

LES

PAPIERS

DU COLLEGE INTERNATIONAL DE PHILOSOPHIE

N°52



DE L'HUMOUR

Simon Critchley

Séminaire au Collège International de Philosophie, Paris (juin 2000)

- 1. *Pragmata et dogmata* - L'humour comme phénoménologie oblique du quotidien (Sterne, Diderot, Shaftesbury)**
- 2. Le paradigme tragique-héroïque dans la philosophie allemande classique (Schelling)**
- 3. La persistance du tragique dans la pensée allemande (Hegel, Nietzsche)**
- 4. La philosophie du tragique au vingtième siècle – Heidegger comme modèle du paradigme tragique-héroïque**
- 5. Lacan comme prolongation psychanalytique du paradigme tragique-héroïque**
- 6. Deux paradigmes, deux conceptions de la finitude**
- 7. Le sens de l'humour freudien**
- 8. Le sens de l'humour chez Lacan - spectres de Harpo Marx**
- 9. Bergson, Wyndham Lewis et le cinéma**
- 10. L'humour est-il humain ?**
- 11. L'Être et l'avoir : du corps de l'humour**

12. L'éthicité et l'ethnicité de l'humour - les Anglois, les Français, les autres

13. Humour et religion

PREMIÈRE SÉANCE (le 8 juin, 2000)

1. Pragmata et dogmata - L'humour comme phénoménologie oblique du quotidien (Sterne, Diderot, Shaftesbury)

Bonsoir, mesdames et messieurs. Ce soir, je voudrais commencer en expliquant comment j'en suis arrivé au thème de ce séminaire, expliquer pourquoi l'humour est devenu pour moi un thème philosophique capital. Pour des raisons essentielles, que je vais vous expliquer bientôt, cette explication doit commencer avec le thème qui, au premier regard, semble être le contraire même de l'humour : le tragique, *das Tragische*. Donc, ça va être très sérieux. Mon hypothèse de base est que l'humour n'est pas du tout le contraire du tragique, mais le tragique même du tragique. Dans la première séance, je vais essayer d'exposer et de justifier le cadre théorique, le *theoretical framework* de mon propos.

Il y a une épigraphe pour ce séminaire et pour le projet de recherche duquel il fait partie. Je la tire, l'emprunte ou tout simplement la vole à Laurence Sterne, qui l'utilise lui-même comme épigraphe pour *Vie et Opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*, et je reviendrais sur ces mots dans un instant. C'est une citation d'Épictète. En Anglais :

« Men are tormented with the opinions (*dogmata*) they have of things, and not by the things themselves (*pragmata*). »

Puis en Français,

« Ce ne sont pas les choses elles-mêmes, mais l'opinion qu'ils se font des choses qui tourmente les hommes. »

Ce qui m'intéresse philosophiquement dans ces mots c'est précisément la distinction entre les opinions, *dogmata*, et les choses mêmes, *pragmata*. Gardant cela à l'esprit, je vous propose une deuxième traduction française du texte grec :

« Les êtres humains sont tourmentés par les opinions qu'ils se font des choses, et non pas par les choses mêmes. »

Donc, on pourrait dire que ce qui s'annonce au seuil même de *Tristram Shandy*, c'est un *pragmatisme humoristique*, ou encore une sorte de phénoménologie comique, un souci pour les choses mêmes, les choses qui se montrent lorsque nous nous sommes débarrassés de nos opinions sur les choses, ces opinions qui nous tourmentent. Nous y reviendrons dans un instant.

Dans les premières séances, après quelques remarques préliminaires, je voudrais essayer de mettre en évidence le fait suivant : la tragédie fonctionne comme paradigme déterminant pour la compréhension de la finitude humaine en philosophie (depuis Schelling et jusqu'à Heidegger); et voir comment ce paradigme est à la fois prolongé, approfondi et compliqué en psychanalyse (je prends l'exemple de l'*Éthique de la Psychanalyse* de Lacan). À mon avis, ce privilège énorme de la tragédie constitue une déformation ou une défiguration de notre conception de la finitude humaine. Je voudrais conclure, convoquant en référence un petit texte de Freud, écrit en 1927, '*Der Humor*', et montrant comment la finitude peut être reconçue si l'on prend un autre paradigme esthétique : *le comique*. Comme nous le verrons, ce changement de paradigme permettra une autre lecture de l'*Éthique de la psychanalyse*, lecture pour laquelle l'anéantissement radical du jeu, des *jokes* et de l'humour produit une mise en question du sujet et un nouveau rapport à la Chose, à *das Ding* – constituant ainsi une autre subjectivation éthique. Après tout cela, j'ajouterai quelques mots sur Bergson et tenterai une mise en relation entre théorie bergsonienne du rire et cinéma muet.

Ce développement fait, en fait, partie d'un projet de recherche plus vaste – un livre –, qui doit beaucoup à la lecture de Wittgenstein que propose Stanley Cavell dans son livre, maintenant disponible en français, *Les Voix de la raison*. Mon hypothèse globale est que l'humour dans son refus de l'héroïque et sa reconnaissance de l'insaisissable de la finitude, nous ramène à l'ordinaire même

de l'ordinaire, à la quotidienneté du quotidien, à la banalité du banal. De cette manière, nous pourrions peut-être même dire que l'humour a une fonction éthique dans la mesure où le partage d'une plaisanterie, d'une *joke*, nous ramène à ce qui est partagé dans les pratiques même de la *Lebenswelt*, le monde de la vie, non pas d'une manière héroïque ou même simplement affirmative, mais plus modestement, plus discrètement. On pourrait même, avec Shaftesbury, parler de l'humour comme forme minimale du *sensus communis*...

(a) Il faut peut-être ici ouvrir une petite parenthèse, ou quelques petites parenthèses sur l'histoire du mot 'humour'. Le texte de Shaftesbury, *Sensus communis - an essay on the freedom of wit and humour* date de 1709. Mon projet est un petit peu la revanche du dix-huitième siècle sur le dix-neuvième et le vingtième siècles. Le mot anglais « humour » est emprunté au Français, comme la plupart de nos mots, mais le sens du mot, en tant qu'il nomme quelque chose de léger, de badin est spécifiquement anglais ; avant cette date l'humour se réfère à la doctrine antique des humeurs, humeurs animales etc. Humeur et humour sont un seul et même mot en anglais : *humour*. Le premier usage du mot « humour » pour désigner quelque chose de léger, de badin date de 1692, si l'on en croit le *Oxford English Dictionary*, qui, s'il n'est pas toujours exact, donne cependant toujours des indications intéressantes.

(b) l'œuvre de Shaftesbury a exercé une influence profonde en Allemagne sur l'œuvre de Lessing et de Moses Mendelssohn, influence qui se prolonge jusqu'à

la théorie du *Witz* et de l'*Ironie* chez Friedrich Schlegel. Il faudrait aussi parler de Kant, et de l'influence de Shaftesbury sur la *Critique de Jugement*, non seulement dans le paragraphe 54, où Kant parle de l'humour, et du rire, mais aussi en spéculant si le paradigme même du jugement esthétique ne pourrait-il pas être la plaisanterie. Kant trouve peut-être dans l'humour un modèle pour le jugement esthétique et le *sensus communis* ?

(c) En outre, il y a au dix-huitième siècle une histoire intéressante à raconter concernant l'origine géographique, ou culturelle, de l'humour. On y reviendra au cours d'une autre séance, mais fascinant est à cet égard l'article « Humour » de *l'Encyclopedie*, article sans nom d'auteur, mais qui aurait bien pu être écrit par Diderot lui-même. Je cite :

« Les Anglois se servent de ce mot pour désigner une plaisanterie originale, peu commune, et d'un tour singulier. Parmi les auteurs de cette nation, personne n'a eu de l'*humour*, ou cette plaisanterie originale, à un plus haut point que Swift, qui, par le tour qu'il savoit donner à ses plaisanteries, produit quelquefois, parmi ses compatriotes, des effets qu'on n'auroit jamais plus attendre des ouvrages les plus sérieux et les mieux raisonnés, *ridiculum acri*, etc. C'est ainsi, en conseillant aux Anglois de manger avec des choux-fleurs les petits enfants des Irlandois, il fit rentrer en lui-même le gouvernement anglois, prêt à leur ôter les dernières ressources de commerce qui leur restaient; cette brochure a pour titre, *Proposition modeste...* »

Il y a deux choses que je voudrais noter dans ce passage : Premièrement, la question de l'humour est aussi la question de la spécificité culturelle, de l'ethnicité même, de l'ethnos – le peuple, un peuple particulier. Rien n'est moins traduisible que l'humour, c'est quelque chose qui appartient à une culture, une langue, ou à un dialecte particulier. Nous reviendrons peut-être sur cette question de l'ethnicité de l'humour, question qu'il faut traiter de manière fort nuancée. Et tout d'abord, sur ce point il s'agit de la différence entre les Anglais et les Français, sans parler des Allemands, et de la présence ou de l'absence d'un sens de l'humour allemand. C'est bien sûr la question que pose Heinrich Heine, le grand *Ausnahme*, qui a quand même longtemps vécu en exil à Paris. Deuxièmement, le paradoxe qui saute aux yeux à la lecture de l'article de Diderot est que l'humour est désigné par Diderot comme quelque chose de spécifiquement anglais, mais que l'exemple donné n'est pas anglais du tout, mais plutôt le contraire, à savoir l'Irlandais Swift. Pourquoi le contraire ? Dans les années 50, un journaliste américain demande à Samuel Beckett, en français d'ailleurs, « Monsieur, est-ce que vous êtes Anglais ? » Réponse de Beckett : « Au contraire ». L'Irlande est bien le contraire, l'inverse interne de la culture anglaise et la source d'une haute tradition humoristique, de Swift et Sterne jusqu'à Beckett et Joyce. Et c'est une tradition d'humour noir. Ce n'est pas par hasard qu'André Breton commence son *Anthologie de l'humour noir* avec Swift, et même avec le texte cité par Diderot, « Modeste proposition ». Nous reviendrons aussi sur Breton.

