Le spectre du rire et la clinique du sujet : varias théoriques et psychopathologiques

Grigory Arkhipov

▶ **To cite this version:**

Grigory Arkhipov. Le spectre du rire et la clinique du sujet : varias théoriques et psychopathologiques. Psychologie. Université Rennes 2, 2019. Français. NNT : 2019REN20007 . tel-02068177

HAL Id: tel-02068177
https://theses.hal.science/tel-02068177

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE EDUCATION
BRETAGNE LANGAGES, INTERACTIONS
LOIRE COGNITION, CLINIQUE

UNIVERSITÉ RENNES 2

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2
COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 603
Education, Langages, Interaction, Cognition, Clinique
Spécialité : « *Psychologie* »

Par
Grigory ARKHIPOV

« Le spectre du rire et la clinique du sujet : varias théoriques et psychopathologiques »

Thèse présentée et soutenue à l'Université Rennes 2, le 26 janvier 2019
Unité de recherche : n°4050

Composition du Jury :

Laurie Laufer
Professeur à l'Université Paris Diderot / *rapporteur*

Guy Villers Grands-Champs
Professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain la Neuve / *rapporteur*

Mari-José Grihom
Professeur à l'Université de Poitiers

David Bernard
Maître de conférences, HDR à l'Université Rennes 2

Laurent Ottavi
Professeur à l'Université Rennes 2 / *Directeur de thèse*

UNIVERSITÉ RENNES 2
Unité de Recherche n°4050
Ecole Doctorale - n° 603
Education, Langages, Interaction, Cognition, Clinique

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

LE SPECTRE DU RIRE ET LA CLINIQUE DU SUJET : VARIAS THÉORIQUES ET PSYCHOPATHOLOGIQUES

Thèse de Doctorat

Discipline : Psychologie

Présentée par

Grigory ARKHIPOV

Directeur de thèse : Laurent OTTAVI

Soutenue le 26 janvier 2019

Jury :
Laurie LAUFER, Professeur à l'Université Paris Diderot (Rapporteur)
Guy VILLERS GRANDS-CHAMPS, Professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain la Neuve (Rapporteur)
Mari-José GRIHOM, Professeur à l'Université de Poitiers
David BERNARD, Maître de conférences, HDR à l'Université Rennes 2
Laurent OTTAVI, Professeur à l'Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

Je tiens à remercier Laurent Ottavi, professeur de psychopathologie clinique à l'Université de Rennes-2, qui m'a encadré tout au long de cette thèse, pour sa présence socratique et pour les très chaleureux encouragements qu'il m'a prodigués.

Je remercie Alexandre Huillet-Raffi qui a favorisé l'accouchement de ce texte, grâce à son soutien précieux, amical et linguistique.

J'exprime ma profonde gratitude à Nadya Bodansky sans qui mon aventure française aurait été impossible.

Un merci tout particulier à ma sœur, Anastasia Arkhipova, mon premier interlocuteur et ma sœur d'armes.

Grand merci à ma mère, Natalia Arkhipova, pour son soutien et son exceptionnel sens du comique.

Je remercie mon père, Andreï Arkhipov, pour ses conseils.

Mes remerciements très chaleureux :

- à Natacha Milovzorova, pour son indéfectible soutien,

- à Christine Maugin, pour ses précieux encouragements,

- à Laura Sokolowsky de m'avoir aidé dans les moments compliqués,

- au Professeur François Sauvagnat, pour sa finesse et sa *dritten Ohr*,

- à Viatcheslav Nikolayevitch Tsapkine, cher maître qui connaît le son d'une main qui applaudit,

- au Docteur François Leguil, pour son intérêt et ses généreux encouragements,

- au Professeur Sophie Marret, pour son soutien,

- à Alexandre Potemkine, pour son aide avec les études hellénistiques,

- à Edwige Shaki, pour son extraordinaire générosité,

- à Fabian Fajnwaks, pour ses encouragements,

- à Yuri Volnykh, pour son infaillible optimisme,

- à Eirini-Aikaterini Mente, pour l'inspiration grecque,

- à Rachel Meme et Emmanuel Lefauconnier, pour leur accueil à Rennes,

- à Olivier Derre et Yumi Ito, pour leur fidélité.

Merci à la Bibliothèque de la Cause Freudienne et à François Marchaison et Faïza Tangui en particulier, à Cécile et Sven et leur Art café *Passerelle*, à la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, pour m'avoir accueilli pendant la rédaction de ma thèse.

Sommaire

Introduction 4
I. Rire et *ἁμαρτία* 8
1.1 À la recherche du « rire primitif » ou la métaphysique de la joie 10
1.2 Ceux qui ne portent point de haut-de-chausses 18
1.3 Quand les anges auront des dents 25
1.4 Le théâtre et la cruauté 36
1.5 Le Rire et le Néant 44
1.6 Phénoménologie du mépris 55
1.7 L'ὕβρις éduqué 67
1.8 Coucouville-les-Nuées : la cité des joyeux 80
II. Érotologie du rire 95
2.1 La torpille d'or 97
2.2 Vainqueur des Dieux 112
2.3 Jardin d'enfants 125
2.4 Le diable à ressort 136
2.5 Les trois visages de Janus 149
2.6 L'art de devenir un écrivain original en trois jours 161
2.7 La maisonnette de l'être 173
2.8 La dit-mension bénie de l'ingratitude 186
2.9 L'arbre de la connaissance du bien-dire 196
III. Mort de/du rire 212
3.1 Le manteau de Freud et les armes d'Achille 214
3.2 Ainsi rit Schreber 224
3.3 La paramorphose 231
3.4 The Importance of not Being E(a)rnest 243
3.5 Le capitaine Nemo et la tête de Méduse 253
3.6 Le (mas) sacre du printemps 262
3.7 Les martyrs de la joie et de la jouissance 273
3.8 Le sacrifice de la métaphore : du terrorisme à la sainteté 285
Conclusion 301
Bibliographie 303
Index des notions 320
Index des noms 325

Introduction

Après avoir méticuleusement catalogué, au sein de son œuvre consacrée au rire[1], toutes les approches possibles du problème (commençant par des théories physiologiques et terminant pas des spéculations esthétiques, en passant par des conceptions sociologiques et moralistes), le philosophe français Ludovic Dugas arrive à des conclusions qu'il juge plutôt décevantes. Le rire, dresse-t-il comme bilan de sa recherche, ne peut pas devenir un « objet de science »[2] car il n'existe pas au singulier et ne constitue pas une entité homogène : « il n'y a pas un rire, mais des rires »[3]. Bref, ce n'est qu'un *accident* qui, en évitant toute *fixation*, « voyage […] en des substances diverses ; on le rencontre ici, puis là »[4]. Un tel avertissement devrait nous alerter. En effet, est-il possible de former un vrai spectre, une palette cohérente, avec des éléments si insaisissables et peu fiables que les *accidents*[5] ? Dans les meilleurs des cas, nous aurons une toile maculeuse à la Jackson Pollock (des expressions comme « le rire jaune » et « l'humour noir » prédisposent à cette comparaison[6]). Un tel méli-mélo des couleurs est loin de l'idéal scientifique septicolore de l'arc-en-ciel systématisé par Isaac Newton : « Vous inventez bien, vous, jeune oisif ridicule ! ».

Le titre de notre recherche semble cacher en soi encore une autre *aporie*. Comment conjuguer le *rire* avec le *sujet*, ces deux notions étant, à première vue, incompatibles ? « Jamais, dans l'état de veille, nous ne sommes moins attentifs qu'au moment du rire »[7], note à juste titre le contemporain plus âgé de Dugas, le psychologue anglais James Sully. Le rire semble éclipser notre subjectivité, ne serait-ce que l'espace d'un instant, en envoyant valser ce qu'Emmanuel Kant appelait der *Verstand* (*l'entendement*[8]). Cette particularité donne une mauvaise réputation au rire en le plaçant dans un voisinage douteux de la foule (antinomique

---

1 Dugas L., *La Psychologie du rire*, Paris, Félix Alcan, 1902
2 *Ibid.*, p. 167
3 *Ibid.*, p. 166
4 *Ibid.*, p. 167
5 Initialement, la notion appartiendrait au vocabulaire philosophique et fut définie comme l'opposé de *l'essence* (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 1, Paris, Dictionnaires *Le Robert*, 1998, p. 19)
6 Voir, par exemple, son tableau *Yellow Islands*, constitué de ces deux couleurs.
7 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, Paris, Félix Alcan, 1904, p. 63
8 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995

au sujet, paraît-t-il) et avec ce que l'on pourrait désigner, à la suite de Vladimir Nabokov, comme « *poshlust* »[1].

Essayons de tracer des stratégies possibles pour résoudre les apories susmentionnées. Étymologiquement, le terme *spectre* nous renvoie non seulement à l'idée d'une gamme bien tempérée ou à l'ensemble des phénomènes bien rangés. La notion ayant un frère linguistique, « simulacre », provenant du même mot latin *spectrum* (créé pour traduire le grec *εἴδωλον* qui s'est ancré dans la langue française sous les traits de *l'idole*)[2]. Le terme *simulacre*, dérivé du verbe *specere*, (regarder), nous introduit dans le domaine des *apparences* et des *semblants*. Cette dimension illusoire implique (ne serait-ce que de manière négative) son contraire, c'est-à-dire le *vrai* ou le *solide* qu'il parodie. Cette chaîne de raisonnement nous permet de cerner la tension dialectique existant entre *l'authentique* et le *faux*, *l'originel* (ainsi que *l'original*) et *l'imitation*. Guidés par notre intuition linguistique, nous pouvons étendre le spectre du rire (ou plutôt des rires, au pluriel) entre ces deux repères. Ce système binaire des coordonnées peut être conçu différemment : par exemple, comme l'opposition de la *nature* (*authentique*) et la *culture* (*simulacre*) ou bien, comme l'antinomie entre *l'idéal* (*original*) et le *défectueux* (*imitation*), le *solide* et le *changeable*, le *sacral* (*vrai*) et le *profane* (*parodique*).

Le mot *spectre* inclue l'idée de *l'apparition* qui pourrait servir du troisième élément dans notre système de coordonnées. *Soudaineté*, *surprise* et *accident* accompagnent le rire, tels les bacchantes du cortège dionysiaque dansant autour de sa divinité enivrée. Sur le site *YouTube*, se trouve une vidéo dans laquelle nous voyons la réaction d'un orang-outan à un tour de passe-passe primitif. On met un litchi dans un gobelet, lequel est alors fermé par un couvercle. On le secoue pour ensuite le rouvrir : le fruit a *disparu*. On répète cette opération et le litchi *réapparaît*. Le singe réagit à cette séquence avec un comportement que l'on peut interpréter en termes de rire : il dénude ses dents dans un rictus hilare, émet des bruits joyeux et se roule par terre.

Il existe, d'ailleurs, d'autres *apparitions dépassant le registre du spéculaire* à l'œuvre dans l'exemple de notre cousin poilu. Par exemple, les *apparitions divines* qui dédaignent les *vaines idoles*[3]. L'Évangile selon Matthieu nous donne une belle illustration d'un tel

---

1 Néologisme de Nabokov qui tire son origine du mot russe *пошлость* (*vulgarité*, *mauvais goût*, *obscénité*). Nabokov V., *Nikolai Gogol*, New York, New Directions Book, 1961, p. 63

2 *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 3, Paris, Dictionnaires *Le Robert*, 1998, p. 3613

3 Jonas 2 :8

accident[1] *sacré*, au chapitre 28 qui relate la résurrection du Christ. Les saintes femmes porteuses de myrrhe (*μυροφόροι*) qui viennent pour embaumer le corps de Jésus et trouvent son tombeau vide :

> *Alors elles sortirent promptement du sépulcre avec crainte et grande joie (μετά φόβου και χαράς μεγάλης) ; et coururent l'annoncer à ses Disciples.*
>
> *Mais comme elles allaient pour l'annoncer à ses Disciples, voici, Jésus se présenta devant elles, et leur dit : je vous salue (χαίρετε). Et elles s'approchèrent, et embrassèrent ses pieds, et l'adorèrent.*[2]

Nous retrouvons dans cet extrait le mot *χᾰρά*, *joie*, à deux reprises. Dans la première phrase, elle est mêlée à la *peur* (*φόβος*) et, dans la seconde, elle fait partie de l'impératif : « *χαίρετε* », que nous pourrions traduire comme « réjouissez-vous ». Dans la version de St Matthieu, les *Myrrhophores* s'approchent du Sauveur pour embrasser ses pieds, ce qui signifie que ce n'est pas un *spectre* ou une *fausse apparence* qui se tient devant elles. Or, ce n'est pas du tout le cas dans certaines versions gnostiques qui nient la réalité de la résurrection. Ainsi, l'apparition divine et la *χᾰρά* qui en découle peuvent-elles prendre des allures angoissantes et lugubres.

Après avoir tracé les coordonnées flexibles de notre spectre « accidentel » qui raccorde *l'apparence* au *vrai* et à *l'apparition*, passons à la seconde *aporie* (qui porte sur l'antinomie supposée de la subjectivité avec le rire). L'aporie en question se fonde sur une supposition sous-jacente que le rire ne serait pas compatible avec le *sérieux*. « La réflexion tue le rire »[3], estime Dugas au début de son ouvrage sans l'ombre d'un doute. Dans notre travail, nous osons remettre cet *a priori* qui semble si évident en question. Comme nous le verrons au cours de notre recherche, le *rire* et le *sérieux* ne sont en fait pas inconciliables. Aussi, pour Aristote le rire peut représenter une forme de *jugement*[4] (ce qui implique l'engagement subjectif maximal !), pour Sigmund Freud la *réflexion inconsciente* se manifeste par le rire et Mikhaïl Bakhtine va jusqu'à forger la notion du « rire sérieux »[5]. Par ailleurs, en continuant notre logique étymologique, nous constatons que le mot *sujet* provient

---

1 Du verbe latin *accidere*, « tomber sur » et au sens figuré « arriver par hasard » (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, op. cit., p. 19)

2 Matthieu 28:8-9

3 Dugas L., *La Psychologie du rire*, op. cit., p. 1

4 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000

5 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 244

du latin *subjectus*, c'est-à-dire *soumis*, *assujetti*[1]. Dans ce cas, être *éclipsé* serait la condition-même du *sujet*. Qu'il soit ainsi éclipsé et assujetti par *l'apparence*, par le *vrai* et par *l'apparition* !

Quoi qu'il en soit, l'idée qu'énonce Dugas (l'idée que le rire puisse être « tué ») nous paraît tout à fait heuristique. Le spectre du rire (ou des rires) doit avoir son « point zéro » qui exclut, ne serait-ce que théoriquement, la possibilité du rire. Sans être absolu, ce « point barre » nous permettra de structurer les trois parties de notre recherche. Ainsi, dans la première partie, le rôle d'un tel *zéro* prend *l'amour et la grâce* du Christ exempté du *péché originel*. Dans la deuxième partie, c'est le *langage monologique* d'une part et le *jugement critique* de l'autre qui fixent les frontières au-delà desquelles les variétés du rire périssent dans un milieu hostile. Dans la troisième partie, c'est la *mort* elle-même qui fait taire le bruit de la vie[2] en instaurant l'hégémonie absolue du *silence* : dans ce cas, le tombeau du Christ n'est plus vide et *φόβος* emporte sur *χάρά*.

---

[1] *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, op. cit., p. 3687

[2] Freud S., *Le Moi et le Ça*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition 2003, p. 289

I.
Rire et *ἁμαρτία*

Le mot grec *ἁμαρτία* autour duquel gravite cette partie de notre travail peut être traduit en français par *erreur*, *faute*. Pourtant, il serait inexact de situer cette notion dans le domaine de l'épistémologie pure. Elle relève plutôt du *politique*. Si l'homme est le *seul animal qui rit*[1], ce n'est qu'une conséquence du fait qu'il est un *animal politique*[2]. Nous comprenons le « politique » ici au sens le plus large du terme. Il embrasse le niveau *micro* (*la paroisse*) ainsi que l'universel (*la Cité de Dieu* ou *le pays utopique de Cocagne*). En fonction du *politique*, le rire dans ses rapports avec *ἁμαρτία* peut acquérir une *valeur négative* (le châtiment dû à une erreur commise, le signe marquant l'étrangeté, l'altérité du bafoué par rapport à une communauté, le jugement mettant un défaut à nu etc.) ou, au contraire, il peut *pallier le manque* et *suppléer à une défectuosité* sous-jacente (en célébrant le retour *utopique* de l'homme dans son état *paradisiaque* ou « naturel » qu'il aurait perdu).

L'ensemble de ceux qui comptent parmi les citoyens (*πολίτης*) implique une *exception* : les animaux politiques se distinguent, par exemple, des animaux apolitiques (ou, selon Aristote, des animaux tout court[3]). Cette *exception* a également (au moins) deux versants : *rabaissant* (ainsi, le Stagirite parle avec mépris d'une jouissance bestiale[4]) et *idéalisé*. Ce dernier est nettement discernable dans le *topos* très courant dans le christianisme précoce et médiéval selon lequel le *Sauveur n'a jamais ri*[5]. Bien que cette thèse n'ait pas été dogmatisée, elle n'a pas non plus été résolument rejetée par l'Église, laquelle s'était fondée sur l'exclusion des « hérétiques » qui mettaient en question *l'incarnation* du Christ[6]. L'auteur de la première épître de St Jean met en garde :

> *Bien-aimés, mais éprouvez les esprits pour voir s'ils viennent de Dieu, car beaucoup de faux prophètes sont venus dans le monde. À ceci reconnaissez l'esprit de Dieu :*

---

1 Aristote, *Les parties des animaux*, 673a 8, Les Belles Lettres, Paris, 1956, p. 97
2 Aristote, *Les politiques*, I, 2, 1253a, 8, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 108
3 *Ibid.*, III, 9, 1280a, 33, p. 247
4 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, livre I, 3, 1095b, 22, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 46
5 Le Brun J., *« « Jésus-Christ n'a jamais ri. » Analyse d'un raisonnement théologique »*, dans *Homo religiosus : Autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, p. 431
6 Pagels E., *The gnostic gospels*, New York, Vintage Book Edition, 1989

> *tout esprit qui confesse Jésus-Christ venu dans la chair (ἐν σαρκὶ) est de Dieu ; et tout esprit qui ne confesse point que Jésus-Christ est venu en chair (ἐν σαρκὶ), n'est point de Dieu ; c'est là l'esprit de l'Antichrist.*[1]

Le dogme de *l'Incarnation* (*Ενσάρκωση*) constitue ainsi le socle de la doctrine chrétienne. Pourtant, la chair (*σάρξ*) du Christ ne serait pas compatible avec la raillerie, le *sarcasme* (*σαρκασμός*, du verbe grec *σαρκάζω*, « mordre la chair »). Il semble que le *rire* soit chargé de quelque chose *d'étranger* à la nature du Sauveur, du seul Homme exempté du *péché originel*, de ce que le texte grec des évangiles transmet par la notion d'*ἁμαρτία*.

Le *politique* dans le cadre duquel se déploient les relations dialectiques entre le rire et l'*ἁμαρτία* possède une dimension *temporelle* ou *historique*. Dans cette partie de notre recherche, nous nous focaliserons sur deux *événements* mis en avant par les Pères de l'Église (en nous appuyant surtout sur l'enseignement de St Augustin). Ces événements ayant une *teinte mythique* scindent le temps historique en *avant* et *après*. Il s'agit de l'« avant et après » de la *chute originelle*, d'une part, et de l'« avant et après » divisant l'univers en *polythéiste* et *monothéiste*, de l'autre.

[1] 1 Jean 4:1-3

1.1 À la recherche du « rire primitif » ou la métaphysique de la joie

Parmi de nombreuses théories du rire il en est une qui est réputée, auprès des savants sérieux, pour être « vulgaire »[1], c'est-à-dire simpliste et amatrice. Elle affirme que le rire est le rejeton et un fidèle compagnon de la joie. Voltaire, un partisan convaincu de ce point de vue, déclare sans ambages : « Que le rire soit le signe de la joie […] quiconque a ri n'en doute pas »[2]. Cette désarmante naïveté de la définition quasiment tautologique lui semble convenir le mieux à cet objet léger et peu sérieux qu'est le rire.

Avec l'ironie qui lui est propre, l'éminent philosophe des Lumières tourne en ridicule les métaphysiciens érudits qui cherchent la cause du rire dans « le muscle zygomatique »[3], en perdant de vue l'essence même du phénomène. Cette critique trouvera son écho dans l'avertissement par lequel commence l'ouvrage fondamental du philosophe Ludovic Dugas, consacré au problème du risible : « la réflexion tue le rire »[4]. Autrement dit, plus on essaie de comprendre le mécanisme, l'anatomie du rire, plus il nous échappe en résistant à toute conceptualisation. Selon Voltaire, toute explication qui fait appel à quelque chose d'un autre ordre que le rire (par exemple à la physiologie ou à une aspiration à la supériorité) est métaphysique et, au lieu de nous instruire, nous fourvoie et nous déroute. La seule cure contre ces théories redondantes, suppose l'auteur de *Candide* et de *L'Ingénu*, c'est de ne pas avoir peur de dire l'évidence, aussi triviale et naïve semble-t-elle.

Pourtant la définition de Voltaire, si élégante dans sa simplicité, ne s'avère pas suffisante et l'auteur ne manque pas de l'avouer. En effet, il existerait des joies qui ne font pas rire, comme par exemple « les plaisirs de l'amour, de l'ambition, de l'avarice »[5]. L'adversaire de la métaphysique se trouve obligé d'ajouter une épithète « gaie » à l'émotion dont le rire est le « symptôme »[6]. Ainsi, le rire serait étranger aux « joies graves »[7] et n'accompagnerait que la joie gaie et légère, juste comme les bulles d'oxygène accompagnent le vin pétillant.

---

1 Mélinand C., « Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire », dans *Revue des Deux Mondes*, t. CXXVII, janvier-février 1895, p. 613 ; Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 11
2 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, tome XX, Paris, Garnier, 1878, p. 374
3 *Ibid.*
4 Dugas L., *La Psychologie du rire*, op. cit., p. 1
5 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, tome XX, op. cit., p. 374
6 *Ibid.*
7 Mélinand C., « Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire », op. cit., p. 613

Ce binôme naïf « joie-rire » trouve sa reconnaissance au sein de l'un des plus importants courants de pensée du XIX^e siècle. Il s'agit de la *doctrine évolutionniste* qui eut un énorme impact sur tous les domaines du savoir, y compris sur le champ des sciences humaines. Aussi, le fameux ouvrage de Charles Darwin *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872)[1] fut-il une référence obligatoire pour la psychologie alors balbutiante dans l'espace universitaire[2]. La question de la *joie* et ses rapports avec le rire est abordée dans les chapitres III, V et VIII de ce travail.

Comme Voltaire, Darwin n'a aucun doute que le rire soit le signe de la *joie*. Cependant, entre les deux penseurs, il y a un siècle d'écart dans lequel gît l'ère romantique. Entre la joie de Voltaire et celle de Darwin, nous trouvons la joie extatique et enthousiaste de Friedrich Schiller. Son « Ode à la joie » (*An die Freude*, 1785) connue du grand public pour sa version musicale (le finale du dernier mouvement de la 9^e Symphonie de Beethoven) exhorte tous les êtres vivants à se réunir dans une extase enjouée. L'intuition romantique du poète nous démontre que la joie est un affect *universel* qui est propre à toutes les créatures qui naissent sous de « la voûte étoilée »[3]. La jubilation glorifiée par Schiller s'avère plus tolérante et plus générale que le Christ qui, selon St Paul, ne fait pas de différence entre les Grecs, les barbares et les juifs[4]. Elle est vraiment accessible à tous : aux bons, aux méchants, aux chérubins et même aux vermisseaux. « Tous les êtres boivent la joie aux seins de la nature ! »[5].

Cet idéal poétique, ce mythe panthéiste se conjugue mal avec le rationalisme sec de Voltaire qui demeure fidèle à la tradition anthropologique établie par Descartes. Cette dernière refuse aux animaux le droit à la sensibilité qui est propre à l'âme humaine. L'idée cartésienne selon laquelle les animaux ne sont que d'ingénieuses machines incapables de ressentir ni plaisir ni douleur sera poussée jusqu'à son aboutissement logique dans les œuvres de Nicolas Malebranche, philosophe français considéré comme cartésien, qui n'hésite pas à affirmer que « dans les animaux, il n'y a ni intelligence ni âme […] Ils mangent sans plaisir, ils crient sans douleur… »[6]. Voltaire, à son tour, ajoutera à la liste de cette insensibilité supposée l'incapacité d'éprouver la joie et, par conséquent, de rire[7].

---

1 Darwin C., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Paris, Reinwald, 1890

2 Comme le note avec la révérence sincère le psychologue britannique Jales Sully : « tout ce qu'on peut souhaiter de mieux, c'est de pouvoir marcher dignement sur ses [*de Darwin*] traces ». (Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., p. 145)

3 Schiller (von) F., *Ode à la joie*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Ode_%C3%A0_la_joie

4 Colossiens 3 :11

5 Schiller (von) F., *Ode à la joie*

6 Malebranche N., *De la recherche de la vérité*, Paris, Gallimard, 1979, p. 717

7 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. XX, op. cit., p. 374

La doctrine darwinienne qui prive l'homme de sa « place privilégiée dans l'ordre de la création »[1] tend « une corde sur l'abîme »[2] entre la bête et l'humain et détrône ainsi l'anthropocentrisme cartésien. Peut-être les rumeurs concernant cet « abîme » auraient-elles été, comme l'aurait dit Mark Twain, « grandement exagérées » ? En tous cas, dans *L'expression des émotions*, l'auteur affirme l'affinité des manifestations des affects basiques chez les espèces plus ou moins apparentées. Selon son hypothèse (qu'il confirme par de nombreuses observations), l'homme et les classes biologiques voisines disposent d'un certain nombre d'émotions innées fondamentales, la *joie* étant l'une d'elles. Chaque émotion basique se caractérise par un modèle anatomico-physiologique (« l'expression ») qui change en fonction de l'espèce, gardant toutefois ses traits structuraux principaux.

Certes, dans l'œuvre de Darwin nous ne trouvons pas de spéculations naturo-philosophiques sur la parenté entre la « volupté » joueuse du vermisseau et la gaieté des bipèdes enivrés « des baisers et de la vigne »[3]. Pourtant, il met en évidence que « la joie n'est pas particulière à l'espèce humaine »[4]. Les culbutes et des pirouettes d'un chien autour de son maître qui vient de rentrer à la maison après une journée de travail n'ont-elles pas quelque chose en commun avec la joie inattendue de vieux amis qui se retrouvent par hasard dans la rue après une longue séparation ? Les grimaces hilaires d'un chimpanzé et ses cris ludiques ne ressemblent-ils pas au comportement d'un enfant absorbé par un jeu ? Darwin ne voit aucune raison de répondre négativement à ces questions. Il ne s'agit pas des allégories pastorales qui mettent en parallèle l'âme humaine et l'âme bestiale : ces exemples sont à comprendre au premier degré. La théorie « vulgaire » de Darwin lance un défi aux savants pédants en leur proposant d'enlever leurs œillères théoriques et de cesser de nier l'évidence : il faut être vraiment aveugle pour ne pas voir que les animaux sont capables de ressentir la joie (aussi bien que les autres émotions fondamentales). La notion se trouve dans le même champ sémantique que celle du *plaisir* ou du *bonheur*. Souvent, le lecteur tombe sur des équivalences de ce genre-là : « la joie ou le bonheur »[5], « la joie ou le vif plaisir »[6] etc.

Pourtant, l'unité et l'universalité de la joie telle qu'elle apparaît dans *L'expression des émotions* sont remises en question au sein même de l'enseignement évolutionniste. Dugas critique à juste titre la catégorie trop large de la *joie* qui mélange des phénomènes assez

---

1 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse* (1915-1917), dans Œuvres complètes, volume XIV, Paris, PUF, 2000, p. 295
2 Nietzsche F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Société du Mercure de France, 1903, p. 11
3 Schiller (von) F., *Ode à la joie*
4 Dumas G., *Nouveau Traité de Psychologie*. Paris, Félix Alcan, p. 698
5 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 212
6 *Ibid*., p. 79

lointains, comme, par exemple, la « joie animale » et la « joie intellectuelle »[1]. Il est vrai que dans *L'expression des émotions*, Darwin met dans le même sac un large éventail de joies assez hétérogènes. Essayons d'énumérer les plus importantes. D'une part, il s'agit de la joie d'ordre *organique*. Par exemple, une certaine prédisposition à la gaieté « à propos de rien »[2] qui est propre aux jeunes de toutes les espèces biologiques ou le plaisir suite à la satisfaction du besoin, surtout nutritionnel[3]. D'autre part, la joie va main dans la main avec *l'affection* : « la grande joie à se retrouver ensemble »[4]. Ce bonheur de rencontre est familier à tous « les animaux qui vivent en société »[5]. La joie accompagne aussi une activité *ludique*[6], qui implique souvent une interaction avec l'autre. Finalement, la joie a une dimension *temporelle* : elle peut être liée à l'anticipation d'un événement plaisant[7]. Prenons l'exemple d'un chien qui se réjouit à la vue de son maître avec une laisse à la main car cela est de bon augure pour une promenade immédiate (le livre de Darwin, qui a apparemment eu un faible pour l'espèce canine, foisonne de références de ce genre). Par ailleurs, l'émotion en question possède un attribut qui permet de réunir tous ces types d'hilarité sous le même titre. Comme Voltaire avant lui, Darwin ajoute une précision au mot « joie ». Il s'agit de la joie « proprement dite »[8]. En d'autres termes, c'est une émotion *pure*, *univoque* et *égale à elle-même*.

Inévitablement, la question se pose de savoir si le rire, en tant que *signe de la joie*, est-il aussi *universel* que cette dernière ? Darwin répond par l'affirmative à cette question. La joie possède son propre dessin expressif et se manifeste dans une constellation des réactions motrices, respiratoires, vocales etc. L'une des caractéristiques principales de cette constellation est son « inutilité » apparente : « une joie très vive provoque divers mouvements sans but »[9]. En effet, en se livrant à cette jubilation « sans but », un animal semble sortir du cycle instinctif « survie-procréation » : il danse au lieu de se protéger, d'attaquer ou de s'accoupler. L'amplitude de cette « chorégraphie » naturelle varie ; dans les œuvres des psychologues orientés par *l'enseignement évolutionniste*, nous trouvons l'idée d'un certain *continuum* des manifestations de la joie, le *sourire* étant sa variation la plus

1 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 12
2 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 211
3 *Ibid.*, p. 141
4 *Ibid*, p. 90
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*, p. 129
7 *Ibid.*, p. 80
8 *Ibid.*, pp. 211 et 273
9 *Ibid.*, p. 211

réduite. Darwin appelle ce spectre expressif de la « joie proprement dite » le « rire primitif »[1] et considère le *sourire* comme l'une de ses modalités[2].

Aussi, dans la doctrine évolutionniste, le rire s'avère-t-il être un signe « primitif »[3], la quintessence de l'incarnation corporelle de la joie et perd ainsi son statut exclusivement humain. Darwin dément, par cela même, la fameuse affirmation aristotélicienne selon laquelle « l'homme est le seul animal qui rit »[4], en trouvant de tels vocalisations et mouvements « inutiles » dans l'aboiement gai du chien, dans les vociférations joyeuses du singe etc.

La théorie selon laquelle le rire est originellement « l'expression naturelle et universelle de la joie »[5] soulève une critique parmi les évolutionnistes convaincus. Ainsi, Dugas doute que *l'hétérogénéité du rire* chez l'adulte puisse provenir de l'homogénéité du « rire primitif » de la joie[6]. Sinon, comment le rire provoqué par la douleur aiguë[7] s'explique-t-il ? La théorie de *détente*[8] du philosophe et sociologue anglais Herbert Spencer[9] fait concurrence à l'idée du rire en tant que signe de la *joie originelle*. Voltaire aurait pu reprocher à cette hypothèse d'être trop « métaphysique » car elle omet la spécificité du rire. En effet, dans cette perspective strictement physiologique, le rire n'est pas attribué à une *émotion précise* mais représente un effet de *détente* et de *soulagement*. Ce ne serait que l'un des « canaux [du même genre que les soupirs et les larmes] par lesquels le trop-plein des émotions se déverse »[10].

Outre l'omission du *caractère qualitatif* du rire, l'explication de Spencer perd de vue l'idée de *l'intentionnalité*, ne serait-ce que primordiale, qu'implique le mot « expression ». Certes, l'enseignement évolutionniste « rabaisse » l'homme au rang d'un animal. Mais l'inverse est également vrai : un animal s'avère doté d'une affectivité à l'image de l'homme et est capable de communiquer ses émotions à autrui. D'une part, l'émotion pure, « proprement dit » a le caractère du reflexe ; d'autre part, c'est un reflexe « animé » qui diffère de la réaction automatique des machines cartésiennes. Le choix du mot « signe » dans la définition (« le rire est le signe de la joie ») n'est pas hasardeux. Ainsi, le *rire primitif*

---

1 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 12
2 Dumas G., *Le sourire (psychologie et physiologie)*, Paris, Félix Alcan, 1906, p. 12
3 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 273
4 Aristote, *Les parties des animaux*, op. cit., 673a 8, p. 97
5 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 233
6 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 12
7 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 12. Nous reviendrons à cette question dans la troisième partie de notre recherche.
8 Idée à laquelle nous allons revenir de nombreuses fois au cours de notre travail.
9 Spencer H., *Physiologie du rire, Essais de morale, de science et d'esthétique*, Paris, Germer-Baillière, 1877
10 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 15

« interspécifique » sort de la dimension *d'indice* (*non intentionnel* par principe[1]) et prend le rôle d'un *signe* qui, selon la définition du contemporain plus jeune de Darwin, le linguiste américain Charles Sanders Peirce, est « quelque chose qui représente la Vérité réelle […] pour quelqu'un »[2]. Le rire représenterait alors la *joie* « proprement dite » de celui qui le produit à autrui.

La question de la « Vérité réelle » de la *joie* s'avère cruciale dans les études de cette époque-là consacrées aux *émotions*. La « vérité » de l'expression de telle ou telle émotion est mise en opposition avec la notion *d'imitation*[3]. Si nous ne pouvons pas mettre en doute la franchise de la jubilation d'un chien qui tournoie comme une toupie autour de son maître, alors le rire prétendument joyeux de deux camarades qui se croisent par hasard dans la rue se prête à diverses interprétations. En effet, qui peut assurer qu'il ne s'agit pas du sourire faux de Judas Iscariote ? Dans l'interaction humaine, le signe initialement « naturel » et biologique se détache de la *vérité de l'émotion*, le système sémantique autre impliquant la possibilité du *mensonge* s'interposant entre les participants de l'échange.

Ainsi, la question se pose : comment repérer le rire et le sourire « vrais » et naturels chez l'homme ? Distinguer le *signe idéal* de *l'imitation* est l'aspiration première des psychologues orientés par l'enseignement darwinien. Comme Descartes, ils sont à la recherche d'un point de *certitude* où le signe ferait un avec la vérité en ne laissant pas de place aux interprétations multiples. Mais comment trouver une *tabula rasa* qui pourrait spontanément reproduire son héritage biologique ?

La question de *l'inné* et de *l'acquis* assaille les penseurs depuis l'Antiquité. Il suffit d'évoquer la théorie platonicienne d'un *savoir inné*, auquel nous avons accès grâce à la remémoration. Dans son dialogue *Ménon*, le Socrate de Platon mène une expérience épistémologique avec un jeune esclave, considéré comme une *tabula rasa*, un *ignorant* par excellence[4]. Grâce à sa technique maïeutique Socrate fait l'esclave se « remémorer » son *savoir inné* et résoudre ainsi une tâche de géométrie (construire un carré double d'un carré donné) sans que celui-ci ne connaisse le théorème de Pythagore[5]. Encore plus tôt, au VII^{e} siècle avant J.C., le pharaon égyptien Psammétique I^{er} ordonna d'élever plusieurs enfants en dehors de tout contact humain : leurs nourrices n'avaient pas le droit de leur parler[6]. Cette

---

1 Prieto L., « Sémiologie », dans *Le Langage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 95
2 Peirce C.S., *Manuscrits microfilmés* (1903), http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/76-fr.htm
3 Preyer W., *L'âme de l'enfant*, Paris, Félix Alcan, 1887, p. 245
4 Platon, *Ménon*, 82b, dans Œuvres complètes, Tome III – 2^{e} partie, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 251
5 Ibid., 85b, p. 257
6 Strivay L., *Enfants sauvages : Approches anthropologiques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 45

démarche fut destinée à détecter la langue universelle ; il était supposé que sans aucune influence extérieure les enfants parleraient cette langue innée et originelle[1].

Darwin renverse cette vénérable tradition : au lieu d'étudier des éléments surhumains, voire divins (qu'il s'agisse du royaume des idées ou de la langue d'Adam), il est en recherche de l'héritage plutôt « sous-humain », bestial et animal (tout en restant dans le domaine de *l'universel*). Si le Socrate de Platon et les nobles érudits se livrent à l'exploration du langage super-abstrait, alors Darwin s'intéresse aux réactions naturelles, très concrètes et de préférence non-médiatisées par le langage humain. Le cas de Laura Bridgman, une Américaine atteinte d'une perte de presque tous les canaux de perception (elle était sourde, muette, aveugle et sans odorat) fut une référence importante pour la théorie darwinienne. Coupée du monde extérieur en raison de son handicap, Laura Bridgman aurait été plus « vraie » et « naturelle » que ses semblables pervertis par *l'imitation* qui accompagne inévitablement l'interaction humaine[2].

Les études du développement de l'enfant représentent une autre source importante de la « Vérité réelle » sur la *joie* « proprement dite ». L'observation et la documentation des premières années de la vie constituent l'une de méthodes principales de la nouvelle science qui étudie les émotions. Darwin, le psychologue d'origine britannique William Thierry Preyer, la psychologue américaine Milicent Shinn et beaucoup d'autres chercheurs ont laissé des œuvres fondamentales basées sur l'investigation détaillée de leurs propres enfants. Leur méthodologie est fondée sur la supposition que *l'ontogénèse* répète, dans ses grandes lignes, la logique de la *phylogénèse*. Cette idée prend de l'ampleur vraiment grandiose dans les œuvres de Stanley Hall et Ernst Haeckel qui établissent des analogies audacieuses entre le développement de l'enfant et l'histoire de la société (la soi-disant *théorie de la récapitulation*).

Le nourrisson est ainsi considéré comme faisant partie du monde animal ; il reproduit les stades inférieurs d'évolution. Son premier « vrai » sourire (les auteurs datent son apparition à peu près entre le premier et le deuxième mois[3]) serait *l'expression univoque du bien-être bestial*. Autrement dit, il s'agit d'un moment *idéal* quand ce signe « ingénu et

---

1 Une telle curiosité linguistique est caractéristique des souverains médiévaux et de la Renaissance ; des expériences de ce type furent réalisées par l'Empereur du Saint-Empire romain germanique Frédéric II, par le Roi d'Écosse James IV et par l'Empereur moghol Akbar le Grand. Nous reviendrons à ces recherches dans la partie suivante.

2 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 211

3 Ibid. ; Preyer W., *L'âme de l'enfant*, op. cit.

franc »[1] de la joie, tout en étant *intentionnel*, serait tout de même hors de l'échange intersubjectif susceptible d'être ambigu et incertain.

Aussi bien que la *Freude* schillérienne, *l'hilarité primitive* dont parle Darwin, baigne dans *l'absolu*, elle est *sur-individuelle*. Il s'agit d'une *émotion naturelle*, spontanée, ou, comme le formule l'auteur, de « la joie proprement dite »[2]. Ce *bonheur pur*, intact et pas encore perverti par *l'imitation*[3] se manifeste, selon Darwin, dans le *rire universel* dont les ébauches se font entendre dans les cris des animaux sauvages. À qui est adressé ce *signe* ? Peut être au « père bien-aimé » qui rassemble tous les êtres vivants saisis de joie ? Qui hormis ce dernier peut garantir la transparence et la franchise du rire primordial et « naturel » ?

La théorie darwinienne suppose l'existence d'une sorte d'alphabet des manifestations affectives qui permet d'interpréter le comportement de « l'homme et des animaux »[4]. L'idée est d'autant plus séduisante, vu l'aspiration des psychologues de cette époque, d'arracher leur science du primat de la philosophie. La possibilité de construire la psychologie sur le fondement fiable et objectif de la biologie évolutionniste semble être une digne réponse à l'introspectionnisme avec ses « fantômes métaphysiques »[5] qui dominait la psychologie du XIX[e] siècle. Cependant, que cela plaise ou non, l'évolutionnisme lui-même ne se passe pas d'une certaine *métaphysique*. Son champ étant constitué par ses propres « au-delà » qui échapperaient aux rets de *l'imitation*, c'est-à-dire de la *falsification*, du *jeu social*, de la *feinte*. En ce qui concerne notre sujet, il s'agit du *rire primitif*, « ingénu et franc »[6], qui s'oppose aux « variétés bâtardes du rire »[7] *policé*. Le premier sourire de l'enfant est un reflet de cet *au-delà*. On pourrait même dire que *la nature rit au travers de* « *His Majesty the Baby* »[8]. Ici, nous nous trouvons sur le territoire d'une « réserve naturelle » philosophique dont le « paysagiste » fut un contemporain plus jeune de Voltaire, Jean-Jacques Rousseau. Qu'on le veuille ou non, *l'évolutionnisme* fait partie du paysage intellectuel délimité par ses idées concernant l'opposition « nature-culture » et imprégné des *mythes métaphysiques* qui sont propres à la société occidentale. Dans le chapitre suivant, nous tracerons les grandes lignes de ce paysage et présenterons les personnages principaux de ces mythes.

---

1 Dumas G., *Nouveau Traité de Psychologie*, op. cit., p. 697
2 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 211
3 Preyer W., *L'âme de l'enfant*, op. cit., p. 245
4 Cette conception est déjà devenue partie intégrante de la culture de masse grâce au feuilleton télévisé américain *Lie To Me* (2009-2011).
5 Taine H., *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1892, p. 343
6 Dumas G., *Nouveau Traité de Psychologie*, op. cit., p. 697
7 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., p. 45
8 Freud S., *Pour introduire le narcissisme*, dans Freud S., Œuvres complètes, volume XII, Paris, PUF, 2005, p. 234

1.2 Ceux qui ne portent point de haut-de-chausses

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Darwin met sur un pied d'égalité des catégories telles que la *joie*, le *plaisir* et le *bonheur*. Or, même si ces notions partagent beaucoup de points communs, l'épithète « proprement dite » donne à l'émotion glorifiée par Schiller une certaine spécificité, à savoir une dimension d'inouï, de démesuré et d'inapproprié.

> *En cette passion le front est serein, le sourcil sans mouvement, élevé par le milieu, l'œil médiocrement ouvert et riant, la prunelle vive et éclatante, les narines tant soit peu ouvertes, la bouche aura un peu les coins élevés, le teint vif, les joues et les lèvres vermeilles*[1],

peut-on imaginer cette expression iconique et pastorale de la *joie* que nous dessine le peintre français du XVII[e] siècle Charles Le Brun, sur le visage tatoué d'un représentant d'une tribu *sauvage* qui ne dédaigne pas de pratiquer des rites sanglants ? Pourtant, ce sont justement ces « enfants de la race »[2] qui connaîtraient le mieux ce qu'est la *joie proprement dite* : cette idée occupe une place importante dans la philosophie moderne.

Ainsi, dans l'un de ses fameux essais[3], le philosophe et moraliste de la Renaissance Michel de Montaigne se pose en défenseur d'une telle *joie originelle* qui accompagne la vie du *sauvage* et qui paraît, aux yeux d'un Européen chrétien, non seulement *extravagante* et *excessive* mais *monstrueuse* de surcroît. Il ne s'agit ni plus ni moins que d'une *jubilation* éprouvée par un représentant d'une tribu qui aurait coutume de manger ses semblables !

Le XVI[e] siècle, auquel remonte l'essai, coïncide avec l'époque des *Grandes Découvertes*. L'Européen fait connaissance avec un univers antipodique qui n'a rien à voir avec le sien. Cet affrontement des mondes donne naissance aux *mythes* dont l'influence persiste jusqu'à nos jours. Considéré comme la *tabula rasa*, le personnage du *sauvage* devient une surface appropriée pour l'écriture et un écran idéal pour la projection des *fantasmes* de l'homme occidental.

Cette figure énigmatique engendre des sentiments polarisés. On le méprise comme étant un « sous-homme », voire un *animal*, pas encore soumis au joug sublime de la *culture*.

---

1 Le Brun C., *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, Francois van der Plaats, 1702, p. 25
2 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., p. 203
3 Montaigne, « Sur les cannibales », dans *Les Essais*, Paris, Quarto Gallimard, 2009

Une telle attitude prend souvent la forme d'une *condescendance bienveillante*, comme par exemple dans *L'expression des émotions*, où le *sauvage* est comparé à une *femme capricieuse* ou un *gamin turbulent et naïf* (voire simple d'esprit). Ainsi, il aurait du mal à gérer ses émotions et verserait « d'abondantes larmes pour des causes extrêmement futiles »[1]. Cette *spontanéité* ou *l'exubérance* (selon l'angle de vue) émotionnelle se couple à une « vanité »[2], autant sur le plan *personnel* qu'*intellectuel*. Il s'agit respectivement de *l'égoïsme* et de *l'égocentrisme*.

Le premier est comparé à la *désinhibition* d'un enfant qui ne maîtrise pas encore les règles élémentaires de politesse et de décence et ne prend en considération que ses propres intérêts immédiats. Quant à *l'égocentrisme*, il concerne la position *épistémique* du sauvage. Il trouve son élaboration dans les travaux des anthropologues du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle ; il suffit de mentionner les noms d'Edward Tylor[3] et de Lucien Lévy-Bruhl, qui introduit la notion de la « pensée prélogique »[4]. Le psychologue français du XX^e^ siècle Jean Piaget fait de *l'égocentrisme* l'un de stades nécessaires dans le développement cognitif du chaque sujet humain[5]. Signalons en passant que le mot « vanité » mentionné ci-dessus n'avait pas été choisi par hasard. C'est un terme évaluatif qui implique un certain jugement éthique. Dans cette optique, le *sauvage* apparaît devant nous en tant que *personnage comique*, touchant dans son *ignorance*.

Ce *vaniteux naïf* a un alter ego sombre et sinistre, qui suscite des émotions d'un tout autre ordre : à savoir *l'horreur* et *l'aversion*. À cet égard, on attribue au *sauvage* tous les vices incompatibles avec la nature du bon chrétien, y compris le cannibalisme que nous avons évoqué plus haut ou l'inceste (nous trouvons l'écho de cette idée dans *L'Ingénu* de Voltaire, dont le personnage principal tombe amoureux de sa parente symbolique). Celui qui transgresse les lois humaines, s'assimile à la bête féroce.

C'est donc cet écheveau de préjugés que Montaigne, en tant qu'« avocat » du sauvage, se charge de démêler. L'approche qui prend pour point de départ la civilisation occidentale fait l'objet de ses critiques acerbes. Le philosophe met en avant plusieurs arguments qui ont pour but de démontrer l'incohérence du snobisme méprisant de l'homme blanc et de relativiser les crimes dont son client est inculpé.

---

1 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 164

2 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., p. 216. La *vanité* est l'un des mots-clefs pour notre étude.

3 Tylor E.B., *La civilisation primitive*, 2 vol., Paris, Reinwald, 1876-1878

4 Lévy-Bruhl L., *La mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, 1922

5 Piaget J., *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1993

Le premier argument repose sur le blâme biblique adressé aux « scribes et pharisiens hypocrites »[1], dont la clairvoyance ne s'applique qu'aux pailles dans les yeux des autres[2], en scotomisant ses propres défauts visuels. En effet, la *cruauté* n'est pas moins inhérente à l'Occidental qu'au sauvage ; mieux encore, le premier est « plus grand maître » que le dernier « en toute sorte de malice »[3]. En termes de *quantité*, l'atrocité de l'homme blanc serait plus accentuée que celle du sauvage.

Le second argument traite la question de la *cruauté* en termes de *qualité* : il y a violence et violence. La cruauté de l'Européen hypocrite serait lestée d'une jouissance obscène, contrairement à celle du sauvage. Le cannibalisme de ce dernier, aussi « barbaresque »[4] soit-il, possède une dimension que nous qualifierions de *noble*. Il s'agit d'une vengeance « ingénue et franche » qui semble être dépouillée de toute rancune. Mieux encore, cette *violence joueuse* est quasiment *sacrale* : au moins, elle ne serait pas corrompue par la perversité qui est propre aux atrocités de l'homme civilisé. En effet, ladite perversité va main dans la main avec la notion de la *loi*. Or, le *sauvage*, ce vassal fidèle à la *Nature*, ne transgresserait aucune loi, en tout cas, aucune *loi humaine*. Il est alors inapproprié de mesurer l'âme du sauvage et ses actes à l'aune de la civilisation occidentale, insiste le philosophe.

Mais comment trouver le langage, un système de coordonnées qui serait adéquat pour cet objet étrange et étranger ? Nous passons là au nouvel axe de défense. Montaigne intervient en tant que sociologue, en décrivant la société « sauvage » qui affiche tous les traits caractéristiques de *l'utopie*[5]. Aussi, la tribu cannibale étudiée par Montaigne, serait-elle libre de l'inégalité dont la société occidentale est atteinte. Au lieu de s'exploiter, les radieux cannibales passent leur temps à danser ; ils se baignent dans la « joie proprement dite ».

Cette *joie naturelle et spontanée* n'est guère la *joie de détente* dont parle le philosophe écossais Alexander Bain[6]. Dans son ouvrage *Les émotions et la volonté*, il transpose la dynamique physiologique dégagée par Spencer (nous avons mentionné sa théorie dans le chapitre précédent) sur le plan socio-psychologique. La *joie* en question est dérivée (voire sous-produite) du « sérieux », c'est-à-dire du « travail », des « institutions sévères », du « gouvernement, des lois, de la moralité, de l'éducation »[7] etc. Répondre aux

---

1 Matthieu, 23 :13
2 Matthieu, 7 :3
3 Montaigne, « Sur les cannibales », op. cit., p. 260
4 Ibid.
5 Une autre notion importante pour notre étude.
6 Bain A., *Les émotions et la volonté*, Paris, Félix Alcan, 1885
7 Bain A., *Les émotions et la volonté*, op. cit., p. 254

exigences quotidiennes du *sérieux* nécessite beaucoup d'énergie. Or, lorsque la *vigilance du sérieux*, pour une raison ou une autre, fait défaut, on *perd la gravité*[1] et jaillit alors le rire soudain « de l'abandon »[2]. La *joie sincère d'un écolier* qui se précipite à toute vitesse dans la cour de récréation après une leçon difficile et épuisante serait un exemple paradigmatique de ce genre.

La *joie des sauvages* ne rentre pas dans cette dialectique « contrainte-abandon » qui engendre le rire festif de détente car la *société utopique ignorait la dimension du sérieux*. D'ailleurs, la joie provenant de la libération du joug de la civilisation n'a plus le droit à l'épithète « proprement dite » (naturelle, originelle). La joie du sauvage aurait un tout autre caractère. À l'instar de la cruauté évoquée plus haut, cette joie est *qualitativement différente* de celle de l'homme civilisé.

Comme nous le voyons, ce sentier de la défense choisi par Montaigne aboutit à *l'idéalisation*. Tout ce que l'Occidental prend pour un *infantilisme*, un *égocentrisme* ou une *sottise* du sauvage, s'avère être une *sagesse naturelle* qui dépasse sa compréhension bornée par les *préjugés* civilisationnels.

Cette *vision utopique* constitue le socle de la philosophie enthousiaste de Jean-Jacques Rousseau. Il pousse cette dimension de *l'altérité idéalisée* jusqu'à son aboutissement logique et la reporte au cœur de la vie quotidienne. Désormais, il n'est plus nécessaire de partir en expédition lointaine et dangereuse dans la jungle brésilienne pour faire face à *l'autre idéalisé*. En fait, cet *étranger familier* est toujours à portée de la main ; l'enfant est son nom. « On ne connaît point l'enfance, s'exclame le philosophe, sur les fausses idées qu'on en a, plus on va, plus on s'égare »[3]. Quel genre d'idées critique-t-il ? Il semble qu'il s'agisse de la même erreur que les hommes blancs commettent envers le sauvage. On applique ses valeurs culturelles à l'être qui ne fait pas partie de la civilisation. On cherche « l'homme dans l'enfant, sans penser à ce qu'il est avant que d'être homme »[4] !

Pour éviter cette erreur, il faut discerner l'autre dans l'enfant et faire face à son *altérité étrangère*. Les philippiques coléreuses contre la culture répressive accompagneront *l'idéalisation de la Nature* et de sa progéniture bien-aimée :

> *Pourquoi voulez-vous ôter à ces petits innocents la jouissance d'un temps si court qui leur échappe et d'un bien si précieux dont ils ne sauraient abuser ?* […] *Ne vous*

---

1 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 17
2 *Ibid.*, p. 19
3 Rousseau J.-J., *Émile ou de l'éducation*, dans Œuvres complètes, tome II, Paris, A. Houssiaux, 1852, p. 397
4 *Ibid.*

> *préparez pas des regrets en leur ôtant le peu d'instants que la Nature leur donne : aussitôt qu'ils peuvent sentir le plaisir d'être, faites qu'ils en jouissent.*[1]

Au XIX[e] siècle, *l'utopie du bon sauvage* trouve sa place, c'est-à-dire le *topos*, dans la science de l'âme qui refoule pourtant son *hypostase idéalisée*[2]. La psychologie de cette époque ressemble à un creuset alchimique au sein duquel sont soudés ensemble deux puissants courants de la pensée : l'enseignement évolutionniste, d'un côté, et la philosophie spiritualiste, de l'autre[3]. Cette alliance est à l'origine d'un modèle hiérarchique du psychisme organisé selon le principe « du simple au complexe ». La loi fondamentale évolutionniste applicable à la psyché a été formulée par Théodule Ribot : plus haut sur l'échelle de l'évolution se situe une fonction psychique (et donc plus elle est complexe), plus elle est fragile. En prenant comme exemple la fonction de la mémoire, Ribot démontre que l'involution passe par les mêmes étapes que l'évolution mais dans l'ordre inverse, comme lors du rembobinage :

> *La destruction progressive de la mémoire* […] *commence par les souvenirs récents* […]. *Elle finit par cette mémoire sensorielle, instinctive qui, fixée dans l'organisme, devenue une partie de lui-même ou plutôt lui-même, représente l'organisation à son degré le plus fort.*[4]

Le philosophe et psychologue Pierre Janet généralise ce principe et l'applique au psychisme (qui, pour lui, en tant qu'héritier de la tradition spiritualiste, est synonyme de conscience) dans sa totalité. Selon le penseur français, la « pyramide » de la conscience est couronnée par le diamant évolutionnel qu'il appelle la « fonction de synthèse »[5]. Ce dernier degré de l'évolution du psychisme est responsable de l'adaptation créative de l'individu à l'environnement. La *synthèse psychique* assure *l'intégrité du Moi de l'individu* qui serait en mesure d'exercer un contrôle créatif sur son *Umwelt* et *Innenwelt*.

Cette fonction est la plus vulnérable et elle court un risque plus grand que les autres. Son altération, c'est-à-dire la *dissociation du Moi*[6], pousse le sujet à un état moins

---

1 Ibid., p. 429

2 Au XX[ème] siècle, Carl Gustav Jung idéalise à nouveau la figure du bon sauvage dans sa théorie de la psychologie analytique. Pour plus de détails, voir Архипов Г.А., *Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии*, dans Цапкин В.Н., Есипчук М.С., Архипов Г.А., Этюды по психотерапевтической компаративистике, Москва, МГППУ, 2014, pp. 101-151

3 Архипов Г.А., *Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии*, op. cit.

4 Ribot T., *Les maladies de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1881, p. 94

5 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes* (vol. I-II), Paris, Ancienne librairie Germer Baillière et Cie, Félix Alcan, 1898

6 Архипов Г.А., *Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии*, op. cit.

différencié, moins individualisé et, par conséquent, plus instinctuel et *mécanisé*. L'humain à proprement parler, c'est-à-dire adulte et civilisé, s'avère être a priori fragile et superficiel. Les fonctions psychiques supérieures risquent de s'écrouler comme l'Empire romain sous la poussée des Barbares. Or là où la fonction supérieure fait défaut, nous sommes confrontés aux « passions les plus violentes »[1], c'est-à-dire plus naturelles et pures. C'est justement pour cette raison que Darwin fonde son ouvrage sur l'étude des animaux, des sauvages, des enfants et des aliénés[2].

La notion du « primitif » se révèle fort ambiguë : d'une part, il s'agit d'une *dégradation*, c'est-à-dire d'un *appauvrissement psychique* ; de l'autre, c'est la *vérité primordiale* de l'émotion ou de l'affect qui surgit, la vérité pas encore dénaturée par *l'imitation* et la *volonté*, ne serait-ce que créative. Cette vérité est attirante par sa franchise et par l'absence de toute inhibition mais elle peut aussi bien être fort répugnante : nous avons démontré dans ce chapitre que la *joie spontanée* de l'enfant va main dans la main avec la *férocité* du cannibale (comme nous le voyons, les supposées neutralité et objectivité de la théorie psychologique n'annulent point la composante éthique !). Il semble que l'homme civilisé ne puisse accéder à cette *joie primordiale* que par le biais d'une transgression : de la folie ou de l'ivresse[3]. Pourtant cette *joie transgressive* ne coïnciderait jamais à la *joie primordiale*.

Dans sa définition de la « joie animale » (la notion la plus proche à la joie « proprement dite » de Darwin), qui ne serait « associée à aucune idée »[4], Dugas réunit des personnages très différents, à savoir des *enfants* qui rient « sans cause », des *idiots* dont le rire est « si fréquent et si bruyant » et des *dieux antiques* dont la *joie céleste* est « exubérante »[5]. Les enfants, les idiots et les dieux… Qu'ont-ils en commun ? Adressons cette question à Montaigne. Le philosophe termine son essai par une *remarque sarcastique* attribuée à son contemporain imaginaire qui met en doute toute son affaire « juridique » :

> *Tout cela ne va pas trop mal : mais quoi, ils [les sauvages] ne portent point de haut-de-chausses !* [6]

Cette phrase est censée démontrer que toute sa virtuosité d'avocat pâlit face à *l'ignorance* des Philistins. Pourtant, ils n'ont pas tellement tort, ces petits bourgeois contre

---

1 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 14
2 *Ibid*., p. 13-14
3 Nous allons reprendre et examiner bien des fois ces exemples importants de la folie et de l'ivresse.
4 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 12
5 *Ibid*.
6 Montaigne, « Sur les cannibales », op. cit., p. 266

lesquels le philosophe assène sa critique. Les haut-de-chausses sont un vêtement qui couvre le corps de la ceinture au genou, c'est-à-dire les *parties intimes*. Cette partie de la toilette constitue un insigne important pour la société soumise à la primauté du *sérieux*. Son absence éclatante nous signale que c'est un *horsin* qui est devant nous, ou, autrement dit, quelqu'un qui n'est pas de la *paroisse*.

Cette notion que nous avons empruntée au philosophe français Henri Bergson constituera la colonne vertébrale du chapitre suivant dans lequel nous essayerons de comprendre qu'est-ce qui réunit les hommes civilisés, hormis leur amour de bien protéger leur bas-ventre, et en quoi leur joie et leur rire diffèrent du rire des sauvages, des enfants, des idiots et des dieux.

1.3 Quand les anges auront des dents

Comme nous l'avons vu précédemment, la *tabula rasa* « primitive » et naturelle prend, à la manière de l'Océan protoplasmique du roman de science-fiction de Stanislas Lem[1], une remarquable variété de formes, en fonction des idéaux et de la position éthique de celui qui est en train de la regarder. Le spectre est plus qu'hétérogène, chacun interprète la *tabula rasa* à son gré : Montaigne est émerveillé par sa noblesse courageuse, Rousseau par l'image sentimentale de la plénitude, Jung met l'accent sur sa sagesse archétypique etc. Quoi qu'il en soit, toutes ces interprétations portent la marque de *l'idéalisation* et de la *nostalgie du paradis perdu*.

L'étrangeté de ceux qui « ne portent point de haut-de-chausses » peut être *inquiétante*, comme dans le cas des idiots, des aliénés et des cannibales, ou bien brillante et ravissante, comme dans le cas des enfants célestes et des dieux. Ce qui réunit ces différents personnages, c'est leur position structurelle de *l'exception* par rapport à la *culture* et à la *civilisation*. La *joie* qu'ils éprouvent, ces *tabulas rasas*, *fait un avec son expression*, c'est-à-dire avec son *signe naturel et univoque*, en échappant à l'ambigüité de *l'imitation* (qui ne coïncide pas nécessairement, comme nous le verrons plus tard, avec la *feinte*). En outre, cette joie « voisine de la bestialité »[2] ne s'adapte pas au lit de Procuste que la culture lui réserve : c'est pourquoi elle ne semble souvent « associée à aucune idée » et paraît être « sans cause »[3].

Nous avons suffisamment parlé de la façon dont les penseurs érudits, de Montaigne à Darwin, imaginaient la *joie primitive*. Mais comment le rire « civilisé », apprivoisé par la culture et associé aux idées, le rire dans lequel la nature s'avère réfractée par le prisme de la *μίμησις*, de *l'imitation*, et qui aurait une cause concevable, paraît-il, à la *tabula rasa* elle-même ? Dans son essai *De l'essence du rire*[4], le poète Charles Baudelaire, qui n'est pas indifférent à cette question, sollicite l'aide d'une héroïne du roman[5] de Bernardin de Saint-Pierre, très connu à l'époque. Le nom du personnage parle de lui-même : la jeune Virginie est l'incarnation même de la *tabula rasa*, pas encore entachée par les hiéroglyphes et les

---

1 Lem S., *Solaris*, Paris, Gallimard, « Folio ScienceFiction », 2002
2 Darwin C., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 13
3 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 12
4 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans Œuvres complètes, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976
5 Bernadin de Saint-Pierre J., *Paul et Virginie*, Paris, L. Schulz et fils, 1876

pictogrammes de la civilisation. Ainsi, la catégorie des « jeunes filles » ne correspond pas vraiment à cet *extraterrestre asexué* qui ignore « les ardeurs inassouvies d'un amour »[1].

Bernardin de Saint-Pierre, admirateur et camarade fidèle de Rousseau, nous propose une *version sentimentale*, moralisante et chrétienne du *bon sauvage*. Bien qu'elle ne porte point de haut-de-chausses (car les bonnes chrétiennes préfèrent les jupes), elle n'ôte jamais ses habits en raison de sa pudeur angélique. D'ailleurs, c'est justement cette chasteté qui la fait périr dans le roman : lors d'une tempête en mer elle préfère la mort au déshonneur et se noie, empêtrée dans sa robe discrète et modeste. Malgré cette aura hagiographique, Virginie est une vraie *tabula rasa*. Pour Baudelaire, elle incarne *l'étranger* par excellence, un *étranger* dont la patrie est vraiment ailleurs : il ne s'agit ni plus ni moins que du *Paradis*. Bien que l'auteur précise les coordonnées géographiques de cet « ailleurs » (l'Île Maurice), c'est un *espace mythique*, un pays merveilleux, un vrai jardin d'Éden. Ayant grandi dans ce lieu béni, Virginie est entourée par « des grandes images primitives des vagues, des montagnes et des forêts »[2]. Les contradictions externes et internes lui sont inconnues ; elle *fait un* avec la *Mère-Nature* qui la chérit et la dorlote. Aucune disharmonie, aucun conflit n'assombrit son visage.

L'arbitraire poétique de Baudelaire la jette en plein Paris de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Là, cet « ange immaculé »[3] appréhende une certaine particularité du comportement des Parisiens, qui lui semble bizarre et incompréhensible, et la plonge dans un état de *perplexité*. Voici quelques exemples. Un homme trébuche et atterrit maladroitement sur le trottoir. Les visages des passants se contractent spontanément, ne serait-ce que pendant quelques instants, par une « convulsion nerveuse »[4]. Un autre jour, sur un boulevard, Virginie aperçoit un monsieur respectable se penchant sur un journal de la presse jaune. Un dessin laid et disproportionné s'étale sur la page. Un « spasme involontaire »[5] déforme la physionomie du monsieur, il ouvre et ferme sa bouche en saccades précipitées en dénudant ses dents comme s'il avait l'intention de *mordre* quelqu'un[6]. Les bruits rauques et irréguliers sortent de sa poitrine.

La méthode qu'utilise Baudelaire pour décrire le rire de l'homme civilisé sera baptisée plus tard par le théoricien de la littérature et écrivain russe Victor Chklovski la

---

1 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 529
2 Ibid., 528
3 Ibid., 530
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Rappelons que « s*arcasme* » provient du grec ancien *σαρκάζω* qui signifie « mordre, arracher la chair ».

méthode d'*Ostranenie*[1]. Ce néologisme peut être traduit par « étrangement » ou « défamiliarisation ». Le procédé consiste à prendre la distance par rapport au phénomène familier en lui ôtant son nom et a pour but de l'apercevoir comme pour la première fois, comme quelque chose d'insolite[2]. La méthode permet à Baudelaire de transformer le rire en quelque chose d'un autre ordre, voire en son antithèse. Ce n'est pas par hasard que le rire de l'homme civilisé engendre, chez Virginie, les sentiments de « crainte et de souffrance »[3]. La réaction de « l'ange immaculé » semble rimer avec la définition aristotélicienne de la *κάθαρσις tragique* qui opère avec de tels affects comme *la crainte et la pitié*[4].

Ainsi, cet exercice intellectuel met en cause le binôme « joie-rire » dégagé par Voltaire et Darwin. *La crainte et la souffrance* de Virginie ne signalent-elles pas que c'est un autre affect, empreint d'une teinte douloureuse, qui est en jeu ? Avant de passer aux ressorts subjectifs du rire « civilisé », arrêtons-nous, avec Baudelaire, sur sa phénoménologie. Le poète souligne :

> *Le rire des enfants* [et nous pouvons à bon droit élargir cette catégorie en y ajoutant les soi-disant "enfants de la race"], […] *est tout à fait différent, même comme expression physique, comme forme, du rire de l'homme [civilisé]*.[5]

Ici, Baudelaire hérite d'une tradition vénérable établie au Moyen Âge et développée à l'époque de la Renaissance[6]. Cette tradition distingue nettement le *sourire*, qui relève du sublime et de l'éternel, du *rire*, de cette plante épineuse qui pousse dans la vallée de larmes. Au niveau iconographique cette différence est bien claire : si le *sourire* appartient au registre du *beau*, alors le *rire* distord la symétrie en transformant le visage en *grimace* répugnante. L'art pictural médiéval et de la Renaissance est riche en exemples d'anges qui sourient sereinement en se baignant dans la *joie céleste*. En revanche, la représentation du rire « qui mord » est réservée aux personnages qui violent la loi divine, comme, par exemple, Cham qui brime son père dénudé et ivre, ou la foule qui bafoue le Christ courbé sous le poids de la croix. Ainsi, voyons-nous, dans l'optique baudelairienne ancrée dans l'art et la théologie

---

1 Chklovski V., *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008

2 La description d'une mise en scène d'opéra dans le roman de Léon Tolstoï *La guerre et la paix* est un exemple classique de ce procédé : « Des jeunes filles en corsages rouges et jupons blancs étaient groupées au centre. L'une d'elle, très forte, en robe de soie blanche, était assise à l'écart sur un escabeau que surmontait un carton vert collé par-derrière. […] …la personne en robe blanche s'avança vers le trou du souffleur ; alors un homme, dont la culotte de soie collante moulait de grosses jambes, s'approcha d'elle, une plume à son chapeau, un poignard à la ceinture… » (Tolstoï L., *La Guerre et la Paix*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 731)

3 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 530

4 Aristote, *La Poétique*, 1449b 28, Paris, Seuil, 1980, p. 53

5 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 534

6 Ménager D., *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995

chrétienne, qu'il n'y a pas de *continuum* de l'hilarité, comme dans la théorie des émotions de Darwin. Si ce dernier suppose la présence des traces de la *joie primitive* dans toutes les variétés du rire, alors Baudelaire postule la disruption totale, *l'hétérogénéité absolue entre le rire et la joie*.

Selon le poète, la joie originelle se situe dans le registre de l'être :

> *C'est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir. C'est une joie de plante. Aussi, généralement, est-ce plutôt le sourire, quelque chose d'analogue au balancement de queue des chiens ou au ronron des chats.*[1]

Et encore, nous sommes renvoyés à une *énigme muette* de la joie « proprement dite » : apprivoisée et domestiquée, comme un chien ou un chat, elle garde tout de même son caractère de *l'au-delà* ; la « joie de plante »[2] restera toujours la *chose en soi impénétrable* pour la connaissance, en engendrant, à l'instar du sourire de Mona Lisa, de nombreux fantasmes et interprétations.

Concernant l'hilarité « mordante » qui afflige Virginie, elle sort de la dimension de l'être, un *objet* apparaissant entre l'individu et son rire. Cet *objet* est marqué du sceau de la *dégradation* et de la *déficience*. Le rire témoigne ainsi du *manque* inhérent à l'objet ; ce défaut-là déclenche la « convulsion nerveuse » ou le « spasme involontaire ». Pourtant, ce manque ne peut être déchiffré en termes du rire « mordant et convulsif » qu'à une certaine condition. Baudelaire définit cette condition comme *l'orgueil humain*[3]. Nous pouvons décrire cet *orgueil* comme un *jugement* éthique, esthétique et épistémologique basé sur l'idée de *l'idéal*.

Ayant *mordu* dans le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, Adam éprouve un sentiment tout à fait nouveau, celui de la *honte*, qui la pousse à bricoler, pour lui-même et pour sa femme, un prototype de haut-de-chausses « cousu des feuilles de figuier »[4]. En même temps, il acquiert une sensibilité inouïe à la contradiction entre sa « grandeur infinie » « relativement aux animaux » et sa « misère infinie relativement à l'Être absolu »[5]. Le « choc perpétuel »[6] de ces deux *infinis*, autrement dit le *comique*, engendre le *rire* qui, comme indiqué plus haut, n'a rien en commun avec « la joie proprement dite ». Selon

---

1 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 534
2 Ibid.
3 Ibid., p. 535
4 Genèse 3:7,
5 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 532
6 Ibid.

Baudelaire, la réceptivité au *comique* n'appartient pas initialement à la *nature humaine* ; elle résulterait d'une certaine *dépravation*, de *l'altération de cette nature* :

> *s'avançant peu à peu vers les pics nébuleux de l'intelligence ou se penchant sur les fournaises ténébreuses de la métaphysique, les nations se mettent à rire.*[1]

Ceux qui n'ont pas encore croqué le fruit défendu n'auraient pas cette sensibilité : ce n'est qu'en « nous, chrétiens, qu'est le comique »[2].

Le *choc du comique* serait imprégné, comme le remarque Virginie avec une finesse qui ne peut être propre qu'aux « anges immaculés », de *colère* et de *souffrance*. Aussi, le rire serait-il une *récompense amère* pour la *déficience irréparable* que l'individu perçoit de lui-même. Le rieur se mettrait ainsi à la place de *l'Être absolu* pour réattribuer sa misère à autrui et, par conséquent, pour *triompher* méchamment sur cet autre dégradé et endommagé. Baudelaire baptise cette distribution du manque qui met le rieur en position de supériorité, le « comique significatif »[3] (il dégage aussi un autre type du comique, à savoir le *grotesque* ; nous y reviendrons plus tard).

