

## POLYPHONIES POUR LE TRAVAIL DU RIRE

Marianne Baudin

L'Esprit du temps | « *Champ psy* »

2015/1 N° 67 | pages 47 à 69

ISSN 2260-2100

ISBN 9782847953237

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2015-1-page-47.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Marianne Baudin, « Polyphonies pour le travail du rire », *Champ psy* 2015/1 (N° 67), p. 47-69.

DOI 10.3917/cpsy.067.0047  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

© L'Esprit du temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Polyphonies pour le travail du rire

Marianne Baudin

« Castigat ridendo mores »<sup>1</sup>.

À la suite de Freud, la psychanalyse s'est souvent intéressée aux expressions artistiques et créatives dans leurs rapports avec l'inconscient : la littérature, la poésie, la peinture et même le cinéma ont donné lieu à une multitude de publications ; la musique : peu. En dehors de travaux portant essentiellement sur la voix et sur l'énoncé, réalisés par quelques psychanalystes<sup>2</sup>, rares sont encore les réflexions cliniques et métapsychologiques sur la musique elle-même, son écriture, son écoute. L'anhédonie musicale de Freud, réputée et confirmée par lui-même, a sans doute à voir avec cette lacune dans notre culture. Une zone non pas aveugle mais « sourde » se serait ainsi créée, laissant dans un silence complice les affinités pourtant réelles que Freud pouvait avoir avec la musique, non exemptes il est vrai de traumatismes et de conflits (M. Brody-Baudin, 2014).

À l'exception de séminaires de Lacan, d'un ouvrage collectif très riche paru il y a 20 ans (sous la direction de A.W. Szafran et A. Nysenholc, 1994) et du livre de Jean-Luc Donnet, *L'humour et la honte*, le rire et l'humour n'ont pas non plus suscité tellement de reprises psychanalytiques alors que Freud, pourtant, les avait bien initiées.

Musique et rire s'offrent donc aujourd'hui à ceux qui veulent pousser plus loin leur réflexion psychanalytique. Ces

1. « Elle corrige les mœurs en riant ». Jean de Santeul (1630-1697). Devise de la comédie créée pour l'acteur Biancocelli, célèbre Arlequin, qui l'inscrivit sur le rideau de son théâtre.

2. On peut se référer à : Marie-France Castarède, *La voix et ses sortilèges*; Préface de Didier Anzieu. Les Belles lettres. 1987; aux travaux de Jean-Michel Vivès, *La voix dans la rencontre clinique*. (Ouvrage collectif ; dir de J-M Vives) L'Harmattan. 2005 ou encore *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*. Aubier-Flammarion. 2012. Et enfin à ceux de Michel Schneider, *Glenn Gould, Piano solo*. Gallimard. 1988. et *Les voix du désir. Éros et opéra*. Buchet-Chastel. 2013.

---

Marianne Baudin - Psychanalyste. 10 Rue Claude Dalsème. 92190 Meudon

*Champ Psy*, 2015, n° 67, 47-69.

deux champs sonores de l'expressivité humaine ne peuvent-ils pas nous permettre d'approcher les processus psychiques qui y sont mis en œuvre et surtout de tenter de saisir (avec « à la clé » la quête d'un gain de plaisir) les mouvements psychiques qui nous y portent ?

D'emblée, le rire et la musique paraissent « jouer » sur deux scènes absolument différentes : l'une psychique – celle de la musique – étant celle de la sublimation, quand l'autre – celle du rire – est avant tout celle du corps et de l'agir. Rythme, tonalités et émotions se retrouvant en leurs essences respectives semblent toutefois les rapprocher : ainsi, la musique et le rire – qu'il naisse du jeu d'esprit de l'humour, ou d'une situation *purement* comique – peuvent s'apprécier en termes de tempo (l'humour n'a d'effet que s'il vient « à temps », au bon moment) mais aussi comme *destins* de l'affect. Quelles parts reviennent à la sublimation (qui permet l'écriture de toute partition musicale), au contrôle (répression, refoulement) et aux levées des censures (parfois sous forme de décharge) ou encore à la liaison/déliation, mécanismes impliqués dans l'humour et le rire ? Autant de questions nous incitent à tenter une écoute métapsychologique et musicale de l'humour et du rire.

S'il est une œuvre magistrale qui engage à la réflexion sur le rire et l'humour tant du point de vue musical que du point de vue psychopathologique et psychanalytique, c'est bien l'opéra *l'Amour des Trois Oranges*, composé par S. Prokofiev en 1921.

Dès le Prologue, nous entendons un chœur lançant un appel au rire venant défier ceux qui leur font face, les partisans inconditionnels de l'opéra séria qui clament : « *Nous voulons de grandes tragédies, des tragédies profondes, mondiales et philosophiques.* » À quoi les autres répliquent : « *Donnez-nous des vraies comédies, du rire joyeux, du rire sonore. Des moments d'extase, du luxe. Des farces, de l'amour. Ne pas penser, rire !* ».

*L'Amour des 3 Oranges*, s'ouvre ainsi fortement sur la lutte universelle entre la tragédie et la comédie. Nous nous trouvons au confluent de deux puissants courants de l'âme et de la condition humaines que la philosophie et la psychanalyse travaillent à explorer quand l'art en général et la musique en particulier cherchent toujours à les exprimer. Et d'emblée, le

rire apparaît comme pouvant autoriser de faire l'économie de la pensée : une manière de se détourner de la pensée perturbatrice en tant que principe de réalité opposée au seul principe de plaisir. Le rire serait-il antagoniste de toute « pensée » ? L'humour, pourtant, n'est-il pas jeu d'esprit ? Y aurait-il plusieurs rires ? La musique les traduit-elle ?

Pour approcher ces premières questions, pourquoi ne pas répondre à l'injonction du chœur « rieur » des *Trois Oranges* et accepter de nous détourner volontairement des flots mélancoliques des sombres *Nocturnes*, des languissantes *Valses tristes*, des accents tragiques de nos rêveries et de nos existences que le mode mineur, en musique, nous révèle si bien ? Nous laisserons dans le silence les *Requiem*, nous renoncerons aux chants funèbres, nous ferons taire le lyrisme des infortunes et des malédictions. Nous allons nous aussi « demander du rire » et rechercher essentiellement le comique pour tenter de lui accorder ainsi qu'à l'humour, notre écoute musicale et psychanalytique. Nous allons chercher à savoir quelles sont les parts de notre vie psychique et de notre inconscient qui se trouvent impliquées dans nos rires et sourires musicaux.

La Marche des *3 Oranges* est un morceau fameux. Avec son côté faussement martial, cette Marche est le thème musical central de cet opéra qui contient, à des degrés divers et très condensés, plusieurs figures du rire et de l'humour.

Prokofiev composa l'œuvre (avec un livret en français, inspiré par une comédie de Carlo Gozzi) en empruntant ses personnages à la Comedia dell'arte, ce qui – en tant que parodie – était déjà une manière de jouer avec les codes traditionnels de l'Opéra. Si l'œuvre a actuellement un succès incontesté, les critiques qui, à Chicago en Décembre 1921, assistèrent aux premières représentations lui réservèrent un accueil mitigé ; à cette époque, l'œuvre suscita des sarcasmes et des railleries. Une partie du public d'alors fut prise de cette forme particulière du rire que sont les ricanements d'ironie ou de moquerie.