(d) Enfin, dernière chose qu'il faut remarquer quand on parle du dix-huitième siècle, l'humour a la même origine historique que l'espace public de la démocratie moderne en Angleterre. Peut-être l'humour est quelque chose de propre à la démocratie - mais c'est une question très complexe, parce qu'il y a aussi un humour aristocratique, et que l'expérience de la démocratie moderne est aussi l'histoire du colonialisme, et même du racisme, parmi les anglais en particulier. L'objet de l'humour est bien l'étranger, soit bête, soit astucieux, mais toujours autre.

Ainsi le but de ce projet de recherche sera double :, montrer, d'une part, que ces petites explosions de l'esprit et de l'ironie que l'on appelle l'humour nous ramène au monde de nos pratiques familières et communes, c'est-à-dire au *sensus communis*; et, d'autre part, que l'humour a aussi pour fonction d'indiquer comment ces pratiques peuvent être transformées, perfectionnées, d'imaginer comment les choses peuvent être vues *autrement*. En somme, l'humour est habité, traversé d'un pouvoir messianique faible. Il y a un moment utopique dans l'humour, une imagination du monde vu autrement, et vécu autrement. Cela, cette utopie, c'est bien le moment de *dissensus communis* de l'humour. L'humour est marqué par ce rythme, cette alternance entre *sensus* et *dissensus communis*.

La chose extraordinaire de l'humour – la Chose qui se donne ou qui clignote dans le comique et comme le comique –, c'est qu'il nous ramène à l'ordinaire

même de l'ordinaire (*the ordinariness of the ordinary*), il nous ramène au familier en le faisant fantastique, il nous ramène au réel en le faisant surréel (Breton). L'humour nous renvoie au monde réel en le faisant surréel. Nous retournons aux choses mêmes tout en étant éloignés. En ce sens, l'humour nous fournit une *phénoménologie oblique du quotidien, du banal*.

Voilà le sens de mon épigraphe. Le but de l'humour est le retour aux choses mêmes dans leur quotidienneté pragmatique, leur inauthenticité risible. Revenons au mots mêmes de l'épigraphe, « les êtres humains sont tourmentés par les opinions qu'ils se font des choses, et non pas par les choses mêmes ». Alors, comment comprendre ces mots ? *Tristram Shandy* peut évidemment être considéré comme une exploration prolongée, très prolongée, du fait que les êtres humains sont plus troublés par leurs *dogmata*, leurs opinions, que par les *pragmata*, les choses mêmes. C'est-à-dire, les être humains sont obsédés - est c'est un mot absolument central dans *Tristram Shandy* - avec leurs *hobby horses*, leur chimères (ce n'est pas cela au départ – un *hobby horse*, un cheval de hobby, c'est un jouet d'enfant – mais cela prend le sens d'obsession, de passion directrice, de névrose quasiment). Comme tout le monde le sait, *Tristram Shandy* est entièrement composé de digressions. Par exemple, les digressions de Sterne sur le caractère et les opinions de Walter Shandy montrent qu'il est absolument incapable de regarder le monde autrement qu'au travers de ses hypothèses : hypothèses sur les noms, sur le nez, sur la meilleure méthode d'accouchement, afin de protéger le cerveau délicat de l'enfant, etc. etc. etc. Et

l'oncle Toby, le doux oncle Toby, qui ne voit le monde qu'au travers de ses *hobby horses*, ses chimères, son obsession pour la science des fortifications militaires, et qui essaie, avec l'aide du bon caporal Trim, de reconstruire dans son jardin de Shandy Hall en Angleterre les détails précis du siège de Namur. C'est pendant le siège de Namur qu'une pierre, qu'un boulet fit tomber du parapet d'un ouvrage à cornes, tomba sur l'aine de l'oncle Toby (localisation fort peu claire dans le livre). Le thème central de *Tristram Shandy* est l'impuissance masculine. Donc, le monde de Sterne, c'est-à-dire le monde regardé depuis ce que Sterne appelle à un certain moment, 'le système Shandéen', est entièrement composé de digressions, et en plus et essentiellement de digressions qui échouent, qui tournent mal : le fils de Walter Shandy est nommé Tristram et non pas Trismegistus, son nez est écrasé pendant l'accouchement, etc. etc. etc. Comme Sterne le dit à un certain moment, « sans fin est la quête de vérité » (p.96)

Mais où aboutissent toutes ces digressions infinies ? Où vont-elles finalement ? *Tristram Shandy* se termine, à la fin du neuvième volume, sur l'histoire d'un coq et d'un taureau. Dans les tout derniers mots du livre, en réponse à la question : « Seigneur! Dit ma mère, qu'est-ce que cette histoire ? » Yorick déclare qu'il s'agit de « a COCK and a BULL, said Yorick - and one of the best of its kind, I ever heard ». Traduit en français, « Une histoire à dormir debout, dit Yorick. Et une des meilleures que j'aie jamais entendue dans son genre ». Cette traduction, un peu discutable, est expliquée dans une petite note,

« Il se trouve qu'une histoire à dormir debout peut se dire « a cock and bull story ». Et dans sa traduction publiée en 1848, L. de Wally précise : « En anglais a *cock and bull story*, un coq et un taureau, ce qui avec une autre équivoque qu'on m'excusera de ne point expliquer (voir le sens argotique de « cock »), motive la réponse d'Yorick. »

Mais il ne s'agit pas de cela. Une histoire de coq et de taureau, c'est une histoire sans fin, une plaisanterie sans conclusion, sans *punchline*. Ce qui nous fait rire, c'est précisément qu'il n'y ait rien de particulièrement rigolo. Et l'histoire de coq et de taureau a aussi un sens pleinement sexuel, et le fait que ce n'est jamais fini, qu'on n'arrive jamais au bout, renvoie bien sûr au thème de l'impuissance masculine.

Donc, le *Tristram Shandy* est un entretien infini, une digression sans fin. Mais y a-t-il une progression de ces digressions ? Pour bien répondre à cette question, je voudrais lire un passage du premier livre de *Tristram Shandy*. Ce passage n'est pas exactement un discours de la méthode de Sterne, il n'y en a pas, mais il explique un peu ce qu'il essaie de faire dans le livre.

« Car la digression où je viens d'être conduit par accident et en vérité toutes mes digressions (sauf une) sont marquées par un trait de magistrale habileté digressive dont je crains que le lecteur ne se soit pas avisé - non, certes, par manque de pénétration mais parce qu'il est une qualité rarement recherchée et même inattendue dans une digression. Le voici : bien que je joue le jeu des digressions aussi loyalement que n'importe

quel auteur de *Grande Bretagne* et bien que j'y vole aussi loin de mon sujet et aussi fréquemment que quiconque, cependant je m'arrange toujours, dans l'ordonnance de mon histoire, pour que mes personnages ne chôment pas en mon absence.[...]

Cet ingénieux dispositif donne à la machinerie de mon ouvrage une qualité unique : deux mouvement inverses s'y combinent et s'y réconcilient quand on les croit prêts à se contrarier. Bref, mon ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps.[...]

Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la lecture. Privez-en, par exemple, ce livre, autant vous priver du livre même ; la glace d'un éternel hiver y régnerait sur chaque page; rendez-les à l'auteur : il s'élançe comme un jeune marié, boute tout en train, fait fleurir la variété, fouette l'intérêt faiblissant. »

Deux choses à remarquer dans ce passage. Premièrement, les digressions sont le soleil, la vie et l'âme de la lecture, et s'il n'y avait pas de digression, il n'y aurait pas de livre même. Mais, deuxièmement, dès que l'ouvrage digresse, il progresse aussi et en même temps. C'est-à-dire que, dans le mouvement digressif et infini de l'ouvrage, il y a un mouvement contraire à l'œuvre, un mouvement de progression. Et ces deux mouvements que l'on croit être contraires se réconcilient et se combinent. C'est presque - mais seulement presque - une dialectique, un mouvement de combinaison entre progression et digression. Pour moi, c'est la réconciliation ou combinaison fragile de ces deux

mouvements contraires - progressif et digressif - qui est le cœur même de l'humour. C'est-à-dire que, par le biais du mouvement sans fin du regard voyant le monde au travers de chimères, *les hobby horses*, de Walter ou Toby Shandy, nous sommes amenés aux choses mêmes. Les digressions sur les *dogmata* nous conduisent à des progressions sur les *pragmata*, c'est-à-dire sur l'énigme finalement risible de la vie quotidienne. Comme je l'ai déjà dit, l'humour nous renvoie au monde réel en le faisant surréel.

Excusez-moi pour cette longue digression, mais comme vous le voyez maintenant, c'était essentiel, parce que nous avons fait aussi une excellente progression. Je voudrais maintenant esquisser un peu les étapes de mon développement, pour pouvoir approcher la matière même du séminaire, à savoir, le tragique.

DEUXIÈME SÉANCE (le 15 juin, 2000)

2. Le paradigme tragique-héroïque dans la philosophie allemande classique (Schelling)

Dans un premier temps, je voudrais essayer de montrer qu'il y a à l'œuvre dans la philosophie allemande classique un « paradigme tragique-héroïque », et ce, depuis Schelling, le jeune Hegel et Hölderlin. Il est bien connu que la conséquence de la révolution copernicienne dans la philosophie fut le privilège énorme reçu par la catégorie de l'esthétique. C'est l'esthétique, ou plus précisément *die Kunst* même, qui est le domaine capable d'unifier la raison pure et la raison pratique et de réconcilier la nécessité et la liberté.

