

Henri Bergson (1900)

Le rire.

Essai sur la signification du comique

Chapitre I

Du comique en général

Le comique des formes et le comique des
mouvements

Force d'expansion du comique

Que signifie le rire ? Qu'y a-t-il au fond du risible ? Que trouverait-on de commun entre une grimace de pitre, un jeu de mots, un quiproquo de vaudeville, une scène de fine comédie ? Quelle distillation nous donnera l'essence, toujours la même, à laquelle tant de produits divers empruntent ou leur indiscrete odeur ou leur parfum délicat ? Les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique.

Notre excuse, pour aborder le problème à notre tour, est que nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition. Nous voyons en elle, avant tout, quelque chose de vivant. Nous la traiterons, si légère soit-elle, avec le respect qu'on doit à la vie. Nous nous bornerons à la regarder grandir et s'épanouir. De forme en forme, par gradations insensibles, elle accomplira sous nos yeux de bien singulières métamorphoses. Nous ne dédaignerons rien de ce que nous aurons vu. Peut-être gagnerons-nous d'ailleurs à ce contact soutenu quelque chose de plus souple qu'une définition théorique, — une connaissance pratique et intime, comme celle qui naît d'une longue camaraderie. Et peut-être trouverons-nous aussi que nous avons fait, sans le vouloir, une connaissance utile. Raisonnable, à sa façon, jusque dans ses plus grands écarts, méthodique dans sa folie, rêvant, je le veux bien, mais évoquant en rêve des visions qui sont tout de suite acceptées et comprises d'une société entière, comment la fantaisie comique ne nous renseignerait-elle pas sur les procédés de travail de l'imagination humaine, et plus particulièrement de l'imagination sociale, collective, populaire ? Issue de la vie réelle, apparentée à l'art, comment ne nous dirait-elle pas aussi son mot sur l'art et sur la vie ?

Nous allons présenter d'abord trois observations que nous tenons pour fondamentales. Elles portent moins sur le comique lui-même que sur la place où il faut le chercher.

I

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

Signalons maintenant, comme un symptôme non moins digne de remarque, l'*insensibilité* qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier

cette affection, faire taire cette pitié. Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore ; tandis que des âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire. Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant, si nous les isolions de la musique de sentiment qui les accompagne ? Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure.

Seulement, cette intelligence doit rester en contact avec d'autres intelligences. Voilà le troisième fait sur lequel nous désirions attirer l'attention. On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. Écoutez-le bien : ce n'est pas un son articulé, net, terminé ; c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne. Et pourtant cette répercussion ne doit pas aller à l'infini. Elle peut cheminer à l'intérieur d'un cercle aussi large qu'on voudra ; le cercle n'en reste pas moins fermé. Notre rire est toujours le rire d'un groupe. Il vous est peut-être arrivé, en wagon ou à une table d'hôte, d'entendre des voyageurs se raconter des histoires qui devaient être comiques pour eux puisqu'ils en riaient de bon cœur. Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société. Mais n'en étant pas, vous n'aviez aucune envie de rire. Un homme, à qui l'on demandait pourquoi il ne pleurait pas à un sermon où tout le monde versait des larmes, répondit : « je ne suis pas de la paroisse. » Ce que cet homme pensait des larmes serait bien plus vrai du rire. Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. Combien de fois n'a-t-on pas dit que le rire du spectateur, au théâtre, est d'autant plus large que la salle est plus pleine ; Combien de fois n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière ? Mais c'est pour n'avoir pas compris l'importance de ce double fait qu'on a vu dans le comique une simple curiosité où l'esprit s'amuse, et dans le rire lui-même un phénomène étrange, isolé, sans rapport avec le reste de l'activité humaine. De là ces définitions qui tendent à faire du comique une relation abstraite aperçue par l'esprit entre des idées, « contraste intellectuel », « absurdité sensible », etc., définitions qui, même si elles convenaient réellement à toutes les formes du comique, n'expliqueraient pas le moins du monde pourquoi le comique nous fait rire. D'où viendrait, en effet, que cette relation logique particulière, aussitôt aperçue, nous contracte, nous dilate, nous secoue, alors que toutes les autres laissent notre corps indifférent ? Ce n'est pas par ce côté que nous aborderons le problème. Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. Telle sera, disons-le dès maintenant, l'idée directrice de toutes nos recherches. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale.

Marquons nettement le point où viennent converger nos trois observations préliminaires. Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur

attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence. Quel est maintenant le point particulier sur lequel devra se diriger leur attention ? à quoi s'emploiera ici l'intelligence ? Répondre à ces questions sera déjà serrer de plus près le problème. Mais quelques exemples deviennent indispensables.

II

Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient. On ne ritait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, par *un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient.

Voici maintenant une personne qui vaque à ses petites occupations avec une régularité mathématique. Seulement, les objets qui l'entourent ont été truqués par un mauvais plaisant. Elle trempe sa plume dans l'encrier et en retire de la boue, croit s'asseoir sur une chaise solide et s'étend sur le parquet, enfin agit à contresens ou fonctionne à vide, toujours par un effet de vitesse acquise. L'habitude avait imprimé un élan. Il aurait fallu arrêter le mouvement ou l'infléchir. Mais point du tout, on a continué machinalement en ligne droite. La victime d'une farce d'atelier est donc dans une situation analogue à celle du coureur qui tombe. Elle est comique pour la même raison. Ce qu'il y a de risible dans un cas comme dans l'autre, c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. Il y a entre les deux cas cette seule différence que le premier s'est produit de lui-même, tandis que le second a été obtenu artificiellement. Le passant, tout à l'heure, ne faisait qu'observer ; ici le mauvais plaisant *expérimente*.

Toutefois, dans les deux cas, c'est une circonstance extérieure qui a déterminé l'effet. Le comique est donc accidentel ; il reste, pour ainsi dire, à la surface de la personne. Comment pénétrera-t-il à l'intérieur ? Il faudra que la raideur mécanique n'ait plus besoin, pour se révéler, d'un obstacle placé devant elle par le hasard des circonstances ou par la malice de l'homme. Il faudra qu'elle tire de son propre fonds, par une opération naturelle, l'occasion sans cesse renouvelée de se manifester extérieurement. Imaginons donc un esprit qui soit toujours à ce qu'il vient de faire, jamais à ce qu'il fait, comme une mélodie qui retarderait sur son accompagnement. Imaginons une certaine inélasticité native des sens et de l'intelligence, qui fasse que l'on continue de voir ce qui n'est plus, d'entendre ce qui ne résonne plus, de dire ce qui ne convient plus, enfin de s'adapter à une situation passée et imaginaire quand on devrait se modeler sur la réalité présente. Le comique s'installera cette fois dans la personne même : c'est la personne qui lui fournira tout, matière et forme, cause et occasion. Est-il étonnant que le *distrain* (car tel est le personnage que nous venons de décrire) ait tenté généralement la verve des auteurs comiques ? Quand La Bruyère rencontra ce caractère sur son chemin, il comprit, en l'analysant, qu'il tenait une recette pour la fabrication en gros des

effets amusants. Il en abusa. Il fit de Ménalque la plus longue et la plus minutieuse des descriptions, revenant, insistant, s'appesantissant outre mesure. La facilité du sujet le retenait. Avec la distraction, en effet, on n'est peut-être pas à la source même du comique, mais on est sûrement dans un certain courant de faits et d'idées qui vient tout droit de la source. On est sur une des grandes pentes naturelles du rire.