Ces rires-là ne sont pas des rires franchement joyeux mais plutôt des rires signifiant la critique désapprobatrice, voire l'opposition, le désaveu. On peut s'interroger sur l'origine de ce type de rire. Au niveau le plus primaire, on retrouve le mouvement inverse de l'incorporation (prendre en soi) : celui du rejet à l'extérieur (expulser). Rire n'est pas alors « ne plus

penser» du tout, mais éviter d'être confronté à l'excès d'étrangeté et à ses représentations angoissantes. À un deuxième niveau, ce rire-là ne serait-il pas l'expression de la part sévère du Surmoi, cette part intransigeante du fonctionnement psychique qui dicte le respect étroit des conventions, et qui peut même freiner la fantaisie créatrice ? Cette ironie, exprimée à l'encontre de cet opéra, n'était-elle pas l'issue du travail critique d'un Surmoi dont les « racines acoustiques », prises dans les imagos parentales dont parlait Freud (1923), auraient été heurtées dans l'œuvre de Prokofiev, par les sonorités et le style nouveau de l'écriture du musicien, jugées « hors norme » ? Les ricanements hostiles auraient été la réponse défensive à la « provocation » de Prokofiev envers l'auditoire qui se trouva surpris et dérangé dans ses repères habituels.

La musique, comme d'autres formes d'art, peut avoir à souffrir de ces restrictions que s'impose une société par conservatisme pour garder des repères traditionnels sans cesse répétés. C'est dire les liens qui unissent musique et groupe social ; (ce sont des) liens qui participent à tisser l'identité d'une société et le sentiment d'appartenance de chacun. De même, l'humour et le rire sont dépendants des valeurs du socius, qu'ils les soulignent, les confortent ou les combattent. Il est bien connu que la musique est étroitement liée à la société où elle se joue et où elle s'écoute<sup>3</sup>. En cela, elle a incontestablement une valeur fédératrice, unificatrice pour ses amateurs, ses interprètes et ses auditeurs. Cependant, l'innovation, la créativité en musique ne sont-elles pas, par essence, redevables à cette disposition d'esprit toujours un peu « rebelle » qu'est l'humour ? Certaines formes d'humour et de rire pourraient bien constituer pour la musique une voie de sauvegarde de créativité, un dégagement vis-à-vis des conventions et du « déjà entendu ».

Nous reviendrons sur la place et le rôle complexe du Surmoi dans notre réflexion. Pour le moment restons-en à l'opéra de Prokofiev puisque cette œuvre musicale nous place tout de suite au cœur de notre propos, et que (si sa thématique est celle de la trahison) le rire s'y trouve en effet très bien mis en valeur. Et cela, sous plusieurs formes, tant dans le propos de l'œuvre que dans certains passages de son écriture musicale.

3. Cette question est particulièrement mise à l'étude dans les *Notes d'humour* des Cahiers d'ethnomusicologie. Novembre 2013. N° 26. Dossier coordonné par Christine Guillebaud et Victor A. Stoïchijă. Ed Imfolioadem.ch. Novembre 2013. Voir en particulier l'article de Talia Bachir-Loopuyt : « Des identités pour rire » ? (pages 209-229) et celui de Françoise Etay : « Moqueries limousines. Chansons en pays rebelle » (pages 155-174).

Le rire s'inscrit d'abord en « négatif » dans cette œuvre, dans la figure absolument psychopathologique du héros, le Prince, fils chéri du roi de Trèfle. Celui-ci est au désespoir, car le Prince héritier souffre d'une « hypocondrie incurable ». La plainte quasi délirante et répétitive de ce jeune prince concerne le fonctionnement de nombreux organes... et l'un de ses symptômes est son incapacité à rire. La maladie rendant le prince incapable de tout effort, le royaume est en danger et risque de tomber aux mains de jaloux malveillants en quête de pouvoir. Il est décidé de donner des fêtes et des comédies dans l'espoir de faire rire le malade... Rien n'y fait. Au cours de ces parades très organisées, une puissante sorcière, Fata Morgana, tombe par hasard et se retrouve renversée, jambes en l'air<sup>4</sup>. L'effet comique, bien connu, de la chute d'autrui agit sur le prince qui se met peu à peu à retrouver *la fonction du rire*, puis *la joie de rire*. Prokofiev n'a sans doute pas pensé à la figure mythologique de Baubo et à ce qu'a pu en dire la psychanalyse (S. Freud, 1919; G. Devereux, 2011, mais nous, nous pouvons remarquer une certaine parenté entre cette sorcière et Baubo qui elle aussi a révélé par un geste inattendu une partie d'ordinaire intime et secrète de la féminité, et qui réussit ainsi à faire rire la déesse Déméter en proie au deuil de sa fille Perséphone. Bien que la différence soit notable entre la fière Baubo et cette Fata Morgana humiliée, toutes les deux apportent un rire directement associé au sexuel et à la représentation du sexe féminin comme origine du monde, comme lieu énigmatique et lieu de transmission de la vie. C'est la révélation d'une force érotique qui se trouvait cachée, voire refoulée, qui dans ce cas génère le rire tout en régénérant la force vitale du rieur (ou de la rieuse). Comme une libération de pulsion de vie, le rire éclate et redonne des couleurs à la sombre monotonie du deuil et des souffrances accumulées. Rire équivaut alors à « oublier » les contraintes, à étouffer certaines sources d'angoisse (celles de la perte et de l'abandon ou comme dans cette scène de l'Opéra de Prokofiev où le Prince se met à rire, l'angoisse de castration qui y a certainement sa part) : autrement dit à refouler ou réprimer les conflits intrapsychiques. Le rire a une valeur littéralement *sub-versive*, qui en mettant le cours des choses à la renverse, permet de retrouver les origines de la libido. Rire aide de cette façon à renouer avec la force vitale et relance l'énergie psychique et somatique.

4. On trouve là une situation « typique » de *comique de démasquage*, dans laquelle la figure qui se présentait comme puissante, voire menaçante, se trouve exposée dans sa petitesse un temps cachée. *Morgana* signifie d'ailleurs *mirage* en italien. Les *fata morgana* sont des phénomènes d'illusions optiques.

5. On trouve sur internet des exemples de ce « rire médecin » : voir les sites « Gai rire », Zygomatic, par exemple.

6. Voir (Youtube) à ce propos la séquence chantée du film « Mary Poppins » de R. Stevenson : « C'est bon de rire ». Musique de Richard-M Sherman et Robert-B Shermann. Production W. Disney. (1964)

C'est sur cette fonction du rire que l'on compte pour certaines prises en charge psychothérapeutiques. Il est devenu fréquent de voir dans les services de médecine, notamment en pédiatrie, des musiciens et des clowns venir au chevet des patients pour susciter leurs sourires et leurs rires<sup>5</sup> : le rire est bel et bien pris alors dans sa fonction d'auxiliaire du Moi. En allégeant la charge du Surmoi (mobilisé chez ces malades par la soumission nécessaire aux traitements) d'une part et en pactisant d'autre part avec le Ça et les processus primaires (sauvages et désorganisateur), le rire soutient l'instance du Moi dans sa recherche du plaisir et sa lutte contre l'angoisse venue de l'épreuve de réalité.

L'idée de soigner par le rire est d'ailleurs bien ancrée dans la « sagesse » populaire : « Ça fait du bien de rire ! » ou « Rire, c'est une bonne maladie »<sup>6</sup> dit-on. Les fêtes et les carnivals sont bien là pour ça qui, de tout temps ont été accompagnés de musiques dionysiaques. Une partie de l'argument de Prokofiev dans *l'Amour des 3 Oranges* est fondée sur de telles idées.