Bien sûr, un tel privilège de l'esthétique ou de l'œuvre d'art est déjà évident dans la *Critique du Jugement* de Kant et les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller. Pourtant, ce qui est initié par Schelling en 1795 dans la dernière de ses *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, c'est, comme Peter Szondi l'a déjà très bien montré, une philosophie du tragique (*das Tragische*), philosophie pour laquelle la tragédie devient la forme esthétique la plus élevée, la forme qui est capable d'achever la tâche d'une réconciliation de la raison pure et pratique, de la nécessité et la liberté. Schelling parle brièvement du *roi Oedipe* à la fin de ses *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, et de nouveau, plus en

détail cette fois, dans ses conférences sur *La philosophie de l'art* de 1802-3. Schelling écrit, et nous reviendrons sur ces mots :

« L'essence de la tragédie est donc un conflit objectif et effectif entre la liberté dans le sujet, d'une part, et la nécessité, d'autre part ; un conflit qui n'aboutit pas au fait que l'un ou l'autre soit battu, mais au fait que tous les deux sont manifestés dans une indifférence parfaite comme simultanément victorieux et vaincus. »

Hegel donne sa célèbre interprétation d'*Antigone* dans la *Phänomenologie des Geistes* en 1807, même si la tragédie est déjà centrale dans l'essai de 1803 sur la loi naturelle (*Naturrecht*). En 1803 aussi, Hölderlin écrit ses remarques sur *Le roi Oedipe et Antigone*, même si le tragique est déjà le thème central de *Grund zum Empedocles et Ueber das Werden im Vergehen* et de la tragédie encore inachevée *La Mort d'Empédocle*.

Bref, pour résumer cela assez violemment, si l'esthétique ou l'art même est selon Schelling, dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*, « la clef de voûte » qui va relier ou joindre les domaines de la raison pure et de la raison pratique séparés par Kant, alors la tragédie antique est conçue comme le modèle déterminant de l'esthétique, même si, comme Hegel l'a dit, l'art est une chose du passé.

3. La persistance du tragique dans la pensée allemande (Hegel, Nietzsche)

Ce qui commence alors avec Schelling, c'est une *philosophie du tragique* qui a une persistance presque *unheimlich* dans la tradition intellectuelle allemande. Chez Hegel, la tragédie est utilisée pour illustrer ce qu'il appelle *die Tragoedie im Sittlichen*, la condition tragique de la vie éthique moderne. Contre le formalisme supposé de Kant et de Fichte, le modèle de la tragédie permet à Hegel de diagnostiquer le caractère amphibie de la modernité, la diremption ou, mieux, la diremption à soi (*Selbstentzweihung*) du sujet individualisé de la substantialité de l'Esprit, le *Geist* même.

Chez Nietzsche, bien que les scansionnements du traitement du tragique et du comique atteignent chez lui une complexité qui demanderait une autre conférence (peut-être un livre entier), le paradigme tragique est évidemment manifeste dans *La naissance de la tragédie* de 1871 avec son évocation d'une renaissance de la tragédie perçue dans la musique de Wagner. Et bien que ce projet soit soumis à une *Selbstkritik* très sévère dans la préface à *La naissance de la tragédie* de 1886, et qualifié d'*Artisten-Metaphysik*, de métaphysique d'artiste, Nietzsche maintient jusqu'à la fin l'idée de l'art comme affirmation tragique.

Et tout autant, ce privilège massif du tragique se retrouve ailleurs dans le dix-neuvième siècle allemand, dans l'œuvre de Solger, Schopenhauer et Hebbel, et

aussi d'une manière plus complexe (ce serait aussi une autre conférence) chez Kierkegaard, pour qui le tragique doit être dépassé par l'humour, l'ironie et finalement par le saut de la foi. Pour Kierkegaard, le passage de l'éthique au religieux se fait par l'humour.

4. La philosophie du tragique au vingtième siècle - Heidegger comme modèle du paradigme tragique-héroïque

Passons maintenant au vingtième siècle. Ici, le paradigme tragique est manifestement à l'œuvre chez Freud dans l'emploi même du mythe d'Œdipe comme la narration centrale ou l'hypothèse de base dans le développement de l'enfant. En outre, on pourrait citer l'essai de Georg Simmel de 1912 sur « Der Begriff und die Tragödie der Kultur », et celui de Max Scheler de 1915 « Zum Phänomen des Tragischen ». Mais, pour les raisons qui deviendront manifestes lorsque nous nous tournerons vers Lacan, je voudrais me concentrer sur Heidegger, sur la logique tragique-héroïque de *Sein und Zeit* et encore plus sur le prolongement et l'approfondissement de cette logique dans sa lecture de l'*Antigone* dans *Einführung in die Metaphysik* de 1935.

Chez Heidegger, la question du paradigme tragique-héroïque se concentre dans la question demandant si la mort pourrait être conçue comme la *possibilité* de *Dasein*. Au début de la deuxième division de *Sein und Zeit*, la condition de possibilité pour la compréhension ou pour la prise même (*Griff*) de la totalité (*Ganzheit*) de l'existence du *Dasein*, qui est - il ne faut pas l'oublier - la condition de possibilité pour l'authenticité, est que *Dasein* doit comprendre, ou avoir un rapport de compréhension avec sa fin, c'est à dire la mort - *Sein-zum-Ende ist Sein-zum-Tode*. Comme Heidegger l'écrit, « Das 'Ende' des In-der-Welt-seins ist der Tod ». Être capable de comprendre sa mort veut dire que le *Dasein* conçoit la mort comme sa possibilité la plus propre, ce que Heidegger appelle, « la possibilité de l'impossibilité absolue de *Dasein* ». Lorsque *Dasein* entre en rapport avec la possibilité de sa mort dans le mode de l'anticipation (*das Vorlaufen*), il est alors *libre*, dans la mesure où il se libère des illusions de la caverne platonicienne de *das Man*. La liberté, c'est précisément « *Freiheit zum Tode* » Comme Heidegger le montre d'une façon absolument claire dans le paragraphe 74 sur « La constitution fondamentale de l'historicité », « *Nur das Freisein für den Tod...bringt das Dasein in die Einfachheit seines Schicksals* » Suivant une logique argumentative qui remonte, curieusement mais sans doute possible, à l'analyse de la tragédie donnée par Schelling en 1803, c'est à travers un rapport anticipatoire à sa mort que le *Dasein* peut assumer *librement sa nécessité*, et, de cette manière, achever ou atteindre l'union individuelle de la liberté et la nécessité. Le nom pour cette union est bien *le destin*. Pour Schelling, une telle union constitue l'essence même de la tragédie et l'expérience

fondamentale du héros tragique, que ce soit le roi Oedipe, ou King Lear. De plus, cette liberté destinale qui est la constitution même de l'historicité individuelle est aussi la condition de possibilité pour *ein Mitgeschehen*, une occurrence historique collective, et pour la détermination destinale (*als Geschick*) de la communauté du peuple (*die Gemeinschaft des Volkes*). Bien sûr, il y a seulement un tout petit pas du paragraphe 74 de *Sein und Zeit* à la mécompréhension totale du rapport entre la philosophie et la politique telle qu'elle fut donnée par Heidegger quelques années plus tard, n'est-ce pas ?

En tant que tel, le *Dasein* authentiquement historial peut choisir son héros (*dass das Dasein sich seinen Helden wählt*); c'est-à-dire, le *Dasein* peut se choisir comme un héros tragique, un être libre et destinal qui se tend et s'offre dans le néant de la mort, ou bien choisir *das Man* et retomber dans la chute de l'inauthenticité. Cette thématique tragique-héroïque de l'inauthenticité est puissamment à l'œuvre dans l'interprétation heideggerienne de l'*Antigone*, interprétation qui semble avoir exercé une influence considérable sur Lacan (je reviendrai sur ce point). Pour Heidegger, le deuxième stasimon de l'*Antigone*, « L'hymne à l'homme » fournit non pas seulement « la définition grecque authentique de l'être humain », mais aussi le trait ou caractère fondamental de l'essence humaine, à savoir d'être celui qui est le plus *unheimlich*, « *das Unheimlichste zu sein, ist der Grundzug der Menschenwesens* ». La tragédie grecque comprend l'essence humaine comme *to deinotaton*, c'est à dire comme celui qui se jette dans *das Unheimliche*, celui qui à la fois quitte et dépasse le sol

historial du *polis*, et qui devient *upsipolis* ou *apolis*. Le héros tragique - et le mot qu'utilise Heidegger est le même mot qui se trouve au centre de la lecture lacanienne, lorsque celui-ci décrit l'éclat transgressif d'Antigone - est possédé par l'*ate*, la pulsion violente pour la vérité qui l'amène selon Heidegger à la ruine, le désastre (« *der Verderb, das Unheil* »). Mais la transgression libre et violente du héros tragique est aussi – suivant toujours la logique que nous avons suivie jusqu'à maintenant – une *nécessité* ou un *besoin* (*Notwendigkeit, die Not*). C'est-à-dire que c'est seulement en s'opposant au sol inauthentique historial du *polis* que le *Dasein* peut devenir authentiquement historial. C'est à travers, ou par, la ruine ou le désastre même du héros tragique que l'histoire est littéralement *faite* comme la confirmation ou la reconnaissance de l'Être même, « *Als Geschichte bestätigt sich werkhafte das Überwältigende, das Sein.* »

TROISIEME SÉANCE (le 22 juin, 2000)

5. Lacan comme le prolongement psychanalytique du paradigme tragique-héroïque

Passant maintenant du contexte allemand au contexte français, je voudrais essayer de montrer comment ce paradigme tragique-héroïque est conservé dans la psychanalyse lacanienne, au moins dans le Séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*. Mais avant de commencer, si vous me le permettez, je voudrais ajouter deux mots de prudence. Premièrement, je vais parler uniquement de Séminaire VII, et ce n'est pas une simple question de philologie d'établir si ce que je vais dire ici est confirmé ou peut être réfuté par les autres séminaires et d'autres textes de Lacan. Le moindre qu'on puisse dire est que la question est beaucoup plus compliquée que je veux bien l'avouer dans ce séminaire. Deuxièmement, je voudrais procéder en donnant une lecture double du Séminaire VII : après une interprétation qui insère Lacan dans le paradigme tragique-héroïque, je voudrais simplement esquisser – suite à quelques précisions thématiques sur la comédie, le rire et l'humour chez Freud – une autre lecture possible du Séminaire VII, une lecture qui a l'ambition d'indiquer comment le rapport du sujet à *das Ding* s'ouvre dans le comique, et en

particulier comment la subjectivation éthique s'ouvre dans le rapport au visage, non pas un visage abstrait et général, mais le visage particulier de Harpo Marx.

