

Le rire invisible

Dans le champ acousmatique¹ demeurent les sons invisibles. On peut presque parler de musique visible lorsqu'est manifeste la relation de cause à effet entre ce qui engendre et façonne le son (l'instrument et son interprète) et le résultat sonore, et de musique invisible lorsque les sons sont perçus sans en voir ni connaître l'action qui les produit – ce qui n'exclut pas que, auditeur, on puisse reconnaître l'origine supposée du son entendu. En commençant avec une description purement morphologique par une analyse exhaustive des phénomènes sonores – au sens de Pierre Schaeffer² – d'un extrait d'œuvre qu'on ne peut écouter, et nous référant à notre propre expérience auditive, essayons d'en imaginer la musique (à l'inverse du compositeur qui se saisit

1. « L'art acousmatique est un art sonore. Les œuvres qui en sont issues sont des œuvres de support. Cela signifie qu'elles sont fixées, définitivement : dans les années quarante sur des disques de cire, puis sur les bandes d'un magnétophone et aujourd'hui dans la mémoire d'un ordinateur. Le musicien acousmate taille dans la matière des sons enregistrés dans la vie, dans la nature, dans la ville, provenant également d'instruments traditionnels, de synthétiseurs, de sources informatiques. Il mélange, il filtre, il transforme les timbres : c'est le montage, ce sont de multiples transformations et enfin, le mixage. Toutes ces opérations s'effectuent dans un studio. Enfin l'œuvre est interprétée sur un acousmonium, dispositif de projection du son composé de haut-parleurs disséminés dans l'espace du concert. » [D. Dufour & Thomas Brando, définition courte in programmes de concerts et communiqués de presse du Festival Futura et de Motus Compagnie musical, d'après *À propos du genre acousmatique* in Gabriele Perséphonie, livre-CD M197003, Divajeu, éditions Motus, 1997, p. 3-7].

2. Pierre Schaeffer (1910-1995), connu pour être l'inventeur en 1948 de la Musique concrète, a travaillé comme ingénieur à la radio-télévision française (RTF puis ORTF), s'y est distingué en fondant et dirigeant de nombreux services et en y créant de nouveaux métiers. Il est également penseur, théoricien, chercheur et écrivain, préoccupé par la communication et le rapport de l'humain aux médias de masse et aux « arts relais ». Dans son ouvrage, le *Traité des objets musicaux*, il décrit les sons en les isolant grâce à l'enregistrement qui autorise une écoute répétée et attentive de leurs caractères et de leurs attributs morphologiques et typologiques. Il a livré un vocabulaire adapté à leur description, véritable « solfège de l'objet sonore », et contribué à une perception élargie de ces phénomènes, ce qui a permis de les penser abstraitement (détachés de leur contexte d'origine) pour pouvoir les articuler concrètement entre eux grâce aux outils du studio électroacoustique.

de la matière sonore collectée et s'appuie sur ses caractères pour donner forme au projet qu'il a conçu).

En guise de thème

Dans l'œuvre acousmatique *Bildnis einer Frau im Spiegel* composée en 1973, Dieter Kaufmann développe sur deux minutes cinquante (de 13'28" à 16'18") une séquence monodique où alternent dans un premier temps figures brèves et longs silences, avant d'installer dans un deuxième temps (à 15'13") un subit et rapide processus d'accélération en crescendo. Cela commence donc par cinq impulsions (segment 1), d'intensité moyenne, sans résonance et d'attaque plutôt abrupte, réparties irrégulièrement sur un peu plus de trois secondes. La première, de masse complexe assez dense, est doublée d'un léger bruit blanc en écho. La seconde, de timbre harmonique un peu plus clair et à peine plus forte que les trois suivantes, plus rapprochées dans le temps, forme avec elles un profil mélodique que l'on pourrait assimiler à la suite *si b -do-si-la*³. À ce motif succède, après un silence d'un peu moins de 2", une nouvelle figure en deux parties (segment 2) : six très brèves impulsions réparties plus ou moins toutes les 170 millisecondes, qui, excepté la première (un *si b*) plus ronde et plus forte, sont toutes identiques, d'attaque très sèche, de masse complexe et de faible intensité. Puis, après une demi-seconde de silence, la figure s'achève avec trois nouveaux sons quasi équidistants sur 500 ms, d'attaque plutôt molle, plus forts et généreux, de hauteur (*si b*) davantage repérable que les précédentes. Suit, après 2,5" de silence, un son de 300 ms (segment 3) légèrement granuleux en son centre, d'attaque molle, évoluant simultanément en decrescendo et en glissando ascendant d'un ambitus de tierce mineure. Survient de nouveau un silence de 3", puis une figure de 1,8" (segment 4) constituée de huit courtes impulsions presque régulièrement distribuées, excepté l'antépénultième, cinquante pour cent plus longue que les autres. La première lance le mouvement dans un rapide et

3. Nous réduisons volontairement cette suite à des notes tempérées bien que tous ces sons, complexes, n'offrent pas de hauteurs aussi repérables.

dynamique glissando vers l'aigu, propulsant les quatre suivantes dans un profil mélodique descendant qui aboutit à la sixième impulsion, plus appuyée, plus forte et remontant un peu vers l'aigu, avant que les deux dernières en fort decrescendo ne concluent la formule, la huitième retrouvant la fréquence de la cinquième. Après un peu plus de 6" de silence, reviennent à l'identique les cinq sons très brefs du motif initial de la séquence (segment 5), suivis d'un silence d'un peu moins de 2". La figure qui succède (segment 6), de 1,3", est continue bien qu'accentuée à quatre reprises, en léger decrescendo, passant d'un son plutôt blanc (proche du souffle) à un son de hauteur repérable plus attaqué, finissant sèchement. Après un silence de 2,3", apparaît un nouveau motif d'à peine plus d'une seconde (segment 7) constitué de sept impulsions équidistantes allant en crescendo, les trois premières en mouvement descendant, les suivantes en mouvement ascendant formant un profil mélodique proche de *do- si b -la-do-fa-sol-si*. Suit un silence de 1,18". Arrive ensuite un groupe formé de sept éléments (segment 8) sur une durée de 7" dont les troisième, quatrième, cinquième et septième, d'attaque douce et en forme de petit glissando ascendant, sont presque identiques, les deux premiers, d'attaque progressive, étant plus proches du son blanc, le sixième plus piano et articulé sur *la- si b*. Encore 5" de silence précédant un court motif de deux sons de même type (segment 9), plus forts, de hauteur partiellement repérable (*la-sol*) et dont le deuxième est d'attaque plus percussive que le premier, et l'on retrouve à nouveau les cinq sons du groupe initial (segment 10). Un silence de près de 2" précède alors une morphologie continue en decrescendo de 3" (segment 11), la plus longue entendue jusqu'ici, commençant forte, mais sans brusquerie, sur un *si b* pendant une seconde environ et poursuivant sur un *sol*, une tierce mineure plus bas, pour arriver progressivement au son blanc pianissimo. Deux secondes de silence, et apparaît une autre figure (segment 12) d'environ 1" quasiment recto tono (un mouvement descendant peu perceptible à partir d'un *sol*) formée de six impulsions équidistantes en très léger ralenti et dont la première est à peine audible (comme une préparation, une anacrouse). 800 ms de silence puis, durant 6", se développe un ensemble itératif de très brèves impulsions (segment 13). Il est formé d'abord d'un

groupe de cinq, identiques et régulières, suivies, après une petite pause, de dix-huit autres, espacées aussi de façon égale mais dont la progression varie continuellement : profil mélodique ascendant puis descendant, crescendo-decrescendo-crescendo-decrescendo, les cinq premières constituées de petits glissés, les douze suivantes plus sèches, la dernière, plus forte, plus proche du bruit blanc, plus allongée et terminant à 14'37" en decrescendo.

