Édition avec dossier

Bergson

Le Rire

Présentation
par Daniel Grojnowski
et Henri Scepi

Extrait de la publication

Bergson
Le Rire

Pourquoi rions-nous de voir quelqu'un trébucher ? Pour quelles raisons Molière continue-t-il de nous amuser ? Comment expliquer qu'un jeu de mots ou un trait d'esprit prêtent à sourire ? Dans *Le Rire*, qu'il publie en 1900, Bergson apporte à ces questions des réponses décisives. S'appuyant sur des exemples quotidiens et de nombreuses références littéraires, il décrypte les formes du comique pour y déceler un ressort commun : l'« interférence de deux séries », c'est-à-dire la présence simultanée de deux éléments distincts ou incompatibles. Au passage, il ne manque pas d'analyser le rôle social ambivalent d'un réflexe qui tout à la fois manifeste l'élan vital et brime les comportements hors normes. Si cette œuvre, qui doit beaucoup à une tradition classique, méconnaît les manifestations transgressives, sombres, ludiques ou absurdes, du rire, elle n'en demeure pas moins capitale pour qui veut comprendre le « propre de l'homme ».

Dossier

1. Bergson et le rire
2. Le rire en images

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Daniel Grojnowski et Henri Scepi.

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

GF
Flammarion

13-X

Le Rire

Du même auteur
dans la même collection

LES DEUX SOURCES DE LA MORALE ET DE LA RELIGION
ESSAI SUR LES DONNÉES IMMÉDIATES DE LA CONSCIENCE
MATIÈRE ET MÉMOIRE

BERGSON

Le Rire

●

PRÉSENTATION
NOTES
DOSSIER
CHRONOLOGIE
BIBLIOGRAPHIE

par Daniel Grojnowski et Henri Scepi

ÉDITION
établie sous la direction
de Paul-Antoine Miquel

GF Flammarion

Extrait de la publication

Daniel Grojnowski est spécialiste du comique dans la littérature et les arts. Il est l'auteur (en collaboration avec Bernard Sarrazin) de l'anthologie *Fumisteries* (Omnibus, 2011). Il a notamment publié *Aux commencements du rire « moderne »* (Corti, 1997) ; *Comique. D'Alphonse Allais à Charlot* (Presses du Septentrion, 2004). Il a présenté plusieurs titres de la collection GF, dont *À se tordre* d'Allais (2002) et *À rebours* de Huysmans (2004).

Henri Scepi est professeur de littérature à l'université Paris III. Avec Daniel Grojnowski, il a préfacé et édité, dans la collection GF, les *Moralités légendaires* de Laforgue (2000). Il est également l'auteur de nombreux essais sur la poésie et le roman du XIX^e^ siècle, dont *Poésie vacante* (Lyon, ENS Éditions, 2008) et *Théorie et poétique de la prose* (Champion, 2012).

Paul-Antoine Miquel, qui dirige l'édition des œuvres de Bergson dans la collection GF, est professeur de philosophie contemporaine à l'université Toulouse II-Le Mirail. Il est notamment l'auteur de *Bergson et l'imagination métaphysique* (Kimé, 2007), de *Qu'est-ce que la vie ?* (Vrin, 2007) et de *Comment penser le désordre ?* (Fayard, 2000).

© Flammarion, Paris, 2013.
ISBN : 978-2-0812-7966-7

Extrait de la publication

NOTE SUR L'ÉDITION DES ŒUVRES DE BERGSON DANS LA COLLECTION GF

Henri Bergson, l'un des plus grands philosophes français, n'a jamais procédé autrement qu'en partant de l'analyse d'un problème. Or, qu'il s'agisse par exemple de la question de la différence entre durée et espace dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), de la relation entre l'esprit et le corps dans *Matière et mémoire* (1896) ou du rapport entre vie et matière dans *L'Évolution créatrice* (1907), ces problèmes s'inscrivent dans un contexte spécifique.

Dans chacun de ses grands ouvrages, Bergson noue en effet un dialogue direct avec la science de son époque. Le concept de durée naît d'une analyse critique du temps conçu comme une ligne en mécanique classique. La question de la mémoire se pose du fait des difficultés suscitées par les assertions de la psychologie et de la neurologie, qui veulent traiter les souvenirs comme des objets susceptibles d'être rangés dans des boîtes. Si les sciences de la vie en sont finalement venues à s'intéresser au problème de l'évolution, encore faudrait-il qu'elles expliquent comment le temps biologique se dissocie du temps de la mécanique, voire de celui de la thermodynamique classique : qui d'autre que Bergson aurait pu oser aborder,

Extrait de la publication

en 1907, une question qui n'a même pas encore été traitée dans toutes ses dimensions aujourd'hui ? En 1922, dans *Durée et simultanéité*, il confronte son analyse de la durée aux concepts de la théorie de la relativité : quel philosophe se risquerait de nos jours à proposer un commentaire critique et métaphysique qui prendrait appui sur la « théorie des cordes » ? Quant aux questions de l'origine de la religion ou de la morale, elles sont ressaisies, dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), par le biais d'une discussion critique des apports de l'École sociologique française : ceux de Marcel Mauss, d'Émile Durkheim ou de Lucien Lévy-Bruhl.

