

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

François DELEGLISE

L'humour en musique

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1984, tome 80, p. 138-142

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

L'humour en musique

Le rire, comme le dit Rabelais, est le propre de l'homme, qui s'amuse de tout et de tous afin d'affirmer la supériorité de son esprit, vraie ou feinte, sur autrui, et par là, cacher son angoisse profonde. La musique offre un bon terrain à l'humour, car les artistes qui pratiquent cet art exaltent trop souvent leur ego.

En Occident, la tradition de l'humour et du comique en musique remonte assez loin. Le Moyen Age connaît la *messe des fous*. Josquin Des Prés montra l'esprit dont il était capable en écrivant une chansonnette dans laquelle son roi Louis XII, mélomane à la voix fluette, n'avait à chanter qu'une seule note. La Renaissance aima la chanson polyphonique divertissante. L'âge baroque compte également ses exemples : pensez à la *Cantate du café* de J.-S. Bach, à *Platée* de J.-Ph. Rameau. Le dix-huitième classique s'amusa beaucoup des intermèdes bouffes italiens et sourit aux symphonies de J. Haydn comme *La Poule* ou *Les Adieux*. Rossini, dans sa retraite, a commis ses *Péchés de ma vieillesse*. Les romantiques, eux, cultivèrent une ironie parfois grinçante comme Gustav Mahler. Au début de notre siècle, les musiciens français aimaient les clins d'œil ainsi que les pieds de nez à l'académisme quelque peu sclérosé. Plus près de nous, l'industrie du dessin animé fit grand usage du gag musical, où l'on maltraite avec obsession l'ouverture de *Guillaume Tell*. L'Américain Spike Jones, aux arrangements iconoclastes, anéantit la chanson sentimentale. Dans un esprit plus « british », Gérard Hoffnung s'est acharné sur la grande musique et le rite du concert. Il en mourut. Dieu merci ! cela ne finit pas toujours aussi mal. Ainsi, l'exemple de cet honnête artisan, Thobias Schmit, qui abandonna la facture de piano-forte pour se lancer dans la construction des premières guillotines. Il en réchappa, je crois.

Quelques années plus tôt, en été 1787, alors qu'il pensait à son *Don Giovanni*, Mozart gribouilla une *Plaisanterie musicale* aux effets retors qu'il

convient d'analyser puisqu'on y trouve la plupart des procédés d'humour musical. Cette œuvre en forme de divertimento ne livre pas tout son sel à la première écoute. Un auditeur peu averti s'étonnera sans doute des quelques couacs semés ci et là, sans percevoir toutes les atteintes à la pureté de l'esthétique classique, dont Mozart a truffé sa pièce. Ainsi, l'on pourrait croire que le compositeur s'est contenté de provoquer le rire par la fausse note délibérée, moyen bien grossier du comique, à l'effet de surprise garanti, qui joue sur la rupture de ton et la dégradation burlesque qu'elle entraîne. Un examen plus attentif de la partition révèle bien d'autres facéties : voyez plutôt.

Au contraire des maîtres classiques, lesquels cultivaient la logique, l'équilibre et la clarté de l'expression, Mozart se plaît ici à désarticuler le discours et feint l'incapacité d'exploiter une idée musicale, comme dans l'Allégo initial où le musicien se contente de juxtaposer des motifs disparates, d'inspiration parfois douteuse, au mépris de cette cohérence formelle qui représente l'idéal esthétique du temps. Le menuet, malgré une lourdeur appuyée des basses, est de bonne facture, même si les cors détonnent affreusement. Le trio accumule les platitudes et le violon solo entonne « forte » un thème de fugue monumental qui ne débouche en fait que sur la reprise piano. De fugue? point! Cette promesse déçue d'un développement ambitieux annoncé avec emphase fait sourire.

L'Adagio cantabile met en valeur le violon qui déroule sa mélodie pleine de tendresse, contrecarrée par l'intervention brutale et maladroite de l'accompagnement. Avec beaucoup de finesse, Mozart multiplie les distorsions entre la mélodie et l'accompagnement aux harmonies et à l'écriture parfois fautives. On se permet des quintes parallèles que le premier amateur venu traque sans pitié.

A chaque reprise, le violon orne et varie le motif, comme on le pratiquait au concert, pour autant que l'on satisfasse aux règles du bon goût. Mais ici, que de surcharges, de gratuité, que d'à-coups, que d'accords arrachés ! Enfin, la cadence, point culminant, triomphe du soliste, capote.

Le Presto final s'ouvre sur un thème des plus enjoués et des plus plaisants, afin, par contraste, de mieux saboter la suite, un fugato étique, manifeste d'impuissance créatrice, qui tourne court. Les cors barrissent des trilles à l'octave, et couvrent la mélodie. Excédés par tant d'inepties, les interprètes à bout de patience manifestent leur désapprobation en terminant chacun pour

soi, dans une tonalité différente. (Les cors concluent en Fa majeur, le premier violon en Sol majeur, le second violon en La majeur, l'alto en Mi bémol majeur et les basses en Si bémol.)