Mais l'effet de la distraction peut se renforcer à son tour. Il y a une loi générale dont nous venons de trouver une première application et que nous formulerons ainsi : 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. Nous rions déjà de la distraction qu'on nous présente comme un simple fait. Plus risible sera la distraction que nous aurons vue naître et grandir sous nos yeux, dont nous connaissons l'origine et dont nous pourrions reconstituer l'histoire. Supposons donc, pour prendre un exemple précis, qu'un personnage ait fait des romans d'amour ou de chevalerie sa lecture habituelle. Attiré, fasciné par ses héros, il détache vers eux, petit à petit, sa pensée et sa volonté. Le voici qui circule parmi nous à la manière d'un somnambule. Ses actions sont des distractions. Seulement, toutes ces distractions se rattachent à une cause connue et positive. Ce ne sont plus, purement et simplement, des *absences* ; elles s'expliquent par la *présence* du personnage dans un milieu bien défini, quoique imaginaire. Sans doute une chute est toujours une chute, mais autre chose est de se laisser choir dans un puits parce qu'on regardait n'importe où ailleurs, autre chose y tomber parce qu'on visait une étoile. C'est bien une étoile que Don Quichotte contemplait. Quelle profondeur de comique que celle du romanesque et de l'esprit de chimère ! Et pourtant, si l'on rétablit l'idée de distraction qui doit servir d'intermédiaire, on voit ce comique très profond se relier au comique le plus superficiel. Oui, ces esprits chimériques, ces exaltés, ces fous si étrangement raisonnables nous font rire en touchant les mêmes cordes en nous, en actionnant le même mécanisme intérieur, que la victime d'une farce d'atelier ou le passant qui glisse dans la rue. Ce sont bien, eux aussi, des coureurs qui tombent et des naïfs qu'on mystifie, coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités, rêveurs candides que guette malicieusement la vie. Mais ce sont surtout de grands distraits, avec cette supériorité sur les autres que leur distraction est systématique, organisée autour d'une idée centrale, — que leurs mésaventures aussi sont bien liées, liées par l'inexorable logique que la réalité applique à corriger le rêve, — et qu'ils provoquent ainsi autour d'eux, par des effets capables de s'additionner toujours les uns aux autres, un rire indéfiniment grandissant.

Faisons maintenant un pas de plus. Ce que la raideur de l'idée fixe est à l'esprit, certains vices ne le seraient-ils pas au caractère ? Mauvais pli de la nature ou contracture de la volonté, le vice ressemble souvent à une courbure de l'âme. Sans doute il y a des vices où l'âme s'installe profondément avec tout ce qu'elle porte en elle de puissance fécondante, et qu'elle entraîne, vivifiés, dans un cercle mouvant de transfigurations. Ceux-là sont des vices tragiques. Mais le vice qui nous rendra comiques est au contraire celui qu'on nous apporte du dehors comme un cadre tout fait où nous nous insérerons. Il nous impose sa raideur, au lieu de nous emprunter notre souplesse. Nous ne le compliquons pas : c'est lui, au contraire, qui nous simplifie. Là paraît précisément résider, — comme nous essaierons de le montrer en détail dans la dernière partie de cette étude, — la différence essentielle entre la comédie et le drame. Un drame, même quand il nous peint des passions ou des vices qui portent un nom, les incorpore si bien au personnage que leurs noms s'oublient, que leurs caractères généraux s'effacent, et que nous ne pensons plus du tout à eux, mais à la personne qui les absorbe ; c'est pourquoi le titre d'un drame ne peut guère être qu'un nom propre. Au contraire, beaucoup de comédies portent un nom commun : *l'Avare*, *le Joueur*, etc. Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *le jaloux*, par exemple, vous verrez que *Sganarelle*

vous viendra à l'esprit, ou *George Dandin*, mais non pas *Othello* ; *le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène. Parfois il s'amuse à les entraîner de son poids et à les faire rouler avec lui le long d'une pente. Mais plus souvent il jouera d'eux comme d'un instrument ou les manœuvrera comme des pantins. Regardez de près : vous verrez que l'art du poète comique est 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 ; nous en jouons alors à notre tour ; une partie de notre plaisir vient de là. Donc, ici encore, c'est bien une espèce d'automatisme qui nous fait rire. Et c'est encore un automatisme très voisin de la simple distraction. Il suffira, pour s'en convaincre, de remarquer qu'un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est *inconscient*. Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gygès, il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde. Un personnage de tragédie ne changera rien à sa conduite parce qu'il saura comment nous la jugeons ; il y pourra persévérer, même avec la pleine conscience de ce qu'il est, même avec le sentiment très net de l'horreur qu'il nous inspire. Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. Si Harpagon nous voyait rire de son avarice, je ne dis pas qu'il s'en corrigerait, mais il nous la montrerait moins, ou il nous la montrerait autrement. Disons-le dès maintenant, c'est en ce sens surtout que le rire « châtie les mœurs ». Il fait que nous tâchons tout de suite de paraître ce que nous devrions être, ce que nous finirons sans doute un jour par être véritablement.

Inutile de pousser plus loin cette analyse pour le moment. Du coureur qui tombe au naïf qu'on mystifie, de la mystification à la distraction, de la distraction à l'exaltation, de l'exaltation aux diverses déformations de la volonté et du caractère, nous venons de suivre le progrès par lequel le comique s'installe de plus en plus profondément dans la personne, sans cesser pourtant de nous rappeler, dans ses manifestations les plus subtiles, quelque chose de ce que nous apercevions dans ses formes plus grossières, un effet d'automatisme et de raideur. Nous pouvons maintenant obtenir une première vue, prise de bien loin, il est vrai, vague et confuse encore, sur le côté risible de la nature humaine et sur la fonction ordinaire du rire.

Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est 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. Font-elles gravement défaut au corps ? ce sont les accidents de tout genre, les infirmités, la maladie. À l'esprit ? ce sont tous les degrés de la pauvreté psychologique, toutes les variétés de la folie. Au caractère enfin ? vous avez les inadaptations profondes à la vie sociale, sources de misère, parfois occasions de crime. Une fois écartées ces infériorités qui intéressent le sérieux de l'existence (et elles tendent à s'éliminer elles-mêmes dans ce qu'on a appelé la lutte pour la vie), la personne peut vivre, et vivre en commun avec d'autres personnes. Mais la société demande autre chose encore. Il ne lui suffit pas de vivre ; elle tient à vivre bien. Ce qu'elle a maintenant à redouter, c'est que chacun de nous, satisfait de donner son attention à ce qui concerne l'essentiel de la vie, se laisse aller pour tout le reste à l'automatisme facile des habitudes contractées. Ce qu'elle doit craindre aussi, c'est que les membres dont elle se compose, au lieu de viser à un équilibre de plus en plus délicat de volontés qui s'inséreront de plus en plus exactement les unes dans les autres, se contentent de respecter les conditions fondamentales de cet équilibre : un accord tout fait entre les personnes ne lui suffit pas, elle voudrait un effort constant

d'adaptation réciproque. Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement, — à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social. Le rire ne relève donc pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général. Il a quelque chose d'esthétique cependant puisque le comique naît au moment précis où la société et la personne, délivrés du souci de leur conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art. En un mot, si l'on trace un cercle autour des actions et dispositions qui compromettent la vie individuelle ou sociale et qui se châtient elles-mêmes par leurs conséquences naturelles, il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtement.

Gardons-nous pourtant de demander à cette formule simple une explication immédiate de tous les effets comiques. Elle convient sans doute à des cas élémentaires, théoriques, parfaits, où le comique est pur de tout mélange. Mais nous voulons surtout en faire le *leitmotiv* qui accompagnera toutes nos explications. Il y faudra penser toujours, sans néanmoins s'y appesantir trop, — un peu comme le bon escrimeur doit penser aux mouvements discontinus de la leçon tandis que son corps s'abandonne à la continuité de l'assaut. Maintenant, C'est la continuité même des formes comiques que nous allons tâcher de rétablir, ressaisissant le fil qui va des pitreries du clown aux jeux les plus raffinés de la comédie, suivant ce fil dans des détours souvent imprévus, stationnant de loin en loin pour regarder autour de nous, remontant enfin, si c'est possible, au point où le fil, est suspendu et d'où nous apparaîtra peut-être — puisque le comique se balance entre la vie et l'art — le rapport général de l'art à la vie.

III

Commençons par le plus simple. Qu'est-ce qu'une physionomie comique ? D'où vient une expression ridicule du visage ? Et qu'est-ce qui distingue ici le comique du laid ? Ainsi posée, la question n'a guère pu être résolue qu'arbitrairement. Si simple qu'elle paraisse, elle est déjà trop subtile pour se laisser aborder de front. Il faudrait commencer par définir la laideur, puis chercher ce que le comique y ajoute : or, la laideur n'est pas beaucoup plus facile à analyser que la beauté. Mais nous allons essayer d'un artifice qui nous servira souvent. Nous allons épaissir le problème, pour ainsi dire, en grossissant l'effet jusqu'à rendre visible la cause.

Aggravons donc la laideur, poussons-la jusqu'à la difformité, et voyons comment on passera du difforme au ridicule.

Il est incontestable que certaines difformités ont sur les autres le triste privilège de pouvoir, dans certains cas, provoquer le rire. Inutile d'entrer dans le détail. Demandons seulement au lecteur de passer en revue les difformités diverses, puis de les diviser en deux groupes, d'un côté celles que la nature a orientées vers le risible, de l'autre celles qui s'en écartent absolument. Nous croyons qu'il aboutira à dégager la loi suivante : *Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire.*

Ne serait-ce pas alors que le bossu fait l'effet d'un homme qui se tient mal ? Son dos aurait contracté un mauvais pli. Par obstination matérielle, par raideur, il persisterait dans l'habitude contractée. Tâchez de voir avec vos yeux seulement. Ne réfléchissez pas et surtout ne raisonnez pas. Effacez l'acquis ; allez à la recherche de l'impression naïve, immédiate, originelle. C'est bien une vision de ce genre que vous ressaisirez. Vous aurez devant vous un homme qui a voulu se raidir dans une certaine attitude, et si l'on pouvait parler ainsi, faire grimacer son corps.

Revenons maintenant au point que nous voulions éclaircir. En atténuant la difformité risible, nous devons obtenir la laideur comique. Donc, une expression risible du visage sera celle qui nous fera penser à quelque chose de raidi, de figé, pour ainsi dire, dans la mobilité ordinaire de la physionomie. Un tic consolidé, une grimace fixée, voilà ce que nous y verrons. Dira-t-on que toute expression habituelle du visage, fût-elle gracieuse et belle, nous donne cette même impression d'un pli contracté pour toujours ? Mais il y a ici une distinction importante à faire. Quand nous parlons d'une beauté et même d'une laideur expressives, quand nous disons qu'un visage a de l'expression, il s'agit d'une expression stable peut-être, mais que nous devinons mobile. Elle conserve, dans sa fixité, une indécision où se dessinent confusément toutes les nuances possibles de l'état d'âme qu'elle exprime : telles, les chaudes promesses de la journée se respirent dans certaines matinées vaporeuses de printemps. Mais une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu'elle donne. C'est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système. Et c'est pourquoi un visage est d'autant plus comique qu'il nous suggère mieux l'idée de quelque action simple, mécanique, où la personnalité serait absorbée à tout jamais. Il y a des visages qui paraissent occupés à pleurer sans cesse, d'autres à rire ou à siffler, d'autres à souffler éternellement dans une trompette imaginaire. Ce sont les plus comiques de tous les visages. Ici encore se vérifie la loi d'après laquelle l'effet est d'autant plus comique que nous en expliquons plus naturellement la cause. Automatismes, raideur, pli contracté et gardé, voilà par où une physionomie nous fait rire. Mais cet effet gagne en intensité quand nous pouvons rattacher ces caractères à une cause profonde, à une certaine *distraktion fondamentale* de la personne, comme si l'âme s'était laissé fasciner, hypnotiser, par la matérialité d'une action simple.

On comprendra alors le comique de la caricature. Si régulière que soit une physionomie, si harmonieuse qu'on en suppose les lignes, si souples les mouvements, jamais l'équilibre n'en est absolument parfait. On y démêlera toujours l'indication d'un pli qui s'annonce, l'esquisse d'une grimace possible, enfin une déformation préférée où se contournerait plutôt la nature. L'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant. Il fait grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace. Il devine, sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière. Il réalise des disproportions et des

déformations qui ont dû exister dans la nature à l'état de velléité, mais qui n'ont pu aboutir, refoulées par une force meilleure. Son art, qui a quelque chose de diabolique, relève le démon qu'avait terrassé l'ange. Sans doute c'est un art qui exagère et pourtant on le définit très mal quand on lui assigne pour but une exagération, car il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits, des caricatures où l'exagération est à peine sensible, et inversement on peut exagérer à outrance sans obtenir un véritable effet de caricature. Pour que l'exagération soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifestes à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature. C'est cette contorsion qui importe, c'est elle qui intéresse. Et voilà pourquoi on ira la chercher jusque dans les éléments de la physionomie qui sont incapables de mouvement, dans la courbure d'un nez et même dans la forme d'une oreille. C'est que la forme est pour nous le dessin d'un mouvement. Le caricaturiste qui altère la dimension d'un nez, mais qui en respecte la formule, qui l'allonge par exemple dans le sens même où l'allongeait déjà la nature, fait véritablement grimacer ce nez : désormais l'original nous paraîtra, lui aussi, avoir voulu s'allonger et faire la grimace. En ce sens, on pourrait dire que la nature obtient souvent elle-même des succès de caricaturiste. Dans le mouvement par lequel elle a fendu cette bouche, rétréci ce menton, gonflé cette joue, il semble qu'elle ait réussi à aller jusqu'au bout de sa grimace, trompant la surveillance modératrice d'une force plus raisonnable. Nous rions alors d'un visage qui est à lui-même, pour ainsi dire, sa propre caricature.