Le geste philosophique, dans chacun de ces cas, est double : il s'agit pour Bergson de prendre toute la mesure des apports scientifiques aux questions qui ont traversé l'histoire de la philosophie, et en même temps de mettre en lumière le fait que la métaphysique apporte une clarté nouvelle à chacune de ces énigmes.

Nous avons choisi dans cette édition de procéder à sa manière. Plutôt que de nous livrer à une simple exégèse ou à un commentaire interne, nous avons d'abord voulu mettre son œuvre en perspective en la resituant dans le contexte scientifique de son époque, qui fournit les clés indispensables pour comprendre sa philosophie. Nous avons également souhaité procéder d'une manière véritablement critique, en nous interrogeant certes sur sa réception immédiate, mais aussi, et surtout, sur le rôle qu'elle joue aujourd'hui encore.

C'est au présent donc, et en tournant sans complaisance notre réflexion vers le futur, que nous souhaitons nous adresser au lecteur. Tel est l'esprit des appareils critiques que nous proposons dans les différents volumes de la collection GF consacrés aux

œuvres de Bergson : ils entendent moins viser l'exhaustivité et l'érudition que faire surgir les questions en montrant à quel point elles sont encore vivantes, tant pour la philosophie que pour les sciences de notre temps.

Paul-Antoine MIQUEL

Extrait de la publication

À un journaliste qui l'interrogeait sur le rire et le comique, Pierre Dac répondit : « Je n'y suis pour Bergson. »

Présentation

Faut-il s'en étonner ? Les événements dramatiques et les pleurs semblent s'inscrire dans la trame de l'existence humaine. On en prend acte, sans s'interroger à leur sujet, comme s'il s'agissait d'accidents redoutables mais attendus. En revanche, le rire apparaît inopiné autant qu'irrationnel. À son propos, les philosophes parlent volontiers d'« énigme » ou de « mystère » : il leur pose une difficulté apparemment insoluble.

Souvent programmé dans le cadre des divertissements proposés sur les scènes ou sur les écrans, il survient aussi à l'improviste, à tout moment et à tout propos (également hors de propos) dans la vie quotidienne. En résultent d'étonnants effets physiologiques qui vont des glapissements et des contorsions du visage ou du corps entier aux larmes et aux relâchements viscéraux. Parce que ces phénomènes concernent tout un chacun, les penseurs se sont attachés à en rendre compte dans des « Traités du ris » dont les parutions successives attestent la difficulté de donner une réponse satisfaisante au phénomène. Il revient alors à chaque essayiste ou philosophe de le porter à son crédit et à nouveaux frais, en repartant de zéro, comme si rien n'avait jamais été accompli avant lui. Ce qu'affirme l'un de ceux qui ont cherché à résoudre le problème :

> La multitude des disputes qu'a suscitées la matière que je traite, et les erreurs sans nombre où sont tombés les

> sages mêmes qui l'ont voulu approfondir, nous avertissent qu'il n'est, […] dans ce flux et reflux d'opinions qui se détruisent, qu'une seule boussole à suivre : celle de l'expérience et du sentiment intime [1].

Lorsque Bergson décide d'aborder à son tour la question, il prend le relais d'innombrables prédécesseurs, le plus souvent oubliés. Dans la génération qui le précède, des jeunes gens ont voulu rompre avec le pessimisme ambiant : au Quartier latin, le groupe des hydropathes ; sur la butte Montmartre, les habitués des cabarets dont ceux du *Chat noir*, le plus célèbre d'entre eux. Par ailleurs, de nombreuses études, publications ou enquêtes répondent à la demande d'un public impatient d'entrer de plain-pied dans la « Belle Époque ». On mentionnera pour mémoire les études d'Arsène Alexandre (*L'Art du rire et de la caricature*), de Marcel Schwob (*Le Rire*), les interviews de Jules Huret dans *Le Figaro* (« Le Rire français »), les traductions des contes de Mark Twain en France, des études comme celle de Gabriel de Lautrec sur l'humour, sans oublier de multiples gazettes de divertissement : *Le Petit Journal pour rire*, *Le Journal amusant*, *Le Sourire*, *La Vie drôle*, etc. – ou encore l'ouvrage de Coquelin cadet, *Le Rire*, illustré par Sapeck, héritier d'André Gill et « prince des Fumistes », de douze ans antérieur à celui de Bergson [2]. Tous participent au

1. Louis Poinsinet de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du rire* (1768), éd. William Brooks, université d'Exeter, 1986, p. 7.