Je crois que, pour Lacan, Antigone devient l'héroïne tragique de la psychanalyse : elle qui ne cède pas sur son désir, elle qui suit la loi de désir, qui est ce que Hegel appellerait « la loi du ciel », et qui suit cette loi jusqu'au bout, c'est-à-dire, jusqu'à la mort. Je crois que Lacan prolonge et approfondit le paradigme tragique avec son choix d'Antigone comme l'héroïne de la psychanalyse, comme celle qui incarne l'impérative éthique de la psychanalyse : ne pas céder sur son désir.

Mais arrêtons-nous un instant et revenons sur la dernière séance du Séminaire VII, « Les paradoxes de l'éthique, ou as-tu agi en conformité avec ton désir ? » Pour Lacan - et à juste titre - l'essentiel de l'éthique consiste en un jugement sur notre action (est-ce qu'une action est bonne ou mauvaise ?). Or, s'il y a une éthique de la psychanalyse, c'est pour autant que la psychanalyse apporte, en quelque façon, quelque chose qui se pose comme *mesure* de notre action (*mesure* dans le sens d'un *metron* aristotélicien), une mesure qui nous permettrait un jugement, l'équivalent d'un critère au sens wittgensteinien du terme. Pour Lacan, il est évident que cette mesure se trouve dans le désir, le désir inconscient et sexuel dans le sens freudien. L'impératif qui découle de cette mesure éthique - bien que je simplifie la logique de l'argument de Séminaire VII sur ce point - est *ne pas céder sur son désir*. Je crois que cela

explique la remarque finale de Séminaire VII, à savoir « Les lois du ciel en question, ce sont bien les lois du désir » (p.375). C'est à dire que les lois du ciel pour l'analyse, les lois qui fournissent une mesure pour le jugement éthique ce sont bien les lois du désir.

Toujours dans la dernière séance de Séminaire VII, Lacan dit qu'il a invité ses auditeurs à entrer dans une *experimentum mentis*. Cette expérience mentale consiste à adopter la perspective de ce que Lacan appelle le Jugement dernier, et l'on adopte cette perspective quand on se pose la question suivante : « avez-vous agi en conformité au désir qui vous habite ? ». C'est-à-dire que la question de l'éthique de la psychanalyse est posée au niveau du rapport entre l'action et le désir inconscient. C'est la question : quelle serait la forme de l'action convenable pour, ou en conformité avec, le désir ?

Afin d'expliquer ce rapport entre l'action et le désir, Lacan utilise comme support la tragédie ; c'est-à-dire que l'action tragique sert d'exemple ou d'indication de l'action éthique qui se conformerait au désir. L'éthique de la psychanalyse entraîne un rapport à ce que Lacan appelle, avec une franchise surprenante, « la réalité de la condition humaine »(p.351). Cette « réalité » peut être exprimée avec ce que Lacan appelle « l'expérience tragique de la vie ». Pour Lacan, une telle expérience tragique n'a rien à voir avec ce qu'il nomme « une spéculation portant sur l'ordonnance, l'arrangement, de ce que j'appelle le service des biens »(p.361). Cette notion de service des biens est la position de ce

que Lacan appelle, d'une manière très vague, « l'éthique traditionnelle », une position incarnée par la personne de Créon. Pour Lacan, Créon représente le pôle de l'action tragique opposé au désir, une hypothèse qui est, à mon avis, gravement inadéquate et qui est la conséquence d'une compréhension unilatérale et anti-dialectique de la tragédie grecque (mais cela est une autre histoire – une chose à remarquer dans le séminaire VII est la sévérité de la critique que fait Lacan de Hegel, constatant que rien n'est plus faible chez Hegel que sa compréhension de l'esthétique, et en particulier son analyse de la tragédie – ce qui est d'ailleurs faux).

Dans un passage auquel nous aurons l'occasion de revenir plus tard, Lacan écrit,

« Disons en première approximation que le rapport de l'action au désir qui l'habite dans la dimension tragique s'exerce dans le sens d'un triomphe de la mort. Je vous ai appris à rectifier – triomphe de l'être-pour-la-mort, formulé dans le *me phunei* d'Oedipe, où figure ce *me*, la négation identique à l'entrée du sujet, sur le support du signifiant. C'est le caractère fondamental de toute action tragique. »(p.361-62)

La première chose à remarquer est le sens heideggerien de cette citation, à savoir, que le rapport entre l'action et le désir en jeu dans l'expérience tragique s'exerce dans le sens d'un triomphe de l'être-pour-la-mort, qui est tout simplement la traduction française de *Sein-zum-Tode*. La deuxième chose à remarquer est cette allusion (qu'on trouve à plusieurs reprises dans le Séminaire VII) au *me phunei* d'Oedipe, une allusion qui nous rappelle l'emploi que fait

Nietzsche de la sagesse de Silène dans *La naissance de la tragédie*, à savoir, dans la traduction de Lacan, « plutôt, ne pas être » (p.353). Ainsi, la thèse de Lacan ici semblerait être que la tragédie nous fournit un modèle exemplaire de l'action éthique accomplie en conformité avec son désir, pour autant que le désir est lié à la mort. Ainsi, le comportement approprié face à la mort, c'est l'être-pour-la-mort : nous agissons de manière telle que nous ne cédon pas sur notre désir. Donc, une voie possible pour l'interprétation de l'éthique de la psychanalyse – et j'admets qu'il y en a d'autres – est de la considérer comme une aspiration schellingo-heideggerienne à une conformité entre l'action éthique libre et un désir mortel et destinal ; c'est-à-dire que le sujet *doit*, par le travail de l'analyse, aspirer au *Freiheit-zum-Tode* qui est l'essence même de l'expérience tragique et de l'expérience de la finitude dans le paradigme tragique-héroïque.

Cette hypothèse est liée aussi à ce que Lacan dit dans l'avant-dernière séance sur l'*Hilflosigkeit*, la *désaide*, lorsqu'il décrit notre rapport fondamental à la finitude. Mais, pour Lacan, l'*Hilflosigkeit* n'est pas, comme elle l'était pour Freud dans l'*Entwurf einer Psychologie*, le signe de l'angoisse ou de la détresse. D'une manière elliptique mais fascinante, Lacan explique qu'un tel rapport avec la finitude est « non pas *Abwarten*, mais *Erwartung* » (p.351); c'est-à-dire, contre Sartre peut-être, non pas l'abandon d'un délaissement, mais plutôt l'ouverture passive d'une attente, d'une anticipation, quelque chose qui s'apparente peut-être à l'expérience heideggerienne de *Gelassenheit*. Ainsi, l'expérience tragique est celle d'un « désarroi absolu »(p.351), moment où le

héros tragique - King Lear autant qu'Œdipe - se trouve « seul et trahi », exilé du *polis* et devenant *upsipolis*, devenant *das Unheimlichste*. Pour Lacan, une certaine catharsis du désir est accomplie dans la ruine ou le désastre du héros tragique. L'action tragique accomplit une *purification* (voilà la traduction lacanienne de la *catharsis* aristotélicienne) du désir par rapport à son objet, à savoir, la mort.

Si j'avais eu plus de temps, j'aurais volontiers poursuivi cette thématique de l'expérience tragique en tant que purification du désir en explorant ses rapports avec l'interprétation que donne Lacan de la catharsis aristotélicienne et du Catharisme.

« Les cathares, qu'est-ce que c'est ? Ce sont les purs. *Katharos*, c'est un pur. Et le terme, dans sa résonance originelle, ne signifie pas d'abord illumination, décharge, mais purification. » (p. 287)

L'hypothèse que je n'ai pas de temps de développer ici est que l'éthique de la psychanalyse, pour autant qu'elle emploie le modèle de l'action tragique, est trop Cathare, trop pure, et finalement trop héroïque (sur la théologie Cathare, il faudrait consulter les livres de René Nelli). Mais je voudrais interrompre ici ma lecture de Lacan pour donner quelques précisions plus générales et systématiques.

6. Deux paradigmes, deux conceptions de finitude

S'il est au moins plausible de dire qu'il y a à l'œuvre dans le Séminaire VII de Lacan un paradigme tragique, alors la question critique que je voudrais poser et explorer est très simple : *pourquoi pas le comique ?* Est-ce qu'il y a un complexe d'Œdipe à l'œuvre dans la philosophie allemande après Kant et jusque dans la psychanalyse, ou *un complexe d'Antigone*, ou, au moins, un complexe de Sophocle, provoquant une subordination du comique au tragique, et une marginalisation du phénomène des *Jokes*, de l'humour, et du rire ?