La théorie qui déduit le comique de la *supériorité* n'appartient pas à Baudelaire. Nous la trouvons sous une forme ou une autre chez de nombreux auteurs depuis l'Antiquité. Les imminents rhétoriciens romains Cicéron et Quintilien supposent que le rire « a son siège dans quelque difformité et quelque laideur ; quand on les signale chez les autres, c'est une plaisanterie de bon ton, quand le trait retombe sur celui qui parle, on l'appelle sottise »[4]. Le philosophe anglais Thomas Hobbes définit « la passion du rire » comme « un mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel, comparé à une faiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres ou que nous avions auparavant »[5].

Pourtant, plus que pour sa nouveauté, l'essai de Baudelaire est surtout intéressant pour sa tendance à pousser les idées déjà formulées jusqu'à leur aboutissement logique. Ainsi, il va jusqu'à dire que le rire relève du « satanique »[6] et considère la *grimace hautaine* de Melmoth[7] et son *rire glacial* qui « tord les entrailles »[8], comme paradigmatique pour le *champ du comique significatif*. Le personnage gothique créé par le vicaire irlandais Charles

---

1 Ibid.
2 Ibid., 534
3 Ibid., 535
4 Quintilien, *Institution Oratoire*, Tome IV, Livre VI, 3, 8, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 36
5 Hobbes T., *De la nature humaine*, IX, 13, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 72-73
6 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 532
7 Le protagoniste du roman romantique et fantastique *Melmoth, l'homme errant* de Charles Robert Maturin.
8 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 531

Robert Maturin, cet eternel errant dont la passion principale est la quête du savoir est un antipode de la *tabula rasa* innocente de Bernardin de Saint-Pierre. Sa soif insatiable de communier au savoir interdit l'élève au-dessus de la race humaine ; il est réprouvé, comme Ahasvérus. Son *rire est diabolique* car son *orgueil stratosphérique* le met à la place du Dieu, empiétant sur Son autorité suprême.

Malgré son caractère extraordinaire, ce *héros romantique* ne fait pas partie des figures d'exception (il ne s'agit que d'une version extrême de ce que nous observons déjà chez un Parisien s'esclaffant devant une caricature ou chez un passant riant dans sa barbe à la vue de la chute maladroite de son semblable). Il est intéressant de noter que chez Baudelaire la *folie* serait aussi une variante extrême de la norme dépravée et tordue de l'homme civilisé. Dans les grimaces des patients des hôpitaux psychiatriques, nous verrions, comme dans un miroir, nos propres vices mis à nu. Ainsi, dans la théorie baudelairienne, imprégnée des idées propres au *romantisme*, *l'essence du rire* réside dans le *sarcasme amer* du héros solitaire qui, aveuglé par son *orgueil*, lance un défi à l'Être suprême.

Nous trouvons la problématique cernée par Baudelaire dans la fameuse œuvre du philosophe français Henri Bergson[1] qui, depuis sa publication, constitue la référence obligatoire pour chaque recherche portant sur le sujet du rire. Cependant, les aspects dégagés par le poète apparaissent chez le théoricien de « l'élan vital »[2] sous une nouvelle lumière.

À l'instar de Baudelaire et Virginie, le philosophe trouve que le rire comique recèle « une certain dose d'amertume »[3]. Comme l'auteur des *Fleurs du mal*, Bergson suppose que le comique n'est pas quelque chose de préexistant et universel ; il émerge suite à un certain dispositif intellectuel et éthique, propre à « la société et à la personne, délivrées du souci de leur conservation »[4]. Ce dispositif, qui permet d'interpréter tel ou tel mot, geste, acte, sujet etc. comme risible, est en effet caractérisé par une certaine *suspension*, ne serait-ce que passagère, de *l'empathie* : « le comique exige […] une anesthésie momentanée du cœur »[5] et « n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »[6]. Or, cette *insensibilité* n'est pas une conséquence de l'orgueil « satanique » du solitaire qui lance un défi à l'Absolu. Bien que le rire cache une « intention inavouée d'humilier »[7], ce n'est pas elle qui constitue son ressort essentiel, suppose Bergson.

---

1 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige, PUF, 13e édition, 2007
2 Bergson H., *L'évolution créatrice*, Paris, Quadrige, PUF, 5e édition, 1991
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 153
4 Ibid., p. 16
5 Ibid., p. 4
6 Ibid., p. 3
7 Ibid., p. 104

Le philosophe démontre de manière convaincante que ledit orgueil et l'intention d'humilier font écran au *conformisme foncier* : « 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 »[1]. Nous rions *avec* et *comme* les autres : « le rire du spectateur, au théâtre, est d'autant plus large que la salle est plus pleine »[2]. Il semble qu'il s'agisse de la *μίμησις quasiment imposée* : nous nous laissons emporter par les éclats du rire qui ne sont pas tout à fait personnels. Plutôt que d'être un défi dédaigneux lancé au dessein divin, le rire va main dans la main avec *la peur de devenir soi-même la risée de tous*. Le rieur témoigne ainsi par son rire de sa *solidarité* et de sa *fidélité* au groupe, ou, selon le bon mot de Bergson, à la « paroisse »[3]. Le terme « apprivoise » la notion plus neutre de la *société*. En effet, il y a une variété quasiment infinie des *paroisses* : en commençant par une équipe collégienne de rugby ou un salon littéraire et en allant jusqu'aux mouvements politiques ou aux nations entières.

> *Beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue à une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière*[4], souligne Bergson.

Comme nous le voyons, il serait simpliste d'interpréter le pacte entre les « paroissiens » en termes de choix volontaire. Pour saisir pleinement cet aspect de la théorie bergsonienne, il nous faut nous adresser à l'œuvre d'Émile Durkheim, l'un des piliers de la sociologie moderne. Dans ses *Règles de la méthode sociologique*, ce contemporain imminent de Bergson met en avant une thèse importante :

> *la société n'est pas une simple somme d'individus mais le système formé par leur association représente une réalité spécifique qui a ses caractères propres.*[5]

L'entente dont parle Bergson, dépasse ainsi l'individu et sa volonté personnelle. En paraphrasant une phrase du premier chapitre de notre recherche (« la nature rit à travers "His Majesty the Baby" »), nous pouvons dire qu'à travers l'homme civilisé, rit la société ou la paroisse.

Une telle approche dédramatise la théorie baudelairienne pleine de *πάθος romantique*, tout en gardant ses repères structuraux, à savoir *la tension entre l'idéal et le manque aperçu chez/(ré)attribué à autrui*. Le « geste social »[6], qui dans son essence même

---

1 Ibid., p. 5
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Durkheim É., *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Félix Alcan, 7e édition, 1919, p. 127
6 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 14

est une « brimade sociale »[1], se substitue à *l'orgueil satanique du solitaire*. Ce geste relève de toute autre logique que celle de ladite supériorité. Il est au service de la paroisse (qui ne se réduit pas à « une simple somme d'individus ») qui, par ce moyen, régularise les rapports et les liens entre les paroissiens. En réprimant « les tendances séparatistes »[2], le rire a pour fonction de rappeler dans le sein de la paroisse ceux qui s'en sont éloignés et de « réadapter chacun à tous »[3].

Ainsi, le *manque comique* décelé par Baudelaire se présente sous la forme d'un *défaut social*. Bien évidemment, cette définition s'avère insuffisante : la plupart des vices isolant l'individu de la société ne favorisent pas le rire. Bien au contraire, ils provoquent une émotion intense qui, comme nous nos en souvenons, est son pire ennemi[4]. En revanche, il existe des qualités considérées dans la société comme des *vertus* qui prennent pourtant, sous un certain angle, des allures comiques. Bergson donne un exemple d'Alceste, le personnage de Molière[5]. Ce personnage a beau incarner un idéal de l'intégrité, sa franchise ne déclencherait rien d'autre que le rire[6]. Il s'ensuit que ce qui compte pour le comique n'est pas un vice en tant que tel mais sa *structure*.

L'ouvrage de Bergson se fonde sur l'intuition concernant cette *structure du défaut risible*. Comme chez Baudelaire, il s'agit d'une collision, d'un conflit et d'un « choc »[7]. Pourtant, le philosophe reformule la contradiction mise en avant par le poète. Au lieu de parler de la discordance insurmontable entre la grandeur et la misère, entre la plénitude et le manque, il propose deux autres notions qui rendent cette opposition dynamique : le *vivant* et le *mécanique*. Il s'agit d'une sorte de *dualisme*, semblable à celui de Descartes qui distingue nettement deux substances hétérogènes : la *res cogitans* (la substance pensante) et la *res extensa* (la substance étendue)[8]. Nous nous permettons de pousser cette analogie plus loin en introduisant les « substances » bergsoniennes : la *res animata* et la *res mechanica*. Si la première est gouvernée par le principe de la *création permanente* et incarne le *devenir eternel* qui effectue sans cesse de nouveaux choix uniques, la deuxième, comme son nom l'indique, relève de la *répétition raide et mécanique de l'habitude*. La *souplesse et la fluidité de la vie* s'opposent à *la rigidité de l'automate*.

---

1 Ibid., p. 103
2 Ibid., p. 135
3 Ibid.
4 Ibid., p. 3
5 Ibid., p. 105
6 Nous reviendrons à ce personnage célèbre dans la dernière partie de notre travail.
7 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 532
8 Descartes R., *Méditations métaphysiques*, Paris, GF Flammarion, 2011

Les accents chrétiens sont clairement perceptibles dans ce dualisme : la philosophie bergsonienne se déroule dans le même système des coordonnées que la pensée baudelairienne et le thème biblique du *péché originel* traverse les deux essais sur le rire. Le poète se focalise sur l'aspect de la *connaissance du bien et du mal*, tandis que Bergson s'arrête plutôt sur l'autre moment du mythe de l'exil du Paradis. Comme nous nous en souvenons, Adam et Ève ne quittent pas le jardin d'Éden les mains vides. Dieu leur procure des « habits de peau »[1] pour protéger leurs corps délicats qui ne connaissent que la tendresse du jardin paradisiaque. En raidissant et gênant leurs mouvements naturels, ces habits constituent tout de même la condition de leur survie.

Dans le *Rire*, Bergson parle du *voile* qui, comme les « habits de peau » bibliques, s'interpose entre l'individu et la *res animata*. Ce *voile*, tissé des « simplifications pratiques »[2] et « utiles »[3] qui permettent de satisfaire nos besoins de la survie, *raidit et mécanise* la perception et le comportement de l'homme. Les « habits » de la *res mechanica* relèvent de *l'universel* : il s'agit de la *cristallisation* de l'expérience de « l'humanité entière […] avant moi »[4]. Cette fixation, nécessaire pour le cours réglé de la vie quotidienne, fait l'écran à la *res animata* : « nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons […] à lire des étiquettes collées sur elles »[5]. Ainsi, le *langage* avec sa tendance à *unifier* et *classer* les phénomènes uniques (« Nous faisons, nous, une différence entre la chèvre et le mouton ; mais distinguons-nous une chèvre d'une chèvre, un mouton d'un mouton ? »[6]) fait-il partie de la *res mechanica*. Le comique met à nu cette aliénation dans le train-train de la vie quotidienne, propre à l'être humain (d'où la fameuse formule de Bergson définissant le risible comme « du mécanique plaqué sur du vivant »[7]). En effet, depuis qu'Adam et Ève se sont vêtus de peau, personne n'échappe à cette *rigidification obligatoire* et chacun est susceptible de se transformer en un *objet comique*.

De nombreux théoriciens ont critiqué la séparation radicale entre le rire et la joie, ainsi que la réduction du premier au comique, qui sont explicites dans les approches de Baudelaire et de Bergson. Ainsi, le philosophe et le sociologue belge Eugène Dupréel, tout en acceptant et en approuvant la tendance sociale de la théorie bergsonienne, critique son accent sur le caractère négatif du rire, sur sa fonction quasiment *policière*. Dupréel essaie de

---

1 Genèse 3:21
2 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 116
3 Ibid., p. 115
4 Ibid., p. 116
5 Ibid., p. 117
6 Ibid., p. 116
7 Ibid., p. 29

recoller la *joie* (qu'il considère, à l'instar de Voltaire et de Darwin, comme étant à l'origine du rire[1]) avec la *fonction sociale du rire*. Au « rire d'exclusion » de Bergson, il ajoute le *rire positif*, celui « d'accueil »[2]. Ce rire, comme dans l'hymne schillérien, serait le signe de « la joie de la réunion »[3].

Pour illustrer son idée, Dupréel donne l'exemple d'inconnus qui, en vertu d'un concours de circonstances, se retrouvent, un jour pluvieux, dans une voiture de tramway.

> *D'une fente de la toiture tombe une goutte périodique qui mouille l'occupant assis au-dessous. Celui-là change de place, ce que fait aussi un second voyageur, après la goutte reçue. Voilà tout le monde attentif à ce que fera un nouvel arrivant qui prend la place humide ; et lorsque la goutte attendue lui fait porter la main à la nuque, où elle vient de tomber, un rire général se produit…*[4]

Cette goutte importune qui réunit les passagers nous renvoie au passage final de l'essai de Bergson, dans lequel il dessine l'image d'un enfant qui joue au bord de la mer avec les vagues qui caressent le sable doré. Le philosophe compare l'écume qui pétille au soleil avec la gaieté qui accompagne le rire. L'enfant « en ramasse une poignée et s'étonne, l'instant d'après, de n'avoir plus dans le creux de la main que quelques gouttes d'eau, mais d'une eau bien plus salée, bien plus amère encore que celle de la vague qui l'apporta »[5]. Malgré son apparence brillante, le rire qui naît de l'écume des jours a la saveur bien *âpre*. La goutte qui tombe sur la nuque d'un compagnon occasionnel ne garde-t-elle pas, elle aussi, des traces de cette amertume ? Cette ponctuation humide et ce pizzicato salé ne mettent-ils à nu la contradiction propre à *l'homme déchu*, sa *division* entre deux « *res* » *hétérogènes* ?

Il se peut que ce qui réunit les passagers du tramway soit une complicité fondée sur un certain défaut propre à la nature humaine, à savoir sur le *péché originel*. C'est justement le *manque de ce défaut-là* qui ne permet pas à Virginie de se joindre aux passants qui rient d'un malheureux qui tombe par terre ou au monsieur examinant une caricature. Baudelaire se demande comment aurait pu changer le destin de cet « ange immaculé », s'il avait choisi de rester à la métropole française. Imaginons que Virginie préfère l'agitation de la grande ville à l'harmonie paradisiaque de l'île mythique et témoigne de son désir de se faire naturaliser pour devenir une vraie Parisienne (et, par conséquent, de se *dénaturaliser* en tant qu'« ange immaculé »). Après un tas de tracasseries bureaucratiques, elle réussit à obtenir ces papiers et fait désormais partie de la *paroisse*. Sa nouvelle capacité à rire à gorge

---

1 Dupréel E., « Le problème sociologique du rire », dans *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949, p. 43
2 Ibid., p. 41
3 Ibid., p. 44
4 Ibid.
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 152

déployée en *montrant ses dents* serait le tampon certifiant l'authenticité de son titre de séjour…

Ainsi, *la sensibilité au comique serait impossible en dehors de la paroisse réunie autour du péché originel*. Le rire du comique serait inconnu de celui qui n'a pas subi la *chute primordiale*. Ce postulat entraîne un certain nombre des conséquences *épistémologiques* et *éthiques* dont nous décortiquerons dans les chapitres suivants.

1.4 Le théâtre et la cruauté

Enfant, Sergueï Pankejeff, le fameux patient de Sigmund Freud, plus connu comme « l'homme aux loups », était tourmenté par une question qu'il osa poser, non sans une pudique hésitation, à sa nounou : « le Christ avait-il aussi eu un derrière ? »[1]. La « pieuse Nania » rassura le petit Serioja, l'informant que Jésus « avait été Dieu, mais aussi homme. En tant qu'homme, il avait tout eu et tout fait comme les autres hommes »[2]. Or, cette ingénieuse réponse, tour à fait correcte de point de vue du dogme, n'apaisa pas suffisamment la curiosité du futur patient de Freud. En fait, il omit la seconde partie de son interrogation qui s'avère être cruciale dans l'affaire, la partie qui porte sur le fonctionnement du corps divin : « le Christ avait-il aussi chié ? »[3]. Sans réponse de la part de la nounou, Serioja élabora sa propre théorie qui protégerait la figure du Christ de toute *souillure*. Si le fils de Dieu « avait fait du vin à partir de rien, il aurait également pu faire que la nourriture devienne du rien et s'épargner ainsi la défécation »[4], raisonna le garçon.

Aussi naïve et infantile qu'elle puisse paraître, la question du petit Russe rime avec les débats théologiques troublant le premier christianisme qui n'avait pas encore définitivement établi ses dogmes et ses canons. Comme Serioja, les Pères de l'Eglise avant la lettre se cassèrent la tête sur un paradoxe fondamental leur ayant échu : réconcilier l'irréconciliable, en unissant le *divin* et *l'humain* dans la figure du Christ. L'Incarnation de Dieu et son exécution *humiliante* ultérieure (ce *choc*, comme aurait dit Baudelaire, de la fusion entre la « misère infinie » de l'homme et « l'Être absolu »[5]) est « absurde », selon la formule attribuée à Tertullien[6] car dépassant la raison humaine.

Elle est « absurde » car elle implique que le Sauveur possédait, comme l'affirme St Paul, à l'unisson avec la nounou de Serioja, « une condition charnelle semblable à celle des

---

1 Freud S., *À partir de l'histoire d'une névrose infantile*, dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 3e édition, 2005, p. 61

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 532

6 Voici la citation exacte : « *Crucifixus est Dei filius ; non pudet quia pudendum est. Et mortuus est Dei filius ; credibile Est quia ineptum est. Et sepultus resurrexit ; certum est quia impossibile* ». En français : « Le Fils de Dieu a été crucifié ? Je n'ai pas honte puisqu'il faut avoir honte. Le Fils de Dieu est mort ? Il faut y croire puisque c'est absurde. Il a été enseveli, il est ressuscité : cela est certain puisque c'est impossible ». (Alexandre J., *Le Christ de Tertullien*, Paris, Desclée, 2004, p. 180)

pécheurs »[1], la condition qui implique tous ces tics et *automatismes rigides* du train-train de la vie quotidienne dont Bergson déduit sa théorie du comique. Mieux encore, dans son épître aux Philippiens, l'originaire de Tarse martèle :

> *Le Christ Jésus ayant la condition de Dieu, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'est anéanti, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes. Reconnu homme à son aspect, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix.*[2]

Les évangiles attestent que le Christ condamné à la crucifixion fut bafoué par la foule ; on se moqua de la vanité d'un simple charpentier du Nazareth provincial qui, dans son orgueil ridicule, s'était pris pour le fils de Dieu. La « brimade sociale »[3] et le *conformisme* du comique acquièrent ici un caractère véritablement sadique, allant au-delà de la simple « anesthésie […] du cœur »[4]. On jeta sur les épaules du condamné un manteau de pourpre et on le couronna d'un diadème tressé d'épines. Cela représentait une dégradation cruelle des symboles du pouvoir royal, l'écriteau cloué à la croix constituant une *preuve ironique* du titre le plus élevé : « Jésus le Nazaréen, roi des Judéens ».

Le Christ crucifié se trouve entre les deux autres condamnés subissant la même peine que lui. Ils font leur apparition dans la tradition évangélique sous les noms du « bon » et du « mauvais » larrons. Celui qui est « mauvais » rejoint, dans l'impuissance de sa rage et son désespoir, les brimades proférées par les Romains : « N'es-tu pas le Christ ? Sauve toi toi-même, et nous aussi ! »[5]. Le « bon larron » prend la défense de Jésus. En ayant acquis, « en vertu de l'absurde »[6], la foi en Christ, il le prie pour le salut. La réponse divine vient : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis »[7].

Or, tout le monde n'a pas tant de foi que le « bon larron ». St Paul ne cache pas que « la prédication de la croix est une folie » ou un « scandale »[8]. Autrement dit, l'Incarnation du Christ et son « abaissement » représentent un *traumatisme* auquel on peut répondre de différentes façons. Par exemple, dans les *Stromates* de Clément d'Alexandrie, ce grand pédagogue du II^e^ siècle qui espérait réconcilier la philosophie grecque raffinée avec la révélation chrétienne, nous trouvons le raisonnement théologique qui traite la question de l'Incarnation de manière suivante :

---

1 St Paul, Rom. 8 :3
2 Phil 2 :5-8
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 103
4 Ibid., p. 4
5 Luc 23:39
6 Kierkegaard S., *Crainte et tremblement*, Paris, Aubier-Montaigne, 1984, p. 110
7 Luc 23:43
8 I Cor.I, 21-23

> *le Rédempteur mangeait, non pour soutenir son corps qu'entretenait et conservait une vertu divine, mais pour ne pas inspirer à ceux qui l'approchaient la pensée qu'il n'était qu'une vaine et fantastique apparition* […] *dans le fond, il était inaccessible à toute passion humaine, sans trouble, sans agitation, supérieur au plaisir comme à la douleur.*[1]

Une telle description aurait pu réconforter le petit Serioja en donnant du poids à son argumentation anti-défécatoire : certes, « la condition charnelle » du Christ peut être « semblable à celle des pécheurs »[2], mais ici l'accent est mis sur le mot « semblable ».

Par ailleurs, dans cet extrait, le grand lettré grec vacille au bord d'une hérésie, voire y tombe (comme le considérait, par exemple, le patriarche de Constantinople Photios I[er 3]). Chose curieuse, que dans le VII[e] livre des *Stromates*, le savant d'Alexandrie condamne lui-même comme hérétique un courant christologique avant la lettre qui ne faisait pourtant que pousser sa propre idée selon laquelle il serait « ridicule » de « soutenir que dans le Sauveur le corps, en tant que corps, exigeait, pour sa propre conservation, les soins divers par lesquels nous alimentons notre vie »[4] jusqu'à son aboutissement logique.

Les partisans de ce courant, connu sous le nom du *docétisme*, résolvent la question de l'Incarnation divine de manière tout à fait radicale. Sans entrer dans l'enchevêtrement ingénieux du nœud gordien qui lierait, dans la figure du Christ, la « misère infinie » humaine avec « l'Être absolu »[5], ils agissent avec la désinvolture propre au roi de Macédoine en se débarrassant tout simplement du problème insoluble. Les *docètes* nient en bloc la possibilité même de l'Incarnation en réduisant la chair du Christ à un pur *semblant*. D'où le nom du courant : du grec *δοκέω* (sembler, paraître). La théorie insistant sur le caractère *illusoire* de la Passion du Christ fut condamnée, parmi d'autres hérésies, au IV[e] siècle, lors du deuxième concile œcuménique[6].

La version docétiste traite le traumatisme de l'épisode crucial (*crucial* au plein sens du terme) de la vie du Christ, à savoir le chemin du calvaire, avec l'ingéniosité digne du petit Serioja qui a mené Jésus à transformer les fèces en *rien*. On trouve la description de cette version qui dénie l'atroce souffrance charnelle du Sauveur chez un contemporain lyonnais de Clément d'Alexandrie : l'évêque de la capitale de la Gaule romaine, Irénée. Dans son

---

1 Clément d'Alexandrie (St), *Stromates*, dans *Les Pères de l'Église*, tome V, Paris, Sapia, 1839, p. 511

2 Rom. 8 :3

3 Ashwin-Siejkowski P., *Clement of Alexandria on Trial: The Evidence of 'Heresy' from Photius' Bibliotheca*, Supplements to Vigiliae Christianae 101, Leiden, Brill, 2010

4 Clément d'Alexandrie (St), *Stromates*, op. cit., p. 511

5 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 532

6 On trouve l'écho de cette théorie dans l'Islam qui considère Jésus (ʿĪsā) comme l'un des prophètes. Ainsi, les versets 157 et 158 de la 4[ème] sourate du Coran affirment qu'« ils [les juifs] ne l'ont [ʿĪsā] ni tué ni crucifié, mais ce n'était qu'un faux semblant ! […] Mais Allah l'a élevé vers lui ».

œuvre fondamentale, connue sous le titre *Contre les hérésies*, il attribue à Basilide, éminent maître gnostique qui enseignait à Alexandrie au IIe siècle (peu de temps avant la naissance de Clément) la théorie selon laquelle la crucifixion même ne fut qu'une ingénieuse mise en scène.

Selon Basilide (d'Irénée), le fils de Dieu, tel un véritable illusionniste, aurait roulé ses bourreaux et persécuteurs dans la farine en mettant un autre juif à sa place ; mieux encore, sans le consentement de ce dernier ! Ainsi, Simon de Cyrène qui, par pure bonté d'âme, aida le condamné à monter sur la colline du Golgotha se trouva sur la croix destinée au Nazaréen[1] :

> *c'est ce Simon qui, par ignorance et erreur, fut crucifié, après avoir été métamorphosé par lui [le Christ] pour qu'on le prît pour Jésus.*[2]

Nous trouvons une version similaire dans les apocryphes du gnosticisme *séthien*[3] retrouvés en 1945 dans la ville égyptienne de Nag Hammadi. Ce document donne la parole à Jésus lui-même :

> *En effet, cette mort qui est mienne et qu'ils pensent être arrivée, pour eux dans leur erreur et leur aveuglement, car ils ont cloué leur homme pour leur propre mort.* […] *Celui qui buvait le fiel et le vinaigre,*
> *ce n'était pas Moi.*
> *Ils me flagellaient avec le roseau ?*
> *C'était un autre, celui qui portait la croix sur son épaule,*
> *c'était Simon.*
> *C'était un autre qui recevait la couronne d'épines.*[4]

Il est difficile de se défaire de l'idée que par cette ritournelle dénégative le personnage de l'apocryphe essaie de se convaincre, comme le petit Serioja, de quelque chose dont lui-même n'est pas du tout sûr. Quoi qu'il en soit, dans ce passage, le *soulagement* de celui qui venait d'échapper à la mort, teinté d'une *joie maligne*, se fait entendre. En effet, en poursuivant la lecture, nous constatons que nos soupçons n'étaient pas infondés. « Quant à moi, je me réjouissais dans la hauteur », se vante le personnage du Deuxième traité du Grand Seth[5]. Dans le récit d'Irénée de Lyon, le Jésus-prestidigitateur n'a même pas eu besoin de se

---

1 Il est à noter que, contrairement à la version attribuée à Basilide, dans les récits islamiques domine l'idée du caractère bénévole du sacrifice substitutif.

2 Irénée de Lyon, *Contre les hérésies,* livre I, tome II, 24, 4, Paris, Les éditions du Cerf, 1979, p. 329

3 Ce courant porte son nom en l'honneur de Seth, troisième fils d'Adam et Ève, conçu après le meurtre d'Abel par Caïn.

4 *Deuxième traité du Grand Seth* (NH VII, 2), traduction de Louis Painchaud ; https://www.naghammadi.org/wp-content/uploads/2015/04/NH-VII-2-Deuxi%C3%A8me-trait%C3%A9-du-Grand-Seth.pdf

5 Ibid.

déplacer en haut : il se contenta de prendre « les traits de Simon et, se tenant là, se moqua des Archontes »[1].

Essayons d'analyser et de reconstruire le ressort et la logique de ce rire en utilisant les outils théoriques que nous avons évoqués dans les chapitres précédents. L'hypothèse qu'il s'agit d'un *soulagement du survivant* nous renvoie à la théorie de la détente de Spencer. Dans *L'expression des émotions*, Darwin nous donne un bel exemple illustrant cette conception qui se veut physiologique. Lors du siège de Paris (1870-1871), les soldats allemands, après avoir survécu à une « situation très périlleuse […], étaient tout particulièrement disposés à éclater en bruyants éclats de rire a propos de la plus insignifiante facétie »[2]. Or, cette anecdote nous démontre d'une manière évidente que la *détente* en question sort de la dimension de *l'indice* d'une *décharge physiologique* ; après avoir échappé à la solitude d'une fosse commune, les soldats se réjouissent en effet d'appartenir à la *paroisse de vivants*, les *facéties enfantines étant la forme la plus authentique du lien avec autrui*.

Darwin trace une analogie entre la détente du rire joyeux des fantassins allemands et une labilité nerveuse propre aux petits enfants pour lesquels « il suffit parfois d'une circonstance inattendue survenant brusquement pour les faire passer des larmes au rire… »[3]. Cette référence à *l'infantile* nous est importante car elle n'est pas sans lien avec le thème de *l'innocence* qui nous sert de fil conducteur dans cette partie.

Dans son article « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », Laura Rizzerio met en parallèle le rire du Jésus docétiste et celui d'Isaac, le fils d'Abraham et de Sarah[4]. Comme nous nous en souvenons, dans le chapitre 22 de la Genèse, Dieu donna au « chevalier de la foi »[5] une mission véritablement impossible :

> *Prends ton fils unique, celui que tu aimes, Isaac. Va-t'en au pays de Morija et là offre-le en holocauste sur l'une des montagnes que je t'indiquerai.*[6]

Vu dans la théologie chrétienne comme « préfiguration du Christ »[7], Isaac « porte le bois du sacrifice, comme le Seigneur celui de la croix »[8], mais au sommet de la montagne

---

1 Irénée de Lyon, *Contre les hérésies,* op. cit., livre I, 24, 4, p. 329
2 Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, op. cit., p. 214
3 Ibid.
4 Rizzerio L., « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », dans Nouvelle revue théologique 2016/1 (Tome 138), p. 105
5 Kierkegaard S., *Crainte et tremblement*, op. cit., p. 110
6 Genèse 22 :2
7 Rizzerio L., « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », op. cit., p. 105
8 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre I, 5, 23, Paris, Les éditions du Cerf, 1960, p. 153

indiquée il se fait substituer, au dernier moment, par un bélier sacrificiel. Isaac, dont le prénom signifie en hébreu « il rira », incarne ainsi *la joie du survivant*.

Le *rire du Christ docétiste* ne représente pourtant qu'une *parodie cynique du rire d'Isaac* dont la « signification secrète » consiste, selon Clément d'Alexandrie, en la *délivrance* « de la perdition par le sang du Seigneur »[1]. Ce n'est pas par hasard que l'apôtre Jean dénonce les adeptes de la version docétiste comme de « faux prophètes » et complices de l'Antéchrist[2]. En effet, le rire du Jésus-prestidigitateur ne semble pas tant être l'expression de la joie de la délivrance miraculeuse de la mort imminente que le signe d'une « intention […] d'humilier »[3]. Ici, « le rire de joie des sauvés en Jésus-Christ, dont Clément semble témoigner sans ambiguïté, se transforme en rire sardonique[4] de Jésus qui rit de voir les hommes croyant à ses souffrances, tandis qu'il n'en est rien, son corps étant celui d'un fantôme… »[5].

On dirait que la *saleté* que Serioja et les *docètes* s'efforcent d'évacuer du corps du Christ revient, triplé, sous la forme d'un *rire moqueur*. Mais s'agit-il de la supériorité diabolique du solitaire, à la manière d'un Melmoth baudelairien, ou bien pouvons-nous ranger le personnage de l'apocryphe dans une « paroisse » quelconque ? Pour répondre à cette question, il serait approprié d'avoir recours à la généalogie du personnage qui, selon Baudelaire, incarne cet orgueil, âpre et doux en même temps, l'orgueil noble de l'exilé céleste.

En fait, le Satan n'a pas toujours été un héros solitaire démangé par l'amer ressentiment et l'envie de vengeance. Dans son livre *L'origine de Satan*, Elaine Pagels démontre de manière convaincante comment « l'athéisme »[6] chrétien conduit à l'apparition du Diable. Effectivement, dès sa naissance, la secte apocalyptique qui vénère un charpentier crucifié rejette fervemment les dieux du monde antique. En suivant la maxime selon laquelle il faut « rendre à César ce qui est à César », les chrétiens sont des contribuables honnêtes. En revanche, prêts à payer le prix trop élevé des tortures voire de la mort, ils refusent de vénérer les dieux romains : « rendez à Dieu ce qui est à Dieu »[7]. Pourtant, cet « athéisme » est relatif. Les dieux antiques ne sont pas définitivement et irrévocablement annihilés, ce n'est que leur statut qui change : ils sont chassés de l'Olympe vers les grottes souterraines de l'Enfer.

---

1 Ibid.
2 1 Jean 4 2-3
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 104
4 Ce rire nous servira du fil conducteur dans la troisième partie de notre recherche.
5 Rizzerio L., « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », op. cit., p. 107-108
6 Pagels E., *The Origin of Satan*, New York, Vintage Books, 1996, p. 112
7 Luc 20:25

Ainsi, au IVe siècle, on trouve dans les œuvres de St Augustin une démonologie déjà établie, selon laquelle les esprits malins sont de « faux dieux » vénérés dans les temples des nations[1]. Ils possèdent un corps aérien (*aerii corporis*)[2] et ils nous « induisent […] en erreur par passion de tromper, et par une intention jalouse selon laquelle ils mettent leur joie dans l'égarement des hommes »[3]. Pouvons-nous alors classer le Christ docétiste avec son corps illusoire et « aérien » parmi les divinités antiques ou « païennes », comme les appellent les Pères de l'Eglise ? La référence à Tatien le Syrien, qui fut gnostique et contemporain de Basilide, confirme notre hypothèse. Dans son *Discours aux Grecs*, ce philosophe « barbare » affirme que devant le regard des démons guidés par « Zeus, leur chef » la vie humaine apparaît comme « une fatalité »[4] (comme le démontre Pagels, Tatian est en dialogue critique avec le stoïcisme de Marc Aurèle[5]). Il poursuit :

> *Toute naissance offrit, comme en un théâtre, un divertissement aux démons, dont on peut dire ce qu'a dit Homère : « Un rire inextinguible s'éleva parmi les Dieux bienheureux [Iliade, I, 5]. »*[6]

Le quiproquo sanglant dont rit le Christ immatériel peut être décrit selon les termes de la théorie du comique d'Henri Bergson qui met l'accent sur une machinerie guignolesque[7]. La théâtralité du moment y est propice, le fantôme « aérien » du Christ étant un metteur en scène et le seul public de ce spectacle. Les personnages du drame se trouvent transformés en « pantins articulés »[8], « inconscients »[9] de surcroît. Saisis par leur ignorance vaniteuse, les Romains clouent un autre personnage sur la croix, lorsque le Jésus-illusionniste, sain et sauf, éclate de rire à proximité.

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, la sérénité du raisonnement bergsonien semble ignorer la *dimension de la cruauté* qui est en jeu. Se peut-il que la « substance » risible dont nous avons discuté dans le chapitre précédent ne se réduise pas à la rigidité automatisée, comme le considérait Bergson, et inclue la dimension de *cruauté* ? En effet, à l'époque du Christ, le public habitué aux combats de gladiateurs possédait une sensibilité autre que celle des contemporains de Bergson qui éclataient de rire en regardant

---

1 Augustin (St), *De la divination des démons*, *Œuvres de Saint Augustin*, 1e série : opuscules, X. Mélanges doctrinaux, 10, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1952, p. 681
2 Ibid., p. 663
3 *Ibid.*, p. 677
4 Tatien, *Le discours aux Grecs*, VIII, http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/tatien/grecs.htm
5 Pagels E., *The Origin of Satan*, op. cit., p. 132
6 Tatien, *Discours aux Grecs*, VIII, http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/tatien/grecs.htm
7 Voici ces principes basiques : « le diable à ressort », « le pantin à ficelles », « la boule de neige » (Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit.)
8 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 23
9 Ibid., p. 13

d'amusants vaudevilles. Dans ce contexte, il serait pertinent de mentionner la notion du « rire réduit » que Mikhaïl Bakhtine introduit dans sa recherche sur la culture carnavalesque[1].

Le christianisme « polarise et moralise la vision païenne de l'univers »[2]. En conséquence, les dieux d'antan se volatilisent en devenant « aériens ». Désormais, « ils terrifient les gens par des images qu'ils envoient dans des rêves et des fantasmes »[3]. Se peut-il que ce soit eux qui ont instillé au petit Serioja les pensées séditieuses concernant les excréments du Christ ? Quoi qu'il en soit, il semble que ce soit justement cette tolérance bannie à la cruauté qui fait retour dans la nostalgie du rire authentique chez les auteurs du XIX^{e} siècle. Les penseurs des temps modernes semblent apercevoir le reflet de ce rire rejeté des dieux antiques dans le visage tatoué du sauvage qui se moque de la métaphysique chrétienne[4]…

La mort de Jésus semble marquer une rupture éthique par rapport au monde sur lequel régnaient les dieux capables d'un « rire inextinguible ». Comme nous le verrons au chapitre suivant, les pères de l'Église condamneront de manière unanime le *rire homérique* qui deviendra déjà la prérogative des esprits malins. Dès ses débuts, le catéchisme chrétien, tout en restant ambigu quant à la question-piège du petit Serioja, est plutôt unanime dans une autre négation. Il s'agit d'un *lieu commun*, dont les spécialistes datent l'apparition à la fin de l'Antiquité et selon lequel *le Christ n'a jamais ri*. Contrairement à Isaac ou au personnage docétiste, le Christ des Pères de l'Église ne se fit pas substituer par autrui et but le calice jusqu'à la lie : cette mission serait incompatible ni avec la joie de la délivrance, ni avec le rire cruel des dieux homériques.

Certes, le Christ crucifié est l'objet du rire ; mais il n'est guère son sujet. Cette présupposée incapacité du Christ à rire, le place-t-elle parmi les figures d'exception que nous avons cernées dans les chapitres précédents (l'enfant, le sauvage etc.) ? Ou bien son innocence et son immunité à « l'esclavage du péché »[5] est-elle d'une autre nature ? C'est ce que nous allons essayer d'éclaircir dans le chapitre suivant.

---

1 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 47
2 Pagels E., *The Origin of Satan*, op. cit., p. xvi
3 Ibid., p. 132
4 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, p. 224
5 Rm. 6 :6, 17

1.5 Le Rire et le Néant

« L'église n'est point un théâtre et nous ne nous y assemblons point pour rire aux éclats »[1], martèle St Jean, le Père et le Docteur de l'Église, surnommé Chrysostome (« bouche d'or » en grec) pour son éloquence. Pour donner du poids à son affirmation, il se réfère au Christ qui appelle « malheureux ceux qui rient »[2]. Jean Chrysostome met l'accent sur l'absence de références évangéliques relatives au rire de Jésus : aucun des auteurs « n'a dit nulle part qu'il a ri, pas même légèrement souri »[3]. « Le Seigneur n'a jamais cédé au rire ; bien plus, il se lamente sur ceux qui rient »[4], lui fait écho son collègue Basile le Grand.

Certains spécialistes datent l'apparition du « lieu commun »[5] selon lequel le Christ n'aurait jamais ri, du IV^e^ siècle[6]. Les autres considèrent que Jean Chrysostome et Basile le Grand en ont hérité de leurs prédécesseurs, y compris Clément d'Alexandrie[7] qui, à son tour, fut beaucoup influencé par la pensée hellénique avec ses idéaux de la *juste mesure* (thème abordé dans les chapitres suivants). L'historien Jacques Le Brun doute que le *topos* soit mieux fondé que la théorie du petit homme aux loups selon laquelle « le Christ n'a jamais chié ». Dans son article « Jésus-Christ n'a jamais ri : analyse d'un raisonnement théologique », il démontre l'invalidité « logique, historique et théologique »[8] du *topos*. Le Brun assied son jugement sur la supposition que les Pères de l'Eglise aient construit voire élucubré un héro « imaginaire »[9] du Christ à des fins pédagogiques.

Nous préférons une autre approche qui mise sur la *rupture éthique* apportée par la *Bonne Nouvelle*. Dans ce cas, la supposée incapacité divine à rire ne se cantonne pas à une élucubration propédeutique faite à la va-vite, mais est conditionnée par les changements importants de l'ordre *éthique* et *épistémologique*. Nous allons ci-dessous tracer les grandes lignes de ces changements.

---

1 Jean Chrysostome (St), *Commentaire sur l'évangile selon saint Matthieu, Homélie 6 – versets 2/1-4,* http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/chrysostome/matthieu/006.htm
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Basile (St), *Règles monastiques,* http://www.patristique.org/Basile-de-Cesaree-Les-grandes-regles.html
5 Le Brun J., *« « Jésus-Christ n'a jamais ri. » Analyse d'un raisonnement théologique »*, in *Homo religiosus : Autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, p. 431
6 Ibid.
7 Rizzerio L., « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », op. cit., p. 105
8 Le Brun J., « « Jésus-Christ n'a jamais ri. » Analyse d'un raisonnement théologique », op. cit., p. 435
9 Ibid., p. 434

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, le christianisme rompt avec les dieux antiques, avec ces « moqueurs »[1] qui rient, de la hauteur de leur loge olympienne, du grouillement des misérables mortels sur la scène terrestre. Désormais, un nouveau type de relations se tisse entre l'humain et le divin. L'on trouve, d'ailleurs, les prémisses de ce changement chez Platon. « Aucun d'eux [les autres philosophes] n'est plus proche de nous [les chrétiens] que les platoniciens »[2], dit St Augustin qui puisa l'inspiration dans les œuvres du disciple le plus fameux de Socrate. La philosophie augustinienne qui unit *l'idéalisme* de Platon à la *révélation chrétienne* assied les bases de la théologie, cette « reine des sciences ». Dans ce chapitre, nous nous assurons du soutien de l'évêque d'Hippone pour éclairer le *topos* discutable. Mais avant de nous adresser à l'enseignement augustinien, nous nous permettons de citer un commentaire critique de Platon qui met en cause la vision mythologique selon laquelle la divinité serait divisée. Dans la *République*, nous trouvons le passage suivant :

> … il est impossible d'admettre, sur l'autorité d'Homère ou de tout autre poète, des erreurs au sujet des dieux aussi absurdes que celles-ci :
> *« Sur le seuil de Zeus sont placés deux tonneaux pleins,*
> *l'un de sorts heureux, l'autre de sorts malheureux » ;*
> et celui à qui Zeus donne un mélange des deux
> *« éprouve tantôt du bien, tantôt du mal » ;*
> mais celui qui ne reçoit que la seconde espèce de sort, sans aucun mélange,
> *« la faim dévorante le poursuit sur la terre divine »* ;
> et encore :
> *« Zeus est pour nous le distributeur des biens et des maux ».*[3]

Cet extrait vibre à l'unisson avec l'« athéisme » chrétien dont nous avons discuté dans le chapitre précédent. Comme nous l'avons démontré, les chrétiens refusent aux dieux ambivalents de l'Olympe le droit d'occuper la position suprême en les ravalant au rang des anges déchus ou des « démons », selon la définition de St Augustin. Ces créatures anthropomorphes et ambigües « n'ont pas […] à être regardées comme supérieurs »[4]. Certes, leur « corps éthéré (aerii corporis) »[5] surpasse le corps humain dans ses capacités mais ce n'est pas une prérogative divine : St Augustin illustre ce postulat en exposant des exemples d'animaux dont les sens physiques sont incomparablement mieux développés que ceux des

---

1 Nietzsche F., *Par delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 337

2 Augustin (St), *La Cité de Dieu*, VIII, V Œuvres de Saint Augustin, cinquième série, La Cité de Dieu, livres VI-X, Impuissance spirituelle du paganisme, Paris, Desclée de Brouwer, 1959, p. 247

3 Platon, *La République, livre II*, 379d-e, dans Œuvres complètes, tome VI, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 84

4 Augustin (St), *De la divination des démons*, op. cit., p. 665

5 Ibid., p. 663

humains ; cela ne les empêche pas d'être inférieurs aux gens qui les ont capturés et domestiqués[1].

Mais où se cache l'erreur principale « d'Homère ou de tout autre poète » dans l'interprétation du divin selon Platon ? Voici la réponse :

> *Dieu, puisqu'il est bon, n'est pas* […] *la cause de tout, comme on le dit communément ; il n'est cause que d'une petite partie des choses qui arrivent aux hommes, et il n'est pour rien dans la plus grande partie, car nos biens sont en fort petit nombre en comparaison de nos maux ; pour les biens, nul autre que lui n'en est l'auteur ; mais pour les maux, il faut en chercher la cause ailleurs qu'en Dieu.*[2]

Comme nous le voyons, chez Platon, le divin s'avère être *incompatible avec le mal*. Aussi, témoignons-nous de l'apparition de Dieu dont l'autre nom est le *Souverain Bien*.

Le désir de purifier Dieu de la *souillure du mal* oriente les chrétiens avant la lettre, y compris les gnostiques, dans la création de leurs enseignements spirituels. Ainsi, saisis d'un saint zèle de laver Dieu de tout soupçon de malignité, les partisans du prophète Mani développèrent un système binaire opposant le principe de *lumière* responsable du *bien* à celui des *ténèbres* qui cause le *mal*. St Augustin commença ses recherches spirituelles au sein de ce courant. Or, l'approche manichéenne lui parut bientôt insuffisante voire déroutante et il élabora une nouvelle théologie afin d'épargner le domaine du divin de toutes sortes des ténèbres.

Traçons les principales innovations augustiniennes. Tout d'abord, à l'instar des platoniciens, il enlève le problème du mal du domaine de la métaphysique. Le mal ne préexiste pas la création (comme les ténèbres manichéennes), ni ne lui est immanent : il n'existe pas par soi, mais uniquement dans un bien, tandis que le bien existe par soi[3]. Ce postulat est particulièrement juste à l'égard de Dieu qui représente le *Souverain Bien*. La caractéristique essentielle de ce Bien est son immuabilité[4]. Étant lui-même sa propre cause et sa propre fin, Dieu précède le temps et, par cela même, il ignore le changement lourd de la corruption.

Quant à la création, contrairement à Dieu, elle est *muable*. Sa *mutabilité* résulte du fait que

> *tous les autres biens ne sont que par lui [Dieu], mais ne sont pas de lui [Dieu].* […] *toutes les choses qu'il a faites, puisqu'il les a faites du néant, sont changeantes. Il*

---

1 Ibid., p. 667

2 Platon, *La République*, livre II, op. cit., 379c, p. 83

3 Augustin (St), *Contre l'épître de Mani dite « du Fondement »*, dans *Œuvres de Saint Augustin*, 2e série : Dieu et son œuvre, 17, Six trzités anti-manichéens, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1961, pp. 469-507

4 Augustin (St), *La nature du Bien*, I, dans *Œuvres de Saint Augustin*, 1e série : Opuscules, I La morale chrétienne, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1949, p. 441

> *est tout-puissant au point qu'il peut, même du néant, c'est-à-dire de ce qui n'est absolument rien, tirer des choses bonnes, grandes et petites, terrestres et célestes, corporelles et spirituelles.*[1]

Comme nous pouvons le déduire de cet extrait, Dieu est extérieur à toutes les choses qui constituent l'univers, d'un côté ; sa création portant l'empreinte du *néant*, de l'autre.

La *mutabilité* procédant du fait que toutes les choses ont été tirées de « ce qui n'est absolument rien » aboutit inévitablement à la privation et à la corruption du bien. Or, selon St Augustin, cela ne rend pas la matière mauvaise. Le docteur de l'Église ne prend pas les paroles bibliques à la légère : comme nous le savons à la lecture de la Genèse, après avoir créé les cieux, la terre et d'autres objets, Dieu, sans fausse modestie, constate que tout « cela était bon »[2]. Ici, il va plus loin que les platoniciens et les néo-platoniciens qui considérèrent, par exemple, le corps comme « tombeau de l'âme »[3]. St Augustin, lui, désubstantialise le mal : « le mal n'existe pas par soi ». Les privations du bien sont vis-à-vis de la *création muable* semblables à ce que sont les césures sont à un *discours éloquent* et « bien composé »[4] : de point de vue immuable de *Dieu-logos*, *l'univers est un texte rhétorique parfaitement organisé*. Les manques du bien, comme par exemple les maladies (c'est-à-dire le défaut de la santé), peuvent être considérés comme des silences, des scansions et des pauses nécessaires pour l'art rhétorique afin de rendre possible l'articulation en tant que telle.

Par ailleurs, outre le mal « naturel » interprété comme une *privation* jouant le rôle de ponctuation et de scansion du discours divin, St Augustin examine le problème de point de vue de la « créature rationnelle »[5], c'est-à-dire sur le plan humain à proprement parler. En ayant abandonné les approches métaphysiques et substantielles de Mani et des platoniciens, il aborde la question d'un point de vue tout à fait original. Mais avant de passer au problème de la genèse du mal « non-naturel », tâchons de comprendre en quoi il consiste : cette fois-ci dans l'optique de l'être humain, et non de l'ordre universel. Pour le faire, il serait approprié d'effleurer le contexte du sermon augustinien.

« L'esprit est prompt mais la chair est faible »[6] : cette règle était bien connue des Anciens. Les techniques de l'apprivoisement et de la maîtrise de la raideur charnelle accompagnent de nombreux systèmes pédagogiques et philosophiques (guidés, par exemple, par l'idéal du *καλὸς κἀγαθός* dont nous allons débattre plus tard). L'un des problèmes

---

1 Augustin (St), *La nature du Bien*, I, op. cit., p. 441
2 Gen 1:12
3 Platon, *Gorgias*, 493a, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 231
4 Augustin (Saint), *La nature du Bien*, VIII, 8, op. cit., p. 449
5 Ibid., VII, 7, p. 447
6 Matthieu 26:41

centraux de la philosophie antique, celui de la maîtrise ou du *libre arbitre*, a été décisif pour l'Église chrétienne qui est passée, vers le IV^e^ siècle, d'une secte marginale à une religion officielle de l'Empire.

La polémique à ce sujet entre St Augustin et un moine breton nommé Pélage a marqué une étape décisive dans le devenir de la dogmatique chrétienne. L'enseignement pélagien est apparu à la fin du IV^e^ siècle et a acquis une reconnaissance particulière au milieu de l'aristocratie romaine. Dans sa doctrine, Pélage distingue « trois éléments par lesquels […] nous exécutons les commandements de Dieu : la capacité, la volonté, l'action »[1]. Le premier élément relève de Dieu qui « l'a conféré à sa créature »[2], tandis que les deux autres « sont à rapporter à l'homme car ils découlent du *libre arbitre* »[3]. Saisi par l'optimisme prêcheur, le moine breton chante « la gloire de l'homme » qui s'exprime dans « sa volonté et sa bonne action »[4]. L'étique ascétique de Pélage suppose que, même si l'exécution des commandements de Dieu est une mission bien difficile, elle est pourtant réalisable. On n'est pas des « pantins articulés »[5] de nos passions mais les maîtres de nos destins. À force d'ascèse sévère, l'on pourrait parfaire notre âme dotée du *libre arbitre* et apprendre à contrôler les tentations (en conjuguant la volonté et l'action).

St Augustin condamne une telle présomption en la qualifiant d'« orgueil qui est le principe de tout péché »[6]. En se référant à l'apôtre Paul, affirmant que la « puissance [de Dieu] s'accomplit dans la faiblesse »[7], il critique la conception naïve de Pélage, qui restait bloquée au stade des enseignements antiques lesquels proposaient « ascèse et sagesse sans révélation, ni aide divine »[8]. Il suffit d'avoir recours aux faits de la vie quotidienne, croit St Augustin, pour s'assurer que ledit *libre arbitre* a une portée vraiment modeste. Par exemple, la volonté et l'action exaltées par Pélage sont peu efficaces dans un domaine de l'existence humaine que St Augustin appelle la *libido* ou la concupiscence (*concupiscentia*).

En effet, les organes génitaux ne sont pas soumis à la volonté, comme les autres parties du corps : « comme le pied pour la marche, la main pour le travail, la langue pour la parole »[9]. L'action, c'est-à-dire l'exécution de la fonction libidinale n'obéit pas au « ratio »,

---

1 Augustin (St), *La grâce du Christ et le péché originel*, III, 4, *Œuvres de Saint Augustin*, 22, 3ère série : La grâce, La crise pélagienne II, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 59
2 Ibid., IV, 5, p. 61
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 23
6 Augustin (St), *La nature et la grâce*, XXIX, 33, *Œuvres de Saint Augustin*, 21, 3e série : La grâce, La crise pélagienne I, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 305
7 2 Corinthiens 12:9
8 Lancel S., *Saint Augustin*, Paris, Fayard, 1999, p. 485
9 Augustin (Saint), *La grâce du Christ et le péché originel*, op. cit., XXXV, 40, p. 247

mais à « l'ardeur de la sensualité »[1]. Aussi, le membre viril lance-t-il un défi à son propriétaire en devenant muable au moment le plus inapproprié ou, à l'inverse, en restant immuable lorsque le devoir conjugal exige son changement d'état. Comme l'a formulé Jacques Lacan une quinzaine de siècles plus tard, l'homme « désire [...] ce qu'il ne veut pas »[2]. La concupiscence est rebelle par sa nature et elle lance un défi au *libre arbitre* en divisant l'être humain qui n'est plus égal à lui-même.

La division de la *libido* et le *ratio* porte le nom du *Discordiosum Malum*[3]. Cette discordance est propre à l'être humain, mais pas à Dieu immuable et préservé de toute contradiction. « L'écharde dans la chair »[4] dupe la volonté et échappe au dressage ascétique d'une vie vertueuse : une certaine défectuosité insurmontable est propre à l'homme. Celui-ci est marqué du sceau[5] de l'imperfection, de cet « *ex nihilo* » à partir duquel Dieu a créé l'univers. Cela semble contredire l'idée selon laquelle du *Souverain Bien* peuvent provenir seulement les biens (ne serait-ce que moins biens que lui en raison de leur muabilité). En effet, le Dieu augustinien, contrairement au démiurge gnostique, n'est pas capable d'exécuter son ouvrage avec négligence, en « bâclant », comme aurait dit un célèbre « névropathe », les gens « à la six-quatre-deux »[6].

St Augustin insiste sur le fait de ne pas réduire « de la libido plaquée sur du libre arbitre » uniquement au domaine du corps. Comme nous l'avons indiqué plus haut, la substance dont le corps fait partie est un bien *par excellence*. Ainsi, le *Discordiosum Malum* n'est pas à chercher dans la division du corps et de l'âme ; la faiblesse humaine étant à envisager sur un autre plan que l'intempérance innée du mauvais cheval du mythe platonicien de l'attelage ailé[7].

Aussi, la cause du mal est-elle à rechercher ailleurs. C'est justement ici que réside la nouveauté de l'enseignement augustinien, substituant la vision éthique et historique du mal aux approches métaphysiques (le divin comme « dispensateur et des biens et des maux ») et

---

1 Ibid.

2 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 815

3 Augustin (St), Contra Julianum Pelageanum, lib. IV

4 2 Corinthiens 12:7

5 Caïn marqué du « sceau de la déchéance » étant le premier habitant de la Cité terrestre, selon Augustin (Augustin (St), *La cité de Dieu*, XV 1, *Œuvres de Saint Augustin*, 5ème série : La cité de Dieu, livres XV-XVIII, Luttes des deux cités, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, p.139)

6 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, 1975, p. 82. Nous reviendrons au Dieu du magistrat Schreber et à sa cosmogonie dans la troisième partie de notre thèse.

7 « …le chef de l'attelage dirige deux chevaux ; en outre, si l'un des coursiers est beau, bon et de race excellente, l'autre, par sa nature et par son origine, est le contraire du premier. Nécessairement donc la conduite de notre attelage est difficile et pénible. » Platon, *Phèdre*, 246a-e, dans Œuvres complètes, tome IV – 3e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 35

substantielles (la matière comme « tombeau de l'âme »). L'apparition du mal et du *Discordiosum Malum* serait ainsi la conséquence d'un *événement réel* soigneusement documenté dans le livre de la Genèse, l'événement qui divise l'Histoire en « *avant* » et « *après* ».

L'idée selon laquelle « Dieu a condamné Adam à mort pour avoir avalé une pomme » aurait pu surgir seulement dans « la tête chaude et romanesque d'un Africain débauché et repentant […] qui passa sa vie à se contredire lui-même »[1], lance sarcastiquement un auteur-libertin du XVIII[e] siècle dans l'article consacré au *péché originel*. St Augustin ne conteste pas le fait que la *transgression* adamique soit *ridicule* (sans pour autant se solidariser avec la position moqueuse d'un « bon sauvage » voltairien étranger à la métaphysique chrétienne). Pourtant, cela ne contredit pas mais confirme plutôt le caractère insensé du mal qui consiste en préférence morbide du « *muable* » à l'« *immuable* » : « la volonté elle-même se détourne du bien commun et immuable et se tourne vers des biens propres, étrangers ou inférieurs, tous muables de reste »[2].

La *désobéissance inaugurale au Souverain Bien* n'est pas moins *ridicule* qu'un larcin de poires que St Augustin relate dans le II[e] livre de ses *Confessions*[3]. En s'appuyant sur l'exemple de cette facétie puérile, l'évêque d'Hippone démontre que le ressort de *l'acte transgressif* n'est pas dans *l'objet* : « j'en avais de meilleures en quantité »[4]. Le *mal* est « dans la manière d'agir »[5] : c'est *de la transgression même qu'il jouissait*. Cette manière d'agir perverse consiste en une « ténébreuse *parodie* de l'omnipotence [de Dieu] »[6]. Le crime commis pour le crime s'accompagné d'un rire qui « nous chatouillait le cœur à l'idée de jouer un tour à des gens qui ne s'en doutaient guère et s'en devaient véhémentement dépiter »[7]. Il est à souligner que cette *titillation du cœur* surgit en compagnie « d'âmes complices »[8]. « … On ne rit pas volontiers quand on est seul, […] incompréhensible séduction de l'esprit, avidité de nuire née du badinage et du jeu... »[9], remarque ensuite St Augustin.

---

1 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, GF Flammarion, 2010, p. 439
2 Augustin (St), *Le libre arbitre*, III, 1, *Œuvres de Saint Augustin*, 6, 1[ère] série : Opuscules, Dialogues philosophiques III, Paris, Desclée de Brouwer, 1976, p. 381
3 Augustin (St), *Confessions*, tome I, livres I-VIII, Paris, Les Belles Lettres, 2009
4 Ibid., p. 38
5 Augustin (St), *La cité de Dieu*, XII, 8, *Œuvres de Saint Augustin*, 35, 5[e] série : La cité de Dieu, livres XI-XV, Formation des deux cités, Paris, Desclée de Brouwer, 1959, p. 173
6 Augustin (St), *Confessions*, op. cit., livre II, p. 40
7 Ibid., p. 41
8 Ibid.
9 Ibid., p. 42

Aussi, le rire signale-t-il une *collision avec le néant*. La parodie « ténébreuse » de la toute-puissance ne se dirige pas vers un objet quelconque, c'est un *mouvement négatif pur* : « l'agir est désordonné parce qu'on se détache, contrairement à l'ordre naturel, de l'être souverain, pour aller vers ce qui a *moins d'être* »[1]. Pourquoi Adam a-t-il choisi le mal ? St Augustin avoue que cette question est sans réponse car le mal lui-même *n'est rien* : « on ne peut connaître ce qui n'est rien »[2]. Pour décrire cette « manière [négative] d'agir », le philosophe introduit la notion de la *cause déficiente* par analogie avec la *cause efficiente* d'Aristote. Il modifie l'adjectif aristotélicien pour mettre en relief le fait qu'initialement (*avant* la chute) le *mouvement négatif* ne relève pas de la nature de l'agent (d'Adam) : le *péché originel* qui *déclenche le mal* n'est rien d'autre qu'un *court-circuit* violant l'ordre naturel des choses et altérant l'être humain à jamais. Le *libre arbitre* se retourne contre lui-même dans un acte *autodestructeur*.

Dans ce contexte, nous comprenons mieux la critique acerbe que St Augustin assène contre Pélage. Après l'événement du *péché originel*, une autre nature divisée se substitue à la nature harmonieuse avant la *chute*. Désormais, le vice libidinal, cette préférence morbide pour le « moins d'être », est inscrit dans l'âme. St Augustin considère « la *libido* plaquée sur du *libre arbitre* » comme la reproduction de la transgression inaugurale elle-même. Avant le péché originel, le corps aurait obéi à la volonté et l'acte sexuel est devenu aussi contrôlable que le simple « poignée de main »[3]. Après avoir violé la loi de Dieu, l'homme éprouve un sentiment jusque-là inconnu pour lui, celui de la *honte* (le côté inverse de « l'ardeur de la sensualité », mentionné plus haut). La *honte* le fait apercevoir son propre corps comme non *homogène* : il y trouve les certaines parties, à savoir les « parties honteuses » (*pudenda*), qui s'isolent du reste. La concupiscence possède la même structure que le *péché originel*, sauf qu'il s'agit désormais de la *transgression intériorisée* : l'humanité entière hérite du péché commis par Adam.

Mais si la maîtrise chantée par Pélage n'est qu'une vaine illusion née de l'esprit d'un orgueilleux, quelle voie serait plus appropriée pour le croyant, selon St Augustin ? Comme nous l'avons indiqué plus haut, cette voie « s'accomplit dans la faiblesse ». Or, c'est la faiblesse pleine d'espoir. Aussi bien que la « pomme avalée », la Rédemption n'est pas une allégorie mais un événement historique. Le Christ et sa Passion, sa rencontre avec le *néant*,

---

1 Augustin (St), *La cité de Dieu*, op. cit., XII, 8, p. 173
2 Augustin (St), *Le libre arbitre*, op. cit., II, 20, p. 377
3 Pagels E., *Adam, Eve, and the Serpent: Sex and Politics in Early Christianity*, 1st Vintage Books ed., 1989, p. 111

sont d'une nature particulière. Tout d'abord parce qu'il n'est pas un fils d'Adam mais de Dieu : de ce fait, il reste non corrompu par la division propre à l'homme conçu avec de la semence. Ainsi, chez le Christ qui n'est pas un esclave du péché, *le désir coïncide avec le ratio*. La concupiscence accompagnée de la titillation du cœur lui est inconnue. En revanche, contrairement à Isaac, il n'ignore pas le *sacrifice* qui lui incombe. En effet, il s'agit du « don du soi (*oblatio*) du Christ incarné »[1]. Les Évangiles attestent la souffrance que Jésus éprouve la veille de son arrestation dans le jardin de Gethsémani. Cet affect douloureux qui reçoit, dans la tradition chrétienne, le nom d'*agonie*, peut être résumé sous le titre de *délaissement* de Dieu : la prière dans le Jardin des Oliviers aboutit au dolent « Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »[2]. Comme nous le voyons, le Christ rachète le péché originel en éprouvant la même *séparation de l'absolu du Souverain Bien* que le premier homme. L'agonie du « laisser-tomber » divin se matérialise (c'est-à-dire trouve son signe) sous la forme des *larmes*.

Dans l'homélie que nous avons évoquée au début du chapitre, Jean Chrysostome oppose les pleurs au rire : le Christ « recommande tant les larmes » et appelle « heureux ceux qui pleurent et malheureux ceux qui rient »[3]. Cette antithèse semble ne pas être valable du point de vue physiologique ; comme nous le fait remarquer Spencer, « le rire, les soupirs et les larmes remplissent une même fonction », celle de l'évacuation du « trop-plein des émotions »[4] et souvent se mêlent (l'expression « rire aux larmes » en témoigne). Or, cette opposition s'opère dans le cadre d'une *physiologie sacrale* cristallisée dans une certaine matrice symbolique. Ce système des significations perdure jusqu'à nos jours : la goutte salée et amère qui se recèle au cœur du rire bergsonien en est une preuve convaincante. À l'instar de Spencer, Bergson conjoint les pleurs au rire ; pourtant, il n'est pas guidé par une logique quantitative (« trop-plein des émotions »). La goutte amère joue un rôle commémoratif : le rire garde ainsi les traces de la *déchéance* de la plénitude absolue.

Les pleurs, souligne l'auteur d'une monographie[5] sur les larmes sacrales, « débordent du champ de la souffrance et de la tristesse pour s'articuler à d'autres émotions fortes, inexprimables par les mots », comme, par exemple, le regret ou la compassion[6]. Ce qui nous intéresse le plus, ce n'est pas tant leur valeur psychologique que leur signification structurale.

---

1 Nagy-Zombory P., « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale. », dans *Médiévales*, 27 (1994), p. 40
2 Matthieu 27:46
3 Jean Chrysostome (St), *Commentaire sur l'évangile selon saint Matthieu, Homélie 6 – versets 2/1-4,* http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/chrysostome/matthieu/006.htm
4 Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 15
5 Nagy P., *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 447
6 Nagy-Zombory P., « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », op. cit., p. 38

Comme le rire, les larmes apparaissent en collision avec le *néant*[1]. Or, le rire surgit « en une bande de jeunes vauriens »[2] alors que les larmes du Christ signalent sa solitude foncière face à la mort. Par ailleurs, leur caractère ne s'épuise pas par la négativité pure : les pleurs de Jésus sont en même temps « un remède »[3] ; comme le baptême, ils lavent la souillure du péché. En effet, la reconnaissance de sa propre incomplétude par rapport à l'Absolu divin est une garantie de la séparation de la « bande de jeunes vauriens » et du ridicule de la transgression.

L'hérésie de Pélage consiste en le fait qu'il ne réserve qu'une place très modeste à une notion qui se trouve au cœur du message paulien et sans laquelle le sacrifice du fils de Dieu n'aurait pas de sens (sinon, comme nous le signale l'apôtre, « le Christ serait mort pour rien »[4]). Cette notion est devenue la pierre angulaire de l'enseignement augustinien. Les pleurs, cet opposé du rire, en sont le signe. Il s'agit de la *grâce* qui, contrairement au *libre arbitre*, est un *pur don de l'amour*. On ne peut pas la mériter par le biais de l'ascèse, elle est absolument gratuite : « car le péché n'aura pas d'empire sur vous, parce que vous n'êtes pas sous la loi mais sous la grâce »[5]. Ce don de l'amour est ressenti comme une joie sublime. « Joie, joie, joie, pleurs de joie »[6], comme écrit Blaise Pascal après sa fameuse révélation. Ainsi, retrouvons-nous le binôme « rire-joie » dans un nouveau contexte.

L'homme n'est pas capable, tout seul, de restaurer l'intégrité perdue. Tout ce qu'il peut faire, c'est *accepter le don*. Un « accusé de réception » (« efficacité symbolique »[7]) de la prière, de cet appel à Dieu, s'exprime, dans la tradition chrétienne, sous les espèces de la *gratia lacrymarum*. En continuant la série lancée dans les chapitres précédents (« la nature rit au travers de l'enfant », « au travers de l'homme civilisé, rit la société »), nous pouvons dire qu'« au travers du croyant pleure le Christ ».

Dans la tradition chrétienne, les larmes sont un remède contre le *néant*, le mouvement négatif pur étant remplacé par la *grâce* divine. *L'amour* qui vient au lieu du théâtre des dieux d'antan *bannit le rire du domaine du sacré*. La division homérique (Zeus comme « *dispensateur des biens et des maux* ») ou manichéenne entre *lumière* et *ténèbres* est déplacée du domaine du divin au domaine de l'humain. Désormais, c'est l'homme même

---

1 Outre l'agonie, Jésus pleure encore deux fois : après avoir appris la mort de Lazare (Jean 11 :35) et s'affligeant de l'avenir funeste de Jérusalem (Luc 19 :41).
2 Augustin (St), *Confessions*, op. cit., livre II, p. 36
3 Nagy-Zombory P., « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », op. cit., p. 47
4 Ga., 2, 21
5 Rm 6:14
6 Pascal B., *Le Mémorial*, dans Œuvres complètes, III, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 50
7 Nagy-Zombory P., « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », op. cit., p. 47

qui se trouve « divisé, éparpillé, étranger à lui-même »[1]. Cette division, selon St Augustin, constitue l'essence même de la nature humaine altérée par la transgression adamique, d'une part, et conditionne la nécessité de l'intercession du Christ et de la foi en salut, de l'autre.

St Augustin propose un modèle très hiérarchisé de l'univers : c'est un ordre rigoureux avec le Dieu non-corrompu par le néant en tête. Comme nous l'avons mentionné, l'évêque d'Hippone conçoit cet ordre à l'image et à la ressemblance d'un discours rhétorique « bien composé ». Étant lui-même un excellent spécialiste dans ce domaine (« je me détachais en tête à l'école du rhéteur »[2]), le Père de l'Église ne pouvait pas ignorer l'importance dans la construction du discours d'un tel outil que le rire. Le rhéteur antique, dont les ouvrages ont bouleversé le jeune St Augustin, supposait que « la plaisanterie […] et les bons mots sont […] d'un grand secours »[3] à l'orateur. Nous ignorons si le « texte » de la nature énoncé par Dieu contient des jeux de mots et des équivoques qu'utilise l'orateur pour épicer son discours. En revanche, les Évangiles attestent que Jésus, qui n'aurait jamais ri, excellait dans cet art : il suffit d'évoquer ses dérisions sur l'hypocrisie des pharisiens et ses spirituelles paraboles pleines de sens cachés. Il semble qu'au Christ bafoué, abordé au chapitre précédent, et au Christ étranger au néant et aux « bandes des vauriens » s'ajoute encore un avatar : celui du Christ-orateur. Qui est ce personnage et en quoi consiste la particularité de son rire ? C'est ce que nous allons découvrir dans le prochain chapitre.

---

1 Rondet H., *Le péché originel dans la tradition patristique et théologique,* Paris, Fayard, 1967
2 Augustin (St), *Confessions*, op. cit., livre III, p. 49
3 Cicéron, *De l'orateur*. tome II, livre II, Paris, Les Belles Lettres, 2009, pp. 216-217

1.6 Phénoménologie du mépris

Qu'ont en commun les prostituées, les proxénètes, les sots[1], les juifs, les écoliers, les ivrognes et les barbares[2] ? Le rire, considèrent les Pères de l'Église, mais pas n'importe lequel : le *rire excessif*[3]. Cet assemblage disparate, ressemble-t-il à l'essaim des « sans culottes » alliant les enfants et les idiots, les anges et les sauvages dont nous avons débattu dans les chapitres 2 et 3 ? Peut-être. Sauf que les signes changent. Si auparavant il s'agissait du « naturel » interprété comme « innocent », c'est-à-dire comme une *plénitude idéalisée* (ce qui ne l'empêche pas d'être, sous un certain angle, inquiétante), non abîmée par la culture, alors l'ensemble réunissant les proxénètes, les écoliers et les juifs, comme une simple *bande augustinienne* de « jeunes vauriens »[4], tend vers le *néant*, vers l'incomplétude voire la défectuosité.

En effet, comme le martèle Clément d'Alexandrie, leur rire *excessif* est « signe de dérèglement (*ἀκολασία*) »[5]. Mais comment ce signe se manifeste-t-il ? Qu'entendent les Pères de l'Église par « l'excessivité » ? Essayons d'en recueillir les indices somatiques dans les descriptions fournies par les érudits en théologie. La sonorité « élevée »[6] du rire témoignant du dérèglement « secoue le corps »[7] et « relâche les traits du visage »[8] ; l'hilarité excessive fait grimacer de sorte que la langue dépasse « l'enclos des dents »[9] et des lèvres[10]. Le portrait nous renvoie au « témoignage » de Virginie baudelairienne effrayée par les spasmes étranges d'un Parisien feuilletant une édition satirique ; pourtant, il ne relève pas d'inquiétude face à l'incompréhensible, sa tonalité est d'un autre genre. La liste des caractéristiques énumérées ci-dessus ressemble plutôt à un diagnostic médical ; l'image du Jésus-médecin[11] répandue dans la tradition chrétienne étant propice à cette analogie.