En résumé, quelle que soit la doctrine à laquelle notre raison se rallie, notre imagination a sa philosophie bien arrêtée : dans toute forme humaine elle aperçoit l'effort d'une âme qui façonne la matière, âme infiniment souple, éternellement mobile, soustraite à la pesanteur parce que ce n'est pas la terre qui l'attire. De sa légèreté ailée cette âme communique quelque chose au corps qu'elle anime : l'immatérialité qui passe ainsi dans la matière est ce qu'on appelle la grâce. Mais la matière résiste 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. Elle voudrait fixer les mouvements intelligemment variés du corps en plis stupidement contractés, solidifier en grimaces durables les expressions mouvantes de la physionomie, imprimer enfin à toute la personne une attitude telle qu'elle paraisse enfoncée et absorbée dans la matérialité de quelque occupation mécanique au lieu de se renouveler sans cesse au contact d'un idéal vivant. 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. 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.

IV

Nous allons passer du comique des *formes* à celui des *gestes* et des mouvements. Énonçons tout de suite la loi qui nous paraît gouverner les faits de ce genre. Elle se déduit sans peine des considérations qu'on vient de lire.

Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique.

Nous ne suivrons pas cette loi dans le détail de ses applications immédiates. Elles sont innombrables. Pour la vérifier directement, il suffirait d'étudier de près l'œuvre des dessinateurs comiques, en écartant le côté caricature, dont nous avons donné une explication spéciale, et en négligeant aussi la part de comique qui n'est pas inhérente au dessin lui-même. Car il ne faudrait pas s'y tromper, le comique du dessin est souvent un comique d'emprunt, dont la littérature fait les principaux frais. Nous voulons dire que le dessinateur peut se doubler d'un auteur satirique, voire d'un vaudevilliste, et qu'on rit bien moins alors des dessins eux-mêmes que de la satire ou de la scène de comédie qu'on y trouve représentée. Mais si l'on s'attache au dessin avec la ferme volonté de ne penser qu'au dessin, on trouvera, croyons-nous, que le dessin est généralement comique en proportion de la netteté, et aussi de la discrétion, avec lesquelles il nous fait voir dans l'homme un pantin articulé. Il faut que cette suggestion soit nette, et que nous apercevions clairement, comme par transparence, un mécanisme démontable à l'intérieur de la personne. Mais il faut aussi que la suggestion soit discrète, et que l'ensemble de la personne, où chaque membre a été raidi en pièce mécanique, continue à nous donner l'impression d'un être qui vit. L'effet comique est d'autant plus saisissant, l'art du dessinateur est d'autant plus consommé, que ces deux images, celle d'une personne et celle d'une mécanique, sont plus exactement insérées l'une dans l'autre. Et l'originalité d'un dessinateur comique pourrait se définir par le genre particulier de vie qu'il communique à un simple pantin.

Mais nous laisserons de côté les applications immédiates du principe et nous n'insisterons ici que sur des conséquences plus lointaines. La vision d'une mécanique qui fonctionnerait à l'intérieur de la personne est chose qui perce à travers une foule d'effets amusants ; mais c'est le plus souvent une vision fuyante, qui se perd tout de suite dans le rire qu'elle provoque. Il faut un effort d'analyse et de réflexion pour la fixer.

Voici par exemple, chez un orateur, le geste, qui rivalise avec la parole. Jaloux de la parole, le geste court derrière la pensée et demande, lui aussi, à servir d'interprète. Soit ; mais qu'il s'astreigne alors à suivre la pensée dans le détail de ses évolutions. L'idée est chose qui grandit, bourgeoine, fleurit, mûrit, du commencement à la fin du discours. Jamais elle ne s'arrête, jamais elle ne se répète. Il faut qu'elle change à chaque instant, car cesser de changer serait cesser de vivre. Que le geste s'anime donc comme elle ! Qu'il accepte la loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais ! Mais voici qu'un certain mouvement du bras ou de la tête, toujours le même, me paraît revenir périodiquement. Si je le remarque, s'il suffit à me distraire, si je l'attends au passage et s'il arrive quand je l'attends, involontairement je rirai. Pourquoi ? Parce que j'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique.

Voilà aussi pourquoi des gestes, dont nous ne songions pas à rire, deviennent risibles quand une nouvelle personne les imite. On a cherché des explications bien compliquées à ce fait très simple. Pour peu qu'on y réfléchisse, on verra que nos états d'âme changent d'instant en instant, et que si nos gestes suivaient fidèlement nos mouvements intérieurs, s'ils vivaient comme nous vivons, ils ne se répèteraient pas : par là, ils défieraient toute imitation. Nous ne commençons donc à devenir imitables que là où nous cessons d'être nous-mêmes. Je veux dire qu'on ne peut imiter de nos gestes que ce qu'ils ont de mécaniquement uniforme et, par là même, d'étranger à notre personnalité vivante. Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire.

Mais, si l'imitation des gestes est déjà risible par elle-même, elle le deviendra plus encore quand elle s'appliquera à les infléchir, sans les déformer, dans le sens de quelque opération mécanique, celle de scier du bois, par exemple, ou de frapper sur une enclume, ou de tirer infatigablement un cordon de sonnette imaginaire. Ce n'est pas que la vulgarité soit l'essence du comique (quoiqu'elle y entre certainement pour quelque chose). C'est plutôt que le geste saisi paraît plus franchement machinal quand on peut le rattacher à une opération simple, comme s'il était mécanique par destination. Suggérer cette interprétation mécanique doit être un des procédés favoris de la parodie. Nous venons de le déduire *a priori*, mais les pitres en ont sans doute depuis longtemps l'intuition.

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. » On dirait de même : « Les gestes d'un orateur, dont aucun n'est risible en particulier, font rire par leur répétition. » C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant. Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent trop : vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec un même moule, ou à deux empreintes du même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire.