Quel but poursuit donc Mozart en commettant une musique pareille ? Voulait-il se venger des mauvais musiciens, compositeurs et interprètes aristocrates amateurs, dont les avis comptaient dans la société qu'il fréquentait ? La *Plaisanterie musicale* se construit comme un petit drame en quatre actes dont les protagonistes sont : Mozart lui-même, le tireur de ficelles invisible mais omniprésent, caché derrière sa musique, le mauvais compositeur sa victime, et les interprètes dans le double rôle de victimes et de complices. Si d'aventure on se risque aujourd'hui à jouer ce morceau en concert, la situation devient alors cocasse. En effet, l'interprète se trouve dans une position ambiguë, fort délicate. Lui qui a pour mission d'orienter le rire du public contre des types d'homme, le mauvais compositeur et le mauvais musicien, pourrait bien retourner la plaisanterie contre lui-même s'il montre quelques défaillances autres que celles exigées par la partition. C'est l'histoire classique de l'arroseur arrosé.

Ainsi, Mozart par cette plaisanterie (nullement innocente) a mis au point une bombe humoristique que rien ne parvient à désamorcer, si ce n'est l'incompréhension d'un public peu averti.

Ce divertimento nous offre l'exemple savoureux d'une satire qui atteint son but par le langage même de la musique. Mozart nous a livré, ici, un véritable maltraité de composition. L'année précédente, le maître salzbourgeois s'était amusé à malmener les gens de théâtre. Dans le *Schauspieldirektor* il mettait aux prises un imprésario avec un groupe de chanteurs imbus d'eux-mêmes qu'il voulait engager. La caricature portait sur les airs italiens et leur exécution. Les moyens mis en œuvre sont analogues à ceux de la *Plaisanterie musicale*, mais les différents airs sont liés entre eux par une petite intrigue. Cette opérette n'est pas unique en son genre et l'histoire du théâtre lyrique regorge de cas semblables : le *Beggar's Opera* de Pepush, le *Maestro di cappella* de Cimarosa, la leçon de musique dans le *Barbier de Séville* de Rossini, etc.

Les procédés de l'humour musical peuvent s'esquisser ainsi : le traitement burlesque d'un sujet noble comme dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach où dieux et mortels finissent pas danser le cancan, la fausse note délibérée, la

rupture de ton, la citation incongrue fréquente chez G. Hoffnung, le changement soudain du tempo et l'accumulation de bruitages variés en guise de commentaire au morceau dont Spike Jones est spécialiste, et bien entendu, le pastiche à intention parodique.

Le cirque a popularisé une forme simple d'humour musical. Dans leurs sketches, les clowns exploitent quelques situations immuables, codifiées depuis longtemps en raison de leur efficacité. En voici une qui se joue à deux personnages. Monsieur Loyal annonce au public son intention de lui jouer un morceau de qualité. Il commence. Survient l'Auguste qui veut, lui aussi, jouer. Les deux clowns ne s'entendent pas. Monsieur Loyal, à chaque velléité de passer à l'action, s'en voit empêché par les borborygmes instrumentaux de son compère. La scène se répète plusieurs fois, mais à chaque reprise, l'Auguste varie ses gags. Le public, frustré du morceau qu'il attend vainement, se console un peu à cause des gags. Cependant, la tension, jusqu'au dénouement qui tarde, ne cesse de monter. Enfin, au moment où l'on renonce à l'espoir de goûter la musique promise, les clowns, comme par inadvertance, concluent avec brio dans un duo des plus virtuoses. Le public soulagé se détend, rit et applaudit.

Voici deux exemples de malentendus comiques relatifs au caractère de certaines œuvres. Qui n'a jamais entendu, lors d'un mariage, la fameuse Marche nuptiale de F. Mendelssohn, cet équivalent musical, question popularité, de l'Angélus de Millet ? Mais qui donc soupçonne que cette marche accompagne une parodie de mariage entre Bottom et la reine des fées, dans le *Songe d'une nuit d'été* de W. Shakespeare ? Les censeurs allemands du siècle passé l'avaient bien compris, eux qui, pendant longtemps, interdirent de jouer cette musique lors des mariages religieux. Le *Cygne* de C. Saint-Saëns fut victime de la même incompréhension. Après la mort du compositeur, qui avait interdit l'exécution du *Carnaval des animaux* de son vivant, les violoncellistes se sont approprié cette pièce et en ont oublié l'aspect carnavalesque en forçant sur l'expressivité de la mélodie et en développant son romantisme langoureux, très fin de siècle. Les autres animaux n'ont pas eu à craindre un pareil sort. L'âne braie sans équivoque et Saint-Saëns continue ainsi la longue tradition des cris d'animaux intégrés à la musique. Josquin imite le grillon comme Ravel dans ses *Histoires naturelles*. Joseph Haydn transforme un de ses quatuors à cordes en étang où coassent des grenouilles. Ces aimables traits d'esprit n'ont pas le poids existentiel que l'humour acquiert chez Erik Satie. Ce moyen permet au « bon maître » de

cache son isolement et sa détresse morale, et de la surmonter. Cet humour répond à la définition qu'en donne Robert Escarpit : un art d'exister. Satie joue sur le contraste qu'il établit entre sa musique, profondément mélancolique, et les titres qu'il y met. Des exemples : *Les morceaux en forme de poire*, *Les airs à faire fuir*, *Les pièces froides*, *Les embryons desséchés*, *La Tyrolienne turque*.

Les pièces choisies pour cet article ne représentent, sans doute, qu'une infime partie du répertoire humoristique. L'humour, dans la musique comme ailleurs, a cent visages dont le plus féroce et le plus stimulant restent la critique et la polémique.

François Deléglise

Si ta voix est un clairon, ton frère haïra la musique.

Madeleine Delbrêl