



Philo - textes

commentaire

collection dirigée par Jean-Pierre Zarader

Le rire

Bergson

André Pèrès



Philo-textes
Commentaire

Collection dirigée par Jean-Pierre Zarader

Le rire

Henri Bergson

André Pèrès

Professeur agrégé de Philosophie à l'IUFM d'Auvergne



Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, par Pierre Rodrigo.
Descartes, *Les Passions de l'âme*, première partie, par Delphine Antoine et Philippe Drieux.
Platon, *Euthyphron*, par Alain Complido.
Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, par Géraldine Lepad.
Rousseau, *Émile*, par Raymond Dany.
Whitehead, *Procès et Réalité*, par Maurice Elie.

À paraître dans la même collection

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livre V, par Jean Cachia.
Austin, *Quand dire c'est faire*, par François Cavallier.
Hume, *Traité de la nature humaine*, III, 1-2, par François Cavallier.
Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, « De la faculté d'imaginer », par Alexandra Makowiak.
Kant, *Critique de la raison pratique*, Les principes, par Pierre Billouet.
Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, section I, par Isabelle Pariente-Butterlin.
Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, par Étienne Bimbenet.
Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II^e partie (extraits), par François Guéry.
Platon, *Philèbe* (31b-55c), par Antoine de La Taille.
Plotin, *Énéade*, III 7, par Agnès Pigler.
Rawls, *Théorie de la justice*, par François Cavallier.
Spinoza, *Éthique*, Appendice à la première partie, par Pascal Sévérac.

ISBN 2-7298-9866-2

© ellipses / édition marketing S.A., 1998

32 rue Bague, Paris (15^e).

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ». (Alinéa 1^{er} de l'Article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'Exploitation du Droit de Copie (3, rue Hautefeuille, 75006 Paris), constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code pénal.

Sommaire

L'Œuvre	5
Méthode d'investigation	6
La fabrication du comique	7
I – En général	7
II – Dans les formes et mouvements	7
III – Dans les actions	10
IV – Dans leurs expansions	11
V – Dans les caractères	13
Portée philosophique du <i>Rire</i>	17
I – Comique et Spirituel (Bergson et Freud)	17
II – Esquisse d'esthétique	20
III – <i>Le rire</i> et le bergsonisme	24
Textes commentés	31
I – Comique et humain (3, 388 <i>sq.</i>)	32
II – Vie et société (14, 395 <i>sq.</i>)	34
III – L'art de la caricature (20, 399 <i>sq.</i>)	36
IV – Répétition et Mécanique (26, 403)	40
V – Le comique par suggestion (46, 415 <i>sq.</i>)	42
VI – L'objet de l'art (115, 458 <i>sq.</i>)	46
VII – La vanité	50
VIII – La relative injustice du rire (150, 481 <i>sq.</i>)	52
Vocabulaire	55
Âme et Corps ■ Imitation et Ressemblance ■ Intelligence et Émotion ■ Liberté et Nécessité ■ Logique, Imagination, Rêve ■ Mécanique et Vie ■ Moralité et Société ■ Perception, Suggestion, Souvenir	
Index <i>Rerum</i> du <i>Rire</i> ; Index <i>Nominum</i> du <i>Rire</i>	63
Bibliographie	64

L'Œuvre

Méthode d'investigation

Dans la préface et l'appendice du *Rire*, Bergson (1859-1941) en indique l'objet et la méthode :

- déterminer les **procédés de fabrication du comique** « dans la comédie, la farce, l'art du clown, etc. [...] autant de variations sur un thème plus général (à rechercher) avec une précision et une rigueur scientifiques » ;
- dévoiler « **l'intention de la société quand elle rit** » car le rire est une réaction de la vie sociale envers « quelque chose de légèrement et de spécifiquement attentatoire »...

Les trois chapitres du *Rire* (1900) ont paru d'abord en articles (*Revue de Paris*, 1899). Ils développent l'interprétation des sources principalement théâtrales du comique, entreprise par Bergson dans une conférence de 1884 : « **De quoi rions-nous ? Pourquoi rions-nous ?** » Alors que, professeur à Clermont-Ferrand, il rédigeait sa thèse sur *Les Données immédiates de la conscience*, Bergson s'interrogeait sur un problème généralement dédaigné ou traité dans la seule perspective morale.

Bien qu'il ne fasse pas allusion au cinéma muet contemporain, *Le rire* débute par des exemples de comique visuel. C'est, en effet, d'abord ce que l'on voit puis ce qu'on entend, enfin ce qu'on comprend qui déclenche l'hilarité. Le théâtre, dans lequel Bergson puise la plupart de ses exemples, est art de l'espace, du temps et du langage. Le premier chapitre dégage les sources générales du comique, le second progresse des aspects visuels aux aspects langagiers, le troisième en analyse les fondements psychologiques et situe la comédie parmi les autres arts.

Nombre de formules du *Rire* étant passées à la postérité, on les citera dans l'exposition de l'œuvre et de sa portée (deux chiffres pour indiquer les références : le premier renvoie à l'édition séparée, le second à « l'édition du Centenaire » aux PUF).

La fabrication du comique

I – En général

On rit sans réfléchir d'une grimace de pitre. On a besoin d'esprit pour s'amuser d'un jeu de mots. Il faut de la subtilité pour comprendre « un quiproquo de vaudeville, une scène de fine comédie » (1, 387). On regardera ainsi « grandir et s'épanouir » la fantaisie comique « de forme en forme » pour nous renseigner sur « les procédés de travail de l'imagination [...] sociale, collective, populaire » ainsi que « sur l'art et sur la vie ».

On rit d'actes, de comportements jugés déraisonnables, en pensant qu'on est, soi-même, raisonnable. Les auteurs comiques flattent alors la vanité des spectateurs en leur faisant croire implicitement qu'ils sont plus intelligents que les personnages dont ils se moquent. « Ainsi s'explique que le comique soit si souvent relatif aux mœurs, aux idées — tranchons le mot —, aux préjugés d'une société (106, 453) ».

II – Dans les formes et mouvements

L'essentiel du chapitre I donne des exemples de comiques **visuels**, de sources peu réfléchies de rire. « Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient (7, 391) ». Sa **distraktion** l'a conduit « par un effet de raideur ou de vitesse acquise » à ne pas voir une pierre sur son chemin. Le rire sanctionne la raideur de corps et d'esprit du distrait. D'où la première loi de fabrication du comique : « quand un certain effet comique dérive d'une certaine cause, l'effet nous paraît d'autant plus comique que nous jugeons plus naturelle la cause (9, 392) ».

De l'exemple du distrait que l'on voit, Bergson passe à ceux que l'on juge distraits en interprétant leur comportement. Tels sont le Ménélaque de La Bruyère, le Don Quichotte de Cervantès. Leur grande distraction, systématique, s'organise autour d'une idée centrale (11, 393) qui les conduit à « une certaine raideur de mécanique là où on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne (8, 391) ». Lecteurs ou spectateurs, attentifs à la préoccupation centrale du personnage comique, la comprennent non comme une passion au sens tragique, mais comme un vice. Parce qu'il est conscient de sa passion et en souffre, le personnage

tragique nous émeut. Inconscient, au contraire, de son vice, le personnage comique nous paraît ridicule. *Les comédies attirent notre attention sur les vices des personnages comiques dans ce qu'ils ont de général.* Voilà pourquoi « beaucoup de comédies » portent un nom commun : *L'Avare, Le Joueur*, etc. Alors que les auteurs tragiques tirent leurs analyses de leur propre fond, les auteurs comiques dépeignent des « types » (126, 466) par une observation comique allant « d'instinct au général » (130, 469), « par un travail d'abstraction et de généralisation semblable à celui que le physicien opère sur les faits pour en dégager des lois (130, 468) ».

« *Espèce de geste social* », *le rire réprime l'absence de tension et d'élasticité nécessaires à la vie sociale.* « Des pitreries du clown aux jeux les plus raffinés de la comédie (17, 397) », *les procédés de fabrication du comique sanctionnent tout ce qui apparaît relâchement ou raideur du comportement.* Pour comprendre la continuité de ces procédés, il convient de passer de ce qu'on voit à l'état quasi immobile : expressions du visage et du corps (comique de formes), à ce qu'on voit en mouvement, puis à l'expansion de ces procédés dans les conduites en société.

Certaines formes paraissent comiques car figées, caricaturales. D'où la deuxième loi : « peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire (18, 398) ». Par exemple, un comédien imite l'attitude du bossu qui « fait l'effet d'un homme qui se tient mal ». Il fait « grimacer son corps ». Devenue « grimace unique et définitive (19, 398), une physionomie paraît comique parce qu'elle est répétitive, mécanique. On la caricature en saisissant en elle son « pli contracté et gardé » (*id.*). Au lieu de manifester, dans les expressions du visage et les attitudes corporelles, souplesse et légèreté de l'âme, le comédien accentue matérialité et lourdeur du corps devenu mécanisme (22, 400). « Si donc on voulait définir ici le comique en le rapprochant de son contraire, il faudrait l'opposer à la grâce plus encore qu'à la beauté. Il est plutôt raideur que laideur (22, 400) ».

Alors que « la loi fondamentale de la vie [...] est de ne se répéter jamais », *un mouvement répétitif paraît comique.* D'où la troisième loi : « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps fait penser à une simple mécanique (23, 401) ». On a la « vision d'une mécanique qui fonctionnerait à l'intérieur de la personne » (24, 401) quand un comédien imite des gestes répétitifs « sans les déformer dans le sens de quelque opération mécanique (26, 402) », par exemple en tirant « infatigablement un cordon de sonnette imaginaire ». La

parodie est d'autant plus comique qu'on reproduit des gestes dont la seule répétition déclenche le rire (tics d'un orateur) et qu'on finit par se parodier soi-même (26, 403). Ses effets se démultiplient s'ils se propagent dans plusieurs personnages « tous ressemblants entre eux », gesticulant comme des marionnettes suspendues à des « fils invisibles ». *La répétition suggère l'idée de mécanique, la ressemblance renforce la répétition.* « Ainsi se résout la petite énigme proposée par Pascal dans un passage des *Pensées* : “deux visages semblables dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance” (26, 403) ».

De la répétition d'un geste à « la répétition périodique d'un mot ou d'une scène », nombre de jeux de comédies présentent « une articulation visiblement mécanique d'événements humains (28, 404, cf. chap. II) ». « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne [...] l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique (53, 419) ».

L'image centrale à l'origine de plusieurs directions de fabrication du comique est donc « *du mécanique plaqué sur du vivant* (29, 405) ». Nous trouvons comique une physionomie figée comme un masque de théâtre antique. Du masque à la mascarade, le parcours est rapide : *tout déguisement* ou ce qui est pris pour tel *semble comique*. Ainsi un chauffeur de taxi traite un noir de « mal lavé ». Pour son imagination, un visage ne pouvait être noir que parce qu'on l'avait « barbouillé d'encre ou de suie (31, 406) ». Pour la « logique de l'imagination », tout déguisement est comique, même celui de la nature. Daudet nous dépeint ainsi « une nature truquée mécaniquement » quand Bompard « fait accepter à Tartarin (et un peu aussi, par conséquent, au lecteur) l'idée d'une Suisse machinée comme les dessous de l'Opéra, exploitée par une compagnie qui y entretient cascades, glaciers et fausses crevasses (33, 407) ». Devient, à plus forte raison, risible la « mascarade sociale » des cérémonies réduites à leur forme : par exemple, des séances de tribunal, des raisonnements de pédants prétendant substituer, comme les médecins de Molière, « une réglementation humaine aux lois mêmes de la nature (36, 409) ».

Deuxième direction à partir de l'image de « mécanique plaqué sur du vivant » : *quand la matérialité du corps prend le pas sur la légèreté de l'âme* (38, 410). « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral en est cause (39, 411) ». Si le poète tragique prend « soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros (40, 411) », le poète comique, en attirant

l'attention sur le corps de ses personnages, suggère que leurs propos sont aussi *automatiques* que leurs fonctions corporelles. Ils traduisent les automatismes d'une profession : le bégaiement du juge Brid'Oison signale le « rétrécissement moral » qui le change en « machine à parler » et « à juger » (42, 413).

Troisième direction et quatrième loi : « *nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose* (44, 414) » : Sancho Pança « lancé en l'air comme un simple ballon », le « baron de Münchhausen devenu boulet de canon » et autres facéties clownesques. C'est un procédé de **suggestion**, tant visuel que langagier qui transforme une personne en chose (M. Perrichon comptant ses colis : « quatre, cinq, six, ma femme sept, ma fille huit et moi neuf », 48, 416). La suggestion comique progresse d'images en images jusqu'à des analogies de plus en plus lointaines (49, 417). La « force d'expansion » de la fantaisie comique transformant la vie en mécanique manifeste l'« énergie vivante » de l'invention du poète comique. S'appuyant sur des préjugés du « sol social », elle rivalise « avec les produits les plus raffinés de l'art (50, 418) ».

III – Dans les actions

« La fantaisie comique convertit peu à peu un mécanisme matériel en un *mécanisme moral* (59, 423) ». La comédie est un jeu qui imite la vie et les jeux de l'enfance car « il ne peut y avoir de solution de continuité entre le plaisir du jeu chez l'enfant, et le même plaisir chez l'homme (52, 419) ». L'auteur de vaudevilles conçoit ses personnages sur le modèle des pantins des enfants.

A. Le diable à ressort

Ce jeu enfantin consiste à aplatir dans sa boîte un diable qui se redresse toujours. Il figure « *le conflit de deux obstinations* dont l'une, purement mécanique, finit pourtant, d'ordinaire, par céder à l'autre qui s'en amuse (53, 420) ». Quand le ressort devient moral, on a affaire à « une idée qui s'exprime, qu'on réprime et qui s'exprime encore (54, 420) ». C'est un comique de répétition : « dans une **répétition** comique de mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un **ressort** et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment (56, 421, cinquième loi) ». Cf. Molière : « Monsieur Purgon ! », « Et Tartuffe ? », « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » On entre-

voit, derrière le « mot qui revient automatiquement, un mécanisme à répétition monté par l'idée fixe (56, 422) ».

Parfois un personnage entre en conflit avec lui-même. Répétant « Je ne dis pas cela » à « Oronte qui lui demande s'il trouve ses vers mauvais (57, 422) », Alceste tente de refouler sa misanthropie par des manières de gentil-homme. Ce conflit paraît comique car l'expression des deux sentiments opposés n'a pas la souplesse de la vie mais la raideur de deux obstinations mécaniques. C'est « *du mécanique dans du vivant* (59, 423) ».

B. Le pantin à ficelles

L'enfant tirant les ficelles d'un pantin figure soit la *manipulation* d'un individu par plus malin que lui (Scapin manipulant Géronte ou Argan), soit l'*hésitation* à confier son destin à autrui (Panurge). Le poète comique montre ainsi que nous nous croyons libres alors que nous sommes

[...] d'humbles marionnettes
Dont le fil est aux mains de la Nécessité (60, 424).