En guise de version

Poursuivant ce pur jeu de l'esprit, qui ne permet cependant pas de nous donner une perception précise de l'œuvre, pas plus que l'analyse des pigments, des points, des lignes, des courbes ou des épaisseurs ne renseignerait sur l'appréhension globale d'une toile, passons à l'exercice inverse. Ayant jusqu'ici fait abstraction de la provenance des sons (cependant tous issus d'un même corps sonore) notre description schématique a montré ses limites pour qui aurait souhaité en faire partager l'écoute. Certes, nous avons évité l'emploi d'un vocabulaire trop spécialisé mais, même beaucoup plus détaillée, elle n'aurait pas davantage renseigné sur la réalité sonore de l'œuvre que la vue de son spectrogramme ou de sa forme d'onde.

Tentons à présent de deviner la forme musicale qui pourrait être déduite de notre thème. Celui-ci décrivait, séparés de longs silences, des trains d'impulsions serrés et relativement réguliers, avec de très petits changements dans leurs profils dynamiques, rythmiques ou mélodiques : sur les treize moments que nous avons décrits, neuf sont itératifs que l'on pourrait traduire en séquences de rebonds. Le premier redonné trois fois à l'identique (fragments 1, 5 et 10) est le moins régulier dans son cheminement. Il évoque une possible hésitation, faisant penser à un geste préparatoire ou mal assuré comme cela arrive fréquemment lors d'une séance d'enregistrement avant d'obtenir le résultat souhaité. Les quatre autres moments (fragments 3, 6, 9 et 11) sont des événements non-itératifs un peu plus longs et plus continus. Ils échappent à la logique du rebond pour s'apparenter davantage à des objets sonores plus stables, faisant office soit de pause intermédiaire entre deux formules, soit de conclusion.

Les Variations en étoile (1966) de Guy Reibel offrent un travail semblable sur le rebond et l'itération. Il décrit ainsi le dispositif utilisé dans

son œuvre : « une petite tige d'acier très flexible, agrémentée de deux petites boules de plomb fixées aux extrémités », objet qu'il suffit de saisir par un bout pour « le faire rebondir par le milieu » sur « la barre en bois maintenant ouvert le couvercle d'un piano à queue, pédale forte enfoncée et bloquée... ». De cette manière il est possible de « jouer des trains d'itérations de vitesses variables, associés à des trajets mélodiques complexes, en percutant épisodiquement la tige sur la barre en la laissant rebondir, tout en la faisant glisser d'un côté ou de l'autre en appuyant plus ou moins sur elle »⁴. Ainsi, grâce à des baguettes vibrantes, on obtiendrait toutes sortes de rebonds plus ou moins forts, plus ou moins fins, plus ou moins secs, plus ou moins timbrés et aux profils mélodiques nuancés. Afin d'en varier la dynamique, la masse et le spectre harmonique, il suffirait d'opter pour divers choix de tiges et de résonateurs. Enfin, pour les objets sonores plus longs et continus, on choisirait des débuts d'oscillations interrompues ou encore parmi les trouvailles survenues lors de l'expérimentation du dispositif.

Cependant, la baguette qui rebondit semble trop systématique dans son processus, rigide dans sa régularité et ne permettrait pas aisément d'infléchir diversement l'attaque de chaque impulsion. Correspondant mieux à la description de cette séquence de l'œuvre de Kaufmann, une autre option s'offre à nous, peut-être plus souple, plus contrôlable et plus expressive : les Variations pour une porte et un soupir que Pierre Henry composa en 1963. De nombreux passages pourraient tout à fait correspondre à la transcription littérale de notre extrait, moyennant quelques montages pour en recombinaison les figures. Dans des mouvements comme « Comptine », « Fièvre », « Bâillement » ou encore « Colère »..., certains grincements (puisque c'est de cela qu'il s'agit) sont continus tandis que d'autres font entendre chaque grain séparément du suivant de façon plus ou moins régulière, créant ainsi des profils itératifs dans un jeu finalement plus chantant et plus suggestif. Ces sons, proches d'une émission vocale, ont quelque chose de bien vivant, d'organique qui siérait tout à fait à une traduction plus fidèle.

4. Guy Reibel, *L'Homme musicien - Musique fondamentale et création musicale*, Aix-en-Provence, Édisud, 2000, p. 302-303.

Pour Pierre Henry, la porte qui grince était l'instrument non d'une démonstration technique, mais d'un projet s'adressant à l'humain et où il souhaitait « composer une mythologie quotidienne de l'homme moderne : traduire musicalement une journée de vie »⁵. C'est pourquoi on y trouve toutes sortes d'expressions évocatrices allant du gémissement au rire, de la minauderie au râle, du tragique au comique, de la plainte aux éclats sarcastiques. Les *Variations* sont le fruit d'un dessein ancien de Pierre Henry qui, deux ans avant sa rencontre avec Pierre Schaeffer et la musique concrète, pensait déjà que « si les conventions musicales, l'harmonie, les règles, les nombres, le côté mathématique et les formes avaient un sens par rapport à un absolu, aujourd'hui la musique ne peut en avoir que par rapport aux cris, au rire, au sexe, à la mort. Tout ce qui nous met en communication avec le cosmique, c'est-à-dire avec la matière vivante des mondes en feu. Il faut prendre immédiatement une direction qui mène à l'organique pur »⁶.

Ce lien revendiqué avec le cosmique et l'organique serait-il propre à la musique électroacoustique ? À condition de ne l'avoir pas envisagée uniquement comme une prolongation ou un agrandissement de la musique instrumentale, n'aurait-elle pas trouvé là ses modèles et ses archétypes ? Il est vrai qu'à cette époque on était en pleine dictature sérielle, à l'exact opposé de ce que la pratique de la radiophonie avait commencé de faire comprendre de la perception, entraînant une révolution de l'écoute avec "l'invention" par Pierre Schaeffer de la Musique Concrète. Grâce ou à cause de l'enregistrement et du haut-parleur, l'auditeur était confronté à des sons sans origine connue, sans causalité visible, livrés sans les codes habituels ni le rituel du concert. Face à un tel déconditionnement, il semblait alors normal de se chercher des fils conducteurs, des représentations, des évocations, car « si réduite soit l'écoute de l'objet sonore, de l'événement sonore pour lui-même, on ne saurait décoller son envers de son endroit, et les adhérences qu'elle garde avec les deux visées qui habituellement dépassent l'objet : "Qu'est-ce qui arrive" et "Qu'est-

5. Pierre Henry, 1979, in *Journal de mes sons*, Paris, nouvelles éditions Séguier, 1996, p. 36.

6. Pierre Henry, « Pour penser à une nouvelle musique » [1947], in *Journal de mes sons suivi de Préfaces et manifestes*, Arles, éditions Actes Sud, 2004, p. 100.

ce que ça veut dire ?" »⁷. Cette conscience du son, de l'audition et de la perception était alors réactivée à un moment particulier de l'histoire où l'écriture – poussée jusqu'à ses limites – et le mental prenaient le pas sur l'écoute alors que dans l'histoire musicale passée nombre de compositeurs avaient construit leur œuvre sur des figures s'appuyant sur le vivant, le tellurique, l'affect, sources d'innombrables modèles à partir desquels ils forgèrent autant des structures que des motifs, des matières et des harmonies : la respiration, le flux et le reflux, le va-et-vient, la marche, la course et la cavalcade, le mouvement des planètes, les éléments, les sentiments, le chaos, la mort, le brouhaha ou le murmure, et le rire bien sûr...

