologique, ceci se traduit par un déséquilibre dans les thèmes de recherche. Des études fines ont mis en lumière les liens de la musique avec les affects de la peine, du manque et de la nostalgie. Plus rares sont en revanche les travaux à avoir abordé de front sa propension à la légèreté. Les dimensions ludiques et potentiellement joyeuses de la musique figurent plus souvent dans les écrits scientifiques comme des banalités à déconstruire que comme de véritables objets d'étude. En interrogeant les liens entre humour et musique, les recherches réunies dans le présent volume se confrontent à plusieurs sortes de défis.

D'une part, il est toujours difficile de traquer l'humour par le raisonnement. Ce qui fait rire les uns ne fait pas rire les autres, on le sait. L'humour s'appuie sur l'attitude de celui qui le reçoit. Ce dernier doit être enclin à décrypter comme « humoristique » ce qu'il perçoit, en fonction du contenu, du lieu, de la situation, etc. Cette compétence à déceler l'humour se construit en fonction de son âge, de son appartenance sociale et culturelle, de ses références au monde et de

¹ La plupart des articles ici réunis sont issus d'un colloque organisé en 2012 à Eymoutiers par la Société Française d'Ethnomusicologie, société savante financée par la Ministère de la Culture. Nous remercions chaleureusement la SFE pour avoir soutenu ce projet ainsi que ses membres, en

particulier Laurence Fayet et Françoise Etay, pour leur soutien logistique.

² Voir récemment le numéro 61 de la revue *Terrain* consacré aux « Rires », qui paraît au moment où nous bouclons ce volume.

ses expériences passées. Il partage celles-ci tantôt avec les uns, tantôt avec les autres, et c'est de cette relation de partage que la connivence propre à l'humour est à même de surgir. L'anthropologie se doit d'en mettre à jour les multiples composantes, à l'aune des cas ethnographiques les plus diversifiés.

D'autre part, il règne une certaine indétermination dans les mots utilisés : humour, comique, trait d'esprit, ironie, satire ou parodie sont autant d'espèces que certains auteurs distinguent et que d'autres regroupent sous des principes communs. Bergson oppose par exemple humour et ironie comme deux formes inverses de la « satire ».

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie*. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'*humour* (Bergson 2011 : 129).

Cette opposition est retravaillée par Deleuze, qui fera de l'ironie un « art des principes, de la remontée vers les principes, et du renversement des principes », inverse là encore de l'humour, « art des conséquences et des descentes, des suspens et des chutes. » (Deleuze 1993 : 12).

Déconnectés du comique, les deux mots deviennent alors disponibles pour des usages philosophiques relativement abstraits, et c'est ainsi qu'Isabelle Stengers, par exemple, les emploie afin d'opposer deux régimes épistémiques des sciences modernes (Stengers 2000 : 66). Un autre exemple d'opposition, qui finit par défier le sens commun, est celle opérée par Freud dans son analyse du mot d'esprit : partageant avec Bergson le constat que le comique s'évanouit en présence d'affects pénibles, il lui oppose l'humour qui, lui, leur résisterait et en serait même peut-être une résultante (Freud 1930 : 384). Ces quelques exemples illustrent à quel point le type de phénomènes qui nous intéresse – et que nous appellerons malgré tout l'« humour » – fait l'objet de définitions variées, en fonction des critères qui semblent pertinents aux différents auteurs.

Une troisième difficulté tient au fait que les effets d'humour ont tendance à se dérober aussitôt qu'on cherche à les analyser. Chacun sait qu'une histoire drôle cesse de faire rire dès qu'on tente de l'expliquer à autrui. On peut alors s'interroger sur le traitement que toute objectivation de l'humour réserve à cette part manquante : comment déterminer si les procédés – décrits de manières souvent fort justes par les théories évoquées – sont bien ceux qui, au final, créent l'effet humoristique en tant que tel ? Ces difficultés d'analyse constituent autant de défis liés au thème de l'humour en général. Il en est d'autres, plus spécifiques, qui concernent les constructions sonores et les situations où elles se déploient.