C. La boule de neige

« qui roule, et qui grossit en roulant (61, 425) » figure « *un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même*, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu (62,425) ». Dans *Les Plaideurs*, des procès « s'engrènent dans des procès et le mécanisme fonctionne de plus en plus vite » dans le récit de Chicanneau (62, 425). Dans les vaudevilles, un objet « échappe toujours quand on croit le tenir (*Un chapeau de paille d'Italie*, 63, 426) ». Cette « *disproportion entre la cause et l'effet* (65, 427) », étrangeté comique, révèle une « *distraction de la vie* (66, 428) » assimilant la raideur du personnage comique à celle d'un mécanisme. Geste social, le rire « souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements (67, 428) ».

IV – Dans leurs expansions

Tous les procédés comiques substituent aux caractères de la vie ceux du mécanisme. Alors que la vie progresse continuellement et ne se répète jamais, un mécanisme se répète. Le sens de la vie est irréversible, un mécanisme peut revenir en arrière. Un vivant est unique, une machine peut se faire en série. Certains procédés comiques concernent les événements, d'autres le langage.

A. Les événements

1 – La répétition

Ce n'est plus celle d'une expression mais celle « d'une situation, c'est-à-dire d'une combinaison de circonstances qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie (69, 429) ». Ainsi se répètent des scènes analogues sur plusieurs registres (maîtres et valets : *Dépit amoureux* de Molière) ou des événements analogues se succèdent (*L'École des femmes*).

2 – L'inversion

Selon les situations, les rôles s'invertissent : le prévenu fait la morale au juge, l'enfant à ses parents (72, 431). Dans ce monde renversé de dupeur dupé, de voleur volé, toute mésaventure devient comique : « Tu l'as voulu, George Dandin ! »

3 – L'interférence des séries

« Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents (74, 433) ». Ainsi le quiproquo (cf. « De l'amour pour ma cassette ! » dans *L'Avare*).

Tous ces procédés « consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeables (77, 435) ». Ce « comique des événements peut se définir une *distraktion des choses* (78, 435) » mise en valeur par « le vaudeville qui est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses (78, 435) ».

B. Le langage

Selon une distinction superficielle, « un mot est dit *comique* quand il fait rire de celui qui le prononce, et *spirituel* quand il nous fait rire d'un tiers ou rire de nous (79, 436) ». L'homme d'esprit fait dialoguer les idées « *sub specie theatri* » en les mettant en scène. Les procédés de fabrication de mots d'esprit soulignent « les distractions du langage », s'apparentent donc aux procédés de fabrication d'événements comiques :

L'inversion : on retourne une métaphore, une phrase, un raisonnement « contre celui qui les fait ou pourrait les faire de manière qu'il

ait dit ce qu'il ne voulait pas dire et qu'il vienne lui-même, en quelque sorte, se faire prendre au piège du langage. (82, 438) » ;

– **l'insertion d'une « idée absurde dans un moule de phrase consacré (86, 440) »** pour sortir l'esprit de sa somnolence : « Ce sabre est le plus beau jour de ma vie » (M. Prudhomme) ;

– **le jeu sur les sens physique et moral d'un mot** : « on obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression propre alors qu'elle était employée au figuré [...] ; dès que notre attention se concentre sur *la matérialité d'une métaphore*, l'idée exprimée devient comique (88, 442) ». Cf. « il court après l'esprit » disait-on devant Boufflers d'un prétentieux, « Je parie pour l'esprit » répondit-il...

Comme les séries d'événements, les séries de mots peuvent devenir comiques par répétition ou transposition. Les valets répètent en les transposant les expressions des maîtres. On obtient un effet comique « en transposant » le solennel en familier ou inversement, l'honnête en malhonnête, le scabreux en respectable ». Cf. Gogol : « Tu voles trop pour un fonctionnaire de ton grade » (93, 445 *sq.* et 96, 447).

L'ironie énonce « ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est ». Elle peut devenir satire, voire « éloquence sous pression ».

L'humour décrit « minutieusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être (97, 447) ». Affectionnant le concret, l'humoriste est « un moraliste qui se déguise en savant [...] ; l'humour au sens restreint où nous prenons le mot, est bien une transposition du moral en scientifique (98, 448) ».

Les autres variétés de transposition (par exemple, l'utilisation de vocabulaire professionnel dans la vie privée) font passer du comique de mots qui « suit de près le comique de situation (99, 449) » au comique...

V – *Dans les caractères*

Ce qui précédait (chap. I et II) expliquait « comment il nous arrive de rire d'autre chose que d'un caractère (102, 450) ». Mais le poète comique dévoile le plus clairement ses procédés dans la manière dont il traite des caractères. Caractère signifie ici « ce qu'il y a de tout fait dans notre personne, ce qui est en nous à l'état de mécanisme une fois monté, capable

de fonctionner automatiquement (113, 458) ». *Pour être comique, un caractère doit :*

- *paraître insociable* : les défauts souvent, les qualités parfois rendues risibles sont ceux par lesquels on s'isole de la société. « Alceste est insociable, et par là même comique (105, 453) ».

- *nous laisser insensibles*. Le poète comique y parvient en :
 - isolant du reste de l'âme du personnage une idée fixe ;
 - attirant notre attention sur les gestes plutôt que sur l'action du personnage (cf. « Laurent, serrez ma haire avec ma discipline ! ») ;
 - dévoilant les automatismes de conduite et de parole du personnage, révélant ainsi son « inattention à soi et par conséquent à autrui (112, 457) ».

Déclenché par ces procédés, « le rire est une espèce de brimade sociale (103, 451) » humiliant, corrigeant ce qui s'écarte des normes.

A. Quelle place la comédie a-t-elle parmi les arts ?

Tout art doit nous « mettre face à face avec la réalité même (120, 462) » en détachant les sens de la nécessité vitale d'appréhender « les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins (115, 459) ». Or « vivre consiste à agir », donc à classer les choses en vue du parti qu'on en peut tirer. Mais cette classification nous masque l'essence de la réalité. Les mots « désignent des genres (117, 460) » et ne permettent, quand ils désignent des sentiments, que d'exprimer ce qui est commun à tout le monde. Chaque art, au contraire, tente de « nous révéler la nature (119, 461) » sans l'écran des mots et des symboles pratiquement et socialement utiles.

La tragédie réussit paradoxalement à être une œuvre d'art faite avec des mots : elle vise à faire émerger, sous les conventions sociales et linguistiques, le bouillonnement des passions dans ce qu'elles ont d'individuel et d'unique, « l'élément tragique de notre personnalité » enraciné dans des « souvenirs ataviques infiniment anciens (123, 464) ».

Alors que tous ces arts tentent d'atteindre l'individuel, la comédie, comme la science « note des ressemblances, [...] vise à mettre sous nos yeux des types (125, 465) ». Alors que la tragédie met en scène des destins d'individus, la comédie est « le seul de tous les arts qui vise au général (114, 458) ». « Le titre même des grandes comédies est déjà significatif. Le

Misanthrope, L'Avare, Le Joueur, Le Distrait, etc., voilà des noms de genre (125, 465) ». Alors enfin que l'art « est une rupture avec la société et un retour à la simple nature (131, 469) », la comédie « n'est pas désintéressée comme l'art pur. En organisant le rire, elle accepte la vie sociale comme un milieu naturel (*id.*) ».

B. La vanité

Défaut risible par excellence, *elle synthétise les éléments du caractère comique*. « Issue de la vie sociale, puisque c'est une admiration de soi fondée sur l'admiration qu'on croit inspirer aux autres, elle est plus naturelle encore, plus universellement innée que l'égoïsme, car de l'égoïsme la nature triomphe souvent, tandis que c'est par la réflexion seulement que nous venons à bout de la vanité (132, 470) ». *Exemple type* : la « *vanité professionnelle* » tendant à la solennité. Se croyant investis d'un sacerdoce, les membres d'une profession traitent leur public comme s'il avait été créé pour eux (tels les médecins de Molière), 136, 472. Sous l'emprise de leur endurcissement professionnel, ils parlent un langage incompréhensible pour le reste du monde.

C. La logique de l'absurde

Alors que « le bon sens est l'effort d'un esprit qui s'adapte et se réadapte sans cesse » en modelant intelligence et souvenirs « sur la mobilité des choses (140, 475) », *l'absurdité comique* « consiste à prétendre modeler les choses sur une idée qu'on en a, et non pas ses idées sur les choses (141, 475) ». « Une fois l'illusion formée », le personnage comique la développe « raisonnablement dans toutes ses conséquences ». Cette « obstination d'esprit ou de caractère » ressemble à celle qu'on trouve dans les rêves : « le rêveur, au lieu de faire appel à tous ses souvenirs pour interpréter ce que ses sens perçoivent, se sert au contraire de ce qu'il perçoit pour donner corps au souvenir préféré (143, 477) ».

La « *logique du risible* » présente comme celle du rêve :

- un « relâchement général des règles du raisonnement », des traits d'esprit aux jeux de mots où le son prédomine sur le sens (144, 477) ;
- des obsessions transposées en répétitions ;
- un crescendo des effets comiques tout au long de la pièce (cf. « Si l'on en peut voir un plus fou, je l'irai dire à Rome » : *Le Bourgeois Gentilhomme*, 145, 478) ;

– une démente illustrée par des confusions étranges, des raisonnements extravagants (cf. Mark Twain : « on n'a jamais pu savoir qui est mort de moi ou de mon jumeau ! », 147, 479).

Le « rêve est une détente (149, 480) », un jeu qui assemble des idées sans rigueur. Distract, le rêveur s'abandonne à la paresse de l'intelligence et de la volonté. S'abandonnant un instant, lui aussi, à cette paresse, le spectateur en rit pour la corriger aussitôt. Il la châtie sans égard pour le distract qu'il humilie ainsi avec « un petit fonds de méchanceté ou tout au moins de malice (151, 482) ». Le rire « signale, à l'extérieur de la vie sociale, les révoltes superficielles ». S'il y rencontre « une petite quantité de matière », le philosophe en retire « une certaine dose d'amertume (153, 483) ».

I – Comique et Spirituel (Bergson et Freud)

Le rire est constitué surtout d'analyses d'effets comiques théâtraux (d'où l'importance du comique de situation et d'action). Bergson conçoit le spirituel « *sub specie theatri* » : « Entre le comique et le spirituel on découvre alors le même rapport qu'entre une scène faite et la fugitive indication d'une scène à faire (84, 339) ».

En 1904 (quatre ans après *Le rire*), Freud publie *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient*. Ce livre suit de près *L'Interprétation des rêves* (1900) qui analyse la logique des songes « *sub specie rhetoricae* », et *La Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901) qui interprète les brins de folie quotidiens suivant la même méthode que les brins de folie des rêves.

Si Bergson cite *Le Mot d'esprit* dans sa bibliographie (en 1919), il n'a jamais remanié son texte. Il salue toutefois les contributions de Freud sur le rêve et l'inconscient (en 1919 dans *L'Énergie spirituelle*). Freud, quant à lui, fait à deux reprises référence, dans *Le Mot d'esprit*, aux analyses du livre « charmant et vivant » de Bergson. Tous deux, dans le temps de parution de leurs œuvres majeures, se sont donc interrogés sur les sources du risible.

Pour Bergson, « il n'y a pas de différence essentielle entre un mot comique et un mot d'esprit (84, 439) ». L'esprit est « du comique volatilisé » qui « évoque l'image confuse ou nette d'une scène comique ». *Le comique de langage correspond « point par point au comique des actions »*. Il en est « la projection sur le plan des mots (85, 440) ». De même qu'est comique tout ce qui, dans le vivant, semble mécanique, matériel, de même « dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique (88, 442) ».

Pour Freud, la rhétorique seule sert à construire rêves et mots d'esprit. Sans doute Bergson avait remarqué la parenté entre la logique du comique, notamment quand elle use de l'absurdité, et celle du rêve : relâchement général du raisonnement, effets de fusion, etc. Freud développe plus profondément cette parenté entre rêves et mots d'esprit : « le déplacement, la représentation indirecte, la représentation par le contraire, l'emploi du contresens, l'allusion équivalente à la métaphore, un parallélisme aussi

complet entre les processus de l'élaboration de l'esprit et ceux de l'élaboration du rêve ne peut guère être fortuit¹ ». Rêves et mots d'esprit contournent « l'inhibition de la censure (253) », lèvent des interdits pour goûter à la source inconsciente et infantile du plaisir et décharger, par le rire, l'énergie psychique accumulée. Cependant, alors que le rêve « sert surtout à épargner le déplaisir », l'esprit « sert à acquérir le plaisir ; or c'est autour de ces deux centres que gravitent toutes nos activités psychiques (276) ».

Quelques exemples de procédés de fabrication de mots d'esprit selon Freud

Condensation avec légère modification

J'ai voyagé tête-à-bête avec lui (34).

Homophonies

Vous m'avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau (42).

Modifications légères des sons

Je connaissais votre *antésémitisme*, j'ignorais votre *antisémitisme* (47).

Jeux sur les différents sens des mots

Comment *allez-vous* ? dit l'aveugle au paralytique. Comme vous le voyez, répond ce dernier à l'aveugle (48).

Deux juifs se rencontrent au voisinage d'un établissement de bains : « As-tu pris un bain ? » demande l'un d'eux. « Comment ? dit l'autre, en manquerait-il donc un ? » [...] Quelle est la technique de ce mot d'esprit ? Apparemment, c'est l'emploi du double sens du mot « prendre » [...] L'esprit ne réside pas dans la question mais plutôt dans la question posée en manière de réponse : « Comment ? En manquerait-il donc un ? » (71).

Représentation par le contraire

Citation de Heine :

Cette femme offre plus d'une ressemblance avec la Vénus de Milo ; elle est extrêmement vieille comme elle, elle est également édentée et présente sur la surface jaunâtre de son corps quelques taches blanches (101).

Allusion

Un journaliste, convié lors d'une réception à admirer les portraits de deux financiers qui venaient de s'associer, s'écria devant le tableau :

1. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, « Idées », 1970, p. 130.

« Et où est le Sauveur ? ». Il dévoilait ainsi l'analogie de cette situation avec celle du Christ entre deux voleurs (107, 108).

Surenchère

Un juif remarque, dans la barbe d'un de ses pairs, des débris alimentaires. « Je puis te dire ce que tu as mangé, hier » — « Dis toujours » — « Des lentilles » — « Erreur ! j'en ai mangé avant-hier » (105).