On doit aussi évoquer le travail du rire sur le corps « biologique » même. Là encore on peut se référer à des formules populaires qui l'expriment : le « boyau de la rigolade », « la rate qui se dilate » (quand la rate rétractée et sa sécrétion noire, l'atrabile, étaient symboliquement associées dans la théorie des humeurs à la mélancolie). En mobilisant certains muscles du visage et du thorax, en produisant des effets sur les battements cardiaques et les systèmes respiratoire et digestif, ainsi que sur le système nerveux, il semble bien justifié de reconnaître le rire comme expression *psychosomatique* qui possède des vertus de soulagement des tensions internes les plus physiologiques et les plus inconscientes.

Intéressons-nous maintenant à la façon dont l'écriture musicale de Prokofiev se charge de nous donner à entendre le rire. Pour cela, il faut écouter le passage mutatif de l'opéra (Acte II) où le Prince « guérit » : le compositeur y a précisément mis le rire en musique, c'est-à-dire en rythme et en tonalités. Pour cela, il a procédé en exagérant chaque étape allant du déclenchement du rire – au moment où celui-ci est encore étouffé, inhibé par la mélancolie – jusqu'au rire clair et bien installé ; presque hésitant au début, le rire parvient progressivement à s'extérioriser franchement, pour finalement occuper l'espace sans retenue, de façon éclatante. Le rieur semble alors heureusement surpris de cette force d'expression

qui monte et jaillit de lui comme si la force du rire valait pour la force (retrouvée) de son Moi. Le Moi persécuté de l'intérieur par l'objet noir de la mélancolie réussit à triompher en mettant cet objet à l'extérieur et en le minimisant. Le rire est l'issue de ce double mouvement psychique (opéré sur le mode du rejeter/cracher et du désinvestissement d'une figure tutélaire, menaçante et puissante) avec ce triomphe final qui marque un temporaire moment « maniaque ».

En restant au plus près du corps, mais cette fois du corps érogène et pas seulement du corps biologique, on peut penser à la fonction d'équivalent orgastique du rire ; c'est là une fonction spéciale du rire. Le sourire de même que l'humour en tant que seul jeu d'esprit, n'assurent pas une telle fonction. Le rire qui survient au spectacle d'une chute est, en ce sens, une situation purement « comique » (à la condition, comme l'a souligné Freud, que l'on puisse faire, « l'économie de la pitié ») mais pas proprement humoristique. En revanche, Prokofiev, lui, a fait preuve d'humour en nous proposant dans un opéra, au départ teinté de la grisaille des affres d'un père et de son fils, une situation par contraste « peu sérieuse », presque clownesque et burlesque !

Le rire n'est ni musique ni langage par lui-même. Il ne devient musical et signifiant que par le détour de la mise en forme des fantaisies d'un auteur, d'un artiste. Il faut bien de l'humour dans l'esprit d'un compositeur pour donner à entendre à ses auditeurs ce qui ressemble à de la musique mais qui, sans lui, n'en serait pas et resterait au niveau d'une expression primaire.

On a ainsi bien d'autres exemples de rires « chantés », composés pour instruments, orchestres, voix...

L'opéra de Johan Strauss, *La Chauve-souris*, nous en apporte un exemple dans la scène où Adèle, la servante, entame l'air : « Mein Herr Marquis » (Acte II)<sup>7</sup>. Elle se moque très ouvertement de son maître. Le rire quelque peu « coquet » du personnage tinte en notes très aiguës sur un rythme de valse, dont le balancement cadencé et rapide séduit par son tournoiement. Qui la servante cherche-t-elle à « étourdir » dans le déferlement de son rire ? Son maître... ou elle-même ? L'un et l'autre, peut-être, dans un rapproché de nature plus amoureuse qu'il n'y paraît...

7. Un film a été tiré de cet opéra en 1956 sous le titre *O Rosalinda!*, dirigé par Michaël Powell et Emeric Pressburger. Les acteurs principaux étaient Mel Ferrer, Michaël Redgrave, Anthony Quayle, Ludmilla Tcherina. Anneliese Rothenberger y tenait le rôle d'Angèle, qu'elle jouait et chantait de sa voix de soprano.

8. Ces compositions sont répertoriées sur Youtube.

Parmi d'autres compositions où le rire est mis en musique sur le mode facétieux, on ne peut oublier celles de Jelly Roll Morton ni d'Henri Salvador. Jelly Roll Morton en 1927 a écrit et chanté, « Hyena Stomp », Henri Salvador,<sup>8</sup> lui, a chanté/ri : « Fugue en rire » et « Ah, Ah, Ah... ». Nous avons affaire à de la musique expressionniste, à des compositions musicales orchestrées et chantées, faites d'éléments qui, très voisins de l'expressivité humaine, ne sont pas « musicaux » en eux-mêmes. Le rire, assez proche de la musique en tant que phénomène sonore et vibration, n'est pas musique. Il faut en effet un certain art pour mettre les sons du rire en forme musicale, harmonieuse, codifiée (en jazz swingué dans la composition de Morton ou sur le mode classique du contrepoint). Sans ce travail de culture, les sons du rire resteraient ce qu'ils sont « naturellement », c'est-à-dire « bruts », inorganisés quant aux tonalités et au rythme, et surtout très proches du somatique élémentaire.

Dans ce que nous entendons, à l'écoute de ces rires « musiqués », il y a deux plans et des mécanismes doubles qui se superposent : tout d'abord, la musique double le rire et le rire double la musique. Cela donne une première « diffusion/confusion » dans la perception auditive. La deuxième diffusion/confusion tient à la relation de cette musique, familière et étrange à la fois, avec son auditeur : l'artiste cherche non seulement à nous faire entendre les différentes variétés tonales du rire, pliées à sa fantaisie créatrice, mais il vise aussi à nous faire rire nous, ses auditeurs. Incités, stimulés à ne pas rester seulement récepteurs passifs dans l'écoute du rire, nous pouvons alors devenir « actifs », rieurs nous-mêmes. Le renversement peut s'opérer grâce à un mécanisme d'identification qui passe par le corps individuel de chaque auditeur, jusqu'à se diffuser en rire collectif (on « rit avec ») : c'est la fonction identificatoire du rire et du comique, que Freud et Bergson (1900) ont analysée dans leur dimension sociale, qui se présente ainsi à nous. C'est aussi l'important travail de renversement de la passivité en activité que la musique, en renforçant le rire, peut venir accomplir.

On rit parfois par *contagion*; sur le modèle de l'identification hystérique, par désir de s'accorder le plaisir qu'un autre s'accorde. Ou par désir mimétique pourrait-on dire en se référant à la théorie du désir de René Girard... Oui, mais à cela près que là, *le désir de rire* rapproche les rieurs ; ce qui exclue

au moins pour un temps, la dimension de compétition et de lutte qui est au contraire si présente dans le désir mimétique envisagé par R. Girard. Le rapprochement, dans le rire collectif, qui met la rivalité au silence, réalise bien une économie de dépense d'énergie, telle que Freud l'a vue à l'œuvre dans son travail sur l'humour et le comique. Mais, il reste encore autre chose qui mérite qu'on s'y arrête : c'est la relation existant entre le rieur et celui qui le fait rire.