2. L'ouvrage d'Arsène Alexandre date de 1892 ; l'étude de Marcel Schwob paraît dans *L'Écho de Paris* du 17 juin 1894 ; ayant servi de préface au roman de Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, elle a été reprise dans *Spicilège* ; l'enquête de Jules Huret a paru dans *Le Figaro*, de décembre 1892 à janvier 1893 ; Gabriel de Lautrec présente une « Définition de l'humour » dans le *Mercure de France* (1900), sujet qu'il traite également dans sa préface des *Contes choisis* de Mark Twain parus la même année

regain d'intérêt d'un pays traumatisé, désireux d'oublier les sombres heures de la défaite de la France du Second Empire au terme de la guerre contre la Prusse en 1870 et de la guerre civile qui a mis fin à la Commune de Paris.

L'essai de Bergson est donc bien de son temps. Parvenu à sa maturité (il est alors âgé de quarante ans), il défie à son tour la névrose « fin de siècle » qui paraît régner sur les lettres et les arts. Par son succès durable, *Le Rire* marque un coup de maître. Un quart de siècle après sa parution, il en est à sa vingt-troisième édition ; après un demi-siècle, à sa cent troisième. En 1973, son éditeur indique sur la couverture : « 303e édition ». Suivant la pente de sa renommée, il est devenu un ouvrage de référence, passage obligé de quiconque s'intéresse aux multiples facettes du comique. Sa fortune tranche avec les œuvres d'un philosophe qui s'adresse d'ordinaire à des amateurs. En ce sens, le prestige du prix Nobel de littérature (1927) cautionne une étude allègre, d'un usage pédagogique immédiat, qui s'adresse au plus grand nombre : un essai qui associe la réflexion théorique à la culture des « honnêtes gens ».

Écrit dans une langue aussi claire que possible, *Le Rire* se présente sous une forme particulièrement accessible : trois grands chapitres d'une importance égale, dont le deuxième et le troisième illustrent les prémisses du premier ; une argumentation émaillée d'exemples plaisants, qui ne déconcertent pas le lecteur parce qu'ils se réfèrent à un répertoire familier et qu'ils accordent une place décisive à la morale commune ; une « loi » de

---

chez l'éditeur du même nom. *Le Rire* de Coquelin cadet date de 1887. Bien qu'on ne souhaite pas allonger outre mesure cette liste, on signalera la fondation d'un hebdomadaire de longue durée : *Le Rire*, en novembre 1894 (qui disparaîtra vers 1979).

prime abord exposée, que vérifient toutes sortes d'illustrations littéraires réitérées à la manière des bons maîtres qui *enfoncent le clou*. Dans la veine d'essayistes de premier ordre, Bergson a publié l'un des chefs-d'œuvre du genre, à la mesure de ceux qui viendront à sa suite, comme *Le Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, sur le suicide, ou *La Chambre claire* de Roland Barthes, sur la photographie.

Tout en faisant œuvre de philosophe, Bergson tire parti de son savoir de professeur et de conférencier. Il se fait également tour à tour psychologue, sociologue, mais aussi « sémiologue » avant la lettre, quand il dégage les invariants qui provoquent la drôlerie. Son essai invite à une lecture non seulement philosophique, mais aussi historique et littéraire, tout à la fois admirative et réfléchie, qui incite à adopter la posture qu'Adorno propose à ses lecteurs : « Je tiens pour une méthode parfaitement impossible de comprendre quelque chose à la philosophie sans en même temps la critiquer [1]. »

Le rire et le *continuum* philosophique

Les traditions du comique

La publication du *Rire* dans *La Revue de Paris* (1er février-15 mars 1900) correspond à un moment particulier de la carrière philosophique de Bergson. L'année 1900 apparaît en effet à plus d'un titre comme un millésime faste, qui marque sinon une forme de consécration, du moins l'éclosion d'un succès public. Le 17 mai 1900, Bergson est élu à la chaire de philoso-

1. Theodor Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes* (1965), trad. Chr. David, Payot, « Critique de la politique », 2006, p. 107-108.