Développer une écoute hybride

Partant du « thème », donné en description morphologique, notre « version » incite à une recherche de matériaux aptes à rendre autant les données solfégiques que les intonations et les inflexions du phrasé. En art acousmatique⁸, comme au cinéma, tout est fixé depuis le concept de départ jusqu'à la réalisation finale. Cela signifie que l'œuvre acousmatique est à la fois partition (structure, écriture) et interprétation (production

7. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, éditions du Seuil, 1966, p. 343.

8. J'ai commencé à utiliser l'expression « art acousmatique » fin 1983 dans le cadre de ma classe d'acousmatique du Conservatoire de Lyon, puis lors de conférences et présentations. À partir de 1986, les programmes des concerts Acore (1983-1995) portaient la mention « concert d'art acousmatique ». Dès le début, en l'affirmant comme un genre à part entière, j'ai appliqué cette appellation à toute musique composée en studio et fixée sur support quelle que soit l'origine des sons utilisés et quelle qu'en soit l'année de réalisation tant dans les nombreux concerts que je coordonnai que dans les programmations du Festival international d'art acousmatique Futura fondé en 1993 par Robert Curtet, Jean-François Minjard et moi-même. À partir de 1990, à l'occasion d'articles et d'entretiens publiés, j'ai donné de l'art acousmatique une définition ouverte qui le situe au-delà du seul terrain musical : « L'art acousmatique regroupe les musiques concrètes ou acousmatiques, les créations radiophoniques ou Hörspiele, les musiques acousmatiques d'application (pour le théâtre, la danse, le cinéma, la vidéo), les installations sonores travaillées sur support audio diffusé sur haut-parleur (dont la conception visuelle n'installe pas de rapport direct de cause à effet avec le résultat sonore entendu), certaines réalisations de poésie sonore pour celles qui se rapprochent de la création radiophonique. » (D. Dufour, « L'Art acousmatique dans sa totalité », *Revue Licences* n° 1, Paris, éd. Licences, 2001).

des sons, jeu, mise en forme). Ce qui est décrit en millisecondes dans notre thème ne peut se traduire en millisecondes dans la version tant le geste du compositeur, aussi précis soit-il, ne peut se départir sans dommage de l'intuition, de la sensation, de l'instinct, bref d'un imprévu, sans quoi son œuvre risquerait de verser dans une sécheresse éprouvante : le plus ou moins de millisecondes constatées n'étant que la conséquence d'un geste artistique unique, non d'un calcul. Même une œuvre instrumentale mathématiquement calculée perd de sa précision dès lors qu'elle est interprétée, n'en déplaise à ceux qui nous assènent qu'ils gardent le contrôle absolu de leurs inamovibles paramètres limités à des hauteurs, des durées, des timbres et des intensités.

Pour passer du thème à la version, il s'avère donc nécessaire pour notre lecteur d'associer les caractères physiques du son – tels que nous les avons décrits précédemment – à un contenu, à du sens, à ce qui fait qu'une œuvre touche un public, dans la mesure où l'on considère que toute réalisation humaine n'a de sens que si elle s'adresse sincèrement au vivant et que, « en un mot, l'expression de la pensée, du sentiment, des passions, doit être le vrai but de la musique »⁹. L'art acousmatique, même s'il est réalisé grâce à des machines, n'en demeure pas moins le produit d'une réflexion et d'une pensée combinées à un savoir-faire artisanal émanant d'un créateur investi, sensible et animé par des émotions irréductibles à la limitation d'un système quel qu'il soit. C'est pourquoi il nous paraît stérile de nous cantonner à la seule description des caractères physiques et typologiques du son « car nous pouvons changer de direction d'intérêt sans bouleverser fondamentalement l'intention constitutive qui commande la structure : cessant d'écouter un événement par l'intermédiaire du son, nous n'en continuons pas moins à écouter le

9. Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique et Méthodes*, Paris, Imprimerie royale, 1760, p. 170. Rapprochons la pensée de Rameau de celle de Schaeffer qui écrit, pour clore le *Traité des objets musicaux* (Paris, éditions du Seuil, 1966, p. 662) : « Les objets sonores, les structures musicales, lorsqu'elles sont authentiques, n'ont plus de mission de renseignement : elles s'écartent du monde descriptif, avec une sorte de pudeur, pour n'en parler que mieux aux sens, à l'esprit et au cœur, à l'être entier, de lui-même enfin. La symétrie des langages s'établit ainsi. C'est l'homme, à l'homme décrit, dans le langage des choses ».

son comme un événement sonore »¹⁰. Suit ainsi le « corrigé » de notre thème.

Avec *Bildnis einer Frau im Spiegel*, le projet de Dieter Kaufmann ne fut pas de retracer « une journée de vie » au moyen d'un corps sonore/instrument, mais de dresser un « portrait de la femme en miroir », celui de l'actrice Gunda König avec qui il vit et travaille depuis 1970, incarnée dans cette œuvre comme dans beaucoup d'autres. On l'aura donc compris, l'extrait décrit au début de cet article est une séquence typique d'un travail sur diverses figures du rire. Les cinq impulsions initiales sont obtenues en séparant chaque grain de voix sortant du fond de la gorge et mêlé de souffle, dont l'émission tendue est incertaine, hésitante, prémices d'un rire contenu. C'est pourquoi, après un silence de près de deux secondes, on entend le déclenchement du rire, toujours retenu en fond de gorge, avec six « grains » réguliers dont le premier, accentué, lance le profil itératif. Celui-ci est suivi d'un rire étouffé bouche fermée, en trois impulsions plus sonores et voisées. Silence, puis la bouche s'ouvre pour un [a :]¹¹ encore plus sonore, granuleux en son centre et finissant sur un léger souffle, comme un court râle de plaisir (ou de douleur, car c'est souvent le même type de son). Silence, et survient un rire plus modulé dans ses intonations, quelque peu démoniaque quoique contenu. De nouveau, un silence encore plus long (6") précède le retour des cinq impulsions initiales qui, dès lors, apparaissent plus moqueuses dans ce contexte. Silence, puis le début d'un rire plus accentué, bien que sorti du fond de la gorge, chargé de souffle comme une toux, se termine par un raclement de gorge sans souffle et plus sec. Silence, et le rire, cette fois-ci voisé, se fait plus séducteur avec son profil mélodique descendant d'une tierce mineure puis ascendant jusqu'à la neuvième majeure. Silence. Suivent alors sept secondes de petits gloussements charmeurs dont les deux premiers sont de très courtes expirations-inspirations de souffles, non voisés, et dont les suivants, excepté l'avant-dernier, [aso], qui semble être l'amorce d'un mot forment de petits glissés ascendants bouche fermée.