---

1 Clément d'Alexandrie (St), *Le Pédagogue*, livre II, op. cit., p. 101
2 Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 110
3 Dans une lettre de St Jérôme à Mercella. Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 110
4 Augustin (Saint), *Confessions*, livre II, op. cit., p. 36
5 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre II, op. cit., p. 101
6 Ibid.
7 Jean Chrysostome, cité dans Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 110
8 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre II, op. cit., p. 101
9 Nous nous permettons d'emprunter cette expression d'Homère.
10 Jean Chrysostome, cité dans Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 114
11 Par exemple, Marc 2:17

Comme nous l'avons découvert dans les chapitres précédents, même s'il semble que le Christ n'ait jamais ri et que les larmes soient plus dignes du bon chrétien que les rigolades, l'Église ne condamne pas le rire complètement en laissant tout de même le droit d'exister à certaines de ses formes. Rappelons-nous, par exemple, le rire d'Isaac symbolisant la joie des sauvés. Aussi, la question se pose-elle : le tableau « clinique » d'un rire non pathologique existe-t-il ? Si oui, il est logique de supposer que « l'excessivité » devrait être rayée de la liste de ses traits caractéristiques. Ainsi, les édifications de Clément d'Alexandrie nous seront d'une grande utilité dans nos recherches.

En effet, dans son œuvre majeure *Le Pédagogue*, nous trouvons non seulement une permission de certaines formes de l'hilarité mais aussi leur forte recommandation. Si le rire excessif est inadmissible, la morosité ne compte pas non plus parmi les vertus : « il ne faut pas être sombre »[1]. Au fur et à mesure de la lecture du chapitre consacré au rire, nous constatons que Clément n'a pas envie de l'éliminer mais plutôt de *l'apprivoiser*. Le théologien grec *éduque* le rire en le transformant en « sous-rire » : ceux qui veulent faire partie de la « république »[2] doivent songer sérieusement au *contrôle* de leurs manifestations d'hilarité. Hormis la réduction sonore, il faut exclure le corps des régions affectées par le rire : seulement les parties faciales ont le droit d'en être médiatrices. Ces dernières doivent être bien dressées : la langue est à dissimuler derrière « l'enclos des dents » lequel, à son tour, doit être voilé par un sourire dessiné sur « un visage terrible »[3].

Après avoir tracé la phénoménologie du rire « non-excessif » et « non-pathologique », nous sommes en droit de nous demander ce dont il est le signe. De quelque chose qui serait le contraire du dérèglement (*ἀκολασία*) ? La métaphore musicale proposée par Clément pourrait nous suggérer une idée. Le catéchiste grec compare le visage à un instrument : s'il est bien accordé « au sérieux et à la tension de notre bonne volonté » qui empêchent le relâchement dissonant, il produit « une détente harmonieuse », laquelle porte le nom du « rire des sages »[4]. Comme nous le voyons, cette équation contient plusieurs éléments, ce qui ne nous facilite pas la tâche. En effet, qu'est-ce qui permet d'accorder « le sérieux » et « la bonne volonté » à la détente de sorte que celle-ci soit vraiment harmonieuse ? Nous trouvons l'indice dans la phrase qui précède la description du rire « sain ». Ce dernier serait le résultat de notre capacité de « nous gouverner nous-mêmes avec mesure »[5]. Voici le

---

1 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre II, op. cit., p. 101
2 Ibid., p. 99
3 Ibid., p. 101
4 Ibid.
5 Ibid.

point de repère demandé : la notion de *mesure*. C'est justement elle qui nous servira de diapason dans nos recherches « harmoniques ».

La doctrine de la *μεσότης*, c'est-à-dire du *bien* interprété en termes de la *juste mesure* était ancrée dans la *παιδεία* hellénique depuis des siècles quand le grand catéchiste d'Alexandrie a entamé la rédaction de son *Pédagogue*. La notion de la *παιδεία* qu'on traduit habituellement comme « éducation » ou « le fait d'élever un enfant » est, en fait, plus vaste qu'un enseignement scolaire ou universitaire comme nous l'entendons de nos jours. La *παιδεία* ne se réduit pas à une formation de telle ou telle compétence mais elle vise la formation des *vertus* (*ἀρετή*). De ce fait, elle est inséparablement liée à une certaine *éthique*. Aristote, qui sera notre guide principal dans ce chapitre[1], met en valeur l'assonance entre les mots *ἠθική* (mœurs) et *ἔθος* (habitude). Il souligne d'ailleurs : « La vertu morale […] est le produit de l'habitude, d'où lui est venu aussi son nom, par une légère modification de *ἔθος* »[2].

Le philosophe grec étant le médiateur le plus cohérent de la doctrine de la *μεσότης*. Le Stagirite résume ce principe fondamental de son éthique par une formule laconique : « … la médiété est la modération et l'excès le dérèglement (*μεσότης μὲν σωφροσύνη, ὑπερβολὴ δὲ ἀκολασία*) »[3]. Ce précepte s'applique également aux biens et aux vertus qui y mènent et qui les accompagnent. Comme le démontre Werner Jaeger, la doctrine de la *juste mesure* est enracinée dans la tradition médicale antique avec ses idéaux de l'équilibre et de la proportion (influencés à leur tour par la mathématique pythagoricienne)[4]. L'helléniste allemand trace des parallèles entre le modèle de la *μεσότης* et celui de « la diététique médicale »[5]. Pareille approche contribue à une « classification différenciée »[6] et souple des biens, ce qui correspond à l'intention d'Aristote d'éviter les généralités « vides »[7] en restant plus proche de la pratique que de la théorie.

Le principe de la *μεσότης* permet de définir telle ou telle qualité comme vertueuse de la manière suivante : « Il existe […] trois dispositions : deux vices, l'un par excès et l'autre par défaut, et une seule vertu consistant en la médiété »[8]. La *juste mesure* serait ainsi une moyenne harmonieuse entre les deux extrémités. L'apparence quasi-arithmétique de l'équation aristotélicienne ne doit pas nous induire en erreur ; à l'instar d'un médecin

---

1 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit. ; Aristote, *Éthique à Eudème*, Paris, GF Flammarion, 2013
2 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., livre II, 1, 1103a, 18, p. 93
3 Ibid., livre II, 7, 1107b, p. 116
4 Jaeger W., « Aristotle's Use of Medicine as Model of Method in His Ethics », dans *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 77, Part 1 (1957)
5 Ibid., p. 58
6 Ibid., p. 54
7 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., livre II, 7, 1107b, p. 116
8 Ibid., p. 120

hippocratique, Aristote défend l'idée selon laquelle « il n'y a pas de mesure, de nombre ou de masse absolus, car il n'y a rien de stable en matière de santé, mais tout cela dépend du sentiment (*αἴσθησις*) »[1]. Ainsi, c'est l'intuition de médecin orientée par son expérience qui définit le système des coordonnées dans lequel se déploie l'harmonie de telle ou telle qualité. Par exemple, une vertu telle que le courage se représente comme la *μεσότης* entre la peur et la témérité[2]. Comme nous le voyons, les principes formulés cinq siècles avant que Clément d'Alexandrie ne prenne la plume sont d'actualité pour l'éthique qui est à la base du *Pédagogue*. En effet, le « rire des sages » n'est rien d'autre que la *μεσότης* entre la *morosité* et *l'hilarité déréglée*. L'enseignement de Clément entre ici en résonance avec la description aristotélicienne qui met en valeur *l'enjouement* ou la *εὐτραπελία*[3] (traduit également comme la *gaieté de bon aloi*[4]). Entre lesquels de ces deux excès se loge cette vertu, selon Stagirite ?

> *L'homme enjoué (εὐτραπελος)*[5] *se situe entre le rustre (c'est-à-dire celui qui est peu commode) et le bouffon (βωμολόχος)*[6], suppose-t-il.

Continuons la lecture ; la *métaphore diététique* passe ici au premier plan :

> *C'est comme lorsqu'il s'agit de nourriture ; le délicat diffère du glouton en ce que le premier ne goûte rien ou presque rien et fait le difficile tandis que le second goûte n'importe quoi avec plaisir ; ainsi en va-t-il pour le rustre par rapport à l'homme vulgaire (au bouffon) : il ne goûte rien de drôle (ou le fait difficilement), alors que l'autre prend plaisir à n'importe quoi, avec facilité. Il ne faut faire ni l'un ni l'autre, tandis qu'[il faut prendre plaisir] dans certains cas et non dans d'autres en suivant la raison ; c'est que fait l'homme enjoué.*[7]

Il est intéressant que la *μεσότης* dans ce contexte ne soit pas définie à travers des qualités impersonnelles mais via des personnages. Or, cela ne doit pas nous prendre au dépourvu. La figure du *βωμολόχος* semble résumer la foule disparate dont les esclaffements déréglés nous a ébahis au début de ce chapitre. Une philippique sévère de Clément contre « ceux qui savent mimer (*μῖμηλός*) le risible (*γελοίων*) et surtout les ridicules (*καταγελάστων*) »[8] confirme notre hypothèse. Si le « dérèglement » hilare est une maladie, alors les bouffons avec leurs grimaces et leurs contorsions en sont l'agent pathogène. La

---

1 Jaeger W., « Aristotle's Use of Medicine as Model of Method in His Ethics », op. cit., p. 56
2 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1107b, p. 116
3 Aristote, *Éthique à Eudème*, op. cit., 1234a, p. 183
4 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., p. 223
5 Traduit également comme un *homme d'esprit* (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1128a, 10, p. 223
6 Aristote, *Éthique à Eudème*, op. cit., 1234a, 4-5, p. 183
7 Ibid., 1234a, 5-12, p. 183
8 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre II, op. cit., p. 99

purge totale (« il faut les chasser de notre république »[1], martèle Clément) serait une prévention efficace contre l'agitation morbide qu'ils propagent[2].

Mais qui est donc le *bouffon* ? Comme le fait remarquer Pierre Chiron, le traducteur de la *Rhétorique*, « le mot grec *βωμολοχία* comporte un élément d'invective grossière absent du français *bouffonnerie* »[3]. Ainsi, avons-nous à faire à une notion dépréciative voire péjorative[4]. Pour comprendre d'où vient un tel *mépris*, le modèle diététique et ses moyennes ne nous suffiront pas. Le problème est que la *santé morale* qui préoccupe Aristote n'est pas la même chose que le fonctionnement harmonieux d'un organisme biologique. Ce qui est au cœur des Éthiques, c'est le bien-vivre (*εὖ ζῆν*) de « l'animal politique »[5]. Le Stagirite précise que la question des vertus relève d'une science plus noble que la médecine (bien que les deux aient beaucoup en commun au niveau des méthodes), à savoir la *Politique*[6]. Le philosophe souligne : « ... il est évident que le politique doit posséder une certaine connaissance de ce qui a rapport à l'âme, tout comme le médecin appelé à soigner les yeux doit connaître aussi d'une certaine manière le corps dans son ensemble »[7].

Ainsi, l'âme, ses vertus et ses vices appartiennent au domaine de la politique, l'homme politique occupant dans la sphère éthique la position homologue à celle du médecin sur les questions de la santé somatique. Sans cette précision, la doctrine de la *μεσότης* court le risque d'être comprise comme une norme de la courbe de distribution gaussienne, tandis qu'élever une médiocrité ne fait pas partie des objectifs de la *παιδεία* aristotélicienne. Effectivement, le philosophe de Stagire a pour ambition de former, par le biais de son éthique, le *μεγαλόψυχος* ou la « grande âme »[8], ni plus ni moins. Comme nous pouvons le deviner, cette tâche est un peu d'un autre ordre qu'une formation des bonnes manières et de l'étiquette sociale.

Aristote distingue deux types de *μεγαλοψυχία* et de *magnanimité* : celle des *politiques* et celle des *philosophes*. À ces deux magnanimités correspondent deux types de vie : politique et contemplative[9] rétrospectivement. La grandeur de l'homme d'État implique son engagement d'agir au nom des idéaux guerriers. L'auteur d'un ouvrage sur la *μεγαλοψυχία*

---

1 Ibid.
2 Nous trouvons l'écho de cette idée dans la coutume qui persistait jusqu'à l'époque contemporaine d'exclure les comédiens de l'inhumation dans un cimetière paroissial.
3 Aristote, *Rhétorique*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 523
4 Plus haut, nous avons évoqué le passage où le bouffon est défini comme « un homme vulgaire » (« *φορτικόν και βωμολόχον* »). Aristote, *Éthique à Eudème*, op. cit., 1234a, 9, p. 183
5 Aristote, *Les politiques*, op. cit., I, 2, 1253a, 8, p. 108
6 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1102a, 21, p. 87
7 Ibid., 1102a, 18-21, p. 86
8 Ibid., 1107b, 23, p. 117
9 Ibid., 1095b, 20, p. 46

souligne que : « la seule chose dont rêve, magnanime, c'est la gloire, et la seule qu'il redoute, c'est le déshonneur »[1]. La grandeur du philosophe, elle, se trouve dans « les recueillements de la sagesse »[2].

En ce qui concerne le bouffon, cet « homme vulgaire » appartient à un autre univers, celui de *jouissance*[3], c'est-à-dire de la « vie bestiale »[4]. Il a d'autres priorités, Sardanapale, un roi barbare, étant son héros (ou plutôt antihéros) exemplaire. Selon la légende, le credo de ce dernier aurait été gravé sur son monument funéraire : « Mange, bois et copule ! Car tout le reste ne vaut rien ! »[5] Ici, nous sommes à dépasser le cadre de la définition quantitative (le juste milieu entre l'excès et le défaut) pour introduire une logique qualitative. Aussi, la personnification du vice nous permet-elle de ne pas nous cantonner à la simple description du rire « excessif » et de saisir ses ressorts intérieurs qui se déploient dans la perspective de la *πόλις*.

Comme nous l'avons indiqué dans le paragraphe précédent, « l'homme vulgaire » suit la maxime ingénue de son patron barbare en s'adonnant aux plaisirs charnels (ou, en tout cas, en les considérant comme sa seule raison d'être). L'on peut supposer que cet assujettissement à la *jouissance bestiale* soit un autre nom pour le dérèglement (*ἀκολασία*) mentionné au début de ce chapitre. L'*ἀκολασία* est l'absence de « *κολάζω* », ce qui signifie, entre autres, contrôler, restreindre, corriger. En effet, « la vie bestiale » n'est pas compatible avec le « choix réfléchi »[6]. C'est pour cette raison que parler, par exemple, d'une « cité d'animaux »[7] serait absurde. La notion de *l'acte* et, par conséquent, celle de la responsabilité, inaccessibles à celui qui mène la vie de jouissance, sont au cœur même de l'éthique aristotélicienne. La conformité de *l'acte vertueux* aux idéaux de la *juste mesure* ne constitue pas sa condition unique ; il doit également être « désintéressé et voulu pour lui-même »[8]. Ainsi, un homme politique est « prêt à tout sacrifier, jusqu'à sa vie » pour « acquérir la gloire »[9] alors que le philosophe reste « ... impassible devant les vicissitudes de la fortune »[10].

---

1 Gauthier R.-A. , O.P., *Magnanimité : l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1951, p. 36
2 Ibid., p. 40
3 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1095b, 18, p. 46
4 Ibid., 1095b, 22, p. 46
5 Chamoux F., « Le tombeau de Sardanapale », dans *Φιλολογία*. Mélanges offerts à Michel Casevitz, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Série littéraire et philosophique, 35, 2006, p. 207
6 Aristote, *Les politiques*, op. cit., 1280a, 34, p. 247
7 Ibid., 1280a, 33, p. 247
8 Gauthier R.-A. , O.P., *Magnanimité : l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, op. cit., p. 72
9 Ibid., p. 36
10 Ibid., p. 37

Celui qui appartient à l'univers de la jouissance bestiale n'est pas prêt à abandonner les biens immédiats pour risquer sa vie au nom de l'honneur ou de la contemplation.

Le rire du *βωμολόχος* témoigne de sa « nature servile »[1] : son « exagération »[2] déréglée est due à son « désir d'être facétieux à tout prix »[3]. Cette absence de scrupules révèle que « l'homme vulgaire » est « l'esclave de son goût de la plaisanterie »[4]. Il est l'esclave de sa vulgarité, de sa jouissance bestiale et, finalement, il est esclave tout court. En effet, dans le contexte des *Éthiques* aristotéliciennes, ce mot est à comprendre au premier degré. Devenir la grande âme serait l'apanage de *l'homme libre* (*ἐλεύθερος*). C'est justement ici que se trouve la réponse à la question concernant le dédain provoqué par le personnage du *βωμολόχος* : le maître ne peut que mépriser l'esclave incapable d'acte. Sa « bassesse »[5] foncière tient au fait qu'il n'est pas tout à fait un être humain. En raison de son appartenance à autrui, il diffère peu de l'animal[6].

Pourtant, même si l'esclave n'était pas capable de faire un « choix réfléchi » et si, tel un animal, il n'avait pas de responsabilité, il fait, tout de même, partie intégrante du monde humain avec ses lois de la *πόλις*. Aristote compare le fonctionnement de ce monde à celui

> *d'une maison, où les hommes libres ne sont point assujettis à faire ceci ou cela, suivant l'occasion, mais toutes leurs fonctions, ou la plus grande partie, sont réglées ; pour les esclaves et les bêtes de somme, au contraire, il n'y a que peu de choses qui aient rapport au bien commun et la plupart de ces choses sont laissées à l'arbitraire.*[7]

Comme le fait remarquer dans la note de bas de page le traducteur Jules Tricot, dans cette métaphore de la maison cosmique,

> *les hommes libres, soumis à une inflexible nécessité, sont les corps célestes ; les esclaves et les animaux, dont la plupart des actions sont pénétrées de contingence, sont les êtres sublunaires.*[8]

---

1 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1128a, 21, p. 224
2 Ibid., 1128a, 4, p. 222
3 Ibid., 1128a, 5, pp. 222-223
4 Ibid., 1128a, 34, p. 225
5 Ibid., 1095b, 20, p. 46
6 Ce passage résume les vues du maître antique sur l'esclavage : « ...esclave par nature celui qui peut appartenir à un autre (et c'est pourquoi il appartient de fait à un autre) et qui n'a raison en partage que dans la mesure où il la perçoit chez les autres mais ne la possède pas lui-même, car les animaux ne perçoivent aucune raison mais sont asservis à des impressions. Et pour l'usage, il n'est guère différent : l'aide physique en vue des tâches indispensables nous vient des deux, les esclaves et les animaux domestiques » (Aristote, *Les Politiques*, op. cit., 1254b 22-26, p. 119)
7 Aristote, *La métaphysique*, tome II – livres H-N, 1075a, 15-25, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2004, p. 190
8 Tricot J., la note en Λ, 10, 1075a, 20-25, dans Aristote, *La métaphysique*, op. cit., p. 191

Ainsi, l'« ensemble » des esclaves relève de *l'arbitraire* et du *contingent*, alors que la liberté et le désintéressement du maître (qui peuvent nous rappeler le *Dieu immuable* de St Augustin) ordonnent le fonctionnement de la « maison ».

> *... autrement il existerait aussi une cité d'esclaves et une cité d'animaux, alors qu'en fait il n'en existe pas parce qu'ils ne participent ni au bonheur ni à la vie guidée par un choix réfléchi.*[1]

La liberté du maître qui est au principe de l'acte éthique (c'est-à-dire du « choix réfléchi ») résiste à l'utilitaire :

> *le [vrai] politique, c'est celui qui préfère les belles actions pour elles-mêmes, alors que la plupart des hommes s'adonnent à cette vie pour l'amour du gain.*[2]

Comme nous le voyons, la *beauté de l'action* s'oppose au *profit* que l'on pouvait en tirer. Le *beau*, *τό καλόν*, fait partie du célèbre syntagme *καλὸς κἀγαθός* qui signifie *l'excellence suprême* unissant le *beau* et le *bien*. Aristote interprète cette expression (très connue de la jeunesse grecque dorée depuis un certain temps vers le moment de la rédaction de ses *Éthiques*) en tant que « beau-en-vue-du-beau »[3]. Comme le formule Catherine Dalmier dans sa préface à l'*Éthique à Eudème*, « la vertu éthique peut se parfaire dans la *πόλις* par la pratique du calcul des médiétés et le support de l'habitude, mais elle repose essentiellement sur une possible connaissance privée du beau, *τό καλόν* »[4]. Le concept de *καλὸς κἀγαθός* permet de réunir la grandeur du politique et celle du philosophe : les deux nobles tendent vers le beau.

Τό καλόν contraste avec le *dérèglement grotesque* dont témoigne le rire des prostituées, des proxénètes, des sots[5], des juifs, des écoliers, des ivrognes et des barbares[6]. Comme nous l'avons appris là-dessus, le risible fabriqué par les « vulgaires bouffons »[7] relève de l'*imitation*, de la *μίμησις* (« ceux qui savent mimer (*μῑμηλός*) le risible (*γελοίων*) et surtout les ridicules (*καταγελάστων*) »[8]). L'exemple paradigmatique d'une telle imitation, selon le Stagirite, est un *masque comique* : son dérèglement « laid et difforme » n'exprime tout de même pas de douleur[9]. Apparemment, c'est sa disproportion grotesque qui inspira Clément dans la création du portrait aux traits relâchés avec la langue dehors.

---

1 Aristote, *Les Politiques*, op. cit., III, 9, 1280 a 31 – 34, p. 247
2 Aristote, *Éthique à Eudème*, op. cit., 1216a, 25-26, p. 61
3 Dalmier C., Introduction à Aristote, dans *Éthique à Eudème*, op. cit., p. 38
4 Ibid., p. 41
5 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 101
6 Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 110
7 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1128a, 5, p. 222
8 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 99
9 Aristote, *La Poétique*, op. cit.,1449a, 35, p. 49

Ainsi, la laideur célébrée par le *βωμολόχος* engendre, selon l'auteur du *Pédagogue*, la laideur chez son spectateur. Le « bacille » du « rire excessif » serait propagé par le biais de la *μίμησις*. Aristote est moins radical que Clément. La contemplation de l'imitation, ne serait-ce que de la laideur, est susceptible d'instruire plutôt que de contaminer :

> *on se plaît en effet à regarder les images car [cela] apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là, c'est un tel.*[1]

Le philosophe souligne que l'imitation constitue une capacité psychique qui est à la base même de toute éducation : « imiter (*μιμέομαι*) est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation »[2].

Quoi qu'il en soit, exercer la *μίμησις* comique n'est pas digne de *l'homme libre*. En revanche, il lui est convenable de pratiquer *l'ironie*[3]. Nous revenons plus tard à la notion de *l'ironie* pour la décortiquer en détail. Pour l'instant, nous nous limitons à une indication que l'ironie relève de la *λέξις*, c'est-à-dire de la *parole*. *L'image* est *l'élément de l'homme vulgaire qu'il partage avec le monde animal*. Le *langage*, en revanche, est l'apanage de l'humain à proprement parler :

> *… seul parmi les animaux l'être humain a un langage. Certes, la voix est le signe du douloureux et de l'agréable, aussi la rencontre-t-on chez les animaux. Leur nature, en effet, est parvenue jusqu'au point d'éprouver la sensation du douloureux et de l'agréable et de se les signifier mutuellement. Mais le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible et par suite aussi le juste et l'injuste.*[4]

Aussi, assistons-nous à une *nouvelle dichotomie* qui ne s'épuise pas par la logique du salut qui oppose la joie (souvent lacrymale) du repenti à la jubilation peccable d'un criminel se réjouissant de sa transgression. Le binôme « rire excessif/rire modéré » ébauché en début de chapitre obéit aux lois de la *πόλις* hiérarchisée qui divise les êtres humains en *maîtres* et en *esclaves*. Il est à noter que cette structure se veut universelle : c'est le *cosmos* qui fonctionnerait ainsi. En même temps, il ne faut pas oublier qu'être né homme libre ne suffit pas pour la *magnanimité* ; sinon, l'éthique et la pédagogie seraient dépourvues de sens. La grandeur d'âme est l'apanage de ceux qui ont réussi à soumettre leurs vies à la beauté d'un *acte désintéressé*.

---

1 Ibid., 1448b 15-17
2 Ibid., 1448b, 6-8
3 Aristote, *Rhétorique,* op. cit., 1419b, 5-10, p. 523
4 Aristote, *Les Politiques*, op. cit., 1253a, 10-15, p. 109

Les idéaux de la *παιδεία* persistent dans les écrits des rhéteurs et pédagogues latins. Dans les œuvres de Cicéron, la *παιδεία* se transforme en *humanitas* et correspond à « un concept assez faible, peu défini, recouvrant l'affabilité, la politesse, la complaisance et le bon gré : dispositions psychologiques qu'on ose à peine qualifier de vertus et qui relèvent essentiellement de l'urbanité des rapports sociaux »[1]. La beauté spirituelle désintéressée cède sa place à l'élégance du courtisan et l'héroïsme du magnanime au vernis de l'habitant de la ville. L'opposition « maître-esclave » est remplacée par le snobisme des cultivés par rapport aux « rustiques ». Or, dans la sphère du rire et du risible, nous avons à faire aux mêmes ressorts structuraux.

La dichotomie de *μίμησις*/*λέξις* est profondément élaborée dans les manuels rhétoriques célèbres de Cicéron et de Quintilien, qui deviendront les livres de chevet des politiciens, des poètes et des philosophes jusqu'à nos jours. Leur héros principal est orateur dont les objectifs sont politiques ; la *λέξις* (ou le bon mot) étant son arme préférée. Si le bouffon fait rire à ses dépens en imitant les caractères comiques, alors le maître d'éloquence tourne les autres en ridicule : « c'est en effet payer le rire trop cher que de le payer aux dépens de la probité »[2]. Comme nous pouvons le deviner, il le fait par le biais de jeux de mots, pas par l'imitation d'images comiques :

> *Il est très malséant pour un orateur de faire des contorsions du visage et du geste, qui, dans les mimes, provoquent habituellement le rire. Le ton railleur de la farce et du théâtre comique en effet est tout à fait inconvenant pour notre personnage ; quant à l'obscénité, il ne faut pas seulement la bannir du langage, il ne faut même pas la suggérer.*[3]

Certes, « les grimaces [...] sont indignes de nous »[4] ; en revanche, il faut éviter l'insipidité : le discours doit être élégant et un peu *pimenté*. Quintilien explique :

> *Ce qui est* venustum, […] *c'est ce qui est dit avec une certaine grâce et avec élégance* (venus). Salsum *(ce qui a du sel), équivaut* […] *à ce qui fait rire.*[5]

L'éthique du monde antique semble contredire *l'humilité* prônée par la théologie paulinienne et augustinienne. « La magnanimité fut pour le paganisme grec un idéal de vie et, en face d'elle, le chrétien se sent gêné »[6], note René-Antoine Gauthier. Le roi des Judéens

---

1 Prost F., « Humanitas : originalité d'un concept cicéronien », dans L'art du comprendre, n° 15, 2e série : Paris, Philosophies de l'humanisme, 2006, p. 32
2 Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., Livre VI, 3, 35, p. 43
3 Ibid., Livre VI, 3, 29, p. 41
4 Cicéron, op. cit., p. 112
5 Quintilien, op. cit., Livre VI, 3, 18 p. 38
6 Gauthier R.-A. , O.P., *Magnanimité : l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, op. cit., p. 9

qui « prend la forme d'un esclave »[1] et qui sympathise avec les ignobles, les rustres et les prostituées (en bref, avec toute cette canaille que Clément veut chasser) sape les idéaux élitistes de *καλοκαγαθίᾱ* et de l'*urbanitas*. Bien que Clément d'Alexandrie soit considéré comme un Père de l'Église, il n'a jamais été canonisé en raison de sa fascination pour les vertus antiques (que nous avons déjà décelée chez l'« hérésiarque » Pélage).

Cependant, en ce qui concerne la question du rire, la dichotomie structurale du *noble/ignoble* est explicite et nette au sein de la tradition patristique. Ainsi, en dépit de la condamnation univoque du dérèglement dont le rire serait le signe et l'agent provocateur, les Pères de l'Église n'hésitent pas de se moquer des païens, des vices et des péchés et de leurs détenteurs. Comme le formule Georges Minois : « Satan a apporté le rire et l'on s'en sert contre lui »[2]. Les railleries de St Ambroise, de St Jérôme et d'autres n'épargnent pas les adversaires et les ennemis de l'Église[3]. Le *rire mordant*, la *moquerie ouverte*, le *sarcasme*, la *satire*, tout est utile contre les pécheurs et les hérésiarques. En toute justice, il convient cependant de noter que la virulence des Pères de l'Église a pour modèle la causticité du Saveur même.

Les « guides aveugles », qui « coulent le moucheron » et qui « avalent le chameau »[4], attentifs à « la paille dans l'œil de leurs frères », restent indifférents à « la poutre dans leurs propres yeux »[5] ; les « sépulcres blanchis, qui [sont] beaux par dehors, mais qui au dedans sont pleins […] de toute sorte d'ordure »[6]… Ces surnoms cinglants que le Christ distribue aux « scribes et pharisiens »[7] ne comportent rien d'amical ni de drôle. En même temps, leur caractère exagéré voir *grotesque* dépasse la simple insulte et permet de les classer comme appartenant au registre du risible, ne serait-ce que *caustique*. Or, l'éloquence de Jésus ne se limite pas aux *hyperboles*. À plusieurs reprises dans les évangiles, il fait preuve d'un *excellent sens de la répartie* : il suffit de mentionner sa proposition provocatrice à « ceux qui n'ont jamais péché »[8] de lapider une femme surprise en flagrant délit d'adultère. Le Saveur est également bien ancré dans la tradition oratoire sémite, « friande de jeux de mots »[9]. Ainsi,

---

1 Ph 2:7
2 Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 120
3 Ibid., p. 110
4 Matthieu 23:24
5 Matthieu 23:33
6 Matthieu 23:27
7 Matthieu 23:13
8 Jean 8:7
9 Manns F., *Jésus fils de David. Les Évangiles, leur contexte juif et les Pères de l'Eglise*, Paris, Médiaspaul, 1994, p. 50

la fameuse paronomase qui met en valeur le prénom de l'apôtre[1] qui sera ultérieurement vénéré comme le premier évêque de Rome (« tu es Pierre et sur cette pierre j'édifierai mon Église »[2]) est-elle précédée d'un jeu de mots semblable[3] du cousin de Jésus (Jean le Baptiste) : « de ces pierres-ci (*abanim*), Dieu peut susciter des enfants (*banim*) à Abraham »[4].

Ainsi, semble-t-il, l'on peut imiter le Christ non seulement dans sa *douleur* mais aussi dans sa *colère*. St Augustin confirme cette hypothèse :

> *La colère de Dieu n'est pas pour lui un trouble de l'âme mais le jugement qui inflige une peine au péché. Sa pensée et la reprise de sa pensée ne sont que l'immuable raison des choses soumises au changement.*[5]

« L'immuable raison » du Dieu augustinien n'est pas désintéressée et ne correspond pas aux exigences de la doctrine de la *juste mesure* : il est peu probable que son « visage terrible » soit compatible avec « une détente harmonieuse »[6]… Il est logique de suggérer que les discours du Christ soient estimés par les partisans de la *καλοκαγαθίᾱ* comme trop passionnés voire vulgaires. Cicéron signale que

> *les reparties sont toujours mieux reçues que l'attaque parce qu'elles annoncent plus de vivacité et que la défense est de droit naturel : il semble que nous nous serions tenus tranquilles, si l'on ne nous avait provoqués.*[7]

Cependant, les autres conditions du rire digne de l'homme libre sont accomplies. Premièrement, ce n'est pas un rire servile. Deuxièmement, il s'agit du risible discursif, verbal, exprimé par le biais du *λέξις*.

Les mots cinglants du « Verbe incarné »[8] mettent à nu le *péché principal* selon le christianisme, celui de *l'orgueil*. Si nous le transposons, à l'instar de Bergson, au plan de vaudeville, il s'avérera (sous le nom de « vanité »[9]) être *l'essence même du comique*. Dans le texte grec des évangiles, le mot *péché*, cette notion centrale de l'enseignement paulinien et augustinien, se traduit par *ἁμαρτία*. Dans le chapitre suivant, nous allons aborder ce terme dans l'enseignement aristotélicien.

---

1 Pour l'analyse détaillée de la phrase, voir : Grelot P., « *Sur cette pierre je bâtirai mon Église* », dans Nouvelle revue théologique, 109/5, 1987
2 Matthieu 16:18
3 Manns F., *Jésus fils de David. Les Évangiles, leur contexte juif et les Pères de l'Église*, op. cit., p. 50
4 Matthieu 3:9
5 Augustin (St), *La Cité de Dieu*, livre XV, 25 dans Œuvres de Saint Augustin, 5e série, La Cité de Dieu, livres XV-XVIII, Luttes des deux cités, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, p. 155
6 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 101
7 Cicéron, op. cit., p. 112
8 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 527
9 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 132

1.7 L'ὕβρις éduqué

« Voilà l'homme qui est devenu comme l'un de nous »[1], Dieu émet ce commentaire à l'égard de l'événement par lequel commence l'histoire de l'humanité, selon St Augustin. Dans le contexte du chapitre consacré à l'enseignement de « l'Africain débauché et repentant »[2], cette phrase acquiert un caractère nettement *ironique*. Comme nous nous en souvenons, le choix transgressif qu'Adam fait en faveur de la *négativité* n'est rien d'autre qu'une *pitoyable parodie* de Dieu tout-puissant. Bien évidement, l'homme n'est pas l'égal de Lui et il ne deviendra jamais « comme l'un de nous » ; c'est justement la *vanité* de cet essai qui est mise à nu par les paroles du livre de la Genèse.

L'on peut débattre au sujet de l'intonation avec laquelle ces mots auraient été énoncés. Ainsi, la notion chestertonnienne de « l'humour rationnel »[3] ou de « l'humour vrai » qui « ne s'accompagne d'aucune férocité critique profonde »[4] nous permet de discerner dans la phrase un triste soupire du père à propos d'un mauvais tour joué par son fils prodigue. Ou bien nous pouvons, avec Blaise Pascal et des Pères de l'Église, trouver dans ces « premières paroles que Dieu a dites à l'homme depuis sa chute […] un discours de moquerie […] une *ironie sanglante et sensible* dont Dieu le *piquait vivement* »[5].

Rempli par l'amour ou par la colère, le bon mot du bon Dieu révèle ladite *supériorité* dont parlent Hobbes, Baudelaire et bien d'autres. Or, elle n'a rien en commun avec l'orgueil tragique de Melmoth, ni avec la jouissance cruelle des Dieux olympiens qui rient de l'agitation des pitoyables mortels, ni avec la jubilation transgressive des « jeunes vauriens »[6] qui parodient la volonté du Créateur. Pascal considère que la supériorité céleste relève de la « sagesse divine » qui rit « des insensés »[7]. En effet, ces derniers ne méritent pas d'être combattus « sérieusement » ; il faut éviter le risque de « donner du poids » à leur *déraison*,

---

1 Genèse 3:22
2 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, GF Flammarion, 2010, p. 439
3 Chesterton G.K., *Chauser*, London, Faber & Faber, 1949, p. 11
4 Laffay A., *Anatomie de l'humour et du non-sens*, Paris, Masson, 1970, p. 34
5 Pascal B., *Les Provinciales ou les lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR.PP. Jésuites*, Paris, Classiques Garnier, p. 196-197
6 Augustin (St), *Confessions*, op.cit., p. 36
7 Pascal B., *Les Provinciales ou les lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR.PP. Jésuites*, op. cit., p. 197

dont l'autre nom est la *vanité*[1]. La « risée » constituant son seul traitement adéquat[2], parie Pascal. La dérision du Dieu chrétien fonde ainsi une nouvelle éthique dont la vertu principale ne serait plus *la magnanimité* mais *l'humilité*.

Comme nous pouvons le remarquer, l'assertion que Dieu puisse se moquer de quelqu'un, ne serait-ce qu'avec les meilleures intentions pédagogiques, semble contredire l'idée que défend Baudelaire dans son essai. Comme nous nous en souvenons, le poète soutient que le rire, contrairement à la joie, est un phénomène *destructeur* et *l'humiliation* qu'il vise n'est pas la même chose que *l'humilité* (malgré la racine commune). Le rire selon Baudelaire n'est pensable que dans le cadre de la réalité de l'humanité déchue, divisée entre les deux « infinies » : la « misère infinie relativement à l'Être absolu » et la « grandeur infinie par rapport aux animaux »[3]. Quant à l'Être absolu lui-même, Il serait insensible au registre du risible : « aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas »[4]. Ainsi, la question se pose : est-il quand même possible de réconcilier le caractère absolu de Dieu avec cette inclination à « piquer vivement » avec « l'ironie sanglante » ? Laissons pour l'instant cette question en suspens pour en formuler une autre : la supériorité peut-elle exister indépendamment de *l'orgueil* compris comme une passion qui ne se déploie que dans la plaie hémorragique entre l'absolu et la misère ? Apparemment, l'idéal préchrétien de la *magnanimité* décortiquée dans le chapitre précédent nous est d'un grand recours dans l'articulation des rapports entre ces deux termes.

Dans l'optique du *maître* et de *l'homme libre*, le rire est effectivement associé à *la honte* et à *l'humiliation*. Il est opportun d'illustrer cet aspect par les mots d'Aristophane, « l'auteur comique par excellence »[5]. Dans le *Banquet* de Platon, avant de tenir son célèbre discours où il élabore son mythe d'androgyne, il fait part de sa peur « de dire non point des choses qui fassent rire (car ce serait un avantage, et ma Muse y trouverait son terrain familier) mais des choses ridicules (*καταγέλαστα*) »[6]. Nous avons déjà rencontré la notion du *καταγέλαστος*, du ridicule, dans l'appel de Clément d'Alexandrie à chasser « ceux qui savent mimer le risible et surtout les ridicules (*καταγελάστων*) »[7]. Le préfixe « *κατα-* » (littéralement « vers le bas ») implique qu'il s'agit du rire *contre* quelqu'un ou quelque chose ; il met en relief l'aspect de *la déchéance*, d'une part, et de *la supériorité*, de l'autre.

---

1 Ibid., p. 199
2 Ibid.
3 Baudelaire Ch., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 532
4 Ibid., p. 527
5 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1964, p. 415
6 Platon, *Le Banquet*, 189b, dans Œuvres complètes, tome IV, 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 29
7 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 99

Pourtant, ce « vers le bas » n'est pas lié à l'orgueil individuel qui torture le Melmoth baudelairien, d'une part, ni se fond dans l'anonymat de la « brimade sociale »[1] dont parle Bergson, de l'autre. Dans son article « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote »[2], Annick Jaulin démontre que le rire du maître, ce rire qui ne déforme guère la géométrie de son « visage terrible »[3], remplit une fonction d'indicateur de « l'ignorance de la juste mesure »[4]. Cela semble remettre en cause le postulat de Baudelaire selon lequel la sensibilité au comique serait incompatible avec l'omniscience. Comme en témoigne l'exégèse minutieuse des textes du Stagirite effectuée par Jaulin, le philosophe grec emploie le terme *γελοῖον* (risible, ridicule) pour désigner *l'ignorance* du principe essentiel qui constitue tel ou tel domaine de la pratique. Or, c'est seulement *celui qui sait*, c'est-à-dire le contraire de *l'ignorant*, qui est capable de détecter cette fausse note qui distord de manière *ridicule* et *inconvenante* l'harmonieuse proportion de la *μεσότης*. Le mot *ignorance* implique que ce n'est pas suffisant de « faire un couac » accidentel pour devenir vraiment ridicule : il s'agit d'une *faute*, d'une *erreur* systématique « chez celui qui est censé savoir »[5]. En outre, ce dernier doit être « aveugle » quant à sa bévue. C'est précisément cette *inconscience* d'un profane qui se prend pour un spécialiste qui déclenche le « rire logique » du maître, le rire qui est censé être dépourvu de l'orgueil personnel impensable hors de la division entre « deux infinies ».

« Celui qui sait » n'est pas divisé. Pourtant, il est à nuancer que le maître aristotélicien ne relève pas de l'Absolu : il n'est pas « Celui qui sait *tout* » baudelairien (qui hérite, à son tour, du *Dieu-Souverain Bien de Platon*). L'exigeant Stagirite rejette les « généralités vides »[6] en cherchant à identifier sa *μεσότης* pour *chaque* sphère du savoir. Ainsi, comme le souligne Jaulin, « ce n'est pas la même chose qui est *geloion* dans le champ de la rhétorique ou dans celui de la physique ou de la métaphysique »[7]. Par exemple, dans le domaine de l'expression poétique, il est ridicule de s'adonner au verbiage[8] et dans la sphère de l'éthique de méconnaître les relations hiérarchiques[9] etc.

---

1 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 103
2 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », op. cit.
3 Soit dit en passant, Clément trouve que le rire lui-même (dans son incarnation « bestiale » et « pathologique » dont nous avons discuté dans le chapitre précédent) peut être *καταγέλαστος*, ridicule (Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, livre II, op. cit., p. 101).
4 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », op. cit., p. 331
5 Ibid., p. 324
6 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., p. 115
7 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », op. cit., p. 322
8 Ibid., pp. 321-324
9 Ibid., p. 326

Contrairement à Platon, Aristote reste très sceptique sur la théorie de la réminiscence qui présume que même l'esclave est capable de se remémorer le savoir qui lui est immanent. Chaque domaine du savoir ayant besoin de la *παιδεία*. Quant à l'esclave, il est par définition *ignorant* car privé de la *παιδεία*. Pour un homme libre de se retrouver à sa place ? Il n'y rien de pire ; que Zeus nous en protège ! La peur d'Aristophane est ici plus que révélatrice. Jaulin fait remarquer qu'il y a une « destruction » dans le fait de se trouver à la place du ridicule car « celui qui l'endure est un bouffon malgré lui »[1]. La *παιδεία* étant l'apanage de l'homme libre, le « rire logique » ne s'épuise pas tout à fait par la sphère pédagogique comme nous la comprenons de nos jours. Ainsi, devenir ridicule signifie une *chute*, cette fois la *chute sociale*, la descente impétueuse de l'échelle hiérarchique de la *πόλις*.

En raison de cette destruction, Jaulin n'ose pas attribuer le « rire logique » au registre du comique. Dans ce cas, « on ne rit pas innocemment »[2], souligne la philosophe. Or, Baudelaire pour qui le rire par sa définition même est le propre de *l'homme déchu* (c'est-à-dire de celui qui a perdu ladite *innocence*) et Bergson avec sa vision du comique comme la « brimade sociale »[3] contesteraient cet énoncé. Certes, l'esthétique d'Aristote ne relève pas de l'anthropologie chrétienne avec sa notion centrale du péché originel. Mais cela n'empêche pas que le schéma aristotélicien du ridicule reconstruit par Jaulin remplisse les conditions du comique dégagées par Bergson. La destruction du « rire logique » suspend l'empathie du rieur : le même est vrai, selon le spiritualiste français, pour le comique qui provoque « l'anesthésie du cœur »[4], c'est-à-dire *insensibilise la pitié*[5] [6]. Continuons notre liste. Comme nous venons de l'indiquer, le personnage qui commet une erreur ignore qu'il est ignorant, ce qui satisfait à une autre condition mise en relief par Bergson : à l'« inconscience » du personnage comique[7]. C'est pourquoi la réplique d'Aristophane a en fait pour but de le protéger contre le risque de perdre le contrôle et de devenir ainsi « une marionnette dont [on] tient les ficelles »[8]. Finalement, à la place de la rigidification mécanique du vivant mise en avant par le philosophe français vient le ratage de la juste mesure ou *l'inconvenance*[9].

---

1 Ibid., op. cit., p. 331
2 Ibid.
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique,* op. cit., p. 103
4 Ibid., p. 4
5 Ibid., p. 3
6 L'exemple classique de l'homme qui tombe nous démontre bien comment la pitié peut aller à l'encontre de notre envie de rire. Si c'est un Charlie Chaplin qui trébuche sans crier gare, on rit de bon cœur ; en revanche, la chute d'Icare évoque habituellement d'autres émotions.
7 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 13
8 Ibid., p. 151
9 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote »,op. cit., p. 322

Il semble que le comique ne se distingue pas structuralement du « rire logique » : en tout cas, dans l'optique du maître. En effet, Aristote et Bergson s'accordent sur le fait que la « brimade » en question doit instruire et corriger. Malgré la perte de la deuxième partie de la *Poétique* où le Stagirite allait décortiquer la question du risible[1], les œuvres ayant survécu contiennent assez de nuances pour reconstruire sa théorie du comique. Tournons-nous vers la définition de la comédie qu'Aristote donne au chapitre V de la *Poétique*. Nous y trouverons une notion qui résonne avec la problématique que nous venons d'étudier : celle d'*ἁμάρτημα*. Ce terme qui se traduit, entre autres, comme l'*erreur* ou la *faute,* fait partie essentielle de la comédie. Nous pouvons supposer à juste titre que *l'erreur* en question consiste en violation du principe de la *μεσότης*, ce qui nous renvoie aux notions de l'*ignorance* et du manque de *παιδεία*.

Or, contrairement au « rire logique » dont l'objet est un vrai citoyen qui révèle son *ignorance*, le comique se situe dans le domaine de la *μίμησις*[2], c'est-à-dire de l'imitation ou de la représentation. C'est justement ici que réside, semble-t-il, la principale différence entre le rire « logique » et comique. La *μίμησις* effectuée par le comédien[3] qui donne son accord à être ridiculisé (Jaulin parle dans ce cas-là du « comique volontaire »[4]), *déréalise la cruauté de la dérision*. Se peut-il que « l'innocence comique » dont parle Jaulin soit limitée par l'enclos symbolique de la « *skênê* » (*σκηνή*) ? Finirait-elle là où commence la dignité du citoyen qui n'a aucune envie de devenir un *βωμολόχος* contre son gré (comme nous l'avons découvert précédemment, la *μίμησις* bouffonne n'est pas digne de l'homme libre) ? Le comique, prévient Aristote, ne doit causer ni « douleur ni destruction »[5]. Selon l'hypothèse de Jaulin, « l'absence de douleur du personnage comique » tient à son statut d'« homme bas » ou de « bouffon »[6] (l'esclave, n'a-t-il ainsi rien à perdre sauf sa vie bestiale ?). Quand nous rions aux dépens du *βωμολόχος*, c'est alors « innocent », mais une fois que nous nous moquons de notre ami Aristophane qui est notre égal, c'est plutôt cruel ; ou bien notre disposition favorable envers notre camarade-banqueteur risque de nous gâcher le plaisir de rire à ses dépens ; nous pouvons même avec empathie ressentir sa *honte* pour sa maladresse et son inconvenance en partageant ainsi son *humiliation*.

---

1 Le sujet du roman d'Umberto Eco *Il nome della rosa* tourne autour de la découverte de cette deuxième partie énigmatique.
2 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 48b20, p. 43
3 Comme nous nous en souvenons du chapitre précédent, cette activité est indigne des citoyens libres.
4 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », op. cit., p. 320
5 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 49a35, p. 49
6 Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », op. cit., p. 331

Or, dans la philosophie aristotélicienne, la *μίμησις* joue un rôle infiniment plus important qu'une simple falsification. Comme nous l'avons élucidé précédemment, c'est « une tendance naturelle »[1] qui est au fondement de tout apprentissage ; le *plaisir* en constitue un effet concomitant essentiel[2]. La *μίμησις* dont parle Aristote n'a rien à faire avec un calque tel que le mimétisme chez certaines bêtes. Effectivement, le répertoire mimétique de l'homme étant incommensurablement plus riche que celui des animaux grâce à une autre « tendance naturelle » qui médiatise l'imitation, celle à « la mélodie et au rythme »[3]. Ainsi, ce que l'on imite sur la *σκηνή* ne se réduit-il pas uniquement à un défaut (*αμάρτημα*) qui brise l'harmonie de la *juste mesure*. En dehors de l'aspect négatif (*αμάρτημα* comme le manque de la juste mesure), Aristote nous indique un autre élément de l'imitation, celui de la *laideur* (*αίσχος*)[4].

En effet, la *laideur comique* apparaît comme une antithèse créative du *καλὸς κἀγαθός* qui est au cœur de l'éthique aristotélicienne. Tous les attributs du comédien : un gros bidon, une calvitie éclatante, un phallus postiche, se caractérisent par *l'excès*, la *démesure* ou, comme aurait dit un Grec ancien, par l'*ὕβρις*. La notion ayant un spectre très vaste des significations, nous y reviendrons plus tard ; ce qui nous importe ici est de mettre en valeur la laideur « *hubristique* » qui *positive l'erreur* autour de laquelle tourne l'action comique. Apparemment, la laideur mise en scène par la comédie attique, ne se réduit pas à l'apparence ; en dehors de la *βωμολοχία* à proprement parler, le genre incluant les éléments qu'il emprunte à la *tragédie* : la *péripétie* (*περιπέτεια*) et les *personnages*.

La difformité éthique s'incarne en « hommes bas (*μίμησις φαυλοτερων*) »[5]. Ces vauriens personnifient la contrepartie des *hommes vertueux* (*σπουδαῖος*) dont le portrait détaillé est présenté dans les *Éthiques* aristotéliciennes. Les *σπουδαῖος* respectent la *σωφροσύνη*, la *modération*, et aspirent aux idéaux de la *μεγαλοψυχία*, de la *magnanimité*. Comme l'explique l'évêque dublinois Richard Chenevix Trench, le mot *φαυλος* que nous trouvons dans la description des « hommes bas » relève du champ sémantique structuré autour de la question du mal (ainsi que *κακός* et *πονηρός*)[6]. Le *φαυλος* désignant, entre autres, « léger, instable, emporté à tout vent » ce qui n'est pas sans évoquer cet ensemble des « êtres sublunaires » et « contingents »[7] sans pilote et sans boussole avec qui nous avons fait

---

1 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 48b 20, p. 43
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Trench R.C., *Synonyms of the New Testament*, second part, New York, Charles Scribner & Co, 1866, p. 170
7 Tricot J., la note en Λ, 10, 1075a20-25, in Aristote, *La métaphysique*, tome II, op. cit., p. 191

connaissance dans le chapitre précédent. *L'alazon* (*ἀλαζών*)[1], un *imposteur infatué*, est le caractère favori des comédies attiques (il nous fait penser au « profane qui se prend pour un spécialiste » que nous avons mentionné au début du chapitre). Ce fanfaron se croit *μεγαλόψυχος* mais derrière ses ambitions *mégalomanes* se dissimulent les désirs les plus bas ; sa vertu principale étant de s'en mettre plein la panse ! En effet, comme nous l'avons vu là-dessus, un homme bas *n'est pas capable d'un acte désintéressé car esclave de sa jouissance primitive*.

Il serait pourtant imprudent de dire que le rire suscité par la comédie attique soit égal au sourire hautain du maître qui dévoile l'ignorance honteuse de la juste mesure. Le rire du *φαυλος*, de cette infraction incongrue du beau et du bon, s'alimente aussi d'une autre source que la pure intelligence du philosophe. Dans son article sur la théorie aristotélicienne du comique Leon Golden se pose la question concernant la *πάθη* (l'affect ou la passion) qui engendre cette forme de la *μίμησις*[2] (cet aspect étant manquant dans la version conservée de la *Poétique*). Dans son raisonnement, Golden part de la complémentarité entre la comédie et sa sœur aînée, la tragédie. Ainsi, si la tragédie, selon Aristote, est censée susciter « la terreur et la pitié (*φόβος και έλεος*) »[3], pour la comédie il faut alors chercher les affects opposés. En effet, à part ladite *insensibilisation de la pitié*, il doit y avoir encore un mouvement *positif* : par exemple, *l'agressivité* ou, comme dirait Bergson, la *désinhibition de l'intention* « d'intimider en humiliant »[4] (nous avons présenté l'apogée de cette cruauté dans le chapitre 4).

Golden émet l'hypothèse que le contraire de « la terreur et la pitié » est *l'indignation* (*νεμεσάν*). Il fonde sa conjecture sur le chapitre neuf du deuxième livre de la *Rhétorique* dans lequel Aristote définit l'indignation comme « ce qui s'oppose le plus au fait d'avoir pitié »[5]. Il paraît que cette tendance est déjà présente, camouflée, dans le « rire logique ». Or, la comédie ne relève pas de la dimension philosophique ou psychologique à proprement parler, elle appartient au domaine du *politique* (cela nous renvoie à la dichotomie de deux types de vie dont nous avons parlé précédemment : politique et contemplative[6]). En effet, le *νεμεσάν* est une *colère* qu'on éprouve « devant des succès immérités »[7] ; la question du

---

1 Cornford F. M., *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934, pp. 119-139
2 Golden L., « Aristotle on Comedy », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, no. 3 (spring, 1984), p. 283
3 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 49b 27, p. 53
4 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 151
5 Aristote, *Rhétorique*, op. cit., 1386b 9, p. 314
6 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1095b 20, p. 46
7 Aristote, *Rhétorique*, op. cit., 1386b 11, p. 314

mérité/immérité nous introduisant dans le domaine de la *morale* et de la *justice* qui fait partie intégrante de la *πόλις*. L'*ἀλαζών* que nous venons de mentionner représente un exemple classique d'un succès immérité obtenu grâce à la crédulité des sots. *L'indignation* en question est une passion *noble* qui est le « propre du caractère d'un homme de bien »[1]. Mieux encore, elle est familière aux Dieux ; la Déesse Némésis dont le nom tire son origine de la même racine que le *νεμεσάν* s'occupe de la rétribution céleste. On dirait que cette *juste colère* unit, dans un sens, les Dieux olympiens et le Dieu acerbe d'Augustin !

Le point de vue de Golden est bien fondé. Commençons par le fait qu'Aristote trace les origines de la comédie aux « blâmes » (*ψόγος*)[2] dont un *κῶμος*, une procession rituelle festive en l'honneur de Dionysos, abreuve les vauriens (*φαύλοι*). Nous reviendrons aux rites dionysiaques dans le chapitre suivant. Pour l'instant, nous nous contentons de remarquer qu'Aristote scrute les frénésies bachiques avec une certaine condescendance voire aversion (un peu dans la même veine que Clément qui snobe les comédiens[3]). En effet, quand une bande de vauriens accable ses semblables d'injures, ce n'est pas d'indignation qu'il s'agit. La passion qui les pousse à insulter, a-t-elle quelque chose en commun avec l'indignation ? Dans ce cas, il serait plus approprié de mentionner une autre *πάθη* qui s'oppose, selon Aristote, à la *pitié*. *L'envie* (*φθόνος*), comme *l'indignation*, est une « souffrance » que l'on éprouve « face au succès, [pourtant] il s'agit ici non du succès de quelqu'un qui ne le mérite pas, mais du succès de notre égal et de notre semblable »[4].

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas de *l'agressivité crue contre un semblable* qu'il s'agit dans les *ψόγοι* scandés par les processions dionysiaques. La fête aurait inclus la *παράβασις* (ce que signifie : passage, traversée, transgression) quand « le chœur se livrait sans retenue à des railleries plaisantes, accablait de sarcasmes le public […] désignant souvent par leur nom certains individus pour déverser sur eux un torrent d'injures »[5]. Plusieurs aspects attirent notre attention. Tout d'abord, même en supposant que ce soit vraiment *l'envie* qui alimente les *ψόγοι* dionysiaques (une extrapolation quand même assez douteuse), elle se trouve cadrée et autorisée par le culte et ces rites. Ensuite, il est à remarquer que la « transgression » en question acquiert une nouvelle qualité : elle est *démesurée* et *réjouissante* en même temps. Cet *excès drôlatique* n'est rien d'autre que l'*ὕβρις* que nous avons déjà observé au niveau de l'image.

---

1 Ibid., p. 314
2 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 48b 27, p. 43
3 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 99
4 Aristote, *Rhétorique*, op. cit., 1386b 19-20, p. 315
5 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, op. cit., p. 435

Ainsi, la *παράβασις* dionysiaque n'est-elle pas la même chose que la transgression peccable (*purement négative*) dont nous avons discuté dans le chapitre consacré au *péché originel*. Les *injures* étaient chargées de quelque chose *en plus* par rapport à la *destructivité simple*[1]. Le stade suivant dans l'évolution de la comédie serait, selon Aristote, la poétisation des *ψόγοι*. Le goût « naturel » pour « la mélodie et le rythme »[2] les encadre dans les maillons du « mètre iambique »[3]. Cela constituerait la matrice du genre comique qui s'émancipe du registre du culte pour former ses propres narrations en utilisant les modèles esthétiques que lui propose la tragédie.

Aussi, avons-nous entre nos mains toutes les pièces détachées pour essayer de reconstruire le mécanisme appelé *la théorie aristotélicienne du comique* :

1) Le *φαυλος*, ou le genre du mal qui constitue l'antithèse du *καλὸς κἀγαθός*. La notion même portant l'empreinte du jugement dépréciatif indique une erreur (*ἁμάρτημα*) contre l'harmonie de la *juste mesure*. En utilisant l'appareil conceptuel qu'Aristote nous propose dans la *Métaphysique*, nous pouvons identifier le *φαυλος* comme la *cause efficiente* du comique (comme nous nous en souvenons du chapitre 1.5, St Augustin emploie une équivoque, la « cause déficiente » pour souligner la négativité du péché ; serait-elle pertinente dans le contexte de la comédie attique ? Laissons cette question ouverte).

2) La *πάθη*, ou *l'affect* suscité par cette *injuste démesure* joue le rôle du « carburant » du comique ; on peut le ranger sous le titre de la *cause matérielle*. Nous en avons cerné deux types : l'un est noble, l'autre non. Contrairement à *l'envie* (l'affect qui se déroule dans le plan interpersonnel), *l'indignation*, cette passion *noble*, se mesure à l'aune censée être universelle et dépassant les relations immédiates.

3) La *μίμησις*, par le biais du mètre iambique, aussi bien que de l'image, de la danse et de la musique, effectue un certain travail du comique, en donnant *forme hubristique* au *φαυλος*, tout en évitant par ailleurs la douleur et la destruction[4].

Pourtant, pour rassembler toutes ces pièces afin qu'une unité organique surgisse de la comédie attique, il nous manque un élément (d'ailleurs implicite dans notre raisonnement précédent). Quelle serait sa *cause finale* ? Si nous continuons de raisonner dans la logique proposée par Golden, la réponse s'impose d'elle-même. En effet, ce qui nous manque est un

---

1 Nous reviendrons à la question de *l'injure* dans la dernière partie de notre travail.
2 Aristote, *La Poétique*, op. cit. 48b 21, p. 43
3 Ibid., 48b 32, p. 43
4 Ibid.

élément qui s'appelle la *catharsis* (*κάθαρσις*) : c'est justement cette notion qui couronne la définition qu'Aristote donne à la tragédie[1]. Le terme se prêtant aux interprétations multiples.

Si nous reprenons le modèle diététique ébauché précédemment, nous traduisons *κάθαρσις* par « purgation ». Une telle compréhension constitue le socle de la méthode thérapeutique de Josef Breuer qui consistait en purgation ou « abréaction »[2] d'un affect coincé. Peut-on alors supposer que la « thérapie » comique effectue une abréaction de la *colère* (dans sa version noble ou vulgaire) réprimée ? Pas tout à fait : le travail du comique *transforme* ces passions en quelque chose de l'autre ordre, à savoir en rire ; ce dernier protégeant contre « la douleur et la destruction » qui sont propres à l'agressivité crue. Ainsi, si nous sommes guidés par la notion de l'affect, serait-il plus pertinent de traduire *κάθαρσις* par « purification » voire « sublimation » de la passion qui est apparentée, d'après Aristote, à la souffrance[3]. Rappelons-nous la formule de Pascal selon laquelle la dérision ôte le poids du mal en le rendant moins pénible[4]. On peut dire que le *φαυλος* qui sert pour Aristote de point de départ dans sa théorie est, en fait, son point final : l'injustice initiale est vaincue par le biais de l'humiliation comique.

Telle interprétation met en valeur la composante instrumentale, voire manipulatrice du comique tout en dépréciant son aspect « *paidéique* ». Effectivement, le rire étant un outil bien connu des orateurs qui cherchaient à séduire leur public. Nous trouvons le bon exemple de cet usage du risible dans *Les Guêpes* d'Aristophane[5]. Le personnage principal de la pièce, un vieillard Philocléon est un *ἀλαζών* obsédé par une seule passion ardente : juger les gens en tant qu'*héliaste* (membre des tribunaux dans la Grèce antique). Le procédurier obstiné se délecte de la sensation de pouvoir et il est prêt à subir des privations, juste pour se sentir être un irremplaçable maître des destinées. Saisi par son enthousiasme chicanier, le vieillard se réjouit en décrivant comment ceux dont le sort est entre ses mains cherchent à s'insinuer dans ses bonnes grâces en essayant d'adoucir sa sévérité et son intransigeance. Dans son monologue, Philocléon compare sa colère (juste, comme il le croit) à une corde tendue que l'on peut tout de même « rêlacher un peu »[6] à l'aide du rire suscité par des « faibles […], quelque facétie d'Ésope [...] » ou bien une « plaisanterie »[7]. Les procédés décrits par

---

1 Ibid.
2 Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 15e édition, 2002, p. 6
3 Aristote, *Rhétorique*, op. cit., 1379a, 22, p. 269
4 Pascal, *Les Provinciales ou les lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR.PP. Jésuites*, op. cit. p. 199
5 Aristophane, *Les Guêpes*, dans Comédies, tome II, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 2002
6 Ibid., p. 42
7 Ibid., p. 41

Philocléon sont assez universels et dépassent son époque ; nous les trouvons tant chez tels coryphées de l'art oratoire, comme Cicéron et Quintilien, que dans les manuels contemporains.

Apparemment, Aristophane trouve *καταγέλαστος* ces techniques rhétoriques dont l'ingéniosité ne couvre pas la *bassesse* des intentions. Tel usage du rire ne se distingue pas beaucoup de la flatterie ; juste comme cette dernière, il a pour but de séduire l'amour-propre de l'autre et de tirer de lui une mélodie désirée, en accomplissant ainsi la tâche ratée de Guildenstern et Rosencrantz[1]. C'est pourquoi Golden insiste sur une autre lecture du terme *κάθαρσις* qui le traduit par *clarification intellectuelle*[2]. Cette compréhension dépasse l'immédiateté et le caractère interpersonnel de l'affect et résonne bien avec la définition qu'Aristote donne à *l'εὐτραπελία* : « *hubris* éduqué (*πεπαιδευμένη ὕβρις*) »[3]. La *μίμησις* bien située, c'est-à-dire la *μίμησις* au service de la *παιδεία*, ne doit pas glisser infiniment dans les labyrinthes des semblants et se noyer dans la servilité et la manipulation. Elle doit remplir une « grande mission éducative »[4].

Si la généalogie de la comédie attique est plus qu'incertaine et suscite des doutes de spécialistes, la date de son « accès à la majorité » est identifiée de manière certaine. L'acte civique de 486 avant Jésus-Christ reconnaît la comédie comme faisant partie officielle, à côté de la tragédie, des festivités printanières des Grandes Dionysies à Athènes. Cela a, entre autres, impliqué le financement obligatoire de la part de l'État. Les citoyens aisés payaient une taxe spéciale, ce qui permettait à toutes les personnes libres (y compris les femmes[5]) d'assister aux spectacles. Mieux encore, leur présence était indispensable ; la comédie relevant de la *πόλις* démocratique et son *νεμεσάν* est censée être du côté de l'État et pas de servir aux besoins des grands de ce monde. Malgré sa forme *hubristique*, la vraie comédie attique, « ce phénomène étrange mais séduisant »[6] répond (ou, en tout cas, est censé répondre) à l'idéal de *l'acte désintéressé* constituant la clef de voûte de l'éthique aristotélicienne. La vertu principale d'un comédiographe étant « la hardiesse et le courage »[7]

---

1 « ...croyez-vous qu'il soit plus aisé de jouer – de moi que d'une flûte ? Prenez-moi pour l'instrument – que vous voudrez, vous pourrez bien me froisser, mais vous ne saurez jamais – jouer de moi » lance le prince Hamlet à ses amis hypocrites. (Shakespeare W., *Hamlet*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Pagnerre, 1865, p. 164)

2 Golden L., « Aristotle on Comedy », op. cit., p. 288

3 Aristote, *Rhétorique*, op. cit., 1389b 12, p. 332

4 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, op. cit., p. 413

5 Coulet C., *Le théâtre grec*, Paris, Nathan, 1996, p. 63

6 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, op. cit., p. 410

7 Fatima Silva de M., « La comédie, l'art le plus difficile entre tous », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000, p. 361

et son message accusateur doit être « radical, sans ombres ni tonalités douteuses »[1]. L'*ὕβρις* de la *παράβασις* acquiert ainsi les traits d'un sermon.

Or, contrairement à la condescendance du « rire logique » du maître, la vraie comédie est inséparablement liée à la dimension du *risque*. Aristophane, qui « ne lutta pas contre l'État, mais *pour* l'État contre ses tyrans temporaires »[2], a appris à la dure les périls du métier. Aussi, dans les *Guêpes*, fait-il part, non sans amertume, de sa propre expérience :

> *Il y a des gens qui ont dit que j'ai été réduit à capituler, quand Cléon voulut me déconcerter par ses attaques et, si méchamment, me vexa. Tandis qu'on m'écorchait, ceux qui étaient hors de cause riaient de me voir crier si fort, nullement soucieux de moi, mais uniquement désireux de savoir si, dans ma détresse, je ne lâcherais pas quelque brocard.*[3]

Cléon, homme politique athénien, fut *raillé* voire *humilié* par Aristophane : par exemple, dans *Les Cavaliers*[4] il le dépeint sous les traits d'un misérable marchand de cuir. Voici *l'abaissement comique* qui dégrade un maître jusqu'à un état quasiment *bestial*. Pour soumettre son adversaire importun, Cléon a porté plainte contre le comédiographe mais sans beaucoup de succès. Le politicien l'a alors fait rouer de coups : c'est justement à cela qu'Aristophane fait allusion dans sa réplique.

Comme nous le voyons, parfois, on paie cher pour la *clarification intellectuelle* qui dévoile de manière convaincante l'*ἁμάρτημα* foncière de l'autre, c'est-à-dire sa *laideur éthique*. La *κάθαρσις* comprise de cette façon relève de l'universel[5] ; en abaissant l'autre, la vraie comédie ne cherche pas à affirmer ainsi la personnalité de son auteur ou de flatter ses spectateurs. La *dérision* en question ne se déroule pas au plan interpersonnel mais fait appel aux valeurs censées être hors-temps : le comédiographe qui œuvre pour le bien de la *πόλις* est sujet de la *supériorité de l'État* comme tous les autres citoyens, y compris quelqu'un de si hautement placé que Cléon. *L'universalité* se manifeste dans les prétentions de la comédie attique de *s'indigner* non seulement contre les gens et leurs vices mais également surveiller « sans relâche l'éducation, la philosophie, la poésie et la musique »[6] en exerçant ainsi « le rôle de censeur »[7].

La théorie d'Aristote voit l'idéal de la comédie dans une *satire de mœurs* qui a pour but de *châtier les vices* en mettant à nu la *laideur éthique* des *φαυλοτερων*. Pourtant, la vision

---

1 Ibid., p. 362
2 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, op. cit., p. 410
3 Aristophane, *Les Guêpes*, op. cit., p. 73
4 Aristophane, *Les Cavaliers*, dans Comédies, tome I, Les Belles Lettres, Paris, 1987
5 Golden L., « Aristotle on Comedy », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, op. cit., p. 289
6 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, op. cit., p. 417
7 Ibid., p. 416

pédagogique perd de vue l'aspect *positif* : comme nous l'avons mentionné, *l'ὕβρις* ne s'épuise pas par ses connotations *négatives*. N'oublions pas qu'à l'origine des mots *humiliation* et *humilité* se trouve *l'humus*, c'est-à-dire *la terre.* Ce n'est par hasard que l'héritier européen du *βωμολόχος*, le *clown*, tire ses origines dans le mot anglais *clod* qui signifie *motte de terre*[1]. Le comique existe-t-il par lui-même, en dehors de son rôle *paidéique* et *noble*, ou bien simplement *agressif* et *destructeur* (qui se déroule dans la dimension interpersonnelle, imprégnée d'envie et de concurrence) ? Pour comprendre la propre valeur de la *démesure comique* et à quel registre elle appartient, il convient de donner la parole, cette fois, à l'esclave et à sa *jouissance bestiale*.

[1] Minet S., *Du divan à la scène : dans quelle pièce je joue ?* Sprimont, Mardaga, 2006, p. 135

1.8 Coucouville-les-Nuées : la cité des joyeux

Dans les textes sur le rire, on se passe rarement de référence à la phrase célèbre attribuée à Aristote : « Le rire est le propre de l'homme ». Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, jusqu'à Darwin, on n'a pas osé contester cette affirmation, en la tenant pour acquis. En réalité, la formule sous cette forme-là ouvre l'œuvre immortelle de Rabelais :

> *Mieux vaut de rire que de larmes écrire,*
> *Parce que rire est le propre de l'homme.*[1]

Cette dédicace destinée aux « buveurs très illustres »[2] parodie manifestement et tourne à l'envers les prescriptions des Saints Pères que nous avons étudiées dans le cinquième chapitre. En outre, elle implique une certaine *Weltanschauung*, voire *éthique* : « mieux vaut ». Or, ce « mieux vaut » ne coïncide guère avec les idéaux de l'éthique aristotélicienne. Pour le Stagirite, comme nous nous en souvenons, c'est la capacité (ne serait-ce que potentielle[3]) d'effectuer un *acte désintéressé* qui constitue « le propre de l'homme »… de l'homme qui est digne de cette appellation. « L'homme est […] principe de certaines actions et il est seul parmi les animaux à l'être. En effet, on ne saurait dire d'aucun autre animal qu'il agit »[4], martèle le philosophe.

Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote précise que les animaux ont beau être capables de *réactions*, les *actions* ou plutôt les *actes* sont hors de leur portée. Il explique cette incapacité par l'absence de l'élément rationnel ou de ce qu'il appelle le *νοῦς*, dans *l'âme animale*. Comme le souligne Jules Tricot, « la morale d'Aristote est essentiellement intellectualiste »[5]. En dehors du *νοῦς*, ou de l'intellect, *l'âme humaine* possède deux autres

---

1 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, Édition intégrale bilingue, Paris, Quatro Gallimard, 2017, p. 159

2 Ibid., p. 161

3 Comme nous l'avons mentionné, cette capacité ne serait accessible qu'à l'homme libre (*ἐλεύθερος*). Dans sa préface à l'*Éthique à Eudème*, Catherine Dalmier note tout de même que l'on peut interpréter cette dernière en termes universels en dépassant les graduations sociales. Comme la notion du *καλὸς* du sémantème *καλὸς κἀγαθός* n'est pas à comprendre uniquement sur le plan imaginaire, c'est-à-dire comme la beauté du corps, mais surtout comme la beauté de l'acte, le mot *libre* ne se cantonne pas exclusivement à la noblesse des origines : « s'efface aussi l'idée d'hommes privilégiés par le hasard ou la fortune » (Dalmier C., « Introduction à Aristote », dans *Éthique à Eudème*, op. cit., p. 41). La vie d'Ésope et/ou d'Épictète présente de bons exemples d'une telle conjoncture. Étant esclaves par naissance, ils ont quand même impétré une certaine magnanimité. D'ailleurs, il s'agit des cas exceptionnels.