On peut, comme Paul-Laurent Assoun (in ouvrage collectif sous la direction de A.W. Szafran et A. Nysenholc, 1994, p. 46), reprendre la notion de « foule à deux » que Freud appliquait à la relation mise en place dans l'hypnose, pour approcher la dialectique qui s'instaure entre le rieur et celui qui le fait rire. Comme lui, nous pouvons remarquer que celui qui fait rire capte toute l'attention du rieur, de façon à exclure toute autre « distraction » ou préoccupation de son champ psychique. Ce qui d'une certaine façon asservit le rieur, le met en situation en dépendance vis-à-vis du « faisant rire » ; mais il y a un corollaire qui inverse les positions de l'un et de l'autre : le rieur n'est en fait ni véritablement passif ni esclave de celui qui le fait rire car le rieur fait « travailler pour lui » l'humoriste et le comique. En quelque sorte, le rieur devient « maître d'œuvre », il passe commande et apprécie le travail qu'il a commandé à celui qui va lui apporter le rire attendu. Cette position « forte » contribue au renforcement du Moi du rieur dont nous venons de parler. Le plaisir vient déjà de cette source. J'ajouterai pour ma part que le plaisir pris à rire s'alimente aussi à une autre source : celle de la connivence entre deux Moi devenus suffisamment « forts », le Moi du rieur et le Moi de celui qui fait rire, qui se reconnaissent comme tels ; on peut alors rire ensemble, et tirer un maximum de bénéfice de cette complicité qui abolit (un temps) toute menace et toute rivalité<sup>9</sup>. Le fait d'écouter ensemble la même musique, les mêmes rythmes, et d'en rire a pour effet non seulement de faire tomber bien des inhibitions individuelles mais aussi de donner une base identificatoire renforcée. Nous intéresser au plaisir de sourire et de rire amène à reconnaître ce mouvement d'amplification du Moi, quelle que soit la position que l'on ait de rieur ou de faisant rire. Rire et/ou faire rire répondrait à un tel besoin, à un tel désir.

9. « Le sourire est la perfection du rire (...). Comme la défiance éveille la défiance, le sourire appelle le sourire : il rassure l'autre sur soi et toutes choses autour ». Alain, *Éléments de philosophie*. Paris, Gallimard, page 288.

Sur quels mouvements préconscients, conscients, inconscients tout cela est-il fondé ? Comment la musique participe-t-elle à de tels processus engageant à la fois le somatique et le psychique, l'individuel et le collectif ? En tant que phénomène de culture, la musique est bien sûr l'une des issues du travail de l'esprit : par la sublimation, elle aménage la vie pulsionnelle, elle en permet l'expression régulée et codifiée, de sorte que la collectivité humaine formée par les compositeurs, les interprètes et les auditeurs s'y « retrouve ». On peut s'attendre à ce que le besoin, profondément humain, de rire s'inscrive dans la musique comme il figure dans d'autres formes d'expression artistique, que ce soit la littérature, le théâtre, la peinture et le dessin, la sculpture ; toutes les formes d'art qui, avec le cinéma et la photo, drainent les forces puissantes du comique à travers la présentation (re-présentation) du ridicule, de la naïveté, de la petitesse, de l'incongru auxquels se confronte l'humanité.

*Il nous faut préciser quelques points de définition :*

Alors que l'humour se présente bien comme un travail de l'esprit—d'autant qu'il est le plus souvent adossé au langage (le mot d'esprit, Der Witz)—le rire, lui, est moins un travail de pensée qu'un acte du corps, un agir d'ailleurs d'une grande complexité. Il n'a pas le caractère impulsif de l'éternuement (ou du bâillement) mais il peut pourtant surgir de façon très brute, quasi irrépessible lui aussi ; parfois, c'est au contraire de manière subtile qu'il nous saisit : d'abord sourire, puis rire franc. La métapsychologie en a tenté une approche patiente... pas toujours très comique en elle-même d'ailleurs, Freud restant dans ses écrits essentiellement homme de science, au « sérieux » irréprochable. Pourtant, grand amateur de mots, de personnages et de situations comiques, il nous en a livré généreusement bien des exemples dans des textes comme « Le mot d'esprit et ses rapports avec l'Inconscient » (1905), « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), « L'Inconscient » (1915 in *Métapsychologie*) et « L'humour » (1927, texte qui fait partie du recueil *L'inquiétante étrangeté*). C'est en mettant au travail le « mot d'esprit » (der Witz) que Freud a rencontré la question théorique du rire et du comique. Le Witz, est l'expression fulgurante d'un travail de pensée inconsciente, analogue au travail du rêve ou de l'acte manqué, qui a *secon-*

*dairement* un effet risible sur un tiers/un « témoin » qui le reçoit. L'humour ne tient pas seulement du « mot » d'esprit, c'est une forme plus large de manière d'être psychiquement qui joue sur le représentant affect de la pulsion. Freud le définit comme « la variété la moins exigeante du comique », car il permet « d'obtenir le plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent (...) Ainsi, (...) la personne atteinte par le dommage, la souffrance etc... pourrait obtenir le gain de plaisir humoristique, tandis que celle qui n'est pas impliquée rit par plaisir comique. Le plaisir de l'humour naît alors, nous ne saurions dire autrement, aux dépens de cette déliaison d'affect qui n'a pas eu lieu, il provient de l'économie d'une dépense d'affect. » (S. Freud, 1905, p400) La formulation, quelque peu alambiquée puisqu'elle procède par dénégations successives, donne à penser qu'un affect pénible n'aurait pas été soumis au travail de liaison et que l'économie réalisée laisserait libre l'expression d'une libération qui se fait par la décharge par le rire. Les affects déplaisants resteraient intacts dans l'esprit de celui qui, pour « faire » l'humour, les aurait juste mis de côté (répression plutôt que refoulement ? Freud parle d'inhibition de l'affect) (Ibidem p 402). Le rire peut alors survenir comme une sorte d'extension du sourire provoqué par l'humour, quand les affects pénibles sont profondément refoulés. Freud a pris les exemples de la pitié (« L'économie réalisée en matière de pitié est l'une des sources les plus fréquentes du plaisir humoristique ») (Ibidem p 402) et a cité plus loin le dégoût, l'horreur. Freud a aussi distingué le rire du comique « pur » de celui né de l'humour. Le rire du « plaisir comique pur » serait celui qui éclate quand les affects pénibles sont totalement absents, évacués du champ perception/conscience.

*Essayons de mettre en rapport les différentes sortes de rire et certaines formes musicales :*

La musique populaire, la musique « de rue », celle des fanfares, celles des fêtes de plein air nous accompagnent dans les moments festifs, au cirque, au Carnaval ; certaines de ces musiques sont faites et sont jouées pour faire rire et/ou pour prendre part à une ambiance de joie et de détente, pour donner de l'éclat à ces moments où une certaine désinhibition est socialement autorisée.

À cet égard, il est amusant de relever ce que Freud écrivait dans une lettre à sa famille depuis Rome où il séjournait en Septembre 1907: « De ma chambre, j'entends très distinctement la musique qui me parvient de la rue ». Il se dit attentif à « un orchestre militaire (qui) joue tous les soirs sur la Piazza Colonna », et il remarque que « ceux qui se promènent deux par deux ou *undici dodici* restent tant qu'il y a de la musique et du cinéma » (S. Freud, 18773-1939, p. 281). *Undici dodici* est une référence à une opérette italienne que Freud connaissait. Il guettait cette animation musicale et un soir, il notait avec dépit : « Aucune musique ne s'est fait entendre sur la place aujourd'hui » (S. Freud, op. cit., p. 283). On oublie trop souvent le gout de Freud pour les chansons, pour le Café-concert, très en vogue au cours de la période que l'on a appelé la Belle Époque, avant la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale. C'est au Café-concert, où Freud a suivi Mme Charcot lors de séjours à Paris, qu'il fit la connaissance d'Yvette Guilbert. C'était une chanteuse de textes souvent humoristiques, où les mots étaient à double sens, qui devint une sorte de star internationale. Freud noua avec elle une longue et très fidèle amitié jusqu'à ses derniers instants, à Londres où elle venait lui rendre visite (M. Brody-Baudin, 2014). Il y aurait beaucoup à dire sur les aspects « corporels » et plastiques de la séduction exercée (notamment sur Freud) non seulement par Yvette Guilbert mais aussi par la musique et des concerts de cette époque où l'hystérie et ses contorsions étaient étudiées, montrées, imitées par toute une société. C'est dans ces accents, ces volutes et ces airs-là que la psychanalyse a pris naissance.