Ces mêmes petits rires retenus, articulés sur deux hauteurs en mouvement ascendant, bouche

fermée, on en retrouve au début de « Nuda », troisième partie de l'œuvre composée en 1978 par Ivo Malec, Triola. Au début, la soprano Liliane Mazon y prononce, d'un air malicieux le mot « nuda » (prononcé en phonétique [nuda]¹²) aussitôt suivi de ce petit rire en tierce mineure montante, qui sonne comme un clin d'œil enjôleur. Ce même groupe (« nuda - mm-mm ») revient vingt secondes plus tard, le rire s'articulant maintenant sur une sixte majeure. La troisième et dernière occurrence, formée du rire seul, glissant à peine cette fois-ci et articulé par trois (« mm-mm-mm ») survient à 2'28", le mot « nuda » n'arrivant qu'à 2'45". Ces rares et brèves interventions vocales (il reste encore un « nu- » à 5'39") orientent inévitablement l'écoute des 11'45" de « Nuda », alors que le matériau principal sonne de façon résolument abstraite, comme l'est l'écriture. Dans la notice de présentation, l'auteur écrit, à propos de ce mouvement : « lieu non déterminé mais riant. Petits miroirs. Sourire – puis sans sourire »¹³.

Revenant à l'œuvre de Kaufmann, observons qu'après cinq secondes de silence, le court motif de deux sons de même type, de hauteur partiellement repérable et dont le deuxième est d'attaque plus percussive que le premier, est en réalité une courte phrase dite en français, « il pleut », à laquelle succède pour la troisième fois le motif initial de cinq grains de voix. Après un silence, suit une morphologie continue donnée par une voix chargée de souffle articulée en deux temps sur un intervalle descendant de tierce mineure, exprimant par un « ya-ya » (phonétique [jaja]) un sentiment à la fois de contentement et de lassitude. Un silence précède un rire enjôleur sonore, bouche fermée, en six impulsions presque recto tono en crescendo-decrescendo. Court silence, et voici un long rire presque silencieux constitué de vingt-trois grains issus de coups de glotte seuls pour les cinq premiers, mêlés d'un peu de voix en petits glissés aigus pour les cinq prochains, de nouveau seuls pour les douze suivants, le train d'itérations s'achevant par une inspiration, reprise d'air nécessaire après un événement de six secondes aussi contenu et tendu physiologiquement. Ma proposition de thème s'arrête là. Cependant la séquence

10. Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 271.

11. On utilisera dans cet article l'alphabet phonétique international, dont les signes sont écrits entre crochets.

12. Le symbole phonétique [u] correspond au « ou » du français. Le « u » du français a pour symbole phonétique [y].

13. Ivo Malec, notice de présentation in *Sons des quatre horizons*, catalogue du festival Futura, Crest, 2005, p. 18.

musicale se poursuit avec, toujours entre deux silences, un nouveau rire voisé, séducteur, bouche entrouverte (« ahh-oh », [a :-o :]) sur un intervalle de neuvième majeure. Puis, durant 25", une petite scène plus anecdotique fait entendre d'abord un frottement de main suivi d'un léger soupir qui prépare un « allons-nous en » (en français), dit en même temps que sont entrechoqués des objets (métal ou verre) et suivi d'un chantonnement mêlé de bruits de pas. Le tout – voix, objets, pas – s'éloigne jusqu'à la fin, un bruit sourd de fermeture de porte entrecoupant à un moment ce decrescendo, puis un petit rire accentuant légèrement le fredonnement à environ 7" de la fin.

Nous avons finalement assisté là, durant moins de deux minutes, à une séquence assez cohérente, comme naturelle, faite des émois et des affects d'une comédienne communiquant ses émotions à son auditoire – bien qu'il s'y entende les artifices du montage et de la transformation. Mais, justement, la suite est d'un autre ordre : 7,5" de silence plus tard c'est l'explosion. Par saccades, à gorge déployée, cinq rires sonores s'enchaînent en crescendo, chacun constitué de huit impulsions et d'une inspiration pour la reprise de souffle : le deuxième est plus aigu que le premier, le troisième plus que le second, le quatrième plus que le troisième et, de plus, distordu, le cinquième encore plus aigu et, à peine commencé, fortement saturé, détruit, éclaté, fragmenté jusqu'à ne plus être reconnaissable du tout, engendrant progressivement une trame complexe, dense, proche d'un bruit blanc continu et granuleux. Sur cette œuvre et sa symbolique, Dieter Kaufmann pose un regard amusé et lucide, écrivant : « pour moi, elle contient un certain nombre de situations qui reflètent l'image stéréotypée de la femme dans notre société. Ou bien, elles-mêmes sont des clichés, des exagérations, une sorte de "nouveau réalisme poétique", les images de l'agression, de la douleur, les archives (extérieures ou intimes) de la mémoire »¹⁴.

14. « Für mich enthält es eine Reihe von Situationen, die das klischeehafte Bild einer Frau in unserer Gesellschaft reflektieren. Oder sind es selbst Klischees, Überzeichnungen, eine Art 'neuer poetischer Realismus', der Bilder der Aggression, des Schmerzes, Erinnerung – im Freien, Intima – zeichnet. » in Sabine Reiter, «Dieter Kaufmann : "Ich gehe im Himmel der Pfützen" », *Österreichische Musikzeit*, Wien, Verlag Lafite, 2010, p. 101.

Ces explications montrent bien que le rire porte en lui des significations trop nombreuses pour qu'on puisse se contenter de le décrire selon des critères purement typo-morphologiques. Beaucoup de compositeurs l'utilisent pour ce qu'il représente, sans toutefois ignorer ses caractéristiques formelles. Mais ces dernières suffisent-elles à elles seules à rendre musicalement l'idée et la fonction du rire ? Une écriture de courts motifs répétés en crescendo, accumulation et accélération ne figure-t-elle pas plus explicitement la montée vers l'orgasme ? Un chromatisme descendant n'évoque-t-il pas plus facilement la plainte, la douleur ou les larmes ?

Le rire comme abstraction

Concernant le rire, le prototype le plus courant et le plus aisé à concevoir abstraitement reste le train d'itérations plus ou moins régulières, d'intensité croissante ou décroissante et de profil mélodique stable, ascendant ou descendant. C'est l'éclat de rire, en trait ou en cascade. Il s'apparente au principe du rebond, bien qu'il soit très rarement doté d'un processus aussi marqué d'accélération ou de décélération. Il est commode de le prendre comme modèle, ne serait-ce que pour ce mélange de régularité rythmique et de fluctuations du timbre harmonique, de la matière, de la hauteur, de l'intensité, de la durée, et même des dimensions physiques et psychiques ainsi que de toutes autres inflexions. Comme le rebond qui se relance à chaque contact sur une surface fixe tout en s'amortissant progressivement jusqu'à l'extinction, chaque impulsion du rire prend appui sur le diaphragme tout en vidant peu à peu l'air des poumons, faisant frôler l'asphyxie. La réactivation se fait après une forte inspiration, de façon réflexe, comme un spasme irréprensible. C'est pourquoi éclat de rire et fou rire sont musicalement très proches de processus d'écriture utilisés dans les musiques tant instrumentales qu'acousmatiques, propices aux développements, aux articulations entre deux parties, aux fins de section, etc. Par exemple, dans le schéma tension-détente l'éclat de rire comme délivrance peut jouer un rôle de cadence. Et la boîte roulante qui débute et termine *l'Étude Pathétique* ou *Étude aux casseroles* (1948) de Pierre Schaeffer ne représenterait-elle pas un rire de distanciation ou d'autodérision ? Rien de tel cependant avec *Le Rire* que Bruno Maderna composa en 1962 et qui devait d'ailleurs avoir pour sous-titre « portrait de Marino