Et le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l'exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, tous ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière. Cette fois nous pensons distinctement à des marionnettes. Des fils invisibles nous paraissent relier les bras aux bras, les jambes aux jambes, chaque muscle d'une physionomie au muscle analogue de l'autre : l'inflexibilité de la correspondance fait que la mollesse des formes se solidifie elle-même sous nos yeux et que tout durcit en mécanique. Tel est l'artifice de ce divertissement un peu gros. Ceux qui l'exécutent n'ont peut-être pas lu Pascal, mais ils ne font, à coup sûr, qu'aller jusqu'au bout d'une idée que le texte de Pascal suggère. Et si la cause du rire est la vision d'un effet mécanique dans le second cas, elle devait l'être déjà, mais plus subtilement, dans le premier.

En continuant maintenant dans cette voie, on aperçoit confusément des conséquences de plus en plus lointaines, de plus en plus importantes aussi, de la loi que nous venons de poser. On pressent des visions plus fuyantes encore d'effets mécaniques, visions suggérées par les actions complexes de l'homme et non plus simplement par ses gestes. On devine que les artifices usuels de la comédie, la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, l'interversion symétrique des rôles, le développement géométrique des quiproquos, et beaucoup d'autres jeux encore, pourront dériver leur force comique de la même source, l'art du vaudevilliste étant peut-être de nous présenter une articulation visiblement mécanique d'événements humains tout en leur conservant l'aspect extérieur de la vraisemblance, c'est-à-dire la souplesse apparente de la vie. Mais n'anticipons pas sur des résultats que le progrès de l'analyse devra dégager méthodiquement.

V

Avant d'aller plus loin, reposons-nous un moment et jetons un coup d'œil autour de nous. Nous le faisons pressentir au début de ce travail : il serait chimérique de vouloir tirer tous les effets comiques d'une seule formule simple. La formule existe bien, en un certain sens ; mais elle ne se déroule pas régulièrement. Nous voulons dire que la déduction doit s'arrêter de loin en loin à quelques effets dominateurs, et que ces effets apparaissent chacun comme des modèles autour desquels se disposent, en cercle, de nouveaux effets qui leur ressemblent. Ces derniers ne se déduisent pas de la formule, mais ils sont comiques par leur parenté avec ceux qui s'en déduisent. Pour citer encore une fois Pascal, nous définirons volontiers ici la marche de l'esprit par la courbe que ce géomètre étudia sous le nom de *roulette*, la courbe que décrit un point de la circonférence d'une roue quand la voiture avance en ligne droite : ce point tourne comme la roue, mais il avance aussi comme la voiture. Ou bien encore il faudra penser à une grande route forestière, avec des *croix* ou carrefours qui la jalonnent de loin en loin : à chaque carrefour on tournera autour de la croix, on poussera une reconnaissance dans les voies qui s'ouvrent, après quoi l'on reviendra, à la direction première. Nous sommes à un de ces carrefours. *Du mécanique plaqué sur du vivant*, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes. Quelles sont ces directions ? On en aperçoit trois principales. Nous allons les suivre l'une après l'autre, puis nous reprendrons notre chemin en ligne droite.

I. — D'abord, cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur *quelconque* appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse. On devine alors combien il sera facile à un vêtement de devenir ridicule. On pourrait presque dire que toute mode est risible par quelque côté. Seulement, quand il s'agit de la mode actuelle, nous y sommes tellement habitués que le vêtement nous paraît faire corps avec ceux qui le portent. Notre imagination ne l'en détache pas. L'idée ne nous vient plus d'opposer la rigidité inerte de l'enveloppe à la souplesse vivante de l'objet enveloppé. Le comique reste donc ici à l'état latent. Tout au plus réussira-t-il à percer quand l'incompatibilité naturelle sera si profonde entre l'enveloppant et l'enveloppé qu'un rapprochement même séculaire n'aura pas réussi à consolider leur union : tel est le cas du chapeau à haute forme, par exemple. Mais supposez un original qui s'habille aujourd'hui à la mode d'autrefois : notre attention est appelée alors sur le costume, nous le distinguons absolument de la personne, nous disons que la personne se *déguise* (comme si tout vêtement ne déguisait pas), et le côté risible de la mode passe de l'ombre à la lumière.

Nous commençons à entrevoir ici quelques-unes des grosses difficultés de détail que le problème du comique soulève. Une des raisons qui ont dû susciter bien des théories erronées ou insuffisantes du rire, c'est que beaucoup de choses sont comiques en droit sans l'être en fait, la continuité de l'usage ayant assoupi en elles la vertu comique. Il faut une solution brusque de continuité, une rupture avec la mode, pour que cette vertu se réveille. On croira alors que cette solution de continuité fait naître le comique, tandis qu'elle se borne à nous le faire remarquer. On expliquera le rire par la surprise, par le contraste, etc., définitions qui

s'appliqueraient aussi bien à une foule de cas où nous n'avons aucune envie de rire. La vérité n'est pas aussi simple.

Mais nous voici arrivés à l'idée de déguisement. Elle tient d'une délégation régulière, comme nous venons de le montrer, le pouvoir de faire rire. Il ne sera pas inutile de chercher comment elle en use.

Pourquoi rions-nous d'une chevelure qui a passé du brun au blond ? D'où vient le comique d'un nez rubicond ? et pourquoi rit-on d'un nègre ? Question embarrassante, semble-t-il, puisque des psychologues tels que Hecker, Kraepelin, Lipps se la posèrent tour à tour et y répondirent diversement. Je ne sais pourtant si elle n'a pas été résolue un jour devant moi, dans la rue, par un simple cocher, qui traitait de « mal lavé » le client nègre assis dans sa voiture. Mal lavé ! un visage noir serait donc pour notre imagination un visage barbouillé d'encre ou de suie. Et, conséquemment, un nez rouge ne peut être qu'un nez sur lequel on a passé une couche de vermillon. Voici donc que le déguisement a passé quelque chose de sa vertu comique à des cas où l'on ne se déguise plus, mais où l'on aurait pu se déguiser. Tout à l'heure, le vêtement habituel avait beau être distinct de la personne ; il nous semblait faire corps avec elle, parce que nous étions accoutumés à le voir. Maintenant, la coloration noire ou rouge a beau être inhérente à la peau : nous la tenons pour plaquée artificiellement, parce qu'elle nous surprend.

De là, il est vrai, une nouvelle série de difficultés pour la théorie du comique. Une proposition comme celle-ci : « mes vêtements habituels font partie de mon corps », est absurde aux yeux de la raison. Néanmoins l'imagination la tient pour vraie. « Un nez rouge est un nez peint », « un nègre est un blanc déguisé », absurdités encore pour la raison qui raisonne, mais vérités très certaines pour la simple imagination. Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison, qui s'y oppose même parfois, et avec laquelle il faudra pourtant que la philosophie compte, non seulement pour l'étude du comique, mais encore pour d'autres recherches du même ordre. C'est quelque chose comme la logique du rêve, mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière. Pour la reconstituer, un effort d'un genre tout particulier est nécessaire, par lequel on soulèvera la croûte extérieure de jugements bien tassés et d'idées solidement assises, pour regarder couler tout au fond de soi-même, ainsi qu'une nappe d'eau souterraine, une certaine continuité fluide d'images qui entrent les unes dans les autres. Cette interpénétration des images ne se fait pas au hasard. Elle obéit à des lois, ou plutôt à des habitudes, qui sont à l'imagination ce que la logique est à la pensée.