Humour et sentiment

« Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion », écrivait Bergson, dès les premières pages de son ouvrage sur le comique (1^{re} édition en 1900). Il ajoutait qu'on peut bien sûr rire d'une personne qui nous inspire de l'affection ou de la pitié. Seulement, pour en rire, il nous faut, disait-il, suspendre provisoirement ces sentiments que nous éprouvons à son égard. Pour rire du passant qui glisse sur une peau de banane, par exemple, il faut oublier qu'il s'est peut-être fracturé le fémur. Pour rire des aventures de Don Quichotte, il nous faut mettre à l'écart un instant la pitié que pourraient nous inspirer ses méprises, et les facéties parfois cruelles auxquelles le soumettent les personnages qu'il croise. Le principe d'opposition dégagé par Bergson est en fait plus large.

Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant, si nous les isolions de la musique de sentiment qui les accompagne ? le comique exige [...] pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure (2011 : 36).

Mais à quoi correspondrait ce type d'« intelligence pure » dans l'écoute musicale ? Quelles émotions au juste sont incompatibles avec le comique ? Et que reste-t-il de la musique durant une « anesthésie momentanée du cœur » ?

Freud – qui a lu Bergson – note lui aussi la divergence entre comique et sentiment, et analyse leur bifurcation de manière plus détaillée. L'un de ses exemples privilégiés est celui du condamné à mort que l'on mène à la potence un lundi, et qui s'exclame : « Voilà une semaine qui commence bien ! » (Freud 1930 : 370sq). C'est à ce genre d'énoncé que Freud réserve, on l'a vu, le terme « humour ». Il ne le considère pas comme un simple contraire du sentiment, mais comme une transaction par laquelle on s'épargne, écrit-il, « la dépense [psychique] nécessitée par le sentiment ».

L'humour nous permet d'atteindre au plaisir en dépit des affects pénibles qui devraient le troubler ; il supplante l'évolution de ces affects, il se met à leur place. [...] Le plaisir de l'humour naît alors [...] aux dépens de ce déclenchement d'affect qui ne s'est pas produit (1930 : 384).

Bergson et Freud repéraient tous deux une relation problématique entre humour et émotions. La musique – à laquelle on impute parfois un lien particulier aux affects – permet-elle d'en dire quelque chose de plus ? Et inversement, peut-on mieux comprendre la musique à la lumière de cette relation ? Certains articles du présent volume permettent d'éclairer cette question (Martin, Guillebaud).

Surprise ou prévision ?

Une autre interrogation porte sur l'articulation entre surprise et prévisibilité. Bergson fait du mécanisme le ressort central du comique. Il en donne plusieurs exemples, comme celui-ci :

Voici par exemple, chez un orateur, le geste, qui rivalise avec la parole. Jaloux de la parole, le geste court derrière la pensée et demande, lui aussi, à servir d'interprète. Soit ; mais qu'il s'astreigne alors à suivre la pensée dans le détail de ses évolutions. [...] Mais voici qu'un certain mouvement du bras ou de la tête, toujours le même, me paraît revenir périodiquement. Si je le remarque, s'il suffit de me distraire, si je l'attends au passage et s'il arrive quand je l'attends, involontairement je rirai. Pourquoi ? Parce que j'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique (Bergson 2011 : 57).

Mais alors, pourrait-on demander : pourquoi la musique n'est-elle pas plus souvent comique ? Au fond, elle est tout autant construite d'attentes, dont une bonne part se voient régulièrement remplies. Pourquoi une symphonie parvenant de façon tout à fait prévisible à sa cadence conclusive ne suscite-t-elle pas plus souvent l'hilarité ? Ou bien faut-il considérer la musique comme un cadre d'action particulier – « spécial » comme le rituel (Houseman 2012) ou comparable au jeu (Hamayon 2012), dans lequel les attentes concernant « la vie » et « l'automatisme » diffèrent de ce qu'elles sont au quotidien ?