L'hypothèse que je voudrais explorer est que le paradigme tragique fournit bien une manière de penser la question de la finitude, mais que c'est une pensée qui finalement *défigure* ou *déforme* la finitude en la faisant *héroïque* (j'emprunte ici l'idée de Lacoue-Labarthe dans son texte sur Hölderlin, *Métaphrasis*). Bien sûr, c'est une hypothèse trop ambitieuse, et je ne veux pas la défendre contre tous les auteurs que j'ai évoqué dans les premières étapes de mon développement. Kierkegaard représente une exception évidente, et je ne voudrais pas du tout réduire la complexité du traitement du tragique chez Hölderlin ou Nietzsche, pour ne rien dire de l'emploi critique et diagnostique de la tragédie qu'on trouve chez Hegel et dans la tradition qui s'en inspire, par exemple chez Georg Simmel. Comme je l'ai déjà dit, la question du tragique chez Lacan n'est pas non plus toute simple, et nous y reviendrons dans un instant.

Mais alors, de manière heuristique, je voudrais avancer deux paradigmes avec lesquels nous puissions aborder la question de la finitude : *le paradigme tragique-héroïque* que j'ai déjà expliqué, et *le paradigme comique-anti-héroïque*. Ce second paradigme se fonde en la reconnaissance non pas de la possibilité de la mort, ou de la mort comme possibilité, mais plutôt en *l'impossibilité* de la mort. Contre Heidegger, et avec Levinas et Blanchot, la mort est conçue comme l'impossibilité de la possibilité. La mort est ce en face de quoi *je ne peux plus pouvoir* – ce *Dasein* n'est pas capable de choisir son héros. D'une telle perspective, la finitude n'est pas quelque chose que le sujet peut assumer héroïquement dans une liberté destinale, mais elle est plutôt quelque chose d'insaisissable, radicalement incompréhensible. C'est donc une conception faible de la finitude, pour laquelle le sujet s'affaiblit infiniment face à la mort. Mon intuition est que le rire, une certaine expérience du rire, ouvre ce rapport ou ce non-rapport avec la mort. Comme l'écrit Jean Paul dans son *Vorschule der Ästhetik*, « komisches Heldengedicht ist ein Widerspruch » (« un poème à la fois comique et héroïque est une contradiction »).

Bien sûr, avec cette proposition d'un paradigme comique-anti-héroïque, je n'ai aucune prétention à la nouveauté. Plutôt, avec ce changement d'aspect – *aspect changé* dans le sens de Wittgenstein – minimal, je voudrais simplement commencer à *imaginer*, à côté de l'histoire de la philosophie du tragique, une histoire, ou des histoires, de la philosophie – ou non-philosophie – du comique.

Les racines philosophiques de cette tradition remontent bien sûr au deuxième livre disparu de la *Poétique* d'Aristote, au centre du drame dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. Mais peut-être il est raisonnable de dire que l'expression décisive et moderne de cette tradition comique se trouve dans l'œuvre de Shaftesbury, *Sensus communis : an essay on the freedom of wit and humour* (1709), texte qui eut une influence profonde en Allemagne notamment dans l'œuvre de Lessing et de Moses Mendelsohn, et jusque dans la théorie du *Witz* et de l'*Ironie* chez Friedrich Schlegel. On pourrait aussi considérer les traitements divers de l'humour dans la tradition philosophique, dans le paragraphe 54 de la *Critique du Jugement* de Kant, dans Jean Paul, dans l'esthétique de Hegel, et jusqu'à Bergson et Bataille pour ce qui est de la tradition française, et, pour ce qui est de la tradition allemande jusqu'à Helmuth Plessner. Donc, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il y a du travail à faire sur l'histoire du comique dans la philosophie.

Cependant, les racines véritables d'une telle histoire imaginée du comique se trouveraient dans la littérature plutôt que dans la philosophie, histoire qui commencerait avec Aristophane et Pétrone, qui continue pour moi avec Chaucer, Rabelais, Érasme, Thomas Nashe, Jonathan Swift, Laurence Sterne et Samuel Johnson, Voltaire et Diderot, tradition carnavalesque et satirique, à la fois religieuse et charnelle – religiosité charnelle – et qui continue au vingtième siècle avec ces antipodes littéraires qui s'appellent Joyce et Beckett. Une question se pose ici, que je laisserai ouverte, c'est que la grande tradition de

littérature comique est aussi une tradition religieuse, une tradition où la jouissance du rire était en quelque façon l'expression la plus profonde d'une fidélité religieuse. C'est un grand thème : la question du rapport entre le rire et la religion, dans le Christianisme, mais aussi dans le Bouddhisme.

7. Le sens de l'humour freudien

Revenons à la psychanalyse pour opposer Freud à Lacan. L'importance centrale des phénomènes du *Witz*, du rire et du comique pour la psychanalyse freudienne est évidente dès la publication en 1905 de *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, ouvrage qui a exercé une influence significative sur Lacan du fait de la grande attention portée au langage, comme on le voit dans le séminaire sur *Les formations de l'inconscient* publié il y a deux ans, et qui commence par une longue analyse du phénomène du *Witz* chez Freud.

Cependant, à mon avis, l'importance du comique est reconnue par Freud avec plus même de perspicacité et de finesse dans son tout petit article de 1927 intitulé « Der Humor ». Dans cet article, Freud donne une analyse de l'humour non pas depuis la perspective économique qui domine le livre de 1905, mais depuis la perspective d'une phénoménologie du *Gefühl*, du sentiment ou affect. En l'espace de six pages, Freud montre comment le phénomène de l'humour est

la contribution faite au comique par le Surmoi. C'est-à-dire que dans l'humour, le Surmoi observe le moi d'une position élevée ou 'gonflée'. à côté du Surmoi, le moi apparaît minuscule et sans importance. L'exemple comique que donne Freud est celui d'un condamné qui va être pendu. Le matin de son exécution, il quitte la cellule des condamnés et, approchant du gibet, il s'écrie : « *Na, die Woche faengt gut an* », « *Eh bien, la semaine commence bien* ». En quoi consiste donc la plaisanterie ? Pour Freud, l'humour fonctionne ici dans l'observation du moi par le Surmoi, et cette observation produit un humour noir qui n'est pas du tout mélancolique ou déprimant, mais plutôt « libérant, exaltant ou élevant » (« *befreiend, erhebend* »). L'humour est donc un antidépresseur. Freud conclut de la manière suivante, « *Sieh'her, das ist nur die Welt, die so gefaerlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darueber zu machen.* » (« Regarde, c'est cela seulement, le monde, qui semblait si dangereux. Un jeu d'enfants, et un bon sujet de plaisanterie. ») Ce qu'il faut souligner ici c'est que *l'analyse freudienne de l'humour constitue un développement positif et tout à fait imprévu de la logique interne de narcissisme qui trouve finalement au Surmoi une fonction positive*. Ainsi, le clivage narcissique du moi qui façonne le paysage entier de la seconde topique ne produit pas seulement les pathologies alternantes ou basculantes de la mélancolie et de la manie, mais aussi un sens de l'humour – un humour noir, sardonique et méchant, très méchant. C'est précisément cela que défend Shaftesbury sous le nom de « raillerie ». Mais, et cela est très important, c'est une raillerie que j'exerce contre moi-même, contre mon moi, et non contre les autres. La victime de l'humour, c'est le moi – « Je

suis ridicule », voilà l'antidépresseur de la comédie. En ce sens là, je crois que l'humour nous rappelle à la modestie, rappelant le caractère profondément limité de la condition humaine – limitation qui ne demande pas une affirmation tragique, mais plutôt une reconnaissance comique (*comic acknowledgement* dans le sens de Cavell), qui ne requiert aucun jargon de l'authenticité héroïque, mais seulement de rire de son inauthenticité.

En ce qui concerne l'humour, il faut toujours donner des exemples, et j'en ai deux, que j'emprunte à Alain David. D'abord, il y a la plaisanterie du philosophe et critique littéraire hongrois, Gyorgy Lukacs. Comme tout le monde le sait, Lukacs n'était pas grand ami de l'œuvre de Franz Kafka, qu'il avait déclaré « idéaliste », et mauvais exemple d'un esthétisme moderniste décadent. Lukacs était ministre de culture dans le gouvernement hongrois lorsque, en 1956, les chars soviétiques entrèrent à Budapest. Dans la nuit, Lukacs est arrêté chez lui et jeté dans un camion avec les autres ministres puis le camion quitte la ville pour l'obscurité de la campagne. L'histoire, sans doute apocryphe, dit que Lukacs se tourna alors vers un de ses collègues en disant, « Finalement, Kafka était bien un réaliste » (« *Kafka war doch ein Realiste* »). L'essentiel de la plaisanterie est que, dans cette situation extrême, extrêmement noire, Lukacs ironise sur lui-même. L'humour consiste dans le fait que Lukacs se trouve ridicule parce que la réalité a produit une situation qui contredit son jugement esthétique et il l'admet volontiers. C'est à peu près la même chose dans la deuxième plaisanterie, même si la situation est beaucoup plus quotidienne. Alain

David est en train de prendre une tasse de thé avec Emmanuel Levinas. À un certain moment, après qu'ils ont bu une première tasse, Alain David demande à Levinas, « Monsieur, est-ce que vous en voulez une autre ? », et Levinas répond, « Non merci, je suis mono-thé-iste ». L'essentiel de la plaisanterie est ici que Levinas, comme tout le monde le sait, était bel et bien monothéiste. Donc, l'humour est ici dirigé par Levinas contre lui-même, et il se trouve ridicule.