Suivons donc cette logique de l'imagination dans le cas particulier qui nous occupe. Un homme qui se déguise est comique. Un homme qu'on croirait déguisé est comique encore. Par extension, tout déguisement va devenir comique, non pas seulement celui de l'homme, mais celui de la société également, et même celui de la nature.

Commençons par la nature. On rit d'un chien à moitié tondu, d'un parterre aux fleurs artificiellement colorées, d'un bois dont les arbres sont tapissés d'affiches électorales, etc. Cherchez la raison ; vous verrez qu'on pense à une mascarade. Mais le comique, ici, est bien atténué. Il est trop loin de la source. Veut-on le renforcer ? Il faudra remonter à la source même, ramener l'image dérivée, celle d'une mascarade, à l'image primitive, qui était, on s'en souvient, celle d'un trucage mécanique de la vie. Une nature truquée mécaniquement, voilà alors un motif franchement comique, sur lequel la fantaisie pourra exécuter des variations avec la certitude d'obtenir un succès de gros rire. On se rappelle le passage si amusant de

Tartarin sur les Alpes où 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. Même motif encore, mais transposé en un tout autre ton, dans les *Novel Notes* de l'humoriste anglais Jerome K. Jerome. Une vieille châtelaine, qui ne veut pas que ses bonnes œuvres lui causent trop de dérangement, fait installer à proximité de sa demeure des athées à convertir qu'on lui a fabriqués tout exprès, de braves gens dont on a fait des ivrognes pour qu'elle pût les guérir de leur vice, etc. Il y a des mots comiques où ce motif se retrouve à l'état de résonance lointaine, mêlé à une naïveté, sincère ou feinte, qui lui sert d'accompagnement. Par exemple, le mot d'une dame que l'astronome Cassini avait invitée à venir voir une éclipse de lune, et qui arriva en retard : « M. de Cassini voudra bien recommencer pour moi. » Ou encore cette exclamation d'un personnage de Gondinet, arrivant dans une ville et apprenant qu'il existe un volcan éteint aux environs : « Ils avaient un volcan, et ils l'ont laissé s'éteindre ! »

Passons à la société. Vivant en elle, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une mascarade sociale. Or cette idée se forme dès que nous apercevons de l'inerte, du tout fait, du confectionné enfin, à la surface de la société vivante. C'est de la raideur encore, et qui jure avec la souplesse intérieure de la vie. Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. On pourrait dire que les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel : elles doivent leur gravité à ce qu'elles s'identifient pour nous avec l'objet sérieux auquel l'usage les attache, elles perdent cette gravité dès que notre imagination les en isole. De sorte qu'il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme. Inutile d'insister sur ce point. Chacun sait avec quelle facilité la verve comique s'exerce sur les actes sociaux à forme arrêtée, depuis une simple distribution de récompenses jusqu'à une séance de tribunal. Autant de formes et de formules, autant de cadres tout faits où le comique s'insérera.

Mais ici encore on accentuera le comique en le rapprochant de sa source. De l'idée de travestissement, qui est dérivée, il faudra remonter alors à l'idée primitive, celle d'un mécanisme superposé à la vie. Déjà la forme compassée de tout cérémonial nous suggère une image de ce genre. Dès que nous oublions l'objet grave d'une solennité ou d'une cérémonie, ceux qui y prennent part nous font l'effet de s'y mouvoir comme des marionnettes. Leur mobilité se règle sur l'immobilité d'une formule. C'est de l'automatisme. Mais l'automatisme parfait sera, par exemple, celui du fonctionnaire fonctionnant comme une simple machine, ou encore l'inconscience d'un règlement administratif s'appliquant avec une fatalité inexorable et se prenant pour une loi de la nature. Il y a déjà un certain nombre d'années, un paquebot fit naufrage dans les environs de Dieppe. Quelques passagers se sauvaient à grand-peine dans une embarcation. Des douaniers, qui s'étaient bravement portés à leur secours, commencèrent par leur demander « s'ils n'avaient rien à déclarer ». Je trouve quelque chose d'analogue, quoique l'idée soit plus subtile, dans ce mot d'un député interpellant le ministre au lendemain d'un crime commis en chemin de fer : « L'assassin, après avoir achevé sa victime, a dû descendre du train à contre-voie, en violation des règlements administratifs. »

Un mécanisme inséré dans la nature, une réglementation automatique de la société, voilà, en somme, les deux types d'effets amusants où nous aboutissons. Il nous reste, pour conclure, à les combiner ensemble et à voir ce qui en résultera.

Le résultat de la combinaison, ce sera évidemment l'idée d'une réglementation humaine se substituant aux lois mêmes de la nature. On se rappelle la réponse de Sganarelle à Géronte quand celui-ci lui fait observer que le cœur est du côté gauche et le foie du côté droit : « Oui, cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle. » Et la consultation des deux médecins de M. de Pourceaugnac : « Le raisonnement que vous en avez fait est si docte et si beau qu'il est impossible que le malade ne soit pas mélancolique hypocondriaque ; et quand il ne le serait pas, il faudrait qu'il le devint, pour la beauté des choses que vous avez dites et la justesse du raisonnement que vous avez fait. » Nous pourrions multiplier les exemples ; nous n'aurions qu'à faire défiler devant nous, l'un après l'autre, tous les médecins de Molière. Si loin que paraisse d'ailleurs aller ici la fantaisie comique, la réalité se charge quelquefois de la dépasser. Un philosophe contemporain, argumentateur à outrance, auquel on représentait que ses raisonnements irréprochablement déduits avaient l'expérience contre eux, mit fin à la discussion par cette simple parole : « L'expérience a tort. » C'est que l'idée de régler administrativement la vie est plus répandue qu'on ne le pense ; elle est naturelle à sa manière, quoique nous venions de l'obtenir par un procédé de recomposition. On pourrait dire qu'elle nous livre la quintessence même du pédantisme, lequel n'est guère autre chose, au fond, que l'art prétendant en remonter à la nature.

Ainsi, en résumé, le même effet va toujours se subtilisant, depuis l'idée d'une *mécanisation* artificielle du corps humain, si l'on peut s'exprimer ainsi, jusqu'à celle d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel. Une logique de moins en moins serrée, qui ressemble de plus en plus à la logique des songes, transporte la même relation dans des sphères de plus en plus hautes, entre des termes de plus en plus immatériels, un règlement administratif finissant par être à une loi naturelle ou morale, par exemple, ce que le vêtement confectionné est au corps qui vit. Des trois directions où nous devons nous engager, nous avons suivi maintenant la première jusqu'au bout. Passons à la seconde, et voyons où elle nous conduira.

II. — Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà encore notre point de départ. D'où venait ici le comique ? De ce que le corps vivant se raidissait en machine. Le corps vivant nous semblait donc devoir être la souplesse parfaite, l'activité toujours en éveil d'un principe toujours en travail. Mais cette activité appartiendrait réellement à l'âme plutôt qu'au corps. Elle serait la flamme même de la vie, allumée en nous par un principe supérieur, et aperçue à travers le corps par un effet de transparence. Quand nous ne voyons dans le corps vivant que grâce et souplesse, c'est que nous négligeons ce qu'il y a en lui de pesant, de résistant, de matériel enfin ; nous oublions sa matérialité pour ne penser qu'à sa vitalité, vitalité que notre imagination attribue au principe même de la vie intellectuelle et morale. Mais supposons qu'on appelle notre attention sur cette matérialité du corps. Supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition. Nous l'aurons surtout quand on nous montrera l'âme *taquinée* par les besoins du corps, — d'un côté la personnalité morale avec son énergie intelligemment variée, de l'autre le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine. Plus ces exigences du corps seront mesquines et uniformément répétées, plus l'effet sera saisissant. Mais ce n'est là

qu'une question de degré, et la loi générale de ces phénomènes pourrait se formuler ainsi : *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.*

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. Les exemples abondent dans la vie journalière. Mais si l'on ne veut pas se donner la peine de les chercher, on n'a qu'à ouvrir au hasard un volume de Labiche. On tombera souvent sur quelque effet de ce genre. Ici c'est un orateur dont les plus belles périodes sont coupées par les élancements d'une dent malade, ailleurs c'est un personnage qui ne prend jamais la parole sans s'interrompre pour se plaindre de ses souliers trop étroits ou de sa ceinture trop serrée, etc. Une personne que son corps embarrasse, voilà l'image qui nous est suggérée dans ces exemples. Si un embonpoint excessif est risible, c'est sans doute parce qu'il évoque une image du même genre. Et c'est là encore ce qui rend quelquefois la timidité un peu ridicule. Le timide peut donner l'impression d'une personne que son corps gêne, et qui cherche autour d'elle un endroit où le déposer.

Aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler qu'on a un corps. 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. Voici comment il s'exprime à ce sujet dans le journal inédit du baron Gourgaud (il s'agit d'une entrevue avec la reine de Prusse après Iéna) : « Elle me reçut sur un ton tragique, comme Chimène : Sire, justice ! justice ! Magdebourg ! Elle continuait sur ce ton qui m'embarrassait fort. Enfin, pour la faire changer, je la priai de s'asseoir. Rien ne coupe mieux une scène tragique ; car, quand on est assis, cela devient comédie. »

Élargissons maintenant cette image : *le corps prenant le pas sur l'âme*. Nous allons obtenir quelque chose de plus général : *la forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit*. Ne serait-ce pas cette idée que la comédie cherche à nous suggérer quand elle ridiculise une profession ? Elle fait parler l'avocat, le juge, le médecin, comme si c'était peu de chose que la santé et la justice, l'essentiel étant qu'il y ait des médecins, des avocats, des juges, et que les formes extérieures de la profession soient respectées scrupuleusement. Ainsi le moyen se substitue à la fin, la forme au fond, et ce n'est plus la profession qui est faite pour le public, mais le public pour la profession. Le souci constant de la forme, l'application machinale des règles créent ici une espèce d'automatisme professionnel, comparable à celui que les habitudes du corps imposent à l'âme et risible comme lui. Les exemples en abondent au théâtre. Sans entrer dans le détail des variations exécutées sur ce thème, citons deux ou trois textes où le thème lui-même est défini dans toute sa simplicité : « On n'est obligé qu'à traiter les gens dans les formes », dit Diaforius dans le *Malade imaginaire*. Et Bahis, dans *l'Amour médecin* : « Il vaut mieux mourir selon les règles que de réchapper contre les règles. » « Il faut toujours garder les formalités, quoi qu'il puisse arriver », disait déjà Desfonandrès dans la même comédie. Et son confrère Tomès en donnait la raison : « Un homme mort n'est qu'un homme mort, mais une formalité négligée porte un notable préjudice à tout le corps des médecins. » Le mot de Brid'oison, pour renfermer une idée un peu différente, n'en est pas moins significatif : « La-a forme, voyez-vous, la-a forme.

Tel rit d'un juge en habit court, qui tremble au seul aspect d'un procureur en robe. La-a forme, la-a forme. »

Mais ici se présente la première application d'une loi qui apparaîtra de plus en plus clairement à mesure que nous avancerons dans notre travail. Quand le musicien donne une note sur un instrument, d'autres notes surgissent d'elles-mêmes, moins sonores que la première, liées à elles par certaines relations définies, et qui lui impriment son timbre en s'y surajoutant : ce sont, comme on dit en physique, les harmoniques du son fondamental. Ne se pourrait-il pas que la fantaisie comique, jusque dans ses inventions les plus extravagantes, obéit à une loi du même genre ? Considérez par exemple cette note comique : la forme voulant primer le fond. Si nos analyses sont exactes, elle doit avoir pour harmonique celle-ci : le corps taquinant l'esprit, le corps prenant le pas sur l'esprit. Donc, dès que le poète comique donnera la première note, instinctivement et involontairement il y surajoutera la seconde. En d'autres termes, *il doublera de quelque ridicule physique le ridicule professionnel.*

Quand le juge Brid'oison arrive sur la scène en bégayant, n'est-il pas vrai qu'il nous prépare, par son bégaiement même, à comprendre le phénomène de cristallisation intellectuelle dont il va nous donner le spectacle ? Quelle parenté secrète peut bien lier cette déféctuosité physique à ce rétrécissement moral ? Peut-être fallait-il que cette machine à juger nous apparût en même temps comme une machine à parler. En tout cas, nul autre harmonique ne pouvait compléter mieux le son fondamental.

Quand Molière nous présente les deux docteurs ridicules de *l'Amour médecin*, Bahis et Macroton, il fait parler l'un d'eux très lentement, scandant son discours syllabe par syllabe, tandis que l'autre bredouille. Même contraste entre les deux avocats de M. de Pourceaugnac. D'ordinaire, c'est dans le rythme de la parole que réside la singularité physique destinée à compléter le ridicule professionnel. Et, là où l'auteur n'a pas indiqué un défaut de ce genre, il est rare que l'acteur ne cherche pas instinctivement à le composer.

Il y a donc bien une parenté naturelle, naturellement reconnue, entre ces deux images que nous rapprochions l'une de l'autre, l'esprit s'immobilisant dans certaines formes, le corps se raidissant selon certains défauts. Que notre attention soit détournée du fond sur la forme ou du moral sur le physique, c'est la même impression qui est transmise à notre imagination dans les deux cas ; c'est, dans les deux cas, le même genre de comique. Ici encore nous avons voulu suivre fidèlement une direction naturelle du mouvement de l'imagination. Cette direction, on s'en souvient, était la seconde de celles qui s'offraient à nous à partir d'une image centrale. Une troisième et dernière voie nous reste ouverte. C'est dans celle-là que nous allons maintenant nous engager.