Zuccheri », technicien du studio de Milan, dont la voix est l'un des matériaux de l'œuvre. Ce n'est pas véritablement la morphologie du rire qui est à la base de cette pièce. En réalité, elle doit son titre à une observation du musicologue Luigi Rognoni, alors étudiant et ami du compositeur, qui trouva la formule d'Henri Bergson, « du mécanique plaqué sur du vivant »¹⁵, parfaitement adapté à la musique qu'il venait d'entendre. Or, écrivant ceci, Bergson parle plus du comique qui provoque le rire que du rire lui-même. Maderna a-t-il également voulu provoquer le rire par le choix des sons, de leur transformation et de leur agencement, ou a-t-il souhaité imiter les profils mélodiques, rythmiques et dynamiques propres au rire ? Si c'est le cas « cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse »¹⁶. Il y a bien quelques sons vocaux transposés, quelques figures itératives (mais pas si bondissantes que celles du rire), beaucoup de bribes de sons assez hétéroclites et surtout de nombreux silences de durées très variables qui orientent l'écoute vers une dimension davantage poétique qu'humoristique. D'ailleurs, dans sa somme *Cinquante ans de modernité musicale*, le musicologue Célestin Deliège, vraisemblablement abusé par le titre, évacue rapidement l'œuvre qu'il qualifie de « pièce électroacoustique imitative d'un rire heureusement –ou malheureusement – peu contagieux »¹⁷.

En revanche, beaucoup plus explicite dans l'utilisation du rire et de ses déclinaisons musicales est *Invenzione su una voce (Dimensione II)* que Maderna composa en 1960. Pendant les quatre premières minutes de l'œuvre, il joue très habilement de la transposition en fréquence et en vitesse de multiples éclats de rire très véloces projetés dans l'aigu. S'y entremêlent grâce à un travail de montage fin et virtuose, issus d'un même matériau (la voix de Cathy Berberian), des rires pointus reconnaissables en tant que tel mais

désincarnés par les transformations, des motifs mélodiques et rythmiques, des simulacres de chants d'oiseau... Ainsi, ce passage échappe au premier degré du rire pour atteindre une forme d'abstraction qui, même si la source reste encore identifiable, transporte l'auditeur dans un monde imaginaire où l'écriture volubile, essentiellement rythmique et mélodique, conduit l'écoute.

De la même manière, Michel Chion utilise la transposition de la voix dans "La Vierge folle", quatrième mouvement de *Diktat* (1979). La technique est ici différente puisque c'est avec le jeu direct de la bande magnétique qu'il construit une séquence de quatre minutes calquée sur la logique d'un rire inextinguible. Auparavant, à 7'20", on entend des voix d'adultes qui, émettant divers borborygmes et incantations magiques, sont peu à peu transformées par une accélération de la lecture du support, passant ainsi du naturel à une dimension plus fantastique. Puis, à 8'45", le relais est pris (dans le même registre que les voix précédentes quand elles arrivent transposées dans l'aigu) par ce qui pourrait être le rire d'un bébé réagissant à des grimaces ou à des chatouilles, un type de rire où alternent inspiration et expiration. Pour obtenir ceci, Michel Chion utilise un morceau de bande magnétique enregistrée qu'il tient par les deux bouts et qu'il passe devant la tête de lecture du magnétophone en opérant des aller-retour de gauche à droite et de droite à gauche. Cela a pour effet de passer rapidement de la lecture normale à la lecture inversée qui simule assez bien l'effet d'inspiration-expiration. Là encore l'écriture prime sur le réalisme du rire en offrant, jusqu'à la fin du mouvement, une combinatoire frénétique et quasi obsessionnelle de courts motifs imitatifs d'un rire artificiellement entretenu et modulé. On n'est pas loin des rapides va-et-vient que Pierre Henry appliquait à la porte du grenier pour certains des mouvements de ses *Variations pour une porte et un soupir*.

Plusieurs de ces rires presque convulsifs se rapprochent d'ailleurs d'un autre modèle, celui du caquètement des gallinacés dont Rameau s'était déjà emparé pour composer *La Poule*, que les grincements de porte de Pierre Henry évoquent aussi parfois et que Paul Ramage utilise dans l'un des mouvements de ses *12 portraits astrologiques*, intitulé "Émeline Povillon". Ce portrait de 3'11" est d'autant plus intéressant qu'il associe plusieurs matériaux sonores apparentés à la mécanique du rire : le caquètement avec sa série d'impulsions

15. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, chapitre 1 paragraphe V, Paris. éditions Alcan, 1924, p. 38 (originellement publié en trois articles dans 'La Revue de Paris' en 1900).

16. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 38.

17. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, Sprimont (Belgique) Pierre Mardaga éditeur, 2003., p. 536.

régulières aboutissant à un cri plus aigu s'étranglant parfois, des rires de diverses variétés mixés peu fort ou étouffés, des bribes de rebond de lame vibrante, des chants répétitifs de grenouilles, des trains d'impulsions très sèches de synthétiseur et le son tournoyant d'une rondelle métallique lancée comme une toupie jusqu'à extinction. Cette dernière analogie se retrouve dans l'œuvre instrumentale de Michaël Levinas dont Bruno Bossis écrit que « ce dernier hybride le rire et un son de cymbale au début de *Go-gol* (opéra, 1996), tout en faisant appel à un troisième élément qui est l'idée de tournoiement. Cette notion chère au compositeur relie deux motifs sonores très hétérogènes et est associée à la spirale de l'échec qui entraîne le protagoniste Akaki à la fin de la narration vers sa propre fin. En 1981, le compositeur avait déjà travaillé sur le rapprochement du rire et du tournoiement dans *Les Rires du Gilles* (pour petit ensemble instrumental et bande, 1981). Dans cette pièce, le son de la chute tournoyante de crotales sur des bassins en émail se rapproche de la sonorité d'un rire »¹⁸.

Dans mon propre catalogue, les *Variations acousmatiques* (2011) sont organisées en douze mouvements de soixante-six secondes dont le premier, le thème, conçu et réalisé autour de quelques représentations de la folie et du diabolique, s'articule en dix sections. Leurs matériaux, dont les morphologies empruntent leurs modèles au rire, sont élaborés à partir de sons de rebond et de ressort, d'oscillation, de grincement, d'itérations diverses ainsi que de motifs issus du répertoire instrumental et vocal : très brefs fragments des airs de la folie écrits par Rameau dans *Platée* (acte 3, scène 5) ou Donizetti dans *Lucia di Lammermoor* (acte 3, scène 1), ou encore quelques accents du "Violon du diable" prélevés dans les *Capricci* 1, 2, 5 et 6 de Paganini. Le premier segment, commençant par un rebond sur des cordes tendues, vif, agité et très mobile, et se terminant par un glissé ascendant, correspond à la figure type de l'éclat de rire communicatif. Au bout du glissando, une relance faite d'un coup d'envoi dans le bas-médium, de deux rebonds serrés médium-aigus vite amortis et d'un trait ascendant puis descendant de violon

18. Bruno Bossis, « Ruptures technologiques : révolutions esthétiques » in *Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques*, Session 4, Digi-Arts Portail de la Connaissance de l'Unesco, Paris, 2004-2005, p. 10.

ultra vélocité, fait penser à un rire émis en réaction, nerveux et incontrôlable, fusant vers l'aigu pour ensuite retomber. Un bref et clair chant d'oiseau reprend la balle au bond en cinq impulsions doubles, comme un rire un peu moqueur, suivi d'une percussion résonance dans le grave, sur laquelle entre une oscillation un peu charnue en crescendo-decrescendo. Celle-ci est relayée subrepticement en fondu-enchaîné par un trille de même vitesse chanté par deux sopranos (Donizetti) qui, une fois lancées, continuent en gamme montante pour se poser sur une tenue doublée par un rossignol et s'éteignant en decrescendo. Ici c'est le type du rire saccadé qui, d'abord contenu, part du fond de la gorge puis s'épanouit à pleine voix avant de se dissiper.