Extrait de la publication

phie ancienne du Collège de France (vacante depuis la mort de Charles Lévêque). Le 26 mars 1901, il fait son entrée à l'Académie des sciences morales et politiques. Cette même année, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* paraît en volume chez Félix Alcan. Comme l'écrivent Philippe Soulez et Frédéric Worms, « le XX^e^ siècle coïncide donc pour Bergson avec le début de la grande notoriété [1] ». S'il est incontestable que *Matière et mémoire* (1896) est « le livre qui devait définitivement imposer Bergson comme un philosophe de premier plan [2] », nul doute cependant que l'ouvrage intitulé *Le Rire* n'ait pour sa part contribué à asseoir cette notoriété et à valoir à son auteur une audience élargie au plus vaste public. Cet essai s'inscrit dans un *continuum* philosophique qui emporte avec lui une théorie de la connaissance, un mode de questionnement et une orientation méthodologique solidement établis. En s'emparant du rire comme d'un fait social, Bergson entendait se situer au croisement de deux traditions philosophiques, qui se sont appliquées à cerner le phénomène du rire, sa nature, ses causes et ses effets.

On distinguera d'abord la famille des penseurs qui, depuis l'Antiquité jusqu'au XX^e^ siècle, ont considéré le rire comme l'expression d'une attitude violemment contestataire et transgressive. Si l'ironie socratique s'apparente à un effet « torpille », qui neutralise l'adversaire et fige pour ainsi dire ses arguments, le rire d'un Démocrite est « la marque de l'esprit le plus pénétrant [3] » et fait voler en éclats les idées reçues, les certitudes et les dogmes. Le rire philosophique

1. Philippe Soulez et Frédéric Worms, *Bergson*, PUF, « Quadrige », 2002, p. 83.

2. Denis Forest, « Introduction » à Bergson, *Matière et mémoire*, GF-Flammarion, 2012, p. 5.

3. Yves Hersant, « Préface » à Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1989, p. 19.

Extrait de la publication

emprunte volontiers les voies de la provocation et du scandale, ainsi que les habits de la folie. Dans tous les cas, il s'agit de dénoncer les ruses et les artifices d'une raison fondée sur le sérieux du concept. De Diogène, père du cynisme, à Nietzsche, héraut du nihilisme moderne, en passant par Érasme, une communauté de penseurs a conféré au rire un véritable statut philosophique en lui assurant une fonction critique qui perturbe la belle ordonnance des systèmes. Dans ses *Carnets*, Joseph Joubert relève cette fonction démystificatrice : « Ce rire trompe la raison. […] Un éclat de rire a dissipé tous ces prestiges, déconcerté l'illusion, décontenancé l'imposture, détrompé la crédulité [1]. » Doué d'une indéniable force critique, le rire est l'instrument d'un dévoilement. Dans le fragment 333 du *Gai Savoir*, Nietzsche lui reconnaît une vertu d'intelligence et une capacité de connaissance. En effet, retournant la formule de Spinoza – *Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere* (« ne pas rire, ne pas compatir, ne pas maudire, mais comprendre ») –, il affirme que tout *intelligere*, toute compréhension, est « la résultante de ces tendances contradictoires au rire, à la pitié, à la malédiction [2] ».

Bergson, pour sa part, n'envisage pas le problème du rire et de sa signification sous cet angle. Il semble regarder bien plus du côté de la lignée des philosophes classiques qui, depuis Aristote (auteur supposé d'un livre entièrement consacré à la comédie, et qui se serait perdu), ont assigné d'abord le rire au domaine du comique, et partant au règne inférieur de l'inconvenance, du vice et de la laideur, pour ensuite l'appro-

1. Joseph Joubert, *Carnets*, année 1791, éd. A. Beaunier, Gallimard, 1994, t. I, p. 147.

2. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. A. Vialatte, Gallimard, « Idées », 1978, p. 267.