Cette musique dite « légère », populaire ou de « variété » a toujours été facilement associée à des représentations festives d'insouciance et de sourire sinon de rire tout à fait joyeux, débarrassé de la pesanteur des contraintes.

Mais, quand on est dans une salle de concert, surtout si la salle est prestigieuse comme une salle d'Opéra, le rire perd forcément un peu de ce caractère de simplicité apparente et « bon enfant ». Le rire est alors pris dans un registre plus élaboré, il éclate d'une façon que l'on peut dire plus « savante », comme l'est la musique qui peut l'avoir suscité. C'est en respectant tout de même certains codes que le rire peut alors mieux lever les censures. Ce rire de salle de concert est un rire qui relève du registre du jeu théâtralisé, du « faire semblant » de l'enfance<sup>10</sup>; et moins encore que le rire (presque

10. L'essai d'Henri Bergson sur le rire – que Freud cite dans son propre travail sur le mot d'esprit – est d'ailleurs en grande partie un essai sur le théâtre et la comédie.

grossier) « sans arrière-pensée » de la musique populaire ou de plein air, ce rire-là ne laisse le rieur détaché de la réalité sociale. Ce qui suscite le rire c'est toujours le ridicule, la caricature, le naïf, l'incongru – sur lequel insistait Léonard Bernstein lors de ses Conférences sur L'humour musical<sup>11</sup> – qui marquent un décalage flagrant avec le contexte « sérieux » de la « grande musique ». Ainsi : on va rire du ridicule d'un chef d'orchestre qui fait, ou semble faire, des excès gestuels. « C'est ainsi que les mouvements passionnés d'un chef d'orchestre – nous dit Freud (1905, op. cit. p. 338) – apparaîtront comiques à tous ceux qui n'entendant rien à la musique, ne peuvent en comprendre la nécessité ». Pour être « nécessaires », ces gestes peuvent tout aussi bien paraître excessifs ou inappropriés à ceux qui « entendent la musique » : des gesticulations, des mimiques n'échapperont pas aux instances critiques, rappelant la maladresse de celui qui (l'amateur, le débutant, l'enfant) n'en a pas conscience. Ou peut aussi rire des postures physiques et vocales « décalées » ou irréalistes, de certaines divas ou de quelques ténors. Du ridicule à la caricature, il n'y a pas beaucoup de distance : c'est alors une partie du corps ou l'une de ses fonctions désolidarisée du reste qui suscite ces rires-là ; ce qui nous nous place face à la régression à des phases archaïques de notre histoire, quand nos gestes n'avaient pas le contrôle nécessaire, mais où nous étions dans le plaisir de l'illusion de la toute-puissance infantile. Ce rire qui se révèle bien être au bord du corps et du langage, éclot hors langage verbalisé et toujours lié à un corps érogène qui se désarticule. On rit de ces personnages et de ces situations non pas parce qu'ils font de l'humour, mais parce qu'ils en sont dépourvus et qu'ils se prennent au sérieux<sup>12</sup>. Ils ne visent pas à être comiques : ils en paraissent incapables. Nous rions d'eux parce que nous les sentons bien plus fragiles qu'ils ne veulent le montrer. Ce dont nous rions, comme l'avait déjà pensé Freud : « C'est d'une dépense beaucoup trop grande (qu'ils déploient) » (Ibidem, p. 337) nous laissant penser *par comparaison* [je souligne] que nous ferions « mieux ». En cela, ils placent un écran – plaisant car habilement sonore – devant nos propres fragilités. Narcisse a repoussé Écho ... mais notre propre narcissisme d'auditeurs, lui, se réjouit d'entendre des échos à la fois si flatteurs, si rassurants, qui nous consolent de notre toute-puissance perdue.

Il n'est pas étonnant que *l'Air des bijoux*, que l'on entend

11. Voir sur Youtube : L. Bernstein : Young People's Concerts : Humor in music

12. Une scène du film *La grande vadrouille* (réal : Gérard Oury) illustre cela où l'on voit un chef d'orchestre, interprété par Louis de Funès, fort mal inspiré !

13. Acte II. Marguerite découvre les bijoux offerts par Méphisto.

dans le Faust de Gounod à l'Acte II,<sup>13</sup> ait donné lieu à la caricature de la cantatrice « diva » qu'est la Castafiore d'Hergé. L'air commence par une sorte de rire chanté, avec une note tenue exhalée dans la vibration d'une trille qui ne dit que « Ah... » avant que la soprano n'exprime et ne répète son plaisir à se regarder dans un miroir. *L'Air des bijoux* doit beaucoup de son succès à ce qu'il sert souvent à se moquer de la naïveté ou de la bêtise des cantatrices voire plus généralement – machisme oblige – de prestations féminines pas toujours esthétiques, venant contredire la beauté dont se croient pourvues celles qui « se » chantent. Caricature, parodie, burlesque : « Ces techniques peuvent (alors) entrer au service de (nos) tendances hostiles et agressives ». (Ibidem, p336)

La musique mise au service de la valorisation narcissique extrême des musiciens est une dérive qui n'échappe pas aux mélomanes ; les plus « pointilleux, s'en agaceront ; les plus humoristes en riront. C'est d'ailleurs plus le décalage entre l'art supposé et les capacités à l'assumer qui nous paraît comique. Le rire naît bien de la comparaison que nous faisons entre ces deux points. Dans le même ordre d'idée, il faut citer le « cas » Florence Foster Jenkins.

Des enregistrements nous permettent de l'entendre ; l'écouter est chose beaucoup plus difficile : Florence Foster Jenkins avait en effet un incroyable désir de chanter... et une voix absolument non mélodieuse. Elle ne faisait pas cela pour rire. Elle se voulait (et sans doute se croyait) vraiment cantatrice. Mais, les disques qu'elle a produits sont implacables : elle chantait faux et à cause de cela elle ridiculisait sa prestation. Comme le Prince de Prokofiev avant qu'il ne sorte de sa folie mélancolique, elle aussi semble avoir été atteinte d'une pathologie du « sérieux » la mettant aux prises avec un Idéal du Moi démesuré, sans auto-critique suffisante<sup>14</sup>. Ses prestations à Carnegie Hall à New-York sont restées célèbres, mais essentiellement pour leur ridicule pitoyable sur le plan musical. Nous rions de sa naïveté et de sa vantardise. Mais, il y a encore autre chose, avec F. Foster Jenkins : en effet, ce qui renforce encore le rire, c'est que nous retrouvons les deux plans évoqués plus haut, sur lesquels nous faisons porter une comparaison : l'un, c'est la perception de cette voix affreuse, l'autre c'est la référence mémorisée, intériorisée, que nous avons des airs qu'elle « exécute », (par exemple l'air célèbre, difficile et

14. Florence Foster Jenkins, milliardaire aux hautes ambitions artistiques, inspira à Orson Wells le personnage de Suzanne, la deuxième femme de Citizen Kane, avide de succès au théâtre alors qu'elle n'avait que des échecs d'actrice.

ne souffrant pas la médiocrité, de la Reine de la nuit dans l'opéra de Mozart, *La flûte enchantée*). La musique se compare alors à elle-même. Et l'écart est tellement évident et large que la fausse cantatrice nous paraît d'autant plus stupide de l'avoir négligé. Nous, auditeurs, trouvons un double soulagement dans notre rire : d'abord en désavouant une telle bêtise ; ensuite en nous plaçant comme étant, nous, de meilleurs musiciens ou mélomanes qu'elle : il y a bien encore cette économie de dépense d'énergie à laquelle Freud attribuait le rire ; le bénéfice que nous fait réaliser cette économie est appréciable et recherché.