4 Aristote, *Éthique à Eudème*, op. cit., 1222b, 19-20, p. 105

5 Tricot J., note de bas de page, dans Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., p. 297

facultés : la *sensation* (*αἴσθησις*) et le *désir* (*ὄρεξις*)[1]. Dans la *Psychologie du point de vue empirique* de Franz Brentano, nous trouvons une autre traduction du mot *ὄρεξις*, à savoir « appétit »[2]. En effet, les deux versions sont tout à fait justifiées. L'*ὄρεξις* incluant « pas moins les aspirations et les inclinations supérieures que les instincts les plus bas »[3]. Or, pour servir la *cause efficiente de l'action morale*, l'*ὄρεξις* doit être couplée avec le *νοῦς* en se transformant en un *désir raisonnant* (*ὄρεξις διανοητική*)[4], ce qui ne se produit pas chez l'animal.

Concernant le rire mis en valeur dans la dédicace rabelaisienne, dans la perspective aristotélicienne, son lien avec le *νοῦς* (c'est-à-dire avec la seule faculté humaine à proprement parler) semble assez douteux. Après plusieurs chapitres consacrés au *rire du maître*, cette affirmation peut paraître paradoxale. Bien contextualisée, elle le sera moins : en effet, le postulat ayant la couleur idéologique dans *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* se trouve, au sein du corpus aristotélicien, pas dans l'une de ses *Éthiques*, mais dans un traité de physiologie ! La phrase dans sa version initiale ressemblant à ceci : « l'homme est le seul animal qui rit »[5]. Cette particularité, qui fait défaut chez tous les autres représentants de la faune sauf un « bipède sans ailes »[6], est décrite en termes d'un événement strictement *physiologique* voire *mécanique*. D'une part, cette *réaction* ressemblerait à ce que les scientifiques décriront deux milles ans après Aristote comme un *réflexe*[7]. D'autre part, il s'agit d'une physiologie *animée* : comme nous l'avons mentionné ci-dessus, le Stagirite raisonne de point de vue de *l'âme* qui, dans le cas de l'homme, combine les trois éléments hétérogènes. En outre, cette physiologie se déroule dans les conditions d'une anatomie tout à fait particulière qui divise les viscères en *nobles* et *viles*[8].

La structure de cette anatomie est homologue à celle de la *πόλις* : les *viscères nobles* (le cœur et les poumons) se situent plus haut dans le corps que les *viscères vils* (digestives et reproductrices) et jouent, à l'égard de ces dernières, le même rôle que le maître envers l'esclave. Cette hiérarchie « naturelle » obéit à la loi de la *μεσότης*. C'est pourquoi l'organe le plus noble et le plus important (« le principe de la vie […] de tout mouvement et de tout

1 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1139a, 19, p. 296
2 Brentano F., *Psychologie du point de vue empirique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 198
3 Ibid.
4 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., p. 297
5 Aristote, *Les parties des animaux*, op. cit., 673a 8, p. 97
6 Aristote, *La métaphysique*, tome I, Z, XII, 1037b 23, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2003, p. 419
7 Larousse le définit comme une « réponse motrice inconsciente ou involontaire provoquée par une stimulation sensitive ou sensorielle » (http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9flexe/86665).
8 Aristote, *Les parties des animaux*, op. cit., 665a, p. 75

sensation »[1]) c'est-à-dire le cœur, se niche, selon le Stagirite, plutôt au milieu du corps. Il est à remarquer que le cerveau, dans l'anatomie aristotélicienne, a une mission tout à fait secondaire par rapport à cet organe central, sa fonction étant de « tempérer la chaleur et l'ébullition qui règnent dans le cœur »[2].

Dans son traité, Aristote localise le rire comme réaction viscérale dans la région qui sépare les deux types d'organes et qu'il appelle le *διάζωμα*[3], le mot désignant à la fois la *ceinture* et le *diaphragme*. L'auteur des *Parties des animaux* attire notre attention sur le fait que cet organe peut également être appelé « le centre phrénique »[4]. Cette remarque nous renvoie au mot *φρήν* et à ses dérivés, y compris la *φρόνησις* (*la raison*) et *φρονεῖν* (*penser*). Dans ce contexte, Aristote se demande si le diaphragme participe alors aux processus intellectuels. Bien qu'il réponde négativement à cette question, cela n'élimine pour autant pas l'ambiguïté foncière qui est propre au fonctionnement de cet organe. En étant proches des parties qui produisent la pensée, les parties phréniques « rendent patent le changement qui s'opère dans le raisonnement »[5]. La traduction de Pierre Pellegrin ajoute de nouvelles nuances à celle de Pierre Louis que nous venons de citer : « étant près des parties qui participent [à la pensée], elle [la partie phrénique] provoque un évident changement de la pensée »[6].

Aussi, le rôle de la « ceinture » viscérale s'avère-t-il être bien ambivalent. D'une part, elle protège les *parties nobles* de l'influence des *viscères vils* ; de l'autre, elle sert de médiateur entre ces deux groupes d'organes, ce qui signifie que ses fonctions ne se cantonnent pas au simple cloisonnement. Le « centre phrénique »[7] est ainsi une frontière qui participe aux échanges entre les deux zones ; le rire étant le *signe* (*σήμα*[8]) de cette communication qui se produit entre « la chaleur »[9] dégagée par les *viscères vils* et les foyers de la sensation et de la pensée qui font partie des *viscères nobles*.

L'idée que le diaphragme est l'organe responsable du rire est un lieu commun pour la médecine depuis l'Antiquité. Ainsi, dans son livre sur Rabelais, Roland Antonioli mentionne le « rire médical » qui est censé provoquer « la dilatation du diaphragme et de

---

1 Ibid., 664b 11-12, p. 74
2 Ibid., 652b 25, p. 39
3 Ibid., 672b 10, p. 95
4 Ibid., 672b 12, p. 95
5 Ibid., 672b 33, p. 96
6 Ibid., 672b 33, p. 325
7 Ibid., 672b 12, p. 95
8 Ibid., 673a 3, p. 96
9 Labarrière J.-L., « Comment et pourquoi la célèbre formule d'Aristote : « le rire est le propre de l'homme », se trouve-t-elle dans un traité de physiologie ? », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000, p. 183

tous les esprits du cœur »[1]. Encore au XVIII[e] siècle, nous trouvons cette mécanique phrénique chez Kant qui décrit le rire comme le mouvement bénéfique du diaphragme[2]. Or, Aristote ne réduit pas la physiologie de l'hilarité à un seul organe. Ce qui est important dans la production du rire, ce n'est pas le diaphragme en tant que tel mais son *positionnement* au *bord*, à la *marge*.

En effet, Aristote met sur le même plan le rire qui se produit à la *frontière* entre les *viscères viles* et les *viscères nobles* et le *chatouillement* qui, lui aussi, surgit aux confins, cette fois-ci de *l'Umwelt* et de l'individu lui-même. Cette frontière s'appelle la *peau*, cet organe qui emballe le corps ayant pour fonction de protéger et de participer aux métabolismes avec le monde extérieur. La peau du « bipède sans ailes »[3] possède une sensibilité extraordinaire, ce qui le distingue, comme le rire, d'autres animaux : « quant aux autres sens, en effet, l'homme est inférieur à beaucoup d'animaux, mais pour le toucher il les surpasse tous de loin en acuité »[4]. Le philosophe met en valeur la corrélation qui existe entre le toucher et l'intelligence et va jusqu'à dire que « ceux qui ont la chair dure sont mal doués intellectuellement, mais ceux qui ont la chair tendre sont bien doués »[5].

Comme le souligne à juste titre Jean-Louis Labarrière, cette acuité est à double tranchant : à part de « l'extrême intelligence »[6], elle est susceptible d'entraîner « la bestialité »[7] qui se promène main dans la main avec *l'ἀκολασία*[8], le dérèglement (cette notion nous est familière depuis les chapitres précédents). Nous avons déjà souligné le caractère *involontaire* (et, de ce fait, « déréglé ») du rire qui résulte du *réchauffement brusque du diaphragme* ; le chatouillement obéissant au même principe, sauf que le rôle des *viscères viles* prend un *autre* qui chatouille. En effet, comme le fait remarquer Aristote dans la section XXXV des *Problèmes*, on ne peut pas *se* chatouiller[9]. Le philosophe met également en valeur un autre fait empirique. La surface de la peau n'étant pas sensible au chatouillement de la même manière : il existe des zones « rirogènes » (les aisselles, la plante des pieds[10] et les lèvres[11]). Comme les talons d'Achille, ils sont susceptibles de fragiliser la sensation et la

---

1 Antonioli R., *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p. 356
2 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., pp. 320, 322
3 Aristote, *La métaphysique*, tome I, op. cit., 1037b 23, p. 419
4 Aristote, *De l'âme*, II, 9, 421a 20, Paris, Les Belles Lettres, 1989
5 Ibid., 421a 25
6 Labarrière J.-L., « Comment et pourquoi la célèbre formule d'Aristote : « le rire est le propre de l'homme », se trouve-t-elle dans un traité de physiologie ? », op. cit. p. 187
7 Ibid.
8 Ibid.
9 Aristote, *Problèmes*, tome III, 6, 965a 11, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 87
10 Ibid., 964b 30, p. 86
11 Ibid., 965a 20, p. 87

pensée en y introduisant *l'ἀκολασία* et en altérant leur fonctionnement normal, soumis au primat du *νοῦς*.

Il est intéressant de noter que le mécanisme du chatouillement deviendra l'une des hypothèses dominantes pour les évolutionnistes. Ainsi, Stanley Hall lie-t-il l'origine du rire à l'expulsion des parasites[1], de ses « vermisseaux voluptueux » chantés par Friedrich von Schiller. Le rôle de *l'autre chatouilleur* prend « la mère ou [un] autre membre de la famille ancestrale » qui chasse les « visiteurs importuns » avec « les attouchements légers des doigts »[2] ou bien un semblable avec qui un « jeune animal » partage la joie des jeux communs[3]. Pourtant, cette image pastorale de l'amour attentionné et de l'activité ludique joviale fait défaut chez Aristote qui, comme nous venons de l'indiquer, met l'accent sur l'aspect de l'*imprévu* et de l'*inattendu*. C'est justement pour mettre en relief cette particularité-là qu'il cite l'exemple des *blessures de guerre*[4] infligées dans la région du diaphragme qui, malgré leur caractère manifestement désagréable, suscitent le rire. Cette réaction paradoxale étant « une espèce de dérangement et de surprise »[5].

Aussi, ce *drôle d'affect* qui accompagne le « rire physiologique » prend-il le sujet *au dépourvu* ; de ce fait, il est difficile à cerner. De toute façon, il n'est pas définissable en termes d'intérêt personnel. Ce n'est pas une raillerie agressive entre les semblables qui s'envient réciproquement. Cela n'est pas non plus la comédie orientée par le bien de la *πόλις* et par la noble indignation. Bien que le rire qui paraît aux frontières du corps ne se situe pas en dehors de l'interaction avec l'autre (n'oublions pas que les « viscères viles » qu'affectent les centres phréniques représentent, selon Aristote, *l'âme bestiale*), il n'est pas soumis aux lois de la *μίμησις*. Ne nous renvoie-t-il pas aux aspirations des psychologues du XIX^{e} siècle de retrouver le rire *vrai* et *authentique*, c'est-à-dire pas touché par l'imitation ? Quoi qu'il en soit, cela n'est dans un aucun sens un acte délibéré : nous le *subissons* au lieu d'en être les agents.

Ce rire *supposé authentique* met en mouvement les frontières du corps (les mouvements saccadés et déréglés lors du chatouillement) et décentre sa géométrie (en provoquant le désarroi dans la région du cœur, de ce siège de la sensation et de la pensée). Comme vu au chapitre 6, cette perturbation de l'image du corps est perçue, de point de vue de la doctrine de la *μεσότης*, comme une *laideur*. Bien sûr, cette *difformité* aura un statut

---

1 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., pp. 166-168
2 Ibid., p. 168
3 Ibid., p. 167
4 Nous reviendrons à la question du lien entre la douleur et le rire dans la dernière partie de notre travail.
5 Aristote, *Problèmes*, op. cit., 965a 14, p. 87

différent dans le contexte des paradigmes différents. Ainsi, malgré sa proximité avec la philosophie antique, le chrétien Clément d'Alexandrie l'interprète comme un indice d'une corruption diabolique. Quant au Stagirite, il raisonne en termes moins radicaux en référant la *difformité* provoquée par les éclats de rire au suspens instantané du *νοῦς* (« *a momentary lapse of reason* », comme l'indique le titre d'un album de *Pink Floyd*) due à l'intrusion de l'élément hétérogène (de *l'âme bestiale*). Ce qui nous importe ici, c'est la prépondérance de la *forme* dans la pensée antique ; la proportionnalité harmonieuse du corps servant du point de départ pour le monde *cosmique* dans lequel se déroule la philosophie grecque. En effet, Aristote a beau éviter et critiquer l'idéalisme platonicien, la doctrine de la *μεσότης* imprègne toute son enseignement où l'architectonique des tropes poétiques s'avèrent être homologue à celle du corps humain. En paraphrasant le fameux aphorisme de Protagoras, disons que la beauté (*καλός*) est « la mesure de toutes choses ».

Soulignons encore une fois que la *laideur* et l'*ἀκολασία* qui accompagnent le rire « physiologique » sont perçues comme telles seulement du point de vue du *νοῦς* jouant le rôle du *maître* dans la « *πόλις* » de l'anatomie humaine. Les *viscères vils*, les entrailles, comme *l'esclave*, n'ont pas « le droit de vote » et sont censées être muettes, tout en étant soumises au primat de la raison (comme nous l'avons évoqué précédemment, Aristote refuse aux esclaves, ainsi qu'aux animaux, le droit à leur propre cité « parce qu'ils ne participent ni au bonheur ni à la vie guidée par un choix réfléchi »[1]). Or, le rire qu'ils causent par leur brusque réchauffement ne témoigne-t-il pas d'un processus « *hypophrénique* »[2], du processus qui, en dépit de sa ressemblance à l'éternuement[3], possède une certaine valeur psychique ? En tout cas, c'est justement ici que passerait, semble-t-il, la ligne de démarcation entre l'esclave et l'animal. Si l'*acte désintéressé* distingue *l'homme libre* de *l'esclave*, alors ce dernier diffère de la *bête* par sa *capacité au rire*.

Ici, nous voudrions effectuer un saut du domaine de la physiologie aristotélicienne à la sphère d'une spéculation purement philosophique qui peut paraître, au premier abord, assez douteuse. Essayons tout de même de pousser jusqu'au bout l'équation que nous venons de déduire :

$$\frac{Maître}{Esclave} = \frac{Esclave}{Animal}$$

1 Aristote, *Les Politiques*, op. cit., III, 9, 1280 a 31 – 34, p. 247
2 En grec ancien le préfixe *hypo-* (ὑπό) signifiant « sous, dessous, en dessous ».
3 Aristote, *Problèmes*, op. cit., 965a 25, p. 87

Serait-il plausible d'affirmer qu'en occupant une position dominante par rapport à l'animal, l'esclave est, lui aussi, guidé par une sorte d'éthique particulière ? Si nous répondions positivement à cette question, nous ajouterions que la notion cruciale de cette éthique sous-jacente serait le rire. Mais lequel ? *Désintéressé* comme le *bel acte* qui oriente le vrai maître, l'*acte épuré de toutes motivations personnelles*. Comme nous l'avons démontré plus haut, l'homme véritablement libre, le *μεγᾰλόψῡχος*, serait prêt à mettre sa vie en jeu en bravant ses besoins biologiques immédiats[1]). Le « rire physiologique », ce rire que nous venons de définir comme « supposé authentique », correspond parfaitement à ce modèle « désintéressé ».

Aussi ridicule (*καταγέλαστα*) qu'elle puisse paraître du point de vue du maître, une telle approche quasi-éthique est tout à fait valable dans le cadre de l'action comique. Le sujet des *Oiseaux* d'Aristophane nous en sert de preuve. Dans la pièce, un « bipède sans ailes »[2] nommé Pisthétairos décide de fonder une « ville bien laineuse »[3] peuplée par ses nouveaux amis à plumes. Il est à remarquer que la création de Pisthétairos, Coucouville-les-Nuées, n'est pas une *πόλις* mais un *πόλος*[4], ce qui signifie, entre autres, une « sphère » ou un « cercle dessiné autour d'une axe »[5]. Version comique d'un homme politique magnanime, Pisthétairos enseigne, tel le Stagirite, aux futurs citoyens de Coucouville qui se situe entre la terre et l'Olympe, les fondements de l'éthique :

> *... ne volez pas de tous côtés, le bec ouvert. C'est une pratique sans dignité. Ainsi, là-bas, chez nous [à Athènes] si voyant les volages tu demandes : « Quel est cet oiseau ? » Téléas [un personnage versatile et étourdi] dira : « Un oiseau homme, instable, volage, inconstant, qui jamais ne reste en place ».*[6]

Les reproches de Pisthétairos nous renvoient aux caractéristiques qu'Aristote attribue, comme nous l'avons vu au chapitre 6, aux « ensembles » des animaux et des esclaves : *l'arbitraire et la contingence*. Pour « ordonner » ce *chaos volatile*, Pisthétairos instaure dans son « *πόλος* » une certaine « législation » qui se distingue pour autant de celle de la *πόλις* terrestre : « … tout ce qui est honteux, ici [à Athènes], et réprimé par la loi, tout

---

1 Pour plus de détail, voir : Kojève A., *Introduction à la lecture de Hegel, leçons sur la phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunies et publiées par Raymond Queneau, collection Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1971

2 Aristote, *La métaphysique*, tome I, op. cit., 1037b 23, p. 419

3 Aristophane, *Les Oiseaux*, op. cit., p. 29

4 Ibid.

5 Hilaire Van Daele essaie de garder le jeu de mots en traduisant le *πόλος* comme « site sphérique » (par analogie à la « cité »).

6 Aristophane, *Les Oiseaux*, op. cit., pp. 31-32

cela chez nous les oiseaux est beau[1] »[2]. Dans Coucouville, les bipèdes perdent leur forme humaine en se procurant les ailes et becs manquants : « Se trouve-t-il que l'un de vous est un fugitif marqué du stigmate, on l'appellera chez nous francolin bigarré »[3]. Comme nous le voyons, la fantaisie d'Aristophane dessine ce à quoi Aristote refuse le droit d'exister : « une cité d'esclaves et une cité d'animaux »[4] en même temps. Il semble qu'il y aura ici de la place et pour les prostituées et pour les proxénètes[5], aussi bien que pour les sots[6], les juifs, les écoliers, les ivrognes et les barbares[7] chassés du Cité du Dieu, selon Clément et Augustin. Effectivement, cet État à plumes est manifestement subversif et transgressif : « S'il est honteux ici [à Athènes] aux yeux de la loi de battre son père, cela est beau chez nous [à Coucouville], comme de courir sus à ton père et de le frapper en disant : « Lève l'ergot, si tu veux combattre » »[8] Mieux encore, dans la pièce, « *The Angry Birds* » dirigés par *l'ἀλαζών* Pisthétairos vont beaucoup plus loin qu'une raclée flanquée au coq-pépère et lancent un défi aux Dieux eux-mêmes !

La « ville bien laineuse »[9] se fait ceindre de « murailles en grandes briques cuites, comme Babylone »[10] en empêchant aux Immortels de recevoir des fumets sacrificiels de la part des habitants terrestres. Les Dieux affamés se voient obligés de se prosterner devant Pisthétairos qui « survole » les échelons en ayant vaincu Zeus Lui-même[11]. Ainsi, l'*ὄρεξις* au sens d'« appétit » prend-elle le dessus sur le *νοῦς*. Certes, une telle perspective serait plus que déplorable pour un *homme libre*. Mais doit-on réduire la comédie attique à ce message *paideutique* ? Certainement pas. La cité sphérique des bipèdes joyeux et ailés ne représente pas seulement une caricature purement négative des disciples intempérants de Sardanapale ; elle a aussi une longue tradition *utopique* derrière soi, la tradition incarnée dans les mythes et les rites.

Le thème des festins abondants et somptueux est central dans les descriptions du pays de Cocagne préhistorique (c'est-à-dire d'avant Zeus) habité par la race d'or. Comme en témoigne l'auteur des *Travaux et les Jours*,

---

1 Il n'est pas bien difficile de percevoir que ce « beau » retourne les idéaux de la *καλοκαγαθία*.
2 Aristophane, *Les Oiseaux*, op. cit., p. 60
3 Ibid.
4 Aristote, *Les Politiques*, op. cit., III, 9, 1280 a 31 – 34, p. 247
5 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 101
6 Ibid.
7 Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 110
8 Aristophane, *Les Oiseaux*, op. cit., p. 60
9 Ibid., p. 29
10 Ibid., p. 50
11 Ibid., p. 108

> *C'était aux temps de Cronos, quand il régnait encore au ciel. Ils vivaient comme des dieux, le cœur libre de souci, à l'écart et à l'abri des peines et des misères :* […] *ils s'égayaient dans les festins, loin de tous les maux.* […] *Tous les biens étaient à eux : le sol fécond produisait de lui-même une abondante et généreuse récolte et eux, dans la joie et la paix, vivaient de leurs champs, au milieu de biens sans nombre.*[1]

Nous retrouvons les motifs de cette fécondité extraordinaire, voire excessive, dans les rites agraires en l'honneur d'un compagnon barbare de Sardanapale, du Dieu Dionysos (les soi-disant Dionysies des champs). Dans le chapitre précédent, nous avons déjà évoqué les *ψόγοι*, c'est-à-dire les invectives à l'adresse des *φαύλοι*, des *vauriens*. Le *φαυλος* dont nous avons discuté précédemment, rime avec le *φαλλός*, le *phallus*, ce symbole central des processions dionysiaques. En vertu de cette proximité lexicale, on a, jusqu'à une époque assez récente, mal interprété une notion de la *Poétique* apparaissant dans le contexte des conjectures concernant l'origine de la comédie : *φαυλικά* au lieu de *φαλλικά*. Dans les versions contemporaines du texte, l'hypothèse aristotélicienne est traduite de la manière suivante : « [comédie vient de] ceux qui conduisaient les chants phalliques »[2]. Dans les Acharniens d'Aristophane, nous trouvons une belle illustration d'une telle procession[3] portant un énorme *phallus* symbolisant la *fécondité de la terre*, de ce fameux « *humus* » que nous avons mentionné dans le précédent chapitre. Dans ce contexte rituel, la « grande bouffe » à laquelle s'adonnent les Dieux affamés dans la pièce d'Aristophane n'a pas de connotations négatives ; c'est une célébration du retour au pays de Cocagne où personne ne connaît la pénurie.

Il ne faut oublier l'arrière-plan de cette *réponse utopique de la comédie attique*. Il ne s'agit pas des misères abstraites et des souffrances générales qui accompagnent la vie de tous les mortels au siècle de fer (qui succède à l'âge d'or) mais d'événements très concrets. L'œuvre aristophanesque coïncide avec la crise profonde dans laquelle Athènes a sombré (la Guerre du Péloponnèse, la peste et le gouvernement tyrannique) et peut effectivement être interprétée, comme nous l'avons démontré plus haut, comme l'*indignation* contre d'arrogants politiciens et l'appellation du bon sens « *terre-à-terre* ». Certes, les pièces de « l'auteur comique par excellence »[4] sont bien connues pour leur message pacifiste qui fait revenir sur terre, sur le « *humus* », les démagogues comme Pisthétairos qui se sont envolés trop haut en se croyant magnanimes. Mais ce que nous tentons de démontrer dans ce chapitre

---

1 Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, dans Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 90

2 Aristote, *La poétique*, op. cit., 49a 13, p. 45

3 Aristophane, *Les Acharniens*, dans Comédies, tome I, Les Belles Lettres, Paris, 1987, pp. 22-23

4 Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec,* op. cit., p. 415

va bien au-delà de la morale antimilitariste ou autre ; *l'utopie de la comédie attique* étant un vrai *mystère du corps* et de son *âme animale* qui dérange et dépasse l'harmonie de la *juste mesure*.

Comme vu plus haut, le blocus organisé par l'ingénieux « fidèle-ami »[1] de la gent ailée concerne « l'espace intermédiaire »[2] entre la terre et les cieux. Il n'est pas difficile de déceler l'homologie entre la topologie de Coucouville et l'anatomie cosmologique que nous propose Aristote dans son traité. Aussi, effectuons-nous un saut en sens inverse de celui que nous avons fait précédemment : du monde extérieur, ne serait-ce que fantastique, vers le corps. La *cité sphérique* de Pisthétairos serait donc le *διάζωμα*[3] encensé par les des fumets sacrificiels provenant de la terre. Les vacillations de cette « ceinture » séparant les mortels de l'Olympe plongent les Dieux dans un état de stupeur, comme une blessure de guerre infligée dans la région du diaphragme et qui prend la raison au dépourvu.

Continuons de tracer nos analogies. Ce parallélisme entre l'anatomie et le bestiaire aristophanesque nous sera d'un grand secours. En effet, en dehors de l'assimilation des *viscères vils* avec *l'âme animale*, la zoologie comique représente un système développé des significations. Ce n'est pas par hasard que les pièces les plus connues d'Aristophane portent les noms des animaux : *Les Grenouilles*, *Les Oiseaux* et *Les Guêpes*. Les *métaphores bestiales* font partie de *l'univers comique* et leurs connotations corporelles ne faisaient pas mystère pour le public. Par exemple, nos compagnons à plumes renvoient à une sémantique sexuelle : les oiseaux désignant les parties honteuses dans un état d'excitation[4] ou, pour le dire en termes plus légers, *en chaleur*. Rappelons, que c'est nommément *la chaleur viscérale* qui met en mouvement les oscillations phréniques qui produisent le « rire physiologique ».

Les parties sexuelles qui relèvent des organes *vils* (ou « *hypophréniques* ») n'obéissent pas à la *loi de la juste mesure* et de la *gravitation* : ils se gonflent et se dégonflent, se durcissent et mollissent, s'envolent et se modifient de façon surprenante, en échappant, comme le remarquera pertinemment St Augustin, au contrôle de leur propriétaire. Or, la « laideur » et l'« *ἀκολασία* » qui leur seraient propres tendent, dans l'élan utopique de la comédie attique, à se rendre absolues, ce qui fait transformer l'*ὕβρις*, c'est-à-dire la « *démesure* » (à savoir quelque chose de négatif) en « *outre-mesure* ». Nous nous permettons de profiter de l'homonymie entre l'adverbe « *outre* » et le substantif désignant un sac en peau

---

1 Traduction exacte du nom Pisthétairos.
2 Aristophane, *Les Oiseaux*, op. cit., p. 50
3 Aristote, *Les parties des animaux*, op. cit., 672b 10, p. 95
4 Corbel-Morana C., *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, pp. 42-43

de bouc (*τράγος*, l'animal symbolisant Dionysos est à l'origine du mot *tragédie*) pour passer à *la laideur comique* à proprement parler.

Comme le démontre dans son article instructif Alexa Piqueux, une *outre*, « ce récipient destiné à contenir du vin et à prendre place au cœur du banquet »[1] représente le *corps comique par excellence* dans la comédie grecque. En effet, le costume de l'acteur, dans la comédie ancienne, ne se réduit pas au masque comique dont parle Aristote. Comme en témoignent les vases « *phlyaques* »[2] datant du IV^e^ siècle avant Jésus-Christ, les personnages des farces et des comédies portaient également des rembourrages qui mettaient en relief les parties du corps « *viles* », comme l'aurait formulé le Stagirite : le ventre et les fesses. Le phallus postiche peint en cramoisi faisait partie intégrale du costume. D'une part, cette rondeur des *βωμολόχοι* nous renvoie à *l'abondance utopique* qui régnait à l'âge d'or. De l'autre, comme le souligne Alexa Piqueux, la sphéricité du corps contient une « vacuité »[3] élastique qui le rend semblable à une « pâte molle »[4] (cette souplesse du personnage nous est familière dans des dessins animés comme « *Tom & Jerry* »). *L'outre comique* est susceptible de « se vider et de se remplir à l'excès […] et n'a pas de forme préétablie »[5].

Le paradigme de *l'outre-mesure* (ou de la *mesure de l'outre !*) diffère principalement du paradigme du « mécanique plaqué sur du vivant » proposé par Henri Bergson. Comme nous nous en souvenons, le spiritualiste français oppose la souplesse et la fluidité de la vie à la rigidité de l'automate ; le comique étant une sorte d'automatisme raide qui empêche l'individu de s'adapter *créativement* au monde. Si l'on pouvait parler d'une mécanicité au sein de la cosmologie utopique, ce serait la « mécanicité » animée et animale de *l'appétit*, de l'*ὄρεξις* (nous aurions pu dire « l'instinct », mais compte tenu de l'appartenance du terme aux discours scientifique, cette analogie aurait été plus qu'approximative). Dans le « paradigme de l'outre », le rire est suscité par la souplesse d'un ballon n'ayant pas de « forme préétablie »[6] et rigide, qui se gonfle et se dégonfle en fonction de la chaleur, tel un aérostat. Le matériel qui constitue ce récipient a beau être la peau dure d'un bouc, il n'existe

---

1 Piqueux A., « Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques », dans Penser et représenter le corps dans l'Antiquité, Actes du colloque international de Rennes, 1-4 septembre 2004, Rennes, PUR, 2006, p. 144

2 Le jeu de *Phlyax* (du verbe *φλυαρέω,* ce qui signifie « jacasser », « proférer un charabia ») était une forme de théâtre comique au IV^ème^ siècle avant Jésus-Christ.

3 Piqueux A., « Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques », op. cit., p. 143

4 Ibid.

5 Ibid., p. 146

6 Ibid.

pas de surface plus sensible que celle-ci : en tout cas, aucune autre « outre » ne réagirait au chatouillement par des éclats de rire !

Comme nous nous en souvenons, Henri Bergson ne divise pas le risible en plusieurs domaines hétérogènes, comme le fait Charles Baudelaire. Si, pour le poète maudit, « la joie est une »[1], alors pour le philosophe, c'est le cocasse qui serait « un », d'où ses recherches obstinées d'une « formule » unique et applicable à toutes les formes du comique. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur de *L'essence du rire* distingue *deux types de comique* : le *significatif* et le *grotesque*. Nous avons débattu du premier type en détail en ayant juste vaguement évoqué le second. La distinction baudelairienne nous semble plus que pertinente dans le contexte de deux derniers chapitres. Nous avons déjà consacré un certain nombre de pages au comique dit *significatif* qui serait du côté du *jugement* et qui met à nu l'*ἁμάρτημα*, c'est-à-dire l'*erreur* ou la *faute*. Quant au *grotesque*, il relève d'une toute autre logique.

Comme nous le rappelle Mikhaïl Bakhtine, le mot même provient de la « *grotta* », ce qui signifie *grotte* en italien :

> *À la fin du XVe siècle, des fouilles effectuées à Rome dans les souterrains des Thermes de Titus mettent à jour un type de peinture ornementale inconnu jusqu'alors. On le baptise « la grottesca » dérivé du substantif italien la grotta (la grotte).* […]
>
> *Cette découverte avait frappé les contemporains par le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une en l'autre. On ne voit pas les frontières nettes et inertes qui partagent ces « royaumes de la nature » dans le tableau habituel du monde : dans le grotesque, ces frontières sont audacieusement violées. On ne voit pas non plus la statique coutumière dans la peinture de la réalité : le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes (végétales et animales) dans un univers lui aussi tout prêt et stable ; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence.*[2]

La poétique aristophanesque combine ces deux types de comique. Nous avons déjà mentionné son intention d'élever l'art comique au rang de la tragédie (en y ajoutant la *péripétie* et les personnages) afin d'instruire et de corriger ces concitoyens. D'autre part, derrière cette couche *paideutique* se dissimulent les rites sacrés et la tradition populaire. L'*œuvre politique* d'Aristophane est en fait profondément ancrée dans les *farces de Mégare*, appelées par les Anciens, comme le précise Pascal Thiercy, « *dramata* (c'est-à-dire « actions »), le mot *comédie* désignant exclusivement pour eux le genre supérieur de la

---

1 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 534

2 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 41

comédie attique »[1]. En effet, ces *dramatas* populaires sont considérées par les *hommes libres* comme une *βωμολοχία vulgaire* ; les *Grenouilles* d'Aristophane commence par le dévoilement des procédés typiques pour la farce populaire :

> Xanthias[2]. – *Dirai-je, maître, un de ces mots coutumiers qui toujours font rire les spectateurs ?*
> Dionysos. – *Dis ce que tu voudras, par Zeus, hormis « Je suis excédé ». De ce mot-là garde-toi bien ; la plaisanterie est devenue tout à fait écœurante.*
> Xanthias. – *Et quelque autre drôlerie, non plus ?*
> Dionysos. – *Si, excepté « Que je suis accablé ! »*
> Xanthias. – *Quoi donc ! Dirais-je la grande facétie ?*
> Dionysos. – *Par Zeus, oui, vas-y carrément. Aie seulement soin de ne pas me dire une chose.*
> Xanthias. – *Laquelle ?*
> Dionysos. – *En changeant ton bâton d'épaule, que tu es « pris d'un besoin ».*
> Xanthias. – *Ni que, chargé d'un tel fardeau, si on ne le décroche, je vais lâcher un pet ?*
> Dionysos. – *Non pas, je t'en supplie ; à moins que tu ne veuilles me faire vomir.*
> Xanthias. – *Pourquoi alors me fallait-il porter ce bagage, si je ne peux rien faire de ce qu'ont coutume de faire les Phrynichos, les Lycis, les Amipsias[3], quand ils portent des bagages, à tout coup, dans une comédie ?*
> Dionysos. – *Ne le fais donc pas. Songe que lorsque, au spectacle, j'assiste à de pareilles inventions, j'en sors vieilli de plus d'une année.*[4]

Le snobisme surjoué de Dionysos qui tourne en dérision les clichés des dramatas ne diminue pas pour autant leur efficacité. Qu'on le veuille ou non, ils font « toujours rire les spectateurs » et Aristophane y recourt systématiquement[5]. Dans ce petit extrait, Xanthias énumère une partie des procédés comiques si appréciés d'un public beaucoup moins exigeant et délicat que Serioja Pankejeff. Les obscénités sacrales du corps innocent et utopique de la *βωμολοχία* « vile » tournant autour des fonctions intestinales, digestives et reproductives vues sous le prisme *enfantin*[6] et *animal*. Dans les *farces de Mégare*, on lance des gourmandises aux spectateurs[7] (en transgressant le *διάζωμα* symbolique entre la scène et le public), on se gratte pour se débarrasser de punaises[8] (clin d'œil à Stanley Hall), on se torche à la main[9] etc. Si l'on peut parler d'une *κάθαρσις* dans ce cas de figure, ce serait la *κάθαρσις* comprise au premier degré : comme un bon purgatif !

---

1 Thiercy P., *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, PUF, 1999, p. 6
2 Esclave de Dionysos, le nom étant typique des personnages de l'esclave dans la comédie attique.
3 Noms des auteurs comiques et tragiques contemporains d'Aristophane.
4 Aristophane, *Les Grenouilles*, dans Comédies, tome IV, Les Belles Lettres, 1973, pp. 85-86
5 Nous trouvons une analyse détaillée des liens entre l'œuvre d'Aristophane et le comique populaire dans l'article de Maria de Fatima Silva, « La comédie, l'art le plus difficile entre tous », op. cit., p. 358
6 Fatima Silva de M., « La comédie, l'art le plus difficile entre tous », op. cit., p. 358
7 Ibid., p. 359
8 Ibid.
9 Ibid., p. 358

Le *grotesque* dont parle Charles Baudelaire semble être beaucoup plus ingénieux que cette farce vulgaire ; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann serait son auteur paradigmatique[1]. Le poète français étant véritablement émerveillé par cette espèce de comique et le gratifie d'épithètes tels qu'« absolu » et « innocent »[2] [3]. Or, contre toute attente, l'exemple qu'il choisit pour illustrer la notion du *grotesque* n'a pas été puisé dans des œuvres sublimes telles que *Le Chat Murr* ou bien *Casse-Noisette*. Charles Baudelaire préfère citer le numéro d'un cirque ambulant britannique qui l'avait particulièrement frappé par sa *violence joyeuse* (comme nous pouvons le constater, ce n'est pas la destructivité comme telle qui sera la ligne de démarcation entre les deux types de comique). Le héros principal du gag, « le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme ballot »[4] ; au bout du compte, ce clown dont le rire tonitruant « faisait trembler la salle »[5] se fait guillotiner. Tel un Saint Denis, Pierrot ne perd pas la tête pour la fourrer, mine de rien, dans sa poche. Cette plasticité du corps comique nous renvoyant plutôt au « paradigme de l'outre » qu'au mécanique bergsonien. *L'hyperbole* qui constitue la particularité distinctive du *grotesque* soustrait le risible de la dimension interpersonnelle. Le comique « significatif » visant à détruire le rival relève de la volonté de puissance melmothienne. Quant au comique « absolu », il ne fait pas partie de cette logique de l'humiliation ; selon Charles Baudelaire, il célèbre une autre supériorité : celle de « l'homme sur la nature »[6].

Cette affirmation semble confirmer notre formule :

$$\frac{Maître}{Esclave} = \frac{Esclave}{Animal}$$

En simplifiant la fraction et en restant fidèle au texte de Charles Baudelaire, nous pouvons réécrire la formule de la manière suivante :

$$\frac{Maître\,(homme)}{Animal(nature)}$$

Mais s'agit-il vraiment de *maîtrise* ou de *supériorité* dans le cas de *l'utopie comique* ? Si notre conjecture rapprochant la « physiologie » du rire avec le *corps-outre* est correcte, nous ne devrions pas négliger le *surpris* qui l'accompagne. Ainsi, pouvons-nous supposer que le *comique grotesque* s'inscrit dans la paroisse autre que celle des hommes déchus. Le

---

1 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 536
2 Ibid., p. 536
3 Il est à préciser qu'il s'agit tout de même de l'absolu et de l'innocence post-paradisiaques ; la fantaisie artistique étant le *dépassement créatif* de la division qui a déjà eu lieu (de ce fait, Virginie ne saura pas non plus déchiffrer ce genre de comique).
4 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 538
5 Ibid.
6 Ibid., p. 535

rire qu'il suscite ne contient pas de larmes versées à cause de la nostalgie du paradis perdu[1], il fait plutôt *retourner au paradis* ; pas au paradis désincarné et immatériel de Virginie mais au pays de Cocagne où, en dehors du lait et du miel, le vin coule en abondance.

Dans le *sermon sur la montagne*, Jésus donne en exemple l'insousciance des « oiseaux du ciel » qui « ne sèment ni ne moissonnent et n'amassent rien dans des greniers » en se livrant à la merci du « Père céleste les nourrit ». « Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux ? »[2], demande rhétoriquement le Saveur au public. Dans *le monde utopique* de la comédie ancienne, la réponse à cette question n'est pas si évidente… Il se peut que les oiseaux (les « *aerii corporis* »[3], comme aurait dit St Augustin) vaillent bien plus que les hommes ! Le fait qu'à la fin de la pièce Pisthétairos cuisine sa gent ailée et propose ce mets délicieux aux Dieux n'annule pas mais souligne sa valeur : le sacrifice démontrant la primauté de l'*âme animale* sur le *νοῦς*. Le « rire physiologique » qui se manifeste, d'une part, comme « un trouble de la pensée et de la sensation »[4] et un effet de surprise de l'autre ne devient pas, au sein de la comédie ancienne, une caractéristique qui distinguerait l'homme de l'animal mais plutôt le contraire : il prend le *rôle du pont à travers le gouffre qui les sépare*. Il semble que les farces populaires, le grotesque ayant son origine dans les cultes phalliques, réalise quelque chose qui manque aux éthiques proposées par le maître. Quelle est la nature de ce « quelque chose » ? C'est ce que nous allons essayer de saisir dans la partie suivante…

---

1 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 152
2 Matthieu 6:26
3 Augustin (St), *De la divination des démons*, op. cit., p.663
4 Labarrière J.-L., « Comment et pourquoi la célèbre formule d'Aristote : « le rire est le propre de l'homme », se trouve-t-elle dans un traité de physiologie ? », op. cit., p. 188

II.
Érotologie du rire

L'Éros qui va nous guider dans cette partie est avide de séduction. Toujours affamé et pauvre, comme le décrit le Socrate de Platon[1], il diffère de la jouissance *utopique* du pays de Cocagne sur laquelle nous avons terminé la première partie. L'errance de l'Éros est plutôt *atopique*[2] car, n'ayant pas de localisation fixe, il circule entre le *sujet* et *autrui*.

La séduction en question n'est plus axée sur l'*ἁμαρτία* mais sur le *rien*, ce *nihilo* dont nous avons débattu plus haut. Comme nous allons le voir dans la présente partie, le *nihilo*[3] *érotique* est à l'origine de la *ποίησις*. Ce terme qui nous est connu grâce à son dérivé « poésie » signifie, en grec ancien, *fabrication*, *production*, *création* (du verbe *ποιέω – faire*). Nous aborderons la question de la *ποίησις érotique* du point de vue de :

1) l'économie *libidinale du rire* (cette fois-ci, en utilisant le concept de *libido* au sens *freudien* du terme et pas augustinien) ; la notion de *plaisir* et de ses *sources* psychiques nous servira ici de fil d'Ariane ;
2) la *vérité* (*ἀλήθεια*) *subjective*.

La vérité qui se déploie dans le registre *érotique* diffère de la vérité *immuable* du Dieu de Platon et d'Augustin ignorant le *nihilo*. Le logos percé par le *nihilo* de l'Éros fait vaciller la *vérité* dans l'incertitude joyeuse dans l'intervalle que nous indique (curieusement !) *L'Éthique à Nicomaque* : entre *l'ironie* et *l'amour-propre*[4].

La *vérité atopique* n'est tout de même pas arbitraire : elle est *assujettie* au langage. *L'ironie*, *l'humour* et *le trait d'esprit* qui constituent l'objet prépondérant de notre recherche dans cette partie sont tous des *formations linguistiques*. Or, pour conjuguer le langage avec l'Éros, il nous faut une méthodologie tout à fait particulière. Nous aurons recours à la

---

1 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 203d, p. 55
2 Nous décortiquerons cette notion dans le premier chapitre de la présente partie.
3 *Οὐδέν* en grec ancien.
4 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., 1108a : 20, p. 118

translinguistique[1] de Mikhaïl Bakhtine qui mise sur le dialogue et l'énonciation, à la *psychanalyse* de Sigmund Freud qui situe *l'atopique* sur l'autre scène[2] de l'inconscient et à la *linguisterie*[3] de Jacques Lacan inspirée par la rhétorique baroque et le formalisme russe.

[1] Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Sèméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 88

[2] Freud S., *L'Interprétation du rêve*, dans Œuvres complètes, volume IV, Paris, PUF, 2004, pp. 78-79.

[3] Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 129

2.1 La torpille d'or

Dans la partie de son ouvrage consacrée au *comique de mots*, Bergson définit *l'ironie* et *l'humour* comme deux formes inverses de la *feinte satirique*[1]. Cette opposition est fondée sur la distinction nette entre le *réel* (ou la réalité) et *l'idéal* (« ce qui devrait être »[2]). Dans le cas de *l'ironie*, « on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est »[3]. Quant au procédé *humoriste*, il consiste à décrire « minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être »[4]. Selon le philosophe, *l'ironie* relève de la *rhétorique*. L'ironiste se laisse « soulever de plus en plus haut par l'idée du bien qui devrait être : c'est pourquoi l'ironie peut s'échauffer intérieurement jusqu'à devenir, en quelque sorte, de l'éloquence sous pression »[5]. Quant à *l'humour*, il a pour but de prendre de la distance par rapport au mal et par rapport à ce qui est loin de *l'idéal*. Bergson définit *l'humoriste* comme un moraliste déguisé en savant[6] (avec tout le froid détachement propre à cette position).

En examinant *l'étymologie* de ces deux notions, nous constatons que celles-ci reposent sur les fondements différents. Le mot *ironie* vient du grec ancien *εἰρωνεία* ce qui signifie *faire semblant*, *feindre*. L'*εἰρωνεία* se démarque de la *μίμησις* (l'imitation) évoquée dans la partie précédente car elle implique le souhait intentionnel de *fourvoyer* son allocutaire. En outre, la *μίμησις* relève de *l'image*, alors que l'*εἰρωνεία* est un procédé *linguistique*. Aussi, en suivant l'étymologie de la notion d'*ironie*, arrivons-nous à la conclusion qu'il s'agit d'une *stratégie* qui réside dans la *tromperie* délibérée. En ce qui concerne *l'humour*, ce concept nous renvoie à un autre mot grec, *χυμός*, c'est-à-dire *jus* ou *fluide*. Grâce à l'enseignement d'Hippocrate (*χυμοπαθολογία*), la notion de *χυμός* constituera la base de la classification des tempéraments. En fonction de la prépondérance dans le corps de l'un de quatre fluides essentiels (la bile jaune, la bile noire, le sang rouge ou le phlegme incolore), nous pouvons déduire quatre tempéraments (le colérique, le mélancolique, le sanguin et le flegmatique respectivement). En ancien français *l'humor* gardera son sens

1 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 97
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Ibid., p. 98

affectif au détriment du composant endocrinologique. Le mot sera emprunté par les Britanniques pour obtenir la gloire du fameux *English humour*. Par la suite, le mot prodigue fait son retour dans la langue de Diderot et Voltaire avec un petit changement phonétique qui le fera rimer avec *amour*, ce sentiment si cher aux poètes. Si la notion d'*ironie* nous renvoie à une *tactique communicationnelle*, alors celle de *l'humour* indique un état d'esprit, une *humeur*. Nous allons revenir bien des fois à *l'humour* au cours de notre recherche mais, dans le présent chapitre, nous nous concentrerons sur le concept d'*ironie*, d'autant plus qu'en suivant la définition de Bergson, nous pouvons conclure que *l'humour* ne serait qu'un emploi particulier de l'*εἰρωνεία* (de la *feinte*).

Comme nous l'avons indiqué dans la première partie, en opposant *l'ironie* (*εἰρωνεία*) à la *bouffonnerie* (*βωμολοχία*), Aristote déconseille vivement à *l'homme libre* d'avoir recours à la dernière. En revanche, il tolère l'utilisation de *l'ironie* (*εἰρωνεία*). Examinons cet extrait de la *Rhétorique* plus attentivement. Dans la traduction de Norbert Bonafous, ce passage portant sur le ridicule ressemble à ceci :

> *L'ironie est plus noble que la bouffonnerie. On emploie la première pour son plaisir, la seconde, pour faire rire les autres.*[1]

André Motté nous propose une version diamétralement opposée du même extrait :

> *… l'autodérision est un trait de l'homme libre plus que la bouffonnerie, car, avec elle, on se prend pour cible, alors que le bouffon en cible un autre.*[2]

La notion d'*autodérision* remet en question l'idée exprimée dans la partie précédente, selon laquelle *l'homme libre* ne peut rire qu'*au dépens d'autrui*. L'interprétation de Pierre Chiron, accompagnée de son commentaire, semble réconcilier les deux traductions susmentionnées :

> *L'ironie est plus propre à l'homme libre que la bouffonnerie. Car dans l'ironie, on plaisante sur soi-même, dans la bouffonnerie sur autrui.*[3]

Dans la note de bas de page, Pierre Chiron explique :

> *Sens exact difficile à déterminer. Mais la frontière est claire : l'ironiste […] énonce les propositions qu'il pense susceptibles de provoquer un mouvement réflexif. Il est libre et loin de guetter l'approbation d'autrui, il la méprise plutôt […], tandis que le bouffon est esclave de son désir de faire rire l'autre.*[4]

---

1 Aristote, *Rhétorique*, 1419b :7-10, Paris, A. Durand, Libraire, 1857, p. 387
2 Aristote, *Rhétorique*, 1419b :7-10, dans Œuvres, Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 872
3 Aristote, *Rhétorique,* 1419b :7-10, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 523
4 Chiron P., note de bas de page, dans Aristote, *Rhétorique,* 1419b :7-10, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 523

Ce brillant commentaire nous renvoie à l'éthique de *l'acte désintéressé* à laquelle nous avons consacré plusieurs chapitres dans la partie précédente. Pourtant, l'extrait laisse quelques ambiguïtés. Si être *ridicule* (*καταγέλαστος*) est tellement inacceptable pour *l'homme libre*, comment peut-il tolérer la *dérision*, ne serait-ce que réflexive ? Quand on plaisante sur soi-même, ne court-on pas le risque de mettre en péril sa dignité magnanime ? Il se peut que cette question ne soit pas très claire pour Aristote lui-même. Ainsi, dans l'*Éthique à Nicomaque*, le mot *εἰρωνεία* apparaît dans un contexte plutôt désapprobateur. Quand le philosophe aborde la question de l'*ἀλήθεια*, c'est-à-dire de la *vérité* en tant que *vertu*, dans son paradigme de la *juste mesure*, il situe la *véracité*[1] (selon la traduction de Jules Tricot) ou la *franchise*[2] (dans la version de Richard Bodéüs) entre deux *vices*. Comme nous nous en souvenons, la *médiété vertueuse* évite l'*excès* aussi bien que le *défaut*[3]. L'*ἀλήθεια* fuit deux types de *feinte* ou de *simulation*. Ici, Aristote utilise le mot *προσποίησις* qui contient la racine *ποίησις*, ce qui signifie *fabrication* mais également *poésie*. La *προσποίησις (simulation) par excès* est la *vantardise* (*ἀλαζονεία*). Nous connaissons déjà le nom de celui qui abuse de ce *vice* : c'est l'*ἀλαζών*, ce personnage préféré des comédies attiques. La *προσποίησις par défaut* est l'*εἰρωνεία*. Jules Tricot traduit ce vice comme « la feinte par atténuation, réticence »[4]. Richard Bodéüs interprète le même passage de manière suivante : « [la simulation qui] vise à amoindrir [c'est-à-dire le] dénigrement »[5]. Celui qui pratique l'*εἰρωνεία* (définissons-la comme une *fausse humiliation qui cache l'intention de duper son adversaire*) s'appelle *εἴρων*. Tricot le traduit comme « un réticent »[6] (en précisant en note de bas de page qu'il s'agit plutôt du *dissimulé*[7] et que la « traduction ne rend qu'une partie du terme grec »[8]) et Bodéüs comme « un railleur »[9].

Ainsi, nous voyons que la notion d'*εἰρωνεία* chez Aristote ne coïncide pas avec *l'ironie* dont parle Bergson (c'est-à-dire avec *l'ironie* orientée par un *idéal*). Se peut-il que le recours à la comédie attique puisse nous aider à nous retrouver dans cette polyphonie des

---

1 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1108a : 20, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2012, p. 118
2 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1108a : 20, dans Œuvres, Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 41
3 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1108b : 10, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 120
4 Ibid., 1108a : 20, p. 118
5 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1108a : 20, dans Œuvres, Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 41
6 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1108a : 20, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2012, p. 118
7 Tricot J., note de bas de page, dans Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 118
8 Tricot J., note de bas de page, dans Aristote, *Éthique à Nicomaque*, op. cit., pp. 118-119
9 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1108a : 20, dans Œuvres, Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 41

interprétations ? Nous avons déjà fait connaissance avec le *βωμολόχος* (dont le caractère servile et bestialement excessif a tellement indigné les hommes libres) et avec l'*ἀλαζών*, l'imposteur incarnant la *vanité* même. L'*εἴρων* est le troisième personnage type de la comédie grecque. Comme l'explique le Britannique Francis Macdonald Cornford dans son ouvrage classique *The origin of Attic Comedy*, le *βωμολόχος* et l'*εἴρων* s'allient contre l'*ἀλαζών*[1]. Si le *βωμολόχος* est un crétin intégral l'*εἴρων* fait alors seulement semblant de l'être : c'est un « renard déguisé en agneau du bouffon »[2]. Il est « *cunning* »[3] (rusé) et « *sly* »[4] (malin) et *feint* d'être un imbécile pour rouler l'imposteur infatué (l'*ἀλαζών*) dans la farine. Cornford donne un exemple typique du comportement de ce personnage astucieux. Dans *Les Cavaliers* d'Aristophane, Démos fait semblant d'être naïf mais, à un moment donné, il revèle ses cartes en s'adressant au chœur :

> *De l'esprit, il n'en est guère sous vos cheveux longs, si vous croyez que je ne sais pas ce que je fais : c'est volontairement qu'ainsi je fais le sot.*[5]

Il n'est pas surprenant qu'Aristote ait été méfiant à l'égard d'une telle immoralité obscène qui n'a rien à faire avec un acte désintéressé. Maintenant, la perplexité des traducteurs nous paraît plus compréhensible. Traduire l'*εἰρωνεία* dans les textes aristotéliciens par le mot *ironie* n'est pas toujours pertinent.

Mais comment l'*εἰρωνεία* acquiert-elle le sens que nous lui accordons de nos jours ? Via la latinisation. Comme le souligne à juste titre Gregory Vlastos, éminent spécialiste américain de la philosophie antique, c'est grâce à Cicéron que la notion a été *blanchie* et *désodorisée*[6]. Dans son *De l'orateur*, il mentionne une telle *tactique rhétorique* comme le *déguisement de la pensée*[7]. Il s'agit d'une « raillerie continue, dissimulée sous un ton sérieux »[8]. Cicéron trace les origines de cette stratégie oratoire (qu'il désigne comme *ironia dissimulantiaque*[9]) jusqu'à Socrate qui l'aurait élevée au niveau d'*art* véritable. La *technique* en question fusionne le *piquant* (*salsum*) et la *gravité*[10] et ne coïncide pas avec une *tricherie simple et univoque* de l'*εἴρων* comique. L'*ironie* dont parle Cicéron est proche de celle

---

1 Cornford F. M., *The Origin of Attic Comedy*, op. cit., p. 137
2 Ibid., p. 138
3 Ibid., p. 137
4 Ibid.
5 Aristophane, *Les Cavaliers*, op. cit., p. 129
6 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, Paris, Aubier, 1994, p. 47
7 Cicéron, *De l'orateur*, tome II, op. cit., pp. 119-120
8 Ibid., p. 120
9 Ibid.
10 Ibid.

qu'Aristote mentionne dans sa *Rhétorique* car elle implique « un mouvement réflexif »[1]. Bref, ce que nous pourrions qualifier de « second degré », d'allusion et de feinte qui ne cache pas mais qui exhibe son caractère trompeur.

Bien que la rhétorique mondaine cicéronienne (encline à une gymnastique verbale) soit moins sublime que celle d'Aristote, elle garde ses fondements structuraux. Ainsi, elle adhère à la même distinction entre la *λέξις* et la *μίμησις* décortiquée dans la partie précédente. C'est pourquoi nous ne pouvons pas imaginer Cicéron louant Socrate tel que nous le retrouvons dans les pages des *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce. Rédigée plusieurs siècles après Cicéron, cette œuvre donne une *image grotesque* de Socrate qui ne peut en aucun cas être considérée comme un modèle pour *l'homme libre et noble*. Dans le portrait dessiné par Diogène Laërce, Socrate apparaît sous les traits d'un *βωμολόχος* ballot plutôt que de l'*εἴρων* futé :

> *... dans le cours de ses recherches, il discutait avec trop de violence, on lui répondait à coup de poing et en lui tirant les cheveux, et la plupart du temps il faisait rire de lui avec mépris ; et tout cela il le supportait patiemment. D'où vient qu'après qu'il se fut laissé battre à coup de pied, quelqu'un s'en étonnant, il dit : « Et si c'était un âne qui m'avait donné une ruade, lui intenterais-je un procès ? »*[2]

Certes, nous ne pouvons pas nous fier inconditionnellement aux anecdotes qui constituent l'œuvre bigarrée de Diogène Laërce mais il n'y a pas de fumée sans feu. L'apparence bouffonne de Socrate fut documentée par ses contemporains. Dans le *Banquet* de Xénophone, Socrate participe au concours comique de beauté en rivalisant avec son disciple Critobule. Le philosophe nous livre son autoportrait dans lequel il se présente sous les traits d'un *Silène*[3]. En dissimulant un *ἀλαζών* infatué, le philosophe vante sa prétendue beauté, tel le loup du Petit Chaperon Rouge. Par exemple, ses yeux à fleur de tête sont plus jolis que les yeux ordinaires de Critobule car ils ne voient pas seulement devant eux mais « aussi de côté »[4]. Ses narines retroussées sont plus belles que celles de son élève puisque plus sensibles aux odeurs qu'elles « captent de partout »[5].

Cet *ὕβρις* comique n'empêche pas les play-boys athéniens du V^e^ siècle avant Jésus-Christ inspirés par les idéaux de la *καλοκαγαθίᾱ* d'adorer ce grand *dissimulateur* et d'être

---

1 Chiron P., note de bas de page, dans Aristote, *Rhétorique,* 1419b :7-10, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 523

2 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, La Pochothèque, 1999, p. 230

3 Xénophon, *Banquet*, dans Xénophone, Banquet – Apologie de Socrate, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 66

4 Ibid., p. 65

5 Ibid., p. 66

suspendus à ses lèvres épaisses (« plus vilaines que celles des ânes »[1], comme l'admet Socrate lui-même en riant). Par ailleurs, cette gloire (que beaucoup de rock-stars envieraient) déplaisait aux parents de la jeunesse dorée[2]. Socrate *dérange* : on l'accuse d'avoir « corrompu les jeunes gens, de ne pas croire aux dieux auxquels croit la cité et de leur substituer des divinités nouvelles »[3]. Cette antipathie a de mauvaises conséquences sur lui. C'est « le premier parmi les philosophes à mourir par suite de sa condamnation »[4], nous rappelle Diogène Laërce. Mais pourquoi les jeunes gens se laissent-ils « corrompre » avec un tel zèle ? Où recèle le charme indiscret du vieux Silène ? Certes, c'est un maître de l'esprit, un pédagogue ; mais son enseignement fondé sur *l'ironie* et sur la *dissimulation* est tout à fait particulier. Ce n'est pas un gourou sectaire ou un populiste avec un programme politique clair et simple, comme il est décrit dans l'incrimination officielle car, comme Vlastos le souligne à juste titre, il « n'expose pas sa « sagesse » »[5]. Bien qu'il ne l'expose pas, il fait en sorte que ses interlocuteurs la supposent en sa possession. Pourtant, le Silène à la bouche d'un âne ne se presse pas pour la dévoiler. Ainsi, nous sommes en face d'une *énigme*, séduisante et agaçante en même temps.

Cette *énigme* « multiplie » Socrate ; chacun a le sien. Il y a ceux qui le dénoncent comme un *ἀλαζών* parasite. L'exemple le plus connu est celui d'Aristophane qui, dans ses *Nuées*, a tracé le portrait d'un fanfaron « qu'on portait à travers la scène, déclarant qu'il se promenait dans les airs et débitant toute sorte de sottises »[6] et exhortant ses adeptes à ne reconnaître aucun autre Dieu que « le Vide que voilà, et les Nuées, et la Langue, ces trois seuls »[7]. L'*énigme* dans ce cas-là s'avère n'être que du charabia *vide et nébuleux*.

Louis-Francisque Lélut, aliéniste français du XIX[e] siècle, explique l'*énigme socratique* par une pathologie mentale accompagnée d'hallucinations verbales :

> *Ces fausses perceptions, ou ces hallucinations [...], qu'il prenait pour les inspirations de son démon familier, ne firent qu'augmenter à mesure qu'il avançait en âge, et sa croyance au dieu qui les lui donnait en augmenta d'autant. Il finit même par se persuader que, par le fait de cette assistance divine, il pouvait, à distance,*

---

1 Ibid.
2 Rossetti L., « La rhétorique de Socrate », dans Socrate et les socratiques, études sous la direction de Romeyer-Dherbey G., Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2001, p. 168
3 Platon, *Apologie de Socrate*, 24b-c, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 149
4 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, op. cit., p. 230
5 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, op. cit., p. 56
6 Platon, *Apologie de Socrate*, op. cit., 19c, p. 143
7 Aristophane, *Nuées*, 425, dans Comédies, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 182

> *exercer une influence favorable sur les jeunes gens qui le fréquentaient, et les conduire, par cette sorte de magnétisme moral, au but de ses efforts réformateurs.*[1]

Le philologue italien Livio Rossetti réduit *l'énigme* de Socrate à une *astuce* rhétorique très ingénieuse mais, au fond, assez cynique[2]. La stratégie des dialogues socratiques (l'*ἔλεγχος* ou la *réfutation*) qui a tellement captivé l'imagination de ses jeunes contemporains ressemble ainsi à celle du judo : céder pour mieux vaincre. Rossetti donne une séquence typique des actes du théâtre rhétorique de Socrate[3]. D'abord, le Silène camus tisse une toile d'araignée de flatteries, *dissimulant* un *ignorant*. La bienveillance habituelle de Socrate endort la vigilance de son interlocuteur. Les éloges à l'égard du « *sparring-partner* » amolli gonflent l'amour-propre de la future victime de l'ingéniosité de notre *Rattenfänger*[4] (preneur de rats), comme le nommait Nietzsche. Lors de cette phase de leurre, Socrate mène une conversation sur un sujet faisant partie des compétences de son interlocuteur. Peu à peu, il diverge vers le domaine de la *dialectique* dans lequel il se sent comme un poisson dans l'eau. Il force ainsi son partenaire de judo dialogique à « s'engager dans un exercice qui lui est franchement étranger […], à savoir l'élaboration d'une définition visant à dire en quoi consistent la modération, le courage, la sainteté etc. »[5]. Très vite, l'interlocuteur se trouve dans *l'embarras*[6] voire dans une « véritable asphyxie intellectuelle »[7]. Il semble que cette image qu'évoque Rossetti soit inspirée par l'exclamation de Ménon qui a risqué de s'empêtrer dans le dialogue avec son cher ami Socrate :

> *… tu m'as si bien ensorcelé que j'ai la tête remplie de doutes. J'oserais dire* […] *que tu me parais ressembler tout à fait, par l'aspect et par tout le reste, à ce large poisson de mer qui s'appelle une torpille (νάρκη θαλαττία). Celle-ci engourdit aussitôt quiconque s'approche et la touche ; tu m'as fait éprouver un effet semblable* […]. *Oui, je suis vraiment engourdi de corps et d'âme, et je suis incapable de te répondre.*[8]

Le choc électrique, l'asphyxie intellectuelle, c'est une « véritable torture de l'exposition au ridicule »[9], conclut Rossetti. Ainsi, *l'énigme ironique* de Socrate consisterait-

---

1 Lélut L.-F., « Psychologie de Socrate ou histoire de ses inspirations et de son démon », extraits introduits par Élodie Vermont, Enfances & Psy 2013/1 (N° 58), p. 57
2 Rossetti L., « Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000
3 Rossetti L., « Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves », op. cit., pp. 257-258
4 Nietzsche F., *Le Gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 400
5 Rossetti L., « Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves »,op. cit., pp. 257-258
6 Ibid., p. 258
7 Ibid., p. 262
8 Platon, *Ménon*, op. cit. 80a-b, p. 248
9 Rossetti L., « Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves », op. cit., p. 264

elle à cacher derrière le *masque* de l'amabilité et de la fausse humilité « une agressivité para-verbale très forte »[1] et la *supériorité* absolue et destructrice.

Que *l'ironie* socratique soit tellement violente ou non, nous n'oserons l'affirmer avec certitude. Mais sa capacité à susciter *l'agressivité* d'autrui ne pose pas le moindre doute. L'accusation et la condamnation conséquente en sont les preuves convaincantes. Or, Socrate provoque la colère même des milliers d'années plus tard ! Sauf que cette fois, il ne s'agit pas de l'animosité déclenchée par la *honte*[2] devant cette torpille omnipotente déguisée en âne. Friedrich Nietzsche impute à Socrate et à son *ironie* un autre crime, à savoir l'assassinat de la tragédie[3]. Nous reviendrons à la philosophie nietzschéenne dans la partie suivante mais attardons-nous un peu sur ses accusations pour l'instant.

Socrate subordonne (ou prétend le faire) sa dialectique à l'impératif gravé à l'entrée du temple de Delphes : « *Γνῶθι σεαυτόν* », au fameux « connais-toi toi-même »[4]. Dans le dialogue ci-dessus, Socrate explique sa *méthode ironique* en recourant à la comparaison marine de Ménon :

> *Pour ce qui me concerne, si la torpille, avant d'engourdir les autres, est elle-même en état d'engourdissement, je lui ressemble ; sinon, non. Je ne suis pas un homme qui, sûr de lui, embarrasse les autres : si j'embarrasse les autres, c'est que je suis moi-même dans le plus extrême embarras.*[5]

En suivant le raisonnement de Rossetti, l'on qualifierait cet engourdissement de faux. Or, nous pouvons également admettre que Socrate soit sincère. Les manipulations auxquelles Socrate aurait recours dépassent une simple soif de supériorité, considère Nietzsche. Le penseur allemand est ici plus proche de Lélut que de Rossetti car il met la *folie* de Socrate en exergue. Assurément, Nietzsche ne parle pas d'une folie au sens médical du terme comme l'aliéniste français. Il est tout de même horrifié par une « véritable monstruosité *par defectum* »[6] de Socrate qui renonce à l'instinct[7] et pousse sa *dialectique* et sa *certitude en omnipotence de la raison* jusqu'à la mort :

---

1 Ibid., p. 265
2 Ibid., p. 258
3 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 162
4 Xénophon, *Mémorables*, IV, 2, 24, tome II – 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 13 ; Platon, *Alcibiade*, 124b, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 92 ; Platon, *Protagoras*, 343b, dans Œuvres complètes, tome III – 1re partie, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 63
5 Platon, *Ménon*, op. cit., 80c, p. 249
6 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 169
7 La notion de l'instinct chez Nietzsche ne coïncide pas avec l'instinct dans le sens biologique.

> *… il semble que Socrate lui-même, en tout lucidité et sans éprouver cette horreur naturelle face à la mort, ait fait en sorte qu'une sentence de mort, et non d'exil, fût prononcée contre lui.* […] *Socrate mourant devint le nouvel idéal, encore jamais vu, des jeunes Grecs nobles…*[1]

Le philosophe allemand Walter Benjamin évoque cet extrait de l'ouvrage nietzschéen dans son *Origine du drame baroque allemand*, pour ajouter que « Socrate mourant a donné naissance au drame du martyr, comme parodie de la tragédie »[2]. L'*ironie* socratique qui sape la *vanité* de ses interlocuteurs repose sur l'optimisme du « *Γνῶθι σεαυτόν* » étranger au héros tragique. La connaissance n'amène pas ce dernier au *Royaume platonicien des Idées* (dont nous allons parler ci-dessous) mais à l'exil et à l'aveuglement. Le « rationalisme » de Socrate lui permet d'apercevoir la mort comme « quelque chose d'étranger, au-delà de quoi il s'attend à se retrouver, dans l'immortalité »[3]. Quant au héros tragique, il « recule en frissonnant devant la puissance de la mort, une chose familière qui lui appartient et qui demeure en lui »[4]. Socrate garde son sang-froid et ne cesse pas d'ironiser, même après avoir bu la ciguë. En tous cas, c'est de cette manière-là que nous pourrions interpréter ses derniers mots : « Criton, nous devons un coq à Asclépios. Payer ma dette, n'oubliez pas »[5]. Asclépios, fils d'Apollon, étant le patron des guérisseurs et le sacrifice à son honneur marque le rétablissement d'un malade. Nietzsche s'indigne contre cette phrase du *Rattenfänger ironique* :

> *Cette « dernière parole » risible et terrifiante signifie pour celui qui a des oreilles : « Oh, Criton, la vie est une maladie ! »*[6]

Cette impassibilité devant la mort et le *rationalisme* inébranlable (ou fou et monstrueux, selon Nietzsche) inspirent les penseurs chrétiens avant la lettre. Justin de Naplouse, apologète chrétien du II^e^ siècle, prend Socrate pour un modèle en confirmant l'idée de Benjamin évoquée ci-dessus. Si l'apologète est plus connu sous le nom de Justin le Philosophe ou Justin le Martyr (il fut exécuté à Rome vers 165), ce n'est pas un hasard. Dans son *Apologie pour les chrétiens*, il fait des éloges à Socrate, à ce *chrétien sans le savoir*, et affirme que le *Logos* lui-même, le *Verbe divin*, parlait par sa bouche[7]. Or, cette « canonisation » de Socrate semble perdre de vue son *ironie* qui a tellement agacé et séduit

---

1 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 170
2 Benjamin W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 120
3 Ibid., p. 121
4 Ibid.
5 Platon, *Phédon*, 118a, dans Œuvres complètes, tome IV – 1^ère^ partie, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 110
6 Nietzsche F., *Le Gai savoir*, op. cit., p. 279
7 Justin, *Apologie pour les chrétiens*, I, 5, 3-4, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006, p. 141

ses contemporains. Au bout du compte, *l'énigme* de son *ironie électrique* se fond dans ce que le médiéviste français Étienne Gilson appelait « le socratisme chrétien » qui peut être résumé par l'idée que « la connaissance de soi-même est beaucoup plus importante pour l'homme que celle du monde extérieur »[1]. Cela nous renvoie au *Dieu-logos immuable* dont nous avons débattu dans la partie précédente. Dans le livre VII de la *République* de Platon[2], nous trouvons la fameuse *allégorie de la caverne* qui illustre à merveille cette *supériorité* de la connaissance interne par rapport à la réalité palpable et sensible qui ne représenterait, en fait, qu'un amas d'ombres trompeuses du *Royaume éternel des Idées*. « *Γνῶθι σεαυτόν* » serait ainsi la seule voie vers « la contemplation de l'être »[3] pur. Or, ce voyage au pays imperceptible par les yeux terrestres rend l'explorateur *risible* pour les autres (le Socrate de Platon compare ces moqueurs avec les prisonniers mal-voyants enfermés dans la caverne[4]) :

> *... en passant de ces contemplations divines aux misérables réalités de la vie humaine, on [a] l'air gauche et tout à fait ridicule...*[5]

Ainsi, le rire n'est pas du côté de Socrate mais d'autrui aveuglé par son ignorance :

> *... les yeux sont troublés de deux manières et par deux causes opposées, par le passage de la lumière à l'obscurité et par celui de l'obscurité à la lumière ; alors réfléchissant que ces deux cas s'appliquent aussi à l'âme, quand on verrait une âme troublée et impuissante à discerner un objet, au lieu d'en rire sans raison, on examinerait si, au sortir d'une vie plus lumineuse, elle est, faute d'habitude, offusquée par les ténèbres, ou si, venant de l'ignorance à la lumière, elle est éblouie par une splendeur trop éclatante ; dans le premier cas, on la féliciterait de son embarras et de l'usage qu'elle fait de la vie ; dans l'autre, on la plaindrait, et, si l'on voulait rire à ses dépens, la raillerie serait moins ridicule que si elle tombait sur l'âme qui redescend de la lumière.*[6]

La *torpille du rire* reparaît sur le devant de la scène lors de la Renaissance. Par exemple, dans les *Essais* de Montaigne[7] qui ne puise pas son inspiration dans la connaissance inlassable de soi (incarnée dans le Socrate platonicien de la *République*) mais dans l'*εἰρωνεία* désapprouvée par Aristote, dans ce *rabaissement de soi* dépassant voire violant le principe de la *μεσότης*. Mais de quelle *μεσότης* peut-on parler, si « le dedans et le dehors de l'homme sont pleins de faiblesse et de mensonge »[8] ? Nous avons déjà eu l'occasion de faire

---

1 Gilson É., *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1983, p. 219
2 Platon, *La République, livre VII*, dans Œuvres complètes, tome VII – 1ère partie, Paris, Les Belles Lettres, 2002
3 Platon, *La République, livre VII*, op. cit., 525a, p. 161
4 Ibid., 514a-b, p. 145
5 Ibid., 517d, p. 150
6 Ibid., 518a-b, pp. 151-152
7 Montaigne, *Les Essais*, Paris, Quarto Gallimard, 2009
8 Ibid., p. 727

connaissance avec le *scepticisme amer et sarcastique* de Montaigne en étudiant ses raisonnements au sujet des *sauvages*. *L'ironie socratique* dans ce contexte n'est plus une *stratégie de la communication*, mais plutôt un *exercice* ayant pour but d'apprendre à « se mépriser »[1]. Cette *auto-dérision* mène pourtant vers la sagesse qui dissipe les *illusions vaniteuses*, c'est-à-dire vers « la plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi »[2]. Cette version *pessimiste* de Socrate ne met pas l'accent sur le *processus de la connaissance* mais sur le *savoir pratique* : « comment bien mourir et bien vivre »[3].