Extrait de la publication

cher comme une des manifestations spontanées de la vie humaine. Dans le chapitre V de la *Poétique*, on peut lire en effet : « Le comique tient […] à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage [1]. » Il s'agit en somme d'une imperfection ou d'une irrégularité constatée qui n'engendre aucune conséquence pénible, étant dénuée de toute gravité. D'où le rire de la comédie, censé sanctionner ainsi un travers, qu'il se propose sinon de corriger, du moins d'adoucir. Cette fonction éminente illustre à elle seule la portée sociale du comique. Si Bergson affirme qu'il « n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* » (p. 62) – rappelant au passage la célèbre sentence de Rabelais selon laquelle le « rire est le propre de l'homme » –, c'est qu'à ses yeux la dimension anthropologique du phénomène importe moins que sa « signification sociale ». Fidèle à cette « idée directrice », l'essai accrédite la thèse classique et souligne de façon explicite l'art avec lequel le poète peint les caractères, afin de « nous faire si bien connaître ce vice, de nous introduire, nous spectateurs, à tel point dans son intimité, que nous finissons par obtenir de lui quelques fils de la marionnette dont il joue » (p. 70). L'idée essentielle qui se dégage d'une telle approche réside dans le fait que le comique, loin de se circonscrire à un objet abstrait ou idéal, envisagé *sub specie æternitatis*, est tout au contraire inséré dans un système de relations, un réseau très dense d'attitudes, d'observations et de réactions. Il obéit d'abord à des règles immanentes et répond aux lois de l'expérience.

Or, bien qu'elle se situe en son temps par rapport à une théorie dominante d'inspiration naturaliste, psychologique, autant que physiologique, la position de

1. Aristote, *Poétique*, 1449a, éd. et trad. M. Magnien, LGF, « Le Livre de Poche », 1990.

Extrait de la publication

Bergson ne s'y réduit pas. Sur le sujet, les théories s'accumulent sans parvenir à définir efficacement ce dont elles prétendent parler. Dans son essai, Bergson déclare d'emblée, comme pour nous mettre en garde, que « ce petit problème […] toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique » (p. 61). Le rire demeure un objet insaisissable et toutes les tentatives d'arraisonnement philosophique ont été impuissantes à tenir à son sujet un langage à la fois pertinent et convaincant. Bergson admet, dès 1886, que la notion de comique « est aussi obscure que celle de sublime [1] ». Les brefs commentaires qu'il réserve au comique dans son cours d'esthétique (dispensé en 1885 et 1886) démontrent qu'il est attentif aux arguments de ses prédécesseurs, dont il s'efforce d'exposer avec clarté les doctrines, même s'il émet les réserves qu'il lui semble devoir s'imposer. Parmi ces prédécesseurs, Léon Dumont, dans son ouvrage *Des causes du rire* (1862), avait exposé une théorie selon laquelle « l'effet comique se produirait toutes les fois qu'une contradiction est rendue acceptable pour une raison ou pour une autre ». Dans la même étude, il affirmait que « le risible » tenait à « une opposition entre ce qui se présente objectivement à nos sens […] et ce que nous concevons subjectivement comme devant être [2] ». Mais il n'insistait pas sur ce point. De cette théorie Bergson dit qu'« elle ne manque pas de profondeur », mais qu'« elle échoue à rendre compte d'un très grand nombre d'effets » [3]. Il préfère écarter élégamment ces définitions qui « tendent à faire du comique une rela-

1. Bergson, « Esthétique », leçon CII, in *Leçons clermontoises*, éd. R. Ragghianti, L'Harmattan, 2003, t. I, p. 358.
2. Léon Dumont, *Des causes du rire*, A. Durand, 1862, p. 27.
3. « Esthétique », leçon CII, *op. cit.*, p. 359.

Extrait de la publication

tion abstraite aperçue par l'esprit entre des idées, "contraste intellectuel", "absurdité sensible" », autant de justifications qui ne parviennent pas à expliquer « pourquoi le comique nous fait rire » (p. 65).

Dès lors, aux yeux de Bergson, le problème mérite d'être repris à sa source, reformulé et soumis à un nouveau traitement. Telle est bien la visée, conceptuelle et méthodologique, du *Rire*. Ayant fait ce constat, il part de la thèse proposée par Herbert Spencer dans le chapitre « Physiologie du rire » de ses *Essais*, qui lui convient davantage :

> L'effet comique se produit toutes les fois que, notre esprit ayant été lancé dans une certaine direction, on arrête brusquement son élan ; le travail de l'esprit se convertit alors en rire comme un mouvement tout à coup arrêté se convertit en chaleur [1].

Le phénomène ainsi conçu vise à « provoquer par sympathie un état psychologique ». Il n'échappe pas cependant au mécanisme général qui, depuis Aristote, relève du défaut, de l'irrégularité ou de la rupture inconvenante. D'ailleurs, Spencer parle à ce propos de « discordance » :

> Le rire naît naturellement quand la conscience, après avoir été occupée de grands objets, est réduite à des petits – c'est-à-dire seulement dans le cas de ce qu'on appelle une discordance *descendante* [2].