Selon Freud, Bergson a soupçonné « les racines infantiles du comique (344 sq.) ». Freud cite des passages du chapitre II du *Rire* dans lesquels Bergson montre que les jeux de l'enfant, « première ébauche des combinaisons qui font rire l'homme » (*Le rire*, 51, 418) sont à la source des procédés de fabrication du comique théâtral. Pour Freud, l'enfant rit par pur plaisir, sans inhibition (*Le Mot d'esprit*, 345). Quand il rit de quelqu'un qui tombe dans la rue, c'est par comparaison avec lui qui ne tombe pas. Le rire de l'adulte naîtrait-il de la comparaison de son moi d'aujourd'hui avec celui de son enfance ? « Nous devons aller un peu plus loin que Bergson et convenir de ce que la comparaison qui doit faire naître le comique n'est pas tenue d'évoquer les anciens plaisirs ou jeux de l'enfance ; il lui suffit de toucher en général à la nature de l'enfant, peut-être bien aux chagrins infantiles » (*Le Mot d'esprit*, 350). Le plaisir comique dérive moins d'une comparaison du présent et du passé que de l'autre personne avec le moi, ou d'une comparaison ayant pour seul théâtre le moi. « Dans le premier cas, l'autre personne m'apparaîtrait comme un enfant, dans le second, elle s'abaisserait elle-même jusqu'à l'enfant, dans le troisième, je trouverais l'enfant en moi-même (350) ». Ainsi, dans les plaisanteries grivoises, on rencontre trois personnages : l'auteur de la plaisanterie, celui à qui on la destine, la victime. Elles déclenchent un plaisir tendancieux et « l'esprit aide à surmonter la résistance intérieure, à lever l'inhibition (179) ». En luttant contre le refoulement (203), en le contournant par le plaisir tendancieux, l'esprit permet aux tendances lubriques et hostiles de s'exprimer de manière indirecte. L'esprit « fait cause commune avec des tendances primordiales de l'âme, qui sont en lutte avec la répression, pour lever les inhibitions intrinsèques, conformément au principe du plaisir préliminaire. Raison — jugement critique —, répression, voilà les puissances qu'il combat tour à tour (*Le Mot d'esprit*, 208) ».

Alors que, pour Bergson, le rire est au service des interdits de la société, pour Freud, l'esprit a pour objectifs de les lever. Bergson oppose langage et sentiment. Le langage exprime, selon Freud, les sentiments. Le rire bergsonien semble l'expression de la sanction des individus qui s'opposent

aux normes sociales, le rire freudien une protestation d'individus s'opposant à ces normes. À la lumière de l'ensemble de leur œuvre, les interprétations de Bergson et de Freud ne sont pas, toutefois, inconciliables. Inconscients collectif et individuel, en langage freudien, sont en interaction : alors même qu'on s'oppose à des normes, on est façonné par elles. Si les auteurs comiques mineurs expriment plutôt les préjugés d'une société close, au sens bergsonien, les grands auteurs comiques, comme Molière, n'hésitent pas à critiquer des normes sociales au nom d'une morale ouverte.

II – Esquisse d'esthétique

On ne trouve pas, dans l'œuvre de Bergson, d'esthétique dûment constituée : seulement des esquisses. Ainsi, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (antérieur au *Rire*) contient une réflexion sur les émotions esthétiques et sur **la grâce**. La grâce est « la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs ». « Quand les mouvements gracieux obéissent à un rythme et que la musique les accompagne », « [...] les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire » que guident les mouvements de l'artiste (9, 12). Le rire *oppose grâce et raideur*. Il faudrait opposer le comique « à la grâce plus encore qu'à la beauté. Il est plutôt raideur que laideur », lui qui « se balance entre la vie et l'art (22, 400 et 17, 387) ». Est comique un mouvement devenu automatique, transformant celui qui en est victime en « pantin articulé (23, 401) ».

La réflexion bergsonienne sur le rire introduit alors à une esthétique ébauchée montrant que *la comédie se rapproche plus des sciences d'observation et de la philosophie que des autres arts*. Nous rions, en effet, quand l'automatisme masque la vie, le corps l'âme. *La vie ne se répète jamais. La répétition est comique*, surtout sous la forme de rituels, de cérémonies, de « mascarade sociale (34, 408) » qui changent en mécanique le fonctionnement de la société. On est pleinement homme en inventant, en fabriquant des mécanismes. On cesse de l'être en devenant une sorte de mécanique par son comportement. Toutefois, puisque le rire est une réponse de la société à qui la défie, on rit aussi de celui qui se refuse à partager les préjugés dominants. On rit d'Alceste en ne voyant que la raideur de son défi (105, 453). Mais après un premier rire, on se prend à sympathiser avec sa misanthropie comme on sympathise avec les sentiments des héros tragiques. Peut-on alors accepter la classification bergsonienne des arts : d'un côté,

musique, arts plastiques et tragédies, de l'autre, comédies ? L'argumentation de Bergson se fait en deux temps, le deuxième étant le moins convaincant.

Dans un premier temps, il semble exclure du domaine des arts toute forme de discours. Le langage, en effet, dit-il dans l'ensemble de son œuvre, est général. Comme « les mots désignent des genres (117, 460) », ils sont impropres à exprimer nos émotions intimes. Utilitaires, les mots servent à classer ce dont nous avons besoin pour agir sur le monde. Or arts plastiques et musique, n'ayant pas de but utilitaire, visent à nous faire « entrer en communication immédiate avec les choses et nous-mêmes (115, 459) », en écartant le voile qui s'interpose entre la nature et nous-mêmes pour satisfaire nos besoins. En abandonnant cette « simplification pratique (116, 459) » de la réalité, nous disposons nos sens à éprouver la pure émotion d'un artiste. Mais il n'y a pas d'artiste intégral : l'un éprouve des émotions esthétique avec ses oreilles, l'autre avec ses yeux. « Celui-ci s'attachera aux couleurs et aux formes, et comme il aime la couleur pour la couleur, la forme pour la forme, comme il les perçoit pour elles et non pour lui, c'est la vie intérieure des choses qu'il verra transparaître à travers leurs formes et leurs couleurs (119, 461) ». « L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité (120, 462) ». Exprimant l'émotion intime individuelle du créateur, il suscite l'émotion individuelle intime du spectateur.

Dans un deuxième temps, Bergson semble oublier sa critique du langage en disant que « l'art dramatique ne fait pas exception à cette loi (121, 462) ». Comment pourrait-il traduire avec des mots irréductiblement généraux « le feu intérieur des passions individuelles (122, 463) » ? Sans doute, « ce que le poète chante, c'est un état d'âme qui fut le sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus (123, 464) ». Mais aussi individuelles qu'on les veuille, ces émotions ne peuvent être dépeintes qu'avec des mots qui sont des genres. En outre, pour susciter des émotions chez le lecteur ou le spectateur, ces mots demandent d'abord à être compris : l'émotion est intellectualisée... Il en résulte que *l'opposition bergsonienne entre tragédie et comédie n'est pas vraiment fondée*. Certes, dans la comédie « la généralité est dans l'œuvre même (125, 465) » puisqu'elle vise à établir des caractères généraux comme en science ou en philosophie. Mais une grande comédie ne se borne pas à des procédés comiques. Elle nous intéresse aussi par les sentiments des personnages, la peinture sociale voire la portée métaphysique. Pensons à *Tartuffe*, au *Misanthrope*, à *Dom Juan*...

Au lieu de classer les arts en arts des sens et tragédie, d'une part, en comédie d'autre part, Bergson serait plus cohérent avec sa réflexion sur le

langage s'il classait les arts en arts des sens et en arts du langage, d'autant plus que la coupure ne se situe probablement pas entre tragédie et comédie mais entre tragédies et grandes comédies d'une part et farces et vaudevilles d'autre part. Pour Bergson, on ne rit plus si on éprouve de la sympathie pour un personnage. Mais l'intérêt du spectateur s'émousserait si on réduisait une comédie à une suite de gags. On rit quand Arnolphe tente vainement d'abêtir Agnès. Mais, au-delà de ces situations risibles, Molière veut montrer les conséquences nées de la croyance qu'on peut obtenir de l'amour en usant de procédés mécaniques de dressage. Il célèbre, *a contrario*, le seul véritable amour né de sentiments réciproques et spontanés.

Selon Bergson, les héros de tragédie n'ont pas de corps. Mais pas plus qu'eux, les personnages de comédie ne boivent ni ne mangent qu'exceptionnellement. Ce qui suscite notre intérêt pour une pièce, tragique ou comique, c'est sa construction, son mouvement : on ne saurait ramener une comédie à une suite d'effets comiques et une tragédie à une suite d'effets émouvants. Bergson serait plus cohérent avec l'ensemble de son œuvre en montrant l'élan créateur de toute grande dramaturgie et la signification morale qu'ont voulu lui donner leurs auteurs.

Pagnol, en partant des réflexions de Bergson, a ainsi tenté d'approfondir sa conception du comique¹. Selon lui, il n'existe pas d'acte comique en soi. La source du comique est dans ce que ressent le rieur envers un autre homme. « La grande découverte de Bergson, et la marque de son génie (est que) l'Homme ne rit que de l'homme, ou d'un animal qui voudrait ressembler à un homme, ou d'un objet qui a forme humaine (24) ». Pagnol définit ainsi le rire :

1) Le rire est un chant de triomphe ; c'est l'expression d'une supériorité momentanée, mais brusquement découverte du Rieur sur le moqué.

2) Il y a deux sortes de Rire [...]

3) Le premier, c'est le vrai Rire, le rire sain, tonique, reposant :

Je ris parce que je me sens supérieur à toi (ou à lui, ou au monde entier, ou à moi-même). [...] Rire positif.

4) Le second est dur, et presque triste :

Je ris parce que tu es inférieur à moi. Je ne ris pas de ma supériorité, je ris de ton infériorité.

C'est le rire négatif, le rire du mépris, le rire de la vengeance, de la vendetta, ou, tout au moins, de la revanche.

5) Entre ces deux sortes de rire, nous rencontrons toutes sortes de nuances.

1. *Notes sur le rire*, Nagel, 1987.

Pagnol illustre son analyse par des expressions courantes :

« Rira bien qui rira le dernier » signifie [...] « Triomphera valablement celui qui triomphera le dernier » ;

« Il a mis les rieurs de son côté ». Il a fait rire de son adversaire, c'est-à-dire il l'a mis en état d'infériorité, il a gagné la partie.

« Il faut se hâter de rire de tout, afin de ne pas en pleurer ». Il faut se hâter de se croire supérieur à tout, afin de ne pas devenir inférieur à tout.

« Je ne rigolais pas » [...] « Je n'étais pas du tout supérieur aux circonstances ».

« Il n'y a pas de quoi rire » [...] « Votre situation n'est pas brillante ».

« Je ne répondrai pas "à des accusations aussi basses" ». [...] « J'en ris ». Il n'en rit pas du tout ; mais ce rire qu'il affecte essaie de prouver aux autres qu'il se sent très supérieur aux reproches qu'on lui fait (p. 51-54).

Le rire négatif exprime souvent la revanche momentanée du peuple contre les puissants. Qu'un président de la République tombe d'un train, dans la nuit et « toute la France fut prise de fou rire [...]. La même aventure, si elle fut arrivée à un retraité des Postes, n'eût jamais paru comique à personne »... « Tous les journaux satiriques [...] ne sont qu'une exposition hebdomadaire des faiblesses, des gaffes ou des tares des grands hommes ou tout au moins de ceux que la foule envie ». Ils donnent « au peuple un très vif sentiment de l'infériorité de ses gouvernants (110) ».

Quant au théâtre comique, objet commun de l'intérêt de Bergson et de Pagnol, il « nous reconforte, précisément parce qu'il nous propose des personnages conçus et présentés de façon à nous faire croire que nous leur sommes, à chaque instant, supérieurs.

Cette impression, même momentanée, et donnée par une série d'artifices, est extrêmement bienfaisante, surtout quand on réussit à la faire ressentir par un spectateur fatigué par son travail de la journée, inquiet de la situation politique, ou de l'état de sa fortune, ou découragé par l'infidélité de sa femme. [...]

Faire rire un être découragé, c'est-à-dire qui se croit inférieur à tous, et même à la vie, c'est lui rendre momentanément un sentiment de supériorité sur un autre individu, ou sur un groupe d'individus, et ce sentiment, provoqué par l'artifice de l'auteur ou du comédien, peut réamorcer en lui, tout au moins provisoirement, la source de la confiance et du courage (95) ».

Ainsi Pagnol pense avoir démontré « que le rire naît d'une comparaison entre le rieur et un autre homme — c'est-à-dire qu'il est le résultat physique

d'une opération intellectuelle qui est **l'établissement d'un rapport**. Or, la capacité d'établir des rapports, c'est la définition même de la raison : c'est pourquoi rire est le propre de l'homme (124) ». Le rire est « une vertu qui n'appartient qu'aux hommes et que Dieu peut-être leur a donnée pour les consoler d'être intelligents (*Le Schpountz*) ».

Il faudrait citer non seulement Pagnol mais des préfaces de Molière ou des réflexions de Voltaire. On comprendrait alors que les grands auteurs comiques et satiriques utilisent des procédés comiques comme un moyen plaisant de découverte et de critique de l'homme et de la société. *Le rire* de Bergson se veut avant tout une analyse des procédés de fabrication du comique. Mais, heureusement, outre cette esthétique de la comédie et cette esquisse d'esthétique des autres arts, il contient en germe et sous forme d'allusions, des thèmes majeurs de la philosophie bergsonienne dont il peut ainsi constituer une introduction.

III – Le rire et le bergsonisme

En organisant les indications fugitives sur les conceptions philosophiques auxquelles se rattache *Le rire*, on discerne que *Bergson combat le mécanisme et défend la liberté, critique la société close et prône une morale ouverte*.

