



*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 **distraction** 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 visible-ment 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 gentilhomme. 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.