Effets psychiques et relations sociales

L'humour – qu'il soit musical ou non – invite aussi à un balancement particulier entre des considérations d'ordre psychologique et social. Freud et Bergson illustrent bien cette complémentarité : là où le premier dissèque les rouages du plaisir induit par l'humour, le second entend saisir la fonction sociale du rire. Il voit ce dernier comme un « geste social » qui stigmatise certaines rigidités de comportement, une sorte de technique collective d'humiliation.

Le défi du présent volume est de parvenir à combiner ces deux types d'approches : comprendre l'humour sonore à la fois comme un effet, résultant de certains procédés, et comme un principe actif, apte à instaurer de nouvelles relations. C'est l'un des points sur lesquels revient la postface de Michael Houseman. Elle synthétise l'ensemble des articles du point de vue d'un anthropologue, spécialiste des modes de relation et d'engagement affectif dans les interactions rituelles, et par ailleurs fin connaisseur de l'anthropologie de la danse.

Humour sonore/humour musical/humour tout court ?

Un numéro récent de la revue *Humoresques* (Loriot & Roubet 2011) propose un état de l'art utile sur la place de l'humour musical dans les études sur l'humour en général. L'introduction présente un bon historique de la manière dont le comique musical a été abordé dans les traditions occidentales, depuis l'opéra comique du XVIII^e jusqu'aux approches sémiologiques du XX^e siècle. Loriot et Roubet constatent que la définition de l'humour musical reste floue, parce que la plupart des théories existantes sont axées sur l'humour verbal. Ceci entraîne deux difficultés majeures.

D'une part, une tendance à réduire l'humour au texte. En se focalisant sur les paroles de la musique vocale, ou sur les seuls titres et indications portées sur les partitions, nombre de chercheurs n'abordent jamais le sonore proprement dit. L'enjeu serait de « concevoir un humour musical capable de faire rire *antérieurement* à et *distinctement* de toute verbalisation » (Loriot & Roubet 2011: 7). Or en s'appuyant sur le langage, « le discours sur l'effet de l'humour [...] découpe selon ses propres catégories un mode de perception qui n'est pas entièrement verbal » (*ibid.*). Partant aussi de ce constat, l'objectif du présent volume est d'identifier les principaux procédés humoristiques impliquant le sonore. Tous les articles l'abordent par des exemples empruntés à la musique vocale et instrumentale, certains prolongeant la réflexion vers les formes d'énonciation verbale (Guillebaud, Lambert, Stoichiță), ou vers des constructions sonores voisines du bruitage (Lambert). Certaines contributions analysent en outre comment les paramètres sonores, mélodiques, rythmiques, et formels interagissent entre eux (Benamou, Lortat-Jacob) ou bien comment ils s'allient avec d'autres registres expressifs, comme le théâtre ou la danse (Biermann, Guillebaud), pour créer des effets humoristiques.

D'autre part, 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'autres (voir dans ce volume les contributions de Lortat-Jacob, Benamou, Bachir-Loopuyt, Stoichiță).

Au vu de ces particularités, il nous semble utile :

- de proposer des descriptions ethnographiques de différents cas d'humour sonore ; ceux-ci vont de formes rituelles à l'imitation ludique d'instruments de musique, en passant par les répertoires de chansons satiriques, les compétitions de carnaval ou encore les festivals de musiques du monde.
- de concentrer l'attention sur les modalités propres au sonore, en cherchant à mettre en valeur ses procédés et ses composantes formelles.
- d'analyser les interactions entre le sonore et d'autres registres expressifs, comme le théâtre ou la danse, qui lui sont concomitants et souvent indissociables

Pour ce faire, un blog audiovisuel a préalablement été ouvert sur le site de la Société française d'ethnomusicologie. Plusieurs ethnomusicologues y ont contribué, permettant ainsi d'identifier un certain nombre de cas exemplaires d'humour sonore. Certains de ces documents sont analysés de façon croisée dans les articles du présent volume, contribuant ainsi à placer la discussion à un niveau plus large que celui des spécificités locales.