Mais que signifie le sourire narquois du Silène camus ? Le triomphe d'un manipulateur ou d'un paranoïaque atteint d'un délire réformateur ? La folie du rationalisme qui absorbe l'essence tragique de l'homme ? La joie de la contemplation du *Royaume platonicien des Idées* ou du *Verbe éternel* ? L'auto-dérision d'un sceptique qui a surmonté sa peur de faire face à sa misère foncière ? Se peut-il que pour saisir *l'énigme de l'ironie* de Socrate, il faille tomber amoureux de ce « véritable érotique »[4] dont les lèvres épaisses font désirer son *baiser moelleux*[5] ?

« Le seul qui me console est Socrate »[6], avoue Søren Kierkegaard en 1846. Le penseur danois n'essaie pas de résoudre l'énigme du rire de Socrate mais l'utilise comme une arme contre toute philosophie s'érigeant en *système*. Kierkegaard oppose la *vérité subjective* de l'existence au *Système objectif des privat-docents*[7] :

> *L'ignorance de Socrate était de même une façon constante d'exprimer avec toute la passion de l'intériorité que la vérité éternelle a trait à un existant, c'est pourquoi elle doit rester pour lui un paradoxe sa vie durant…*[8]

Ici, nous faisons connaissance avec un nouveau Socrate que Vlastos compare à un *maître zen*[9]. Pour cerner la tactique de ce dernier visant la *vérité en tant que paradoxe*[10],

---

1 Ibid., p. 468
2 Ibid., p. 298
3 Ibid., p. 501
4 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 170
5 Xénophon, *Banquet*, op. cit., p. 66
6 Kierkegaard S., *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, dans Œuvres complètes, tome X, Paris, Éditions de l'Orante, 1977, p. 151
7 Ibid., p. 188
8 Ibid.
9 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, op. cit., p. 64
10 Comme nous le rappelle le Dictionnaire historique de la langue française, le mot *paradoxe* est « emprunté (1480) au latin *paradoxon* « chose contraire à l'opinion » […]. C'est un hellénisme, calque du grec *παράδοξο* […] de *para-* "à côté » d'où « contraire » […] et de *doxa* « opinion » (→doxe, orthodoxe) » (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 2, Paris, Dictionnaires *Le Robert*, 1998, p. 2561).

Vlastos introduit la notion de *l'ironie complexe*[1]. Cette forme d'ironie *perfore* le *système philosophique sous-jacent* (comme l'aurait formulé Kierkegaard) de son interlocuteur plutôt qu'il n'abaisse sa dignité ou ne châtie son amour-propre (comme le suppose Rossetti, par exemple). Le but de cette *ironie complexe* serait de « rendre [les candidats à l'apprentissage] conscients de leur ignorance et capables ensuite de découvrir par eux-mêmes la vérité »[2], avec l'accent sur la *découverte* et la *trouvaille*.

Cette *vérité paradoxale* se promène main dans la main avec une notion telle que l'*ἀπορία*. Le mot vient de l'adjectif *ἄπορος* composé du préfixe négatif « *ἀ* » et « *πόρος* » signifiant « passage ». Ainsi, l'*ἀπορία* peut se traduire par *impasse*, *embarras* ou *impossibilité de franchir*. Nous avons déjà entendu ce mot dans la bouche de Socrate lui-même quand il commentait l'engourdissement perplexe de Ménon (« si j'embarrasse les autres, c'est que je suis moi-même dans le plus extrême embarras »[3]). La notion traverse les dialogues de Platon, dont *Théétète*, largement connu grâce à l'introduction du terme *maïeutique*. C'est précisément dans l'extrait où Socrate compare sa *méthode ironique* à *l'art de l'accouchement* (*μαιευτική*) que nous trouvons le mot qui nous intéresse. Il mentionne le fait que la rumeur lui attribue une gloire douteuse d'être quelqu'un « tout à fait bizarre [qui] ne crée dans les esprits que perplexités »[4]. Le traducteur Auguste Diès choisit le terme « perplexité » pour adapter *ἀπορία* en langue française. Léon Robin préfère le mot « embarras » que nous avons déjà rencontré plus haut :

> *… on prétend que je suis le plus déroutant des hommes et que je ne fais que mettre les autres dans l'embarras.*[5]

Michel Narcy semble s'écarter un peu du texte original :

> *[Ils disent sur moi] que je suis absolument de nulle part et que je fais perdre aux hommes leurs moyens.*[6]

Nous avons cité toutes ces interprétations car l'extrait en question possède une caractéristique très importante attribuée à Socrate : *bizarre*, *déroutant*, *de nulle part*. En grec, il s'agit d'une autre notion marquée par le préfixe « *ἀ* » – *ἀτοπώτατός* – qui contient la racine

---

1 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, op. cit., p. 50
2 Ibid., p. 52
3 Platon, *Ménon*, op. cit., 80c, p. 249
4 Platon, *Théétète*, 149a, dans Œuvres complètes, tome VIII – 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 249
5 Platon, *Théétète*, 149a, dans Œuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 93
6 Platon, *Théétète*, 149a, Paris, GF Flammarion, 1995, p. 147

τόπος, c'est-à-dire « lieu », « endroit ». Autrement dit, c'est une qualité très spécifique de Socrate, que nous pouvons définir comme être « hors du lieu ». Cette *vertu étrange* ne compte pas parmi celles qu'Aristote énumère dans ses *Éthiques*. Dans l'univers bien organisé du Stagirite, *tout doit être à sa place* : le *hors-lieu* relèverait ainsi de l'*ὕβρις* ! En revanche, Kierkegaard est fasciné par ce talent déroutant de Socrate, par son *ex-centricité* et *in-classabilité* :

> *L'inappréciable mérite de Socrate est d'être un penseur existant, et non un spéculant qui oublie ce qu'est l'existence.*[1]

Rappelons qu'au sens étymologique, « existence » nous renvoie au latin *exsistere* qui signifie « sortir de », formé de *ex-* (« hors de ») et de *sistere* (« être placé »)[2]. Socrate se représente ainsi comme un *entremetteur*[3] qui *n'a pas de place précise* et qui *circule* entre son interlocuteur et la *vérité*. Dans la version kierkegaardienne (qui sépare nettement Socrate du Socrate *spéculatif* de Platon[4]), c'est la *vérité subjective* du *comment* et non du *quoi*[5]. Cette vérité du *comment* conjugue le *pathétique* avec le *comique* :

> *Le penseur subjectif existant est à un égal degré positif et négatif : on peut aussi l'exprimer en disant qu'il comporte autant de comique que de pathétique.* […] *Le pathétique non garanti par le comique sans équivalent de pathétique manque de maturité.* […] *À la base du comique et du pathétique se trouve la disproportion, la contradiction entre l'infini et le fini, l'éternel et devenir. Tout pathétique qui exclut le comique est donc une erreur et n'a rien de pathétique. Par suite, le penseur subjectif existant est bifrons*[6] *comme le rapport existentiel.*[7]

Ce « hors du lieu » sort de la bouche d'Alcibiade ivre, dérouté, pathétique au sens comique et dans *l'embarras* après avoir reçu une décharge électrique de notre *torpille ironique* :

> *… l'étrangeté de cet homme-là (ἀτοπίαν ἄνθρωπος), de sa personne, de ses propos, rien ne peut se trouver qui en approche, même en cherchant bien, ni dans le présent ni dans les temps anciens, à moins bien sûr qu'on le compare […] aux silènes et aux satyres.*[8]

---

1 Kierkegaard S., *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, op. cit., p. 191
2 *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1363
3 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, Paris, Aubier, 1994, p. 50
4 Kierkegaard S., *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, op. cit., p. 191
5 Ibid., p. 188
6 À double visage.
7 Kierkegaard S., *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, op. cit., pp. 83-85
8 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 221d, p. 88

L'embarras et la perplexité d'Alcibiade nous indiquent l'essence-même de l'énigme de l'ironie socratique. En supposant « le vaste réservoir de sagesse que Socrate garde secret »[1], le jeune Alcibiade n'a pas l'ombre d'un doute qu'il pourra y avoir accès en l'ayant séduit par sa beauté. D'ailleurs, pourquoi devrait-il douter de ses charmes quand tous ses contemporains parlent à l'unisson de son attirance sexuelle imparable[2] ? L'on peut aller jusqu'à supposer qu'on fait ici face à *l'idéal* que Bergson emploie dans sa définition de *l'ironie* et de *l'humour*. La beauté *idéale* et éclatante d'Alcibiade devrait enflammer le désir d'un satyre (cette gent sylvestre est connue pour sa lubricité joueuse). Or, Socrate met en échec la certitude magnanime d'Alcibiade.

> *... il trompe en ayant l'air d'un amant, alors qu'il tient plutôt le rôle du bien-aimé que celui de l'amant*[3], s'exclame notre adonis engourdi.

C'est par ce *renversement érotique* (celui qui a été censé être *amant* d'un jeune Apollon, s'avère être à sa place, à la place du *bien-aimé* !) que le système idéal d'Alcibiade craque en le confrontant au *rien* (*οὐδέν*). Voici la scène de la séduction ratée qui dévoile l'essence même de l'énigme de l'ironie complexe de Socrate :

> *... quand la lampe fut éteinte, et que les esclaves furent partis, raconte Alcibiade,* […] *je dis alors [à Socrate] – Je pense* […] *que tu es, toi, un amant digne de moi* […]. *Rien en effet ne compte plus à mes yeux que de devenir le meilleur possible, et je pense que dans cette voie personne ne peut m'aider avec plus de maîtrise que toi.* […] *Il m'écouta, pris son air de faux naïf (εἰρωνικῶς)* […] *et me dit : « Mon cher Alcibiade* […] *tu vois sans doute en moi une beauté peu commune* […]. *Si donc cette observation t'engage à partager avec moi et à échanger beauté contre beauté, le profit que tu penses faire à mes dépens n'est pas mince. Tu n'essayes pas de posséder l'apparence de la beauté, mais sa réalité, et tu songes à troquer, en fait, le cuivre contre de l'or. Eh bien, mon bel ami, regarde mieux, de peur de t'illusionner sur mon compte : je ne suis rien (οὐδέν).*[4]

Ainsi, *l'ironie ex-centrique, ex-sistentielle* conjugue-t-elle le *rien* (*οὐδέν*) avec *l'or*. Kierkegaard appelle cette opération *délivrance*[5] et nous propose son interprétation du sourire de Socrate (qui n'a pas de « trace de méchanceté »[6]) en lui attribuant les mots suivants : « Maintenant […] cet homme est indépendant – grâce à mon aide »[7]. Probablement, cela

---

1 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, op. cit., p. 57
2 Xénophon, *Mémorables*, livre I, 2§24, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 15 ; Platon, *Protagoras*, op. cit., 309c, p. 20
3 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 222b, p. 89
4 Ibid., 218c-219a, pp. 82-83
5 Kierkegaard S., *Les œuvres de l'amour*, dans Œuvres complètes, tome XIV, Paris, Éditions de l'Orante, 1980, p. 256
6 Ibid.
7 Ibid.

n'est pas le même *rien* (*nihilo*) que celui dont parle St Augustin, le *nihilo* qui pourrait être soigné par l'amour et la grâce divins. Se peut-il que *l'ερως socratique* contredise le *Royaume* (spéculatif) *des Idées* de Platon (qui risque d'être classé, si nous suivons les raisonnements kierkegaardiens, parmi les privat-docents savants) ?

Ce qui est certain, c'est que cette *vérité subjective* liée accompagnée du *rire* et de *l'εἰρωνεία* soit incompatible avec le *Dieu scientifique et sérieux* de Descartes[1] qui apparaît à l'époque séparant Montaigne de Kierkegaard. La *tromperie* sous toutes ses formes (et, pas conséquent, la *feinte*, qu'elle soit *ironique* ou *humoristique*, peu importe) est inconciliable avec la *vérité* dont Lui serait le garant.

> *Je n'ai aucune raison de croire qu'il y ait quelque Dieu qui soit trompeur*[2]*,* martèle Cartesius.

Ce Dieu qui fuit *l'εἰρωνεία* et *l'ironie* nie *l'érotisme* qui est propre à la *vérité complexe* du maître zen kierkegaardien. Dans le chapitre suivant, nous ferons connaissance avec le penseur que nous avons déjà mentionné dans la partie précédente et qui s'inspira également de Socrate, mais pas dans la même veine que Kierkegaard. Mikhaïl Bakhtine ne mettra pas en valeur *l'existence* qui soude le *pathétique* au *comique* mais le *Dialogue*, cet élément naturel pour la Torpille philosophique qui ne cesse d'ensorceler à travers les époques.

---

1 « Dieu des philosophes et des savants », comme l'appelle Pascal dans son *Mémorial* (Pascal B., *Le Mémorial*, op. cit., p. 50)

2 Descartes R., *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 99

2.2 Vainqueur des Dieux

Parmi les « insensés », il n'y a pas seulement ceux qui se prennent pour des « rois » et des « cruches »[1], il en existe certains qui se croient philosophes. Une rencontre avec l'un d'entre eux a laissé une impression indélébile sur le jeune Heinrich Heine qui a eu, par un concours de circonstances, la chance de visiter, en 1828, le Bethlem Royal Hospital, plus connu sous le nom de Bedlam. Apparemment, l'interlocuteur anglais du poète allemand ne croyait pas au Dieu sérieux de Descartes ni au Dieu immobile de St Augustin ; le Garant Souverain de la Vérité apparaissait, dans ses discours, comme manquant, démuni et en même temps charmant dans sa maladresse. Au premier abord, la cause et les conditions de cette défaillance nous renvoient au dualisme mis en avant par le prophète Mani et contre lequel St Augustin s'est insurgé avec une grande véhémence. Or, cette ressemblance est trompeuse. En dehors du Bien et du Mal qui préexisteraient à la création (incarnés, dans ce cas, par les figures du Bon Dieu et du Diable), le collègue « bedlamite » de Descartes introduit un élément tiers, à savoir, les *finances* :

> *Le bon Dieu,* explique l'interlocuteur de Heine*, avait le gousset vide quand il créa le monde. Il fut obligé d'emprunter à cet effet de l'argent au Diable, auquel il assigna comme hypothèque toute la création. Comme le bon Dieu, de par Dieu et la justice, lui doit encore les frais du monde, il ne peut, par délicatesse, lui défendre d'y rôder partout et d'y semer le désordre et le mal.*[2]
>
> *C'est là, vois-tu, le fâcheux effet d'une dette*[3], conclut l'excentrique philosophe.

Il s'avère ainsi qu'il existe une puissance dépassant toute la métaphysique possible : celle de l'argent. « Le veau d'or est vainqueur des Dieux », s'exclame à juste titre le Méphistophélès de Gounod. Un jeune ami de Heine aurait été d'accord avec l'amère remarque du Diable : en effet, il y a quelque chose plus puissant que les Dieux. En 1848, quand cet ami atteint le même âge (30 ans) que le poète romantique à l'époque de sa rencontre avec le philosophe insensé de Bedlam, il écrit et publie, en collaboration avec son fidèle camarade Friedrich Engels, son texte classique où il constate, entre autres, le déclin de toutes les hiérarchies qui paraissaient si solides et inébranlables dans le monde d'antan :

---

1 Ibid., p. 59
2 Heine H., *Tableaux de voyages, Angleterre*, Paris, L'Instant, 1989, p. 122
3 Ibid., p. 123

> *[À l'époque bourgeoise,] tous les rapports sociaux traditionnels et figés avec leur cortège de notions et d'idées antiques et vénérables se dissolvent* […] *Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée...*[1]

La seule puissance réelle qui régnerait en maîtresse, ce serait celle du capital, du fameux veau d'or. L'éthique du capitaliste, ce nouveau maître, ne peut plus être caractérisée par une épithète « désintéressée »[2], l'intérêt, au sens économique du terme, ou la « survaleur »[3] constituant l'essence même de l'idolâtrie dont se plaint Méphistophélès. Comme nous nous en souvenons, ce dernier fait sa première apparition dans le cabinet de Faust sous les traits d'un barbet. À un moment donné, le chien commence à « s'enfler, tel un éléphant, [et à] remplir l'espace entier »[4] pour se transformer en un étudiant voyageur. Cette brusque et étonnante transfiguration fait rire Faust qui s'exclame :

> *C'était donc là le secret du barbet ! Un bachelier errant ? Risible aventure.*[5]

C'est justement cette expression (*Der Kasus macht mich lachen*, « risible aventure ») que Marx emprunte à Goethe pour décrire l'affect qu'éprouve le capitaliste quand il arrive à transformer « l'argent en capital »[6], en *survaleur*, par le biais du travail de l'ouvrier. Cette jubilation semble conjuguer un état de surprise avec la joie méchante du Jésus docétiste qui venait de rouler dans la farine ces persécuteurs en faisant crucifier quelqu'un d'autre à sa place. La « risible aventure » est un tour de passe-passe qui ébahit le prestidigitateur même ! Cet entrepreneur chanceux ayant créé quelque chose *ex nihilo* à l'instar du Dieu chrétien. *Et le capitaliste vit tout ce qu'il avait fait ; et voici : cela était très bon*. Son rire semble ébranler l'immuabilité placide du Dieu qui demeurerait hors-temps et hors histoire. Le *péché originel*, défini comme une parodie à l'omnipuissance divine, s'avère ne pas être uniquement à l'origine du mal (comme le pensait St Augustin), mais aussi du bien, ou plutôt *des biens* qui « foisonnent, multiplient et croissent en toute abondance sur la terre »[7].

Sous le régime du nouveau maître, comme l'a bien repéré le philosophe insensé de Heine, le bon Dieu se voit obligé de mendier, tandis que le Diable-capitaliste « sème le

---

1 Marx K., *Manifeste du Parti communiste suivi de La lutte des classes*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 23

2 Gauthier R.-A., *Magnanimité : l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, op. cit., p. 72

3 Marx K., *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre premier. Le procès de production du capital*, Paris, Quadrige, PUF, 2009, p. 199

4 Goethe, *Faust*, Paris, Aubier, 1976, p. 43

5 Ibid.

6 Marx K., *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre premier. Le procès de production du capital*, op. cit., p. 218

7 Genèse, 9:7

désordre et le mal »[1]. Effectivement, comme nous le signale Marx, la brillance de l'idole dorée « détruisit toutes les relations féodales, patriarcales, idylliques »[2] et il précise :

> *Elle [la bourgeoisie] a noyé les frissons sacrés de l'extase religieuse, de l'enthousiasme chevaleresque, de la sentimentalité à quatre sous dans les eaux glacées du calcul égoïste. Elle a fait de la dignité personnelle une simple valeur d'échange.*[3]

Par conséquent, la question de la vérité ne peut plus être posée de la même manière qu'avant car « tout ce qui était sacré est profané… »[4] Dans cet univers, non seulement le gousset de Dieu est loin d'être garni mais également son statut du *λόγος*, du « Verbe incarné »[5] est mis en question. Le philosophe Mikhaïl Bakhtine, qui puisait son inspiration dans l'œuvre de Marx, gratifie ce nouveau dispositif de l'épithète « polyphonique »[6]. L'érosion des hiérarchies sociales qui se prétendaient universelles et immuables, comme le Dieu augustinien, favorise la collision des mondes qui

> *se suffisaient autrefois à eux-mêmes, étaient organiquement clos, fermés et intérieurement rationnels, pris chacun séparément.*
>
> *Dans sa tendance à tout niveler, en ne laissant pour toute distinction que celle entre prolétaire et capitaliste,* souligne Bakhtine*, [le capitalisme] a mélangé et brouillé ces mondes, à l'intérieur de sa propre unité contradictoire, en pleine formation.*[7]

Si Aristote refusait aux esclaves le droit d'être de vrais citoyens[8] qui participent à la vie de la cité (c'est-à-dire qui votent, agissent et parlent), Marx, à la fin de son célèbre manifeste, lance un appel qui peut paraître *utopique* (au sens du terme que nous avons employé dans le chapitre sur l'œuvre aristophanesque) : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! »[9]. On dirait que l'Histoire tend à faire de l'esclave le fondement du *Brave New World* de l'avenir ! En effet, le geste philosophique de Marx a quelque chose en commun avec la subversion joyeuse propre à la comédie attique qui transforme Héraclès en un glouton fainéant et Dionysos en un poseur efféminé. Sa démarche n'est pas sans lien avec le voyage de l'Épistémon de Rabelais qui, après avoir « perdu la tête », descend aux enfers

---

1 Heine H., *Tableaux de voyages, Angleterre*, op. cit., p. 122
2 Marx K., *Manifeste du Parti communiste suivi de La lutte des classes*, op. cit., p. 21
3 Ibid., pp. 21-23
4 Ibid., p. 23
5 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 527
6 Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 53
7 Ibid., p. 52
8 Comme nous nous en souvenons, « ils ne participent ni au bonheur ni à la vie guidée par un choix réfléchi » (Aristote, *Les Politiques*, op. cit., III, 9, 1280 a 31 – 34, p. 247)
9 Marx K., *Manifeste du Parti communiste suivi de La lutte des classes*, op. cit., p. 61

et y apprend la vérité concernant les *μεγαλόψυχοι* de ce monde. En parlant de l'idéologie (le concept qui remplace le *Verbe* d'antan), Marx souligne que sa méthodologie

> *s'élève* […] *de la terre au ciel ; autrement dit, on ne part pas de ce que les hommes disent, s'imaginent, se représentent, ni non plus de ce que l'on dit, pense, s'imagine et se représente à leur sujet, pour en arriver à l'homme en chair et en os ; c'est à partir des hommes réellement actifs et de leur processus de vie réel que l'on expose le développement des reflets et des échos idéologiques de ce processus.* […] *la morale, la religion, la métaphysique et tout le reste de l'idéologie, ainsi que les formes de conscience qui leur correspondent, ne conservent plus leur semblant d'indépendance.*[1]

Ainsi, le « Verbe » est-il secondaire par rapport à la pratique et à l'action : « Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, c'est la vie qui détermine la conscience »[2]. Cela implique la nécessité de sortir de la philosophie de « l'Idée pure »[3] et de passer aux changements dans le réel. L'injonction qui fait partie du blason de l'Union soviétique est un bel exemple d'une telle intervention active dans la vie réelle : unis, les syndicats peuvent résister à la puissance de la classe dominante et accélérer, par cela même, le déclenchement de la *révolution socialiste*. Cette modification active entraînerait des changements dans le domaine idéologique. En d'autres termes, plus techniques, les mutations au niveau de ce que Marx qualifie d'« infrastructure » débouchent sur les mutations au sein de la « superstructure ».

Depuis que Dieu est forcé d'emprunter de l'argent au Diable, c'est-à-dire depuis la *révolution bourgeoise*, le monde, comme nous venons de l'évoquer, fait rencontrer (voire heurter l'une contre l'autre) les « paroisses » différentes sans avoir recours aux « belles et bonnes » proportions de la *juste mesure*. Au lieu de l'harmonie céleste, ces « paroisses » entrent dans des relations compliquées et conflictuelles, ce qui remet en cause le caractère sacré du Verbe. Cette « pluralité des voix »[4] trouve, entre autres, son expression dans le « roman polyphonique » qui succéderait, selon Bakhtine, à la forme « homophonique »[5] de l'écriture. Aussi, pour correspondre aux défis de l'époque, le penseur russe propose-t-il son projet de « la philosophie du langage » orientée par la *dialectique matérialiste* qui dénonce l'indépendance du monde céleste d'avec le monde terrestre.

---

1 Marx K., Engels F., *L'idéologie allemande (« Conception matérialiste et critique du monde »)*, dans Marx. K., Œuvres, Philosophie, tome III. Gallimard, 1982, pp. 1056-1057
2 Ibid., p. 1057
3 Ibid., pp. 1056-1057
4 Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35
5 Ibid., p. 36

Commençons par la critique que Bakhtine adresse à la linguistique qui serait leurrée par les chimères de « l'Idée pure »[1] et traçons les grandes lignes de ce qui constitue son champ. Au début de la première partie de notre travail, nous avons déjà mentionné la question principale qui a considérablement influencé la méthodologie de la science du langage, à savoir celle du *protolangage*. Ce problème a beaucoup préoccupé les *μεγαλόψυχοι* depuis l'époque pharaonique. L'intérêt étant fondé sur l'idée de l'existence d'un langage authentique, vrai, divin, à l'instar du *Royaume platonicien des idées*. La curiosité ardente des partisans de cette approche les a parfois poussés assez loin dans leurs recherches. Ainsi, l'Empereur Frédéric de Hohenstaufen, érudit savant qui maîtrisait non seulement le Saint-Empire romain germanique mais également une bonne dizaine de langues, aurait ordonné d'élever plusieurs enfants en dehors de tout contact humain, juste en satisfaisant leurs besoins biologiques immédiats. Tout cela pour déceler quelle langue ils parleraient « spontanément », sans aucune influence extérieure[2]. Hélas, la réminiscence platonicienne sur laquelle apparemment comptait le brave empereur aurait échoué : les enfants non seulement sont resté muets mais ont également eu l'insolence de laisser cette triste vallée des larmes pour rejoindre les anges.

Malgré ses relations assez tendues avec le clergé qui lui était contemporain, Frédéric II peut être classé, sans trop d'hésitation, parmi les « philologues-prêtres »[3] au sujet desquels le jeune théoricien marxiste en linguistique assène une critique véhémente. La méthodologie de Frédéric II, qui prend pour point de départ l'idée du *Verbe* comme divin, relève du paradigme dans la linguistique que Bakhtine désigne, à titre indicatif, comme « objectivisme abstrait »[4]. Cette approche que le penseur russe appelle également, avec un brin de sarcasme, le « philologisme »[5], théorise le langage comme un système clos et immobile, c'est-à-dire « synchronique »[6] par excellence.

Or, la chute du maître féodal dévoile, selon Bakhtine, le *πρῶτον ψεῦδος* de *l'objectivisme abstrait*. Rappelons que la notion de *πρῶτον ψεῦδος* apparaît dans les *Premiers Analytiques* d'Aristote consacrées au problème du syllogisme formel. Dans la

---

1 Marx K., Engels F., *L'idéologie allemande (« Conception matérialiste et critique du monde »)*, op. cit., pp. 1056-1057

2 Maleval J.-C., « Du sujet divisé », dans *Divisions subjectives et personnalités multiples*, Rennes, PUR, Clinique psychanalytique et psychopathologie, 2001, p. 96

3 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, pp. 107-108

4 Ibid., p. 74

5 Ibid., p. 104

6 Ibid.

version française de Jules Tricot, le terme est traduit comme « une première erreur »[1] ; il s'agit d'une *prémisse erronée* ce qui débouche sur les conclusions invalides. Or, la notion peut être interprétée autrement et à juste titre. Ainsi, Marina Yaguello, la traductrice du texte de Bakhtine, parle du « premier mensonge »[2]. D'après Marx, ce *mensonge* consisterait en croyance en une *vérité ultime* qui serait *hors-temps*. Effectivement, l'approche méthodologique de l'Empereur érudit exclut toute temporalité et, par conséquent, la *parole* qui ne se déploie que dans le temps : c'est exactement cette opération qu'il produit en séparant les nourrissons de leurs mères.

Bakhtine souligne le côté *mortifère* de la pensée « philologique » qui « s'est nourrie des cadavres des langues écrites »[3], c'est-à-dire des langues mortes[4]. La comparaison plus que pertinente dans le cas de Frédéric II qui, tel le roi Hérode I^er^, jeta les bébés avec l'eau vivante de l'« interaction »[5]. En isolant les enfants de tout contact humain, il chérissait l'espoir que le langage pousse dans leurs corps tel un *arbor mundi*[6] et fleurisse avec des grappes des mots-prodigieux : « *Ossabandus, nequeys, nequer, potarinum, quipsa milus* »[7]. Mais ils restent *infans*, c'est-à-dire muets, comme la fille de Géronte. L'adhérent du paradigme « philologique », c'est-à-dire de *l'objectivisme abstrait*, traite le mot avec la cruauté digne de l'Empereur Frédéric II, en l'enfermant dans une cage du dictionnaire et en l'isolant de ses semblables avec lesquels il pourrait, comme l'enjoint André Breton, « faire l'amour »[8] ou bien lutter, lutter et encore une fois lutter, sur quoi insiste Bakhtine en partisan fidèle de Marx.

Par ailleurs, le philosophe russe met en garde contre un autre danger intellectuel qui nous guette dans les raisonnements linguistiques. Au premier abord, cet autre paradigme est tout le contraire de *l'objectivisme abstrait*. Le *Verbe* divin et immuable qui précède tout existant se fait remplacer par le *poète* qui, grâce à son inspiration, crée de nouveaux mots, sens et significations. Ainsi, ce n'est plus le système linguistique figé qui se trouve au premier plan mais la *parole* négligée par l'Empereur médiéval. Or, la *parole* au sein de ce

---

1 Aristote, *Organon III : Premiers Analytiques*, Paris, Librairie philologique J. Vrin, 2007, p. 328
2 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 118
3 Ibid., p. 104
4 Ibid., p. 105
5 Ibid., p. 67
6 L'*arbre du monde* ou l'*arbre cosmique* (en latin) qui représente, dans les mythologies païennes, l'axe universel reliant le monde céleste, terrestre et souterrain.
7 Molière, *Le Médecin malgré lui*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 752
8 Breton A., *Les Pas perdus*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 1988, p. 286

paradigme est considérée comme un acte « individuel »[1] volontariste, ce qui permet à Bakhtine de qualifier une telle approche de « subjectivisme idéaliste »[2]. Le génie du créateur s'avère être à l'origine du langage : « tous les faits de langue, sans exception, se prêtent à une explication fondée sur la psychologie individuelle sur une base volontariste »[3]. Il semble que Melmoth ait triomphé sur l'ordre divin immuable pour suppléer au Royaume des mots éternels, avec de nouvelles assonances et métaphores.

Pourtant, cette approche n'a rien de diabolique en soi. La Bible nous dit clairement qu'après avoir « formé de la terre toutes les bêtes des champs et tous les oiseaux des cieux », l'Éternel Dieu les fit « venir vers Adam » pour lui confier une mission importante de la *nomination*[4]. Or, il se peut qu'Adam ait bâclé son travail. Au moins, c'est justement cette conclusion que l'on peut tirer de l'extrait que Bergson a consacré aux relations entre l'art et le langage, que nous avons déjà évoqué dans le chapitre 3 de la première partie. Comme nous nous en souvenons, le philosophe spiritualiste trouve dans le langage une fâcheuse tendance à catégoriser les phénomènes en les désindividualisant. En effet, même si nous faisons, grâce aux efforts d'Adam, « une différence entre la chèvre et le mouton » nous restons perplexes quand il s'agit de distinguer « une chèvre d'une chèvre, un mouton d'un mouton… »[5].

L'approche bergsonienne représente un bon exemple du *subjectivisme idéaliste*, d'autant plus que le philosophe français lie l'accès à la réalité au *Beau*. Le chemin vers la vérité qui, pour Bergson, équivaut au réel (c'est-à-dire au « vivant » non altéré par le « mécanique ») ne passerait pas par le comique. La vérité rompant avec « la convention utile »[6], nous y accédons seulement par l'art. Rappelons que le comique, selon Bergson, ne relève pas de l'art à proprement parler car trop imprégné par le social. L'art véritable, en revanche, nous offre une « pureté de perception » impossible sans un certain « désintéressement » propre de l'*idéalisme*. « C'est à force d'idéalité […] qu'on reprend contact avec la réalité »[7], note Bergson. Le philosophe a certainement vu le tableau de Jules Lefebvre tout simplement intitulé *La Vérité* (1870) qui illustre à merveille son idée selon laquelle le réel n'est accessible que par la voie de l'idéal. Cette image appartient à une

---

1 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 199
2 Ibid., p. 74
3 Ibid., p. 77
4 Genèse 2:19
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 116
6 Ibid., p. 120
7 Ibid., p. 121

vénérable tradition allégorique qui représente la Vérité sous les traits d'une belle femme dénudée. Son corps blanc de déesse antique irradie d'une beauté chaste et fière. La Vérité est armée non seulement de sa nudité mais aussi par un outil brillant qu'elle tient à la main. Souvent, il s'agit d'un miroir qui reflète les rayons solaires. Le message semble être clair : la Vérité dévoilée est désirable et sublime en même temps.

La dialectique de l'*utile/idéal* développée dans le livre de Bergson se résume parfaitement dans la fameuse réplique que le Mozart pouchkinien adresse à Salieri :

> *Si tous les gens savaient ainsi que toi*
> *Ami, comprendre et adorer la grâce*
> *De la musique ! Non le monde alors*
> *Cesserait d'exister. Nul ne voudrait*
> *Songer aux bas besoins du quotidien,*
> *Pour s'adonner aux vertiges de l'Art.*
> *Nous sommes peu nombreux, oisifs élus*
> *Et dédaigneux de ce qui est utile.*
> *Mais serviteurs uniquement du beau.*[1]

En dehors des motifs qui nous sont déjà familiers grâce aux éthiques aristotéliciennes (le dédain envers les « bas besoins du quotidien », le dévouement sublime et désintéressé au Beau etc.), ce passage accompagné du tableau éblouissant de Lefebvre nous permet de saisir la ressemblance foncière entre le « subjectivisme idéaliste » et « l'objectivisme abstrait ». Les deux sont orientés par une *prémisse erronée* (voire par un *mensonge*) qui considère le langage comme entièrement « monologique »[2] : qu'il s'agisse du *monologue* divin ou du celui du « génie ». La relation d'un tel système idéal à la Vérité ne prête guère à rire. Certes, le Mozart de Pouchkine aime s'amuser et l'autodérision, si insupportable pour l'agelaste Salieri, ne lui est pas étrangère. Mais une fois qu'on entre dans le domaine du *Beau* et des « vertiges de l'Art », ses badinages s'arrêtent. Comme le souligne Baudelaire, dans la « poésie pure, [...] limpide et profonde comme la nature, le rire fera défaut comme dans l'âme du Sage »[3].

Nous osons reformuler les *πρῶτα ψεύδη* des deux paradigmes dans le contexte de notre questionnement sur la Vérité. Si dans l'*objectivisme abstrait* la vérité était fixement soudée au langage (« Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu »[4]), alors le *subjectivisme idéaliste* disjoint le langage de la vérité (comme le

---

1 Pouchkine A., *Mozart et Salieri*, dans Œuvres complètes, tome deuxième, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1981, pp. 40-41

2 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 44

3 Baudelaire Ch., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 533

4 Jean 1:1

formule le poète russe et l'ami de Heine Fiodor Tiouttchev, « Toute pensée exprimée est mensonge »[1]). En suivant la répartition en l'*infra*- et de la *super*-structures définies par le matérialisme dialectique, Bakhtine attribue le *mensonge primordial* à la classe dominante : *la vérité ultime et monologique* n'étant qu'une *idéologie au service d'un maître actuel*. D'une part, cette *idéologie* sous-jacente rend « le signe monoaccentuel »[2] et, de l'autre, engendre de tels concepts « déplorables » comme « conscience », « psychisme » et « monde intérieur »[3], « déplorables » car considérant l'agent de la parole comme une monade indivisible.

Commençons par la critique bakhtinienne de la *monoaccentuation* du *signe*. Il est probable que l'exemple proposé par le penseur russe soit plus éloquent que toutes les autres explications (d'ailleurs, nous ne manquerons pas de les fournir plus tard). Une esquisse du *Journal d'un écrivain* de Dostoïevski illustre parfaitement le caractère *pluriaccentuel* du signe dont parle Bakhtine. Il s'agit d'un récit plein d'humour presque dépourvu d'un snobisme propre au sourire du maître. Nous nous permettons de présenter cet extrait dans son intégrité pour garder les sincères étonnement et ravissement de l'auteur ayant fait face à l'essence du langage dans son état pur :

> *Un dimanche, à la nuit tombée, j'ai eu l'occasion de faire quelques pas à côté d'un groupe de six ouvriers en état d'ébriété et je me suis brusquement rendu compte qu'il est possible d'exprimer n'importe quelle pensée, n'importe quelle sensation et même des raisonnements profonds, à l'aide d'un seul et unique substantif, le plus simple qui soit [il s'agit d'un mot de cinq lettres très commun]. Voilà qu'un des gars prononce avec aplomb et énergie ce substantif pour exprimer, à propos de quelque chose dont il avait été question auparavant, la dénégation la plus méprisante. Un autre lui répond en répétant le même substantif, mais sur un ton et avec une signification tout à fait différentes, pour contrer la dénégation du premier. Le troisième gars commence brusquement à s'exciter contre le premier, il intervient brutalement et avec passion dans la conversation et lui lance le même substantif, qui prend alors le sens d'une engueulade. Là-dessus, le second gars intervient de nouveau pour injurier le troisième, celui qui l'a offensé : « Ça va pas, mec ? Pour qui tu t'prends ? On discute tranquillement et toi tu t'sens plus, voilà que tu m'engueules ! » Seulement, cette pensée, il l'exprime à l'aide du même petit mot magique que précédemment, qui désigne de façon tellement simple un certain objet ; en même temps, il lève le bras et l'abat sur l'épaule du gars. Mais voilà que le quatrième petit gars, le plus jeune de tout le groupe, qui s'était tu jusqu'alors et qui apparemment vient de trouver la solution au problème qui était à l'origine de la dispute, s'écrie sur un ton ravi, en levant la main : ...« Eurêka ! » Pensez-vous ? Il a trouvé ? Non, ce n'est pas « Eurêka » qu'il crie ; il se contente de répéter toujours le même substantif exclu du dictionnaire, un seul mot, mais sur un ton d'exclamation*

---

1 Tiouttchev F., *Poèmes*, Paris, Interférences, 2018, p. 29

2 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 44

3 Ibid., p. 106

> *ravie, avec transport et, semble-t-il, trop fort, car le sixième gars, le plus grincheux et le plus âgé des six, le prend de travers et écrase en un instant l'enthousiasme du jeune blanc-bec en répétant d'une voix de basse imposante et sur un ton râleur... toujours le même substantif, interdit en présence des dames, pour dire en clair : « Pas la peine de t'arracher la gorge, on a compris ! » C'est ainsi que, sans prononcer un seul autre mot, ils ont répété six fois de suite leur mot préféré, l'un après l'autre, et ils se sont compris.*[1]

Il est curieux de souligner que ce mot-caméléon désigne cette partie du corps qui, selon St Augustin, a souffert le plus des conséquences du péché originel. Or, en devenant un signe, cet organe désobéissant se transforme en un bon outil capable de transmettre les gammes les plus fines des significations. Pourtant, souligne Bakhtine, pour faire circuler ce *signe polyvalent*, il serait nécessaire de le brancher à une *source d'énergie*. La notion d'énergie satisfaisant en quelque sorte à l'exigence marxiste d'ancrer la pensée dans la dimension de la « terre »[2], du réel et de l'action.

Probablement inspiré par le slogan léninien définissant le communisme, comme « le gouvernement des Soviets plus l'électrification de tout le pays », Bakhtine utilise la métaphore du « courant électrique de la communication verbale » comme ce qui « fournit au mot la lumière de sa signification »[3]. Dans l'exemple anecdotique que nous venons de citer, c'est *l'intonation* qui joue le rôle de « l'électrification » de l'interaction entre les ouvriers en accordant au mot « interdit en présence des dames » « un accent de valeur ou appréciatif »[4] ; en d'autres termes, en le plaçant dans la situation concrète de l'*énonciation*[5] et en le rendant, par cela même, *vivant*. La philosophie du langage que propose Bakhtine, à qui convient le nom de « translinguistique »[6], tourne autour du concept du « signe idéologique »[7] qui exclut toute passivité. Si la notion du *mot* est délestée de tout tension qui est propre à la lutte entre les classes, alors le *signe* est l'arène même de cette lutte : de ce fait, il est « *pluriaccentuel* »[8] par excellence.

---

1 Ibid., pp. 147-148
2 Marx K., Engels F., *L'idéologie allemande (« Conception matérialiste et critique du monde »)*, op. cit., p. 1056
3 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 147
4 Ibid.
5 Ibid., p. 142
6 Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », op. cit., p. 88
7 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 32
8 Ibid., p. 44

Au commencement était le Dialogue[1] mais pas le *Verbe* ou le *monologue du poète* qui enrichit le maigre vocabulaire d'Adam, rectifie Bakhtine les *πρῶτα ψεύδη* des deux paradigmes que nous venons de décortiquer. Cette correction explique l'adjectif « déplorable » que Bakhtine applique à la notion du « monde intérieur » et de ses corrélats. Comme le souligne le philosophe russe, « hors d'une orientation sociale à caractère appréciatif il n'est pas d'activité mentale. Même les pleurs du nourrisson sont orientés vers la mère »[2]. C'est justement cette orientation qui n'a pas été prise en compte par Frédéric II qui s'attendait à ce que la machine du langage et de la parole se mette en marche par elle-même, sans aucune « électricité ».

Il est à préciser que le principe du dialogisme mis en exergue par Bakhtine ressemble peu au dialogue éternel que le Socrate de Platon envisage de mener après sa descente aux enfers[3]. Tout d'abord parce que l'adjectif « éternel » dans le contexte bakhtinien n'est applicable qu'à la notion de « devenir »[4]. Le dialogue se situe toujours dans un moment précis dans l'histoire. Comme nous l'avons détecté plus haut, la vérité qui se croit éternelle, n'est qu'une idéologie monologique. La *signification* se fait sans cesse déformer par *l'énonciation*, « déchirer par ses contradictions vivantes »[5] ; de ce fait, elle est plastique et « ne peut rester stable »[6]. Comme nous pouvons le conclure, la *signification* qui est inséparable de la situation concrète dialogique ne relève pas de l'Absolu ; c'est « l'effet de l'interaction du locuteur et du récepteur, s'exerçant sur le matériau d'un complexe sonore donné »[7].

Revenons au début de notre chapitre et à ce nouveau mythe que nous propose le philosophe *Bedlamite*. À l'époque de Heine, il semble que Dieu soit toujours en vie, même s'il demeure perplexe avec son gousset vide. L'on peut profiter de cette faiblesse de Dieu en remplaçant ce dernier par la dictature du prolétariat qui est peu encline à la délicatesse. Se peut-il que le rire des exploités puisse contrer le rire du capitaliste qui finance les machinations du Diable ? En effet, comme le suggère Bakhtine, la vraie révolution s'accompagne des éclats de rire qui enterrent la vieille vérité du passé : la « dialectique

---

1 Le dialogue étant la « seule sphère possible de la vie du langage » (Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », op. cit., p. 87).

2 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 126

3 Platon, *Phédon*, op. cit., 63b-c, p. 11 ; Platon, *Apologie de Socrate*, op. cit., 41 a-b, p. 172

4 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 151

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid., p. 147

interne du signe ne se révèle entièrement qu'aux époques de crise sociale et de commotion révolutionnaire »[1]. C'est précisément lors de ces époques que l'on s'aperçoit de *l'ambivalence*[2] foncière du *signe idéologique* : « toute critique vivant peut devenir louange, toute vérité vivante ne peut manquer de paraître à certains le plus grand des mensonges »[3]. Ce *rire subversif* n'a rien de « cathartique »[4] car il n'est au service d'aucune idéologie (comme, par exemple, les idéaux de la cité abordés dans le chapitre consacré à la *Poétique* aristotélicienne) ; c'est « une fête de la cruauté » célébrant « la joie éternelle du devenir »[5]. Comme nous l'avons pu constater grâce à Dostoïevski, la *pluriaccentuation* du *signe idéologique* qui brise le *monologisme* de l'idéologie dominante est le plus perceptible dans la parole du prolétaire. La révolution socialiste dans sa version bakhtinienne consiste ainsi dans le fait que le langage, ce trésor du prolétariat, s'avère être retiré de l'entière propriété du maître.

Mais y a-t-il d'autres moyens, en dehors de la révolution, d'arracher la « dignité personnelle » à l'emprise de la « simple valeur d'échange »[6] ? Se peut-il qu'au lieu de donner à Dieu le coup de grâce, on puisse rendre ce monde meilleur en remboursant sa dette au Diable ? Or, comme nous nous en souvenons du Sermon sur la montagne, heureux les pauvres en esprit[7] car ils ont plus de chances d'entrer dans le royaume de Dieu[8] que le Veau d'or dans le trou d'une aiguille. Est-il possible que la *valeur* et l'*appréciation* qui accompagnent le *signe idéologique* puissent rivaliser avec la puissance de la *survaleur* qui a conquis le monde, le mot mort du prêtre n'étant plus convaincant pour entraver le Diable-banquier ? Apparemment, pour faire concurrence aux charmes du Veau d'or, il faut une arme bien plus puissante…

Dans les mémoires de l'écrivain Soulié, qui a beaucoup admiré Heine, nous trouvons une vignette charmante :

> *… un soir,* [Heine] *se trouvait dans un salon parisien en compagnie de* […] *Soulié* […], *ils virent entrer un de ces rois de la finance parisienne que l'on comparait à Midas pour des raisons qui ne tenaient pas uniquement à l'argent. Bientôt, une foule se presse autour du personnage pour lui témoigner les marques du plus profond respect. « Regardez donc là-bas, dit Soulié à Heine, vous verrez le dix-neuvième siècle en train d'adorer le Veau d'or ». Tout en jetant un regard sur l'objet d'une telle*

---

1 Ibid., p. 44
2 Nous reviendrons à ce terme important dans la dernière partie de notre recherche.
3 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 44
4 Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », op. cit., p. 106
5 Ibid.
6 Marx K., *Manifeste du Parti communiste suivi La lutte des classes*, op. cit., p. 23
7 Matthieu 5:3
8 Matthieu 19:24

déférence, Heine répond alors comme pour rectifier : « Oh non, il est certainement plus vieux ».[1]

Bien que ce *mot d'esprit* qui démontre à merveille la nature *pluriaccentuelle* du signe n'entraîne pas la révolution, il atténue certainement « le fâcheux effet d'une dette »[2] en « dégonflant » le complice du Diable. Cette méthode de lutte attirera l'attention et sera étudiée par un penseur qui, comme Marx, met l'accent sur la dimension de la *pratique* : sauf que cette fois, il ne s'agit pas de la pratique sociale mais *médicale*. Sigmund Freud, le docteur-neurologue qui a commencé ses recherches au tournant du siècle le plus sanglant que l'Histoire ait connu, n'a jamais défendu le prolétariat comme Marx. Il a été l'intercesseur d'autres « opprimés » : ceux affligés par la maladie connue à l'époque sous le nom d'*hystérie*. C'est son approche particulière au rire et à sa relation à la *vérité* qui deviendra l'objet de notre étude attentive dans les chapitres suivants.

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, p. 108
2 Heine H., *Tableaux de voyages, Angleterre*, op. cit., p. 123

2.3 Jardin d'enfants

En 1938, après l'Anschluss, un médecin juif à l'âge avancé s'est vu obligé de quitter Vienne, la ville où il avait passé soixante-dix-neuf années de sa vie. Grâce à ses intercesseurs éminents, il a obtenu un visa pour trouver refuge à Londres. Or, pour y partir, il lui a fallu respecter quelques formalités, y compris signer la déclaration suivante :

> *Je soussigné, Pr Freud, confirme, qu'après l'Anschluss de l'Autriche avec le Reich allemand, j'ai été traité par les autorités allemandes, et la Gestapo en particulier, avec tout le respect et la considération dus à ma réputation scientifique…*[1]

Cette humiliation succède à une autre, qui avait eu lieu longtemps avant la rencontre avec le Cerbère du Troisième Reich. Enfant, Sigmund avait entendu une histoire racontée par son père, Jakob Freud, laquelle avait laissé une trace indélébile dans son esprit :

> *… un chrétien avait jeté dans la boue un bonnet en fourrure de Jakob Freud, en criant : « Juif, descends du trottoir ! »*
> *- Et qu'as-tu fait ? demanda Sigmund indigné.*
> *« Eh bien, je suis descendu dans le caniveau et j'ai ramassé mon bonnet ».*[2]

Soixante-dix ans plus tard, le Docteur Freud ira un peu loin que son père et ne se contentera pas de « ramasser son bonnet ». Or, il n'a pas fait d'actes héroïques comme le grand conquérant carthaginois Hannibal qui l'avait tant inspiré quand il était petit. Tout en *faisant des économies* sur l'exploit, le docteur âgé n'a pas laissé *l'humiliation* subie sans réponse. Après avoir accompli la révérence bureaucratique, le père fondateur de la psychanalyse aurait ajouté au document une phrase suivante :

> *Je puis cordialement recommander la Gestapo à tous.*[3]

Certes, cet énoncé peut être compris au premier degré, comme le font certains apôtres du bon sens[4]. Mais, en ayant en tête la stratégie préférée de Socrate, que nous avons étudiée plus haut, nous sommes plutôt enclins à considérer la réplique comme tournant en dérision la machine infernale du Troisième Reich. On dirait l'ironie sanglante, digne du Dieu de

---

1 Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome III, Les dernières années 1919-1939*, Paris, PUF, 1969, p. 257
2 Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome I, La jeunesse 1856-1900*, Paris, PUF, 1969, p. 25
3 Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome III, Les dernières années 1919-1939*, op. cit., p. 258
4 Onfray M., *Le crépuscule d'une idole. L'affabulation freudienne*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2010

Pascal… Sauf qu'il ne s'agit pas d'un être suprême mais d'un « Ahasvérus »[1] âgé qui ne chérit que deux espoirs : revoir sa famille réunie et « mourir libre »[2]. Le mot d'esprit (ou *Witz*) étant son unique arme contre les puissants de ce monde, capables de le faire « descendre du trottoir » à tout moment. Chose curieuse, c'est justement le goût pour les anecdotes et les bons mots qui aurait lié Freud, laïc et athée, à sa communauté[3]. Ainsi, depuis les années 1880, il collectionne des historiettes juives « pleines de sagesse »[4], ce qui a abouti, vingt ans plus tard, à la publication du *Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, de son « jardin choisi du plus amer amour »[5], comme l'a ensuite poétiquement défini Jacques Lacan.

L'un des personnages récurrents de cet ouvrage étant la créature du génie comique de Heine nommée Hirsch-Hyacinth. Freud s'est émerveillé par ce bonhomme désopilant et a regretté que l'auteur ait « si rapidement laissé tomber cette savoureuse figure »[6]. Ce personnage est devenu notre Virgile dans le « jardin choisi » parce qu'il représente un « nœud » liant deux types de rire et de risible que Freud met en relief : le *comique* avec le *spirituel*. Dans ce chapitre, nous entrerons dans le « jardin » freudien par la porte étroite du *comique*. Hirsch, ce pauvre valet de chambre chez le distingué Marquis Christophoro di Gumpelino, nous sera d'une grande aide car il représente, selon l'auteur du *Mot d'esprit*, le *personnage comique* par excellence.

Mais qu'est-ce qui fait son charme ? Hirsch fait assurément partie de ceux qu'Aristote appelait « hommes bas (*φαυλοτερων*) »[7]. Comme nous l'avons déjà évoqué, le *φαυλος* désigne, entre autres, le « léger, instable, emporté à tout vent » ce qui n'est pas sans lien avec le métier de Hirsch, qui gagne sa vie en tant que placeur de billets de loterie. En outre, il est exciseur de cors aux pieds, ce qui nous renvoie au « bas corporel » et aux parties « viles » (comme l'aurait dit Aristote) de l'anatomie humaine. Laquais né, Hirsch est très fier de ses clients éminents et ne manque pas l'occasion de s'en vanter. Les rapports assez étroits avec les extrémités inférieures des représentants de la haute société l'obligent à saupoudrer ses discours de mots savants et exquis qu'il emploie improprement et hors de propos, ce qui d'ailleurs ne le gêne guère.

---

1 Le surnom que se donne Freud lui-même dans une lettre à son fils Ernst (12 mai 1938). (Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome III, Les dernières années 1919-1939*, op. cit., p. 257)

2 Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome III, Les dernières années 1919-1939*, op. cit., pp. 256-257

3 Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome I, La jeunesse 1856-1900*, op. cit., p. 25

4 Ibid.

5 Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 270

6 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 259

7 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 49a32, p. 43

Hirsch puise ses pseudo-connaissances chez son maître qui vaut son valet pauvre en esprit. Les leçons enseignées par le Marquis di Gumpelino sont un vrai supplice pour son laquais mais ce dernier endure stoïquement cette épreuve pour s'initier à l'art sublime de la poésie[1]. La scène lors de laquelle di Gumpelino donne à son valet studieux et niais le cours sur les règles de construction des vers représente une excellente parodie de la *παιδεία* grecque. Exténué par l'effort, le pauvre domestique marmonne avec humeur : « Spondée, tronchée, ïambe, ribraque et braque, anapeste et peste de peste ! »[2]. Effectivement, il se sent plus à l'aise avec d'autres pieds, moins poétiques ! Quoi qu'il en soit, cela n'empêche que l'éloquence soit son dada ; Hirsch est prêt à philosopher à tout moment et pour n'importe quelle raison, tout en admettant qu'il « n'est pas Aristote »[3] ou, en d'autres termes, qu'il est un crétin intégral.

Or, il est peu probable que le crétinisme comique de Hirsch-Hyacinth provoque de l'indignation ou du dédain chez le lecteur, comme l'aurait supposé le « maître de ceux qui savent »[4]. Comme le remarque Freud à juste titre, le bon comédien provoque « l'admiration »[5] plutôt que la méprise ; le psychanalyste va même jusqu'à dire que « le comique est, par principe, indépendant du sentiment de supériorité »[6]. Certes, Hirsch n'est qu'un personnage ; de ce fait, nous pouvons rire de bon cœur de ses bêtises sans avoir peur de le blesser par notre attitude. Pourtant, imaginons, ne serait-ce qu'un instant, que la création de Heine est parmi nous et que ce n'est plus un assemblage des mots et des signes de ponctuation mais une vraie personne en chair et en os. La distinction entre le comique *volontaire* et l'*involontaire*, mise en valeur par Aristophane dans son discours du *Banquet* de Platon (comme nous nous en souvenons, il avait peur « de ne dire point des choses qui fassent rire, car ce serait un avantage, et [sa] Muse y trouverait son terrain familier, mais des choses ridicules »[7]), serait-elle toujours opérante dans ce cas ? Rien n'est moins sûr. Il semble que les *ἁμαρτίαι* de Hirsch, qu'elles soient *volontaires* ou *non*, provoquent tous les sentiments imaginables, sauf l'indignation.

Mais où se cache le secret du charisme de notre spécialiste des pieds et de la chance ? Examinons l'apparence de Hirsch ; peut-être elle nous servira-t-elle d'indice dans nos

---

1 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, pp. 159-160
2 Ibid.
3 Ibid., p. 157
4 C'est le nom que Dante donne à Aristote dans *la Divine Comédie* (Dante, *La Comédie. Enfer*, IV, 131, Paris, Imprimerie Nationale, 1995, p. 57).
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 352
6 Ibid.
7 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 189b, p. 29

recherches ? C'est un « petit homme »[1] avec une « bonne petite figure »[2], « deux humbles petites jambes courtes moulées dans des culottes écarlates et deux bras maigrichons un peu trop longs dans des manches blanches et flottantes »[3]. Cette description nous renvoie à ce personnage anthropologique que nous avons déjà rencontré au début de la première partie de notre travail, à savoir *l'Enfant*. En effet, notre conjoncture trouve son écho dans le *Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* dans sa partie consacrée au comique, dans laquelle Freud déduit le charme propre au personnage cocasse de sa ressemblance avec un enfant :

> *l'homme bête m'apparaîtrait comique dans la mesure où il me ferait penser à un enfant paresseux et l'homme méchant à un fripon d'enfant.*[4]

Rappelons que Freud rédige son œuvre au tournant du XX^e^ siècle et raisonne dans le même système de pensée que Bergson et les psychologues de cette époque ; nous l'avons ébauché au début de notre travail. Comme nous nous en souvenons, l'enfant apparaît sous deux modes différents : en tant que *sujet* et *objet* du rire. Dans sa théorie, Freud semble réunir ces deux pôles de manière dialectique. Aussi, avance-t-il deux affirmations qui risquent de paraître paradoxalement contradictoires. D'une part, conformément à la tradition intellectuelle de son temps, Freud distingue le *rire infantile* de celui de *l'adulte* et soutient l'idée que « l'enfant n'a pas le sentiment du comique »[5]. De l'autre, il définit le comique, deux pages plus tard, comme la « récupération du rire enfantin perdu »[6].

La première assertion peut paraître similaire à la supposée innocence angélique mise en valeur par Baudelaire. Est-ce que c'est vrai ? Demandons-le au serviable Hirsch, toujours prêt à nous tendre la main. À un moment donné, il fait part de ses rêveries spirituelles dans lesquelles il apparaît sous l'apparence d'un ange. Une fois, il lui est arrivé de rendre à un « Monsieur Butor » un gros lot de cinquante mille marks que ce dernier avait gagné. Hirsch est très ému par sa propre honnêteté surhumaine (il aurait pu garder le lot) :

> *Quand je mourrai* [s'imagine le valet du Marquis di Gumpelino, la larme à l'œil], *qu'on mette cette quittance* [disant que Hirsch avait rendu l'argent à M. Butor] *avec moi dans la tombe et si un jour, là-haut, au jour du Jugement, je dois rendre compte de mes actes, je me présenterai cette quittance à la main devant le siège du Tout-Puissant* […] *et il dira alors : « Hirsch, je te nomme ange de première classe et j'autorise à porter des ailes à plumes rouges et blanches ».*[7]

---

1 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* op. cit., p. 159
2 Ibid., p. 149
3 Ibid., p. 160
4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 396
5 Ibid., p. 391
6 Ibid., p. 393
7 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* op. cit., p. 167

Cet épisode ne représente-il pas la version comique de la fameuse astuce que Jésus suggère à ceux qui ont l'ambition de gravir les échelons aux instances célestes ?

> *Les disciples s'approchèrent de Jésus et lui dirent : « Qui donc est le plus grand dans le Royaume des cieux ? » Alors Jésus appela un petit enfant ; il le plaça au milieu d'eux, et il déclara : « Amen, je vous le dis : si vous ne changez pas pour devenir comme les petits enfants, vous n'entrerez point dans le Royaume des cieux. Mais celui qui se fera petit comme cet enfant, c'est celui-là qui est le plus grand dans le Royaume des cieux. »*[1]

Quoi qu'il en soit, la nature prétendument angélique de Hirsch se conjugue mal avec l'impeccabilité (ou *l'anamartésie*, si l'on veut évoquer la notion de l'*ἁμαρτία* que nous avons étudiée dans la première partie) de Virginie qui ignore le pêché originel et, par conséquent, est insensible au comique. Hirsch est plutôt « un fripon d'enfant »[2], bien *vaniteux* de surcroît. Le mot « vanité » étant la notion-clef pour la théorie bergsonienne du personnage comique. Le philosophe français la définit comme « le défaut essentiellement risible » dont « le remède spécifique […] est le rire »[3]. Bergson consacre à la vanité un passage bien amer :

> *Je ne crois pas qu'il y ait de défaut plus superficiel ni plus profond. Les blessures qu'on lui fait ne sont jamais bien graves, cependant elles ne veulent pas guérir.* […] *Elle-même est à peine un vice, néanmoins tous les vices gravitent autour d'elle* […] *Issue de la vie sociale, puisque c'est une admiration de soi fondée sur l'admiration qu'on croit inspirer aux autres, elle est* […] *plus universellement innée que l'égoïsme car de l'égoïsme la nature triomphe souvent, tandis que c'est par la réflexion seulement que nous venons à bout de la vanité. Je ne crois pas, en effet, que nous naissions jamais modestes, à moins qu'on ne veuille appeler encore modestie une certaine timidité toute physique, qui est d'ailleurs plus près de l'orgueil qu'on ne le pense. La modestie vraie ne peut être qu'une méditation sur la vanité. Elle naît du spectacle des illusions d'autrui et de la crainte de s'égarer soi-même.*[4]

Cet extrait imprégné de la *tonalité sermonnaire* correspond mal à la *sympathie* que nous inspire, selon Freud, le personnage comique. En déplaçant quelques lettres dans le mot « vanité », nous obtenons une autre qualité que Freud mettait en exergue dans ses raisonnements concernant le personnage cocasse. Il s'agit de la *naïveté*[5], de la notion qui n'est pas sans lien avec l'anthropologie rousseauiste. Le mot « *naïf* » provenant du latin « *natus* », c'est-à-dire « *né* », qui s'oppose à la *Kultur* et son *Unbehagen*[6]. La spontanéité désopilante de Hirsch correspond ainsi au manque de *παιδεία* chez le *sauvage* dont nous avons discuté au début de la première partie de notre travail.

---

1 Matthieu 18:1-5
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 396
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 133
4 Ibid., pp. 132-133
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 325
6 Freud S., *Le malaise dans la culture*, dans Œuvres complètes, volume XVIII, Paris, PUF, 3e édition, 2015

Dans les *Bains de Lucques*, nous tombons sur un passage qui nous démontre bien ce genre d'innocence sauvage, caractéristique pour Hirsch. Absorbé par ses raisonnements théologiques, le valet de Monsieur di Gumpelino cire les bottes de son maître. Une fois les chaussures du Marquis ayant obtenu une brillance digne de leur propriétaire au titre si noble, Hirsch se met à astiquer d'autres objets précieux, y compris un crucifix en cuivre. L'air sérieux et concentré, il le nettoie « avec le même chiffon et les mêmes crachats consciencieux que pour les éperons de son maître juste auparavant »[1].

Ce geste inculte, ne ressemble-t-il pas au défi orgueilleux que Melmoth lance à l'être suprême ? Bergson aurait répondu négativement à cette question. Le spiritualiste français insiste sur *la dimension du regard*[2] dans sa définition des personnages de comédie et de tragédie. Si le premier « use à rebours de l'anneau de Gygès [et] se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde »[3], alors le second *s'approprie le regard de l'autre en échappant par cela même au risque de devenir l'objet de honte*. Il 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 »[4]. Pour résumer cette différence, Bergson utilise l'opposition « inconscient/conscient ». Le personnage comique est « inconscient »[5], c'est-à-dire qu'« il s'ignore lui-même »[6] alors que le héros tragique est *maître de soi, transparent pour lui-même*, comme Melmoth dont la révolte est tout à fait délibérée.

Dans l'optique freudo-rousseauiste, le geste irrespectueux de Hirsch qui nettoie avec le même chiffon les bottes et le crucifix relèverait plutôt de la *naïveté* du *bon sauvage* à qui la hiérarchie européenne distinguant le *bas* du *sublime* ne fait ni chaud ni froid. Son geste « blasphématoire », ainsi que sa certitude qu'il mérite « des ailes à plumes rouges et blanches »[7], nous font rire seulement du fait de leur caractère *sincère* et *naïf*. Il n'a pas besoin de l'anneau de Gygès sous aucune forme que ce soit car, comme le formule Baudelaire, « les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules ; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique »[8].

---

1 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, p. 149
2 Nous reviendrons à la question du *regard* dans la partie suivante.
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 13
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* op. cit., p. 167
8 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 534

Or, se peut-il que Hirsch nous mène en bateau en *faisant le naïf*, comme Socrate qui prétendait ne rien savoir ? Quoi qu'il en soit, il joue ce rôle jusqu'à bout pour nous procurer le *plaisir comique* ou le *substitut* du « rire enfantin perdu »[1]. Mais qu'est-ce qu'il est perdu, en fait, et comment le personnage comique permet-il de le récupérer ? Essayons de retrouver les traces de ce *trésor* en suivant les « sentiers qui bifurquent » du « jardin choisi » freudien. L'extrait suivant nous servira du fil d'Ariane dans nos recherches :

> *l'effet produit par le naïf est irrésistible et semble facile à comprendre. Une dépense d'inhibition qu'il est dans nos habitudes d'effectuer devient, par le fait que nous entendons les paroles naïves, brusquement inutilisable et se trouve déchargée par le rire.*[2]
>
> *Ainsi, reçoit-on en cadeau, sans effort de sa part, l'économie d'inhibition.*[3]

Deux notions nous intéressent au plus haut point dans cette formule : le *cadeau* et l'*inhibition*. Commençons par la seconde. Freud définit l'*inhibition* comme l'« investissement de voies psychiques »[4] qui organise la vie d'un homme civilisé (attention à l'aspect *économique* du mot « investissement », nous y reviendrons plus tard). L'*inhibition* est le résultat de la *παιδεία* qui vise à dompter la vanité des vanités et le gonflement d'esprit en imposant « des fardeaux pesants et insupportables »[5]. « Plus on est cultivé, plus on a d'inhibitions », cette idée rousseauiste traverse l'œuvre de Freud dès le début de son travail. Dans ses *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, nous trouvons une illustration de cette pensée ingénue, inspirée par une farce du dramaturge autrichien très populaire au XIXe siècle Johann Nestroy *Zu ebener Erde und erster Stock* (*Au rez-de-chaussée et au premier étage*). Freud compare deux petites filles de deux milieux différents : l'une, qui habite au premier étage, est la fille du maître de maison, d'un homme riche et distingué[6], alors que la seconde (qui vit au rez-de-chaussée) est celle du gardien, c'est-à-dire du prolétaire[7]. Quand elles sont petites, elles jouent ensembles, y compris aux jeux indécents (« au papa et à la maman »[8]) ; ce sont deux êtres « naïfs », pas encore cultivés. Or, le temps passe, les fillettes grandissent et leurs chemins divergent : bien que la « prolétaire » aura une « destinée moins

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 393
2 Ibid., p. 325
3 Ibid., p. 326
4 Ibid., p. 270
5 Matthieu 23:4
6 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 365
7 Ibid.
8 Ibid.

brillante »[1] que sa camarade noble, elle sera *moins inhibée*, c'est-à-dire moins déformée par la *Kultur* que cette dernière.

Nous pouvons terminer le vaudeville freudien de la manière suivante. La fille du papa riche et distingué devient adulte ; Madame hérite ainsi du premier étage et elle est désormais aussi aisée et estimée que son père. Pourtant, la joie de vivre lui manque, suite à ses *inhibitions*. Un jour, elle regarde une pièce de théâtre, composée et jouée par des enfants :

> *Au premier acte,* […] *un pauvre pêcheur et sa brave femme se plaignent de ce que les temps sont durs et leurs gains faibles. L'homme décide d'aller au-delà de la mer* […] *pour chercher la richesse ailleurs* […] *Le second acte se passe quelques années plus tard. Le pêcheur est revenu chez lui riche et la bourse bien garnie et il raconte à sa femme* […] *quelle a été sa bonne fortune dans le monde. La femme l'interrompt fièrement : « Moi non plus, je n'ai pas chômé durant tout ce temps » et elle livre à ses regards le sol de la cabane, sur lequel on voit dormir douze grandes poupées, ses enfants…*[2]

Madame du premier étage rit de bon cœur : ses *inhibitions* sont levées, ne serait-ce que pour quelques instants et elle devient une fille pas encore gênée par le joug de la *Kultur*. La vérité sort de la bouche des enfants ce qui, comme en témoigne la réplique prudente de la première dame de compagnie adressée à la princesse de la pièce d'Evgueni Schwarz, peut être bien gênant :

> *Je vous en supplie, taisez-vous. Vous êtes tellement innocente que vous pouvez dire des choses absolument épouvantables.*[3]

En écho aux mots de Baudelaire (« c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique »[4]), Freud souligne que ce n'est pas l'enfant comme tel qui suscite le rire mais la *comparaison* de son être au nôtre, c'est-à-dire à l'être de l'adulte « *inhibé* ». Pour expliquer ce phénomène, Freud a recours au mécanisme psychique de l'*imitation*[5] (de la *μίμησις* qui nous est déjà familière grâce à Aristote), mais il ne l'applique pas tant à l'art de l'acteur (dans l'exemple que nous venons de citer, les acteurs ne cherchaient pas à faire rire le public) qu'à la réception de cet art par le spectateur :

> *en accomplissant l'acte de « vouloir comprendre » [le geste comique], d'en avoir l'aperception,* […] *je me comporte, dans cette partie du processus psychique, tout à fait comme si je me mettais à la place de la personne observée.*[6]

---

1 Ibid.
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 327-328
3 Schwartz E., *Le Roi nu*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 30
4 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 534
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 340
6 Ibid., p. 343

Le rire résulte ainsi de la *levée de l'inhibition* économisée suite à l'*imitation mentale,* voire de l'*identification passagère* du spectateur avec le personnage comique. L'auteur du *Mot d'esprit* appelle ce mécanisme la « différence quantitative comique »[1]. L'idée nous renvoyant à la théorie mentionnée dans la première partie de notre thèse, à savoir la théorie de *détente* mise en avant par Alexander Bain[2] et Herbert Spencer[3]. Cette façon de reformuler les choses change la mécanique du rire *comique*. L'on ne rit plus *du* personnage en effectuant ainsi une « brimade sociale »[4], l'on rit *grâce* à ce personnage. Le mot « grâce » est ici à comprendre dans le sens du *cadeau* mentionné plus haut. C'est dans cette *levée gratuite de l'inhibition* que gît le ressort essentiel du personnage comique.

Freud termine son œuvre sur un accord majeur en définissant le plaisir procuré par le comique comme le retour à *l'état paradisiaque infantile* quand « nous n'avions pas besoin de l'humour pour nous sentir heureux dans la vie »[5]. Cette résolution à la va-vite semble oblitérer les problèmes que nous posent l'infantile et les problèmes que Freud lui-même traite, l'année même où il rédige le *Mot d'esprit* (1905), dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*[6]. Pourtant, derrière la façade rousseauiste et idéalisée de l'enfant « naturel » et non-inhibé par la *Kultur*, se dissimule quelque chose de l'autre ordre, qui suscite plutôt l'angoisse que « l'admiration »[7]. Ici, nous nous tournons vers l'enfant en tant que *sujet* du rire.