A. Vie et liberté

Si on rit de voir « du mécanisme plaqué sur du vivant », c'est qu'on distingue spontanément le mécanisme du vivant, le corps de l'âme, le raide du souple. Refusant de croire que nous sommes des mécanismes tout montés, nous libérons notre appréhension de le devenir en riant lorsqu'un homme se comporte comme une mécanique. Le rieur postule que « tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté » qui se manifeste « par les actions que nous avons délibérées, arrêtées exécutées, enfin de ce qui vient de nous et de ce qui est bien nôtre (60, 424) ». Ce postulat n'est-il qu'illusion ? Ne serions-nous pas « comme dit le poète, d'humbles marionnettes dont le fil est aux mains de la Nécessité ? (60, 424) »

Pour Spinoza, « Les hommes se croient libres pour cette seule cause qu'ils sont conscients de leurs actions et ignorants des causes par où ils sont déterminés (*Éthique* III, proposition 2) ». Le déterminisme spinoziste s'inscrit dans une conception du monde qui n'a pas intégré le concept d'évolution et qui, comme chez Descartes, réduit le fonctionnement de la vie à un

agencement mécanique que pourrait prévoir Dieu. C'est pourquoi, en riant « toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose (44, 414) » parce que « notre attention est brusquement ramenée de l'âme sur le corps (39, 411) », nous adoptons, sans le savoir, une conception déterministe ignorant la spécificité évolutive de la vie par rapport à la matière. Or la vie peut s'analyser « comme une certaine évolution dans le temps et comme une certaine complication dans l'espace (67, 429) ». *Un organisme ne se réduit pas à un mécanisme* : unité d'unités, « système clos de phénomènes, incapable d'interférer avec d'autres systèmes (68, 429) » ; un être vivant se développe d'une manière irréversible. Sans doute l'individualité caractérise la vie. Mais c'est plutôt une tendance : « nulle part, même chez l'homme, elle n'est réalisée pleinement (*L'Évolution créatrice*, 12, 505) ». Unités d'unités, les êtres vivants sont unités et pluralités. Ils croissent, se divisent, se reproduisent, se prolongeant dans d'autres individus. Un organisme ne peut donc s'assimiler à un mécanisme. *La vie est invention, création incessante* (*L'Évolution créatrice*, 15, 507). Le transformisme en rend compte à condition qu'on ne l'enferme pas dans les schémas du mécanisme et du finalisme. Opposés, ils se rejoignent dans l'idée d'un « plan » de la vie (l'un à son origine, l'autre à son terme). On ne peut réduire, en effet, l'évolution à des causes en définitive mécaniques (sélection naturelle, hérédité des caractères acquis). On doit l'interpréter en invoquant l'adaptation qui, avec la motricité, devient consciente : « Les animaux, obligés d'aller à la recherche de leur nourriture, ont évolué dans le sens de l'activité locomotrice et par conséquent d'une conscience de plus en plus ample, de plus en plus distincte ». Le végétal, lui, « fabrique directement des substances organiques avec des substances minérales, [il est ainsi] dispensé de se mouvoir et, par là même, de sentir (*L'Évolution créatrice*, 113, 590) ». L'âme humaine est un aboutissement de « l'immense courant de conscience » [qui traverse] la matière « pour l'entraîner à l'organisation et pour faire d'elle, quoiqu'elle soit la nécessité même, un instrument de liberté (*L'Énergie spirituelle*, 20, 829) ».

L'élan de vie et de conscience (la vie est « grosse » de la conscience) a organisé la matière dans deux directions principales : celle des végétaux, celle des animaux. Chez les végétaux « automatisme et inconscience sont la règle (*L'Énergie spirituelle*, 20, 829) » bien qu'il ne s'agisse déjà plus de mécanisme : même sous une forme très humble, la vie est évolutive, irréversible. Deux directions chez les animaux : l'une aboutit aux insectes, l'autre à l'homme. « Les sociétés de fourmis et d'abeilles sont admirable-

ment disciplinées et unies mais figées dans une immuable routine (*L'Énergie spirituelle*, 26, 834) ». Chez les vertébrés et, en leur sein, les mammifères et les primates, « la conscience arrive à se libérer assez pour que l'individu retrouve un certain sentiment, et par conséquent une certaine latitude de choix ». Mais seulement *avec l'homme* « un saut brusque s'accomplit [...] ». Le cerveau de l'homme a beau ressembler, en effet, à celui de l'animal : il a ceci de particulier qu'il fournit le moyen d'opposer à chaque habitude contractée une autre habitude et à tout automatisme un automatisme antagoniste. La liberté se ressaisissant tandis que la nécessité est aux prises avec elle-même ramène alors la matière à l'état d'instrument (*L'Énergie spirituelle*, 20, 830) ».

La liberté surgit quand le corps obéit à l'âme par l'intermédiaire du cerveau « organe de choix (*L'Énergie spirituelle*, 9, 821) », « espèce de bureau téléphonique central (*Matière et Mémoire*, 26, 180) ». Le cerveau est « un instrument d'analyse par rapport au mouvement recueilli et un instrument de sélection par rapport au mouvement exécuté (27, 181) ». « Les phénomènes cérébraux sont à la vie mentale ce que les gestes du chef d'orchestre sont à la symphonie : ils en dessinent les articulations motrices. » Le cerveau mime la vie mentale. Quand on perd la mémoire, ce n'est pas l'esprit qui est altéré mais plutôt le mécanisme de l'insertion de l'esprit dans les choses (*L'Énergie spirituelle*, 75, 871).

Or « la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées [...]. *Mes sens et ma conscience ne me livrent de la réalité qu'une simplification pratique* (115, 459) ». Nous classons les choses, notamment à l'aide du langage, en vue de les utiliser pour satisfaire nos besoins. La classification, la mise en ordre, est la principale activité de l'intelligence. Or les auteurs comiques classent les caractères comme les naturalistes les espèces, procédant par observations et inductions (130, 468).

La conception bergsonienne de l'intelligence est contestable. Si l'intelligence humaine s'était bornée à rechercher la satisfaction des besoins, l'utile, on ne comprendrait pas que l'humanité ait voulu faire autre chose que des outils. Selon l'expression même de Bergson, l'homme n'est pas qu'*homo faber*. Il est aussi *homo sapiens*. *Vouloir comprendre pour comprendre, c'est vouloir connaître au-delà de l'utile* comme font philosophes et savants qui savent se détacher des besoins. Mais Bergson ne veut reconnaître comme détachement que celui de l'artiste qui, n'adhérant « plus à l'action

par aucune de ses perceptions » a pour ambition de trouver et de « nous révéler la nature (119, 461) ». Bergson qualifie ce détachement de « distraction ». Or le distrait est le prototype du personnage comique. Le bon peuple et les auteurs comiques ne raillent-ils pas non seulement les distraits ordinaires mais aussi les distraits sublimes que sont artistes, savants et philosophes ? Peut-être est-ce parce que, pour rire, non seulement il faut « une anesthésie momentanée du cœur (4, 389) » mais aussi ne pas faire preuve de réflexion intense. Le montre la comparaison entre...

B. Société et moralité

« Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale (6, 390) ». Or *la société tend au conformisme*. Elle réclame que chacun de ses membres « se modèle sur l'entourage (103, 451) » en faisant « planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. » Dans le rire, « espèce de brimade sociale », « entre l'intention inavouée d'humilier (104, 452) », thème au centre de la réflexion de Pagnol sur le rire.

Le rire sanctionne donc toute déviance sociale, des individus et des groupes (cf. les médecins ridiculisés par Molière). Ne suivant pas une réflexion approfondie, le rire est l'effet « d'un mécanisme monté en nous par la nature, ou ce qui revient à peu près au même par une très longue habitude de la vie sociale. Il part tout seul, véritable riposte du tac au tac [...], il ne peut pas être absolument juste [ni] non plus être bon (151, 482) ». Nous rions en effet de l'honnêteté d'Alceste parce que son opposition aux préjugés nous paraît raide (105-106, 452-453).

Dès *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) et *Matière et Mémoire* (1896), ses deux premiers livres qui précèdent *Le rire*, Bergson a « placé la “vie sociale” dans le prolongement de la vie en général : l'étude du problème du rire est pour lui l'occasion, lui impose même l'obligation d'en traiter explicitement », selon Frédéric Worms¹. Bergson s'interroge ainsi sur « les procédés de travail de l'imagination humaine [...] sociale, collective, populaire² ». Parti des plus bas degrés du comique, qui ne renvoient qu'à sa fonction sociale, il s'élève « aux œuvres les plus fines de la culture qui conservent néanmoins une « fonction

1. Worms, Frédéric, *Introduction à Matière et Mémoire*, PUF., 1997, p. 178 sq.

2. *Le Rire*, p. 2, 387-388.

sociale¹ ». Loin donc d'être isolé dans l'œuvre bergsonienne, *Le rire* prolonge, selon F. Worms, l'étude, entreprise dans *Matière et Mémoire*, de la nature humaine, soumise aux contraintes biologiques, psychologique et sociales mais s'efforçant de s'en libérer. Il n'est donc pas étonnant qu'à la contrainte sociale, cause directe du rire, Bergson oppose l'effort de détachement qui « définit à l'inverse le domaine de l'art... Aux deux limites de l'art et de la vie correspondent donc en nous, respectivement celles de la liberté individuelle et des contraintes sociales, ou encore des sentiments profonds et des réactions automatiques² ».

En poursuivant sa réflexion mais en l'infléchissant dans des directions explicitement morales et politiques, Bergson exposera (dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, 1932) comment des hommes ont tenté d'affranchir leurs semblables des contraintes sociales.

Dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Bergson interprétera la vie sociale comme un système d'habitudes, d'obligations auquel la plupart se soumettent sans comprendre. Seuls face à ces techniques de pression et de répression, se sont dressés des hommes exceptionnels. À la morale close de la majorité conformiste, ils ont opposé des morales ouvertes qui ne peuvent être proclamées que par des « bonds en avant », tel celui de l'affirmation des droits de l'homme. *La morale close, loin d'esquisser la morale ouverte, tente de l'empêcher de s'exprimer* et y parvient le plus souvent. Ainsi le rire que déclenche Alceste nous empêche de comprendre la justesse de ses critiques contre la société de son temps, renforce nos préjugés. Devons-nous alors accuser tous les auteurs comiques et satiriques de prôner le conformisme ? Ce n'est pas parce que nous rions de la raideur d'Alceste que nous approuvons Philinte et les petits marquis.

Rire de la manière dont Voltaire conte un autodafé dans *Candide*, ne signifie pas, bien au contraire, que nous approuvons l'inquisition. Rire de la peinture par Montesquieu de l'esclavage des nègres ne fait pas de nous des esclavagistes. Comme Molière, Voltaire et Montesquieu ont utilisé humour et ironie pour appeler à un idéal moral. Pourquoi Bergson, qui mentionne cette utilisation morale du plaisir né du comique, se contente-t-il de conclure qu'« ici comme ailleurs, la nature a utilisé le mal en vue du bien (152, 482) » ? On aurait aimé lire sous sa plume que les grands auteurs comiques ne se sont pas contentés de sanctionner, par le rire, des écarts envers la société mais aussi des fautes morales. Molière n'a pas écrit que

1. Worms, Frédéric, *op. cit.*

2. *Ibid.*

des farces. Il a condamné les faux-dévots (*Tartuffe*), nous a fait réfléchir sur notre destinée (*Dom Juan*).

Parmi les grands esprits susceptibles d'appeler à des changements moraux, il n'y a pas que des mystiques et des révolutionnaires mais aussi de grands auteurs comiques et satiriques.

*Textes
commentés*

Comique et humain (3, 388 sq.)

Voici le premier point sur lequel nous appellerons l'attention. Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme que des hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule. Comment un fait aussi important, dans sa simplicité, n'a-t-il pas fixé davantage l'attention des philosophes ? Plusieurs ont défini l'homme « un animal qui sait rire ». Ils auraient aussi bien pu le définir un animal qui fait rire, car si quelque autre animal y parvient, ou quelque objet inanimé, c'est par une ressemblance avec l'homme, par la marque que l'homme y imprime ou par l'usage que l'homme en fait.

Au lieu de dire « tout ce qui est comique est humain » (l'ensemble des choses humaines comprend le sous-ensemble des choses comiques), Bergson dit avec emphase « il n'y a pas [...] en dehors [...] ». Il énumère des exemples dans des phrases affirmatives dont les verbes sont au futur (ayant une valeur stylistique intermédiaire entre le présent d'affirmation et le mode conditionnel de supposition). Il glisse de la signification d'existence en soi du verbe être (« ce qui est proprement humain ») à la signification d'apparence pour nous. Un paysage n'est, en effet, ni beau ni gracieux ni sublime en soi : il nous apparaît ainsi selon notre état d'esprit (crainte, indifférence, horreur). Pourquoi ne peut-il nous sembler risible, à la différence d'un animal ou d'un chapeau ? Parce que, sous-entend Bergson, un paysage est naturel, non un animal. Surprendre dans un animal une attitude humaine nous est familier grâce à la lecture des fabulistes (Ésope, La Fontaine). Si on rit d'un chapeau en le rattachant à son propriétaire et en retenant la forme que « le caprice humain lui a donnée », pourquoi ne pas trouver risible celle que des jardiniers donnent à un paysage ? Parce que c'est bien aux paysages naturels et non à ceux façonnés par l'homme que songe Bergson. La conclusion oratoire de Bergson « Comment un fait aussi important [...] » révèle que, pour lui, l'interrogation sur le rire est un « important » problème philosophique dédaigné des philosophes. Ils n'ont pas compris que *l'homme est « un animal qui fait rire » et pas seulement « un animal qui sait rire »*. Un animal ? Parce qu'un animal nous semble singer un homme. Un homme nous fait rire *parce que son comportement s'est en partie déshumanisé*. Il a régressé à celui d'un automate, d'une marionnette, d'une mécanique (les animaux sont réputés par les cartésiens ne pas être dotés de conscience).

Bergson dévoile sa fierté à élever à la dignité d'un grand problème le rire. Bien qu'Aristote, non désigné ici, se soit le premier intéressé à cet animal qui sait rire, l'homme, les philosophes qui lui ont succédé n'ont pas compris, selon Bergson, l'importance d'une réflexion sur le rire qui nous conduit à résoudre en partie l'énigme de la nature humaine.

Vie et société (14, 395, sq.)

Tension et élasticité, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu. Font-elles gravement défaut au corps ? ce sont les accidents de tout genre, les infirmités, la maladie. À l'esprit ? ce sont tous les degrés de la pauvreté psychologique, toutes les variétés de la folie. Au caractère enfin ? vous avez les inadaptations profondes à la vie sociale, sources de misère, parfois occasions de crime. [...] Toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. [...] Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement — à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*.

Comment satisfaire aux exigences de la vie et de la société ? En s'adaptant aux situations par une attention constamment en éveil. Bergson explicite cette réponse pour le domaine de la vie d'abord, pour celui de la société ensuite. Il envisage les *conséquences de la non-observation de ces exigences*. Elles réclament, pour être satisfaites, « tension et élasticité ». Dans une première partie, il mentionne les conséquences relatives au corps, à l'esprit, au caractère. Dans une seconde partie, il analyse la réaction de la société aux inquiétudes que lui inspirent défauts d'adaptation et signes de raideur. *À ces symptômes, la société répond par un geste social : le rire.*

Cette *tension* et « une certaine *élasticité* » du corps et de l'esprit sont nécessaires pour y parvenir. Pour ne pas devenir raide, la tension doit, en effet, être élastique. *Tension et élasticité doivent se joindre pour faciliter l'adaptation à la vie et à la société.* Qu'advient-il quand elles font « gravement défaut » au corps, à l'esprit, au caractère ? Des maladies et infirmités du corps, arriérations et folies de l'esprit, déviations sociales — les plus graves étant des crimes. Combattues par la médecine, la psychiatrie, la justice, ces pathologies menacent « le sérieux de l'existence » vitale et sociale. La société répond sérieusement à ces menaces sérieuses. Mais devant des petits signes d'assoupissement et de raidissement du corps, de l'esprit et du caractère, la société ne va, bien sûr, pas recourir aux grands moyens de la médecine, de la psychiatrie et de la justice ! Il lui suffit, par le rire, d'assouplir les assoupis !

ce « geste social » résulte en grande partie — tout l'ouvrage de Bergson en témoigne — de l'habileté de grands auteurs à transformer des tendances à la raideur et à l'automatisme en sujets de dérision, au nom, pour certains comme Molière, d'une conception ouverte de la morale qui réveille des esprits endormis par les pesanteurs de la « société close » (cf. *Deux Sources*).