Il y a pour moi un travail très intéressant à faire ici, quelque chose que j'ai ébauché récemment, sur le statut du Surmoi dans la psychanalyse et pas seulement dans la psychanalyse. Mon hypothèse est que l'humour est une maturation du Surmoi, ce qui laisse le Surmoi devenir adulte d'une certaine manière. Celui qui a très bien compris cette dimension radicale de l'humour freudien, à la fin des années 30, c'est André Breton, à qui la conception freudienne de l'humour fournit la définition même de ce qu'il a appelé, et c'était un néologisme à l'époque, *l'humour noir*. À la fin de sa préface à *l'Anthologie*, Breton cite les passages cruciaux du texte de Freud sur l'humour. Breton écrit :

« Il serait temps, dit Freud, de nous familiariser avec certaines caractéristiques de l'humour. L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore *quelque chose de sublime et d'élevé...* »

Mais qu'est-ce que c'est que le rire ? Je me demande s'il y a un rire qui corresponde à ce sens de l'humour freudien ? Ici, il faut peut-être faire une nouvelle distinction heuristique parce qu'il y a rire *et* rire.

D'une part, il me semble, il y a le rire nietzschéen de retour éternel, le rire *comme* retour éternel, le rire de l'affirmation tragique, qui rit en face du peloton d'exécution, le rire transgressif ou extatique qui a profondément influencé Bataille (mais je dois dire que, à mon avis, Bataille n'est pas tellement amusant). Mais j'ai des soupçons à l'égard de ce rire parce qu'il me semble être essentiellement solitaire, c'est un rire qui émane des montagnes, des sommets, de Sils-Maria pour être exact. C'est un rire *maniaque*, un rire au bord des larmes. C'est le rire d'un moi gonflé et triomphal dans une solitude vide.

D'autre part, il y a le rire de quelqu'un comme Laurence Sterne, Jonathan Swift ou Samuel Beckett, qui est plus sardonique ou sarcastique, mélancolique aussi peut-être, et qui surgit d'un sentiment profond d'inhabilité, d'inauthenticité, et d'impossibilité. Je crois que cette seconde conception du rire n'est pas seulement beaucoup plus amusante et plus exaltante que la première, elle est aussi plus tragique.

On pourrait donner une centaine d'exemples tirés de l'œuvre de Beckett, pour moi le vrai maître de l'humour noir. Quelques exemples dialogiques : « Tu crois à la vie future ? La mienne l'a toujours été, » « Est-ce que vous avez habité en

Irlande toute votre vie ? Pas encore », « Est-ce que vous êtes anglais ? Au contraire », « la vie est une bien belle chose, une chose inouïe. Il rapprocha son visage du mien. Une chose inouïe. Il sourit. Je fermai les yeux. Les sourires, c'est très joli, très encourageant, mais il leur faut un peu de recul. Je dis, Vous croyez qu'il parlait de la vie humaine. » Et cetera, et cetera, et cetera. Et finalement c'est peut-être le caractère répétitif des *jokes* qui m'intéresse – nous reviendrons sur cette idée de répétition. Pour résumer, d'une manière tout à fait provisoire, le problème avec le paradigme tragique-héroïque, c'est qu'il n'est pas assez tragique et que c'est peut-être plutôt le comique qui est véritablement tragique.

QUATRIEME SÉANCE (le 29 juin, 2000)

9. Le sens de l'humour chez Lacan - spectres de Harpo Marx

Est-ce qu'il y a un tel rire chez Lacan ? Je le crois, mais il faut le déterrer du texte même. Pour aborder cette question, je voudrais revenir au Séminaire VII et commenter deux rares passages qui traitent du comique dans un livre irrésistiblement dominé par le tragique. Le premier se trouve dans la dernière séance du séminaire, et je l'ai déjà cité en partie. C'est à ce moment-là que Lacan parle du caractère fondamental de l'action tragique en tant que triomphe de l'être-pour-la-mort. Mais il continue,

« La dimension comique, en première approximation, il s'agit sinon de triomphe, au moins de jeu futile, dérisoire de la vision. *Si peu que j'aie pu jusqu'à présent aborder devant vous le comique*, [je souligne] vous avez pu voir qu'il s'agit aussi du rapport de l'action au désir, et de son échec fondamental à le rejoindre.

La dimension comique est créée par la présence en son centre d'un signifiant caché, mais qui, dans l'ancienne comédie, est là en personne – le phallus. Peu importe qu'on nous l'escamote par la suite, il faut simplement se souvenir que ce qui nous satisfait dans la comédie, nous

fait rire, nous la fait apprécier dans sa pleine dimension humaine, l'inconscient non excepté, ce n'est pas tant le triomphe de la vie que son échappée, le fait que la vie glisse, se dérobe, fuit, échappe à tout ce qui lui est opposé de barrières, et précisément des plus essentielles, celles qui sont constituées par l'instance du signifiant.

Le phallus n'est rien d'autre qu'un signifiant, le signifiant de cette échappée. La vie passe, triomphe tout de même quoi qu'il arrive. Quand le héros comique trébuche, tombe dans la mélasse, eh bien, quand même, petit bonhomme vit encore.

Le pathétique de cette dimension est, vous le voyez, exactement l'opposé, le pendant du tragique. Ils ne sont pas incompatibles, puisque le tragico-comique existe (i.e. Beckett). C'est là que gît l'expérience de l'action humaine, et c'est parce que nous savons mieux que ceux qui nous ont précédés, reconnaître la nature du désir qui est au cœur de cette expérience, qu'une révision éthique est possible, qu'un jugement éthique est possible, qui représente cette question avec sa valeur de Jugement dernier - Avez-vous agi conformément au désir qui vous habite ? »

(p.362)

Ce passage est très riche et mériterait de longs commentaires, mais permettez-moi quelques remarques provisoires. En opposition au tragique, le comique n'est pas le triomphe de la vie conçue comme l'être-pour-la-mort, mais son échappée, le fait que dans la dimension comique la vie glisse, se dérobe. Donc, si la leçon du tragique pour la psychanalyse c'est qu'il nous faut agir en conformité avec

notre désir, dans un rapport anticipatoire à la mort, alors le comique montre l'échec fondamental de l'action pour rejoindre le désir. Le comique est l'ajournement, la parodie, le pastiche de la catharsis, ou chaque tentative d'atteindre un héroïsme sublime et solitaire s'effondre et se dégonfle dans la gaieté et la réjouissance anti-héroïque. Lacan a raison sans doute, mais la remarque révélatrice dans ce passage est, pour moi, la suivante, « Si peu que j'aie pu jusqu'à présent aborder devant vous le comique ». Je me demande pourquoi « si peu » ? Bien que nous sachions depuis Aristote qu'il est plus facile d'écrire sur le tragique que sur le comique, et qu'il est presque impossible d'écrire quelque chose d'à la fois amusant et philosophiquement intéressant sur le comique, est-ce qu'il n'est pas nécessaire de nous demander pourquoi le comique manifeste cette résistance à l'analyse ?

Est-ce qu'on ne peut pas dire que ce qui s'ouvre dans le comique est un autre rapport à la finitude, dans lequel ce qui nous fait rire n'est pas le triomphe de la vie, mais le fait que la vie glisse, fuit, dissipe, et nous échappe ? Le phallus même porté par le satyre dans la comédie antique n'est pas le symbole patriarcal de domination masculine, mais bien plutôt un signifiant de la fuite, de la faiblesse, de la dépossession ou de l'expropriation du phallus. L'exagération même du corps qu'on trouve dans la tradition comique de clownerie et de la *commedia dell'arte*, nous rappelle et nous ramène à la faiblesse et la vulnérabilité du corps. Plutôt que d'être intimidés par la grandeur presque monstrueuse du héros tragique, dans le comique nous sommes mis en présence

avec ce que Jean Paul appelle '*das unendliche Kleine*' (l'infiniment petit), ce que Lacan appelle « le petit bonhomme » qui tombe dans la mélasse mais qui vit encore – Harpo Marx, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Monsieur Hulot, Mr. Bean - on reviendra à ces personnages dans un instant.

Et c'est ici que je voudrais conjurer le spectre d'Harpo Marx et citer un deuxième et ultime passage du Séminaire VII. L'extrait se trouve directement après la discussion centrale de la Chose, *das Ding*, dans l'*Entwurf* de Freud. Vous vous rappelez sans doute que le *Ding*, en tant qu'Autre absolu du sujet, est ce autour de quoi s'oriente tout le cheminement du sujet chez Lacan. Juste avant l'extrait que je vais citer, Lacan insiste sur le fait que si, pour Freud, le *Nebenmensch* s'annonce avec un cri (*das Schreien*), pour lui, « Ce cri, [...], nous n'en avons pas besoin »(p.68). Il faut donc comprendre le cri du prochain selon Lacan – et c'est un point hautement contestable – comme un mot, mais un mot qui reste muet, un mot qui se tait. Lacan dit : « Les choses dont il s'agit...sont les choses en tant que muettes ». Et c'est ainsi, afin d'illustrer ce rapport muet entre le sujet et *das Ding*, que Lacan conjure le spectre d'Harpo Marx.

« Il n'est que d'évoquer une figure qui sera vivante pour tout un chacun d'entre vous, celle du terrible muet des quatre Marx Brothers - Harpo. N'y a-t-il rien qui puisse poser une question plus présente, plus pressante, plus prenante, plus chavirante, plus nauséuse, plus faite pour jeter dans l'abîme et le néant ce qui se passe devant lui, que la figure, marquée de ce

sourire dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la niaiserie la plus complète, d'Harpo Marx ? Ce muet à lui tout seul suffit à supporter l'atmosphère de mise en question et d'anéantissement radical, qui fait la trame de la formidable farce des Marx, et du jeu de *jokes* non discontinu qui donne toute la valeur de leur exercice. » (p.69)

Ce qui me fascine dans cette citation c'est que Lacan reconnaît que le rapport à *das Ding* comme rapport à une altérité absolue qui résiste à la compréhension, mais qui constitue la subjectivation du sujet éthique, a lieu dans l'expérience des *jokes*, dans le comique. Donc, s'il y a un paradigme tragique-héroïque à l'œuvre dans le Séminaire VII, il faut aussi admettre qu'il y a matière, dans le texte même, à compliquer ce paradigme. Il y a en jeu d'autres possibilités de sublimation que celle du tragique.