Un choc dans le grave, subit, sec et sonore, déclenche une pluie d'itérations fines et désordonnées, comme de discrets éclats de rire en groupe, combinée à un glissando ascendant lisse et régulier. Une fois le sommet atteint, ce glissé redescend jusqu'à se perdre dans le tréfonds du grave tandis que le violon s'active en plusieurs gammes ascendantes de tierces brisées qui se chevauchent en volutes successives de plus en plus rapides et de plus en plus aiguës, comme une accumulation de fous rires, mais sans exubérance. À mi-chemin de cette montée en spirale apparaît imperceptiblement un motif vocal mécanique, répété en boucle, qui va crescendo jusqu'à, cette fois-ci, un véritable éclat de rire en saccades descendantes – emprunté à Rameau. Lui succède en écho, tel une fin de fou rire, un oiseau d'Afrique émettant des glougloutements réguliers surmontés de quatre sifflets en glissés ascendants. Ceux-ci sont suivis, par fondu-enchaîné, de trains d'itérations serrés serpentant de droite à gauche et de gauche à droite et contrepuntés d'un long grincement mélodieux, interrompus brusquement par un nouvel et authentique éclat de rire en deux temps (Rameau), auquel répond un éclat de verre qui se brise. Tout se dissipe en une résonance finale faite de la superposition d'une percussion-résonance grave, d'un glissando lisse ascendant et de cascades d'arpèges descendants de violon. Tous les matériaux sonores de ce thème et variations avaient été choisis en raison de leur analogie avec des figures de rire « diabolique » et l'écriture du thème a suivi une logique formelle, celle de la façon dont progresse le rire dans un petit groupe de personnes.

Si l'on se limite à l'abstraction d'une écoute réduite et qu'aucun fragment de rire réel ne vienne nous mettre la puce à l'oreille, il est difficile de savoir si tel ou tel compositeur a voulu, par un son ou une séquence, signifier le rire, qu'il soit de détente, d'approbation, d'admiration ou de séduction. En effet, la succession d'impulsions en mouvement ascendant ou descendant, en cascades successives ou non, est un modèle sonore très utilisé dans le domaine de l'art acousmatique. Les processus techniques offerts par les synthétiseurs puis les moyens informatiques ont amplement favorisé ce type de chapelet de sons (aussi bien électroniques que captés par microphone) qui parcourent nombre d'œuvres des plus abstraites et des plus sérieuses aux plus évocatrices ou aux plus fantaisistes. Par exemple, un auditeur m'a dit avoir entendu l'expression d'un éclat de rires collectif à l'écoute du son d'un envol de pigeons qui intervient à cinq reprises dans "Ton corps est une surprise", neuvième mouvement de mes *Douze mélodies acousmatiques* (1988). Pour moi, ce son figurait plutôt une salve d'applaudissements intervenant après cinq des dix tentatives malheureuses d'une enfant de deux ans cherchant à prononcer correctement le mot "acousmatique". Il est vrai que les ailes en battant produisent de légers glissés et que le mouvement d'ensemble suit une courbe ascendante, ce qui rapproche cette texture davantage de la voix et du rire que des frappements de mains. Ici, c'est donc le contexte anecdotique de l'enfant qui échoue à articuler le mot qui a orienté la perception de cet auditeur.

Le rire anecdotique

Hormis ces schémas de la répétition en cascade, du rebond ou du tournoiement, il est plus délicat et incertain d'imaginer que d'autres types de rires puissent servir de modèle, leur morphologie étant beaucoup moins typée et repérable : ricanement, rire jaune, rire de séduction et autres minauderies. Si beaucoup d'œuvres acousmatiques intègrent dans leur matériau sonore des éléments organiques, le rire intervient essentiellement comme élément anecdotique et joue un rôle émotionnel assumé comme tel. C'est ainsi que, en 1961, Luciano Berio a composé *Visage* en enregistrant la voix de la cantatrice Cathy Berberian. Dans la première partie (jusqu'à 7'40"), il joue essentiellement de la théâtralité vocale. Tout commence par le souffle d'une respiration lente et se colorant peu à peu, à laquelle se superpose une séquence tendue de

paroles hésitantes et bégayantes, teintée d'angoisse, de peur puis de cris et de pleurs relayés (à 3'25") par un rire moqueur ou libérateur, ou les deux à la fois. Cet éclat de rire est constitué de trois motifs itératifs, de profil mélodique descendant, le premier formé d'une dizaine d'impulsions (sur [a :] dont la dernière, granuleuse, est deux fois plus longue que les précédentes, les deux motifs suivants, de plus en plus granuleux, comportant chacun trois impulsions (deux brèves, une longue). Suivent, bouche fermée, un premier rire (peut-être de séduction) articulé en deux temps, un deuxième en trois temps, puis (toujours sur *mm*) l'écho à l'identique de la figure précédente en trois motifs en decrescendo, clos par un hoquet et deux brefs soubresauts pianissimi du rire. Suite à cette progression où le musical et le psychologique se conjuguent pour converger vers l'éclat de rire qui en est le point culminant et cadenciel, la parole, calme et apaisée, murmurée ou chuchotée, se développe sur fond de sonorités continues et abstraites. Le rire revient d'abord brièvement, bouche fermée, entre narquois et enjôleur (6'04"), puis se développe en saccades un peu nerveuses (sur [a :] et [o :] avant de s'apaiser peu à peu entre respiration sonore et bouche fermée (6'24"-6'44"), faisant ensuite place à l'inquiétude puis au gémissement et à la peur (6'55") en réponse aux sons synthétiques mixés qui évoquent une multitude de coups de feu.

Tout ceci s'achève avec un long pleur solo (7'15" à 7'33") résolu pour la deuxième fois par un rire en itération, bouche ouverte mais contenu, propulsé cette fois-ci par le souffle en fond de gorge, devenant de plus en plus rugueux et mourant sur un train d'itérations de purs grains de voix (7'37") relayés, amplifiés et multipliés par les moyens électroacoustiques. L'espace sonore autant que musical s'ouvre alors en grand. L'émission vocale se libère totalement. Glossolalies et figures abstraites contrepointent avec les sons de synthèse. Même si l'on retrouve à la voix des éléments émotionnels de la première partie, ils sont vite transfigurés dans l'écriture qui les fragmente, les disperse, les éloigne, les combine et leur fait ainsi perdre une grande part de leur signification affective. Enfin, à partir de 17'45", le chant succède à la parole et *Visage* se termine sur des trames de voix et de sons électroniques en fondus-enchaînés, comme un grand chœur qui fait oublier tout le drame qui s'est joué pendant le premier tiers. Luciano Berio écrivit à ce propos :

« *Visage* est essentiellement une œuvre radiophonique : presque une bande sonore pour un drame jamais écrit. [...] Fondée sur la charge symbolique et représentative des gestes et des inflexions vocales, avec les “ombres de signification” et les associations mentales qui les accompagnent, *Visage* peut se comprendre comme une transformation de comportements vocaux réels et concrets, allant du son inarticulé à la syllabe, du rire aux larmes et au chant, de l’aphasie à des modèles d’inflexion dérivés de langues spécifiques [...]. La dimension vocale est constamment amplifiée et commentée par une relation très étroite, un échange de nature organique, dirais-je, avec les sons électroniques. [...] Ce travail se voudrait aussi être un hommage à la radio comme moyen le plus usité pour la propagation de mots inutiles »¹⁹.