Il est un autre cas musique malmenée qui prête à rire, mais pas pour les mêmes raisons : c'est celui de Jacques Loussier, qui dans les années 1970-80 mit au point une adaptation jazzée de Bach, audacieuse mais pas comique et une parodie des valse de Chopin pour piano (avec un accompagnement de batterie et quelques cordes) qui, elle, obtient un effet comique à « triple « détente » : relativement agréable dans les premières mesures, l'audition est troublée ensuite par l'apparition de notes fausses qui vont finalement aller en s'imposant jusqu'au grotesque, prenant l'auditeur au piège de la plaisanterie. Là on peut – après s'être irrité éventuellement du caractère grinçant de la composition de Loussier – lui reconnaître une fantaisie et une insolence peu communes ; et, après avoir été surpris, dérangé, l'auditeur qui a reconnu les fausses notes (procédé de comparaison de la musique à elle-même) peut se « remettre » narcissiquement et, en riant de lui-même, s'associer à l'ironie du compositeur qui a si bien su bousculer l'un des maîtres de la musique romantique ainsi que son auditoire. L'humour a rassemblé in fine le musicien, la musique et l'auditeur.

En suivant une voie associative, et au détour de la question du rire musical qui peut nous saisir en concert du fait du ridicule d'un des protagonistes de la situation, je renvoie les lecteurs à la vidéo enregistrée d'un concert d'Elvis Presley<sup>15</sup>. Elvis Presley a souvent ri en concert ou en répétition, plusieurs enregistrements filmés le montrent. Ce soir-là, le 26 août 1969 à Las Vegas, Elvis décida une fois de plus de modifier un peu les paroles de la fameuse chanson : « Are you lonesome tonight ». Il changea la phrase : « Do you gaze at your doorstep and picture me there » en « Do you gaze at your baldhead and wish you have hair »<sup>16</sup>. Le jeu de mot valait pour une simple plaisanterie de la part du chanteur ; l'effet comique lui en revint

15. Youtube : Elvis Presley laughing are you lonesome tonight.

16. Ce qui se traduit par : « Regardes-tu à ton seuil et y vois-tu mon image ? » alors qu'E. Presley chanta : « Regardes-tu ta tête chauve et désires-tu avoir une chevelure ? »

en retour, car il vit dans le public un homme chauve, justement (la légende dit même que l'auditeur était au premier rang !) : Elvis se mit à rire de cette situation incongrue, lui-même surpris par le hasard qui faisait si bien les choses ! Le public le suivit d'autant plus par la suite dans ses éclats de rire qu'une choriste, faisant son possible pour poursuivre le concert, se mit à faire retentir des sons de plus en plus aigus et forts. Poursuivant en chantant et riant à la fois, Elvis en arriva au passage : « I had no cause to doubt you » (« Je n'avais aucune raison de douter de toi »). Comique de situation et comique du mot d'esprit se sont trouvés là condensés et la salle entière ne s'y est pas trompée. La musicalité de cette choriste fait également partie du comique. C'est son timbre haut perché et le volume sonore important qu'elle déploie qui créent la situation incongrue. De plus, alors qu'elle ne devrait être qu'une voix d'accompagnement, cette choriste vient prendre la première place et elle efface la star internationale. Elle semble l'ignorer parfaitement, ce qui redouble le comique de la situation, car elle nous apparaît non pas comme une rebelle qui réussirait à s'imposer, mais comme une naïve qui s'est laissé tromper elle-même par une technique qu'elle ne maîtrise pas. Elvis, franchement amusé comme nous pouvons l'être, peut donc réagir par un rire, avec intelligence et humour, à cette pseudo trahison venue d'une chanteuse qui, contrairement à lui, restera dans l'ombre.<sup>17</sup> Il réagit aussi à l'effet de surprise créée par cette série d'irruptions incongrues et le changement inopiné de tournure d'une situation dont il avait pu penser au départ qu'il la maîtrisait avec son simple jeu de mot. La surprise participe à définir le burlesque dans le comique. Buster Keaton, l'acteur muet au visage impassible – on le surnommait « stone face » – écrivait dans « La mécanique du rire », son autobiographie, à propos du burlesque : « La surprise en est l'élément principal, l'insolite notre but et l'originalité notre idéal ». Surpris, Elvis l'a été et cela, sans l'avoir cherché : sa plaisanterie verbale aurait même pu passer inaperçue, juste un amusement pour lui-même ; mais, ses effets ayant vite dépassé ce simple niveau, tout s'est passé comme si Elvis avait été « châtié » de son impertinence par le hasard qui déclencha une série de complications successives. Son rire (qui ne lui fit pas perdre le rythme, ni la tonalité de la chanson qu'il était en train d'interpréter) est venu saluer cette petite défaite et lui permettre de retrouver l'ascendant sur l'ironie du sort. Show must go on....

17. Il s'agissait de Cindy Houston dont la fille Whitney sera, elle, une chanteuse très célèbre.

Le rire en musique c'est aussi parfois une tout autre sorte de rire : le rire « mauvais », le rire de la destructivité, le rire pris dans la jouissance puisée aux sources de la haine et de la pulsion de mort. Si le rire réaménage notre conflictualité intrapsychique, il n'échappe pas au tragique.

La musique est la seule forme d'art à tenter de nous faire entendre de façon perceptible et « concrète », si l'on peut dire, le rire des êtres maléfiques, démoniaques, voire le rire de Satan. En se déployant à la fois dans l'espace et le temps, la musique apporte des dimensions nouvelles à la littérature, à la peinture et aux arts plastiques. Seuls, le cinéma – depuis qu'il est parlant – et le théâtre rivalisent avec elle, mais ce n'est que relatif car la musique est écrite, ce qui la rend partiellement indépendante des intonations de la voix ou des instruments de ceux qui l'interprètent.

On peut se référer à deux exemples célèbres d'écriture musicale exprimant le rire démoniaque : celui du rire des Sorcières, dans *Didon et Enée*, de Purcell et celui de Méphisto, dans le *Faust* de Gounod<sup>18</sup>. Gounod, comme Goethe dont il s'est inspiré, resta proche de la culture du rire du Moyen-âge qui incluait des formes divergentes du « drame » allant de la farce sexuelle au divin et à la sérénité. Moussorgski s'en inspira pour sa *Chanson de Méphistophélès*.<sup>19</sup>

Figure absolue du Surmoi le plus sévère, le plus impitoyable qui soit et de la cruauté, le Diable peut séduire pour faire oublier sa noirceur mais, sauf à s'identifier avec l'agresseur, il ne fait pas rire : la subversion libidinale d'une telle figure ne déclenche pas le rire. Le Diable manque d'humour et nous confronte au tragique de notre petitesse et de notre finitude. La musique lui prête une voix grave, comme venue de profondeurs obscures, alors que celle des sorcières est souvent aiguë et perçante. En tant qu'arnaqueurs et escrocs, Diable et sorciers sont des personnages qui pourraient prêter à rire. Or pourtant, leurs rires sadiques résonnent comme menaces de mort, de castration, d'abandon. Ils nous ramènent à notre dénuement originel comme à nos culpabilités. Nos angoisses archaïques et/ou névrotiques sont de nouveau proches. Sublimées, ici par la musique, elles nous sont rendues tolérables.