Les trois contributions qui ouvrent ce volume analysent des procédés de l'humour musical. À partir d'exemples empruntés à la musique classique et aux chansons de variété occidentales, Bernard Lortat-Jacob traite des « plans » de référence du comique et des compétences nécessaires aux auditeurs pour les décrypter. Marc Benamou détaille quant à lui les procédés musicaux et les catégories vernaculaires de l'humour dans le jeu du gamelan javanais. En suivant une toute autre méthode, au moyen d'un montage audiovisuel, François Picard propose une mise en application pratique de quelques procédés de l'humour employés par les clowns et les concepteurs d'émissions radiophoniques.

Les deux contributions suivantes analysent des cas limites entre les modalités de la parole, du chant et du cri. Jean Lambert discute des imitations vocales d'instruments au Moyen-Orient, qu'il analyse au regard de l'opposition théologique entre langage et musique dans l'Islam. Christine Guillebaud questionne les modalités énonciatives de saynètes rituelles au Kerala. Elle analyse l'émergence du rire au croisement des formes musicales, dansées et théâtrales, et discute de son rôle de distanciation dans l'économie générale du rituel.

Les dimensions satiriques de l'humour sont abordées plus spécifiquement dans les trois articles suivants. En décrivant la performance d'un groupe féminin de *murga* dans le carnaval de Montevideo, Clara Biermann met en évidence la manière dont chant et chorégraphie créent des communautés de connivence autour des stéréotypes de genre dans la société uruguayenne. Denis-Constant Martin propose pour sa part de suivre les *moppies*, des formes musicales et théâtrales liées elles aussi au carnaval, en Afrique du Sud. Rejetant une interprétation dans les seuls termes de la subversion, l'auteur montre l'ambiguïté des sentiments et des intentions politiques qui animent ce genre. Françoise Étay adopte pour sa part une perspective historique, en suivant les évolutions des chansons satiriques en Limousin depuis la fin du XIX^e siècle, en lien avec la tradition de résistance dans cette région.

L'ironie et la parodie sont traitées de manière plus spécifique dans les deux articles qui suivent. Tommaso Montagnani analyse un jeu de vols et d'imitations entre deux répertoires rituels chez les Kuikuro d'Amazonie, et montre comment ce procédé parodique constitue un canal de communication parallèle entre les hommes et les femmes. À partir des chansons *maneie*, Victor A. Stoichiță discute les rouages cognitifs de l'ironie et ses effets performatifs sur les relations interpersonnelles durant les fêtes populaires de Roumanie.

Talia Bachir-Loopuyt conclut cette série d'études par l'analyse d'un festival de musiques du monde en Allemagne. Elle pose ainsi frontalement la question

de l'interculturalité de l'humour, en lien avec les identités multiples affichées par les participants.

Enfin, la postface de Michael Houseman synthétise l'ensemble des contributions en dégagant les principaux traits récurrents de l'humour musical. Elle tente ensuite de répondre à la question : y a-t-il un humour spécifiquement sonore ? Sa réponse négative s'accompagne d'une invitation à considérer la musique comme une voie originale pour renouveler les recherches sur l'humour en général. Si l'humour musical résulte simplement des procédés de l'humour tout court, la musique constitue un terrain idéal pour appréhender ceux-ci en dehors des modèles langagiers de la communication et de la signification.

Références

BERGSON Henri

2011 *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Payot.

Collectif

2013 « Rires », *Terrain* 2(61).

DELEUZE Gilles

1993 *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.

FREUD Sigmund

1930 *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard.

HAMAYON Roberte

2012 *Jouer. Etude anthropologique à partir d'exemple sibériens*. Paris : La Découverte.

HOUSEMAN Michael

2012 « Qu'est-ce qu'un rituel ? », in *Le rouge est le noir. Essai sur le rituel*. Toulouse : Presses Universitaires Mirail-Toulouse : 181-196.

LORIOT Charlotte & Anne ROUBET, dir.

2011 *Humour et musique, Humoresques 32*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.

STENGERS Isabelle

2000 *The Invention of Modern Science*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