Ici comme chez Kaufmann, la figure la plus caractéristique reste la morphologie itérative au profil mélodique le plus souvent descendant et à la vocalisation très sonore, le même schéma que l’on trouve essentiellement dans le répertoire instrumental et vocal, notamment dans l’opéra. Selon le contexte et la tessiture, il sera fou, hystérique, moqueur, sardonique, joyeux, diabolique... On le rencontre chez Purcell (*Dido and Aeneas*), Rameau (*Platée*), Mozart (*Don Giovanni*), Weber (*Der Freischütz*), Auber (*Manon Lescaut*), Strauss (*La Chauve-souris*), Moussorgski (*Boris Goudounov*), Gounod (*Faust*), Bartók (*Concerto pour orchestre*), Ivo Malec (*Dodecameron*), etc. L’autre modèle, celui des petites inflexions montantes, articulées en deux ou trois temps, avec ou sans glissando, se révèle bien moins repérable morphologiquement mais beaucoup plus suggestif affectivement. Le

19. « *Visage* è essenzialmente un programma radiofonico: quasi una colonna sonora per un dramma mai scritto. [...] Fondato sulla carica simbolica e rappresentativa dei gesti e delle inflessioni vocali, con le «ombre di significato» e le associazioni mentali che li accompagnano, *Visage* può essere inteso come una trasformazione di comportamenti vocali reali e concreti, che vanno dal suono inarticolato alla sillaba, dal riso al pianto e al canto, dall’afasia a modelli di inflessione derivati da lingue specifiche [...]. La dimensione vocale è costantemente amplificata e commentata da un rapporto molto stretto, uno scambio di natura organica, direi, con i suoni prodotti elettronicamente. [...] Questo lavoro voleva essere anche un omaggio alla radio come il mezzo più usato nella diffusione di parole inutili. » Luciano Berio, Notice de présentation de *Visage* pour sons électroniques et la voix de Cathy Berberian, Studio di Fonologia Musicale della Radio Italiana, 1961, Milan.

premier d’entre eux dans le répertoire acousmatique se trouve dans le mouvement “*Erotica*” de la *Symphonie pour un homme seul* (1950) de Pierre Schaeffer et Pierre Henry. En plus de ces gloussements charmants et évocateurs, on perçoit dans le ton de voix la marque du sourire, a priori non sonore.

En 1991, Jacques Tremblay composait *Oaristys*, une œuvre en six parties dont le thème est l’érotisme. Dans la deuxième, “*L’Approche*”, des rires apparaissent mêlés de gémissements (de désir ou de plaisir), devenant peu à peu l’un des matériaux essentiels et subissant toutes sortes de transformations (accélération, ralentissement, mise en boucle, fragmentation, inversion du sens de lecture...) qui leur confèrent progressivement la dimension abstraite propice à une écriture musicale. L’auteur a souhaité rendre « hommage à Pierre Henry et Pierre Schaeffer sous forme de ‘remake’ du mouvement “*Erotica*” de leur *Symphonie pour un homme seul*. C’est le rapprochement de deux êtres qui communiquent leur désir par le rire et ses fluctuations, son éloquence insidieuse et son pouvoir intimiste. Jeu d’approches et de fausses fuites »²⁰. Puis dans la cinquième partie, “*L’Éclatement*”, « c’est la fête du rire et de l’oubli, un énorme pied de nez à la pulsion de mort où la chute en glissant des corps déferle en humour complice. C’est le moment attendu où le désir se joue de l’assouvissement, basculant sans cesse de la grisaille au répit »²¹. Jacques Tremblay se sert d’un éclat de rire dont il met en boucle les dernières impulsions pour les accélérer jusqu’à ce qu’elles soient très resserrées et aiguës. De ce fait, même s’il sonne toujours comme un éclat de rire identifiable, sa terminaison artificiellement paroxystique le rapproche de la logique du rebond qui devient le modèle des autres sons non vocaux du mouvement.

L’érotisme est présent également dans plusieurs œuvres de Luc Ferrari, plus particulièrement dans les *Danses organiques* composées en 1973. La présentation qu’il en fait est cependant elliptique : « Bande dessinée pour l’oreille. Entourées par une musique (du genre folklore imaginaire) dont je fais l’analyse bidon, deux jeunes femmes se rencontrent pour la première

20. Jacques Tremblay, notice de présentation, CD *Alibi*, IMED 9842, éditions Empreintes digitales, Montréal, 1998, p. 6.

21. Jacques Tremblay, *op. cit.*, p. 7.

fois et s'aime. Un compositeur milite pour la libération de la femme »²². Ici, les rires sont naturellement étouffés et discrets. Mêlés aux mots, aux chuchotements, aux soupirs, aux frottements et aux caresses, ils expriment essentiellement, dans ce moment d'intimité, la gêne éprouvée par les deux protagonistes à se dire, à se révéler l'une à l'autre, avant de s'enlacer. La dernière danse, une longue trame de dix minutes, accumulative et de plus en plus rythmée, faite de sons flûtés et de percussions sur des peaux, s'achève sur des rires enfin détendus, ceux d'après l'étreinte. Dans cette œuvre, les rires ne sont pas transformés, ne servent pas de modèle. Ils sont juste réalistes, anecdotiques, ne représentent rien d'autre qu'eux-mêmes.

Autres rires étouffés et discrets, plus ou moins gênés, sont ceux de "Cris et babil", deuxième mouvement de *On n'arrête pas le regret* (1975) de Michel Chion. Ici le contexte est tout autre. Si cette « pièce "dramatique", pleine de petits incidents et de gros chagrins, est comme un jeu, toujours sur l'arête entre le "c'est pour de beurre" et le "c'est pour de vrai" »²³, l'objectif reste musical et ces rires, comme tous les autres sons vocaux ou non qui la constituent, transformés, transposés ou fragmentés, servent une écriture et une structure dont la forme résultante évoque le monde de l'enfance, ses jeux, ses disputes, ses grimaces, ses peurs et sa fraîcheur. Une fraîcheur qu'on retrouve, printanière et sans drame, dans "Yuling Li" issu des *12 portraits astrologiques* de Paul Ramage, où des rires d'un tout jeune enfant et de sa mère (peut-être...) sonnent au loin sous une tenue électronique suraiguë irisée que scande un peu plus tard, toutes les deux secondes environ, un bref piaulement *mp*.