Mais revenons à Harpo. Qui est-il ? C'est un fou, *a fool*. Et qu'est-ce que c'est, un fou ? Un fou, c'est une chose, un mélange *unheimlich* de perversité et de niaiserie, de sagesse et de stupidité, de familiarité et d'étrangeté. Un fou, c'est une chose qui parle vrai, souvent en restant muet, *mot muet qui fait mouche* comme dirait Lacan. Un fou est une chose qui parle vrai face au pouvoir, qui parle en refusant la parole, en refusant les protocoles de la politesse et la langue quotidienne. Quelques exemples de Groucho Marx : « Do you want to use a pen ? », « I can't write », « That's OK, there wasn't any ink in it anyway » ; « I could dance with you until the cows come home », « Yes ? », « On second thoughts I'd rather dance with the cows until you come home » ; « Why I've

never been so insulted in my life », « Well it's early yet », et cetera, et cetera... Un fou est une chose qui ne parle pas pour plaire au Roi, mais qui dit, comme Hamlet dans sa folie, « Le Roi est une chose », « The King is a thing ». En s'exprimant ainsi, le fou parle vrai. Comme le disait Cocteau, « je suis un mensonge qui dit toujours la vérité ».

Pour rester avec Shakespeare – et il le faut, parce que, comme le disait avec justesse Levinas, toute la philosophie est une méditation sur Shakespeare – il faudrait évoquer aussi le *Roi Lear*, qui approche de la vérité dans son dialogue absurde et délirant avec son fou. Et il faut penser aussi au personnage de Cordélia, toujours dans le *Roi Lear*, qui, en réponse au questionnement injuste de son père, répond d'un « Nothing, my Lord », « rien, mon seigneur ». Ainsi, Cordélia refuse la parole en ne disant rien, et elle ne dit rien dans l'intérêt de la vérité. Bien sûr, il y a toute une tradition vénérable d'érudition shakespearienne qui identifie le personnage de Cordélia avec celui du Fou. La justification d'une telle identification est notamment que les deux personnages n'apparaissent pas simultanément sur la scène, et donc qu'un seul comédien pourrait en principe jouer les deux rôles. Mais le lien qui lie Cordélia au Fou est à la fois plus fort et plus macabre car lorsque le Roi Lear dit « And my poor fool is hung » (« Et mon pauvre Fou est pendu »), l'instrument fatal est de nouveau la *corde*.

Ainsi Harpo Marx est muet, mais dans ce sourire muet s'articule un mot qui fait mouche, *that hits the target*. Et c'est finalement l'ambiguïté de ce sourire dont

on ne sait s'il est de simplicité naïve ou de perversité sexuelle rapace, de familiarité vulnérable ou de menace étrange, qui correspond à la structure du complexe de *Nebenmensch* dans les termes freudiens. Le visage de Harpo Marx est un mot muet, un vide que le sujet ne peut pas éviter, une zone abyssale qui annule ou anéantit toutes nos tentatives de compréhension et de jugement. Dans le jeu surréaliste des Marx Brothers, dans la mise en question profonde du sujet qui rit, dans une reconnaissance qui détruit la reconnaissance, une identification qui anéantit l'identité, s'ouvre un rapport à *das Ding*. Au cœur même de la complicité du rire se cache un rapport de *Fremdheit*, d'étrangeté, qui met en question le sujet, mise en question qui est peut être l'événement premier de la subjectivation éthique.

9. Bergson, Wyndham Lewis, et le cinéma

Je voudrais maintenant ajouter quelques mots en guise de conclusion sur la théorie du comique qui, avec celle de Freud, a exercé le plus d'influence au vingtième siècle, celle de Bergson - *Berg + Sohn*, Henri fils de la montagne. Je voudrais extraire ce qui est à mon avis la pensée centrale du *Rire* de Bergson et qui fournira une perspective éclairante sur le cinéma, et notamment sur le

cinéma comique des Marx Brothers et des autres. À mon avis, la thèse principale de Bergson se trouve à la page 414 de l'édition Pléiade :

« Revenons donc une dernière fois à notre image centrale : du mécanique plaqué sur du vivant. L'être vivant dont il s'agissait ici était un être humain, une personne. Le dispositif mécanique est au contraire une chose. Ce qui faisait donc rire, c'était la transfiguration momentanée d'une personne en chose, si l'on veut regarder l'image de ce biais. Passons alors de l'idée précise d'une mécanique à l'idée plus vague de chose en général. Nous aurons une nouvelle série d'images risibles, qui s'obtiendront, pour ainsi dire, en estompant les contours des premières, et qui conduiront à cette nouvelle loi : *Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose.* »

Il y a donc deux hypothèses associées dans ce passage : d'une part, l'image centrale du livre de Bergson est bien celle du *mécanique plaqué sur du vivant* ; d'autre part, ce qui nous fait rire, c'est lorsque *une personne nous donne l'impression d'une chose*. La personne, c'est bien l'être vivant, tandis que la chose est le mécanique. Rassemblons les deux hypothèses : selon Bergson, nous rions lorsqu'un être humain ou un autre être vivant familier nous donne l'impression d'une chose, lorsque le comportement physique commence à ressembler à celui d'une machine. Le comique est bien la transformation momentanée du physique en machinique, lorsque il y a du machinique plaqué (j'aime bien ce verbe, c'est comme la plaque dentaire n'est-ce pas ?) sur le vivant. La figure comique est donc une personne-devenue-chose, une personne-

devenue-machine, ou bien une personne-devenue-machin, devenue truc (qui d'ailleurs est la bonne traduction française de *das Zeug* chez Heidegger). Ce qui nous fait rire, c'est la présence irréelle et machinique de la figure comique, et l'on pense bien sûr à Don Quichotte ou au Baron von Münchhausen. Ce qui fascine Bergson, c'est la figure de l'automate, l'être humain devenu marionnette, poupée, robot.

Les deux concepts centraux dans le traitement du rire chez Bergson sont *le raideur* et *la répétition*. La figure comique possède ou, mieux, est possédée par *un effet de raideur*, un comportement presque inconscient, distrait et manifestant une répétitivité intense. Il y a donc une *Wiederholungszwang*, une compulsion de répétition à l'œuvre dans le comique, une répétition qui est le caractère propre du mécanique, du machinique, du machin-ique. Dans le comique il y a un *blurring*, un maculage, un barbouillage de la frontière entre l'humain et le machinique. C'est pourquoi le comique est aussi une expérience de *das Unheimliche* dans le sens freudien, de l'inquiétante étrangeté. Ce qui est *unheimlich* pour Freud c'est précisément l'inhabilité du sujet à distinguer ou discerner ce qui est vivant de ce qui est mort. Et c'est ce que Bergson veut dire lorsqu'il constate que dans le comique une personne nous l'impression d'une chose. Dans l'expérience comique, il y a une chose qui se penche sur moi, il y a une chose inquiétante qui est penchée sur le moi, comme un Surmoi machinique qui me fait rire mais d'une façon effrayante, ou troublante.

Bien sûr, je voudrais ici mettre l'accent sur le rapport entre la chose chez Bergson, qui fournit chez lui la définition même du comique, et la chose, *das Ding*, que nous avons déjà abordée chez Freud et Lacan. La chose est comme une petite machine à l'œuvre dans le sujet. Chez Freud, c'est la chose qui projette une ombre sur le moi, une ombre qui déprime le moi. Et voilà la définition même de la dépression en termes freudiens : je ne suis pas moi-même déprimé, mais plutôt il y a quelque chose, une chose qui se penche sur moi, qui est précisément l'expérience hostile du Surmoi, et qui me déprime, qui me rend mélancolique. Comme nous l'avons déjà vu, nous pourrions trouver chez Freud une autre fonction pour le Surmoi, dans l'humour. Revenons-y un instant : chez Freud, il y a humour dans l'observation du moi par le Surmoi, cette observation produit un humour noir qui n'est pas du tout mélancolique ou déprimant, mais plutôt « libérant, exaltant ou élevant » (« *befreiend, erhebend* »). L'humour est donc un antidépresseur, surtout l'humour noir. Ainsi, l'analyse freudienne de l'humour constitue un développement positif et tout à fait imprévu de la logique interne de narcissisme qui trouve finalement une fonction positive au Surmoi. Le clivage narcissique du moi qui façonne le paysage entier de la seconde topique freudienne produit donc non seulement les pathologies alternantes ou basculantes de la mélancolie et de la manie, mais aussi un sens de l'humour – un humour sombre, sardonique et méchant, très méchant. C'est précisément cela que défend Shaftesbury sous le nom de « raillerie ». Mais, et cela est très important, c'est une raillerie que j'exerce contre moi-même, contre mon moi, et

non contre les autres. La victime de l'humour est le moi – « Je suis ridicule », voilà l'antidépresseur de la comédie.