L'art de la caricature (20, 399 sq.)

Si régulière que soit une physionomie, si harmonieuse qu'on en suppose les lignes, si souples les mouvements, jamais l'équilibre n'en est absolument parfait. On y démêlera toujours l'indication d'un pli qui s'annonce, l'esquisse d'une grimace possible, enfin une déformation préférée où se contournerait plutôt la nature. L'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant. Il fait grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace. Il devine, sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière. Il réalise des disproportions et des déformations qui ont dû exister dans la nature à l'état de velléité, mais qui n'ont pu aboutir, refoulées par une force meilleure. Son art, qui a quelque chose de diabolique, relève le démon qu'avait terrassé l'ange. [...] Pour que l'exagération soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifestes à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature.

Dressant l'inventaire des variétés de « comique des formes » (chapitre I), Bergson y explique qu'on rit d'une « physionomie » parce que « peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformationnée arriverait à contrefaire ». Un visage devient risible quand on ne voit plus en lui qu'« automatisme, raideur, pli contracté et gardé », qu'il s'est changé en « grimace unique et définitive » (19, 398).

Comment passer d'une physionomie comique, que peut contrefaire un acteur, à sa représentation par un dessin ? Parce que, expose Bergson, les composantes de toute physionomie sont le point de départ du travail du caricaturiste. En analysant sa démarche et ses intentions, on comprend pourquoi une caricature fait rire.

La première phrase de ce passage (« Si régulière... ») et la seconde (« On y démêlera... ») exposent un constat : une physionomie, c'est-à-dire, les traits d'un visage exprimant un sentiment quelconque, n'est jamais en équilibre « absolument parfait ». Quelles que soient l'harmonie supposée de ses lignes ou la souplesse de ses mouvements, un œil attentif y « démêlera toujours » l'annonce d'une évolution vers « une grimace », voire une « déformation ». On ne trouve, en effet, de perfection, dans une physionomie, que lorsque sa représentation la fixe pour l'éternité en corrigeant les défauts du modèle. Ainsi procédaient les sculpteurs grecs en suivant les canons d'une beauté idéale, harmonieuse et équilibrée.

Loin de corriger les défauts de son modèle en figeant ses mouvements, le caricaturiste saisit le « mouvement parfois imperceptible » de ses expressions ; il recherche les « plis » qui se changeront progressivement en rides, transformant la physionomie en grimace. Ce dernier vocable, issu de l'ancien germain par l'intermédiaire de l'espagnol, signifie originellement « masque ». Il est de la même famille que « grime », « grimer », termes introduits par le théâtre italien. Dessinant un visage grimaçant, un caricaturiste représenterait ainsi une scène de comédie. En discernant les plis en formation d'un visage, il saisit la « déformation préférée » par les forces « de la matière » qui travaillent un visage afin de contourner ainsi l'harmonie originelle que la nature lui avait donnée. Prenant appui sur l'impossible durée de cette harmonie, le caricaturiste veut donner l'impression que, bien que fixe par définition, son dessin traduit l'achèvement d'un mouvement. Il rend ce mouvement « visible à tous les yeux en l'agrandissant ». La caricature est comme la dernière image d'un film dont la première représenterait sans déformation le modèle. Le dessinateur a, dans l'esprit, les images intermédiaires et les suggère à celui qui regarde

son dessin. Pour s'en convaincre, rappelons la démonstration de Philipon qui, sous la monarchie de Juillet, dirigea, dans *Le Charivari* et *La Caricature*, des caricaturistes comme Daumier, Gavarni, Monnier. Philipon démontra, par quatre dessins, que la caricature est l'aboutissement d'une déformation graduelle d'un modèle. Après avoir portraituré sans déformation le visage de Louis-Philippe, il le déforma, par trois dessins successifs, en poire... Les légendes des quatre dessins éclairent avec humour sa méthode : « Ce croquis ressemble à Louis-Philippe, vous condamnerez donc ; alors, il faudra condamner celui-ci, qui ressemble au premier ; puis condamner cet autre qui ressemble au second ; et enfin, si vous êtes conséquent, vous ne sauriez absoudre cette poire, qui ressemble aux croquis précédents » (dans le journal *La Caricature*). Cette méthode de déformation était pratiquée sur des bas-reliefs dès l'Antiquité. Elle prit tout son essor, au Moyen Âge, pour critiquer la société féodale. La caricature proprement dite naquit avec l'imprimerie et se développa avec la presse.

Bergson résume l'essentiel des procédés du caricaturiste en disant qu'il « fait grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace ». Pour parcourir les étapes du modèle à sa caricature, le dessinateur « devine, sous les harmonies superficielles de la forme », catégorie aristotélicienne désignant, ici, la physiologie voire le corps du modèle, « les révoltes profondes de la matière », c'est-à-dire de la mécanique corporelle et non de l'inconscient au sens freudien. Le dessinateur donne une réalité de représentation (« réalise ») à « des disproportions et des déformations qui ont dû exister dans la nature à l'état de velléité », c'est-à-dire, ici, de virtualité matérielle, que la « force meilleure » qui est, peut-être, celle de l'esprit, a refoulée chez le modèle. Si des grimaces impies médiévales sont une des origines des caricatures (du bas-latin *carricare* : charger, charrier), on comprend qu'elles renferment « quelque chose de diabolique », à l'opposé de figures angéliques comme celle de saint Michel terrassant le démon. On reconnaît, dans la Bible, un possédé du démon à son incapacité à maîtriser ses pulsions corporelles. Ainsi les sept premiers maris de la femme de Tobie, pressés de satisfaire leurs penchants érotiques, moururent dans leur nuit de noces. Parce qu'il aura suivi la suggestion d'un ange de prier durant trois jours avec son épouse, le pieux Tobie pourra consommer son mariage (*Tobie*, 6, 14).

Même démoniaque, l'exagération ne suffit pas, toutefois, à rendre compte de toutes les caricatures. Plus ressemblantes que des portraits, certaines présentent peu d'exagération. Inversement, une exagération « à outrance » n'aboutit pas toujours à un « véritable effet de caricature ». L'exagération ne produit, en effet, le comique que si elle rend « manifestes [...] les contorsions [que le caricaturiste] voit se préparer dans la nature (et non dans l'inconscient, même si le terme « manifeste » est employé par la psychanalyse) ». En altérant leurs dimensions mais en respectant leurs formules, le dessinateur met ainsi en évidence des traits de la personnalité de ses modèles. Imprégnés par une culture de la caricature, nous avons tendance à rire de visages qui s'écartent de nos normes de beauté. Avec une cruauté démoniaque, nous trouvons risibles des physionomies irrégulières présentant des bouches fendues, des mentons rétrécis, etc. Nos normes sont celles de la « société particulière » (cf. 5, 390) qui est la nôtre.

Ces pages rendent donc compte, au sein d'une interprétation constante du rire (nous rions de ce qui, selon les normes de notre société, nous apparaît du mécanique plaqué sur du vivant) d'une variété de comique exclusivement visuel, qui suggère des idées par des images et des mouvements par des dessins fixes. Contemporain de la naissance du cinéma, Bergson interprète la caricature comme aboutissement de transformations d'images à partir d'un modèle. Son interprétation est amplement confirmée, aujourd'hui, par les animations cinématographiques et informatiques.

Répétition et Mécanique (26, 403)

Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant. Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent trop : vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec un même moule, ou à deux empreintes du même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. Cet inflexionnement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire.

Ayant découvert « la loi fondamentale de la vie », qui est « de ne se répéter jamais » (24, 402), Bergson en a déduit l'origine du « comique de mouvements » : la parodie intentionnelle de gestes naturels par des opérations machinales. Quand cette reproduction-répétition est parfaite, suggérant une « similitude complète », alors « nous soupçonnons du mécanisme fonctionnant derrière le vivant ». La similitude, non entre deux « mouvements mais entre deux visages, déclenche aussi notre hilarité comme le remarquait Pascal : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire par leur ressemblance » (pensée 133, Brunschvicg). La gémellité est ainsi source de comique (cf. l'ex. de M. Twain, 147, 439). Ces visages paraissent issus d'un même moule (métaphore courante à propos de la naissance). En filant la métaphore, ils nous semblent être « les empreintes d'un même cachet », deux pièces de monnaie avec la même effigie. L'imagination contemporaine y voit « deux reproductions du même cliché », ce qui suggère « un procédé de fabrication industrielle ». La reproduction, passant de la vie à l'artisanat, de l'artisanat à l'industrie, est devenue répétition mécanique.

L'auteur comique qui a ainsi infléchi la vie « dans la direction de la mécanique », suscite alors le rire.

Si un dramaturge met sur scène non seulement deux mais une multitude de personnages identiques, comme va le supposer Bergson, notre hilarité s'amplifiera. Ce rire pourrait aussi témoigner de l'inquiétude qu'on ressent devant la possibilité de clonage d'êtres humains. Quelques années après la parution du *Rire*, A. Huxley nous met en garde, avec humour, dans *Le meilleur des mondes*, contre l'industrialisation, la mécanisation de la reproduction de l'humanité. Rire de la répétition mécanique s'insinuant dans notre vie est donc un des préalables possibles à une interrogation sur notre destinée.

Le comique par suggestion (46, 415 sq.)

On sait qu'il est possible d'évoquer chez un sujet hypnotisé, par simple suggestion, des visions hallucinatoires. On lui dira qu'un oiseau est posé sur sa main, et il apercevra l'oiseau, et il le verra s'envoler. Mais il s'en faut que la suggestion soit toujours acceptée avec une pareille docilité. Souvent le magnétiseur ne réussit à la faire pénétrer que peu à peu, par insinuation graduelle. On partira alors des objets réellement perçus par le sujet, et il tâchera d'en rendre la perception de plus en plus confuse : puis, de degré en degré, il fera sortir de cette confusion la forme précise de l'objet dont il veut créer l'hallucination. [...] Le passage graduel du confus au distinct est donc le procédé de suggestion par excellence. Je crois qu'on le retrouverait au fond de beaucoup de suggestions comiques, surtout dans le comique grossier, là où paraît s'accomplir sous nos yeux la transformation d'une personne en chose. Mais il y a d'autres procédés plus discrets, en usage chez les poètes par exemple, qui tendent peut-être inconsciemment à la même fin. On peut, par certains dispositifs de rythme, de rime et d'assonance, bercer notre imagination, la ramener du même au même en un balancement régulier, et la préparer ainsi à recevoir docilement la vision suggérée. Écoutez ces vers de Régnard, et voyez si l'image fuyante d'une *poupée* ne traverserait pas le champ de votre imagination :

[...] Plus, il doit à maints particuliers
La somme de dix mil une livre une obole
Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole
Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,
Alimenté, rasé, désaltéré, porté.

« Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose ». Bergson illustre cette loi de fabrication du comique (troisième division du chapitre I) par les exemples de Sancho Pança projeté « en l'air comme un simple ballon », du « baron de Münchhausen devenu boulet de canon », ou de clowns qui se lancent les uns contre les autres comme « des ballons de caoutchouc ». Pour rendre compte de cette impression de « transformation d'une personne en chose » (46, 416), Bergson invoque un « procédé de suggestion » analogue à ceux des magnétiseurs et hypnotiseurs.

On peut, en effet, « évoquer chez un sujet hypnotisé, par simple suggestion, des visions hallucinatoires ». Les contemporains de Bergson se pressaient aux séances d'hypnose de J.-M. Charcot (cité dans *Matière et Mémoire* : 100, 238 ; 137, 267). À la même époque, Pierre Janet (cité dans *Matière et Mémoire* : 8, 167 ; 132, 264 ; *L'Énergie spirituelle* : 112, 899 ; 122, 906 ; *Les Deux Sources de la morale et de la religion* : 242, 1169) écrit qu'« on a donné le nom de suggestion à cette influence d'un homme sur un autre qui s'exerce sans l'intermédiaire du consentement volontaire » (*L'Automatisme psychologique*, première édition 1889, éd. Alcan, 1921, p. 139). Les « visions hallucinatoires » n'ont aucun point d'appui dans la réalité. Le sujet croit « entendre le son des cloches [...], voir des oiseaux, sentir des fleurs » (*id.*, p. 146). Il suffit, selon Bergson, qu'on lui dise « qu'un oiseau est posé sur sa main, et il apercevra l'oiseau, et il le verra s'envoler ». Sans doute, d'après P. Janet, « on provoque dans sa conscience tous les phénomènes qui d'ordinaire correspondent à des impressions réelles faites sur les différents sens. Ces hallucinations sont ordinairement violentes et aussi vives que seraient de véritables sensations » (*id.*, p. 146-147). Pour qu'une hallucination puisse se produire chez un sujet, quand elle ne prend pas son point de départ dans des sensations présentes, il faut qu'elle soit suscitée par le souvenir d'une sensation. Ce souvenir est « capable de **suggérer** cette sensation [...], de la faire renaître, faible d'abord, plus forte ensuite, de plus en plus forte au fur et à mesure que l'attention se fixe davantage sur elle » (*L'Énergie spirituelle*, 133, 915). La force de persuasion de l'hypnotiseur vient donc de ce que l'hypnotisé adopte la vision qu'il lui suggère parce que cette croyance s'enracine sur des souvenirs de sensations.

« Mais il s'en faut que la suggestion soit toujours acceptée avec une pareille docilité ». L'hypnose diminue la volonté mais ne la supprime pas. Pour l'engourdir chez un sujet non disposé à accepter des suggestions

simples, « le magnétiseur » transforme sa perception présente en perception suggérée. Il rend « de plus en plus confuse » la perception du sujet, pour faire « sortir de cette confusion la forme précise de l'objet dont il veut créer l'hallucination ». Sans avoir besoin d'hypnotiseur et parce qu'il débordait d'imagination, Don Quichotte prenait des moulins à vent dans la brume pour les chevaliers errants dont il rêvait (cf. 141, 475). L'hypnose n'est possible que parce qu'il y a, en chacun de nous, des dispositions à l'hallucination.