L'exemple rappelé par Bergson de l'homme qui court, trébuche et tombe (p. 66) illustre ce type de discordance : une déviation brusque fait chuter l'attention d'un niveau – qui serait celui de la norme caracté-

1. *Ibid*., p. 359. Bergson paraphrase les propos de Spencer.
2. Herbert Spencer, « Physiologie du rire », *Essais de morale, de science et d'esthétique*, trad. A. Burdeau, Paris, Germer-Baillière, 1877, p. 311.

Extrait de la publication

ristique de l'humain – à un autre, inférieur ou dégradé. Si le philosophe souligne la relation de sympathie qui s'établit alors entre le fait perçu et la conscience qui le perçoit – reconnaissant du même coup le rôle clé dévolu à une subjectivité impliquée, qui à la fois observe et juge –, il se démarque de ses devanciers par l'apport de deux éléments nouveaux jusque-là négligés : le regard social (qu'on pourrait ici comparer à une instance proche du surmoi freudien) et le principe, logique autant qu'analogique, de l'automatisme.

De l'homme social à l'homme-machine

S'il semble partir des postulats de la thèse aristotélicienne, Bergson s'en départ rapidement. Là où la théorie classique de la comédie validait le principe d'une inconvenance manifeste dans l'ordre des statuts, des comportements et des valeurs, la position bergsonienne met de préférence l'accent sur un conflit de forces opposées : l'élan de l'homme qui court vient se heurter à une énergie contraire, qui l'arrête. Mais ce jeu de forces ne ressortit pas exclusivement aux mécanismes antagonistes mis au jour par une psychologie du mouvement (par exemple la théorie de Spencer). Il participe autant de la dynamique vitale que de la dynamique sociale, dont Bergson rappelle qu'elles exigent « de chacun de nous […] une attention constamment en éveil », mais aussi « une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter ». « *Tension* et *élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu » (p. 71).

L'harmonie des souplesses, corporelle et psychologique, reflète l'idéal d'une vie en société fondée sur l'accord et l'équilibre des membres qui la composent et qui forment, au sens plein du mot, un *corps.*

Lorsque, par une attitude déviante ou excentrique, un de ces membres rompt cette harmonie de principe, il est immédiatement victime d'un rappel à l'ordre. Celui-ci est matérialisé par un signal, « un geste », dit Bergson : « Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social* » (p. 72). Toutefois, ce geste répressif s'inscrit d'abord dans le champ des comportements, et apparaît de ce fait justiciable d'une anthropologie : quand nous rions, nous usons d'une fonction, culturellement déterminée par les codes et les valeurs en cours dans notre état social, fonction qui vise à corriger celui dont le comportement est considéré comme divergent. Au sein de la collectivité, le rire sanctionne ainsi celui « qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite » (p. 72). En transférant le rire du domaine de l'esthétique à l'espace social – lieu de sa réalisation et de son retentissement –, Bergson le replace parmi les rieurs. Ils ne sont pas seulement des spectateurs, occasionnels ou volontaires ; ils se présentent aussi comme les garants d'une certaine norme à laquelle l'univers social, ses règles et ses usages doivent se conformer. Certes, l'homme qui rit libère, comme le rappelaient Spencer ou Théodule Ribot, « un trop-plein d'excitation nerveuse [1] », lequel anime tous ses muscles et modifie sa physionomie. Mais l'argument physiologique trahit ses limites, car il n'explique rien tant qu'il ignore la relation spécifique qui se tisse, dans tous les cas comiques, entre le rieur, celui dont il rit et les conduites dictées par la vie en société. Dès les premières pages de son essai, c'est cette relation dont Bergson cherche à souligner la nécessité logique.

En tant que geste social, le rire intervient également à un autre niveau : celui des représentations, puisque

1. *Ibid.*, p. 293.

Extrait de la publication

« le comique naît au moment précis où la société et la personne, délivrées du souci de leur conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art », c'est-à-dire, précisément comme des objets de représentation. S'ouvre alors une autre scène, « zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme » (p. 73). À la fonction sociale du rire correspond, en vertu d'une *mimesis* qui est écho et redoublement de la vie, une fonction esthétique, non moins instructive. Aussi Bergson entrelace-t-il anthropologie, sociologie, philosophie de la vie et philosophie de l'art.