Et le cinéma ? *Le Rire* de Bergson est publié en 1900, à l'aube même du vingtième siècle, et dans l'enfance de cet art qui, dans sa quintessence même, est lié au vingtième siècle, le cinéma. Je voudrais commencer en citant un passage de Breton, dans lequel il parle du lien entre cinéma et humour (cela se trouve juste avant la discussion du texte de Freud sur l'humour),

« Le cinéma, dans la mesure où non seulement comme la poésie il représente les situations successives de la vie, mais encore il prétend rendre compte de leur enchaînement, dans la mesure où, pour émouvoir, il est condamné à pencher vers les solutions extrêmes, devait rencontrer l'humour presque d'emblée. Les premières comédies de Mack Sennett, certains films de Chaplin (*Charlot s'évade*, *Le pèlerin*), les inoubliables Fatty et Picratt initient la ligne qui doit aboutir en toute rigueur à ces déjeuners de soleil de minuit que sont *One Million Dollars Legs* et *Animal Crackers* et à ces excursions en pleine grotte mentale, tant de Fingal que de Pouzzoles, que sont *Un chien andalou* et *L'âge d'or* de Bunuel et Dali, en passant par *Entr'acte* de Picabia »

Ainsi, même si pour des raisons techniques et donc historiques, il n'était pas possible pour Bergson de donner de tels exemples, je crois que la meilleure représentation esthétique du mécanique plaqué sur du vivant ou de lorsqu'une personne nous donne l'impression d'une chose est dans le cinéma muet : dans la

raideur mécanique du corps de Chaplin ou le visage-devenu-chose de Buster Keaton, dans la perversité muette de Harpo Marx, ce saint fou à mot muet qui toujours fait mouche. Par exemple, dans *Les Temps modernes* de Chaplin, le protagoniste devient littéralement un automate qui se soumet distraitemment au processus de production capitaliste jusqu'au moment où il entre dans la machine même, où il n'est qu'un rouage dans la machine. L'anti-héros comique est une personne devenue chose, un être vivant entièrement plaqué de mécanique.

Ainsi, nous rions lorsqu'une personne nous donne l'impression d'une chose, lorsque du mécanique est plaqué sur du vivant. Mais, si cela est vrai, le contraire n'est-il pas tout aussi vrai ? C'est-à-dire que nous rions lorsqu'une chose nous donne l'impression d'une personne ? Cela, c'est l'hypothèse de Wyndham Lewis – poète, artiste, inventeur du *vorticisme*, une espèce d'avant-garde anglaise d'après la première guerre mondiale. En 1927, la même année que l'article de Freud sur l'humour, Lewis écrit un très beau texte intitulé, « The Meaning of the Wild Body », « La Signification du corps sauvage », dans lequel il écrit, contre Bergson :

« The root of the Comic is to be sought in the sensations resulting from the observations of a *thing* behaving like a person. But from that point of view all men are necessarily comic : for they are all *things*, or physical bodies, behaving as *persons*. It is only when you come to deny that they are 'persons', or that there is any 'mind' or 'person' there at all, that the world of appearance is accepted as quite natural, and not at all ridiculous.

Then, with a denial of ‘the person’, life becomes immediately both ‘real’ and very serious.

To bring vividly to our mind what we mean by ‘absurd’, let us turn to the plant, and enquire how the plant could be absurd. Suppose you came upon an orchid or a cabbage reading Flaubert’s *Salammbô* or Plutarch’s *Moralia*, you would be very much surprised. But if you found a man or a woman reading it, you would *not* be surprised. »

Ainsi, si une personne ressemble à un chou, cela nous fait rire. Mais si un chou nous donne l’impression d’être une personne, cela nous fait rire aussi, n’est-ce pas ? C’est incontestable. Une personne-devenue-chose et une chose-devenue-personne sont toutes les deux rigolotes. Il me semble donc que Bergson et Lewis ont raison tous les deux et que leurs deux conceptions sont justifiées.

Mais, bien au-delà de ce simple renversement de Bergson, il y a un point plus profond en jeu dans l’article de Lewis. Il nous a dit tout à l’heure que si l’on voyait un chou lisant la *Salammbô* de Flaubert, on serait un peu étonné, alors que si l’on voyait un homme ou une femme le lisant, on ne serait pas étonné.

Lewis continue :

« Now in one sense you ought to be just as much surprised at finding a man occupied in this way as if you had found an orchid or a cabbage, or a tom-cat, to include the animal world. There is the same physical anomaly. It is just as absurd externally, that is what I mean. – The deepest root of the Comic is to be sought in this anomaly. »

Si l'on regarde cette citation de près, on s'aperçoit que Lewis donne un tour inattendu et plus profond à notre petite histoire du comique. C'est à dire que ce n'est pas tellement une personne donnant l'impression d'une chose ou bien le contraire qui est en soi la racine du comique, mais qu'en fin de compte *c'est une personne qui nous donne l'impression d'une personne qui nous fait rire*. Il y a quelque chose de ridicule dans le fait qu'une personne se comporte comme une personne, qu'un être humain se comporte comme un être humain. Il y a quelque chose de ridicule dans le fait que je me comporte comme un petit professeur de philo à Paris et que vous vous comportiez comme les auditeurs attentifs. En fin de compte, c'est absurde, n'est-ce pas ? On pourrait très bien être des choux ou de petites machines.

Voilà une autre formulation du problème : une personne qui se comporte comme une personne, l'humain en tant qu'humain, est essentiellement comique. Lewis donne comme autre exemple un incident dont il a été témoin dans le métro de Londres,

« The other day in the underground, as the train was moving out of the station, I and those around me saw a fat but active man run along, and deftly project himself between the sliding doors, which he pushed to behind him. Then he stood leaning against them, as the carriage was full. There was nothing especially funny about his face or general appearance. Yet his running, neat and deliberate, but clumsy embarkation, *combined with the coolness of his eye*, had a ludicrous effect, to which several of us

responded. His *eye* I decided was the key to the absurdity of the effect. It was its detachment that was responsible for this. »

Ainsi, dans ce cas-là, ce qui est ludique ou comique, c'est bien une personne qui se comporte comme une personne, bien que cette personne soit grosse mais néanmoins en bonne forme. La racine absurde du comique est donc une personne qui se comporte comme une personne en exécutant une manœuvre difficile et habile. L'essentiel ici est ce que Lewis appelle *detachment*, détachement, désintéressement, voire même une certaine froideur. C'est-à-dire que la cause du comique réside dans le détachement dont je fais preuve à l'égard de mon propre corps. Tout devient absurde lorsque je me détache de moi-même, lorsque je commence à m'imaginer, à imaginer mon moi, mon soi, séparé de mon corps. Et c'est pourquoi la philosophie est bien la patrie de la comédie, que ce soit *l'experimentum mentis* de Descartes dans les *Méditations métaphysiques*, Husserl dans ses *Méditations cartésiennes*, ou encore lorsque Tom Nagel imagine ce que c'est que d'être une chauve-souris, *what it's like to be a bat*. Réfléchissez un instant sur *l'experimentum mentis* de Descartes. Il écrit dans la Deuxième Méditation, et je vais oser corriger la traduction française du texte latin parce que, comme vous le savez sans doute, elle n'est pas toujours exacte, même si elle fut corrigée par Descartes lui-même :

« Si par hasard je ne regardais d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes, tout de même que je dis que je vois de la cire. Cependant que vois-je de cette fenêtre sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des

automates. (assez bizarrement, le texte français traduit *automata* par des « spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ») Je juge qu'ils sont des hommes. Et ainsi je comprends par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux. »

Donc, pour Descartes, le jugement rationnel que ce que je vois est bien des hommes n'est pas quelque chose qu'on induit de l'évidence sensible, mais plutôt quelque chose qu'on déduit rationnellement indépendamment des cinq sens. Ainsi, la quiétude philosophique pour la certitude ne peut être réduite à l'empirisme naïf. Selon Descartes, la philosophie, c'est-à-dire la métaphysique, requiert un certain détachement de l'âme rationnelle vis-à-vis du corps sensible. Et cela s'effectue par la transformation d'une personne en une chose, un automate, dans laquelle le vivant est bien plaqué de mécanique. Bref, c'est un effet comique.

De cette manière, on revient à une autre idée capitale de Bergson sur le comique, lorsqu'il écrit que ce qui a lieu dans le comique est *bien le corps prenant le pas sur l'âme*. Bergson écrit :

« Pourquoi rit-on d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours ? D'où vient le comique de cette phrase d'oraison funèbre, citée par un philosophe allemand, « il était vertueux et tout rond » ? De ce que notre attention est brusquement ramenée de l'âme sur le corps. » (p.411)

Ou encore :

« Napoléon, qui était psychologue à ses heures, avait remarqué qu'on passe de la tragédie à la comédie par le seul fait de s'asseoir. » (p.412)

La philosophie est donc bien la patrie du comique parce qu'elle commence par un certain détachement de l'âme vis-à-vis du corps, et c'est à partir d'un tel détachement que le comique devient possible en tant que corps prenant le pas sur l'âme. Le corps ne peut prendre le pas sur l'âme que si l'âme s'est déjà détaché du corps – c'est la raison pour laquelle le comique commence en philosophie. Mais, ce n'est qu'un commencement.

Finalement, ce qui nous fait rire, c'est bien le fait même d'avoir un corps, un fait, une facticité qui me met constamment en question, dans la maladie par exemple, dans la souffrance ou même dans une simple allergie. À mon avis, la situation se laisse décrire de la manière suivante : une personne peut se détacher de soi-même, se désintéresser de soi-même en adoptant l'attitude contemplative de la philosophie. Ainsi, c'est précisément cette attitude philosophique de détachement qui est la condition de possibilité du comique, c'est-à-dire du moment où le corps revient et prend le pas sur l'âme. La racine de l'expérience comique consiste dans le fait, dans la facticité qui me met en question. Dans le comique je suis rivé à moi-même, je m'éprouve comme rivé à moi d'une façon qui est plus que tragique. C'est ce que j'appelle *l'inauthenticité originare*. À la philosophie d'être capable d'assumer, d'être fidèle à, cette inauthenticité, cette facticité, qui est le fait même du corps – voilà une tâche pour la pensée.

Mais c'est une tâche pour un autre séminaire.