Bergson interprète, plus loin, ces phénomènes, en faisant appel à des associations par « ressemblance » ou « parenté » (49, 417), à des progressions « d'image en image ». C'est ainsi que procède aussi le fabricant d'effets comiques : par suggestions, elles-mêmes s'appuyant sur des associations. L'associationnisme est une interprétation fort ancienne de la vie psychique. Née avec Platon, Descartes l'utilise, Stuart Mill en tente la théorie. Il est à l'origine de la psychanalyse comme de la réflexologie de Pavlov ou du béhaviorisme de Watson. L'appliquant au rire, Bergson montre qu'aucune situation n'est comique par elle-même : elle le devient par suggestion graduelle d'images, de situations, d'événements, de mots. Parce qu'il maîtrise parfaitement le « balancement régulier » des rimes et des assonances, un poète sait « bercer notre imagination » comme les nourrices savent endormir les enfants par des comptines. Il nous assoupit par le retour « du même au même ». Des vers de Régnard nous suggèrent ainsi l'image d'une poupée. Le participe passé « porté », dernier d'une gradation, fait, en effet, naître l'image d'un homme abdiquant toute volonté, devenu un jouet entre les mains d'autrui. « Quelle est donc l'étrange poussée qui fait glisser ainsi le comique d'image en image (49, 417) ? » C'est le recours des procédés comiques à la force de la suggestion.

Comment la suggestion procède-t-elle ? Par « analogies » (49, 417). Des analogies perceptives supposent, dit Bergson dans ses *Leçons de psychologie et de métaphysique* de 1887-1888 (PUF, Épiphrase, 1990) « un raisonnement devenu inconscient par l'effet de l'habitude et une association d'idées dont le mécanisme nous échappe parce qu'il fonctionne maintenant tout seul » (p. 119). Une seule idée peut, en effet, rappeler « tout un ensemble d'événements » (p. 174). Mais, alors que philosophes et savants tentent, par raisonnements inductifs et déductifs, de faire apparaître des rapports essentiels entre les choses, les hommes d'esprit se contentent de rapports accidentels à l'aide d'analogies, « Avoir

de l'esprit c'est apercevoir des ressemblances superficielles entre les choses ; avoir du génie c'est pénétrer jusqu'aux rapports essentiels, c'est pourquoi l'esprit est une parodie du génie » (p. 178). L'homme d'esprit laisse-t-il alors libre cours à sa fantaisie ? Anticipant sur des thèses du *Rire*, Bergson répond que, lorsqu'il fait preuve d'imagination artistique, l'homme d'esprit, comme le savant, cherche à « dégager des types » (cf. 125, 465 du *Rire*). Pour ce faire, il va se « représenter un nombre considérable d'images particulières d'où l'on fera ressortir une image définitive qui les résume » (p. 184). Les poètes tragiques synthétisent des sentiments pour créer des types passionnés. Les poètes comiques se forment « par un procédé analogue un type d'avarice ou de misanthropie » (p. 185).

Pour produire cette « synthèse d'images aboutissant à un type », ils doivent, à l'instar des savants, se concentrer sur « un ordre déterminé d'images ou de faits particuliers » (p. 186). Pour suggérer, par exemple, au spectateur, une impression de folie dans les propos et les conduites des personnages qu'ils mettent en scène, les poètes comiques doivent donc inventer des intrigues aussi minutieuses et, en quelque sorte, rationnelles que des travaux scientifiques. Bref, pour peindre les hommes, « il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent [...] et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens... » (Molière : *Critique de l'École des femmes*, sc. 6).

L'objet de l'art (115, 458, sq.)

[...] si l'âme n'adhérait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tout en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde matériel que les plus subtils mouvements de la vie intérieure. Mais c'est trop demander à la nature. Pour ceux mêmes d'entre nous qu'elle a faits artistes, c'est accidentellement, et d'un seul côté, qu'elle a soulevé le voile. C'est dans une direction seulement qu'elle a oublié d'attacher la perception au besoin. Et comme chaque direction correspond à ce que nous appelons un *sens*, c'est par un de ses sens, et par ce sens seulement, que l'artiste est ordinairement voué à l'art. De là, à l'origine, la diversité des arts.

Dans ce passage aux réminiscences condillaciennes (Condillac suppose, dans son *Traité des sensations*, une statue qui découvrirait le monde par l'usage de ses sens), qui peut surprendre dans un ouvrage consacré à la signification du comique, Bergson imagine ce qu'éprouverait une âme dont les perceptions ne seraient plus orientées vers la satisfaction des besoins du corps. Purement contemplative, cette âme serait « l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore ». L'argumentation s'ordonne autour d'une opposition entre les conséquences de cette étrange hypothèse d'une part (indiquées par quatre conditionnels : « serait, excellerait, fondrait, apercevrait ») et la réalité des exigences de la nature (qu'expriment quatre indicatifs présents « c'est ») d'autre part.

Un homme qui ne serait plus qu'une âme percevante et non agissante « excellerait » dans un art unique qui serait la fusion de tous les arts, leur origine plus que leur aboutissement. Ne cherchant pas à tirer des choses ce qui lui est utile pour subsister, son âme les contemplerait « dans leur pureté originelle » qu'elles se situent à l'extérieur (formes, couleurs, sons) ou en son sein (« mouvements de la vie intérieure »). Telle le Bien de Platon ou le Dieu d'Aristote, elle serait pour elle-même un objet d'art.

Bien entendu, ce n'est qu'une hypothèse d'école. Pour subsister, il faut agir : un artiste doit vivre. La contemplation pure est du domaine de l'éternité, non du temps. Dans son désir d'éternité (comme disait Alquié), l'artiste n'a pu détacher sa perception du besoin que pour un seul de ses sens (visuel ou auditif ou tactile). Par tous ses autres sens il est condamné à agir pour continuer à vivre tout simplement.

Si Bergson a inséré dans *Le rire*, une réflexion sur l'Art, c'est, semble-t-il, au moins pour deux raisons. D'abord parce que l'artiste complet qu'il dépeint est une image du philosophe qu'il souhaite. Ce philosophe ne recourt pas seulement au raisonnement mais aussi à l'intuition. Non nommée ici, elle se dévoile (c'est bien le cas de le dire) à des lecteurs non spécialistes à l'aide de cette allégorie car, comme la contemplation de l'artiste complet, elle devrait être immédiate, originelle, pure. La deuxième raison pour laquelle Bergson nous invite à réfléchir sur l'Art est, elle, explicite : il est nécessaire d'expliquer la place de la comédie parmi les autres formes d'Art et donc d'analyser préalablement la nature de l'Art.

Il est nécessaire de connaître « l'objet de l'art » afin de comprendre la place de la comédie « aux confins de l'art et de la vie », tranchant « par

son caractère de généralité sur les autres arts ». C'est ce qui justifie cette page au sein du *Rire*. Comment entrevoir l'objet de l'Art (non des arts) ? En se demandant en quoi il nous est utile, non dans le sens vital abordé plus loin (utile désignant alors ce qui est nécessaire pour satisfaire nos besoins) mais parce qu'il peut suppléer à notre incapacité à entrer par « nos sens et notre conscience [...] en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes ». Si un artiste complet existait, il vibrerait « continuellement à l'unisson de la nature ». Il tenterait de saisir la durée d'une manière immédiate, intuitive. Ce qui exige « une nouvelle méthode de pensée » demandant « à l'esprit un très grand effort (car l'immédiat est loin d'être ce qu'il y a de plus facile à apercevoir) » comme l'écrira Bergson à Höffding¹.

Cette conception se heurte à l'acception courante d'Art (dont le sens étymologique est : « technique ») et à son champ lexical (« artificiel ») : les objets d'art sont artificiels, non naturels. Mais il n'est pas question, ici, des productions de l'art, seulement du détachement envers la vision utilitaire des choses, détachement qui conditionne l'inspiration de l'artiste. Ce détachement lui permet-il vraiment une « communication immédiate » ? Toute communication implique un auteur, un destinataire, un message qui est médiation entre auteur et destinataire : *une communication immédiate* est donc *une contradiction dans les termes*. Nous pouvons tenter d'y parvenir mais en sachant que nous ne pourrons jamais la réaliser pleinement. *Entre la nature et nous s'interpose un voile* (Heidegger rappellera qu'en grec, vérité signifie « absence de voile ») léger pour l'artiste, « épais pour le commun des hommes ». *Ce voile est constitué par les exigences de la vie*. « Vivre consiste à agir » pour satisfaire nos besoins, saisir avec les sens et la conscience « une simplification pratique » de la réalité. Simplifier, c'est discerner entre les choses des catégories communes. Choses et êtres, quand ils ne nous sont pas utiles, nous échappent dans leur individualité. Le langage est l'aboutissement de cette catégorisation utilitaire. Désignant des genres, les mots ne nous révèlent que ce qui est impersonnel chez les autres et nous-mêmes.

L'artiste, lui, se détache de la vie au sens pratique. Il s'en détache d'une manière naturelle, « virginale » alors que le philosophe s'en détache par une volonté raisonnée, systématique, à l'aide de mots. L'artiste est en quête de la « pureté originelle » des choses et des sentiments *car il*

1. In H. Höffding : *La Philosophie de Bergson*, Alcan, 1916.

n'attache plus « la perception au besoin ». Pour éclaircir la différence entre le détachement de l'artiste et celui du philosophe, Bergson écrira plus tard :

« 1. L'art ne porte que sur le vivant et ne fait appel qu'à l'intuition, tandis que la philosophie s'occupe nécessairement de la matière en même temps qu'elle approfondit l'esprit, et fait appel par conséquent à l'intelligence aussi bien qu'à l'intuition (quoique l'intuition soit son instrument spécifique),

2. L'intuition philosophique, après s'être engagée dans la même direction que l'intuition artistique, va beaucoup plus loin : elle prend le vital avant son éparpillement en images, tandis que l'art porte sur les images (à Höffding, *op. cit.*) ».

Mais les artistes ne peuvent être complets. Pour soulever un coin du voile entre eux et la nature, ils spécialisent un de leurs sens dans le détachement de la perception par rapport au besoin.

Les uns sont peintres ou sculpteurs, les autres musiciens. Et les poètes ? Ils joueront avec les mots, ne les considérant plus comme des genres mais les utilisant en vertu de leur sonorité ou pour tenter d'exprimer des états d'âme...

Si la poésie est un art, elle crée avec des mots qui s'interposent entre la nature et nous. Les créations des autres arts sont, elles aussi, des artifices, des réalités matérielles également entre nous et la nature. La révèlent-elles ou la voilent-elles ? Les deux ! Nous attarderions-nous à contempler des couchers de soleil si les impressionnistes n'en avaient peints ? Mais bien d'autres écoles ont choisi de tels sujets... Il en résulte qu'il y a autant de révélations de la nature par les artistes qu'il y a d'œuvres d'art. *L'art révèle moins la nature que l'émotion, le sentiment de beauté que nous pouvons éprouver devant elle.* Sans culture artistique, nous ne trouverions pas beaux un paysage, un visage, un chant. Ils ne nous apparaissent tels qu'à travers le voile de notre culture picturale, musicale, etc.

En bref, de même que l'interprétation par Bergson de la nature du risible semble négliger quelque peu la contribution des auteurs comiques, de même ses réflexions sur l'Art gagneraient à mieux tenir compte de l'apport des œuvres d'art et du travail des artistes.

La Vanité (132, 470)

La vanité est à peine un vice, et néanmoins tous les vices gravitent autour d'elle et tendent, en se raffinant, à n'être plus que des moyens de la satisfaire. Issue de la vie sociale, puisque c'est une admiration de soi fondée sur l'admiration qu'on croit inspirer aux autres, elle est plus naturelle encore, plus universellement innée que l'égoïsme, car de l'égoïsme la nature triomphe souvent, tandis que c'est par la réflexion seulement que nous venons à bout de la vanité. Je ne crois pas, en effet, que nous naissions jamais modestes, à moins qu'on ne veuille appeler encore modestie une certaine timidité toute physique, qui est d'ailleurs plus près de l'orgueil qu'on ne pense. La modestie ne peut être qu'une méditation sur la vanité.

L'analyse bergsonienne de la vanité, « le plus superficiel et le plus profond des défauts », à peine un vice mais soleil de tous les vices, se rattache par son lexique à celle des moralistes du XVII^e. La vanité est une disposition de celui qui se vante (du bas latin *vanitare* formé sur *vanitas*) de qualités illusoire, vaines. Estime de soi non justifiée, la vanité fait, dit Descartes, « qu'on a meilleure opinion de soi qu'on ne doit », C'est « un vice qui n'appartient qu'aux âmes faibles et basses » (Lettre à Élisabeth du 6 oct. 1645). Elle est contraire à la vertu de modestie et surtout de générosité (estime de soi même résultant d'une connaissance de sa propre valeur : *Passions de l'âme*, III). La vanité est à peine un vice parce qu'elle résulte d'une méconnaissance de soi, d'une illusion sur nos capacités. Elle se renforce des flatteries dont on est l'objet, de « l'admiration qu'on croit inspirer aux autres ». Chez Descartes, l'admiration est un jugement d'où dérivent estime ou mépris. Elle précède cinq passions traduisant nos jugements sur soi et les autres (amour, haine, désir, joie, tristesse). La vanité « est plus universellement naturelle que l'égoïsme » ou « disposition à rechercher exclusivement son plaisir et son intérêt personnels » (selon les messieurs de Port-Royal cités dans le *Dictionnaire de la langue philosophique de Foulquié*, PUF). Or, la nature triomphe souvent de l'égoïsme selon La Rochefoucauld et les utilitaristes auxquels se réfère Bergson dans ses cours. En poursuivant son intérêt, on rencontre, en effet, souvent, l'intérêt d'autrui. Pour venir à bout de la vanité, il convient, comme le montrait déjà Descartes, d'user de « réflexion », de jugement lucide sur soi. La vraie modestie, non la timidité qui déguise de l'orgueil, « ne peut être qu'une méditation sur la vanité ». Un vaniteux paraît comique quand il succombe à la flatterie (*Fourberies de Scapin*). Souvent demi-habile (Oronte à l'égard d'Alceste), il peut devenir un imposteur (*Tartuffe*). Pourfendre bêtise, ridicule, imposture, qui sont des vices issus de la vanité, est, ici encore, le commencement de la sagesse.

La relative injustice du rire (150, 481 sq.)

[...] le rire ne peut pas être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice. Peut-être vaudra-t-il mieux que nous n'approfondissions pas trop ce point. Nous n'y trouverions rien de très flatteur pour nous. Nous verrions que le mouvement de détente ou d'expansion n'est qu'un prélude au rire, que le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement lui-même, et tendrait à considérer la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles.

[...] Ici, comme ailleurs, la nature a utilisé le mal en vue du bien. C'est le bien surtout qui nous a préoccupé dans toute cette étude. Il nous a paru que la société, à mesure qu'elle se perfectionnait, obtenait de ses membres une souplesse d'adaptation de plus en plus grande.

Au terme de son ouvrage, Bergson veut conclure sur la nature et la fonction du rire. Ne résultant pas d'un acte de réflexion, le rire peut être injuste. De plus, la nature humaine contient un fond de méchanceté.