Enfin, autre fonction suggérée par le rire, la détente succédant à une tension – soit musicale (abstraite), soit dramatique (anecdotique) – est employée à deux reprises par Maxime Barthélemy dans son œuvre *Bleu, blanche, rouges* (2014). Y faisant entendre cinq fois le mot « bleu » – la dernière d'un ton inquiet – au milieu de silences et de bribes sonores du mot (fragmentations et transformations sommaires),

22. Luc Ferrari, notice de présentation in *Aventures d'un paysage*, catalogue du festival Futura, Crest, 2001, p. 50.

23. Michel Chion, notice de présentation in *La totale acousmatique*, catalogue du festival Futura, Crest, 2000, p. 26.

les vingt premières secondes créent un sentiment d'attente, abruptement interrompue par des coups de tonnerre au milieu desquels ce même mot est redit de différentes manières.

L'atmosphère y est tendue, tant au niveau du sens anecdotique que de celui de l'écriture sonore. Et lorsqu'à cinquante-cinq secondes du début, à la fin d'un grondement qui s'éloigne, est prononcé le mot « blanches », l'inquiétude (ou la peur de l'orage ?) est aussitôt dissipée par la première clameur d'un rire collectif. La voix, plus apaisée, redit le mot, relançant une deuxième volée de rires un peu plus longue, puis reprend encore plus calme, avec un peu de sourire dans l'intonation, le prolongeant jusque dans le chuchotement et l'étirement du souffle. À 1'20" le mot « rouge », donné en voix normale, déclenche une nouvelle figure faite du mixage d'un coup de tonnerre et d'un rire collectif, fondant en un seul objet sonore la tension et sa détente. Lui succède un « rouge » plus piano et allongé, suivi d'une salve de rires interrompue cette fois-ci en plein vol par un geste abstrait d'écriture, la baisse subite de l'intensité. Grâce à ces diverses décisions, le compositeur garde habilement la main sur son langage, le faisant osciller entre écriture, causalité et sens des mots, échappant ainsi au seul fait anecdotique.

De la même façon, dans *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, une œuvre de plus d'une heure composée en 1989 sur le texte éponyme de Stig Dagerman – lu dans son intégralité par Thomas Brando –, j'ai inséré une brève succession d'éclats de rires un peu après la moitié de la pièce. Dans cette « déclaration d'un désespoir absolu, alimenté cependant par une brise légère d'innocence, par un vent frais qui délivre de l'angoisse le temps d'un souffle »²⁴, l'auteur qui, peu avant de mettre fin à ses jours, livre ses réflexions sur la dépression, l'indépendance et la liberté, décrit la décision du suicide comme étant « la seule preuve de la liberté humaine »²⁵. Ainsi, à 36'46" après que le narrateur a dit : « De même, personne n'a le droit d'exiger de moi que ma vie consiste à être prisonnier de certaines fonctions. Pour moi, ce

24. Thomas Brando, notice de présentation, CD Denis Dufour *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, INAC1010, éditions Ina-GRM, 1991, Paris, p. 3.

25. Stig Dagerman (1923-1954) *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (1952), traduit du suédois par Philippe Bouquet, éditions Actes Sud, 1981, Paris, p. 15.

n'est pas le devoir avant tout mais : la vie avant tout »²⁶, on peut entendre la première impulsion en léger glissé ascendant d'un éclat de rire très sonore, puis à 36'49" les deux premières impulsions, à 36'55" les trois premières, à 37'04" de nouveau les deux premières suivies à 37'05" de la totalité de l'éclat. Celui-ci, au profil mélodique descendant, se révèle assez lent et grossier, repris et doublé par celui d'une seconde personne, puis de plusieurs autres, augmentant par l'effet communicatif l'aspect égrillard et bruyant de cette assemblée. Peu après arrive la suite du texte : « Tout comme les autres hommes, je dois avoir droit à des moments où je puisse faire un pas de côté et sentir que je ne suis pas seulement une partie de cette masse que l'on appelle la population du globe, mais aussi une unité autonome »²⁷. Ce fou rire collectif trivial et hystérique, je l'avais pensé comme une part de la résolution de toute la section précédente qui, de 29'55" à 34', demeure la plus tendue et la plus douloureuse de l'œuvre, bien conscient du malaise que de tels rires – nerveux, cathartiques... – peuvent provoquer à ce tournant de l'œuvre.

Si plusieurs de ses œuvres font entendre des rires en solo ou en groupe, Michèle Bokanowski joue abondamment de ces clameurs chargées de rires dans *Cirque* (1976). Tout dans cette pièce fait référence à la piste circulaire, aussi bien dans le réalisme du galop de cheval qui ouvre seul l'œuvre, que dans l'écriture par boucles et par vagues. Au bout d'une minute apparaît, sous la cavalcade, un bruit lointain de foule, au début principalement des voix d'enfants, qui peu à peu devient plus présent. S'ajoute alors, une minute plus tard, une trame grave pulsatile et un fragment de rire en boucle allant crescendo, qui confèrent à la musique un aspect quelque peu hypnotique et inquiétant. À ces diverses couches, tendues, obsessionnelles et de plus en plus denses, des acclamations, des bouffées de rire et des salves d'applaudissement apportent un contrepoint qui rétablit un équilibre bienvenu entre tension et détente, avant que tout se mélange en un développement de plus en plus rythmique pour aboutir à 5'40" à un long silence. Puis le processus redémarre, envoûtant, distillant de-ci de-là, toujours par vagues et tournolements, des boucles de voix, de fragments instrumentaux,

de rires, de claquements de mains combinés à des roulements de tambour, des cris, des clameurs, des applaudissements... Ce premier mouvement, "Allegro" (en trois parties), s'achève par un bref éclat de rire collectif suivi d'une percussion finale. Les rires, collectifs ou non, reviennent, fragmentés et obsessionnels dans le "Scherzo", troisième des cinq mouvements de l'œuvre, essentiellement constitué de boucles enchevêtrées où la logique communicative des éclats de rire participe pour une grande part à la composition. « Étonnant parcours de Vie auquel nous invite Michèle Bokanowski sur la piste de Cirque. Galop du temps, tourne, tourne et disparaît dans les coulisses du réel, seule apparente ouverture du cercle tracé, genèse. Enfance emportée dans la clameur et les rires d'une entêtante ivresse de vie, suspendue au fil de sa dérisoire précarité. En filigrane apparaît, obsédant, ricanant dans sa toute puissance, le destin, toujours proche du drame. »²⁸

Que ces longs développements quelque peu pince-sans-rire encouragent finalement le lecteur à se plonger dans l'univers trop méconnu de ces œuvres de l'instant fixé définitivement et pourtant empreint de vie et de candeur. Ici le rire est un ressort, une couleur, une matière, un prétexte à l'évasion. Parfois théâtral ou purement morphologique, il a rarement sa place dans le projet de l'œuvre. Car c'est plus une joie à la fois enfantine et précise qui présida à l'invention par Pierre Schaeffer de ce genre musical dit "acousmatique" dont l'influence ne cesse depuis d'étendre ses trouvailles et ses prolongements, avec humour parfois, avec subtilité toujours, jusque dans tout l'univers musical de ce début de XXI^e siècle..

Denis Dufour
Paris, 2015

Le Rire en musique. Melotonia (Musique / Matière / Énergie).
Presses Universitaires de Lyon. 2017. ISBN : 978-2-7297-0918-1

26. Stig Dagerman, op. cit., p. 16.

27. Stig Dagerman, op. cit., p. 16.

28. Éliane Radigue à propos de *Cirque*, livret du CD monographique Motus M314017, 2014, Paris.