Dans le *Mot d'esprit*, Freud met en parallèle les mouvements maladroits d'un clown avec la mauvaise coordination qui est propre à un petit enfant en train d'apprendre à maîtriser son corps. Les gestes de l'enfant étant « démesurés et inadaptés à leur but »[8]. L'*inhibition* serait ainsi *l'arrêt du mouvement démesuré et sa transformation en un mouvement maîtrisé*. Or, pour maintenir cette maîtrise, il faut un effort (« investissement de voies psychiques »[9]) permanent. En protégeant contre la désordonnance, cette tension freine ce que Freud désigne comme « euphorie »[10]. D'une part, ce mot médical se substitue à la fameuse *joie* à laquelle nous avons consacré plusieurs pages dans la première partie de notre travail, de l'autre, il renvoie à l'expérience beaucoup moins idyllique que le prétendu bonheur d'un être naturel,

---

1 Ibid., p. 391
2 Bain A., *Les émotions et la volonté*, op. cit., p. 254
3 Spencer H., *Physiologie du rire, Essais de morale, de science et d'esthétique*, op. cit.
4 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 103
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 411
6 Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, dans Œuvres complètes, volume VI, 1901-1905, Paris, PUF, 2006
7 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 352
8 Ibid., p. 338
9 Ibid., p. 270
10 Ibid., p. 411

à savoir à l'état pathologique de la *manie*[1] ou aux états modifiés de la conscience provoqués par les substances *toxiques*[2]. Ces expériences hétérogènes ont quelque chose en commun : la *dissolution de la forme*, qu'il s'agisse du *discours* ou du *schéma corporel*.

Il y a, peut être, une autre particularité qui réunit le malade mental, l'intoxiqué et l'enfant et que l'on peut résumer par la notion que Freud emploie dans son livre : la *Hilflosigkeit*. Ce mot allemand peut être traduit par « besoin d'aide »[3] ou « détresse »[4]. Ainsi, *l'euphorie* n'est-elle pas sans lien avec la dépendance de l'autre parental qui aide à créer les inhibitions nécessaires pour la survie. Cela met en cause la théorie du personnage comique comme un être naturel dépourvu d'inhibitions ; sa plénitude n'étant qu'un mirage du rieur. Se peut-il que ce soit sa *Hilflosigkeit* même que l'objet comique offre en cadeau à son spectateur ? Où gît ainsi ladite admiration et comment se conjugue-t-elle avec le rire ?

Freud ne donne pas de réponse définitive à ces questions en prévenant le lecteur que « déterminer l'essence du comique »[5] ne faisait pas partie de ses projets. Au bout du compte, il est enclin à réduire le comique, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, à une « façade »[6] dissimulant le vrai *trésor* : le *Witz* ou le *trait d'esprit*. Notons toutefois que ce n'est pas une façade quelconque et qu'il est en lien direct avec la condition de celui qui produit le *Witz*. Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, c'est dans le contexte du danger imminent voire de la *Hilflosigkeit* que le Docteur Freud s'autorise à « faire le naïf » en « cordialement recommandant la Gestapo à tous », comme si c'était un magasin de jouets ou une excellente brasserie. Cette *tactique de l'Ingénu* nous permet de jeter un pont du comique au *Witz*, le pont s'appelant l'*humour*.

Ce type de risible qui se situe, selon Freud, entre le *comique* et le *spirituel*, a une fonction tout à fait précise : celle de la *défense*[7]. Malgré sa technique peu sophistiquée, *l'humour* « jouit […] de la faveur particulière des penseurs »[8] car il protège de la manière la plus élégante contre la *Hilflosigkeit*. Le procédé dévoile celui qui se trouve derrière l'enfant essayant de faire ses premiers pas : à savoir le parent qui apprend au bébé à « s'inhiber » correctement. *L'humour*, souligne Freud, coûte « une grande dépense de travail psychique »[9]

---

1 Ibid., p. 236
2 Ibid., p. 235
3 Ibid., p. 396
4 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige/PUF, 5e édition, 2014, p. 122
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 358
6 Ibid., p. 203
7 Ibid., p. 407
8 Ibid., p. 399
9 Ibid., p. 402

qui transforme la souffrance en « grandeur d'âme »[1]. En effet, cette *μεγαλοψυχία* demande qu'on ramasse le bonnet du père pour le mettre à sa place. Celui qui arrive à porter le couvre-chef de son père rabaisse sa propre souffrance au niveau d'un « bobo » puéril. En même temps, l'humoriste ravale les autres au rang des gamins. Même la *Gestapo* n'est qu'un *jardin d'enfants* ! Nous en trouverons une belle illustration dans le récit de Hirsch-Hyacinth qui se vante d'être invité au bal par Rothschild même. Au bal bien particulier, d'ailleurs :

> *J'ai été chez lui aussi au célèbre bal d'enfants dont il a été question dans les journaux.* […] *Les enfants, bien déguisés, jouaient au prêteur sur gage et ils étaient vêtus en rois, avec des couronnes sur la tête, sauf un grand garçon habillé exactement comme le vieux Nathan Rothschild.* […] *Aussi vrai que Dieu me comble de ses bontés, le grand garçon s'y entendait, surtout quand il passait son bras sous celui du gros enfant enveloppé dans un satin blanc décoré de vrais lis d'argent et lui disait de temps à autre : « Tiens-toi bien, fais attention à ce que tu manges, tâche de ne pas te faire chasser encore une fois, sinon je perdrai mon argent. »* […] *c'était un plaisir d'entendre ce garçon ; et* […] *tous de braves enfants, s'en tiraient très bien eux aussi – avant qu'on leur apportât le gâteau : il se mirent à se battre pour le plus gros bout, à s'arracher les couronnes de la tête, à hurler et à pleurer…*[2]

Cette parodie brillante démontre les puissants de ce monde sous les espèces des gamins mal élevés et même touchants dans ses caprices futiles. Pourtant, l'*infantile* chez Freud ne s'épuise pas par les notions de la *naïveté* et de la *vanité*. En dehors de l'*euphorie* engendrée par la *désinhibition* comique et de la *condescendance/indulgence* qu'on peut éprouver envers un enfant pauvre en esprit, Freud distingue un autre affect qui donne au rire une couleur très spécifique : celui de *l'étonnement*. Dans les chapitres suivants, nous continuons nos promenades dans le « jardin choisi », cette fois armés par cette nouvelle boussole.

---

1 Ibid., p. 401
2 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* op. cit., pp. 142-143

2.4 Le diable à ressort

Dans le chapitre précédent, nous avons cerné la dichotomie freudienne du *comique* et de l'*humour* qui ressemble, en quelque sorte, à la distinction que la pensée aristotélicienne trace entre la *βωμολοχία* vulgaire et *l'εὐτραπελία* de l'*homme libre*. Le *comique* dans son état pur relevant de l'infantile, alors que l'*humour* évoque une figure paternelle qui sourit, de façon condescendante, dans sa barbe en observant le spectacle de la déraison d'un gosse.

Continuons notre analogie. Comme nous nous en souvenons, le sous-rire du maître diffère, de manière évidente, des éclats de rire déclenchés par les grimaces et contorsions des *βωμολόχοι* ; la réaction au *comique* ressemblant elle-même au *masque comique*. Nous pouvons supposer que les expressions si hétérogènes ne signalent pas seulement les positions sociales distinctes des rieurs mais également les sources psychologiques et la qualité de l'expérience subjective différentes. Freud porte beaucoup d'attention à la question de la mécanique psychique du rire qu'il axe autour de la notion du *plaisir*. En étant un médecin orienté par la méthodologie physicaliste de Hermann von Helmholtz, Freud ne se cantonne pas, comme le fait Voltaire, à constater que le rire soit « le signe de la joie »[1] et essaie de classifier cette « joie » en fonction de sa *qualité* et de sa *quantité*, ainsi que de son *origine psychique*. Aussi, en comparant le *plaisir* procuré par le *comique* et par l'*humour*, conclue-t-il que « le plaisir humoristique n'atteint jamais l'intensité du plaisir pris au comique […], il ne se prodigue jamais dans le rire franc »[2]. Cette constatation n'est pas sans faire écho à la dichotomie de *l'εὐτραπελία* du maître et de la « jouissance bestiale » de l'esclave. Mais ne soyons pas pressés et essayons de trouver, avec Freud, la cause de cette différence des *plaisirs*.

Commençons par le *comique*. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la notion de l'*économie* de l'investissement psychique est l'un des axes majeurs de l'étude du plaisir dans le *Mot d'esprit*, l'*inhibition* épargnée *se déchargeant* sous la forme du rire. L'idée de la *décharge* ne nous renvoie pas seulement aux hypothèses de Bain et de Spencer mentionnées ci-dessus mais également à celle de Kant définissant le rire comme « un affect

---

1 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Éd. Garnier, 1878, t. XX, p. 374

2 Freud S., *L'humour,* dans Œuvres complètes, volume XVIII, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 140

procédant de la manière dont la tension d'une attente se trouve soudain réduite à néant »[1]. Or, la question du *néant* a été déjà soulevée dans un autre contexte. Dans le chapitre consacré à l'enseignement augustinien, nous avons évoqué sa définition du *péché originel* comme la *parodie* de l'omnipuissance divine et comme l'événement ayant introduit le *néant* dans le dessein divin.

Le *néant* dont parle St Augustin se positive sous la forme de ce que le théologien hongrois Alexandre Ganoczy appelle, à juste titre, « la métaphore diabolique »[2]. Le mot métaphore relève de la linguistique et il ne serait donc pas inutile de s'adresser à l'étymologie du mot *diable*. La lexie issue du verbe grec *διαβάλλω*, ce qui signifie « séparer, désunir » (ce qui nous fait penser au *Discordiosum Malum* de St Augustin), « tromper » mais aussi « traverser, transpercer »[3]. Les Pères du désert témoignent que cette métaphore de la disjonction de l'homme d'avec son Créateur se matérialise, dans la solitude de leur érémitisme, sous les espèces des petits *diables-clowns* qui font toutes les acrobaties possibles pour faire rire leurs pieux et sérieux spectateurs contre la volonté de ces derniers. Ainsi, St Pacôme décrit une scène burlesque qui correspond à la formule kantienne de la tension d'une *attente réduite à néant*. Le spectacle étant présenté par une bande de diablotins minuscules qui « attachèrent […] de grosses cordes à une feuille d'arbre et, se rangeant par troupes de côté et d'autre, la tiraient avec un extrême effort et s'entre-exhortaient à cette entreprise, comme s'il eût été question de remuer une pierre d'une pesanteur prodigieuse »[4]. Comme nous pouvons le constater, la tension titanesque est appliquée à un objet futile et éphémère ; la contemplation de cet effort disproportionné est censée aboutir aux éclats de rire incontrôlable (St Pacôme ayant vaincu ce danger).

Certes, le *néant* que l'on retrouve dans la formule kantienne ne relève pas de la *tentation*. La philosophie des Lumières ne partage pas le mépris aristotélicien à l'égard de l'absence de la *παιδεία*, ni l'angoisse des Pères de l'Église face l'*ἀκολασία*. En revanche, elle idéalise la *tabula rasa* avec la *naïveté* noble qui lui serait propre. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Freud utilise ce concept rousseauiste dans ces théorisations du comique. Or, nous retrouvons cette notion également chez Kant. Dans la section de la *Critique de la faculté de juger* consacrée à la question du rire, il définit la *naïveté* comme :

---

1 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 320
2 Ganoczy A., « La métaphore diabolique », Recherches de Science Religieuse 2001/4 (tome 89)
3 Bailly A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 26e éd., 1963
4 Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 130

une manifestation de la franchise originellement naturelle à l'humanité contre l'art de feindre devenu seconde nature.

On rit de la simplicité, continue l'auteur, qui ne s'entend pas encore à dissimuler… […] *On attendait la manière habituelle d'une expression artificielle et agencée avec soin en vue de produire la belle apparence et voici que surgit la nature non corrompue, innocente, que l'on ne s'attendait pas du tout à rencontrer ici et que celui qui l'a fait apercevoir ne s'attendait pas non plus à dévoiler.*[1]

Pourtant, dans la *transformation de l'attente en néant*, il y a quelque chose de *diabolique* dans le sens du verbe *διαβάλλω*. L'*anéantissement* en question, souligne Kant, « n'est certainement pas réjouissante pour l'entendement »[2] qui n'y trouve « aucune satisfaction »[3]. En même temps, il « provoque pourtant indirectement, pour un instant, une joie très vive »[4], *corporelle*[5] par sa nature. Ainsi, le « diabolique » est à comprendre dans ce contexte dans le sens de la *séparation* de l'*entendement* d'avec le *corps*.

L'*anéantissement*, ne serait-ce que momentané, de l'*entendement*, ne coïncide pas intégralement avec la *levée de l'inhibition* dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Comme le mot même nous le suggère, l'*inhibition* concerne le mouvement ; en latin, *inhibere* se traduit comme « réfréner ». « L'hilarité bruyante des enfants à leur sortie de l'école »[6] serait un exemple paradigmatique d'une telle *désinhibition*. Quant à la *suspension de l'entendement*, elle ajoute à la *joie/hilarité/plaisir* la dimension de l'*inattendu*. Évoquons de nouveau les définitions de Kant : la franchise surgit là où « l'on ne s'attendait pas du tout à la rencontrer »[7], alors que *l'anéantissement de la tension d'une attente* se produit *soudainement*[8].

Kant refuse d'associer la joie de la réduction d'une attente à néant à aucune supériorité melmothienne. S'il s'agit du rire « vrai et franc », ce n'est pas un rire *de* quelque chose/quelqu'un. Comme le souligne Winfried Menninghaus, « Kant attribue une grande importance à ce que l'on ne comprenne pas ce « néant » comme la négation – elle même encore positive – d'une « quelque chose » mais comme un néant en quelque sorte libre et absolu »[9]. Dans la *Critique de la faculté de juger*, nous trouvons un exemple dans lequel

---

1 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 323
2 Ibid., p. 321
3 Ibid., p. 320
4 Ibid., p. 321
5 Ibid.
6 Dugas L., *La Psychologie du rire*, op. cit., p. 17
7 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 323
8 Ibid., p. 320
9 Menninghaus W., « Le rire chez Kant », dans Dix-Huitième Siècle, n° 32 (2000), Le rire, sous la direction de Lise Andries, PUF, p. 267

figure le personnage qui nous est déjà bien familier. Il s'agit du *bon sauvage*, ingénu et naïf, sous les traits, cette fois-ci, d'un Indien de Surate qui :

> *voyait ouvrir, à la table d'un Anglais, une bouteille d'ale et toute cette bière, transformée en mousse, jaillir de la bouteille, manifestait à grand renfort de cris son profond étonnement et, lorsque l'Anglais lui demandait en quoi il y avait matière à s'étonner, répondait : « En fait, je ne m'étonne pas que cela sorte de la bouteille mais que vous ayez pu l'y introduire »*[1].

Notre rire, suppose Kant, n'a rien à voir avec l'idée que nous soyons « plus intelligents que cet ignorant »[2]. Effectivement, nous ne pouvons pas nous ressentir plus intelligent pour la bonne et simple raison que notre *entendement* se trouve anéanti ! Notre « cordiale gaieté »[3] résultant de la *joyeuse étrangeté* de la question de l'Indien qui ébranle, sans le vouloir, les fondements mêmes de la *raison* que Freud définit comme « les contraintes de la logique »[4]. Dans le paragraphe concluant le *Mot d'esprit*, il décrit le plaisir procuré par cette chute de la logique comme « l'économie d'une dépense (d'investissement) de représentation (*Vorstellung*) »[5]. Faisons attention à la notion de *Vorstellung* que Freud puise dans le vocabulaire philosophique[6] et qui nous renvoie à une autre sphère psychique que celle du *mouvement*. La *Vorstellung* appartient à la *pensée*, elle est son unité indissociable. La *pensée* (que nous pouvons corréler avec l'*entendement*) s'opposant, dans l'enseignement freudien, à l'*affect*[7].

Cette opposition nous permet de passer à l'*humour* car le *plaisir* que nous en tirons serait fondé justement sur l'*affect* ou, pour être précis, sur son *anéantissement*. L'« anesthésie momentanée du cœur »[8], que Bergson considère comme la *condition* de la « brimade sociale »[9], s'avère être ici le *produit final*, l'*envers* du rire. Freud conceptualisant le *rire humoristique* comme la *décharge*[10] de l'*investissement* psychique lequel aurait pu être engagé dans le maintien du sentiment ou de l'affect fort. L'expérience émotionnelle dont l'humour nous libère est pénible ; elle est plutôt continue et gâte le bien-être général. D'où la tonalité initialement physiologique du terme que nous avons évoqué plus haut : « emprunt à l'anglais *humour*, lui-même dérivé du français « humeur » »[11]. Freud remarque que ce type

---

1 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 321
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 238
5 Ibid., pp. 410-411
6 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 414
7 Ibid.
8 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 4
9 Ibid., p. 103
10 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 281
11 *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CNRS éditions, 2012, p. 496

de risible « jouit […] de la faveur particulière des penseurs »[1]. Cela s'explique facilement : l'*humour* ne met pas en danger l'entendement si précieux pour les philosophes. Or, comme nous nous en souvenons, il faut payer pour cette sécurité par « l'intensité du plaisir »[2].

Pour illustrer le mécanisme de *l'anéantissement de l'affect*, Freud évoque une anecdote sur un délinquant mené à l'échafaud un lundi. « Eh bien, la semaine commence bien »[3], déclare celui-ci, l'air insouciant. L'anecdote fascine Freud au point qu'il l'évoque à nouveau une vingtaine d'années plus tard, après la publication du *Mot d'esprit*, dans son article intitulé *L'Humour*[4]. Dans son travail de 1905, il note :

> *L'indifférence du coquin, dont nous nous apercevons quand même qu'elle lui a coûté une grande dépense de travail psychique, nous gagne, pour ainsi dire, par contagion.*[5]

Ainsi, épargnons-nous l'affect fort que nous étions sur le point d'éprouver en nous nous identifiant au condamné face au *néant*. Le travail (*die Arbeit*) humoristique effectué par le criminel nous libère du besoin de ressentir la *terreur et la pitié*[6] aussi bien que *l'indignation*[7]. *L'Arbeit* étant un terme crucial pour l'enseignement freudien ; comme nous le signale le *Vocabulaire* de Laplanche et Pontalis, on le retrouve « dans plusieurs expressions de Freud […]. Il y a là un emploi original du concept de travail, appliqué à des opérations intrapsychiques. Il se comprend par référence à la conception freudienne d'un appareil psychique qui transforme et transmet l'énergie qu'il reçoit… »[8].

Comme nous pouvons le déduire de la description de la dynamique donnée dans le chapitre précédent, l'*Arbeit* humoriste qu'effectue le délinquant consiste en rabaissement de la *Hilflosigkeit* qu'il éprouve face à la mort au niveau du « bobo » enfantin. L'auteur de l'énoncé humoristique se diviserait lui-même en parent et enfant en se disant : « Ne fais pas des caprices, ce n'est *rien* ! ». Comme nous le voyons, l'*économie* (« ce n'est *rien* ! ») que nous *offre en cadeau* le criminel ne représente pas un phénomène purement négatif. Le plaisir humoristique a d'autres racines en dehors de l'*anéantissement de l'affect*. Si, dans la théorie bergsonienne, le rire assuré par l'« anesthésie du cœur » châtie la *vanité*, ce « défaut superficiel et profond »[9], alors Freud propose une logique *tout à fait inverse*. Dans le cas de

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 399
2 Freud S., *L'humour,* op. cit., p. 140
3 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 400
4 Freud S., *L'humour,* op. cit., p. 135
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 402
6 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 49b 27, p. 53
7 Aristote, *Rhétorique*, 1386 b 9, Paris, GF Flammarion, Paris 2007, p. 314
8 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 130
9 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 132

l'*humour*, la fameuse *vanité*, au lieu d'être punie, s'avère être exaltée : on dirait même que l'*orgueil* de Melmoth vient au premier plan[1] ! Pourtant, Freud utilise l'optique qui ne relève pas de la morale ; les notions de *vanité* et d'*orgueil* ne font pas partie de son vocabulaire. En revanche, il introduit une autre notion autour de laquelle va graviter le texte de 1927, à savoir celle du *narcissisme*[2].

Au cours de notre travail, nous ne reviendrons pas une seule fois à ce concept important qui remplace chez Freud les notions d'*orgueil* et de *vanité*. Pour l'instant, nous nous contentons de nous focaliser sur l'ambiguïté *tragi-comique* du terme. D'une part, ces origines sont définitivement *tragiques*. Effectivement, l'imploration de Narcisse *pétrifié* devant la surface lisse du lac, saisi par son délire sans issue, suscite chez nous *l'horreur et la pitié* : « Ce que je désire est en moi ; ma richesse a causé mes privations. […] La mort ne m'est point cruelle car elle me délivrera de mes douleurs »[3]. De l'autre, le terme possède un versant clairement *utopique* auquel Freud fait appel pour expliquer l'attirance de *l'acte humoristique*. Il s'agit du « triomphe du moi et […] du principe de plaisir [qui met] à l'écart la revendication de la réalité »[4].

Ce *triomphe* est tout le contraire de la *pétrification tragique*. Cet aspect « vivant » du narcissisme est impensable sans introduction du terme latin qui nous est déjà familier grâce à St Augustin : il s'agit de la *libido*. Or, à l'époque capitaliste, le mot acquiert chez Freud le statut de *monnaie de l'Éros*. Il définit la libido comme « l'énergie, considérée comme grandeur quantitative – quoique pour l'instant non mesurable –, de ces pulsions qui ont à faire avec tout ce que l'on peut regrouper en tant qu'amour »[5]. Cette *monnaie érotique* peut être *investie* (nous comprenons maintenant mieux le syntagme « investissement de voies psychiques »[6]) différemment ; c'est pourquoi Freud introduit le binôme : *libido du moi (ou narcissique)/libido d'objet*[7].

L'*humour* « met à l'écart la revendication de la réalité et impose le principe de plaisir », soutient Freud. Cette phrase introduit la dialectique des *principes de plaisir* et de *réalité* qui est essentielle pour l'enseignement freudien. *L'Éros freudien* relève de ce qui s'oppose aux contraintes du réel, à savoir du *principe du plaisir*. Dans la *Critique de la*

---

1 Nous verrons plus tard que cette conjecture a ses raisons.
2 Freud élabore le terme dans les années 1910, presque dix ans après la publication du *Mot d'esprit* (Freud S., *Pour introduire le narcissisme*, op. cit.).
3 Ovide, *Les Métamorphoses*, tome I, livre III, 467-473, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 81
4 Freud S., *L'humour,* op. cit., p. 137
5 Freud S., *Psychologie des masses et analyse du moi,* dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 1991, p. 29
6 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 270
7 Freud S., *Pour introduire le narcissisme*, op. cit., p. 220

faculté de juger, Kant considère le rire, de même que l'*espoir* et le *sommeil*[1], comme une compensation face aux « multiples désagréments de la vie »[2]. Dans ses *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Freud semble réunir les notions de l'espoir et du sommeil séparées chez Kant sous le titre des « rêves diurnes »[3]. Pour illustrer son idée, il évoque un tableau de Moritz von Schwind *Le rêve d'un prisonnier*[4]. Le peintre autrichien ayant attrapé le moment qui précède le réveil du détenu : les rayons du soleil qui pénètrent dans sa cellule engendrent dans son imagination des gnomes qui sont sur le point de le libérer. Ainsi, *le principe de réalité* se présente-t-il ici comme une prison, un « désagrément de la vie »[5] vraiment grave que l'on surmonte tout de même par le biais de l'imagination gouvernée par le principe *utopique*, par le *principe de plaisir*. Or, cette compensation est apparemment moins efficace que le procédé auquel a recours le premier prisonnier qui se dirige vers l'échafaud avec une sérénité véritablement désarmante. Que se passe-t-il ? Comment arrive-t-il à réunir les principes apparemment antagonistes et disjoints chez le condamné de Moritz von Schwind ?

L'ingénieux criminel que Freud ne se fatigue pas de citer ne « s'enfuit » pas de sa cage à l'aide de gnomes illusoires mais en recourant à la *mascarade*. Comme nous l'avons indiqué, l'humoriste se divise en deux personnages intrapsychiques : l'un qui enfile le bonnet de papa et l'autre qui porte la couche-culotte du bébé. Freud conceptualise ce clivage au sein de sa *métapsychologie*, c'est-à-dire de la théorie qui a pour ambition de remplacer la *métaphysique* en traduisant « les mythes du paradis et de la chute par le péché, de Dieu, du bien et du mal, de l'immortalité etc. »[6] en termes d'une « psychologie projetée dans le monde extérieur »[7]. La *métapsychologie* cherche à « décrire un processus psychique selon ses relations *dynamiques*, *topiques* et *économiques* »[8]. Dans les années 1920[9], Freud a introduit un nouveau terme dans sa *métapsychologie* : celui de l'instance du *sur-moi* qui représente, dans un sens, une version intrapsychique du « mythe de Dieu »[10] ou de l'*impératif catégorique* auquel Kant a accordé tant d'attention[11]. Chose intéressante, cette instance, qui

---

1 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 322
2 Ibid.
3 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 132
4 Ibid., p. 137
5 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 322
6 Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne,* dans Œuvres complètes, volume V, Paris, PUF, 2012, p. 355
7 Ibid., p. 354
8 Freud S., *Inconscient,* dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 1988, p. 223
9 Freud S., *Le moi et le ça,* op. cit.
10 Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne,* op. cit., p. 355
11 Kant E., *Métaphysique des mœurs I. Fondation. Introduction*, Paris, GF Flammarion, 1994

se manifeste habituellement sous les auspices d'« un maître sévère »[1], est le plus perceptible dans les cas de la pathologie psychique : dans la *mélancolie*, le *deuil pathologique* et la *paranoïa*[2]. C'est justement cette instance qui est en jeu dans le processus humoristique.

Selon l'hypothèse mise en avant dans l'article de 1927, dans l'opération humoristique, le *sur-moi* attire le *narcissisme* du *moi* et gonfle sous son effet[3] en l'absorbant comme une éponge. Ou, formulons-le en termes économiques, le *moi* rend toutes ses épargnes en faveur du *sur-moi*. C'est une bonne affaire car la banque si solide fait bondir les actions libidinales ! D'autre part, l'instance censée incarner la « conscience morale, voire [le] sentiment de culpabilité inconscient » et dominer « sévèrement le moi » s'avère ainsi être contaminée par l'élément *érotique*, voire *utopique*. La *mascarade* paradoxale du délinquant le fait passer de *rebut de la société en maître de la situation*. C'est à son interlocuteur de décider s'il s'agit de la *megalo-psychia* aristotélicienne ou de la *mégalo-mania* d'un escroc !

Ici, nous nous apercevons des limites de l'analogie que nous avons mise en avant au début de ce chapitre. Les personnages freudiens qui se déguisent en maîtres sont plutôt des *imposteurs*. En outre, le risible qu'ils produisent ne correspond pas aux conditions de *l'éthique de l'acte désintéressé* prônée par Aristote. C'est plutôt la joie « libre et absolue »[4] déclenchée par la question de l'Indien de Kant qui mérite l'épithète « désintéressé » (d'ailleurs, dans le système des coordonnées du « maître de ceux qui savent »[5], l'ignorance du Suratien risque d'être qualifiée de *καταγέλαστος*, *ridicule*). En même temps, les intérêts que poursuit l'humoriste ne se manifestent pas à ciel ouvert ; ils sont à découvrir et à dévoiler à l'aide de la *métapsychologie*, alors que le « vrai » maître n'aurait pas besoin de la mascarade.

Freud nous démontre que la motivation déguisée de l'*humour* consiste en la *défense* du *narcissisme*, voire en son *triomphe*. Cette victoire se réalise aux dépens du *moi* qui rend tous ses moyens et tout son « gousset » au bénéfice du *surmoi* qui lui offre en revanche toutes ses insignes du pouvoir et son amour. Cependant, dans certains cas, le *triomphe* en question semble perdre sa dimension *utopique* : le *moi* refuse de passer ses investissements narcissiques au *sur-moi* en contrebande, en annonçant sa faillite. L'anéantissement du *sentiment*, le « ce n'est *rien* » est accompagné ainsi par *l'anéantissement radical du moi* :

---

1 Freud S., *L'humour,* op. cit., p. 140
2 Ibid., p. 139
3 Ibid., p. 138
4 Menninghaus W., « Le rire chez Kant », op. cit., p. 267
5 C'est le nom que Dante donne à Aristote dans *la Divine Comédie*.

« ce n'est *personne* ». La dimension du « mégalo » se trouve ainsi éclipsée par l'*auto-abaissement*. C'est justement cette particularité qui constitue le nerf de *l'humour juif*, considère le célèbre élève de Freud, Theodor Reik[1].

Juif lui-même, comme Freud et Heine, Reik aborde le problème par la pente psychopathologique en rapprochant l'humour en question d'une telle souffrance mentale telle que la *mélancolie*. Comme le note à juste titre le psychanalyste, le patient atteint de cette maladie « se présente comme un objet de rejet »[2] en « se rabaissant devant tout un chacun et [en] mettant en avant ses propres défauts »[3]. Cet *auto-abaissement* ignore toute la pudeur, souligne Reik en suivant la théorie freudienne de la mélancolie[4]. Comme l'enseigne Pisthétairos aristophanesque, ce qui est honteux à Athènes est beau à Coucouville[5]. En effet, l'absence de pudeur serait un indicateur d'une *satisfaction paradoxale* ; Reik parle de la *jouissance* tantôt *masochiste*[6], tantôt *sadique*[7]. Freud explique cette satisfaction en introduisant la notion de l'*objet* de l'amour ou de la haine. Cela peut être une personne[8] mais aussi, comme le précise Reik, la société[9], un idéal[10] ou Dieu[11] Lui-même. Pour déclencher la mélancolie, cet objet doit répondre à deux conditions :

1) il doit d'abord être perdu (« versé dans le néant »[12]) ;

2) et ensuite ressuscité dans le mode *introjectif* et *inconscient* au sein du *moi* qui devient un équivalent du Coucouville aristophanesque : « l'objet est mort ; vive l'objet ! ».

Reik illustre le rapprochement qu'il fait entre la mélancolie et l'*Arbeit* de l'humour juif par l'historiette suivante, rimant avec l'anecdote sur le criminel :

> *le vieux Mendel Dalles est sur son lit de mort et fait ses adieux aux enfants rassemblés autour du lit : « mes chers enfants, toute ma vie, j'ai dû me serrer la ceinture ; je me suis toujours consolé en me disant : en échange, tu connaîtras la félicité là-bas, dans l'autre monde. Ça me ferait bien rire si là-bas il n'y avait rien non plus ».*[13]

Reik propose l'interprétation métapsychologique suivante : « Dieu est ici introjecté dans le moi et tout le mépris et l'amertume envers le moi s'adressent en fait à Celui qui a si

---

1 Reik T., *Contribution à la psychanalyse de l'humour juif*, Les cahiers de la Documentation psychanalytique - École Freudienne, n° 14
2 Ibid., p. 4
3 Ibid.
4 Freud S., *Deuil et mélancolie,* dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 1994, p. 267
5 Aristophane, *Les Oiseaux*, op. cit., p. 60
6 Reik T., *Contribution à la psychanalyse de l'humour juif*, op. cit., p. 2
7 Ibid., p. 27
8 Freud S., *Deuil et mélancolie,* op. cit., p. 269
9 Reik T., *Contribution à la psychanalyse de l'humour juif*, op. cit., p. 9
10 Ibid., p. 23
11 Ibid., p. 24
12 Ibid., p. 23
13 Ibid.

cruellement déçu Son peuple élu »[1]. Ainsi, l'*anéantissement mélancolique* du vieux Mendel Dalles dissimule-t-il l'envers « grandiose et exaltant »[2]. Son *moi*, suppose Reik, est en fait *divisé* par l'*identification avec l'objet divin* contre lequel s'insurge Mendel, tel un Job sur un tas de fumier. Cela le distingue du brave larron dont la division intrapsychique garde son narcissisme intact.

Ce mélange du *divin* avec le *déchet* que l'on trouve chez le vieux Mendel est incarné dans un personnage à l'adresse duquel Hirsch prodigue tant d'éloges et dont le nom parle pour lui-même : Moïse Pouilleux[3] (ou *Moses Lump* en allemand). Le mot *Lump* signifie « guenille » ou « gredin », ce qui rappelle le *lumpenprolétariat* de Marx, c'est-à-dire aux « éléments déclassés », comme les délinquants, les mendiants, les clochards etc. Le personnage chanté par Hirsch unit ainsi le premier prophète du judaïsme, le *magnanime* par excellence, et *l'objet de rejet* ; Rothschild même (le référent principal de notre placeur de billets de loterie) envierait à son *ἀταραξία* : « Si je n'étais pas Rothschild, je voudrais bien être un Pouilleux ! »[4] Ainsi, constatons-nous que, parfois, plus l'apparence est misérable, plus elle cache de *grandiosité*…

Nous pouvons remarquer que la franchise du rire semble être inversement proportionnelle à la *grandiosité* et au *triomphe du moi*. Il se peut que la richesse narcissique comble le *néant* si propice aux éclats de rire que Freud considère comme *franc*[5] et les ermites comme *tentateur*. Ce n'est pas par hasard que les Pères du désert aurait utilisé l'humour[6] comme une arme contre l'anéantissement de l'entendement que provoquent les farces de celui dont le nom est Légion[7] (la légion de déshonneur, sans doute).

La *métapsychologie* freudienne démontre que dans le cas d'*humour*, derrière l'*anéantissement du sentiment* se dissimule l'*Arbeit* acharné qui opère avec les flux financiers de la *libido narcissique* : soit on l'investit dans une entreprise grandiose du *sur-moi*, soit on cache un trésor inouï dans un tas de fumier. Se peut-il que derrière la *chute de l'entendement* (ou, dans les termes du « maître qui sait », derrière une sottise ridicule) s'embusque également quelque chose de précieux ? Si oui, de quel domaine relèverait ce « trésor » ?

---

1 Ibid., p. 24
2 Freud S., *L'humour,* op. cit., p. 136
3 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* op. cit., p. 148
4 Ibid., p. 149
5 Freud S., *L'humour,* op. cit., p. 140
6 Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 131
7 Marc 5:9

Dans le *Mot d'esprit*, nous trouvons une question qui ressemble, par sa stupidité apparente, à celle concernant la mousse de la bière. Or, cette fois, c'est un Allemand qui la pose, Georg Christoph Lichtenberg, écrivain, philosophe et physicien du XVIIIe siècle, connu pour ses *Cahiers d'aphorismes*.

> *Je m'étonne que les chats aient le pelage percé de deux trous à l'endroit précis où se trouvent leurs yeux*[1], écrit-il.

On est abasourdi par un tel énoncé censé déclencher, comme aurait formulé Kant, une « oscillation »[2] entre la *compréhension* et la *joyeuse perplexité* caractéristiques du rire. Or, insiste Freud, il ne s'agit pas d'une bêtise gratuite, ne serait-ce que « favorable à la santé »[3] :

> *La stupidité qui est affichée ici n'est qu'apparente ; derrière cette remarque simplette se dissimule en réalité un grand problème, celui de la conception téléologique de l'anatomie animale : il n'ira nullement de soi que la fente qui se trouve entre les paupières s'ouvre à l'endroit où la cornée est à nu, tant que l'histoire de l'évolution ne nous aura pas expliqué cette coïncidence.*[4]

Aussi, derrière l'*anéantissement de l'entendement* et le *non-sens*, peut se dissimuler un problème scientifique important. Ce problème ne relève pas de l'*Arbeit* économique qui fait bondir les « actions » *narcissiques*. Avons-nous alors le droit d'affirmer qu'une *sottise* cache quelque chose de *sérieux* (c'est-à-dire son contraire), comme l'*auto-abaissement* du vieux Mendel Dalles cache sa lutte intense et grandiose, digne de Jacob et Job, avec Dieu ? Oui, sauf que le verbe « cacher » ne reflète pas correctement le mécanisme qui est en jeu : il s'agit plutôt du processus inverse, c'est-à-dire du *dévoilement*. La question de Lichtenberg nous fait nous *étonner* de quelque chose qui allait toujours de soi, de quelque chose qui faisait partie de nos clichés conceptuels habituels, de la « *res mechanica* » rigide de notre entendement. Ce *dévoilement* ouvre ainsi les nouvelles voies de l'*entendement*, les nouveaux *sens* à découvrir, c'est pourquoi Freud le qualifie de *spirituel* ou de *Witz*. Si l'*humour* opère avec l'*affect* (avec l'*humeur*), alors l'*esprit* relève de l'*entendement* ou du « sens dans le non-sens »[5], comme le définissent les auteurs du XIX[e] siècle auxquels Freud se réfère.

Le motif de *dévoilement* nous est familier grâce au comique naïf, à savoir sa « simplicité » et la « franchise naturelle »[6] auxquelles Kant prodigue tant d'éloges. « Le roi

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 127
2 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 322
3 Ibid.
4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 183
5 Ibid., p. 47
6 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 323

est nu ! », peut s'exclamer un enfant qui n'a pas encore appris « l'art de feindre »[1]. La *vérité* peut sortir de sa bouche qui n'est pas encore *inhibée* par la « belle apparence »[2]. Certes, le rôle du « noble sauvage » ou de l'Ingénu peut être utilisé de manière tout à fait volontaire, comme le fait Voltaire, par exemple. Pourtant, cette motivation que l'on peut provisoirement appeler « alètheia-philique »[3] n'apporte pas nécessairement des bénéfices à ces énonciateurs.

Dans le *Mot d'esprit*, Freud évoque deux personnages types du comique juif qui ont beaucoup en commun avec le vieux Mendel Dalles et son collègue Moïse Pouilleux, sauf la grandiosité sous-jacente de ces riches d'esprit. Il s'agit du *Schadchen* (marieur) et du *Schnorrer* (mendiant ou parasite) dont l'anéantissement de l'inhibition « habituelle »[4] réalise la *tendance* « alètheia-philique ». Leur apparence misérable, comme le chapeau à grelots du fou du roi, leur sert d'*alibi* pour énoncer la *vérité*. Sauf que cette vérité semble s'échapper de leurs bouches, telle un *diable à ressort* qui jaillit de sa boîte de manière absolument imprévue. Bergson prend cet exemple[5] pour illustrer son idée principale selon laquelle le comique serait « du mécanique plaqué sur du vivant »[6] et met l'accent sur la *répétition* rigide et l'automatisme raide propres au personnage comique. En effet, les anecdotes avec le *Schadchen* sont construites autour de cette *répétition, automatisme* comique :

> *Pour discuter de la fiancée avec le prétendant, un Schadchen a amené avec lui un acolyte chargé de corroborer les informations qu'il donne. « Sa taille est élancée comme le tronc d'un sapin », dit le marieur. « Comme le tronc d'un sapin ! », répète l'écho. « Et les yeux qu'elle a, il faut les avoir vus. - Elle a ce qui s'appelle des yeux ! » confirme l'écho. « Et elle est cultivée comme nulle autre. - Et si cultivée ! Il faut quand même reconnaître une chose », avoue le marieur, « elle a une petite bosse dans le dos. Et quelle bosse ! » confirme à nouveau l'écho.*[7]

La situation comique répond aux critères formulés par Bergson : au lieu de s'adapter à la vie, l'acolyte du *Schadchen* dit, par inertie, machinalement, quelque chose d'*inapproprié*. Or, la fin de l'historiette (« Quelle bosse ! ») nous frappe, tel un *diable à ressort* qui, contrairement à l'idée bergsonienne, rompt avec la répétition monotone pour nous *réveiller* de la transe et pour nous *surprendre*, c'est-à-dire nous *prendre au dépourvu*.

Voici une autre anecdote avec le même personnage, dans laquelle *le diable à ressort* de la *vérité* sort inopinément de sa *boîte comique* :

---

1 Ibid.
2 Ibid.
3 *Alètheia* (grec ancien : *ἀλήθεια*) signifiant la *vérité* au sens de *dévoilement*.
4 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 323
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 53
6 Ibid., p. 29
7 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 134

> *Le prétendant, très désagréablement surpris par la fiancée qu'on vient de lui présenter, prend le marieur à part, afin de lui exposer ses griefs à mi-voix. « Pourquoi m'avez-vous amené ici ? » lui demande-t-il sur un ton de reproche. « Elle est laide et vieille, elle louche, elle a les dents gâtées et les yeux chassieux… - Vous pouvez parler à haute voix », interrompt le marieur, « elle est aussi sourde. »*[1]

Encore la même structure : l'automatisme rigide ruine les stratagèmes du marieur. Nous rions aux éclats du *Schadchen* dont la misère comique n'entraîne ni douleur ni dommage[2] et dont le métier *ignoble* n'engendre que *mépris* et *indignation*. Or, Freud invite son lecteur à ne pas être sourd comme la vieille fiancée et remet en question la théorie aristotélicienne.

> *Est-il possible d'accorder* […] *l'intensité de l'agrément que nous procurent ces histoires, avec la médiocrité des personnages dont le mot d'esprit semble rire ? Sont-ce là des adversaires dignes de lui ? Ne peut-on affirmer bien plutôt que le mot d'esprit ne met en avant les marieurs que pour atteindre une cible plus importante et que, comme dit le proverbe, il frappe le bât alors que c'est à l'âne qu'il pense ?*[3]

Il n'est pas difficile de deviner que l'« âne » en question est le « fardeau de la simulation »[4] que le *Schadchen* est heureux de pouvoir enfin jeter à bas.

Ces anecdotes nous apprennent aussi le rôle de l'*inattendu* dans le déclenchement du rire. Il se peut que le *diable à ressort soit son élément nécessaire*. Effectivement, *sans surprise* l'*Arbeit* humoristique ne serait qu'une « pensée philosophique » comparant la « grandeur des intérêts mondiaux » avec « sa propre petitesse »[5] qui a beau être juste, reste tout de même incapable de nous procurer le plaisir sous les espèces du rire. Pour comprendre le fonctionnement de notre diable, il nous faut nous adresser à cet aspect de la *métapsychologie* freudienne que nous n'avons pas encore abordé : son aspect *topique*. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, c'est justement cette partie de la *métapsychologie* qui nous permettra de faire connaissance avec le *diable à ressort* et avec son habitat.

---

1 Ibid., pp. 134-135
2 Aristote, *La poétique*, op. cit., 49a 34, p. 49
3 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 202
4 Ibid., p. 204
5 Ibid., p. 406

2.5 Les trois visages de Janus

Dans le chapitre précédent, en louvoyant entre le Charybde du *comique* et le Scylla de l'*humour*, nous nous rapprochions de la question du mot d'esprit, le *Witz*. La méthode psychanalytique propose l'optique qui permet d'envisager la question du risible sous une nouvelle perspective : pas celle de *l'éthique* (les Pères de l'Église et Baudelaire), de la *morale* et de *l'esthétique* (Bergson) ou de *l'épistémologie* (Socrate, Aristote et Descartes) mais du point de vue du *plaisir* procuré par le *comique*, *l'humoriste* ou le *spirituel*. La *métapsychologie* freudienne démontre que ce *plaisir* n'est pas homogène et provient des sources psychiques différentes. Ces dernières ne sont pas toujours évidentes : elles sont à découvrir, voire à reconstruire. Ainsi, Freud compare le *mot d'esprit* avec le dieu romain Janus à deux visages[1] : l'un étant *manifeste* et l'autre *latent*[2], c'est-à-dire nécessitant *l'Arbeit* de *l'interprétation* et du *déchiffrage*.

Or, *l'humour*, comme nous nous en souvenons, possède la même structure *janusienne*. C'est dans ce contexte que nous avons introduit la notion du *déguisement* ou de la *mascarade humoriste*. Freud, lui, utilise le terme de *façade comique*[3]. Aussi, l'apparence misérable d'un « Pouilleux » peut-elle cacher quelque chose de *grandiose* et de *magnanime*. Ce travestissement nous *trompe*, comme Ulysse, Roi d'Ithaque, qui se présente à Polyphème, le cyclope crédule, en tant que « personne » : « C'est Personne, mon nom : oui ! Mon père, ma mère et tous mes compagnons m'ont surnommé Personne »[4]. Après avoir crevé l'œil unique du géant, Ulysse arrive à s'enfouir, parce que les cris de secours que pousse le cyclope mettent en perplexité ses collègues monoculaires : « La ruse, mes amis ! La ruse ! Et non la force !… Et qui me tue ? Personne ! »[5].

Certes, les ruses de *l'humour* ne crèvent pas les yeux, elles se cantonnent à les fermer, comme sous l'*hypnose*. Beaucoup d'auteurs soulignent cette proximité entre *l'hypnose* et le *comique*, voire le rire en général. Ainsi, Sully remarque que « jamais, dans l'état de veille,

---

1 Ibid., p. 282
2 Les termes introduits dans *L'interprétation du rêve* (Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit.) ; nous y reviendrons dans le chapitre suivant.
3 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 203
4 Homère, *Odyssée, IX,* dans Iliade. Odyssée. Paris, Gallimard, 1955, p. 674
5 Ibid., p. 676

nous ne sommes moins attentifs qu'au moment du rire »[1]. Le personnage comique, dit Bergson, « use à rebours de l'anneau de Gygès »[2], ce qui le rend semblable à un *somnambule*. Or, cet aspect somnambulique est aussi juste par rapport au spectateur qui *se laisse hypnotiser* par les procédés comiques qui ont pour but de « bercer notre imagination […] et notre sensibilité »[3]. Quant à Freud, il parle d'« une série de techniques […] qui servent manifestement l'intention de distraire […] l'attention de l'auditeur »[4].

La notion de *l'hypnose* nous renvoie à la question des *états modifiés de la conscience* qui a autant intéressé les philosophes et les psychologues du XIX^e^ siècle[5]. Freud commence sa pratique médicale en utilisant *l'hypnose* comme méthode principale ; c'est cette expérience qui lui a permis d'élaborer sa *théorie topique du psychisme* tout à fait originale par rapport aux approches dominantes à l'époque. Nous avons terminé le chapitre précédent sur notre intention d'aborder la question de la *surprise* qui accompagne certains types du rire à la lumière de cette théorie. Or, avant de nous lancer dans la *topique* freudienne, nous voudrions approfondir la question de « deux visages de Janus », *manifeste* et *latent* dans le *Witz* et y ajouter le *troisième* : celui de l'auditeur dont le rire *ratifie* (ou non) *l'Arbeit* effectué par l'agent de l'énoncé *spirituel*.

Comme nous l'avons identifié plus haut, le *Witz* se trouve dans des relations assez ambiguës avec la *raison* ou l'*entendement*. Pour le dire simplement, distinguer le *trait d'esprit* de la *sottise* n'est pas une tâche évidente. Les critères objectifs qui nous permettraient de trancher la question, existent-ils vraiment ? À cette occasion, Freud cite Shakespeare :

> *« A jest's prosperity lies in the ear*
> *Of him that hears it, never in the tongue*
> *Of him that makes it… »*[6]

Une écrivaine russe du début du XXe siècle, Nadejda Teffi, a écrit un récit qui semble illustrer cette idée du « Barde d'Avon » de manière satyrique. L'intrigue de l'historiette qui s'intitule « Public »[7] se noue autour d'un quiproquo ingénu. Tout commence par le départ

---

1 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., p. 63
2 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 13
3 Ibid., p. 47
4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, op. cit., p. 276
5 Архипов Г.А., *Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии*, op. cit.
6 « La fortune d'une plaisanterie se trouve dans l'oreille
De celui qui l'entend, jamais sur la langue
De celui qui la fait. » *Peines d'amours perdues.*
Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 265
7 Тэффи, Н., *Публика*, dans Собрание сочинений, Т. 1, Москва, Лаком, 1997

d'un concierge dans un établissement commercial, suite au décès de son oncle. Il laisse son poste à un assistant en lui confiant une mission qui n'a d'ailleurs pas l'air bien compliqué : il s'agit d'assurer l'accueil du public. Il y aura deux interventions dans les deux salles différentes en même temps : une conférence très sérieuse, consacrée à un phénomène qui ne prête pas à rire, à savoir à l'épaisseur de l'écorce terrestre. La seconde intervention est un monologue comique, une « *stand-up* comédie ». L'assistant malchanceux confond les deux salles et envoie ceux qui veulent s'amuser chez le professeur sérieux et ceux qui sont, par contre, disposés à respectueusement ouïr la science sérieuse de l'écorce terrestre, chez le comédien. Que se passe-t-il ensuite ? Il s'avère que les seules victimes de ce malentendu sont le professeur et l'acteur comique. Le public, lui, est bien content et satisfait. Ceux qui assistent au cours du professeur, éclatent de rire ; ils sont sûrs et certains que c'est un clown connu déguisé en vieux professeur qui se tient devant eux et tout ce qu'il raconte leur semble drôle et amusant, alors que le public qui se trouve dans la salle avec le comédien prend soigneusement des notes. L'acteur a beau s'évertuer à faire rire les spectateurs, rien n'y fait. Le public demeure dans un silence mortel, seul le grincement des plumes sur le papier se faisant entendre.

Dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, Kant distingue entre « le rire bienveillant (franc) » et « le rire sarcastique (ricanement) »[1]. Si le premier est « *sociable* (par son appartenance à l'émotion de la gaieté) », le second est « *hostile* »[2]. La faute de l'assistant brouille les cartes et fait percevoir le rire originalement *bienveillant* comme *hostile* (le professeur se sent *ridiculisé* et part, indigné), alors que l'absence du rire dans la salle voisine est interprétée comme un rejet complet et le manque total de bienveillance. Nous pouvons nous solidariser du message satirique du récit en comparant le public lui-même à un « pantin articulé »[3] que Bergson met en avant dans son œuvre et ironiser de la médiocrité de la foule prête à rire sur commande. Mais avant de tirer des conclusions hâtives, tournons-nous de nouveau vers Kant qui démontre, dans sa *Critique de la faculté de juger*, l'incompatibilité du *rire franc* avec le *jugement critique* (ce dernier étant propre au rire du « maître qui sait »).

Le public de l'historiette qui est venu assister à la performance comique se trouve déjà dans un état d'esprit débonnaire : comme si la cloche annonçant la *récréation* retentissait et ses membres se transformaient en écoliers qui courent, gaiement, de la classe

---

1 Kant E., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Œuvres philosophiques, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1080

2 Ibid.

3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 23

qui s'appelle le *principe de réalité* avec toutes ses règles de bienséance et du *jugement critique*. Comme Picasso[1], le public du récit ne s'embête pas trop avec les recherches du cocasse : on rit de chaque mouvement du vénérable professeur en le considérant comme un comédien déguisé. « Dis donc, quel nez s'est-il construit ! On dirait une poire ! - Tiens, une poire teintée de rouge framboise ! »[2], rient les spectateurs. Comme l'indique Freud,

> *le comique, on le trouve, et ce, en tout premier lieu dans les personnes, et aussi, mais seulement par une transposition supplémentaire, dans des objets, des situations et d'autres choses semblables.*[3]

La bienveillance et l'état d'esprit « récréatif » permettent de trouver des raisons pour rire presque partout mais, selon Freud, ce n'est pas ce genre d'accueil qui caractériserait le *Witz*. Ce type de liberté « écolière » ressemblant, en quelque sorte, à l'état d'ivresse ou à l'intoxication que nous avons mentionné dans les chapitres précédents.

Kant remarque quand même que les moyens d'envoyer le *jugement critique* en vacances ne sont pas tous également convenables ; il est à anéantir « de la bonne façon ». Le philosophe explique que l'*attente* qui se décharge sous la forme du *rire franc*,

> *ne doit pas se transformer dans le contraire positif d'un objet attendu – car c'est là, toujours, quelque chose, et cela peut souvent attrister -, mais* […] *elle doit s'anéantir. Car si quelqu'un crée en nous une grande attente en racontant une histoire et que, dès la chute, nous découvrons qu'elle était dénuée de vérité, cela nous procure un déplaisir – comme quand, par exemple, on raconte l'histoire de gens qui, sous l'effet d'un grand chagrin, ont vu leurs cheveux devenir gris en une nuit.*[4]

L'attente dans l'exemple donné se résout par une *déception* qui *attriste* ; on peut même ajouter « *irrite* » *:* d'où le *dédain* qui transparaît dans le sous-rire du maître. Or, pour déclencher le « rire franc », on ne doit pas être gêné par le *jugement critique* considérant l'issue de l'histoire comme le « contraire positif d'un objet attendu ». Autrement dit, nous nous sommes attendus à une *bonne* tragédie mais recevons, au lieu de cela, une *mauvaise* tragédie. Notre *jugement critique* esquisse une *grimace mécontente* : en effet, les cheveux qui deviennent blancs en une nuit est un cliché banal qui ne suscite pas beaucoup de confiance. Or, Kant propose une modification de l'histoire qui la ferait passer de l'état de *sottise* à une *plaisanterie* ; le bon comédien raconterait

> *de manière très circonstanciée la douleur d'un marchand qui, revenant des Indes en Europe avec tout son pécule sous la forme de marchandises, s'est vu contraint, lors*

---

1 L'auteur du fameux aphorisme : « Je ne cherche pas, je trouve » (Picasso P., *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998).
2 Тэффи, Н., *Публика*, op. cit.
3 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 324
4 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 321

> *d'une tempête redoutable, de jeter par-dessus bord et en conçut un chagrin tel que sa perruque en devint grise durant la même nuit…*[1]

Cette version aurait déclenché le *rire franc* car elle perce une *véritable béance dans l'entendement* : le *non-sens* (ou une *plaisanterie*) n'est pas la même chose qu'une *sottise* que nous pourrions définir, dans la veine kantienne, comme le *sens déplaisant* ou *décevant*. Nos recherches des critères qui permettraient de distinguer le *Witz* d'une *sottise* ont débouché sur un nouveau terme, à savoir la *plaisanterie*. Freud considère que cette dernière précède génétiquement le *Witz*[2].

Dans la société, la *plaisanterie* joue un rôle semblable à celui d'un verre de bon vin. Freud suit Kant en mettant en valeur son caractère *convivial* et *bienveillant*. Il donne une illustration de ce qu'est une *plaisanterie* dans l'échange suivant :

> *Un jour que j'étais invité à table dans une famille, on servit à la fin du repas l'entremets qu'on appelle roulard et dont la confection présuppose chez la cuisinière une certaine habileté. Aussi l'un des convives demanda-t-il : « C'est un gâteau maison ? », ce à quoi le maître des lieux répondit : « Mais bien sûr. C'est un home-roulard…*[3]

Cette blague ingénue *joue* avec l'expression *Home Rule*[4] qui était « une rubrique permanente dans les nouvelles politiques »[5] de cette époque. Apparemment, ce « non-sens » jovial ne cache pas de significations latentes mais il crée une *ambiance détendue* : les invités se sentent à l'aise, entre eux. Ils ont laissé leurs visages sérieux au vestiaire avec leurs parapluies, manteaux, chapeaux et galoches avant d'entrer dans la « paroisse » amicale. Certes, dans les salons littéraires, plaisanter devient un devoir assez coûteux psychiquement et la gaieté *dressée* qui y règne est plutôt trompeuse (ou, en tout cas, loin d'être « franche »). Or, Freud est guidé par la gaieté *cordiale* et lie la *plaisanterie* à *l'infantile* qui n'est pas encore marqué par le sceau du *jugement critique*. Il ne met pas en valeur une attente anéantie « de la bonne façon » mais un *jeu* qui « apparaît chez l'enfant tandis qu'il apprend à employer les mots et à assembler des pensées »[6]. Ce *jeu*, accompagné de « l'humeur joyeuse »[7], est censé être « soustrait à la critique »[8].

---

1 Ibid.
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 241-242
3 Ibid., p. 184
4 Un mouvement politique visant à donner une autonomie à l'Irlande.
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 231
6 Ibid., p. 240
7 Ibid., p. 241
8 Ibid.

Contrairement aux adultes qui plaisantent pour détendre l'ambiance, l'enfant ne se rend nécessairement pas compte qu'il joue. Comme dans l'exemple du spectacle naïf que nous avons cité dans le chapitre « Jardin d'enfants », c'est à l'adulte de décider si c'est une *plaisanterie* ou pas. Freud évoque un avertissement qu'une petite fille de trois ans transmet à son frère, motivée par les intentions les plus sérieuses :

> *« Ne mange pas tant de ce plat, sinon tu vas tomber malade et tu seras obligé de prendre du Gastrigarçon* [Bubizin]. *- Du Gastrigarçon ? » demande la mère, « qu'est-ce que c'est que ça ? - Quand j'étais malade », explique l'enfant, « tu sais bien que j'ai été obligée de prendre de la Gastrifille* [Medizin] *».*

Et Freud d'expliquer :

> *L'enfant est convaincue que le remède prescrit par le médecin s'appelle Mädi-zin quand il est destiné aux Mädi [petites filles] et en conclut qu'il doit s'appeler Bubi-zin quand ce sont les Bubi [les petits garçons] qui doivent le prendre.*[1]

Les jeux des mots infantiles ne cessent de nous étonner par leur inépuisable diversité. Ainsi, le poète russe Korneï Tchoukovski a recueilli ces perles langagières dans son livre *De deux à cinq*[2]. On peut facilement trouver de nombreux exemples de créations linguistiques des petits que leurs parents émus publient sur les réseaux sociaux :

> *J'ai la frouille !*
>
> *L'été, à cause des insectes, il faut dormir avec un mousquetaire…*[3]
>
> *« Qu'est-ce que tu fais, Maman ? - Je me maquille » - Ah ...pourquoi tu te taquilles ? »*[4]
>
> *J'aime bien faire du tour Mickey (tourniquet)…*
>
> *J'ai mis du dent qui frise sur ma brosse à dents*[5]

Habituellement, les parents sont un public admiratif qui accueille les lapsus naïfs de leurs enfants avec une grande générosité. Or, c'est justement ici que l'importance de « l'oreille de celui qui l'entend » s'avère être vitale, parce que c'est elle qui décide s'il s'agit d'une *plaisanterie* ou bien d'une *bêtise*. Si *l'adulte* estime les exercices linguistiques de l'enfant inappropriés, le *jeu* se transforme, par le biais de ce *jugement critique externe*, en une *sottise* et l'humeur joyeuse se dissout dans l'air. Selon l'heureuse expression de Lacan,

---

1 Ibid., pp. 326-327
2 Чуковский К., *От двух до пяти*, dans Собрание сочинений, Т. 2, Москва, Терра-Книжный клуб, 2001
3 http://dicocitations.lemonde.fr/auteur/3173/Mots_d_enfants.php
4 http://www.petitestetes.com/parentalite/developpement-de-lenfant/mots-denfants.html
5 http://bitiz.fr/citations/page:4#1

« le visage de bois »[1] refuse d'accueillir le jeu en faisant apparaître la dimension du *καταγέλαστος*. Cet arrêt et ce barrage aboutissent à l'apparition de *l'identification* et du *jugement critique intériorisé* qui, comme le souligne le psychanalyste français, sont le contraire du rire : « On fait mine de rien […] parce que, sans doute, ce n'est pas le moment de rire »[2], « on est sérieux comme un pape ou comme un papa »[3].

Ce premier déguisement subjectif en « pape ou en papa » marque la naissance de la *plaisanterie* comme quelque chose de délibéré et d'intentionnel : désormais, il ne s'agit plus de l'interaction « à ciel ouvert » où tout pouvoir du jugement appartient à l'adulte. Le « visage de bois » » intériorisé fixe les limites entre le *sérieux* et le *plaisant*, entre le *principe de réalité* et le *principe de plaisir* et cette délimitation semble bien fonctionner, jusqu'à ce qu'un crétin ne confonde pas les salles ! Pour autant, cette faute n'a pas que des ennuis *καταγέλαστοί* comme conséquences ; elle permet également de distinguer le pape du papa, ou, autrement dit, de mettre en cause l'infaillibilité du *jugement critique* lui-même.

Dans le chapitre précédent, nous avons comparé deux prisonniers traitant leur souffrance de manière différente. L'un rêve tandis que l'autre, l'humoriste, *fait rêver* les autres. Ce « fait rêver » implique une position active. Effectivement, comme le remarque Freud, contrairement au comique qui est à *trouver*, le Witz est à *créer* : « le mot d'esprit, on le fait »[4]. Selon la légende, le héros de l'anecdote sur la « semaine qui commence bien » est une personne vraie qui s'appelait Pierre François Lacenaire[5]. Escroc, voleur et tueur sans scrupules, il est entré dans l'histoire comme le « prince noir du romantisme »[6] et l'auteur des « Mémoires »[7]. Or, de son vivant il a acquis une notoriété sulfureuse grâce à son procès qui a eu lieu en 1835, largement rapporté dans la presse. Sa choquante affaire inspira de nombreux auteurs, de Stendhal et Hugo jusqu'à Dostoïevski et Gide (en passant par Lautréamont et Baudelaire) à réfléchir au sujet du « bonheur dans le crime ».

Le procès de Lacenaire l'a rendu célèbre : « les visiteurs se portent en masse à l'infirmerie de La Force[8] qui est devenue une sorte de salon mondain »[9]. Le public est subjugué par le sang-froid de la vedette, par l'*anéantissement du sentiment* dont nous avons

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 332
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 324
5 Fuligni B., Raccourcis. *Dernières paroles stupéfiantes et véridiques devant la guillotine*, Bruxelles, Prisma, 2015, p. 74
6 Bijaoui R., *Lacenaire, poète assassin*, Paris, Imago, 2011
7 Lacenaire P. F., *Mémoires et autres écrits*, Paris, José Corti, Domaine Romantique, 1991
8 La maison de détention à Paris entre 1780 et 1845.
9 Bijaoui R., *Lacenaire, poète assassin*, op. cit.

discuté dans le chapitre précédent. « La vue d'un cadavre, d'une agonie ne produit aucun effet sur moi. Je tue un homme comme je bois un verre de vin »[1], dit-il lors du procès en engendrant à la fois l'admiration et l'horreur. De quoi s'agit-il dans ce cas : du *visage de bois* ou du *masque de fer* ? Se peut-il que cette « belle indifférence »[2] ne soit pas la propriété exclusive de Lacenaire, mais l'insigne de son appartenance à une « institution vague, aussi bizarre que le duel »[3] à une « caste […] hautaine »[4] ? C'est comme cela que Baudelaire définit le *dandysme* dont l'éthique serait comparable à un ordre tacite prescrivant à ses adeptes de se comporter « *perinde ac cadaver* »[5] (à la manière d'un cadavre). Il faut admettre que, contrairement aux Pères du désert, les ascètes du dandysme ne peuvent pas compter sur la *grâce* de Dieu car leur « règle monastique la plus rigoureuse »[6] leur nie le droit d'aimer (comme nous nous en souvenons, *l'amour* étant la condition du *salut*). « Dès qu'un dandy est passionné, il n'est plus un dandy. Le dandysme finit à l'amour », souligne Barbey d'Aurevilly[7].

Il a beau « finir avec *l'amour* », il ne finit pas avec la *reconnaissance* et c'est ici que se recèle la particularité essentielle de son *destinataire*. À l'exemple du dandy et de son *extravagance*, nous pouvons maintenant mieux comprendre la distinction que Freud trace entre le *Witz* et le *comique*, en introduisant le terme de la « *dritte Person* ». La « trouvaille » comique « peut se contenter de deux personnes seulement, la première étant celle qui trouve la chose comique et la seconde celle en qui cette chose est trouvée. La tierce personne (*dritte Person*), à qui la chose comique est communiquée, renforce le processus comique mais elle ne lui ajoute rien de neuf »[8]. C'est justement l'*oreille* de cette *dritte Person* qui compte pour l'élévation d'une *plaisanterie* au rang de *mot d'esprit* et de *Witz* : « cette tierce personne est indispensable pour que le processus créateur de plaisir soit mené à son terme »[9]. Ce personnage n'est pas un parent bienveillant, ni un employé qui se détend après une semaine de travail, ni un ami échangeant des calembours avec ses semblables mais plutôt un *complice* ; le complice contre son gré. Il est désigné comme « tierce » parce que l'objet du rire, que Freud appelle la « deuxième » personne (comme nous allons le constater plus tard,

---

1 Ibid.
2 Freud S., Breuer J., Études *sur l'hystérie*, op. cit., p. 106
3 Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne*, dans Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 709
4 Ibid., p. 710
5 Ibid., p. 711
6 Ibid.
7 Barbey d'Aurevilly J.-A., *Disjecta membra*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 1434
8 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 323
9 Ibid., pp. 323-324

il ne s'agit pas nécessairement d'un être vivant), n'est que sous-jacent dans la situation du *Witz*.

Celui qui a aveuglé Polyphème, s'y connaissait bien en *mascarade*. Mais le *déguisement* le plus connu du Roi d'Ithaque n'est pas celui qui a eu lieu dans la grotte du cyclope, ni même sa transformation en un vieux pouilleux, couvert de haillons[1] qui lui a permis de se faufiler inaperçu dans le palais de Pénélope, mais une feinte qui a mis fin à la guerre de Troie[2]. Le « divin Ulysse » ayant introduit le piège meurtrier sous les espèces d'un *cadeau somptueux* dans la ville de Priam. Seul le prêtre troyen Laocoon mettait ses compatriotes en garde contre *l'extravagante construction de bois* (cette fois, il ne s'agit pas de *visage* mais du *cheval*) : « Ne vous fiez pas à ce cheval, Troyens. Quoi qu'il en soit, je crains les Danaens même quand ils portent des offrandes… (*Timeo Danaos et dona ferentes*) »[3]. L'objectif du *Witz* n'est pas tant de *voiler* quelque chose que de le *dévoiler*. On enlève la tiare pontificale à son auditeur et déclenche quelque chose au-delà de son « visage de bois » : quelque chose qui relève de la « *trans-gression* » et que Freud appelle les *tendances*. Il en distingue quatre :

1) hostile[4],

2) obscène[5],

3) cynique[6],

4) sceptique[7].

Le caractère hétéroclite des *tendances* mises en avant par Freud saute aux yeux. Si les deux premières relèvent du *pathos*, de ce que Descartes définit comme les « passions de l'âme »[8], alors les deux dernières nous renvoient plutôt à l'*éthique* et à l'*épistémologie*. Or, malgré cette hétérogénéité, elles possèdent toutes la tonalité *rebelle* ou, pour reprendre le mot que nous venons d'utiliser, *transgressive*. Par ailleurs, il ne faut pas les chercher du côté du *destinateur* (énonciateur), mais du côté de la *dritte Person*. En effet, le *visage secret* de Janus ne se cache pas à l'endroit où nous nous y attendons, c'est-à-dire *derrière* la façade comique ou infantile (comme dans *l'humour*), mais au-delà du « visage de bois » du *destinataire*. Voici un exemple de ce modèle qui n'est pas étranger à une certaine perversité :

---

1 Homère, *Odyssée, IX,* op. cit., p. 674
2 Ibid., p. 663
3 Virgile, *Énéide, Tome I, Livre Seconde,* Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 40
4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 188
5 Ibid.
6 Ibid., p. 211
7 Ibid., p. 219
8 Descartes R., *Les Passions de l'âme*, 2e édition, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1970

> *Un célèbre professeur d'université* […] *reçoit un jour des félicitations à l'occasion de la naissance de son dernier enfant, laquelle vient de se produire alors qu'il a atteint un âge déjà avancé. « C'est vrai, répond-il à ceux qui le congratulent, c'est étonnant, ce que peut faire la main de l'homme. »*[1]

Pendant un instant, on se heurte à l'*anéantissement de l'entendement* mis en valeur par Kant. Or, on s'aperçoit très vite de la *tendance* de *l'énoncé* du professeur mais il est trop tard : notre rire, celui de la *dritte Person* permet de boucler le « processus créateur de plaisir »[2] ; le cheval de bois étant déjà passé par le portail de Troie avec son fardeau *obscène*. Il est à souligner que le *plaisir* dans le cas du *Witz* n'est pas concentré autour de l'*économie narcissique* mais se situe *entre* les deux participants de l'échange. Le *plaisir* de l'auteur de l'énoncé dépendant du *plaisir* de son destinataire. L'énonciateur, lui, garde le « visage de bois » du « pince-sans-rire » et ne manifeste son amusement qu'après la *dritte Person*, « par ricochet »[3].

Cependant, la *transgression* du Witz ne fait pas nécessairement appel aux pulsions que l'homme civilisé est censé réprimer et inhiber. Dans les anecdotes avec le *Schadchen* du chapitre précédent, le mot d'esprit vise à saper les façades de bois de certains idéaux et d'institutions publiques[4]. Comme nous pouvons le constater, une *violence* sous-jacente est propre au *Witz*. C'est pourquoi sa reconnaissance amère se passe de rire. Ainsi, est-il difficile d'imaginer l'agent de la Gestapo à qui Freud avait soumis sa déclaration moqueuse sourire en la lisant : cela l'aurait destitué de sa fonction « de bois ». Il est également peu probable que le noble destinataire du *Witz* suivant en ait rit de bon cœur :

> *À l'occasion d'un voyage à travers ses États, un Très Gracieux Seigneur remarque dans la foule un homme qui, par sa haute taille présente une ressemblance frappante avec sa propre personne. Il lui fait signe d'approcher et lui demande : « Votre mère a sans doute été un jour domestique au château ? Non, Altesse », répond l'homme, « elle non, mais mon père oui ».*[5]

Quoi qu'il en soit, une *tendance* comme telle, même couplée avec la complicité de la *dritte Person*, ne suffisent pas pour épuiser la question du plaisir propre au *Witz*. Tournons-nous de nouveau vers le dandy. Dans son essai *Le dandysme et la mode*, Roland Barthes souligne que : « Le dandysme n'est pas […] seulement éthique […], mais aussi une

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 126
2 Ibid., pp. 323-324
3 Ibid., p. 283
4 Ibid., p. 208
5 Ibid., p. 141

technique »[1]. La question de *technique* occupe une place prépondérante dans l'étude de Freud. Effectivement, une fois que nous réduisons le mot d'esprit au message secret qu'il cache, le *plaisir* se dissipe dans l'air ou, en tout cas, ne se manifeste pas par le rire !

En dehors de sa « belle indifférence » melmothienne, le dandy est connu pour son *habit* qui se résume, comme le note Barthes, à un « détail »[2] (« le nœud d'une cravate, le tissu d'une chemise, les boutons d'un gilet »[3]). Ce détail vestimentaire doit être imprégné d'une *énigme*. Barthes commence son essai par la déclaration suivante : « Pendant des siècles, il y a eu autant de vêtements que de classes sociales »[4]. En effet, la hiérarchie des classes s'est conjuguée à « une véritable grammaire du vêtement que l'on ne pouvait transgresser sans attenter à un ordre profond du monde »[5]. À l'époque *bourgeoise*, quand « le gousset de Dieu » est vide et l'aristocratie n'est plus qu'un titre, le dandy s'accroche à ce *détail énigmatique* qui permet de « briser le vêtement, […] de le soustraire à toute valeur, du moment qu'il s'agit d'une valeur partagée »[6]. Autrement dit, nous restons perplexes quant à la référence intuitive du *détail* en question au telle ou telle classe ou hiérarchie. Dans un sens, il a quelque chose en commun avec les jeux de mots infantiles qui ne rentrent pas dans les cases de l'ordre préétabli du langage, de ce que le linguiste russe Roman Jakobson appelait le *code*[7].