On comprend mieux dans ces conditions l'emploi spécifique qui est fait de la notion d'automatisme ou de mécanisme. Ni Spencer ni Ribot n'avaient jugé utile de mettre en lumière, dans l'étude des causes et des effets du rire, une catégorie empruntée à la pensée mécaniste. Car l'automatisme renvoie aussi bien à une vision qui assimile l'humain à un ensemble de fonctions obéissant à des systèmes réflexes et agissant selon un programme sur lequel la volonté consciente n'intervient pas. Si, pour Descartes, l'homme est une organisation corporelle douée d'une âme qui l'anime et décide librement de ses mouvements, Julien de La Mettrie, en revanche, n'hésitera pas à parler d'*homme-machine*, donnant raison, paradoxalement contre l'idéalisme spiritualiste, aux arguments d'un matérialisme radical. Héritier d'une tradition métaphysique à laquelle il n'entend pas se soustraire, Bergson se fait ainsi l'écho des propositions qui fondent la théorie mécaniste au milieu du XIX^e^ siècle, grâce notamment aux travaux de Coriolis et aux expériences de Foucault. Le premier, s'inscrivant dans la continuité des travaux de Joseph Louis Lagrange, notamment de sa *Mécanique analytique* (1788), s'attache à mettre en évidence la composition des accélérations. Le second,

Extrait de la publication

connu pour son célèbre pendule du Panthéon, formalise, par l'expérience interne qu'il réalise de la rotation axiale de la Terre, la notion de système de référence, celle-ci étant le repère par rapport auquel l'accélération du mouvement doit être évaluée. C'est là un point essentiel, car dès lors qu'on admet, comme l'avait fait d'Alembert dans son *Traité de dynamique* (1743), que la loi de la mécanique est le mouvement, il importe de déterminer avec précision le point de référence à partir duquel celui-ci peut être appréhendé et mesuré. Mouvement, accélération, énergie, action, force : tels sont les termes qui viennent sous la plume de Bergson ; ils témoignent d'une affinité logique et théorique de l'auteur du *Rire* avec la thèse mécaniste et avec la science mécanique proprement dite. On ne s'étonnera pas ainsi de ce que, pour lui, la cause du comique s'explique « *par un effet de raideur ou de vitesse acquise* » (p. 66), tout se passant comme si le mouvement – celui du corps comme celui de l'esprit – était victime d'une accélération incontrôlée et d'un capital d'énergie incontrôlable. Ici, il s'agit bien d'apprécier la « force d'expansion du comique » (titre du premier chapitre, p. 61). C'est pourquoi Bergson précise : « Ce qu'il y a de risible […], c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne » (p. 66). Quand l'automate prend le pas sur la personne, on assiste au triomphe ridicule de l'homme-machine. Tel est bien le *leitmotiv* de l'essai de Bergson : par touches successives et effets de variation, le propos passe selon une gradation calculée de la « raideur » constatée à la « simple mécanique » et en arrive à la formulation d'une loi générale, un carrefour d'idées et d'images : « *Du mécanique plaqué sur du vivant* » (p. 83). C'est là en effet la définition condensée que traditionnellement nous retenons de l'essai de Bergson,

Extrait de la publication

ramenant la réflexion sur le rire à un principe analogique qui soumet l'humain – forme perfectionnée des états du vivant – aux rouages d'une machine qui fonctionne selon son propre rythme, aveugle et répétitif.

Cependant, la notion de « mécanique », loin de se limiter au champ actuel des forces qui agissent sur les corps et les mettent en mouvement, donne essor à un geste speculatif pleinement solidaire du questionnement philosophique proprement dit. Qu'est-ce que cette mécanisation du vivant, sinon l'acte de synthèse par lequel s'agencent les dualités conceptuelles qui structurent le discours dominant de la métaphysique classique ? Il importe de fait de revenir sur l'opposition majeure entre corps et esprit (au centre de l'anthropologie critique du rationalisme, de Platon à Descartes) et sur la façon dont Bergson en renouvelle l'approche. S'appuyant sur les suggestions éloquentes de la caricature, qui « devine, sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière » (p. 76), le philosophe en vient à l'examen du conflit entre le corps et l'esprit, entre la matière et l'âme. Lorsque celle-ci plie sous le poids des figements du corps, sous ses lourdeurs ou ses raideurs, avouant ainsi sa propre défaite, alors surgit le comique. Il est possible par conséquent de voir se dégager de cette thèse la sémiologie suivante : en isolant les signes visibles du mécanique et les symptômes de l'automatisme, l'observateur se donne les moyens de remonter aux causes qui ont produit le phénomène du rire, circonscrivant de la sorte le nœud du problème. Car les crispations de la forme – pesanteurs et difformités qui sont les signes qu'une « simple mécanique » est à l'œuvre – mettent au jour les luttes que le corps engage contre l'esprit pour assurer le triomphe de la matière sur l'âme. Comme le dit Bergson, « la matière résiste

Extrait de la publication

et s'obstine ». « Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur » qu'est l'âme (p. 77).