Ainsi, nous nous trouvons au point de connexion (peut-être d'alliance ?) de deux mouvements psychiques très éloignés d'ordinaire : la sublimation – assurée par la musique – et la

18. Youtube. Écouter et voir : Purcell : Les Sorcières qui ont ourdi le complot contre l'amour de Didon et Enée interviennent à plusieurs reprises et c'est en riant qu'elles voient leur œuvre malfaisante s'accomplir vers la fin de l'œuvre. La sérénade de Méphisto : extrait de Faust (Acte IV, scène 3) : « Vous qui faites l'endormie »

19. Modest Mussorgsky Songs : Songs and Dances of Death/The nursery. Sergei Leiferkus (baritone), Semion Skigin (piano). Conifer Classics Engand. 1995. La Chanson de Méphistophélès : N° 17 de cet enregistrement.

régression. « Rira bien qui rira le dernier » : telle est la devise de la mort et de ses représentants. La mort aura toujours le dernier mot, le dernier souffle, le dernier rire. En attendant, nous la mettons (dans l'art et) en musique, comme on la met « en boîte » (travail de sublimation). En langue française, dire ainsi les choses, c'est jouer sur les mots car *mettre en boîte* signifie : placer dans un contenant fermé (ici, ce serait au cercueil que l'on penserait). Mais c'est aussi : se moquer de quelqu'un. La musique nous éloigne d'autant plus (nous permet d'autant plus de faire l'économie de...) de la représentation de notre finitude qu'elle nous permet d'en rire et de donner libre cours à l'humour, comme on l'a vu/entendu dans les exemples musicaux précédents.

J'ai plusieurs fois fait référence à la deuxième topique freudienne en parlant jusqu'ici du Surmoi, du Moi et même de Ça. C'est en relisant l'article « L'inconscient » de la *Métapsychologie* de 1915, donc en retournant à la première topique, que j'ai pensé trouver comment Freud a pu donner au rire et au comique un caractère « frontière », entre les processus secondaires du Préconscient, et l'Inconscient dominé par les processus primaires. Citons Freud : « Dans le cas où un tel processus primaire peut se *dérouler* sur des éléments du système Pcs, il apparaît « comique » et provoque le rire ». (1915, p. 97). Avec cette notion de déroulement, Freud introduit celle d'une plasticité, d'un mouvement, voire d'une certaine porosité permettant que les deux instances psychiques soient au contact l'une de l'autre. La topique du rire serait donc celle de la rencontre de l'Ics, voué au principe de plaisir, et du Pcs qui se charge du principe de réalité. On voit alors l'humour, le comique et le rire comme des issues d'un cheminement topique, au point où des émergences de l'Inconscient trouvent leur expression.

Si l'on envisage le rire musical d'un point de vue métapsychologique que dire de la régression ? Qu'il relève d'un « pur plaisir » ou du plaisir pris à l'humour du jeu d'esprit, le rire musical nous assure cette modalité de régression qu'est la régression formelle, que soutient fortement la musique, puisque nous sommes avec l'un (le rire) et l'autre (la musique) en-deçà du langage verbal. Toujours en termes de régression, et pour combiner les éléments précédents, on pourrait dire que la régression temporelle est, elle, assurée par le rire et le

comique dans le rattachement préconscient à l'infantile qu'ils opèrent. « Le comique est toujours du côté de l'infantile » écrivait Freud en 1905 dans *Le mot d'esprit* (p390).

Peut-on alors écouter le rire comme on écoute le rêve ? Sans doute pas, en raison des connotations sociales qui marquent fortement le rire et l'humour, comme on l'a envisagé plus haut. Mais, ne pourrait-on pas parler tout de même d'un travail du rire, comme on parle du travail du rêve ou de celui du deuil, pour désigner une ré-élaboration psychique des positions du Moi infantile vis à vis des angoisses primaires ? Ce travail du rire serait, sans déroger au principe de plaisir, de nous permettre au moins temporairement de sortir vainqueurs de la confrontation, via la régression, aux angoisses fondamentales et au sexuel infantile. La musique, dans ses formes surprenantes ou décalées, dans son écriture comme dans les situations qu'elle aménage, apparaît comme une alliée majeure de ce travail du rire. Le rire « musical » entre sublimation et régression, met au travail le sujet dans ses dimensions individuelles et sociales, et dans les aspects complexes du corps biologique et érogène.

Des formes surprenantes ou décalées... les exemples sont infinis et les heures passées à les trouver ou retrouver dans nos archives, personnelles et publiques, sont innombrables ! Sans prétendre à l'exhaustivité, il faut encore évoquer l'humour dont font preuve les compositeurs et les musiciens eux-mêmes.

On le trouve, par exemple, dans la façon dont certains donnent un titre et un contenu à leur œuvre. Ainsi, Rossini a écrit (entre 1857 et 1868) les *Péchés de vieillesse*. Le titre est en lui-même une sorte de gag, dans la mesure où il vient contredire la représentation classique du vieillard qui, tirant philosophie de l'expérience de la vie, est une figure de « sagesse ». Parmi les pièces pour piano, on trouve souvent des références à la nourriture et à la cuisine. Rossini fut l'*inventeur* de la préparation du tournedos qui porte son nom et c'était un être particulièrement « oral » ! N'avait-t-il pas déclaré : « L'estomac est le maître de la musique qui freine ou éperonne le grand orchestre des passions. Manger et aimer, chanter et digérer sont les quatre actes de l'opéra bouffe de la vie. Celui qui la laisse s'enfuir sans en profiter n'est qu'un fou. » (J. et J-P. Thiellay, 2012, p. 88)? Le plaisir « de bouche » du compositeur s'exprime dans celui qu'il eut à faire chanter sur un

rythme extrêmement rapide des airs du *Barbier de Séville* ou de la *Cenerentola*: l'excitation de la sphère orale dans ces accélérations étourdissantes a un effet jubilatoire sur le public qui, poussé à la bonne humeur et au rire, en a fait le succès.

Il y a en effet un humour «culinaire» dans quelques pièces: au Volume IV, on trouve 4 *Hors d'œuvre* (Radis, Anchois, Cornichons, Beurre), et 4 *Mendiants* (Figues sèches, Amandes, Raisins, Noisettes.); quant au Volume V, *Pour enfants et adolescents*, il contient: une Pièce N° 10: «Ouf! les petits pois!», une Pièce N° 11: Un sauté» et en Pièce N 12: «Un Hachis romantique». Plus loin, les pièces d'«Humour grinçant» du Volume VI, *Pour enfants dégourdis*: Étude asthmatique; Fausse couche (Polka mazurka) et Un enterrement de Carnaval. À leur façon, Haydn avec sa Symphonie *la Surprise* ou Beethoven avec son rondo inachevé *Colère pour un sou perdu*, avaient déjà su faire preuve de ce genre d'humour musical. Un peu plus tard, on retrouvera chez Éric Satie, Emmanuel Chabrier, Ravel, cet état d'esprit effronté et impertinent; ce qui donnera: *Morceaux en forme de poire* ou *La belle excentrique* parmi les plus connus de Satie (V. Jankélévitch, 2014, p110-111), ou encore *Pastorale des cochons roses* ou *Ballade de gros dindons* (Chabrier 1890).