Juste en moyenne seulement, le rire a pour « fonction d'intimider en humiliant ». Il suscite donc un mal, certes seulement symbolique, chez celui qui en est l'objet. Il témoigne ainsi d'un petit peu de méchanceté ou tout au moins de malice en l'homme. Bergson use de prétérition en affirmant qu'il ne faudrait pas trop approfondir cette perspective anti-rousseauiste, après nous avoir incité à l'explorer... Il achève alors son analyse de la nature du rire : « Le mouvement de détente ou d'expansion n'est qu'un prélude au rire ». Aussitôt après ce prélude, le rieur « rentre en soi », se jugeant supérieur à celui dont il rit. Son orgueil et son égoïsme lui font considérer « la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles ». Cette attitude laisse entrevoir que les rapports avec autrui sont des rapports de domination. La « jovialité aimable » de tout rieur (cf. 158, 480) cache une nature humaine dont la connaissance nous rendrait pessimistes.

Pour conclure un ouvrage sur le rire par une note d'optimisme raisonné, Bergson, après avoir montré que, dans le rire comme ailleurs, « la nature a utilisé le mal en vue d'un bien », affirme que sa préoccupation était celle du bien. Dans des termes évoquant la philosophie des Lumières, il croit discerner dans l'évolution de la société, une tendance continue à la perfection. Les signes en seraient la « souplesse d'adaptation de plus en plus grande » de ses membres et l'équilibre en progression de son organisation.

Malgré les horreurs de la Première Guerre mondiale, Bergson n'a pas modifié ses lignes sur la perfectibilité de la société. On ne saurait pourtant l'accuser d'optimisme naïf puisqu'il a joué, comme ambassadeur extraordinaire auprès du président Wilson, un rôle éminent dans l'entrée en guerre des Américains. Il écrira, dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, que seuls des prophètes peuvent changer en profondeur la société. Il n'a voulu donner au rire qu'un rôle superficiel dans les transformations sociales. Pourtant, quelque peu prophètes en leur temps, Molière, Voltaire, Montesquieu et bien d'autres ont contribué, par le rire, à modifier l'opinion publique de leurs contemporains...

Vocabulaire

On ne peut, chez Bergson, philosophe de la durée et de la continuité, isoler les concepts. On les a donc regroupés en couples quand ils s'opposent, par trois quand l'un naît de l'interaction des deux autres.

Âme et Corps

La dualité du corps et de l'âme est due à la « philosophie bien arrêtée » de notre imagination (21, 400). Selon elle, l'âme « infiniment souple, éternellement mobile » « façonne la matière du corps », l'anime. Quand on remarque de la « grâce » dans un corps, c'est que l'âme « ailée, soustraite à la pesanteur », insuffle en lui son immatérialité. Mais la matière corporelle « résiste » aux mouvements de l'âme, tend à les ramener à son inertie, les fait dégénérer en automatismes qui nous paraissent risibles. Quand triomphe la pesanteur du corps sur la légèreté de l'âme, « le corps deviendra pour l'âme une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition (38, 411) ».

Le comique survient quand le corps prend « le pas sur l'esprit (42, 413) ». Il nous semble un vêtement de l'âme. Cette image est propre à nous faire passer *de la dualité au dualisme du corps et de l'âme* que défend Bergson lorsqu'il critique l'idée de localisations cérébrales. On admettait, à l'époque, que des lésions cérébrales localisées entraînaient des oublis sélectifs. Or des patients retrouvaient parfois leurs souvenirs. Ce qu'atteint la lésion cérébrale, interprète Bergson, c'est seulement le mécanisme de l'évocation des souvenirs, non les souvenirs. Pourquoi chercher un lieu de conservation des souvenirs puisqu'ils ne sont pas matériels ? *Le passé ne se détruit pas. Ce qui s'endommage, c'est le mécanisme cérébral.* Organe de l'attention à la vie, le cerveau « ne sert pas à conserver le passé, mais à le masquer d'abord, puis à en laisser transparaître ce qui est pratiquement utile (*L'Énergie spirituelle*, 57, 858) ». D'où une conséquence capitale : « *La vie mentale déborde la vie cérébrale* ; si le cerveau se borne à traduire en mouvement une petite partie de ce qui se passe dans la conscience, alors *la survivance devient si vraisemblable que l'obligation de la preuve incombera à celui qui nie*, bien plutôt qu'à celui qui affirme ; car l'unique raison de croire à l'extinction de la conscience après la mort est qu'on voit le corps se désorganiser, et cette raison n'a plus de valeur si l'indépendance de la presque totalité de la conscience à l'égard du corps est, elle aussi, un fait que l'on constate (*L'Énergie spirituelle*, 59, 860) ».

L'imagination populaire n'a donc pas tort de supposer que *corps et âme sont distincts*. Pour rendre raison de faits psycho-physiologiques, Bergson instaure une

nouvelle métaphysique s'appuyant, il le pense, sur des faits scientifiques qui le conduisent à distinguer le corps de l'âme et ainsi d'envisager la survie de celle-ci.

Imitation et Ressemblance

Imiter, c'est reproduire, par exemple, une physionomie, des gestes, des comportements, des situations, des expressions, etc., en partant d'un modèle dont les copies, plus ou moins ressemblantes, singent la vie sans la reproduire...

L'imitation d'un visage, sa représentation, en fige la réalité mouvante, vivante. L'artiste angélique fige une physionomie en beauté idéale, le caricaturiste diabolique en grimace (20, 399). Ces copies ont perdu la vie de leur modèle, sa capacité à toujours évoluer. « La loi fondamentale de la vie [...] est de ne se répéter jamais (24, 402) ».

Aussi des gestes qui reviennent périodiquement chez un personnage qui s'imité lui-même donnent-ils l'impression qu'il est devenu « une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et **imitant** la vie ». De même, des « gestes dont nous ne songions pas à rire, deviennent risibles quand une nouvelle personne les imite (*id.*) ».

C'est moins ce qui est imité que l'imitation elle-même qui est comique : comme le remarque Pascal, « deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire par leur **ressemblance** (26, 403) ».

Des personnages prenant modèle sur d'autres (par exemple, des valets singeant le dépit amoureux de leurs maîtres) nous font rire, cette fois, par l'écart entre le modèle et l'original. C'est ainsi que procède aussi le langage, en transposant le vocabulaire d'un domaine dans un autre (le style des affaires dans la quête amoureuse : 98, 448), le propre au figuré ou inversement (88, 442), un ton dans un autre (94, 445), l'honnête en malhonnête et inversement (96, 447), etc.

C'est pourquoi « telle forme comique, inexplicable par elle-même, ne se comprend en effet que par sa ressemblance avec une autre, laquelle ne nous fait rire que par sa **parenté** avec une troisième et ainsi de suite pendant très longtemps (49, 417) ». Il en résulte que « quand une scène comique a été souvent reproduite, elle passe à l'état de "catégorie" ou de modèle. Elle devient amusante par elle-même (73, 432) ».

Imiter, faire découvrir des ressemblances est donc un des plus fréquents ressorts comiques. Mais l'activité de catégorisation et de modélisation est l'activité même de la pensée. Se représenter l'univers, c'est en discerner, par des relations de ressemblance et de parenté, des éléments que l'on groupe en catégories. D'ailleurs, dans le langage, expression de la pensée, « les mots désignent des genres (117, 460) ».

Or l'objet de la comédie, à la différence de celui des autres arts, est, lui-aussi, général : « elle note des ressemblances. Elle vise à mettre sous nos yeux des types [...], c'est-à-dire, des caractères capables de se répéter [...] en nous montrant du même type plusieurs exemplaires différents [...]. Le naturaliste ne traite pas

autrement quand il traite d'une espèce. Il en énumère et en décrit les principales variétés (126,466) ».

Pour faire rire, il faut bien connaître l'espèce humaine. Ce n'est pas un hasard si on parle de représentation au théâtre. En représentant des gestes, des situations, des événements, des mots, certes pour en faire rire, le poète comique nous conduit, tout en nous amusant, à nous faire adopter sa représentation de l'humanité.

Intelligence et Émotion

« Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie (104, 451) ». Pour déclencher le rire, l'auteur comique doit donc créer une situation qui « s'adresse à l'intelligence pure » et exige « une anesthésie momentanée du cœur (4, 389) » nous faisant refuser « de partager des joies et des souffrances imaginaires (107, 453) » de celui dont il veut que nous nous moquions. Il décourage nos sympathies, nos émotions « de telle manière que la situation, même sérieuse, ne soit pas prise au sérieux (107, 454) ». Nous ne partageons pas l'émotion du personnage comique parce que notre intelligence remarque en elle une raideur « qui l'empêche d'entrer en relation avec le reste de l'âme où elle siège (108, 454) » : « comment se mettre à l'unisson d'une âme qui n'est pas à l'unisson d'elle-même ? (*id.*) » Dirigée non sur les actes mais sur les gestes du personnage comique, notre attention est guidée par la seule intelligence (109, 455).

L'intelligence pure classe les choses en vue du parti qu'elle en peut tirer (116, 459). Elle s'exprime au plus haut degré *par le langage* avec des mots désignant des genres (117, 460). *Elle découpe les choses en catégories* « par un travail d'abstraction et de généralisation » à la base des « sciences d'induction ». « L'observation est extérieure et le résultat généralisable (130, 468) ». Allant comme le savant « d'instinct au général », le poète comique nourrit ses pièces d'observations.

Quand l'intelligence se détache volontairement et systématiquement de la finalité pratique de satisfaction des besoins pour se tourner vers la connaissance et la spéculation, elle fait œuvre de philosophie (118, 461).

L'intelligence voile « dans notre intérêt même » la « réalité profonde (121, 462) *de l'émotion*, du « feu intérieur des passions individuelles » étouffé par la vie sociale. Le poète tragique « nous fait sentir la tension intérieure » de ces passions. Donnant ainsi « à la nature sa revanche sur la société (122, 463) », il découvre « la partie cachée de nos âmes [...], l'élément tragique de notre personnalité » en faisant remonter à la surface « des souvenirs ataviques infiniment anciens (123, 464) ». À l'opposé, le poète comique cherche à montrer que cette « inversion du sens commun (142, 476) », c'est-à-dire de l'intelligence sociale, n'est que « folie » mettant en danger la société.

Ailleurs, Bergson montre que *l'intelligence ne peut saisir la continuité de la vie intérieure*. Elle ne pense le temps qu'en l'objectivant, le mesurant, le spatialisant. Faite pour la fabrication d'outils nécessaires à la survie, cette intelligence de l'*homo faber* devient pourtant capable, par le langage, de s'élever à la spéculation de l'*homo sapiens*. Libérant alors son esprit de l'asservissement à la matière, elle rend l'homme disponible pour *une connaissance intuitive de la nature même qui réconcilie intelligence et émotion*. C'est ce que tente toute la philosophie de Bergson (*La Pensée et le Mouvant*, 105, 1335).

Liberté et Nécessité

« Il n'y a d'essentiellement risible que ce qui est automatiquement accompli. Dans un défaut, dans une qualité même, le comique est ce par où le personnage se livre à son insu, le geste involontaire, le mot inconscient (111, 456) ». *Le monde de la comédie est celui de la nécessité*. Ses personnages sont des pantins aux gestes et mots déterminés. Ayant perdu leur liberté, ils n'agissent plus car « l'action est voulue, en tout cas consciente (109, 455) ». *Le mécanique, le figé, l'automatique sont signes de nécessité et de risible. Vie, souplesse, attention sont les marques de la liberté*.

Se moquant d'« un engrenage fatal de causes et d'effets (64, 426) », d'un « certain ordre mathématique » des événements (71, 431), le rire témoigne que les hommes ne pensent pas que « la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles et que nous sommes ici-bas, comme dit le poète... d'humbles marionnettes dont le fil est aux mains de la Nécessité (60, 424) ». Nous savons bien que les personnages comiques ne sont que des caricatures d'hommes aux conduites répétitives. Nous savons que notre personnalité qui « se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur. C'est pourquoi notre durée est irréversible [...]. Ce n'est pas seulement du nouveau, c'est de l'imprévisible (*L'Évolution créatrice*, 6, 499) ». Quand le moi d'en bas « remonte à la surface », nous devenons capables de vaincre la Nécessité. « *Agir librement, c'est reprendre possession du moi, c'est se replacer dans la pure durée (Les Données immédiates de la Conscience, 174, 151)* ». *On ne peut donc, dans le domaine de la conscience, se référer au déterminisme*. Il ne convient qu'à l'interprétation d'actions mécaniques. « Dire que les mêmes causes internes produisent les mêmes effets, c'est supposer que la même cause peut se présenter à plusieurs reprises sur le théâtre de la conscience. Or notre conception de la durée ne tend à rien moins qu'à affirmer [...] l'impossibilité pour deux [états psychiques] de se ressembler tout à fait puisqu'ils constituent deux moments différents d'une histoire (*Les Données immédiates de la Conscience, 150, 131*) ». Bref, *s'il y a nécessité pour les choses, la conscience humaine est libre*. « La liberté est un fait, et parmi les faits que l'on constate, il n'en est pas de plus clair (*Les Données immédiates de la Conscience, 166, 145*) ». Qu'elle concerne les problèmes de l'âme et du corps, de

la liberté et de la nécessité, la métaphysique bergsonienne affirme étayer ses thèses sur des faits...

Logique, Imagination, Rêve

Parce qu'elle est « raisonnable à sa façon jusque dans ses plus grands écarts, méthodique dans sa folie », *la fantaisie comique est à la fois une transformation de la logique ordinaire et le produit de l'imagination* « sociale, collective, populaire (2, 388) ». Elle renseigne sur les procédés tant de la logique que de l'imagination dont use, pour nous amuser, le poète comique qui, dans ses effets, vise à plaisir à les confondre. Ainsi sont objet de dérision de « grands distraits », des « fous si étrangement raisonnables » dont le rêve progresse avec une « inexorable logique (10, 393) ».

L'« absurde aux yeux de la raison » est accepté par l'imagination. Ainsi « un nez rouge est un nez peint [...], un nègre un blanc déguisé (31, 406) ». Cette imagination se constitue du « *rêve rêvé par la société tout entière* (32, 407) ». Sa logique résulte non d'un enchaînement cohérent d'idées et de symboles comme dans la logique ordinaire mais d'« une certaine fluidité d'images qui entrent les unes dans les autres ». Cette fluidité « obéit à des lois ou plutôt à des habitudes qui sont à l'imagination ce que la logique est à la pensée (32, 407) ». Le poète comique la fait surgir en soulevant « la croûte extérieure de jugements bien tassés et d'idées solidement assises ». Il procède, comme dans « la logique des songes [...] depuis l'idée d'une mécanisation artificielle du corps humain [...] jusqu'à celle d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel (37, 410) ». Il recourt à différentes formes d'absurdités :

- *l'inversion du sens commun.* On prétend « modeler les choses sur une idée qu'on en a et non pas ses idées sur les choses (141, 475) ». Chez Don Quichotte, la réalité fléchit devant l'imagination, donnant corps à ses rêves (il voit des chevaliers là où il n'y a que des moulins). Cette « folie normale » ressemble à celle du rêve (142, 476).