Dans *Matière et mémoire*, le philosophe s'était déjà attaché à reconsidérer les propriétés et les ressources du corps dans sa relation avec l'esprit, et son effort alors avait consisté, contre tout dualisme dogmatique, à « opérer un rapprochement entre eux [1] ». L'essai sur le rire met en lumière à son tour l'interaction de la matière et de l'âme, mais sous l'angle décisif du mouvement : la dynamique corps et esprit se détraque et s'appesantit au profit de la matérialité, faisant du corps moins l'instrument d'une action que le théâtre immobile d'une neutralisation. « Là où la matière réussit ainsi à épaissir extérieurement la vie de l'âme, à en figer le mouvement, à en contrarier enfin la grâce, elle obtient du corps un effet comique » (p. 78). L'image du mécanisme permet de rendre compte de ce piège qui se referme sur la vie de l'âme, tout se passant comme si le principe de vie se voyait réifié, perdant ce que Bergson appelle sa « grâce ». « *Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose* » (p. 95). En somme, le comique, c'est l'épreuve commune de l'esprit et du corps en disgrâce.

La grâce et le vivant

Cette notion de « grâce », apparemment accidentelle, concentre un certain nombre des attendus philosophiques de Bergson. Elle ordonne des catégories opératoires qui jalonnent sa manière de conceptualiser le vivant.

1. *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 91.

Dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), abordant les « sentiments esthétiques », Bergson s'attarde sur « le plus simple d'entre eux, le sentiment de la grâce [1] », qu'il définit ainsi :

> Ce n'est d'abord que la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs. Et comme des mouvements faciles sont ceux qui se préparent les uns les autres, nous finissons par trouver une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir [2].

Ce sentiment résulte de l'appréciation d'une « aisance supérieure » dans les mouvements, la grâce reposant sur deux principes physiques et cinétiques qui sont aussi des modalités dynamiques de la vie de l'esprit. Tout d'abord, la continuité dans l'enchaînement entraîne une impression de fluidité, de « facilité » (terme qui évoque une espèce de naturel dans le geste) ; ensuite, la prévisibilité du mouvement prouve que chaque geste, chaque acte, peut être relié à un autre et s'insérer de la sorte dans un *continuum* qui est mémoire et projection, passé, présent et avenir. Ces deux catégories – continuité et prévisibilité – soutiennent, au nom de la grâce, un « idéal vivant » (p. 78). En négatif, elles supposent la discontinuité et l'imprévisibilité, sur lesquelles d'ailleurs, dès l'*Essai* de 1889, Bergson ne manquait pas d'attirer l'attention, puisqu'il écrivait :

> Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de

1. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. E. Picavet, GF-Flammarion, 2013, p. 60.
2. *Ibid.*

direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui précédait [1].

C'est donc bien l'esthétique de la grâce qui, selon Bergson, récuse ce qui est à la source même du comique : le mouvement saccadé et l'imprévu de l'action. Car l'effet premier « du mécanique plaqué sur du vivant » consiste, dans ses principes généraux comme dans les cas particuliers, à faire valoir non seulement l'automatisme des gestes, des attitudes et des pensées, soumis aux saccades du mouvement et aux brisures de la raideur, mais aussi le caractère imprévu des actions qui les accompagnent. Les différents procédés du comique examinés par Bergson dans le deuxième chapitre de son essai illustrent et légitiment la conjonction grâce à laquelle s'articulent ces deux modalités : les images du diable à ressort et du pantin à ficelles (p. 102-108), comme le principe même de la répétition, qu'elle soit de mots ou de situations, ou celui de l'interférence des séries, associent le motif analogique du mécanique aux catégories adjacentes de non-continuité et de non-prévisibilité. Mais la notion de « grâce » et ses résonances, tant cinétiques que psychologiques, impliquent d'admettre une liberté dans le mouvement, corollaire à la liberté qui est à l'œuvre dans les actes et les intentions de l'esprit. Harmonie du corps et de l'âme, la grâce bergsonienne couronne la mobilité souveraine de la personne libre. Aussi le comique, conçu comme l'effet d'un « arrangement mécanique spécial » (p. 112), est-il l'expérience de l'aliénation : prisonnière de la matière, mécanisée, automatisée, l'âme, qui a perdu la grâce, a également perdu sa liberté.

Le Rire prolonge et corrobore ainsi la réfutation du déterminisme telle qu'elle se trouve déjà énoncée dans

1. *Ibid.*, p. 60-61.

Mise en pages par Meta-systems
59100 Roubaix

N° d'édition : L.01EHPN000531.N001
Dépôt légal : octobre 2013

Extrait de la publication