L'humour est également convoqué dans la façon dont un compositeur organise la rencontre avec des éléments a priori étrangers à la musique: Bernstein donnait l'exemple de Gerschwin faisant intervenir les klaxons de voiture dans la partition d'*Un américain à Paris*. On pourrait également retrouver Rossini et son fameux *Duo des chats*; il y a Moussorgski et son *Ballet des poussins dans leur coque* dans les *Tableaux d'une exposition* (1886. Orchestration par Ravel). L'une des formes les plus fortes que prend l'humour quand il se glisse au cœur de l'inspiration du compositeur est sans doute celle qui donne vie musicale à un corps inerte, à un objet au sens concret du mot. On est alors très proches de la conception bergsonienne selon laquelle le rire naîtrait de l'application de la mécanique sur du vivant. Leroy Anderson nous en donne de nombreux exemples et il ne faut pas résister au plaisir de faire résonner sa *Typewriter Symphony* (on la trouve sur Youtube ainsi que dans une séquence du film réalisé en 1963 par Frank Tashlin «Who's minding the Store?», interprétée par Jerry Lewis).

D'autres musiciens ont une ingéniosité souvent surprenante et drôle qui les pousse à vouloir renouveler l'orchestre en inventant de nouveaux instruments : des légumes (comme les carottes ou les simples pommes de terre) creusés judicieusement donnent des sonorités étonnantes ; certains modèlent la glace pour en faire jaillir des sons que l'on peut même écouter dans des cathédrales de glace.... L'imitation par l'homme des sons instrumentaux participe également à ces moments d'humour musical, où l'être humain s'autorise des « sorties de route » symboliques, très libératrices vis-à-vis des contraintes de sa condition<sup>20</sup>.

Freud pour qui « L'humour ne se résigne pas ; il défie » insista sur la valeur émancipatrice et subversive du rire et de l'humour. Bannis de toutes les dictatures, le rire et l'humour sont forces de vie et parfois de survie. On l'a vu dans les guerres et les camps. La musique et les musiciens y ont pris leur part. Ainsi, le violoncelliste Maurice Maréchal qui participa à la Guerre de 14-18 avait réussi à fabriquer un violoncelle dans le bois des caisses de munition ennemies. L'instrument fut baptisé « Le Poilu ». Chostakovitch a bien compris cette force de dissidence et d'insoumission de l'humour : sa 13<sup>ème</sup> Symphonie porte le titre *Humour*, et il y est question d'un « gaillard qui a du cran ». La satire y est une arme de résistance. Cet auteur avait aussi malicieusement caché, dans le *Finale* de son 1<sup>er</sup> Concerto pour violoncelle, la chanson préférée de Staline mais pour la dénaturer à outrance ; et dans le Deuxième Concerto, il glissa une chanson grivoise parlant de convoitise sexuelle.

Des formes récentes de pratique musicale nourrissent le besoin d'une expression libérée par l'humour : ainsi, le 17 Novembre 2011, Gare du Nord à Paris, un tambour résonna, suivi d'une flûte puis de trois trombones... jusqu'à ce que, sorti de la foule se pressant dans ce hall de gare, tout un orchestre s'engage dans l'interprétation surprenante de l'*Arlésienne* de Bizet. De telles manifestations en « flashmob », plus ou moins improvisées, se répandent à l'heure actuelle dans des lieux publics « décalés », liant les auditeurs souvent très surpris dans leur plaisir musical souriant et parfois rieur.

D'autres musiciens choisissent de nous surprendre avec humour en ré-interprétant des succès de compositions et/ ou de chansons. On peut se référer, dans le registre de ces

20. Toutes sortes de légumes sont utilisés par ces « inventeurs » et les morceaux joués sont d'autant plus drôles que la musique est réputée « savante », apportant un contraste qui souligne l'incongruité de l'instrument. On peut consulter le site particulièrement intéressant : <http://ethnomusicologie.fr/ce26> et notamment *Un homme joue du luth avec sa langue*.

« reprises » à la version de la chanson de Charles Dumont *Non, rien de rien* (rendue célèbre par Edith Piaf) qu'a réalisée le groupe Bernadette Soubirou et ses Apparitions : l'écriture musicale comme l'interprétation vocale ont été revues de sorte que c'est le bruit d'une moto, au démarrage d'abord puis en pleine vitesse, que l'on croit entendre, réalisant une condensation sonore avec le titre d'un autre succès de Piaf, *l'Homme à la moto*.

On a là autant de formes d'expression créatrices et libératrices où humour, rire et musique jouent la complicité.

Le rire suscité, provoqué, inspiré par la musique se trouve dans l'humour et dans le plaisir de l'audition entre sublimation, régression et agir du corps. Le travail de l'humour et du rire est une modalité de la vie psychique dont il est nécessaire de prendre la mesure dans la psychopathologie de la vie quotidienne (mais aussi jusque dans la cure, ce qui serait l'objet d'une autre réflexion) car c'est un vecteur puissant de changement psychique associé à la quête de plaisir. Le sujet névrosé, qu'il soit mélomane ou non, recherche ce plaisir voire il a besoin d'en faire l'expérience. Résister à l'humour, ne pas rire ni des autres ni de soi, sont des traductions pathologiques de rigidité psycho-affective, de troubles graves de la personnalité psychosomatique et du destin des affects. À l'opposé, s'ouvrir à ces jeux d'esprit qui entraînent le corps dans des mouvements de lâcher-prise, tolérer la régression, formelle topique et temporelle, qu'apportent l'éclat de rire et sa « musique », au moins intérieure, c'est renouer avec Éros et la pulsion de vie ; c'est prendre le temps de se dis-traire des séductions mortifères de l'inertie et de repousser le fatal *retour à l'inorganique*.

## BIBLIOGRAPHIE

- ASSOUN P.-L., « Freud et le rire ». In A.W. Szafran et A. Nysenholc, *Freud et le rire*. Paris, Métailié. 1994.
- BERGSON H (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Petite Bibliothèque Payot. Édition Décembre 2011, augmentée du texte de S. Ferenczi de 1913: *Rire*.
- BRODY-BAUDIN M.: « Un amour de Freud, ou, Les accordéons du temps », *Topique*, N°129 Décembre 2014.
- DEVEREUX G. (2011), *Baubo, la vulve mythique*. Paris, Petite Bibliothèque Payot.

- FREUD S. «Lettre 130» In *Correspondance. 1873-1939*. Paris, Gallimard. 2001.
- FREUD S. «Lettre 131» In *Correspondance. 1873-1939*. Paris, Gallimard. 2001.
- FREUD S. (1905), *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*. Paris, Folio. Essais.
- FREUD S. (1915), *Métapsychologie*. Paris, Gallimard. Idées.
- FREUD S. (1919), «L'inquiétante étrangeté» in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- FREUD S. (1923), *Le Moi et le Ça*, In *Œuvres Complètes*, tome XVI. Paris, PUF.
- SZAFRAN A. W et NYSENHOLC A. (sous dir.), *Freud et le rire*, Paris, Métailié, 1994.
- THIELLAY J et J.-P. (2012), *Rossini*. Paris, Ed Actes Sud. Coll Classica.
- JANKÉLÉVITCH V. (2014), «Satie : l'ineffable loufoquerie». In *Le goût de la musique*. Mercure de France.