Par ailleurs, contrairement à « l'art brut » des enfants, l'*énigme dandyesque* crée une *communauté secrète* voire *clandestine*. Le philologue russe Sergueï Averintsev attribue au *symbole* la qualité de « cordialité d'un mystère qui soude ensemble »[8]. Cette définition est également applicable aussi bien au *détail* vestimentaire du dandy qu'au *Witz*, à condition que nous nous méfiions d'assimiler « la cordialité du mystère » à la bienveillance du « rire franc » déclenché par une bonne plaisanterie. *L'entérinement* du mot d'esprit peut se passer de l'amour, à l'instar des membres émérites de l'« institution vague, aussi bizarre que le duel »[9]. En même temps, le *Witz*, comme l'œillet vert d'Oscar Wilde, exerce dans la société, souligne Freud,

---

1 Barthes R., « Le dandysme et la mode », dans Œuvres complètes, tome II, 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 29
2 Ibid., p. 28
3 Ibid.
4 Ibid., p. 27
5 Ibid.
6 Ibid., p. 29
7 Jakobson R., « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale. I. Les Fondations du langage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, pp. 213-214
8 Аверинцев С., *София-Логос, Словарь*, Киев, Дух и Литера, 2001, p. 157
9 Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne*, op. cit. p. 709

> *le charme particulier, [presque] la fascination […] Une nouvelle histoire drôle (Witz) y fait presque l'effet d'un événement d'intérêt général : telle l'annonce de la toute dernière victoire, elle est propagée de l'un à l'autre.*[1]

Ces « charme et fascination » sont en grande partie déterminés précisément par la *façade*, par la *forme* et par ce que Freud appelle le « déguisement spirituel »[2]. *L'habit énigmatique* du *Witz* lui confère de « l'importance […] et de la valeur plus grandes » en « soudoyant et embrouillant notre raison critique »[3]. Cette *valeur* a-t-elle le même statut que l'investissement narcissique que nous avons abordé dans le chapitre précédent ? Laissons pour l'instant cette question en suspens et adressons-nous à la perplexité qu'éprouve « notre raison critique » face à l'énoncé inhabituel. La chose curieuse, l'habit du *Witz* embrouille l'auteur du mot d'esprit lui-même. En effet, le processus de la création du *Witz* ressemble plutôt aux *absences* quasi-épileptiques de Socrate[4] qu'à l'entreprise astucieuse d'Ulysse. Freud n'utilise pas ce terme pour décrire *l'Arbeit* du mot d'esprit par hasard :

> *On ressent* […] *quelque chose d'indéfinissable, que je comparerais le plus volontiers à une absence, à une brusque mise au repos de la tension intellectuelle, et puis d'un seul coup le mot d'esprit est là, généralement en même temps que son habillement.*[5]

L'absence de Socrate n'étant pas un dysfonctionnement fâcheux mais bien *τὸ δαιμόνιον σημεῖον*, le signe démonique[6]. Le démon « à ressort » du *Witz* semble prendre au dépourvu son destinateur autant que son destinataire !

Comme le signale le dictionnaire mythologique de Félix Guirand et Joël Schmidt, « Janus est d'abord le dieu de toutes les portes : des portes publiques (*jani*), sous lesquelles passaient les routes, et des portes privées »[7]. Dans son séminaire de 1957-1958, Jacques Lacan compare le Witz à la « porte d'entrée » dans le *τόπος* que Freud appelle *das Unbewusste*, *l'inconscient*. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, dans ce *τόπος* les portes publiques coïncident, en quelque sorte, avec les portes privées. Pour y entrer, l'on doit d'abord résoudre *l'énigme* du Sphinx, mais pour cela, il ne va plus falloir avoir recours à la *dritte Person* mais à la *dritte Ohr*, la « troisième oreille »[8].

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 54-55
2 Ibid., p. 246
3 Ibid.
4 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 220c-d, pp. 86-87
5 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 302-303
6 Platon, *La République*, *livre VI*, 496c, dans Œuvres complètes, tome VII – 1ère partie, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 119
7 Guirand F., Schmidt J., *Mythes et mythologies*, Larousse, 2008, p. 247
8 Reik T., *Hören mit dem dritten Ohr. Die innere Erfahrung eines Psychoanalytikers*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1976

2.6 L'art de devenir un écrivain original en trois jours

Dans son fameux traité *De Oratore*, Cicéron met dans la bouche de ses personnages, Antoine et César, les raisonnements sceptiques à l'égard de la possibilité d'enseigner l'art de l'esprit.

> *Un jour,* dit César, *que j'avais mis la main sur certains ouvrages grecs ayant pour titre* Ce qui fait rire*, j'avais conçu l'espoir qu'ils m'apprendraient quelque chose.*
>
> Hélas, la déception ne se fait pas attendre :
>
> *J'y ai trouvé bon nombre de ces saillies piquantes, si communes chez les Grecs* […] ; *mais lorsqu'ils ont voulu donner la théorie de la plaisanterie et la réduire en préceptes, ils se sont montrés singulièrement fades, au point que, s'ils font rire, c'est de leur fadeur.*
>
> Et César de conclure :
>
> *Je crois donc qu'il est impossible d'établir une doctrine en pareille matière.*
>
> *L'« esprit »,* confirme son interlocuteur Antoine*, est un pur don de la nature qui échappe toujours aux règles.*[1]

Freud aurait été d'accord avec cette affirmation d'Antoine. En effet, dans son ouvrage, il souligne que « le travail du mot d'esprit n'est pas à la disposition de tous […] Il faut donc présupposer chez les personnes spirituelles l'existence de prédispositions ou de conditions psychiques particulières qui permettent ou favorisent le travail du mot d'esprit »[2]. Ainsi, le mot « don » apparaît-il sous une nouvelle lumière, cette fois comme une capacité originale, un talent particulier. Ce *don* possédant une certaine ambiguïté, tel le cheval de bois que nous avons évoqué plus haut. Comme le note Freud, « les conditions subjectives du travail du mot d'esprit ne sont pas éloignées de celles de l'affection névrotique »[3].

Les études liant le « génie » avec les troubles mentaux étaient assez répandues au moment où Freud écrit ces lignes (il suffit de mentionner le fameux ouvrage du médecin-criminaliste italien Cesare Lombroso[4]). Certes, Freud était bien conscient des travaux de ses collègues aliénistes mais il reste dubitatif quant aux approches qui se réunissent autour de

---

1 Cicéron, *De l'orateur*, op. cit., 217-218, p. 96-97
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 257-258
3 Ibid., p. 260
4 Lombroso C., *L'Homme de génie*, Paris, Georges Carré, 1896

l'idée des « dégénérés supérieurs »[1]. Dès le début de son œuvre, il ne se fatigue pas à défendre le point de vue selon lequel ladite « affection névrotique » ne relève pas de la dégénérescence.

Mais que comprend-on par *névrose* à l'époque où Freud forge sa théorie ? Le terme même a été introduit au XVIII[e] siècle par un médecin écossais William Cullen pour désigner les maladies n'ayant pas de base dans un organe souffrant[2]. À la fin du XIX[e] siècle, la névrose la plus connue et riche étant celle de *l'hystérie*. Entité assez vague, l'hystérie avait quelque chose en commun avec la foule disparate que le grand pédagogue Clément voulait chasser de sa République idéale[3]. Avant de s'intégrer au sein de la nosologie psychiatrique, les hystériques s'appelaient différemment : « les possédées de Loudun, les convulsionnaires de Saint-Médard ; un peu plus tard, [...] ce sont les vapeurs, c'est le baquet de Mesmer… »[4]. En 1859, Paul Briquet publie le *Traité de l'Hystérie* qui situe ce malaise *social* et *politique*, comme l'aurait formulé Aristote, dans l'*encéphale* du *malade*. Cette localisation permet de regrouper les *symptômes* sociaux et cliniques assez hétérogènes sous le même titre et de les inscrire dans le discours médical orienté par ce que Karl Jaspers appellera plus tard la « mythologie cérébrale »[5].

Pourtant, la véritable reconnaissance de l'hystérie sera obtenue à Paris, au sein de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière où le célèbre Docteur Jean-Martin Charcot, « le Napoléon de la névrose »[6], comme on le surnommait à cette époque, appliquera à ses parrainées la méthode *d'hypnose*, très scandaleuse à l'époque. Cette démarche qui était considérée parmi la plupart des médecins de la fin du XIX[e] siècle comme « une fantasmagorie du diable »[7] permet de contourner la « mythologie cérébrale » en ouvrant la voie aux méthodes psychothérapeutiques à proprement parler, c'est-à-dire à ce que la fameuse patiente de Joseph Breuer (Bertha Pappenheim, plus connue sous le pseudonyme d'Anna O.) appellera, à juste titre, le *talking cure* (cure par la parole)[8]. Les leçons de Charcot ouvertes au grand public rendent le nouveau diagnostic très à la mode et la Salpêtrière devient la « Mecque des

---

1 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 269
2 Bynum, W. *Science and the Practice of Medicine in the Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 15–16
3 Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, op. cit., p. 99
4 Marie P., « Éloge de J.-M. Charcot », dans Rev. Neurol., 1925, 1, 6, p. 732
5 Jaspers K., *Psychopathologie générale*, Paris, Félix Alcan, 1928, p. 17
6 Ellenberger H.F., *À la découverte de l'inconscient*, Villeurbanne, S.I.M.E.P., 1974, p. 83
7 Freud S., *La question de l'analyse profane*, dans Œuvres complètes, volume XVIII, Paris, PUF, 3[e] édition, 2015, p. 64
8 Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, op. cit., pp. 21-22

neurologues »[1] qui attire les médecins de tous les pays, parmi lesquels le jeune Docteur Freud qui y fait son stage parisien en 1885-1886.

Bergson, qui a probablement assisté aux présentations de Charcot, met en valeur la ressemblance entre l'obstination rigide et mécanique du personnage comique et l'hypnotisé ; tous les deux étant « inconscients »[2]. D'après Bergson, l'« inconscience » est liée, comme nous nous en souvenons, à *l'invisibilité*. Le *distrait*, le héros paradigmatique du comique, selon le philosophe, *chute hors du champ du regard* : il s'oublie dans ses *rêves* et *n'est plus attentif à la vie*[3], autrement dit, *il n'est plus social*. Dans l'approche bergsonienne, le rire appartient à celui qui se solidarise avec le *regard anonymisé* de la société. « Il est vu, mais il ne voit pas »[4], cette description irait bien au *personnage comique* qui, selon Bergson, « use à rebours de l'anneau de Gygès »[5], s'il ne s'agissait pas… d'un *prisonnier* ! L'énoncé étant tiré de l'ouvrage de Michel Foucault portant sur les origines d'une *société disciplinaire* dont le modèle idéal serait le *Panopticon* du philosophe utilitariste Jeremy Bentham[6]. Rappelons que le *Panopticon* est un projet de bâtiment carcéral construit autour d'une tour dans laquelle se trouve seulement *un* gardien. Ce dernier observe les détenus, tout en étant *invisible lui-même* ; cela donne aux prisonniers le sentiment d'une *surveillance perpétuelle*. Le rire, qui exerce, selon Bergson, la fonction de la « brimade sociale »[7], punit le *distrait* en le *réveillant de ses rêves*, c'est-à-dire en lui rappelant qu'il est *surveillé*. Il faut être aux aguets : le gardien ne dort jamais.

La dimension sociale, si essentielle pour Bergson, passe au second plan chez le psychologue Pierre Janet qui collaborait étroitement avec Charcot et rédigeait de nombreuses œuvres consacrées à l'étude des névroses. Janet et Bergson appartiennent au même courant de pensée qui considérait l'*acte volontaire*, le fameux *libre arbitre* tellement critiqué par St Augustin, comme le sommet de l'esprit humain. Le neveu du penseur-spiritualiste Paul Janet, très connu au XIX[e] siècle, Pierre Janet commence son parcours intellectuel en tant que philosophe ; cette formation laissera une empreinte importante sur son enseignement clinique. Dans ses ouvrages, il rend hommage à Bergson qui aurait été « précurseur »[8] de ses élaborations psychologiques.

---

1 Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome I, La jeunesse 1856-1900*, op. cit.
2 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 13, p. 107
3 Ibid., p. 143
4 Foucault M., *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, dans Œuvres, t. II, Paris, Gallimard, 2015, p. 480
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 13
6 Foucault M., *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 479
7 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 103
8 Janet P., *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, Édition A. Chahine, 1928, p. 201

Dans la théorie janetienne, le *panoptique* sous-jacent dans le *Rire* de Bergson se fait remplacer par la notion du « champ de la conscience »[1], qu'il forge par analogie au *champ de la vision*. La névrose hystérique se déclenche une fois que ce champ *se rétrécit* et que quelque chose se trouve *hors de vue*, c'est-à-dire *hors de l'attention de l'individu*. Le *rétrécissement du champ de la conscience* est accompagné du relâchement, voire de l'atrophie du *libre arbitre* que Janet appelle, sèchement, d'une manière scientifique, « la faiblesse psychologique »[2]. Cette déchéance n'a pas seulement des conséquence « négatives », dans le sens psychiatrique du terme, c'est-à-dire la dégradation de telle ou telle faculté ou sphère psychique. Il y a également des effets « positifs » qui sont à comprendre comme une *néoformation*, tel une « néoplasie » psychique. Suite au *rétrécissement du champ de la conscience*, certaines parties du Moi *se dissocient* et tombent dans les ténèbres de ce que le psychologue français appelle le « subconscient »[3] ; autrement dit, elles ne sont plus soumises au *libre arbitre*.

Janet, qui s'est formé en tant que praticien à l'école clinique de la Salpêtrière, emploie l'une des notions essentielles de l'enseignement du « Napoléon de la névrose », celle de l'« idée fixe », pour désigner ces *parties dissociées*. Dans son œuvre fondamentale *Névroses et idées fixes*, le psychologue souligne tout de même que son interprétation du terme est plus vaste que celle de Charcot :

> *Il ne s'agit pas uniquement d'idées obsédantes d'ordre intellectuel, mais d'états émotifs persistants, d'états de la personnalité qui restent immuables, en un mot, d'états psychologiques qui une fois constitués persistent indéfiniment et ne se modifient plus suffisamment pour s'adapter aux conditions variables du milieu environnant*[4].

Bergson qui considérait l'*idée fixe* comme l'un des ressorts principaux du personnage comique[5] serait d'accord avec cette définition. L'obstination rigide de ce personnage le fait basculer dans le registre de *l'anonymat* : l'*idée fixe* prenant le dessus sur l'individu en l'assujettissant à son fonctionnement aveugle. C'est pourquoi, croit l'auteur du *Rire*, les comédies portent souvent un nom *commun* : *l'Avare*, *Le Joueur* etc.[6]. *L'anonymat* de *l'idée fixe* signifie qu'elle n'est plus soumise au contrôle du *Moi*, faute de quoi il s'agirait du héros

---

1 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, Vol. II, Paris, Félix Alcan, 1898, pp. 73-74
2 Ibid.
3 Nous avons étudié en détail les racines du *subconscient* janetien dans notre article « Les concepts du refoulement (verdrängung) et de la dissociation comme deux modèles paradigmatiques du champ de la psychothérapie mondiale » (Архипов Г.А., *Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии*, op. cit.)
4 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, op. cit., p. 2
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., pp. 11, 56, 142
6 Ibid., p. 12

tragique, comme, par exemple *Othello* ou *Antigone* (les drames de leurs destins ne s'intitulent pas, par exemple, *Le Jaloux* ou *La Têtue* mais portent les noms *propres*).

L'autonomie des *idées fixes* affecte constamment des fonctions mentales et physiologiques du patient : « la volonté, l'attention, la mémoire, les émotions, la respiration, la circulation, tous les phénomènes de la nutrition sont modifiés de toutes les manières chez ces malades. Ces modifications sont tantôt le principe et le point de départ, tantôt la conséquence des idées fixes »[1]. D'autres auteurs insistant sur ce *modèle dissociationiste* de la névrose, tels le philosophe français Frédéric Paulhan, proposent d'utiliser plutôt le terme « sous-personnalités »[2] que celui d'*idée fixe*. Le clinicien américain Morton Prince va jusqu'à dire que la « personnalité dissociée ou multiple […] n'est qu'une exagération de la normalité »[3]. En cas de névrose, quand le *libre arbitre* fout le camp, la *dissociation* devient *hypertrophiée* ou, selon Prince, « caricaturale »[4].

Les *idées fixes* dans la description de Janet sont effectivement très *théâtralisées*. Ses patients hystériques rêvent les yeux ouverts, tels les *somnambules* (une autre appellation de la névrose au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles) asservis par ses *idées fixes* asociales, comme les personnages comiques de Bergson. Ce dernier précise pourtant que la vraie folie ne devrait pas susciter le rire car l'affect de la *pitié*, du fameux ἔλεος d'Aristote, serait incompatible avec l'« anesthésie momentanée du cœur »[5]. Pourtant, le sang-froid du clinicien permet de contourner cet obstacle. Janet relate, avec un humour cordial, un cas où il lui est arrivé d'avoir affaire au Malin lui-même. Or, ici, il ne s'agit pas d'un lutin qui aurait le goût particulier pour les surprises. Comme il sied au *personnage comique* selon Bergson, le diable de Janet est lui-même en proie à la *rigidité mécanique* et répétitive, qui empêche l'adaptation souple à la vie qui serait en perpétuel changement.

Le malade qui est entré dans l'histoire de la psychiatrie sous le nom d'Achille[6] était atteint du délire de possession. Effectivement, le tableau clinique de sa souffrance ne prête pas trop à rire : le patient est envahi par des automatismes psychiques pénibles et divisé en plusieurs « sous-personnalités »[7] dont l'une, la plus puissante, est diabolique ; comme il est de coutume aux Enfers, elle éructe des blasphèmes immondes. Or, Janet trouve un moyen

---

1 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, op. cit., p. 1
2 Paulhan F., *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1889
3 Prince M., *The unconscious, the fundamentals of human personality, normal and abnormal*, New York, Macmillan Company, 1921, p. 562
4 Ibid.
5 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 4
6 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, Vol. I, Paris, Félix Alcan, 1898, p. 379
7 Paulhan F., *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, op. cit.

ingénieux d'établir le contact avec cette partie rebelle du psychisme d'Achille. La guérison se déroulant par le biais de l'écriture automatique :

> *Tout le monde n'a pas eu l'occasion de pouvoir causer avec un diable, il fallait en profiter. Pour forcer le diable à m'obéir, je le pris par le sentiment qui a toujours été le péché mignon des diables, par la vanité. « Je ne crois pas à ton pouvoir, lui dis-je, et je n'y croirai que si tu me donnes une preuve. – Laquelle ? » répondit le diable en empruntant comme toujours pour me répondre la main d'Achille qui ne se doutait de rien. « Lève le bras gauche de ce pauvre homme sans qu'il le sache. » Le bras gauche d'Achille se leva immédiatement.* […]
>
> *Par le même procédé je fis faire au diable une foule d'actions différentes, il obéissait toujours parfaitement. Il faisait danser Achille, lui faisait tirer la langue, embrasser un papier, etc. Je dis même au diable, toujours pendant une distraction d'Achille, de montrer des roses à sa victime et de lui piquer les doigts, et voici Achille qui s'exclame parce qu'il voit devant lui un beau bouquet de roses ou qui pousse des cris parce qu'on vient de lui piquer les doigts.*[1]

Le mot qui nous attire le plus dans cette description de l'exorcisme scientifique est la *vanité*, cette *quintessence du comique*, selon Bergson. Le *diable vaniteux* s'empare du psychisme d'Achille en le plongeant dans la réalité onirique qui serait libérée de la *surveillance panoptique de la société*. Pourtant, si *nous-mêmes* portions plus *d'attention* à l'histoire d'Achille, nous verrions que la « surveillance » n'est pas incompatible avec les états somnambuliques et « subconscients ». Mieux encore, la *dissociation du psychisme* serait le résultat-même d'une surveillance trop sévère ! Au cours de la psychothérapie, Janet apprend que le diable est entré dans l'âme d'Achille par la porte du *péché* : le pauvre « distrait »[2] avec une « faible cervelle »[3] avait commis un adultère. Une aventure extra-conjugale passagère se gonfle de manière véritablement *infernale*, justement du fait qu'elle ne passe pas inaperçue pour le *Panopticon* personnel du patient que Kant appelait « la loi morale en moi »[4].

Dans la cure d'Achille, Janet est guidé par l'idée que « toute sa maladie n'avait été qu'un rêve »[5]. D'où la stratégie du traitement : « réveiller » le malade de son cauchemar en renforçant « la fonction du réel »[6] affaiblie par le parasitisme mécanique des *idées fixes* qui prennent la forme des *sous-personnalités* ; le thérapeute se trouvant du côté de la *réalité objective*. Chose curieuse, pour ajuster le malade à cette *réalité*, Janet utilise la *méthode*

---

1 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes,* Vol. I, op. cit., p. 387-388
2 Ibid., p. 398
3 Ibid., p. 399
4 Kant E., *Critique de la raison pratique*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 295
5 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, Vol. I, op. cit., p. 398
6 Janet P., *Les obsessions et la psychasthénie*, Paris, Félix Alcan, 1903, p. 12

hypnotique ! Il faut cependant admettre qu'il n'hypnotise pas Achille-même ; Janet procède en Dieu de Descartes qui protège l'humanité contre « les industries » du « mauvais génie » et vise le diable :

> *J'avais déjà essayé, mais en vain, d'hypnotiser ce malade en m'adressant directement à lui, tout avait été inutile ; mais cette fois, en profitant de la distraction et en m'adressant au diable, je réussis très facilement. Achille essaya en vain de lutter contre le sommeil qui l'envahissait ; il tomba lourdement en arrière et s'endormit complètement. Le diable ne savait pas dans quel traquenard je l'avais attiré : le pauvre Achille qu'il avait endormi pour moi était maintenant en mon pouvoir. Tout doucement je l'amenai à me répondre sans se réveiller, à me raconter ses souffrances et j'appris ainsi toute une série d'événements que tout le monde ignorait, dont Achille lui-même quand il était éveillé ne se rendait aucunement compte et qui jetait un jour tout nouveau sur sa maladie.*[1]

Aussi, Janet a-t-il réussi à rouler dans la farine l'esprit même du Malin, en effaçant par *l'hypnose l'anonymat* de *l'idée fixe* : le pouvoir du « Moi officiel » (le terme de Charcot), de ce « propriétaire » du *libre arbitre* a été restitué. La tâche du médecin consiste donc en la *tragédification* du Moi du patient ou, au moins, en la réduction de son ridicule mécanisé.

Freud dispose des mêmes données cliniques que Janet et Bergson ; il est abasourdi par son stage clinique à la Salpêtrière et rend hommage à Charcot qui « a enseigné, le premier, qu'il faut s'adresser à la psychologie pour l'explication de la névrose hystérique »[2]. Mais il tire de ces données les conclusions différentes. Freud trouve au moins *quatre talons d'Achille*[3] dans l'approche de Janet. Tout d'abord, il remet en question la notion de *volonté consciente* prônée par les représentants du courant *spiritualiste*. C'est l'*attention-même à la vie* qui a des *allures comiques*. Ainsi, y a-t-il comique, remarque Freud « lorsque l'enfant en train d'apprendre à écrire tire la langue et suit avec elle les mouvements du porte-plume »[4] car, justement, il est plus qu'attentif à la tâche qui lui incombe. En effet, il ne s'agit pas de l'adaptation à la réalité comprise comme la réalité biologique et animale, mais bien à la *réalité gouvernée par le regard d'autrui*.

Au lieu de parler du *libre-arbitre* et du champ non-rétréci de la conscience, Freud met en avant *l'ignorance* comme « mission » principale du Moi. Il a tiré cette leçon des

---

1 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes,* Vol. I, op. cit., p. 389

2 Freud S., « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », Paris, Archives de Neurologie, Tome XXVI, 1893, p. 42

3 Le *Witz* attribué à Heine que Freud cite dans son livre :
Au cours d'une conversation portant sur une personne dont on pouvait vanter un certain nombre de qualités et critiquer quantité de défauts, Monsieur N. dit à son interlocuteur : « La vanité ? Oui, c'est l'un de ses quatre talons d'Achille » (Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 72).

4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 337

expérimentations hypnotiques menées par le neurologue français Hippolyte Bernheim[1]. Dans *Some Elementary Lessons in Psycho-Analysis*, Freud évoque une vignette clinique suivante :

> *le médecin* [...] *met son parapluie dans un coin, plonge l'un des patients dans l'hypnose et lui dit : « Je m'en vais maintenant, quand je reviendrai, vous irez à ma rencontre avec le parapluie ouvert et vous le tiendrez au-dessus de ma tête. »* […] *le médecin et ses accompagnateurs quittent la pièce. Dès qu'ils sont revenus, le malade, maintenant réveillé, exécute exactement ce qu'on l'a chargé de faire sous hypnose. Le médecin lui en demande la raison* […] *Le patient est visiblement embarrassé* […] *: « Je pensais seulement, Monsieur le Docteur, comme il pleut dehors, que vous ouvririez le parapluie déjà dans la chambre. »*[2]

Dans cet exemple, la dimension du regard est personnalisée : c'est le Docteur qui joue le rôle du *mauvais génie* de Descartes. Ce que nous peut paraître comique (et quelque peu angoissant en même temps) dans cette vignette, ce n'est pas la *distraction* du personnage qui s'est perdu dans ses rêveries vaniteuses ou dans ses *idées fixes* burlesques et sa *désadaptation* à la vie. Au contraire, nous sommes ébahis par sa *bonne volonté* de s'adapter aux ordres du « gardien invisible » et de rêver à la commande d'autrui. Les efforts du « Moi officiel » servent, en revanche, à expliquer, à motiver et à *rationaliser* son comportement après-coup.

Ici, nous passons au deuxième « talon d'Achille » de l'approche janetienne, à savoir la méthode hypnotique à laquelle renonce Freud. D'abord, à cause de sa supposée inefficacité : « le succès global s'avérait […] totalement dépendant de la relation du patient au médecin […], lorsque cette relation se voyait détruite, tous les symptômes resurgissaient, comme s'ils n'avaient jamais trouvé de résolution »[3]. Presque un demi-siècle après son stage parisien, Freud écrira qu'au bout du compte, l'hypnose n'est qu'« un moyen pour produire un spectacle »[4]. La boucle se referme : la clinique dégénère en farce, ce qui est inacceptable, croit Freud. Mais sa critique ne porte pas seulement sur les aspects *pratiques* et *éthiques* de la méthode, mais aussi *épistémologiques*. Dans la *Psychologie des masses et analyse du moi*, Freud identifie, dans les termes de sa *métapsychologie*, la place de l'hypnotiseur comme celle de l'*idéal du moi*[5]. Ce repérage semble rimer avec notre juxtaposition de la *panoptique*

---

1 Bernheim soutenait l'idée très originale pour l'époque, selon laquelle chaque homme peut subir l'influence de l'hypnose. Quant à Charcot, il croyait que seulement les hystériques avec leur système nerveux « anormal » se prêtaient à l'hypnose. Ce point de vue était dominant.

2 Freud S., *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1984, p. 293-294

3 Freud S., *Psychanalyse,* dans Œuvres complètes, volume XVI, 1921-1923, Paris, PUF, 2e édition, 2003, p. 186

4 Freud S., *La question de l'analyse profane*, op. cit., p. 64

5 Freud S., *Psychologie des masses et analyse du moi*, op. cit., p. 52

sociale avec le regard quasi-omniscient de l'hypnotiseur ; effectivement, Freud précise que c'est justement à cette instance psychique qu'« incombe […] la tâche de l'examen de réalité » dont elle « se porte garante »[1]. Un homme en chair et en os peut incarner cette instance seulement à la condition qu'*il soit aimé*[2]. Ainsi, le *diable vaniteux* d'Achille a-t-il dû se transformer en *diable amoureux* pour se plier à la *réalité* que son médecin *certifie* comme telle.

Il est intéressant de remarquer que le terme de l'*idéal du moi* corrèle avec l'instance du *sur-moi* ; les deux notions sont souvent interchangeables dans l'œuvre freudienne[3]. Mais si le *sur-moi* désigne plutôt le côté sévère du *père* (la *loi* et *l'interdiction*), alors *l'idéal du moi* relève de son *amour*. Dans l'article *Une névrose diabolique au XVII^e siècle*, nous trouvons la problématique cartésienne du *garant* de la réalité à la lumière de la clinique ; l'instance du Père pouvant prendre trois formes différentes : de *Dieu*, du *Diable* et de *l'animal* (c'est-à-dire du *totem*)[4]. La technique psychanalytique implique le refus du rôle de Dieu, ainsi que du « mauvais génie » : Freud ne cherche pas à restaurer la « fonction du réel » et trouve dans la souffrance hystérique d'autres motifs que la défaillance du *libre-arbitre* et le rétrécissement du champ de la conscience. Au lieu de la *faiblesse psychologique*, il trouve plutôt une *force* qu'il désigne par les termes militaires : la *résistance* et la *défense*.

La *résistance* de l'hystérique à la guérison a quelque chose en commun avec le *dédain* envers les biens et le Bien qui détermine le charme indiscret du dandy. Ce *mépris* que les médecins de l'époque baptisent la « belle indifférence »[5] a quelque chose de *noble* aux yeux de Freud : comme nous l'avons indiqué au début du chapitre, on ne trouve aucune trace de la théorie de dégénérescence tout au longue de son œuvre. La sous-estimation du psychisme de l'hystérique (la « faible cervelle »[6]) constituerait le troisième « talon d'Achille » de l'approche dissociationiste. Comme cela était remarqué plus haut, le dandy est un nouvel aristocrate à l'ère post-hiérarchique ; Baudelaire n'honore pas César, Catilina et Alcibiade de ce titre par hasard[7]. Sa *noblesse* est teintée de l'extravagance propre à une crête iroquoise ou aux tatouages de ceux qui ne prennent pas la peine de porter des « haut-de-chausses » et qui ont engendré autant d'admiration chez Montaigne. En effet, à la suite des aristocrates de

---

1 Ibid.
2 Ibid.
3 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 184
4 Freud S., *Une névrose diabolique au XVII^e siècle*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2^e édition, 2003, pp. 231-232
5 Freud S., Breuer J., Études *sur l'hystérie*, op. cit., p. 106
6 Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, Vol. I, op. cit., p. 399
7 Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 709

l'Antiquité, Baudelaire évoque les nobles « sauvages » qui peuplent « les forêts et [les bords] des lacs du Nouveau-Monde »[1]. À part l'extravagante apparence de *l'habit*, il y a encore quelque chose qui apparente le dandysme avec certaines tribus nord-américaines, à savoir l'éthique de la *dépense* pure et désintéressée. Ainsi, le geste du Comte d'Orsay, de ce dandy exemplaire qui aurait « brûlé un gros billet pour éclairer un quidam accroupi à la recherche d'une petite pièce tombée à terre »[2] ne ressemble-t-il pas seulement à l'acte commis par une grande hystérique du roman de Fiodor Dostoïevski[3] Nastassia Filippovna[4], mais également à la cérémonie du *potlatch* brillamment décrite dans le fameux *Essai sur le don* de Marcel Mauss[5].

Le respect que Freud éprouve à l'égard de ses patients n'est tout de même pas à confondre avec l'admiration que le public nourrit envers le courage extraordinaire de Lacenaire. Il s'agit plutôt de l'attention déférente de Montaigne par rapport à l'originaire du Nouveau-Monde : si nous, les Européens, ne comprenons pas son langage et son système des valeurs, tant pis pour nous. Aussi, la tâche principale du clinicien consiste-t-elle en la recherche de la *raison au-delà de la réalité ordonnée par la surveillance panoptique*, qu'elle soit divine ou diabolique, et au-delà des préjugés que l'on peut porter. La « soumission humble, [la] docilité, [l'] absence de critique envers l'hypnotiseur »[6] sont à remplacer par une soumission *autre* qui s'étend, d'ailleurs, aux deux participants de l'échange psychanalytique : par la soumission à ce que Freud appellera « la règle fondamentale de la psychanalyse ».

Cette règle assigne un rôle différent au regard. Le *jugement critique* est à descendre de sa tour d'ivoire ou de bois (tant du côté du patient que du côté de l'analyste) et à se mettre à *lire* au lieu de *surveiller* : « on engage le traitement en invitant le patient à se mettre dans la situation d'un auto-observateur attentif et sans passion, à ne lire toujours que la surface de sa conscience et, d'une part, à se faire un devoir de la plus totale franchise, d'autre part, à n'exclure de la communication aucune idée incidente… »[7] Ainsi, lit-on ce que se manifeste sous les espèces du *comique* ou du *ridicule* dans les approches de Bergson ou d'Aristote, ce à quoi Freud a donné le nom d'« associations libres ».

---

1 Ibid., p. 709
2 Carassus E., « Dandysme et aristocratie » dans *Romantisme*, 1990, n° 70. La noblesse, p. 31
3 Dostoïevski F., *L'Idiot*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009
4 Elle brûle les 100.000 roubles apportés par un homme fou amoureux d'elle.
5 Mauss M., *Essai sur le don*, Paris, Quadrige, PUF, 12e édition, 2010
6 Freud S., *Psychologie des masses et analyse du moi*, op. cit., p. 52
7 Freud S., *Psychanalyse,* dans Œuvres complètes, op. cit., p. 187

Certes, ce qui nous vient spontanément à l'esprit se présente d'abord comme un énoncé apparemment *absurde* voire *ridicule* (« c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique »[1], s'exclame Baudelaire). Or, il faut faire preuve de patience ; la sottise visible se transformera en une *énigme* et le *non-sens manifeste trouvera du sens*. Dans les *Études sur l'hystérie*, un an avant l'apparition officielle du terme « psychanalyse », Freud fait part de sa découverte principale que nous pouvons résumer par le syntagme suivant : « une intelligence inconsciente »[2]. Pour illustrer cette notion, il évoque une vignette clinique suivante (c'est un dialogue entre lui et une patiente) :

> *« … tout à coup, j'ai pensé à un mot* […] *mais ça me semble trop bête. » - « Dites-le quand même. » - « Eh bien, concierge. »* […] [Au fur et à mesure de la conversation, d'autres mots émergent] *en apparence dénués de sens : « Concierge, chemise, lit, ville, charrette. » - « Que signifie tout cela ? » Elle réfléchit un moment puis une idée lui vient à l'esprit : « Il ne peut s'agir que d'une histoire dont je me souviens maintenant. J'avais 10 ans et celle de mes sœurs dont l'âge se rapprochait le plus du mien – elle avait 12 ans – eut, une nuit, un accès de délire. On fut obligé de la ligoter et de la transporter sur une charrette à la ville. Je sais avec certitude que c'est le concierge qui la maîtrisa et qui la conduisit ensuite à la maison de santé. »*[3]

Comme l'exemple le démontre, les mots qui surgissent comme *par hasard* de *nulle part* (plus bas, Freud emploie le mot « oracle »[4] pour décrire le processus en question) sont rigoureusement liés l'un à l'autre ; l'activité animique inconsciente n'est en aucun cas inférieure à la pensée consciente : c'est ici que se trouve, selon Freud, le quatrième « talon d'Achille » de l'approche dissociationiste. « Ça pense plutôt mal mais ça pense ferme : car c'est en ces termes qu'il nous annonce l'inconscient : des pensées qui, si leurs lois ne sont pas tout à fait les mêmes que celles de nos pensées de tous les jours nobles ou vulgaires, sont parfaitement articulées »[5], formulera la particularité principale de l'inconscient chez Lacan en 1958. Pour conceptualiser cette *articulation*, Freud n'a pas recours aux *idées fixes* mais introduit une autre notion, celle de la *représentation* (*die Vorstellung*)[6] qui ne relève plus de la *dissociation* de la *psyché consciente*, mais de l'autre mécanisme, celui du *refoulement* (*die Verdrängung*). Ainsi, l'inconscient freudien, c'est « ça parle », « ça pense », pas des états déficients du moi. Dans *L'Interprétation des rêves* sa *topique psychique*, Freud refuse de raisonner en termes de conscience qui serait rétrécie ou scindée. En revanche, il situe

---

1 Baudelaire Ch., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 534
2 Freud S., Breuer J., Études *sur l'hystérie*, op. cit., p. 222
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 548
6 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 410-411

l'inconscient sur une « autre scène »[1], autre par rapport au *Moi officiel*. Cette *autre scène* ne relève pas de *l'anonymat comique* mais de *l'énigme* à résoudre. Freud créera la « trilogie » d'œuvres consacrées à l'exploration de la grammaire de « ça pense ». À la suite de *L'interprétation des rêves*, deux autres livres voient le jour : la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, dans lequel l'auteur attire l'attention du lecteur sur toutes sortes d'actes manqués (des oublis, des lapsus, des faux-pas, des maladresses etc.) et *Le mot d'esprit*, ce « jardin choisi » dans lequel nous nous promenons tout au long des quatre derniers chapitres. Tout ce qui semble absurde, tous les résidus, déchets, bric-à-brac de la vie psychique, bref, *tout ce qui ne s'insère pas dans un dispositif de la réalité partagée et ordonnée par le regard panoptique*, constitue la « voie royale »[2] vers *l'inconscient*.

Dans les années 1920, les collègues hongrois de Freud (les Docteurs Hugo Dubowitz et Sándor Ferenczi) ont trouvé les origines de la *règle fondamentale* dans un article rédigé par un écrivain allemand juif, contemporain de Heine, Ludwig Börne. Dans le texte qui s'intitule « L'art de devenir un écrivain original en trois jours », l'auteur donne des conseils très précis :

> *Prenez quelques feuilles de papier et transcrivez trois jours durant, sans tricherie ni hypocrisie, tout ce qui vous passe par la tête. Écrivez ce que vous pensez de vous-même, de vos femmes, de la guerre contre les Turcs, de Goethe, du procès criminel de Fonk, du Jugement dernier, de vos supérieurs… Et au terme de ces trois jours, vous n'en reviendrez absolument pas de ce que vous aurez pu avoir comme pensées neuves et inouïes. Tel est l'art de devenir un écrivain original en trois jours !*[3]

Ce précepte ne répond tout de même pas à la question que se posent César et Antoine. Comment *métamorphoser* un écrivain original en un faiseur de *Witze* ? Dans l'ouvrage freudien, nous trouvons l'indication que *l'énigme* serait le négatif du *mot d'esprit* : dans la première, « la technique est indiquée puisqu'elle constitue la condition à remplir, le texte de l'énoncé, lui, étant à deviner, alors que, dans les mots d'esprit, le texte est donné et la technique cachée »[4]. Ainsi, le *don de l'esprit* chez l'hystérique n'est que potentiel, il est encore à *révéler* et à *développer*. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, cela exige le « courant électrique » de l'*énonciation* qui est impensable sans ce que Freud appelait le *transfert*.

---

1 Il emprunte ce terme au philosophe et psychologue allemand Gustave Theodor Fechner, à qui appartient cette phrase : « Si la scène de l'activité psychophysique devait être la même pendant le sommeil et pendant la veille, alors le rêve ne pourrait être, à mon avis, que la continuation de la vie de la représentation vigile » (G.T. Fechner, cité par Freud (Freud S., *L'Interprétation du rêve*, op. cit., pp. 78-79).

2 Freud S., *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, p. 38

3 Freud S., *Sur la préhistoire de la technique analytique,* dans Œuvres complètes, volume XV, Paris, PUF, 1996, p. 267

4 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 83

2.7 La maisonnette de l'être

Un homme est au lit. Un autre est à son chevet « tenant à la main une coupe et un document »[1]. La troisième personne est « un médecin tenant les testicules d'un bélier »[2].

Que se passe-t-il sur ce tableau ? Qui sont ces hommes et comment sont-ils reliés les uns aux autres ? Pour comprendre cette image, il faut d'abord établir sa source et la remettre en contexte. Les origines de cette trinité sont à chercher dans le fameux manuel de l'art oratoire du I^er^ siècle avant Jésus-Christ dont l'auteur n'a pas été identifié jusqu'à nos jours[3]. En revanche, l'œuvre a immortalisé celui à qui elle a été dédiée : un certain Hérennius. Il est peu probable que la *Rhétorique à Hérrenius* (l'*Ad Herennium*) aide César et Antoine dans ses recherches d'un guide pédagogique de la création des mots d'esprit. Cependant, elle est bien connue pour une autre invention, à savoir pour sa méthode mnémotechnique qui constituera désormais partie intégrante du métier sublime d'orateur.

L'auteur distingue deux types de mémoire : l'une est *naturelle* et l'autre *artificielle*[4]. Sans trop s'attarder sur la première, le maître de la rhétorique nous invite à « la salle au trésor des inventions » dont l'autre nom est la *mémoire artificielle*[5]. La trinité évoquée plus haut constitue un excellent exemple d'invention de ce type. Comme nous pouvons le déduire de l'adjectif « artificiel », l'image en question ne représente pas une empreinte vierge d'un vécu réel ; il s'agit d'une mise en scène quasi-théâtrale. Quels sont les rapports entre ces trois personnages dont les deux se groupent autour du lit du malade, tels les amis bien intentionnés de Job qui sont venus pour lui faire des sermons ? Nous aurions tort si nous commencions nos recherches dans le domaine de la morale. Comme le remarque à juste titre Frances Yates, l'auteur du célèbre ouvrage *L'art de la mémoire*, les personnages dramatiques des mnémotechniques « rappellent […] les statues d'une cathédrale gothique […] Manifestement, ils sont complètement amoraux : leur seule fonction est de donner un choc émotionnel à la mémoire par leur idiosyncrasie ou leur étrangeté »[6].

---

1 Yates F.A., *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 77
2 Ibid.
3 Pendant longtemps le manuel fut attribué à Cicéron.
4 Yates F.A., *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 17
5 Ibid.
6 Ibid., p. 29

Pour déchiffrer cette scène, au lieu de nous lancer dans la reconstruction des relations entre les personnages, nous nous focaliserons plutôt sur les *objets mêmes* : le lit, la coupe, le document et les testicules d'un bélier. L'énigme ne sera résolue qu'à condition que nous la placerions dans son contexte initial qui est, dans ce cas, juridique. Il s'agit d'une affaire criminelle : une tentative de meurtre par empoisonnement avec la captation d'héritage comme motif. Cela nous explique le lit (la personne allongée étant la victime de l'attentat), la coupe (l'arme du crime), alors que le document symbolise le testament. Il nous reste à expliquer les testicules d'un bélier : dans ce cas, tout n'est pas si transparent et allégorique comme dans les pictogrammes précédents. L'objet à la main de la *Dritte Person*, celle du médecin, n'est pas à prendre symboliquement, mais *au pied de la lettre* : le mot *testicules* ressemble phonétiquement au mot latin *testes* qui veut dire *témoins*. En effet, comme le précise l'auteur de la *Rhétorique à Hérrenius*, « l'accusation a affirmé que […] cet acte a eu de nombreux témoins »[1]. Mais pourquoi est-ce le médecin qui porte l'objet extravagant ? Comme nous le signale Yates, ici il s'agit d'une « traduction infidèle ». En effet, le docteur ne figure dans l'exemple de l'*Ad Herrenium* que depuis le Moyen Âge suite à la version erronée d'Albert le Grand qui a interprété *medicus* – l'*annulaire* dans le texte original – par *médecin*[2]. Ce qui a été une partie du corps, « le quatrième doit de la main gauche »[3], s'est transformé, juste comme dans la nouvelle grotesque de Nicolas Gogol *Le Nez*, en un personnage, en un pur « être verbal »[4].

Les patients qui consultent Freud n'ont pas pour but de développer leur mémoire comme les apprentis du maître antique ; ils ne cherchent qu'à apaiser leurs symptômes. Or, la mémoire n'est pas sans lien avec ses derniers : la psychanalyse proposant sa propre étiologie des névroses qui ne s'appuie plus sur une « mythologie cérébrale »[5], ni sur la déficience du *libre-arbitre*. « L'hystérique souffre surtout de réminiscences »[6], martèle Freud dans les *Études*. Cette mémoire qui détermine la névrose est bien particulière. Comme le souligne à juste titre dans sa préface à l'édition russe des *Études sur l'hystérie* Victor Mazine, ce ne sont pas les malades qui maîtrisent leurs réminiscences ; au contraire, « les événements se souviennent d'eux »[7].

---

1 Ibid., p. 23
2 Ibid., p. 77
3 Ibid., p. 23
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 43
5 Jaspers K., *Psychopathologie générale*, op. cit., p. 17
6 Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, op. cit., p. 177
7 Мазин В., *Рождение психоанализа в переводе*, dans Фрейд З., Брейер Й., *Исследования истерии*, Спб, ВЕИП, 2005, p. 373

Desquels événements s'agit-il ? Dans son œuvre coécrite avec Joseph Breuer, Freud répond à cette question dans la même veine que ses illustres collègues de la Pitié Salpêtrière : des événements *traumatiques*[1]. Comme il sied à un scientifique, Freud est en quête de la *vérité*, c'est-à-dire des causes solides et palpables de la névrose ; le traumatisme sexuel précoce répondait idéalement à ce besoin : il constitue le fondement de sa première étiologie des névroses, de la soi-disant *neurotica*. Pourtant, les patients et leurs réminiscences précoces portant sur la *séduction* de la part de l'adulte lui ont joué un mauvais tour ; l'enthousiasme d'un pionnier cède la place à l'amertume de la déception. « J'ai été obligé de démolir tous mes châteaux en Espagne »[2], lance-t-il un triste aveu dans sa correspondance avec Wilhelm Fließ. Effectivement, la véracité des données procurées par le *talking cure* apparaît hautement contestable : il semble que ladite *séduction* n'ait jamais eu lieu et ne soit que le produit des constructions *fantasmatiques* des patients. Pourtant, cette *ἁμαρτία* est entrée dans l'histoire de la pensée freudienne comme « un pas décisif dans l'avènement de la théorie psychanalytique »[3]. En quoi consiste ce pas ? Donnons la parole à Freud lui-même :

> *Si les hystériques ramènent leurs symptômes à des traumas inventés, le fait nouveau c'est justement qu'ils fantasient de telles scènes, et que la réalité psychique réclame alors d'être prise en compte à côté de la réalité pratique. J'en vins bientôt à comprendre que ces fantaisies sont destinées à recouvrir, embellir et porter à un niveau supérieur l'activité auto-érotique des premières années d'enfance, et c'est alors qu'apparut derrière ces fantaisies la vie sexuelle de l'enfant dans toute son ampleur.*[4]

Aux « châteaux en Espagne » succèdent les résidences beaucoup plus modestes. En 1936, le psychiatre suisse et le créateur de la *Daseinsanalyse* Ludwig Binswanger prononcera un discours élogieux à l'occasion de 80e anniversaire de Freud (*La conception freudienne de l'homme à la lumière de l'anthropologie*) où il soumettra tout de même à la critique le réductionnisme biologisant qui serait propre à la psychanalyse. L'honoré rétorquera :

---

1 Selon Charcot, l'étiologie de l'hystérie repose sur deux fondements : l'hérédité et le traumatisme. Ce dernier aspect est particulièrement important pour la future *talking cure*, parce que Charcot a commencé à mettre en avant l'aspect *psychique* du traumatisme. Ainsi, en parlant des névroses traumatiques après des accidents de chemins de fer, il démontre leur nature non-organique et hystérique (dans ce cas-là « hystérique » est un synonyme de « psychique »). En d'autres termes, les symptômes sont provoqués par *l'idée* (qui devient « fixe »), pas par le dommage réel du système nerveux (comme le soutenaient à l'époque les représentants de l'école allemande de neurologie).

2 Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ*, 1887-1904, Paris, PUF, 3e édition, 2015, p. 512

3 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 437

4 Freud S., *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, dans Œuvres complètes, volume XII, Paris, PUF, 2005, p. 260

> *Je suis toujours resté au rez-de-chaussée et au sous-sol de l'édifice. Vous prétendez qu'en changeant de point de vue, on peut voir aussi un étage supérieur où logent des hôtes aussi distingués que la religion, l'art, etc* […] *S'il me restait encore toute une vie de travail devant moi, je me permettrais d'assigner à ces personnes de haute lignée une demeure dans ma modeste maisonnette.*[1]

Cette topologie souterraine de la réalité psychique est un motif fréquent dans l'œuvre freudienne. L'*Interprétation du rêve* est précédée d'une épigraphe de l'Énéide de Virgile : *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* (Si je ne puis fléchir ceux d'en haut, je mettrai en mouvement l'Achéron)[2]. Aussi, l'étude de l'inconscient est-elle identifiée à la descente aux Enfers ; l'Achéron étant l'incarnation de l'horreur et de la souffrance, son nom traduisant comme « celui qui roule des douleurs ». En même temps, il s'agit de la *frontière* qui sépare le monde des vivants de celui des morts[3]. Il y a une autre référence topologique important, moins dramatique mais non pas moins pittoresque liant l'inconscient avec les espaces souterrains. Dans la cure d'Ernst Lanzer, Freud lui explique la différence psychologique entre le conscient et l'inconscient en ayant recours à la métaphore *archéologique*.

Si « tout ce qui est conscient subit l'usure », alors « l'inconscient reste relativement inaltérable », juste comme « les antiquités qui se trouvent dans [le] bureau [de Freud]. Ces objets proviennent de sépultures ; c'est grâce à l'ensevelissement que ces objets se sont conservés. Pompéi ne tombe en ruine que maintenant, depuis qu'elle est déterrée »[4].

Freud revient à la comparaison de l'inconscient avec les fouilles archéologiques dans *Le malaise dans la culture* où il parle de nombreuses couches de la *Ville éternelle* :

> *Faisons* […] *l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures.*[5]

Ce n'est pas par hasard que Freud s'adresse à la métaphore des fouilles archéologiques. Le XIX^e^ siècle est marqué par les grandes découvertes des civilisations qui avaient sombré dans l'Achéron depuis des millénaires. Il suffit de mentionner les noms de Heinrich Schliemann qui a retrouvé la ville mythique qui était tombée à cause du cheval de bois ou de Giuseppe Fiorelli qui a développé les prémisses de la science archéologique. Une autre découverte importante porte sur le déchiffrage des langues oublies. L'énigme de la

---

1 Freud S., Binswanger L., *Correspondance, 1908-1938*, Paris, Calmann-Levy, 1995, p. 296
2 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 14
3 Guirand F., Schmidt J., *Mythes et mythologies*, op. cit., p. 590
4 Freud S., *L'homme aux rats*, dans Cinq psychanalyses, Paris, PUF, 22^e^ édition, 2001, p. 213
5 Freud S., *Le malaise dans la culture*, op. cit., pp. 254-255

pierre de Rosette qui fut résolue, en 1822, par le génial Jean-François Champollion en est l'exemple le plus connu. Tous ces attributs de la *mémoire inconsciente freudienne* : l'horreur qu'elle provoque, son intemporalité et le caractère mythique voire sacral, témoignent de son *hétérogénéité* par rapport à la mémoire consciente ou, comme l'aurait formulé l'auteur de l'*Ad Herrenium*, « naturelle ».

L'accent que Freud met sur la topologie imaginaire de la mémoire inconsciente n'est pas sans écho avec la condition essentielle de la *mémoire artificielle* de l'*Ad Herrenium*. La notion du *locus* (le lieu en latin) étant structurale pour la mnémotechnique établie par le rhétoricien antique. Pour apprendre par cœur un discours, il fallait d'abord choisir un « lieu aisément retenu par la mémoire, comme une maison, un entrecolonnement, un angle, un arc, etc »[1]. Après avoir « photographié » mentalement le *locus*, on y plaçait les *imaginibus* (les images)[2] qui symbolisaient ce dont on voulait se souvenir. Le tableau qui se forme suite à cette opération ressemble, comme nous l'avons pu constater grâce à l'exemple cité au début du chapitre, à un *rébus* ou une *charade*. Mais c'est justement de cette manière-là que fonctionne le rêve selon Freud, cette activité animique qui *met en scène* la *mémoire inconsciente* :

> *Le contenu du rêve est donné en quelque sorte dans une écriture en images, dont les signes sont à transférer un à un dans la langue des pensées de rêve. On serait évidement induit en erreur si l'on voulait lire ces signes d'après leur valeur en tant qu'images et non d'après leur relation entre eux en tant que signes.*[3]

En effet, concevoir l'image des testicules d'un bélier évoquée plus haut dans le sens anatomique nous éloignerait du message initial. Ainsi, l'analyste effectue *l'Arbeit* de *l'interprétation* qui consiste en traduction du « contenu manifeste »[4] du rêve, c'est-à-dire des images, en « contenu latent »[5], i.e. en mots, phrases et discours. Si nous éviterons « l'erreur du jugement de voir dans le rébus [du rêve] une composition graphique »[6], nous serons agréablement surpris par la découverte de « la sentence poétique la plus belle et la plus riche de sens »[7].

---

1 Yates F.A., *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 18
2 Ibid.
3 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 319
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Ibid., p. 320
7 Ibid.

Ce déchiffrage nous renvoie pas seulement à la pierre de Rosette, mais également à la *pensée kabbalistique*. Dans son livre *Freud et la tradition mystique juive*, David Bakan émet une hypothèse selon laquelle la psychanalyse hériterait de l'hassidisme :

> *la personne du Zaddik, le Saint Homme* […] *fut* […] *considérée comme une Thora. Chaque mot prononcé par le Zaddik, chaque geste qu'il faisait, étaient considérés comme égalant la Thora* […] *Freud poussa* […] *plus loin cette transposition. Les procédés kabbalistiques d'interprétation devaient être désormais utilisés pour jauger n'importe quel être humain.*[1]

Sur la page suivante, Bakan suppose que le pseudonyme que Freud a choisi pour son premier « cas fondamental », celui de Dora pourrait « devenir aisément Thora »[2]. En effet, Freud travaille avec les textes des rêves comme s'ils étaient des *textes sacrés*. À l'instar d'un *kabbaliste* expérimenté, il compare les versions différentes du même rêve pour trouver les sens cachés :

> *Lorsque le compte rendu d'un rêve me semble d'abord difficilement compréhensible, je prie le narrateur de le répéter. Il est rare que ce soit alors avec les mêmes mots. Mais les points où il a modifié l'expression m'ont été signalés comme les points faibles du déguisement du rêve.*[3]

Le déchiffrage des textes « archaïques », la sacralisation de la mémoire inconsciente « inaltérable » nous fait penser à ce que Bakhtine appelait l'approche « philologue » qui se nourrit « des cadavres des langues mortes »[4]. Pourtant cette intuition demande une rectification. La *mémoire inconsciente* ne se réduit pas au vécu, aux « phases antérieures » ensevelies dans le tréfonds du psychisme. Cette *mémoire cristallise, donne une matrice* à ce que Freud a baptisé la *pulsion sexuelle*. Contrairement aux conceptions *téléologiques* de la sexualité misant sur son lien avec la *procréation* (nous témoignons ici d'une convergence surprenante des préceptes religieux : « Soyez féconds, et multipliez-vous »[5] avec la science qui suppose l'instinct de la reproduction), la clinique et l'enseignement psychanalytiques présentent la *sexualité humaine* comme non-monolithe. Aussi, Freud met-il en avant la notion de la *pulsion partielle*[6] qui ne se souci pas trop de la sauvegarde de l'espèce. D'ailleurs, cette sexualité est construite *artificiellement* autour de ce à quoi Freud à donné le nom de *l'énigme de la Sphinge*[7].

---

1 Bakan D., *Freud et la tradition mystique juive*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1977, p. 197
2 Ibid., p. 198
3 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 567
4 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., pp. 104-105
5 Genèse 1:28
6 Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 127
7 Ibid., p. 131

Ainsi, le *locus* de la *mémoire inconsciente* n'est-il pas seulement une relique témoignant de la vie d'antan comme une pierre de Rosette, c'est aussi une *force active* qui forme les *symptômes*. Dans ces *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Freud propose une métaphore de *l'entreprise* pour illustrer le mécanisme de la formation des rêves (d'ailleurs, ce modèle est également applicable à tous types des *formations de l'inconscient*, comme, par exemple, un acte manqué ou un symptôme névrotique). Dans les chapitres précédents nous avons déjà eu affaire avec la *terminologie économique*, mais cette fois il ne s'agit pas des *investissements narcissiques*, mais du « financement » provenant de la « modeste maisonnette » dont l'hôte s'appelle « le souhait (der *Wunsch*) inconscient »[1] :

> *Ces souhaits inconscients constituent pour toutes orientations animiques ultérieures une contrainte à laquelle elles doivent se plier, qu'elles peuvent éventuellement s'efforcer de faire dériver et de diriger vers des buts plus élevés. Un grand secteur du matériel mnésique reste d'ailleurs, par suite de ce retard, inaccessible à l'investissement préconscient.*[2]

Ce souhaite se trouve en relations conflictuelles avec la psyché *consciente* et *préconsciente* (l'on peut assimiler cette dernière, à titre provisoire, au *subconscient janetien*) : d'où le terme du *refoulement*. Comme nous l'avons appris dans le chapitre précédent, la première tâche du psychanalyste, c'est de libérer « l'autre scène » de « l'emprise du regard »[3] *panoptique* auquel Freud donne le nom, dans le cadre de sa *métapsychologie*, de la *censure*. Le personnage du gardien invisible que nous avons présenté plus haut, figure dans l'œuvre freudienne dès l'*Interprétation du rêve*[4]. Dans la 19e conférence de son *Introduction à la psychanalyse*, Freud propose encore une *version topologique* de l'*appareil psychique*, cette fois comprise de manière *dynamique* :

> *Nous assimilons donc le système de l'inconscient à une grande antichambre dans laquelle les motions animiques s'ébattent comme des êtres séparés. Attenante à cette antichambre, il y aurait une seconde pièce, plus étroite, une sorte de salon dans lequel séjourne aussi la conscience.*[5]

Le seuil entre deux pièces protégé par le gardien équivaut, dans un sens, à la tour de Bentham. Le surveillant peut observer le *salon de la conscience* où gît *le Moi officiel*, ainsi que *l'antichambre* où grouillent « les motions animiques » inconscientes. Ainsi, Freud insiste-t-il, d'une part, sur le caractère *actif* de *l'ignorance* du *Moi* que nous avons mis en relief ci-dessus, et de l'autre, sur le fait que cette force ne relève tout de même du *libre-*

---

1 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 233
2 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 659
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 18
4 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 621-622
5 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 305

arbitre. Le refoulement, que l'on peut définir comme « le stade intermédiaire entre le réflexe de défense et le jugement de condamnation »[1], se déroulant entre les systèmes du *préconscient* et de *l'inconscient*.

La *ridiculisation* étant l'une des armes préférées du *censeur* :

> *Le non-sens, l'absurdité, qui se rencontrent si fréquemment dans le rêve et qui lui ont attiré tant de mépris immérité, ne sont pourtant jamais nés par hasard du fait de l'assemblage pêle-mêle d'éléments de représentation, on peut au contraire démontrer à chaque fois qu'ils ont été admis intentionnellement par le travail du rêve et qu'ils sont destinés à figurer à l'intérieur des pensées du rêve la critique aigrie et la contradiction méprisante.*[2]

D'ailleurs, cette mise en œuvre du *καταγέλαστος* est du même ordre que le snobisme vaniteux de la foule dont se moque Montaigne ou l'étroitesse de l'esprit occidental fustigée par Baudelaire. L'effet comique résultant de l'affrontement de *deux principes* du fonctionnement psychique que nous avons déjà mentionné plus haut : du *principe de plaisir* avec celui de *réalité*. Ce dernier se caractérise, comme nous l'avons repéré dans les chapitres précédents, par une sorte de *conformisme social*. La *réalité* est gouvernée par *l'adaptation* et par les contraints imposées par la vie avec ses *semblables*. Pour cette occasion, Freud évoque le célèbre apologue d'Arthur Schopenhauer comparant la cohabitation des êtres humains avec « des porcs-épics transis de froid, aucun ne supporte de l'autre un rapprochement trop intime »[3]. Un autre trait principal du *principe de réalité* relève de *l'amour* envers *l'idéal du moi* qui se situe du côté du *dissemblable* (le *visage de bois*, l'hypnotiseur, etc.).

Or, le mécanisme du *refoulement* ne se réduit pas à celui de *l'inhibition*, car relève de la dimension que l'on pourrait qualifier comme *épistémique*. Pour saisir cette particularité, Freud distingue la *pensée inconsciente* orientée par le *Wunsch* et qui fonctionne selon les lois du *processus primaire* de la *pensée consciente* gouvernée par le *processus secondaire*. Ce dernier, même s'il ne coïncide pas complètement avec *l'entendement* kantien, a beaucoup en commun avec lui. Dans sa *Logique*, le philosophe allemand le définit comme « la source et la faculté de penser […], c'est-à-dire de soumettre les représentations des sens à des règles »[4]. « La connaissance de tout entendement, précise-t-il dans la *Critique de la raison pure*, du moins de l'entendement humain, est une connaissance par concepts »[5]. Ainsi,

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 314
2 Ibid., pp. 314-315
3 Freud S., *Psychologie des masses et analyse du moi*, op. cit., pp. 621-622
4 Kant E., *Logique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989, pp. 9-10
5 Kant E., *Critique de la raison pure*, Paris, Aubier, 1997, p. 155

l'entendement ordonne-t-il les données qu'il reçoit du monde au travers des règles, concepts et catégories. Le *processus secondaire*, selon Freud, cherche « une identité de pensée »[1] ; « le penser doit nécessairement s'intéresser aux voies de liaison entre les représentations, sans se laisser égarer par les intensités de ces dernières »[2].

Le *processus primaire* fonctionne *autrement* en traitant très librement les *règles* de *l'entendement* kantien. Nous avons déjà mentionné son caractère *inaltérable* : autrement dit, il refuse à se soumettre à la catégorie du *temps*. Le *processus primaire* ignore également la *logique* avec son intolérance des contradictions et sa stricte opposition du *oui* et *non*. Or, il ne s'agit pas de *l'absurde*[3], c'est-à-dire de *l'anéantissement totale de l'entendement* qui, dans le cas du rire est censé être, selon Kant, bénéfique pour la santé. Il s'agit du *système autre* qui n'est pas gouvernée par la *cohérence* et « une *identité de la pensée* », mais « tend à l'éconduction de l'excitation afin d'établir, grâce à la quantité d'excitation ainsi rassemblée, une *identité de perception* »[4]. La *perception* en question porte sur quelque chose qui n'existe plus, à savoir sur les traces mnésiques de la *satisfaction originaire perdue*. Autrement dit, il s'agit d'une *perception hallucinatoire* motivée par le *Wunsch* qui éclot dans les conditions de la *Hilflosigkeit* foncière. Son autre particularité consiste en fait qu'elle ne se déroule pas dans les coordonnées des catégories kantiennes ; le *Wunsch* initial précédant les règles et concepts du *processus secondaire*. Ainsi, le *processus primaire* ne fait-il pas de différence entre la *mémoire* et le *Wunsch*. Comme le formule Jacques Lacan,

> *desidero, c'est le cogito freudien. C'est de là, nécessairement, que s'institue l'essentiel du processus primaire.*[5]

Ce *desidero* constitue, selon Freud, « le noyau de notre être »[6] et diffère radicalement de *l'élan vital* de Bergson compris comme une évolution permanente de la conscience. Du fait de son insoumission au *processus secondaire*, le *desidero* freudien ne peut jamais être traduit exhaustivement en termes de la conscience. En même temps, ce ne pas d'une force anonyme biologisante qu'il s'agit, comme le supposait Binswanger : sinon, l'affirmation « ça pense »[7] n'aurait pas eu de sens. Dans la lettre à Fließ datée du 11 septembre 1899,

---

1 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 657
2 Ibid.
3 Comme le remarque Menninghaus, « *Absurde* ou *non-sens* était un des mots préférés des Lumières ». L'auteur cite Johann Christoph Adelung, un philologue allemand du XVIII[ème] siècle qui définissait l'absurde comme « l'absence de tout entendement conceptuel et rationnel » (Menninghaus W., « Le rire chez Kant », op. cit., p. 272).
4 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 657
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux*, Paris, Seuil, 1973, p. 141
6 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 659
7 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », p. 548

Freud répond à l'objection de ce dernier que « celui qui rêve soit trop spirituel »[1]. En confirmant la justesse de cette observation, Freud explique que les rêveurs « sont tous spirituels […] par nécessité[2], parce qu'ils sont coincés et que la voie directe leur est barrée »[3]. Ainsi, témoignons-nous de la même dialectique qui a été éclairée dans les chapitres précédents : ce qui se manifeste dans les yeux du « gardien » comme comique, comme une *βωμολοχία* dépourvue de sens, peut être, en fait, un propos plein d'esprit (« le sens dans le non-sens ») qui énonce indirectement le *Wunsch* inconscient. « L'interprétation du rêve est la *via regia* menant à la connaissance de l'inconscient dans la vie d'âme »[4], ce précepte ne laisse pas de doutes concernant la position épistémologique de Freud ; le rêve n'est pas *absurde*, mais *spirituel* par excellence.

Le *travail de l'interprétation*, selon Freud, consiste en décodage du *sens* qui se cache derrière la guenille *καταγελαστή* d'un Moïse Pouilleux, ou, comme il le formule dans l'*Interprétation du rêve*, en traduction du *contenu manifeste* en le *contenu latent*[5]. Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'analyste se méfie de la « composition graphique » que nous offre une vision nocturne. Cette *mise en scène des charades* porte le nom de la *figurabilité*[6]. Pour démêler cet écheveau des symboles, le rêveur, en suivant les conseils de Ludwig Börne, se lance dans les *associations libres*. Les recherches du *contenu latent* aboutissent à la révélation des *Vorstellungen* qui n'ont pas la même *valeur* que les mots des discours quotidiens (malgré leur ressemblance formelle). Les *Vorstellungen* qui circulent dans les circuits du *processus primaire* sont chargées du *Wunsch inconscient*, ce qui les rend presque *palpables*, comme s'il s'agissait des objets du monde extérieurs, des *choses en soi* (comme l'aurait formulé Kant) pas encore absorbées par les règles et les catégories du *processus secondaire*.

L'auteur de l'*Ad Herrenium* classifie les types des mnémotechniques en fonction de l'objet à retenir. En fait, il n'existe que deux sortes d'images que l'on situe dans les *loci* mentaux : la première « pour les *choses (res)* » et la seconde « pour les *mots (verba)* »[7]. Ainsi, le rhétoricien dégage-t-il deux types de la *mémoire artificielle* : la *memoria rerum* et la

---

1 Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ*, 1887-1904, op. cit., p. 471
2 Il révoque cette réflexion dans une note de bas de page dans L'interprétation du rêve, en ajoutant que le reproche de Fließ lui a « donné occasion de comparer la technique du trait d'esprit avec le travail de rêve » (Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 341).
3 Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ*, 1887-1904, op. cit., p. 471
4 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 663
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Yates F.A., *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 20

memoria verborum[1]. Pour l'enfant qui ignore « la pensée sérieuse »[2], cette distinction entre les *res* et les *verba* ne paraîtrait pas évidente. Comme le souligne Freud, le petit sujet qui est en train de sortir de son état primordial de *l'infans*, traite « les mots comme les choses »[3]. Autrement dit, il ne se préoccupe du sens, mais manie avec la *sonorité du mot*, le savoure, roule dans la bouche, le décompose en morceaux (les jeux de mots cités dans le chapitre *Trois visages de Janus* pourraient servir d'illustration pour cet aspect). Ce festin verbal relevant du *principe de plaisir*.

Dans le contexte de *l'inhibition*, Freud met en parallèle cette délectation enfantine du mot avec les états maniaques ou toxiques (par exemple, ivresse). Or, la logique « kabbalistique » orientée par l'idée du *refoulement* et qui mise sur la *lisibilité des produits du processus primaire* situe cette *jouissance verbale* du côté de la *poésie* : l'enfant « assemble les mots sans se soumettre à la condition de sens, afin d'obtenir grâce à eux l'effet de plaisir lié au rythme ou à la rime »[4]. L'une des intuitions principales du *Mot d'esprit* portant sur la ressemblance structurale entre les « habits » du *Witz* et la « grammaire » poétique selon laquelle se forment les *rébus* oniriques. Nous allons en discuter dans le chapitre suivant et maintenant tournons notre attention vers un paradoxe apparent qui est propre au *processus primaire* : d'une part, il s'agit des formations langagières qui, une fois déchiffrées, deviennent « les sentences poétiques les plus belles et les plus riches de sens »[5] ; de l'autre, c'est le pur plaisir qui manipule avec les mots comme s'ils étaient des gourmandises gastronomiques les plus savoureuses « distillant des rayons de miel »[6]. C'est justement ce plaisir-là qui scintille et pétille dans le mot d'esprit qui, une fois exprimé en termes du *processus secondaire*, risque de perdre tout son charme.

Nous trouvons une réponse possible à ce paradoxe dans l'enseignement de Jacques Lacan. Sa solution misant plutôt sur la « madeleine de Proust » que sur les friandises qui distillent du miel. Pour jeter le pont entre le « ça pense » et « ça jouit », Lacan introduit la notion de la *demande* qui sort « le noyau de l'être » de son plaisir solipsiste. Ce *noyau* se situant dans *l'Autre* à qui l'enfant adresse ses appels de soulager son détresse (*die Hilflosigket*) réel. D'ailleurs, comme le souligne Lacan, nous ne pouvons pas parler de

---

1 Ibid., p. 21
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 228
3 Ibid., p. 227. Nous reviendrons à cette affirmation dans la partie suivante.
4 Ibid., p. 235
5 Freud S., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 320
6 Cantique des Cantique, 4:11

l'appel que *rétrospectivement*, *après-coup* (*Nachträglichkeit*[1]) : les *signes* du *détresse* (les cris, les pleurs etc.) sont à élever au statut de la *demande* par *l'Autre* qui prend soin de l'enfant (qui, par cela même cesse d'être *infans*). Lacan insiste sur le *A* majuscule dans l'écriture du mot *Autre* pour souligner son altérité foncière, l'altérité qu'il appelle également « le mur du langage »[2].

L'échange entre la *m'Other* (l'écriture souvent utilisée par les psychanalystes anglophones) et le petit sujet ne se réduit pas à la *communication* que Martin Heidegger qualifie comme un usage « dégradé » du langage qui le rend « usé et aplati »[3]. D'une part, le « mur du langage » *aliène* les participants de l'interaction : le cri du détresse est attrapé dans le filet tissé des mots qui fractionne et morcelle ce que Lacan appelle le *besoin*[4]. De l'autre, ce « mur » fait partie de ce que le philosophe allemand baptise, dans sa *Lettre sur l'humanisme*, « la maison de l'être »[5]. À l'instar de Heidegger, Lacan placera le « noyau de l'être » dans la dimension qui transcende l'homme, à savoir dans la dimension du *symbolique*. Dans le séminaire sur les psychoses (1955-1956), il le formulera de manière très simple : « le symbolique donne une forme dans laquelle s'insère le sujet au niveau de son être »[6]. Comme nous nous en souvenons du triste exemple de l'expérimentation effectuée par l'empereur Frédéric II, cette affirmation est à comprendre au premier degré.

Le dessin de la *maison* est l'une des premières créations artistiques des petits peintres. Il est difficile de ne pas remarquer son anthropomorphisme évident : on dirait que le regard de deux fenêtres nous invite d'ouvrir la bouche et se mettre à parler pour entrer dans *l'habitat de l'Autre*. La *demande* qui permet de franchir le seuil de la *maison de l'être* « porte sur autre chose que les satisfactions qu'elle appelle »[7], à savoir sur le *don de l'amour*. Ainsi, la « mémoire artificielle » de l'inconscient dépose-t-elle dans le *locus* de *l'Autre* les *objets* liés à cet *amour*, les objets qui apprivoisent cette « maison » en la rendant habitable.

Pour mettre en mouvement *l'Achéron* de l'inconscient, le psychanalyste vient à la place de la *dritte Person*, de ce médecin tenant des testicules d'un bélier à la main qui invite son analysant dans la « modeste maisonnette » et l'allonge, non pas sur un lit de malade,

---

1 Le concept de « *Nachträglichkeit* » émerge chez Freud déjà dans *L'Esquisse*, dans son œuvre pré-psychanalytique (Freud S., *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1985, pp. 364-366).