III. — 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.*

On rit de Sancho Pança renversé sur une couverture et lancé en l'air comme un simple ballon. On rit du baron de Münchhausen devenu boulet de canon et cheminant à travers

l'espace. Mais peut-être certains exercices des clowns de cirque fourniraient-ils une vérification plus précise de la même loi. Il faudrait, il est vrai, faire abstraction des facéties que le clown brode sur son thème, principal, et ne retenir que ce thème lui-même, c'est-à-dire les attitudes, gambades et mouvements qui sont ce qu'il y a de proprement « clownique » dans l'art du clown. À deux reprises seulement j'ai pu observer ce genre de comique à l'état pur, et dans les deux cas j'ai eu la même impression. La première fois, les clowns allaient, venaient, se cognaient, tombaient et rebondissaient selon un rythme uniformément accéléré, avec la visible préoccupation de ménager un *crescendo*. Et de plus en plus, c'était sur le *rebondissement* que l'attention du public était attirée. Peu à peu on perdait de vue qu'on eût affaire à des hommes en chair et en os. On pensait à des paquets quelconques qui se laisseraient choir et s'entrechoqueraient. Puis la vision se précisait. Les formes paraissaient s'arrondir, les corps se rouler et comme se ramasser en boule. Enfin apparaissait l'image vers laquelle toute cette scène évoluait sans doute inconsciemment : des ballons de caoutchouc, lancés en tous sens les uns contre les autres. — La seconde scène, plus grossière encore, ne fut pas moins instructive. Deux personnages parurent, à la tête énorme, au crâne entièrement dénudé. Ils étaient armés de grands bâtons. Et, à tour de rôle, chacun laissait tomber son bâton sur la tête de l'autre. Ici encore une gradation était observée. À chaque coup reçu, les corps paraissaient s'alourdir, se figer, envahis par une rigidité croissante. La riposte arrivait, de plus en plus retardée, mais de plus en plus pesante et retentissante. Les crânes résonnaient formidablement dans la salle silencieuse. Finalement, raides et lents, droits comme des I, les deux corps se penchèrent l'un vers l'autre, les bâtons s'abattirent une dernière fois sur les têtes avec un bruit de maillets énormes tombant sur des poutres de chêne, et tout s'étala sur le sol. À ce moment apparut dans toute sa netteté la suggestion que les deux artistes avaient graduellement enfoncée dans l'imagination des spectateurs : « Nous allons devenir, nous sommes devenus des mannequins de bois massif. »

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

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

Ne trouvez-vous pas quelque chose du même genre dans ce couplet de Figaro (quoiqu'on cherche peut-être ici à suggérer l'image d'un animal plutôt que celle d'une chose) : « Quel homme est-ce ? — C'est un beau, gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette et furète, et gronde et geint tout à la fois. »

Entre ces scènes très grossières et ces suggestions très subtiles il y a place pour une multitude innombrable d'effets amusants, — tous ceux qu'on obtient en s'exprimant sur des personnes comme on le ferait sur de simples choses. Cueillons-en un ou deux exemples dans le théâtre de Labiche, où ils abondent. M. Perrichon, au moment de monter en wagon, s'assure qu'il n'oublie aucun de ses colis. « Quatre, cinq, six, ma femme sept, ma fille huit et moi neuf. » Il y a une autre pièce où un père vante la science de sa fille en ces termes : « Elle vous dira sans broncher tous les rois de France qui ont eu lieu. » *Ce qui ont eu lieu*, sans précisément convertir les rois en simples choses, les assimile à des événements impersonnels.

Notons-le à propos de ce dernier exemple : il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'au bout de l'identification entre la personne et la chose pour que l'effet comique se produise. Il suffit qu'on entre dans cette voie, en affectant, par exemple, de confondre la personne avec la fonction qu'elle exerce. Je ne citerai que ce mot d'un maire de village dans un roman d'About : « M. le Préfet, qui nous a toujours conservé la même bienveillance, quoiqu'on l'ait changé plusieurs fois depuis ... »

Tous ces mots sont faits sur le même modèle. Nous pourrions en composer indéfiniment, maintenant que nous possédons la formule. Mais l'art du conteur et du vaudevilliste ne consiste pas simplement à composer le mot. Le difficile est de donner au mot sa force de suggestion, c'est-à-dire de le rendre acceptable. Et nous ne l'acceptons que parce qu'il nous paraît ou sortir d'un état d'âme ou s'encadrer dans les circonstances. Ainsi nous savons que M. Perrichon est très ému au moment de faire son premier voyage. L'expression « avoir lieu » est de celles qui ont dû reparaitre bien des fois dans les leçons récitées par la fille devant son père ; elle nous fait penser à une récitation. Et enfin l'admiration de la machine administrative pourrait, à la rigueur, aller jusqu'à nous faire croire que rien n'est changé au préfet quand il change de nom, et que la fonction s'accomplit indépendamment du fonctionnaire.

Nous voilà bien loin de la cause originelle du rire. Telle forme comique, inexplicable par elle-même, ne se comprend en effet que par sa ressemblance avec une autre, laquelle ne nous fait rire que par sa parenté avec une troisième, et ainsi de suite pendant très longtemps : de sorte que l'analyse psychologique, si éclairée et si pénétrante qu'on la suppose, s'égarera nécessairement si elle ne tient pas le fil le long duquel l'impression comique a cheminé d'une extrémité de la série à l'autre. D'où vient cette continuité de progrès ? Quelle est donc la pression, quelle est l'étrange poussée qui fait glisser ainsi le comique d'image en image, de plus en plus loin du point d'origine, jusqu'à ce qu'il se fractionne et se perde en analogies infiniment lointaines ? Mais quelle est la force qui divise et subdivise les branches de l'arbre en rameaux, la racine en radicules ? Une loi inéluctable condamne ainsi toute énergie vivante, pour le peu qu'il lui est alloué de temps, à couvrir le plus qu'elle pourra d'espace. Or c'est

bien une énergie vivante que la fantaisie comique, plante singulière qui a poussé vigoureusement sur les parties rocailleuses du sol social, en attendant que la culture lui permît de rivaliser avec les produits les plus raffinés de l'art. Nous sommes loin du grand art, il est vrai, avec les exemples de comique qui viennent de passer sous nos yeux. Mais nous nous en rapprocherons déjà davantage, sans y atteindre tout à fait encore, dans le chapitre qui va suivre. Au-dessous de l'art, il y a l'artifice. C'est dans cette zone des artifices, mitoyenne entre la nature et l'art, que nous pénétrons maintenant. Nous allons traiter du vaudevilliste et de l'homme d'esprit.