- *la fusion.* Par exemple entre des personnages. D'où des situations et des raisonnements extravagants tel celui de Mark Twain qui ne sait plus si c'est lui ou son jumeau qui est mort (147, 479) !

Dans la logique de l'imagination, l'esprit, au lieu de penser par des idées qui se tiennent, se détache des choses, n'aperçoit plus entre elles que des suites d'images formées par les habitudes sociales (149, 481). Une imagination purement individuelle n'a rien, en effet, de risible. Son éventuelle étrangeté nous étonne ou nous attriste. L'étrangeté de comportement et de langage, lorsqu'on en rit, n'est alors qu'apparente. C'est l'étrangeté conventionnelle d'un « fou normal ». Pour faire rire, la folie doit être conventionnelle, forgée par nos préjugés, donc bénigne. *Tout autant que la logique ordinaire, la logique de l'imagination résulte de conventions : des postulats dans un cas, des préjugés dans un autre...*

Mécanique et Vie

Ce qui nous fait rire, Bergson le redit souvent, c'est « *du mécanique plaqué sur du vivant* ». Nous trouvons incongru, saugrenu qu'un être doué d'une conscience se comporte comme une mécanique.

Or *la vie est une évolution irréversible* d'éléments tellement solidaires que chaque être vivant est un système clos « incapable d'interférer avec d'autres systèmes (68, 429) », qui grandit, s'épanouit et meurt (1, 387). À l'opposé, *une mécanique*, comme celles fabriquées industriellement (26, 403), *n'évolue pas*, peut être indéfiniment répétée. Ce n'est qu'une chose (44, 414) fonctionnant avec des ressorts (53, 419 *sq.*), des engrenages (64, 426). On manœuvre une mécanique. On rit de personnages dont on tire les ficelles (12, 394).

Aux mécaniques mues par des hommes sont supérieures des machines fonctionnant automatiquement. On peut rire alors non seulement des mécaniques humaines mais des machines humaines à agir ou « à parler » (comme le philosophe du *Mariage forcé*, 54, 420). Leur automatisme, là où on attendait l'expression de leur autonomie, déclenche le rire.

Si nous rions en feignant de croire qu'un homme peut se transformer en mécanique ou en machine, c'est, en partie, parce que nous savons qu'il y a *des composantes mécaniques et machinales dans les comportements des êtres vivants*. Outre les fonctions vitales involontaires, une fois achevés les apprentissages nécessaires à l'entretien de la vie, qui avaient nécessité conscience et attention vigilantes, se sont substituées à eux des habitudes paresseuses qui « raidissent l'âme contre elle-même (99, 449) ». Elles concernent le corps (d'où mouvements raides, attitudes figées) comme l'esprit (d'où idées toutes faites, préjugés). Ces habitudes incitent à « l'automatisme par opposition à l'activité libre (*id.*) ».

Mais, en tournant en dérision mécanique et machine, Bergson condamne l'interprétation mécaniste des phénomènes vitaux due à la tradition cartésienne (« les animaux machines »). Les fonctions des êtres vivants, *a fortiori* conscients, ne sont pas des mécanismes. *Tout « modèle » mécanique*, hier de la vie (comme les pompes pour les mouvements du cœur chez Descartes), aujourd'hui de la pensée (l'ordinateur), *n'est qu'une métaphore*. On doit s'empreser de la dépasser pour tenir compte des caractères spécifiques de la vie (comme l'a montré J. Monod, qui se réfère à Bergson, dans *Le Hasard et la Nécessité*).

Moralité et Société

« *Si l'homme s'abandonnait au mouvement de sa nature sensible il n'y aurait ni loi sociale ni loi morale [...]. Il est nécessaire que l'homme vive en société, et s'astreigne par conséquent à une règle. Et ce que l'intérêt conseille, la raison l'ordonne : il y a un devoir et notre destination est d'y obéir [...]. Le lent progrès de la vie sociale a consolidé [...] une couche superficielle de sentiments et d'idées qui tendent à l'immuabilité [...] qui recouvrent le feu intérieur des passions individuelles (121, 463) ».* La société exige de chacun de nous « une attention

constamment en éveil [à] la situation présente [et] un effort constant d'adaptation réciproque (15, 395 sq.) ». Elle réprime les « excentricités » par le rire qui ranime l'attention défaillante. Réflexe plus que réflexion, le rire, qui intimide en humiliant, comporte « un petit fonds de méchanceté ou tout au moins de malice (151, 482) ».

Les objectifs sociaux diffèrent, en effet, des idéaux moraux. La société a pour objectifs souplesse et adaptation. Elle sanctionne raideur et inadaptation, ne ridiculisant pas forcément « un vice souple (105, 453) ». Soit un idéal moral : l'honnêteté. Elle lutte contre le vice, parfois avec raideur. En riant d'Alceste, nous nous moquons de la raideur de son honnêteté...

Heureusement, auteurs comiques et satiriques critiquent les atteintes à la morale par l'ironie et l'humour. Ces deux procédés ne sont intelligibles que par les gens d'esprit. En énonçant ce qui devrait être (les valeurs morales), l'ironie feint de croire « que c'est précisément ce qui est ». Elle peut s'élever jusqu'à l'indignation. En décrivant « minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être [...], l'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant (97, 447 sq.) ». Opposant moralité à société, ironie et humour sont les armes non seulement d'auteurs de grandes comédies mais aussi de moralistes (par exemple les philosophes des Lumières qui reprennent le flambeau socratique et platonicien).

L'éducation de l'esprit est une condition nécessaire mais non suffisante de l'éducation morale, laquelle contredit l'éducation sociale à base d'habitudes, de cérémonies, de préjugés. *L'éducation morale suppose la critique des réglementations sociales.* Elle en recherche les fondements et les finalités. *Il n'y a donc pas continuité mais rupture entre éducation sociale et éducation morale.* Introduit à cette rupture la réflexion philosophique, « détachement voulu, raisonné, systématique » par rapport à la vie et à la société (118, 461). Bergson explicitera cette rupture dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* : la société ne propose qu'une morale close, figée. Seuls des individus d'exception, des prophètes, sont capables d'opposer les valeurs morales aux habitudes et préjugés sociaux afin de promouvoir une morale ouverte.

Perceptions, Suggestions, Souvenirs

Percevoir, c'est discerner dans le divers du monde des ressemblances, des analogies utiles à la satisfaction de nos besoins « *Percevoir consciemment signifie choisir, et la conscience consiste avant tout dans ce discernement pratique (Matière et Mémoire, 48, 198)* ». C'est pourquoi « les généralités, les symboles, les types [...] sont la monnaie courante de notre perception journalière (124, 464) ».

Si la forme paradigmatique du comique est le comique spatial de mouvements, alors le poète comique doit *endormir* quelque peu *notre perception* habituelle *par la suggestion d'analogies et de ressemblances*, à la fois nettes et discrètes. Par

gradation d'images, par progression de gestes à des actions complexes, on suggérera, par exemple, qu'un homme n'est qu'un « pantin articulé » (23, 401 et 27, 404) ». La suggestion s'organise autour de parentés de gestes, de comportements, de mots (48, 417).

L'auteur procède *comme un hypnotiseur* en partant d'objets « réellement perçus puis en rendant la perception confuse, et enfin, en faisant émerger de celle-ci la forme précise de l'objet dont il veut créer l'hallucination (46, 415 *sq.*) ». À l'aide de mots bien choisis, *il transfigure* ainsi une personne en chose. Grâce à ces suggestions, la comédie substitue à la perception de ressemblances utiles pour la vie des ressemblances imaginaires servant à l'effet comique. Comme il ne s'agit surtout pas de conception mais de perception, analogies et ressemblances ne se fondent pas sur la réflexion mais sur des suites d'images voire de sons (d'où les calembours : 92, 444). Pour ce faire, le poète comique use de transpositions, d'interférences, de fusions de situations, de mots ou d'idées (93, 445 *sq.*). Il profite de la « *somnolence de notre attention* » que tout à coup l'absurdité enfin reconnue de la liaison de ces images, sons, mots, idées, réveille, excitant alors notre rire (87, 441).

Ces ressemblances et analogies prennent leur origine dans les souvenirs d'enfance enfouis au fond de notre inconscient. Tels sont les jeux d'enfance (diable à ressort, pantin à ficelle, boule de neige, etc.) car il y a « gradations insensibles des jeux de l'enfant à ceux de l'homme (61, 425) ». Or, *il n'y a pas « de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs [...] La commodité et la rapidité de la perception sont à ce prix, mais de là naissent les illusions de tout genre (Matière et Mémoire, 30, 183) »* comme celles de Don Quichotte (140, 475) ». Le poète comique nous fait passer de la perception à l'hallucination suggérée par des associations d'images, de mots, d'idées qui ne peuvent exister que parce que notre éducation a créé des automatismes, comme on le comprend en réfléchissant par exemple aux procédés imaginatifs de la mnémotechnie (*Matière et Mémoire*, 92, 233). Il recourt à des enchaînements existant dans notre mémoire car « *toute perception est déjà mémoire*. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir (*Matière et Mémoire*, 167, 291) ». Il nous entraîne du plan de l'action à celui du rêve ou plutôt, il produit l'effet comique en provoquant une confusion entre les deux. N'étant pas un hypnotiseur ordinaire, il ne cherche évidemment pas à faire resurgir des souvenirs individuels. Le passé et les souvenirs où il puise sont collectifs, sociaux. *Ainsi c'est par suggestion que l'on transforme, au moyen de souvenirs impersonnels, les perceptions de tout un public afin de produire sur lui l'effet qu'on désire.*

Index Rerum du Rire

- Absurdité 86, 139-142, 147, 149
- Art (et vie) 17, 37, 115 *sq.*, 130.
- Automatique 13, 14, 19, 25, 36, 41, 56, 100, 102, 111
- Calambour 92
- Caricature 2
- Chosification 44, 46, 48
- Cérémonie 34
- Clown 44
- Comédie 12, 27, 60, 62, 104, 125, 127, 129
- Comique 25, 29, 35, 39, 40, 49, 53, 106
- Contraste 29
- Corps 39, 40
- Conflit psychique 53
- Dédoublément de personnes 57
- Déguisement 31, 32, 33
- Différence 17
- Distraction 9, 10, 11, 67, 78, 100, 108, 111
- Émotion 3, 51
- Enfant 51, 60, 61, 62, 63
- Esprit 80, 144
- Fixe (idée) 56, 142
- Forme 41
- Fusion (= condensation) 146
- Gestes 109
- Grimaces 20
- Groupe (rire d'un) 5
- Habitude 149
- Hallucination 45, 46
- Humour 97
- Hypnotique 45
- Imagination 2, 32
- Imitation (comique d') 25
- Inconscient 13
- Insensibilité (liée au rire) 3, 4
- Intelligence (liée au rire) 4
- Ironie 97
- Jeux de l'enfant 52
- Langage 117, 120
- Maladresse, 8
- Marionnette 12, 23, 26, 29, 35, 52, 60, 62, 78, 83
- Mécanique 8, 19, 25, 26, 35, 37, 53, 58, 100, 119
- Métaphore 88
- Mouvements 25 *sq.*
- Plaisir (de rire) 104
- Quiproquo 74
- Raideur 7, 14, 15, 18, 22, 29, 43, 44, 58, 78, 85, 100, 113
- Répétition 27, 55, 69 *sq.*
- Répression 54, 56, 67, 135
- Rêve 32, 142-147
- Signification sociale du rire 6, 15, 67, 107, 111, 131, 150 *sq.*
- Spirituel 80, 84
- Timide 40
- Transposition 93 *sq.*
- Vanité 132
- Vitesse acquise 8, 85
- Vivant 1, 2, 68, 129

Index Nominum du Rire

- Aristote 1
- Beaumarchais 41, 47
- Benedix 70
- Cervantès 63, 140
- Daudet (A.) 33, 76
- Gauthier 139
- Giboyer 90
- Hecker 31
- Gondinet 34
- Jérôme K. Jérôme 33
- Kant 65
- Kraepelin 31
- Labiche 39, 47, 72, 76, 144
- Lipps 31
- Molière 36-37, 41, 43, 54, 57-59, 70, 83, 106, 108 110, 125-126, 136-137, 144, 146
- Rabelais 60
- Racine 62, 137, 144
- Régner 47, 137
- Shakespeare 128
- Spencer 65
- Twain 147

Bibliographie

Pour prolonger la lecture du *Rire*, on retiendra, outre les livres cités dans la présente étude,

- ☛ Dans l'immense bibliographie bergsonnienne :
- ☛ Deux ouvrages sur l'ensemble de l'œuvre de Bergson, rédigés par deux disciples avec l'approbation du maître :
 - CHEVALIER, Jacques, *Bergson*, Plon, 1926.
 - JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*, PUF, 1959.
- ☛ Les actes du X^e congrès des sociétés de philosophie de langue française : « Bergson et Nous » (17-19 mai 1959) publiés dans le numéro spécial portant ce titre du *Bulletin de la société française de philosophie* contenant, sur *Le rire* et l'esthétique bergsonnienne, des communications, avec leurs discussions, de F. Fabre-Luce de Grison, D. Huisman, C. Saulnier, L. Tatarkiewicz, F. de Urmeneta (éd. A. Colin, 1959).
- ☛ Allusions aux dimensions esthétiques, sociales et psychologiques du *Rire* dans :
 - LEFRANC, Jean, « Rire est-il diabolique ? », in : *Revue de l'enseignement philosophique*, février-mars 1980.
 - SOURIAU, Étienne, *Les Catégories esthétiques*, chap. VI, C.D.U., 1963.
 - WORMS, Frédéric, *Introduction à Matière et Mémoire de Bergson*, p. 178, note 11, PUF, collection « Les grands livres de la philosophie », 1997.
- ☛ Deux ouvrages analysant le rire dans des perspectives parfois différentes de celles de Bergson :
 - JEANSON, F., *Signification humaine du rire*, Seuil, 1950.
 - RUBINSTEIN, H., *Psychosomatique du rire*, R. Laffont, 1983.
- ☛ Un livre sur les relations entre le rire et l'éducation :
 - *Savoir(s) en rire*, tomes I, II, III, ouvrage collectif sous la direction de Hugues Lethierry, Bruxelles, édition De Boeck Université, collection « Perspectives en éducation », 1997.
- ☛ Deux livres d'inspiration psychanalytique sur les rapports entre le comique et le spirituel :
 - BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et Littérature*, p. 23-25, PUF, « Que sais-je ? », n° 1752, 1978.
 - KOFMAN, Sarah, *L'Enfance de l'art*, p. 146-155, Payot, PBP, 1970.
- ☛ Un livre sur l'humour, le mot et la chose :
 - ESCARPIT Robert, *L'Humour*, PUF, « Que sais-je ? », n° 877, 1963.

Imprimé en France
par MAME Imprimeurs à Tours
Dépôt légal : octobre 1998 (n° 98092169)