2 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 285

3 Heidegger M., *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, Paris, Gallimard, 2008, p. 201

4 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 87

5 Heidegger M., *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier, coll. « bilingue », 1970

6 Lacan J., *Le séminaire, livre III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 149

7 Lacan J., « La signification du phallus », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 685

mais sur un divan confortable afin qu'il parle des *objets* qu'il perçoit autour de lui. Cet amalgame des *verba* et des *res* déterminent ce que les anciens appelaient le *destin*. Pour dénouer le *nœud gordien du mot et la chose*, l'analyste, selon Lacan, doit avoir recours à *l'interprétation* qui vise non plus la *demande* liant le sujet avec son *Autre*, mais le *désir qui les sépare*. Dans le chapitre suivant, nous allons déplier ces notions élaborées par Lacan dans ses rapports au *Witz*.

2.8 La dit-mension bénie de l'ingratitude

L'un des personnages principaux du roman de Léon Tolstoï *La Guerre et la Paix*, le Comte Pierre Bézoukhov, se trouve en captivité, lors de l'invasion de l'armée napoléonienne. Cette expérience le conduit à un *changement subjectif*, qui se manifeste dans les éclats du « bon gros rire »[1]. Cet « étrange accès de gaieté solitaire »[2] se produit après le *refus* auquel se heurte son intention de parler avec ses compagnons d'infortune :

> *Une sentinelle française l'arrêta sur la route et lui fit rebrousser chemin. Pierre revint sur ses pas* […] *; il se rendit vers une charrette dételée près de laquelle il n'y avait personne. Là, il s'accroupit et baissant la tête, s'assit contre les roues, sur la terre froide, et demeura longtemps immobile, à réfléchir.*[3]

Cet *Arbeit* intérieur aboutit à une *μετάνοια* joueuse :

> *Ha ! Ha ! Ha ! Riait Pierre. Et il prononça à haute voix : - Le soldat ne m'a pas laissé passer. On m'a pris, on m'a enfermé, on me retient prisonnier. Mais qui, moi ? Moi ? Mon âme immortelle ? Ha ! ha ! ha !... Il riait si fort que les larmes lui vinrent aux yeux.*[4]

Ce « gros rire » du « grand gaillard étrange »[5] ne ressemble pas à la dérision du maître. Il ne s'agit pas non plus du triomphe amer de Melmoth, ni de la séduction morbide de Lacenaire, ni de la subversion dandy pince-sans-rire. C'est un rire provoqué par une *perte*, mais pas de *l'entendement* ou du joug de la *Kultur* qui s'en va en vacances momentanées. D'autre part, le *refus* auquel a dû faire face le personnage de Tolstoï, recèle en son sein quelque chose *de plus* qu'une simple méchanceté de la sentinelle ou la *rigidité mécanique* de la loi. Comme Lacan le démontre dans son séminaire de l'année 1957-1958 consacré aux *formations de l'inconscient*, le *refus* est intégré à la structure même de la *demande*[6] : d'où la nécessité pour son agent d'avoir recours à quelque chose qui *dépasse son existence immédiate*, à un *au-delà* (l'on demande pour le Christ, pour l'amour de l'humanité etc.[7]).

Les historiettes juives citées par Freud jouent avec cet *au-delà* de manière spirituelle :

---

1 Tolstoï L., *La Guerre et la Paix*, op. cit., p. 1332
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 68
7 Ibid., p. 88

> *… le schnorrer mendie auprès du baron l'argent nécessaire pour partir en cure à Ostende ; à cause de ses douleurs, le médecin lui a recommandé d'aller aux bains de mer. Le baron estime qu'Ostende est une station balnéaire particulièrement chère et qu'une ville plus économique conviendrait aussi. Mais le schnorrer repousse cette proposition en disant : « Monsieur le Baron, quand il s'agit de ma santé, rien n'est trop coûteux pour moi. »*[1]

L'*ingénieux* quémandeur réussit à transformer son *besoin*, qu'Aristote qualifierait de *vil*, en une *vertu* sublime et apparemment *désintéressée* : en effet, ce n'est pas pour lui-même qu'il demande mais pour la santé ! Par ailleurs, comme le souligne Freud, l'anecdote touche à la vérité de la loi religieuse : le *schnorrer* qui « dans sa pensée, en use avec l'argent du riche comme avec le sien propre, a […] le droit, d'après les préceptes sacrés des juifs, de faire cette confusion »[2]. Ainsi, la *demande* fait surgir la *dimension de l'au-delà*, de la *loi symbolique* qui *dépasse le demandeur*. La *loi* en question ne coïncide pas avec le droit au sens juridique du terme et implique les structurations subjectives les plus essentielles. C'est cet *au-delà symbolique* qui fera l'objet de ce chapitre.

Dans ce que Jacques-Alain Miller appelle le premier enseignement de Lacan[3], *l'inscription subjective dans le symbolique* trouve plusieurs formalisations que nous essaierons de résumer ci-dessous. La *dimension temporelle* y joue un rôle important. Or, il ne s'agit pas du *temps chronologique* mais *logique*, c'est-à-dire du temps compris comme une série des *réformes* qui introduisent « un nouvel ordre de relation symbolique au monde »[4], *l'ordre* dont la colonne vertébrale s'appelle le *désir*. Mais avant de passer à l'*au-delà de la demande*, arrêtons-nous sur son *en deçà.*

Comme nous le rappelle Lacan, le mot *demande* provient du latin *demandare*, *se confier*[5]. *L'infans* a affaire à une *confiance* qui ressemble très peu à celle qu'une personne majeure accorde à telle ou telle banque pour y investir sa fortune. Si le déposant adulte dispose d'une marge de manœuvre, ne serait-ce que minimale et formelle, alors le petit sujet se voit obligé d'effectuer le choix que l'on qualifierait de *forcé*[6]. Ce n'est pas par hasard que Lacan le compare à un *dilemme* qui peut nous saisir à une heure tardive de la nuit dans un quartier inconnu sous la forme d'une fraîcheur glaciale de lame qui titille la peau de la gorge : « La bourse ou la vie ? »[7]. Comme nous l'avons appris plus haut, le *locus de l'inconscient*

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 214
2 Ibid., p. 215
3 Miller J.-A., « Les six paradigmes de la jouissance », *Les paradigmes de la jouissance, La Cause freudienne*, Paris, Navarin/Seuil, n° 43, octobre 1999
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 91
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 94
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux*, op. cit., p. 192
7 Ibid.

reflète, selon Freud, la lueur des flammes *infernales*. Chez Lacan, nous trouvons également l'imagerie *grotesque* qui n'est pas sans évoquer l'élément aquatique et effrayant de *l'Achéron*. L'Autre primordial, ce récepteur (et, dans un sens, le créateur) de la *demande* apparaît chez Lacan en guise de monstre qui inspire tout sauf la confiance : « grand crocodile dans la bouche duquel vous êtes – c'est ça, la mère »[1].

Cette image n'est pas une pure allégorie mais elle sous-entend la vision de la nature qui est loin d'être pastorale ou utopique et se rapproche plutôt celle du Marquis de Sade :

> *... la forme primitive de l'instinct maternel* […] *se manifeste* […] *par la réintégration orale* […] *de ce qui est sorti par un autre côté.*[2]

Heureusement, ce supposé instinct dévorant paraît rarement dans sa version initiale, préférant les apparences plus tendres. Le fait que la *confiance forcée* soit accompagnée voire formée par les mots convertit « la forme primitive de l'instinct maternel » en une *perversion*. Il est à remarquer que si Freud se concentre sur la *perversion polymorphe* de l'enfant[3], Lacan déplace l'accent vers *l'Autre primordial* :

> *S'il y a moins de perversions chez les femmes que chez les hommes, c'est que leurs relations perverses, elles les satisfont en général dans leurs rapports avec leurs enfants.*[4]

Dans ce constat, les échos de la *théorie de la séduction* se font entendre. En effet, comme le souligne Freud, ce sont les câlins de la mère qui réveillent chez l'enfant les premières sensations de l'excitation sexuelle :

> *Le commerce de l'enfant avec la personne prenant soin de lui est pour celui-ci une source intarissable d'excitation sexuelle et de satisfaction partant des zones érogènes, d'autant plus que cette dernière personne (qui en règle générale est bien la mère) considère l'enfant lui-même avec des sentiments provenant de sa propre vie sexuelle, le caresse, lui donne les baisers et le berce, le prenant de manière tout à fait nette pour substitut d'un objet sexuel à part entière.*[5]

Lacan précise que cette position de *l'objet sexuel* de la mère n'est pas à confondre avec la dépendance réelle qui porte sur la survie biologique. La mère-séductrice *offre* au sujet sa *présence* qui surgit sur le fond de *l'absence*. Cette vacillation concernant l'Autre qui n'est pas toujours à la disposition de l'enfant, le situe « en deçà des besoins qu'il peut

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 129
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient,* Paris, Seuil, 1998, p. 202
3 Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 127
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013, p. 30
5 Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 161

combler »[1]. La pulsation *imprévisible* de ses absences et présences (Lacan l'appelle la *loi du caprice*[2]) lui accorde le « privilège »[3] d'être *donateur*, c'est-à-dire quelqu'un qui puisse donner ou refuser la satisfaction. Lacan souligne que ce « privilège » ne porte pas seulement sur le don de quelque chose de tangible et palpable, comme, par exemple, la nourriture et la protection, bref, sur ce que lui, cet Autre, *a*. « La forme radicale du don » consiste en « ce qu'il n'a pas »[4] ou, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, en son *amour*.

En *se confiant* à « l'Autre réel de la demande »[5], le petit sujet fait entrer ses *besoins* dans la logique que Lacan qualifie *d'inconditionnelle*[6] : aucun soin, aussi attentif soit-il, n'est en mesure d'étancher l'insatiable *soif d'amour* qui se fait entendre à l'horizon de l'appel. *L'inconditionnalité* de la *demande* mise en avant par Lacan rime avec les adjectifs que Freud attribue à la *pulsion* (*die Trieb*) dans la définition que l'on trouve dans ses *Leçons d'introduction à la psychanalyse* : les pulsions étant des « êtres mythiques, grandioses dans leur indétermination »[7]. Ainsi, une fois que le *signe de détresse* est interprété comme un *appel*, la « déviation des besoins de l'homme » est-elle inévitable : « assujettis à la demande, ils [les besoins] lui reviennent aliénés »[8]. Autrement dit, ils *se pervertissent, se « libidinalisent »* [ou : se chargent de libido] et acquièrent le statut de la *pulsion*. Cette dernière n'est pas sans lien avec le crocodile qui se tapit dans les eaux boueuses de *l'Achéron* : elle est aussi *insatiable* que ce reptile dont le talent le plus célèbre représente une *parodie du don lacrymal* si loué par les Pères de l'Église. C'est la mère primordiale, la *m'Other*, qui serait à l'origine de cette *insatiabilité* que St Augustin aurait qualifiée de *concupiscente*.

En formalisant la version psychanalytique du *péché original*, Lacan signale que le *don de l'amour* de la part de *l'Autre primordial* peut se révéler être un cheval de Troie qui écrasera par son « piétinement d'éléphant »[9] l'avènement de la *subjectivité*. Cet *amour* qui inspire aussi peu de confiance que les larmes du crocodile, ayant peu en commun avec l'amour divin dont la réception s'accompagne de « pleurs de joie »[10] pascaliennes. Les caractéristiques que nous avons évoquées dans ce chapitre pour décrire la *demande* et son

---

1 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 691
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 189
3 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 691
4 Ibid.
5 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 824
6 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 691
7 Freud S., *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, dans Œuvres complètes, volume XIX, Paris, PUF, 1995, p. 178
8 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 690
9 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 814
10 Pascal B., *Le Mémorial*, op. cit., p. 50

dérivé, la *pulsion* (*grandiose*, *inconditionnel*, *insatiable* etc.) sont chargées de *l'excès* qui semble dépasser le *principe de plaisir*. Ainsi, d'après Lacan, c'est justement ce « trop » de la *demande* qui constituerait la source *d'angoisse* :

> *... ce n'est pas la nostalgie du sein maternel qui engendre l'angoisse, mais son imminence* […]. *Ce qui provoque l'angoisse, c'est tout ce qui nous annonce* […] *qu'on va rentrer dans le giron* […]. *Ce qu'il y a de plus angoissant pour l'enfant, c'est justement quand* […] *la mère est tout le temps sur son dos, et spécialement à lui torcher le cul, modèle de la demande, de la demande qui ne saurait défaillir.*[1]

La captivité dans laquelle se trouve le Comte Bézoukhov ne serait qu'un faible écho de la dépendance à laquelle est assujetti le bébé humain dont la *maison de l'être* est propice à se transformer en une maison d'arrêt, voire en ventre du grand monstre aquatique qui avale Jonas. Quelle *clef* pourrait ouvrir cette prison et enlever le rideau de fer et les barreaux à la *demande* ? Lacan a recours à *l'image polyvalente* que nous avons déjà rencontrée dans les différents contextes : dans les *dramatas* et les farces liées aux processions dionysiaques, elle prend en charge le *corps vivant* désobéissant aux limites de la *juste mesure* ; chez St Augustin, elle témoigne du *péché originel* en représentant la trace ineffaçable de la *division* entre la *libido* et le *ratio* (*discordiosum malum*) ; chez Bakhtine, ce n'est plus une *image*, mais plutôt un *signe multisémique* qui est capable, tel Protée, de prendre toutes les apparences possibles en embrassant les gammes les plus fines des significations.

Comme l'on peut le deviner, il s'agit du *phallus*. En élaborant sa théorie du *phallus*, Lacan s'appuie sur l'observation freudienne concernant *l'organisation génitale infantile*. Dans son texte de 1923, Freud définit cette dernière comme un « rassemblement des pulsions partielles »[2] tout à fait particulier. Ce rassemblement ignore « un primat génital » et se limite au « primat du phallus »[3]. Autrement dit, la vie sexuelle enfantine ne prend en compte qu'un seul organe génital, celui du garçon : la *différence des sexes* ne peut être perçue que par rapport au *pénis qui peut être perdu* (la menace de *castration* de la part du père dans le cas du garçon), soit qui *est déjà perdu* (dans le cas de la fille)[4]. Lacan résume cette observation clinique par le constat suivant : la constitution de l'être humain en tant qu'*être sexué* implique un traumatisme incontournable. L'homme étant obligé d'assumer les attributs de son sexe « à travers une menace, voire sous l'aspect d'une privation »[5]. Freud insiste que

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 67
2 Freud S., *L'organisation génitale infantile*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition, 2003, p. 306
3 Ibid.
4 Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., pp. 131-132
5 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 685

cette *menace de castration* ne soit pas un fantasme inconscient accidentel mais le pilier essentiel de la *réalité psychique* (ou de la *maison de l'être*), c'est pour cette raison qu'il préfère parler du *complexe de castration*[1]. Ce *complexe* trouvera son ampleur dans le cadre théorique plus large que Freud liera à la figure mythique d'*Œdipe roi*. La pièce de Sophocle, considérée par Aristote comme le sommet de *l'art tragique*[2], représentant, selon Freud, la matrice de « la loi en tant qu'elle institue l'ordre humain », la *loi* dont l'autre nom est « la prohibition de l'inceste »[3].

Comme dans le cas de la perversion évoquée plus haut, Lacan prend, d'abord, en compte l'Autre et donne à la notion du *phallus* la portée plus étendue qu'une simple étape (ne serait-ce que la plus importante) du développement sexuel infantile. En suivant les recherches de Mélanie Klein[4], Lacan trouve les traces *phalliques* dans « l'histoire prétendue préœdipienne »[5], c'est-à-dire déjà lors de la première année de vie. Dans le contexte des stades dit préœdipiens, il ne s'agit pas du *phallus* que le petit garçon craint de perdre ou que la petite fille croit déjà perdu. Ce *phallus* « originel » n'appartient pas au *sujet* mais à son *Autre* « crocodilien » : « primordialement, dans les deux sexes, la mère est considérée comme pourvue du phallus, comme mère phallique »[6]. Il s'agit ainsi de *l'Autre omnipuissant et capricieux* qui se trouve, d'ailleurs, à mi-chemin dans l'évolution entre le crocodile et l'être humain. Son *phallus primordial* servant de *signe* qui permet à *l'infans* de s'orienter dans son *rapport pervers* avec la *m'Other*. L'identification avec ce *phallus* que Lacan désigne comme *imaginaire* représente la *première métamorphose subjective* qui procure à l'enfant sa place dans le monde des bipèdes parlants.

Or, pour que le *phallus* puisse jouer son rôle de *clef*, il doit être détaché du corps maternel. Si Freud utilisait la notion de *castration* à l'égard de l'échec inévitable qu'éprouvent les petits « amants » face à ses adversaires puissants, alors Lacan l'applique à la *mère phallique*. Pour aller *au-delà* de la *demande*, l'intervention d'un élément *transcendent* est nécessaire, de l'élément qui *décomplétera* la mère omnipotente. À cette occasion, Lacan introduit le syntagme du *Nom-du-Père* ; ses harmoniques religieuses (« Notre Père, qui es aux cieux, que Ton *nom* soit sanctifié… ») laissent entendre que ce n'est pas d'un père en chair et en os qu'il s'agit mais de la composante structurelle de l'ordre

---

1 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 78
2 Aristote, *La Poétique*, op. cit., 52a 33, p. 71
3 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 78
4 Klein M., *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, Paris, Payot, 1968
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 164
6 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 686

symbolique (Lacan parle du *signifiant* du Nom-du-Père ; nous reviendrons à cette notion cruciale dans le chapitre suivant). Son homonymie avec le « Non » articule, de manière péremptoire et énergique, la *prohibition de l'inceste* déjà évoquée plus haut ; sauf que l'interdiction en question porte plutôt sur la mère que sur l'enfant :

> *Ce message n'est pas simplement le* Tu ne coucheras pas avec ta mère […], *c'est un* Tu ne réintégreras pas ton produit *adressé à la mère.*[1]

C'est justement ce « Non », ce *refus* structural, qui se fait entendre à l'arrière-plan de la *demande*. Le *Non-du-Père* étant une arme à double tranchant. D'une part, elle coupe le *phallus imaginaire* en le retirant de la jouissance exclusive de la *m'Other* : il faut qu'elle aille le chercher ailleurs. De l'autre, cette « épée flamboyante » « garde le chemin de l'arbre de vie »[2] en faisant en sorte que l'enfant ne soit pas en mesure de combler le manque de la mère. Au bout du compte, « l'objet sexuel à part entière » se fait adouber par cette même épée qui fait de lui un sujet, *le sujet de l'inconscient*. Voici le court résumé du complexe d'Œdipe dont les ressorts principaux sont à chercher, selon Lacan, dans la période de la toute première enfance.

Comme nous le voyons, le *Nom-du-Père* ne se réduit pas au *Non-du-Père* : en introduisant « un nouvel ordre de relation symbolique au monde », il *crée* quelque chose qui permet au sujet de trouver sa place dans la réalité humaine en se séparant de l'insatiabilité de la *demande*. Cette nouvelle *hypostase du père* ne se cantonne pas à *l'investissement narcissique* de l'instance *surmoïque* qui se produit dans l'économie libidinale *humoriste* décrite par Freud et Reik. Elle ne coïncide pas non plus avec le *Souverain Bien* immobile de St Augustin et des platoniciens, ni avec le maître aristotélicien prêt à se sacrifier au nom de l'acte désintéressé. En effet, il ne s'agit pas d'un *idéal*, aussi sublime soit-il, mais de la *métaphore*, du procédé *poétique* consistant en une *substitution* d'un mot par un autre produisant une *signification nouvelle*.

La *métaphore paternelle* ne modifie pas un mot quelconque mais opère avec la *res* opaque de l'appétit pervers de la *m'Other* en le transformant en *verbum* tout à fait particulier qui ne ressemble pas aux autres *verba* (c'est-à-dire le *phallus symbolique* que Lacan désigne par le sigle Φ). Grâce à cette métaphore, la *castration* de *l'Autre primordial* n'annule pas sa puissance mais la *déplace* (le terme *μεταφορά* est formé du préfixe *μετα*, *d'un lieu à un autre*, et du verbe *φέρω*, *porter*) vers le *registre du symbolique*. La *métaphore paternelle humanise la m'Other*, comme cette dernière avait *humanisé l'infans* en interprétant son cri en tant

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 202
2 Genèse 3:24

qu'appel. Or, cette « seconde humanisation » ne porte pas sur *l'addition* des *verba* mais, au contraire, *creuse le manque* dans *l'Autre omnipuissant* qui, désormais, ne saura plus tout nommer. La *substitution paternelle* transforme « l'Autre réel de la demande » en l'Autre *désirant*, c'est-à-dire *divisé*, *incomplet* et *inconscient*.

Dans son article « *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* », Lacan propose une équation qui formalise la *substitution paternelle*[1] :

$$\frac{Désir\,de\,la\,Mère}{Signifié\,au\,sujet} \cdot \frac{Nom-du-Père}{Désir\,de\,la\,Mère} \rightarrow \text{Nom-du-Père} \cdot \frac{A}{Phallus}$$

Dans ce contexte, le *phallus* devient *le principe explicatif de l'alternance des absences-présences maternelles* ; en même temps, il donne la possibilité même de poser la question à propos de son manque : l'on ne peut pas interroger en dehors du *symbolique*. Dans la formule présentée ci-dessus le *phallus* apparaît sous la barre, ce qui peut être compris de deux manières :

1) comme le *refoulement* de la position du *phallus imaginaire* qui, en passant dans le *refoulé*, prend le statut de *signifiant ;*
2) comme *signifié* du *désir de la mère*, c'est-à-dire comme le *sens* ou la *nomination* donnée par le *signifiant du Nom-du-Père*. Désormais la « toute-puissance » de la mère se dissipe comme un simple « fantôme »[2]. Ainsi, la loi connue en ethnologie comme *l'interdit de l'inceste* et en psychanalyse comme *la loi du désir et du phallus* s'impose-t-elle à la réalité des rapports primordiaux mère-enfant.

L'introduction du *registre symbolique* brise le dualisme que nous avons observé dans les autres paradigmes misant sur les oppositions du naturel/culturel, de l'innocent/peccamineux, de l'individuel/social. Dans le séminaire consacré à l'articulation des *formations de l'inconscient* à l'aide de la notion du *signifiant* (que l'on peut définir comme « l'unité de mesure » du symbolique), nous trouvons la comparaison entre le *sourire* et le *rire* du petit enfant. Si le premier signale la *détente* qui se produit suite à la *satisfaction d'un besoin* (habituellement, alimentaire), alors le *rire du petit sujet* témoigne de « l'au-delà de la présence en tant qu'elle est capable de le satisfaire, et qu'elle contient l'accord possible à son désir »[3]. « Le rire, précise Lacan, est justement lié à ce que j'ai appelé […] l'au-delà

---

1 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 557
2 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 814
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 331

de toute demande. »[1] Le « bon gros rire » de Pierre Bézoukhov semble sonner à l'unisson avec le rire du petit Jonas qui se réjouit de *l'au-delà* de son *Autre aux dents acérées*.

Le *refus*, le « Non » de la sentinelle à laquelle se heurte la *demande* du Comte Bézoukhov, lui fait *baisser la tête*, comme s'il *priait*, et le plonge dans une longue méditation. Pour que la *métaphorisation du désir maternel* soit possible, le sujet doit donner place au *signifiant du Nom-du-Père* et l'accepter. Comme le remarque Freud dans son article de 1925, le « Non », c'est-à-dire le *refoulement*, suit après le « Oui », la *Bejahung* (le mot allemand signifiant le fait d'avoir dit « oui », « *ja* »)[2]. Cette affirmation (*die Bejahung*) que Lacan traduit comme *le jugement d'existence* est nécessaire « à toute application possible de la *Verneinung* »[3] définie comme *jugement d'attribution*. Ainsi, le *refoulement* et la possibilité consécutive de pêcher un poisson-banane des formations de l'inconscient en eaux troubles des *associations libres* deviennent-ils envisageables à la seule condition que la *Bejahung* primordiale ait eu lieu.

Dans le cas de Pierre, le « Non » de la sentinelle fait surgir le « Oui » primordial, le *Oui* à *l'au-delà* qui me *constitue comme sujet*. « On me retient prisonnier. Mais qui, moi ? Moi ? Mon âme immortelle ? Ha ! ha ! ha !... »[4]. Si le Comte Bézoukhov avait lu Lacan, il aurait employé le mot *désir* au lieu d'*âme* ! Quoi qu'il en soit, *l'immortalité* dont se réjouit le personnage de Tolstoï semble appartenir à un autre registre que *l'insatiabilité grandiose de la demande*. Dans son texte de 1958, Lacan résume l'opération produite par la métaphore paternelle de manière suivante :

> *À l'inconditionné de la demande, le désir substitue la condition « absolue » : cette condition dénoue en effet ce que la preuve d'amour a de rebelle à la satisfaction d'un besoin. C'est ainsi que le désir n'est ni l'appétit de la satisfaction, ni la demande d'amour, mais la différence qui résulte de la soustraction du premier à la seconde, le phénomène même de leur refente (Spaltung).*[5]

Dès que le *phallus* (Φ) est appelé à signifier le *manque*, l'écart apparaît entre le sujet et la mère. Le « trop » de la *demande* se transformant en une *brillance du désir* qui *voile* les objets du monde. Au lieu d'être « l'objet sexuel à part entière » qui comble le manque de la mère (*le phallus imaginaire*), le sujet acquiert le droit d'accès au *phallus symbolique*. Ce signifiant du désir qui « ne peut jouer son rôle que voilé »[6] transforme la pesanteur du

---

1 Ibid.
2 Freud S., *La négation,* dans Œuvres complètes, volume XVII, Paris, PUF, 1992, p. 170
3 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 558
4 Tolstoï L., *La Guerre et la Paix*, op. cit., p. 1332
5 Lacan J., « La signification du phallus », op. cit., p. 691
6 Ibid., p. 692

monstre aquatique en grâce du poisson d'or toujours fuyant ou, comme nous le démontre une historiette juive, en succulent saumon à la mayonnaise :

> *Un homme qui s'est appauvri a emprunté 25 florins à un homme riche de sa connaissance et ce, après lui avoir assuré à maintes reprises qu'il se trouvait dans le besoin. Le jour même, son bienfaiteur le rencontre au restaurant, installé devant un plat de saumon à la mayonnaise. Il lui fait alors ces reproches : « Quoi ! Vous m'empruntez de l'argent et ensuite vous commandez du saumon à la mayonnaise. C'est pour des choses comme ça que vous avez besoin de mon argent ? - Je ne vous comprends pas », répond l'homme mis en cause. « Quand je n'ai pas d'argent, je ne peux pas manger de saumon à la mayonnaise et quand j'ai de l'argent, je ne dois pas manger de saumon à la mayonnaise. Mais quand diable voulez-vous que je mange du saumon à la mayonnaise ? »*[1]

L'insolence du pauvre (que l'on peut assimiler au *sujet de l'inconscient*) illustre bien le caractère « absolu » et scandaleux du *désir* dont l'objet précieux n'a rien à faire avec le *besoin*. Selon Lacan, seulement le *Witz* donne accès à ce *luxe* de la « dimension bénie de l'ingratitude »[2], de la dimension dans laquelle retentit le « bon gros rire » du Comte Bézoukhov, de ce noble qui a trouvé son « âme immortelle » seulement après avoir tout perdu…

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 112
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 93

2.9 L'arbre de la connaissance du bien-dire

L'évangile selon Luc mentionne un certain Zachée, un homme petit de taille et peu vertueux qui a réussi à susciter un véritable intérêt auprès du Sauveur. De passage à Jéricho, Jésus a même honoré de Sa présence le foyer de ce personnage, à première vue, misérable. Collecteur d'impôts, peu scrupuleux du surcroît, Zachée possède la spontanéité enfantine qui nous a paru si charmante chez le valet du Marquis di Gumpelino, ce petit bout d'homme nommé Hirsch Hyacinthe. Ainsi, ce fonctionnaire de l'administration romaine, en renonçant à toute bienséance qui lui est due, grimpe-t-il dans un arbre pour voir le Christ, invisible derrière les larges épaules de ses concitoyens. Or, en dehors de la spontanéité du *bon sauvage*, le geste de Zachée dénote d'un *désir* ardent et d'une vraie *ingéniosité* qui, semble-t-il, fait rire le Fils de l'Homme (permettons-nous de mettre en doute la prétendue incapacité du Christ d'éprouver cette joie « humaine trop humaine »).

L'acte de Zachée incite le Saveur à raconter une parabole plus connue, comme celle des talents (dans l'évangile selon Luc, une autre unité monétaire est évoquée, ce qui ne change d'ailleurs pas le fond de l'affaire). Comme vu précédemment, il s'agit des serviteurs qui ont reçu de leur maître une certaine somme d'argent. Chacun gère son crédit à sa façon. L'un fait une bonne affaire et gagne dix fois plus de la somme initiale, l'autre ne chôme pas non plus et touche 500 % d'intérêts, alors que le troisième ne trouve rien de mieux que de serrer son lingot d'argent dans un linge. Ce dernier, « inutile » serviteur, motive sa parcimonie infructueuse de la manière suivante :

> *Car j'avais peur de toi, parce que tu es un homme sévère ; tu prends ce que tu n'as pas déposé et tu moissonnes ce que tu n'as pas semé.*[1]

Cette excuse s'avère peu convaincante et, par conséquent, le serviteur se fait jeter dans les « ténèbres extérieures »[2] où l'on ne rit plus mais pleure et grince des dents.

Comme nous pouvons le supposer, le « capitalisme » loué dans la parabole n'est pas du même ordre que la religion vénérant le Veau d'or. L'ingéniosité en question n'est pas motivée par l'impératif aveugle du profit mais par le désir orienté et sanctionné par l'Autre divin, par l'Autre dont le Nom est *sanctifié*.

---

1 Luc 19:21
2 Matthieu 25:30

Le Nom-du-Père lacanien emprunte une auréole sacrale de la tradition chrétienne : ce n'est pas par hasard que le psychanalyste le qualifie d'Autre absolu, « c'est-à-dire qu'il est reconnu mais qu'il n'est pas connu »[1]. Cette reconnaissance, c'est le « *ja* » primordial grâce auquel l'être humain entre dans l'élément au sein duquel il se constitue en tant que *sujet de l'inconscient* : dans l'élément de ce que Lacan appelle le *signifiant*. Cette notion qui se substitue, dans l'enseignement du psychanalyste français, à la *Vorstellung* freudienne, vient de la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure.

Dans son fameux cours, de Saussure soumet à la critique l'idée selon laquelle la langue serait une « nomenclature, c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses »[2]. Au lieu de cette vision naïve, le linguiste met en avant sa théorie du *signe linguistique* qui unit « non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique »[3] ou le *signifié* et le *signifiant*[4]. « Le signe linguistique, résume de Saussure, est donc une entité psychique à deux faces » qu'il représente sous la forme d'une fraction où le signifié se situe au-dessus du signifiant[5]. En illustrant sa thèse, il utilise une graphie qui nous renvoie à *l'artifice* à laquelle a eu recours le collecteur d'impôts Zachée, petit par sa taille, mais grand par son *ingéniosité* :

Lacan reprend cette idée en mettant l'accent sur la seconde partie du signe saussurien. Ce choix est dicté par son orientation clinique et par la règle fondamentale de la psychanalyse : « dites tout ce qui vous vient à l'esprit ». Ce qui nous vient à l'esprit (par exemple, les rêves) n'a pas forcement l'air trop spirituel, mais comme nous nous en souvenons des chapitres précédents, l'approche freudienne nous propose de traiter le flot des *associations libres* comme un *rébus* à déchiffrer. Ce *déchiffrage* consiste en une transformation du *contenu manifeste* en *contenu latent* : tout en passant de l'image visible,

1 Lacan J., *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, op. cit., p. 48
2 Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 97
3 Ibid., p. 98
4 Ibid., p. 99
5 Ibid., p. 98

il opère avec « l'image acoustique »[1], c'est-à-dire avec le *signifiant*. Le *processus primaire* et le *Witz* manient assez librement le *signe linguistique* en ne prenant pas en compte le *signifié* et en « franchissant la [barre] de l'algorithme saussurien »[2]. Nous reviendrons à ce *franchissement* au cours de ce chapitre.

Pour démontrer la richesse et le *caractère polysémique du signifiant*, Lacan consacre à l'espèce végétale qui a rendu Zachée célèbre un paragraphe sublime :

> *décomposé dans le double spectre de ses voyelles et de ses consonnes, il appelle avec le robre et le platane les significations dont il se charge sous notre flore, de force et de majesté. Drainant tous les contextes symboliques où il est pris dans l'hébreu de la Bible, il dresse sur une butte sans frondaison l'ombre de la croix. Puis se réduit à l'Y majuscule du signe de la dichotomie qui, sans l'image historiant l'armorial, ne devrait rien à l'arbre, tout généalogique qu'il se dise. Arbre circulatoire, arbre de vie du cervelet, arbre de Saturne ou de Diane, cristaux précipités en un arbre conducteur de la foudre, est-ce votre figure qui trace notre destin dans l'écaille passée au feu de la tortue, ou votre éclair qui fait surgir d'une innommable nuit cette lente mutation de l'être dans l'Ἓν Πάντα du langage…*[3]

Ainsi, Lacan à cette période de son enseignement que Jacques-Alain Miller appelle « une ontologie sémantique »[4] assimile-t-il le *processus primaire* à la *polyphonie poétique*[5] dont « le concert régit la primitive geste slave et la poésie chinoise la plus raffinée »[6]. La *polyphonie* mise en valeur par Lacan ne coïncide pas avec celle du *signe idéologique* dont parle Bakhtine mais a quelque chose en commun avec elle car elle implique sa propre version du « courant électrique ». Dans le cas du psychanalyste français, il ne s'agit pas de la *lutte entre les classes*[7] mais du *désir inconscient* qui brise le monolithe du signe figé (« monoaccentuel », comme l'aurait formulé le penseur russe).

Ferdinand de Saussure indique que « le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire »[8], ce qui implique l'absence de rapports univoques entre « l'image acoustique » et « le concept ». Lacan articule cette idée sous l'angle suivant : « le signifiant, comme tel, ne signifie rien »[9]. Ainsi, le *signifiant* a-t-il besoin d'un « complice » pour créer le *signifié* :

---

1 Ibid.
2 Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 503
3 Ibid., p. 504
4 Miller J.-A., *L'être et l'un, cours de Jacques-Alain Miller*, cours du 11 mai // un regard en arrière http://disparates.org/lun/2011/05/jacques-alain-miller-cours-du-11-mai/
5 Comme nous le verrons plus tard, il développe l'idée exprimée par Roman Jacobson.
6 Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », op. cit., p. 503
7 Chez Freud, nous trouvons également un modèle conflictuel. Or, contrairement à Bakhtine, il ne s'agit pas d'une lutte entre les classes mais d'un conflit intériorisé. D'une part, c'est la « lutte » entre les *instances* (*moi*, *ça*, *sur-moi*) ; de l'autre, c'est un conflit « épistémique » entre les processus *secondaire* et *primaire*.
8 Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 97
9 Lacan J., *Le séminaire livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 207

sans référence à un autre *signifiant* il n'aurait pas de *sens*. Le *primat du signifiant sur le signifié* mis en valeur par Lacan (il met sens dessus dessous l'algorithme saussurien en ayant recours au rabaissement ironique et propose, au lieu de l'arbre, les enseignes indiquant les toilettes : femmes/hommes[1]) démontre le caractère *artificiel* de *l'Umwelt humain*. Comme le constate le psychanalyste, pour l'homme,

> *existent des objets d'une hétérogénéité, d'une diversité, d'une variabilité vraiment surprenantes par rapport aux objets biologiques.* […] *...le monde des objets humains reste insaisissable comme objet biologique. Or, ce fait se trouve dans cette conjoncture de devoir être étroitement, voire indissolublement, mis en relation avec la soumission, la subduction de l'être humain par le phénomène du langage.*[2]

Juste comme le *Dieu-λόγος* de l'apôtre Jean (« Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu et la Parole était Dieu »[3]), les *réseaux des signifiants* créent *ex nihilo* la réalité humaine qui ne se situe pas « au niveau de l'expérience »[4]. Une telle approche va à l'encontre de la vision bergsonienne de la réalité comme une chose qui transcende l'étroitesse de l'esprit humain ; seulement le poète est en mesure d'attraper le bout de cet *au-delà* par le biais de *l'idéalisme*. Le *signifiant*, selon Lacan, ne découvre pas l'au-delà préexistant mais *crée* le monde, le monde humain.

Or, le recours à ce que le physiologiste russe Ivan Pavlov appelait « le second système de signalisation »[5] ne garantit pas automatiquement l'accès à cette dimension *créatrice* du langage. Le plus souvent, note Lacan, le discours se réduit au « pur et simple ronron de la répétition, [au] moulin à paroles. […] C'est le discours commun, fait de mots pour ne rien dire, grâce à quoi on s'assure que l'on n'a pas simplement affaire en face de soi à ce que l'homme est au naturel, à savoir une bête féroce »[6]. Si Freud avance la *dichotomie* du *contenu manifeste* et *latent*, alors Lacan, armé de sa théorie du *signifiant*, propose un nouveau binôme : la *parole vide* et *pleine*[7]. La première sert à distinguer l'homme de la bête féroce, c'est-à-dire à certifier que l'on est face à son *semblable*. La seconde implique la *subjectivité* qui se déroule dans les coordonnées de « l'Autre en tant qu'il est le compagnon de langage »[8]

---

1 Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », op. cit., p. 499
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 50
3 Jean 1:1
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 201
5 Fontaine O., *Introduction aux thérapies comportementales (Behaviour therapies). Historique. Bases théoriques. Pratique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1978, p. 60
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 17
7 Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », op. cit., p. 247
8 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 17

qui est tout sauf un semblable ! Comme le martèle Lacan de manière elliptique : « Un Autre, c'est un Autre »[1].

La *parole pleine* est chargée du *désir inconscient*. Ce que Lacan élabore sous ce titre ne coïncide pas avec les *tendances* du *mot d'esprit*, selon Freud. L'opposition « nature/culture » sur laquelle s'appuie Freud en évoquant les *tendances* réprimées par le joug de la civilisation et qui trouvent leur expression indirecte dans le *Witz* ne semble pas être assez heuristique concernant la question du *désir*. Lacan insiste sur le fait que « le besoin n'est nulle part désigné dans le trait d'esprit. Le trait d'esprit pointe au contraire la distance qu'il y a entre le besoin et ce qui est mis en jeu dans un discours »[2]. Cette précision remet en question le statut de la *Dritte Person* dont la participation est indispensable dans l'*économie libidinale* du *trait d'esprit*. La *tendance* réveillée par le *Witz* qui contourne, tel le cheval de Troie, le censeur vigilant, n'est qu'un sous-produit de *l'Arbeit spirituel*, suppose Lacan. Il argumente :

> *les histoires de surnaturel, qui n'existent pas pour rien dans le folklore humain, ne laissent pas du tout exclu que l'on puisse faire de l'esprit avec fée ou diable, soit avec un sujet posé comme ayant des rapports tout à fait différents dans son réel que ceux que précisent les besoins humains.*[3]

Une fée ou un diable, ces *corps aériens*, comme les aurait définis St Augustin, ignorent la gravité des « fardeaux pesants et insupportables »[4] des *interdits culturaux* que portent sur leurs épaules les simples mortels. Cela ne les empêche tout de même pas de se réjouir d'un *Witz ingénieux*. Ce *plaisir aérien* se distingue de *l'entente* lubrique ou agressive avec le *prochain* que l'on est censé aimer, selon le précepte évangélique, comme soi-même[5].

À la *ruse* d'Ulysse mise en avant dans *Le mot d'esprit*, Lacan substitue *l'artifice* ou *l'ingéniosité*[6]. Le terme espagnol « *ingenio* » utilisé dans le séminaire de 1957-1958 nous renvoie à la *rhétorique baroque* du XVII[e] siècle qui accordait une grande attention à la question qui a tellement préoccupé César et Antoine. L'œuvre la plus connue d'un représentant éminent de ce courant de la *τέχνη* de l'éloquence s'intitule *Agudeza y arte de ingenio*[7]. L'auteur de l'ouvrage, le jésuite Baltasar Gracián, y présente beaucoup de conseils pratiques qui pourraient s'avérer de grande utilité à César et à son interlocuteur dans leur

---

1 Ibid.
2 Ibid., p. 114
3 Ibid.
4 Matthieu 23:4
5 Matthieu 19:19
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 67
7 Gracián y Morales B., *La pointe ou l'art du génie*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983

recherche d'une recette idéale de jeux de mots pétillants et épicés. Pourtant, ce qui est plus important dans ce livre, c'est la « déconstruction »[1] des fondements de la rhétorique établis par Cicéron, selon l'heureuse expression de la philologue Mercedes Blanco.

Selon le célèbre orateur latin, l'art de *l'éloquence* est soumis à une fonction beaucoup plus importante, à savoir à la *persuasion* (ou à la *suggestion*, comme l'aurait formulé Hippolyte Bernheim). Pour capter l'attention de la foule et gagner son amour, l'homme politique a recours aux trois ressorts principaux :

> *prouver la vérité de ce qu'on affirme, se concilier la bienveillance des auditeurs, éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause.*[2]

Docere (enseigner), *movere* (émouvoir) et *delectare* (plaire) sont les trois piliers sur lesquels repose la rhétorique cicéronienne. Comme nous l'avons appris dans les chapitres consacrés à l'éthique du *μεγαλόψυχος*, la *παιδεία* et ses *idéaux du maître* constituent la colonne vertébrale de l'art oratoire. En effet, le *movere* et le *delectare* doivent être subordonnés, selon l'orateur latin, au primat du *docere*.

Quant aux théoriciens de *l'agudeza* (la notion provenant de l'adjectif latin *acutus*, signifiant « aigu, piquant, perçant »), c'est-à-dire de la *pointe*, ils remplacent la *παιδεία* et la supposée *justesse* inébranlable du *μεγαλόψυχος* par *l'ingenio*. Contrairement au *savoir du maître*, « l'esprit, comme nous le signale Gracián, ne se contente pas de la seule vérité, comme le jugement : il aspire à la beauté »[3]. Cette dernière relève de la *création poétique* ou de *l'artifice*[4]. Or, ce n'est pas des ornements vaniteux ou des sophismes rusés qu'il s'agit : la beauté de l'esprit, souligne Gracián, représente le *sommet de l'entendement*[5]. La *pointe* se déroule dans une dimension autre que le *jugement*, dans la dimension du *plaisir de Dieu*. Ainsi, Gracián met-il en valeur le fait que St François-Xavier, connu comme un ingénieux orateur, « non seulement […] ravissait la volonté de tous ceux qu'il fréquentait, mais qu'il semblait ensorceler […] le Seigneur lui-même »[6]. Dans la rhétorique baroque, la triade cicéronienne forme une nouvelle constellation, avec le *delectare* en tant que principe organisateur. Comme le formule à juste titre Benito Pelegrín, « l'Esprit n'est plus soumis, comme dans la tradition, au Jugement, au Bon Sens : la tyrannie du Jugement est récusée »[7].

---

1 Blanco M., « L'art de l'esprit », Cahier/Association de la Cause freudienne Val de Loire-Bretagne, avril 1994 ; n° 2, p. 41
2 Cicéron, *De l'orateur*, livre II, op. cit., p. 115
3 Gracián y Morales B., *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 46
4 Ibid., p. 45
5 Ibid., p. 46
6 Ibid., p. 45
7 Pelegrín B., *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud Hubert Nyssen, 1985, p. 153

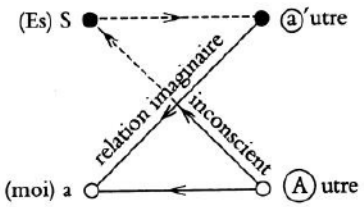
Or, l'émancipation de la tyrannie de la *juste mesure* est aussi importante. Ce que les *μεγαλόψυχοι* de l'Antiquité auraient qualifié d'*ἀκολασία*, constitue le nerf essentiel de la *rhétorique baroque*. « Les paradoxes sont les monstres de la vérité et un monstre extraordinaire, surtout de l'esprit, est parfois bien reçu : en des occasions grandes la pensée doit être grande », martèle Gracián[1]. Les proportions de la *juste mesure* nous renvoient à celle du *corps humain*. En comparant les rhétoriques antique et baroque, Blanco souligne que si au sein de la première le discours est pensé comme un *corps*, alors la seconde l'envisage comme une « production de traits ». « Tout ce qui en reste en dehors de ces traits n'est pas intéressant, il s'agit d'un remplissage ou plutôt d'un fond sombre qui rend le trait visible, ou d'une plaine sur laquelle le trait apparaît en relief », conclut le philologue[2]. Ainsi, *l'agudeza* a-t-elle quelque chose en commun avec le sycomore de Zachée qui s'élève au-dessus de la plaine de la foule qui a entouré Jésus.

Le surgissement, en séance, de la *parole pleine* dont le paradigme est le *trait d'esprit* (qu'il s'agisse du *Witz* ou de *l'agudeza*) nécessite un certain *ingenio* de la part de l'analyste. Ce dernier a lui-même recours a un *artifice*[3] qui motive le patient, tel Zachée, à grimper à l'*arbre de la connaissance* de son *inconscient*. Cette opération porte le nom d'« hystérisation du discours »[4]. *L'artifice* consistant en la position assumée par l'analyste. Sans doute l'une de ses caractéristiques cruciales était-elle décrite par Reik dans son ouvrage au titre parlant : *Le psychologue surpris*[5]. Comme nous pouvons le déduire, la capacité de s'étonner serait la vertu principale du psychanalyste. Reik souligne que « les intuitions essentielles se présentent à l'analysé aussi bien qu'à l'analyste comme des surprises »[6]. Aussi, devant l'émergence de l'inconscient, les deux participants du processus psychanalytique éprouvent-ils de *l'étonnement*.

L'étonnement de l'analyste, de cette *Dritte Person* aérienne (que ce soit une fée ou un diable) se déroule dans la dimension que Lacan appelle le *Symbolique*. Au début de son enseignement, il a souvent recours à un schéma désigné par la première lettre de son nom, au « schéma L »[7] :

---

1 Gracián y Morales B., *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 171
2 Blanco M., « L'art de l'esprit », op. cit., p. 43
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 36
4 Ibid., p. 35
5 Reik T., *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 1976
6 Ibid., p. 101
7 Lacan J., *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, op. cit., p. 22



Cette croix, sur laquelle est crucifié notre être du sujet parlant, est constituée de deux barres principales. L'étendue entre les dénominations *a* et *a'* désigne la communication entre les deux *semblables*, les deux autres avec le « a » minuscule. Lacan qualifie cette dimension d'*imaginaire*. La parole qui se déploie sur cet axe est soumise à la fonction de la *médiation*[1], à la fonction tout à fait utilitaire, indispensable dans la vie quotidienne. L'axe qui unit les *semblables* met en place le travail de *compréhension* et d'*empathie* : l'on « se met dans la peau » de son *alter-ego* pour saisir ce qu'il veut dire. Malgré l'importance que les représentants des approches psychothérapeutiques « humanistes » (par exemple, Carl Rogers, James Bugental etc.) accordent à cette dimension de l'interaction humaine, Lacan qualifierait la parole qui se déploie entre les deux « a » de *vide* (« les mots pour ne rien dire »[2]). Elle est *vide* car elle évite le *jaillissement de l'inconscient* : l'intention de comprendre et de se faire comprendre va à l'encontre de *l'étonnement* dont parle Reik.

L'axe qui unit le *grand Autre* et le *sujet de l'inconscient* (*Es* en allemand, le *Ça* freudien) met en œuvre une autre fonction de la parole : la *fonction révélatrice*[3]. La parole *révélatrice* ou *pleine*, susceptible d'« ensorceler le Seigneur Lui-même », échappe à la maîtrise totale du destinataire en le prenant au dépourvu. Lacan introduit ce terme biblique dans le séminaire consacré à la technique psychanalytique : « toute l'œuvre de Freud se déploie dans le sens de révélation et pas de l'expression »[4]. Le mot condense plusieurs nuances importantes ; en dehors de *l'étonnement* mentionné ci-dessus, il s'agit du *dévoilement*, du *levé du refoulement* et de la *tendance* quelque peu énigmatique que nous avons baptisée « *alètheia-philique* » au chapitre « le diable à ressort ».

L'Autre « en tant qu'il est le compagnon de langage »[5] comporte ce que la linguistique appelle le *code*[6]. Dans sa théorisation de *l'Autre* en tant que « lieu symbolique »[7], Lacan s'appuie sur les travaux du linguiste russe Roman Jakobson. En parlant

1 Lacan J., *Le séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, pp. 81-82
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 17
3 Lacan J., *Le séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, op. cit., pp. 81-82
4 Ibid., p. 80
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 17
6 Ibid.
7 Ibid., p. 116

du *code*, ce dernier n'évoque pas une fée ou un diable mais le Chat du Cheshire. Dans son fameux texte « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », il cite le dialogue suivant :

> *« Did you say pig or fig ? » dit le Chat.*
>
> *« I said pig » répondit Alice.*[1]

Le *code* commun qui unit Alice et le félin au sourire le plus charmant de son espèce est l'anglais courant ; le *phonème* est son unité distinctive qui peut « changer la signification du message »[2]. Les *phonèmes* s'unissent en *morphèmes*, unités minimales significatives. Les morphèmes qui forment les *mots* constituent le « trésor lexical »[3]. Il est intéressant de noter que dans la version originale (anglaise) du texte auquel nous nous référons, Jakobson utilise un syntagme assez neutre du « lexical storehouse »[4] (le stock lexicographique). Lacan, lui, insiste sur le mot « trésor » qui rime avec la parabole des talents évoquée au début de ce chapitre. L'Autre lacanien ne coïncide pas avec le *lexical storehouse*, il est « le lieu du trésor, disons de ces phrases, voire de ces idées reçues »[5].

Dans son article, Jakobson rappelle que le langage n'est pas seulement un amas des mots mais également les *règles du jeu* selon lesquelles ils interagissent. À cette occasion, le linguiste russe cite le neurologue britannique John Hughlings Jackson qui a écrit en 1868 :

> *Ce n'est pas assez de dire que le discours est fait de mots. Il est fait de mots qui se rapportent les uns aux autres d'une manière particulière ; et faute d'une interrelation spécifique de ses membres, un énoncé verbal serait une simple succession de noms ne donnant corps à aucune proposition.*[6]

Jakobson organise « les règles du jeu » du langage autour de deux axes : celui de la *sélection* et celui de la *combinaison*. Autrement dit, on « choisit les mots et les combine en phrases »[7]. Les études des troubles du langage (les *aphasies*), qu'il s'agisse des troubles d'ordre organique ou psychique, s'avèrent être très riches d'enseignements concernant la structure linguistique. En étant guidé par l'idée de la « structure bipolaire du langage »[8]

---

1 Jakobson R., « Two aspects of langage and two types of aphasic disturbances », dans Jakobson R., *On langage*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1990, p. 118
2 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », dans Jakobson R., *Essais de linguistique générale. I. Les Fondations du langage.* Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p. 46
3 Ibid.
4 Jakobson R., « Two aspects of langage and two types of aphasic disturbances », op. cit., p. 117
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 116
6 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », op. cit., p. 57
7 Ibid., p. 46
8 Ibid., p. 63

(*sélection/combinaison*), Jakobson divise les *aphasies* en deux grands groupes : les aphasies qui portent sur la *similarité*[1] et celles qui atteignent la *contiguïté*[2].

Les aphasies du premier type ont quelque chose en commun avec une épidémie amnésique qui tombe sur le village de Macondo, dans le roman de Gabriel García Márquez *Cent ans de solitude*. Aureliano, un habitant du village, invente une méthode pour lutter contre ce fléau :

> *Avec un badigeon trempé dans l'encre, il marqua chaque chose à son nom : table, chaise, horloge, porte, mur, lit, casserole. Il se rendit dans l'enclos et marqua les animaux comme les plantes : vache, bouc, cochon, poule, manioc, malaga, bananier.*[3]

La méthode d'Aureliano permet d'épingler le *signifiant* à la *chose* en se passant du *signifié*. Les gens atteints du trouble de la similarité perdent la capacité de *substitution*. De ce fait, ils ne peuvent s'exprimer que dans un contexte très concret, comme les habitants de Macondo. Jakobson illustre ce trouble par un exemple tiré de la pratique clinique du neurologiste et psychiatre allemand Kurt Goldstein :

> *un malade [...] ne proférait jamais le mot couteau seul, mais selon son usage et les circonstances, désignait le couteau respectivement comme taille-crayon, épluche-pommes, couteau à pain, couvert (couteau-et-fourchette).*[4]

Le *trouble de la similarité* aboutit à la *carence* de la *métaphore*[5], le principe qui « gouverne la poésie »[6]. En revanche, la dimension *métonymique* vient au premier plan ; la *métonymie* remplace le concept par un *détail* (nous reviendrons à cette notion importante dans les chapitres suivants).

Le second type des aphasies qui porte sur les relations de la *contiguïté* rend le patient semblable à un Tarzan parlant avec sa Jane avec des mots monolithes, sans avoir recours à la grammaire. Contrairement aux habitants de Macondo, ce malade se souvient des mots mais il n'est pas capable d'établir des liens entre eux. Pour ceux atteints de ce trouble, le langage perd son élasticité :

> *Le malade garde seulement une image intégrale et indissoluble des mots familiers ; quant à toutes les autres séquences phoniques, ou bien elles lui apparaissent comme étrangères et opaques, ou bien il les confond avec les mots familiers en négligeant les différences phonétiques.*[7]

---

1 Ibid., p. 49
2 Ibid., p. 56
3 Marquez G.G., *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968, p. 49
4 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », op. cit., p. 52
5 Ibid., p. 61
6 Ibid., p. 66
7 Ibid., p. 59

Dans ce cas, l'axe de la *combinaison* ou de la *métonymie* s'avère être carencée, le langage se réduisant aux signes figés.

Tout en rendant l'hommage à Jakobson, Lacan remarque que l'approche psychanalytique ne coïncide pas avec celle de la linguistique. Ainsi, propose-t-il un néologisme qui permettrait de saisir ce qui se passe sur l'axe $A - \$$ du schéma L : « la *linguisterie* »[1]. Comme le souligne à juste titre Jean-Claude Razavet, ce néologisme évoque « l'image d'un forgeron. Linguisterie est construit comme menuiserie et boulangerie, mots qui désignent l'action de l'artisan, et par extension […] le lieu où il l'exerce ou le produit de son art »[2].

Or, la *linguisterie* rime également avec *l'hystérie* et avec *l'hystérisation du discours* dont nous avons parlé plus haut. Cette *hystérisation* consiste en la transformation de sa souffrance en une énigme adressée à l'analyste. Comme le formule Lacan, « la structure d'une névrose est essentiellement une question »[3]. Quand cette question, dans sa version « pleine » (c'est-à-dire posée par le biais du *sujet de l'inconscient*) trouve son destinataire dans la figure de l'analyste, le *miracle* du transfert se produit. Dès lors, l'analyste se trouve à la place du « sujet supposé savoir »[4], le mot « supposé » étant essentiel dans ce syntagme. En utilisant l'heureuse expression du scolaste Nicolas de Cues[5], Lacan souligne que « la position de l'analyste doit être celle d'une *ignorantia docta* »[6].

Cet « ignare savant » évite la position du *maître* mais il prend volontiers le poste du *contre-maître*. Comme le note perspicacement Blanco, le *trait d'esprit* se manifeste, dans l'enseignement lacanien sous les espèces d'un « atelier, d'un chantier ou d'une forge »[7]. Cette image n'est pas étrangère à l'allégorie freudienne que nous avons évoquée plus haut. Rappelons que Freud compare la production du rêve à une *entreprise*, où le *Wunsch* inconscient joue le rôle du *capitaliste*[8] :

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, op. cit., p. 129

2 Razavet J.-C., *Du roc de la castration au roc de la structure*, 4e édition, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016, p. 103

3 Lacan J., *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, op. cit., p. 196

4 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux*, op. cit., pp. 210-211

5 Nicolas de Cues, *La docte ignorance*, Paris, Payot & Rivages, 2008, pp. 35-36. Le traducteur de l'ouvrage, le philosophe Hervé Pasqua, trace les origines de l'expression (inspirée par Socrate) jusqu'à St Augustin qui dit dans l'une de ses *Epistulae* : « *Est ergo in nobis quaedam, ut ita dicam, docta ignorantia sed docta spiritu Dei, qui adiuvat infirmitatem nostram* » (Il y a en nous, pour ainsi dire, une docte ignorance, mais docte dans l'esprit de Dieu, qui aide notre faiblesse) (Ép., 130 XV, 28).

6 Lacan J., *Le séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 413

7 Blanco M., « Le trait d'esprit de Freud à Lacan », dans Savoirs et Clinique, 2002/1 (n°1), p. 87

8 Cette comparaison, n'est-elle pas sans lien avec la parabole du Christ ?

> *Dans toute entreprise, on a besoin d'un capitaliste qui fait face à la dépense et d'un entrepreneur qui a l'idée et s'entend à la réaliser. C'est toujours le souhait inconscient et lui seul qui joue le rôle du capitaliste dans la formation du rêve…*[1]

Selon Lacan, ce capitaliste « ne sait pas ce qu'il fait »[2] : non seulement à cause de la *lutte perpétuelle entre les instances* mise en avant par Freud mais aussi en raison de l'adultère inévitable qui accompagne notre partenariat avec le désir. Comme Lacan le formule, de manière imagée :

> [vous êtes] *cocu. Vous-même êtes trahi en ceci que votre désir a couché avec le signifiant.*[3]

Cette comparaison truculente n'est sans doute pas étrangère au mythe que nous trouvons dans le *Banquet* de Platon. Le parallèle que Freud lui-même trace entre « la sexualité élargie de la psychanalyse » et « l'Éros du divin Platon »[4] témoigne en faveur de notre hypothèse. Dans son séminaire des années 1960-1961, Lacan consacre plusieurs leçons à l'étude de ce dialogue sur l'amour. Platon place le mythe dans la bouche d'une prophétesse nommée Diotime de Mantinée[5]. Dans la version de Diotime, nous apprenons la généalogie de l'Éros qui décrit parfaitement la « cocufication du désir »[6] mise an avant par Lacan. Au festin en l'honneur de la naissance d'Aphrodite, le dieu *Poros* incarnant l'opulence « s'était enivré de nectar […] et tout alourdi s'endormit »[7]. Cette petite pause toxique mène aux conséquences tout à fait imprévisibles. « Pénia, dans sa pénurie »[8], déesse de la pauvreté, profite de l'assoupissement du dieu engourdi en se couchant « près de lui », ce qui aboutit à la conception d'Éros[9].

Diotime précise que le fruit de ce doux viol céleste n'est pas un dieu mais un « être démonique »[10] dont la fonction consiste à transmettre « aux dieux ce qui vient des hommes et aux hommes ce qui vient des dieux »[11]. La prophétesse de Mantinée décrit Éros comme étant en *errance permanente* :

---

1 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 233
2 Luc 23 :34
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 148
4 Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 66
5 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 201b, p. 51
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 149
7 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 203b, p. 54
8 Ibid.
9 Ibid., 203c, p. 54
10 Ibid., 203a, p. 54
11 Ibid., 202e, p. 53

> *il est sans gîte,* […] *car il tient de sa mère, et le besoin l'accompagne toujours. D'autre part, à l'exemple de son père,* […] *c'est un chasseur de premier ordre, il ne cesse d'inventer des ruses.*[1]

Lacan résume *l'errance* que le mythe de Diotime met en relief par une formule lapidaire : « le désir est la métonymie du manque à être »[2]. Pour illustre ce nomadisme métonymique de l'éros, Lacan se rappelle l'histoire de Georges Duroy, protagoniste du roman de Guy de Maupassant *Bel-Ami*. Cet homme sans qualités, scrupules et convictions mais avec beaucoup d'ambitions se trouve dans le tourbillon de la vie qui le « porte ainsi de succès en succès à une à peu près totale aliénation de ce qui est sa propre personne »[3].

Ce *glissement infini du sens* est du même ordre que ce *non-sens joyeux* qui égalise, par exemple, le Veau d'or mentionné par Frédéric Soulié[4] avec « un veau qui vaut tant la livre »[5]. *L'errance métonymique* dans laquelle le *désir* se trouve *aliéné* « efface de l'objet ce qui est précisément de l'ordre du besoin et l'introduit de ce fait dans l'ordre de la valeur »[6]. Le roman de Maupassant nous sera ici encore une fois de grande utilité. Dans une scène où le jeune parvenu Duroy dîne avec ses riches protecteurs, nous trouvons la description des mets raffinés mélangée à l'ambiance de la séduction dans laquelle se baignent les personnages. Cela engendre une drôle d'effet (« cet alibi perpétuel qui fait que vous ne savez pas si c'est de la chair de jeune fille ou la truite qui est sur la table »[7]) que nous pourrions qualifier de *joyeuse étrangeté* qui nous *épargne* (comme l'aurait dit Freud) « toute référence abyssale à quelque sens ou trans-sens que ce soit, poétique, moral ou autre »[8].

Or, Lacan propose d'appeler cette *économie du sens* qui, « dans le déroulement simple de la chaîne signifiante, se produit d'égalisation, de nivellement, d'équivalence »[9] autrement que le *non-sens*. Le syntagme « peu-de-sens »[10] lui paraît plus pertinent. Ce « peu » nous renvoyant au second élément de la formule lacanienne, au « manque à être ». *L'Éros métonymique* est semblable à un Achille aux patins glissant à toute vitesse sur la glace de *l'axe de la contiguïté* en quête de sa tortue insaisissable[11]. En s'inspirant du mythe de Diotime, Lacan démontre que la *richesse* trompeuse de *l'Umwelt* humain (le côté de

---

1 Ibid., 203d, p. 55
2 Lacan J., « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 623
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 77
4 Nous nous referons ici à l'anecdote citée dans le chapitre *Vainqueur des Dieux*.
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 71
6 Ibid., p. 97
7 Ibid., p. 78
8 Ibid.
9 Ibid., p. 97
10 Ibid., p. 83
11 Ibid., p. 122

Poros) implique, en même temps, une certaine *pauvreté* (« Pénia, dans sa pénurie… ») car le « réel pâtit du signifiant »[1].

La peine que le *signifiant* inflige au *réel* ne se situe pas seulement dans la dimension de la *métonymie*. Comme nous nous en souvenons du chapitre précédent, le *réel maternel* pâtit de la *métaphore paternelle*. Lacan réfère cette mutilation par le symbolique, c'est-à-dire la *castration maternelle* à l'*Urverdrängung* freudienne qui signifie le *refoulement originaire*[2]. L'opération effectuée par la *métaphore paternelle* introduisant le « rejeton » qui ne peut plus « s'articuler dans la demande » et qui « se présente chez l'homme comme le désir »[3]. Mais comment peut-on articuler quoi qu'il en soit en dehors de la *demande* ? C'est le *Phallus symbolique* introduit par la *métaphore paternelle*, explique Lacan, qui « donne la raison du désir »[4] ; c'est l'*Urverdrängung* élevée à la fonction de signifiant. Or, ce *signifiant* est tout à fait particulier, *hors-pair*, « privilégié »[5], souligne le psychanalyste français dans son article « *La signification du phallus* ».

En dehors de l'image d'un forgeron et des harmoniques « hystériques » qui se font entendre dans le mot *linguisterie*, le néologisme semble inclure le « mystère » (« mystery » en anglais nous permet de mieux saisir cette nuance). En effet, dans le texte que nous venons de citer, Lacan réfère aux *mystères phalliques antiques*[6] ; cela nous indique encore une fois la différence entre la *linguistique universitaire* et *psychanalytique* : cette dernière n'étudie le langage que dans ses rapports avec la subjectivité et le désir. Le *mystère phallique* dans la version lacanienne consiste en *révélation* du *démon*, cette fois-ci de la Pudeur[7] qui transforme le Phallus en « barre qui […] frappe le signifié, le marquant comme la progéniture bâtarde de sa concaténation signifiante »[8]

Dans la *linguisterie* lacanienne l'algorithme saussurien est non seulement mis sens dessus dessous (le signifiant sur le signifié) mais la *barre* qui les sépare devient poreuse en permettant au sujet de conjoindre le « logos […] à l'avènement du désir »[9]. Ainsi, le « manque à être » porte-t-elle la *signification phallique* qui ne laisse pas aux *signifiants* de proliférer tout seuls en lestant le « peu-de-sens » *métonymique* avec le « pas-de-sens »[10]

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre VII, L'Éthique*, Paris, Seuil, 1986, p. 150
2 Freud S., *Le refoulement*, dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 3e édition, 2005, p. 193
3 Lacan J., « La signification du phallus », op.cit., p. 690
4 Ibid., p. 693
5 Ibid., p. 692
6 Ibid.
7 Ibid.
8 Ibid.
9 Ibid.
10 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 98

propre à la *métaphore*. C'est justement ce « pas-de-sens » qui est implicite dans le *trait d'esprit* ou dans la *parole pleine*. C'est dans ces termes que Lacan reformule l'idée du « sens dans le non-sens » que nous avons décortiquée dans les chapitres précédents.

L'Autre lacanien dont la place occupe l'analyste (l'on ne dit pas « incarne » car il s'agit, comme nous nous en souvenons, d'un *être aérien*, que ce soit le Chat du Cheshire, une fée ou un démon) « accuse le coup, répond au trait d'esprit, et l'authentifie comme tel »[1]. Comme nous pouvons le déduire, Lacan néglige la différence qui existerait, par exemple, en esthétique ou en philosophie aristotélicienne, entre *le mot d'esprit volontaire* ou *involontaire* (comme dans le cas d'un lapsus, d'un rêve ou d'un acte manqué) : ils ont tous la même structure. Ce qui est crucial pour Lacan, ce n'est pas le *Witz* en tant que tel, le mot d'esprit isolé, mais le rôle de la *Dritte Person* dans la *ratification* du « pas-de sens » là-dedans :

> *Il faut, pour qu'il y ait trait d'esprit, que l'Autre ait perçu ce qu'il y a là, dans ce véhicule de la question sur le peu-de-sens, de demande de sens, c'est-à-dire d'évocation d'un sens au-delà – au-delà de ce qui reste inachevé.*[2]

Le *rire* de l'analyste-démon ne s'inscrit pas dans la logique de la *libido narcissique* mise en avant par Freud. Il est important de souligner que si Freud est guidé dans son étude du *mot d'esprit* par la méthodologie mettant en valeur le *gain narcissique* ou le *défi au conformisme* et aux fardeaux pesants et insupportables de la culture (il s'agit surtout du *courant romantique* avec son éthique du héros solitaire qui se moque des philistins ou de l'humour juif avec sa coloration marginale *par excellence*), alors Lacan s'inspire de l'école du *formalisme* russe[3] et la *rhétorique baroque* qui se préoccupent surtout des *effets* (*poétiques*) de la *vérité* (nous y reviendrons dans la partie suivante où nous comparerons le « pas-de-sens » *poétique* et *délirant*).

L'authentification du Witz par *l'Autre* se situe dans la logique que développent les théoriciens de *l'agudeza*. Ainsi, le poète italien du XVIIe siècle Emanuele Tesauro parle du plaisir particulier (le *delectare* mentionné plus haut) engendré par la *metafora arguta* (*métaphore ingénieuse*). Ce plaisir consistant « au détour d'une phrase, à remplir les mots de pensée, à faire penser les mots »[4]. C'est exactement ici que se niche la fonction principale de l'analyste : mettre les mots (les *signifiants*) au *travail* (*Arbeit*) pour qu'ils produisent de nouvelles métaphores, ces « monstres de la vérité », comme l'aurait dit Gracián. Comme

---

1 Ibid.
2 Ibid.
3 « Le formalisme a un sens extrêmement précis – c'est une école critique littéraire, que l'organisation étatique qui se place du côté du spoutnik persécute depuis quelque temps déjà. » (Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 21)
4 Blanco M., « L'art de l'esprit », op. cit., p. 40

nous le voyons, Lacan, dans sa théorie du Witz, met l'accent plutôt sur la *production* de quelque chose d'inouï que sur la *découverte d'un secret* (un cheval de Troie) caché. Ainsi, compare-t-il la *vérité produite* en analyse avec la *suppléance* au « manque à être » :

> *Ce qui, dans le trait d'esprit, supplée, au point de nous donner une sorte de bonheur, à l'échec de la communication du désir par la voie du signifiant, se réalise de la façon suivante – l'Autre entérine un message comme achoppé, échoué, et dans cet achoppement même reconnaît la dimension au-delà dans laquelle se situe le vrai désir, c'est-à-dire ce qui, en raison du signifiant, n'arrive pas à être signifié.*[1]

L'arbre qui supplée à la petite taille de Zachée forme, comme le note Lacan dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, l'anagramme du mot *barre*[2]. Comme nous l'avons découvert dans ce chapitre, c'est la *barre* du *Phallus* qui permet d'atteindre, par la voie de la *métaphore ingénieuse*, le *bonheur* de la *demande qui serait accueillie*, comme celle du collecteur d'impôts de Jéricho. La place des talents de la parabole évangélique occupe, chez Lacan, *l'éthique du bien-dire*[3]. La « rhétorique » analytique transformant le courant des mots en « le vin de la parole »[4], voire en un *pot-de-vin* qui fait passer le chameau de la *demande* par le trou d'une aiguille du paradis de la *reconnaissance subjective*.

Or, la *barre*, c'est aussi ce qui divise le sujet (Lacan utilise le sigle *$* pour le désigner) en introduisant le *manque à être*. Il existe pourtant *des sujets qui ne seraient pas divisés* ; l'on pourrait appliquer ici à juste titre le terme « *individu* », c'est-à-dire *indivisible*. Comme le souligne Lacan, « le sujet [est] un sujet divisé, ce qui est de la nature même du sujet humain. S'il n'est plus un sujet divisé, il est fou »[5]. La clinique psychiatrique témoigne du dérangement d'un certain segment du spectre du risible chez les *individus psychotiques*. Dans la partie suivante, nous aborderons les sujets non divisés et ses relations au rire, au risible et à l'inconscient.

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 98
2 Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », op. cit., p. 503
3 Lacan J., « Télévision », dans *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 526
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 117
5 Ibid., p. 430-431

III.
Mort de/du rire

L'ignorantia docta[1] de l'analyste qui s'incarne dans le fin sourire du Jean-Baptiste de Léonard[2] constitue la condition de la cure analytique. L'ironie de l'analyste n'est pas sans évoquer *l'ironie complexe*[3] de Socrate. Ce n'est pas par hasard que Lacan a pris ce dernier comme point de départ dans ses élaborations sur la question du *transfert* dans son séminaire de 1960-1961[4]. La comparaison alcibiadienne de Socrate avec un *silène* sculpté[5] qui cache à l'intérieur les *ἀγάλματα*[6] précieux (« les images fascinantes » qui paraissent « si divines, et […] parfaitement belles, et extraordinaires »[7]) a inspiré Lacan pour la conceptualisation de ce qu'il a appelé *l'objet a*[8], l'objet cause du désir et l'objet d'angoisse[9]. Le psychanalyste souligne :

> *Le rire touche* […] *à tout ce qui est imitation, doublage, sosie, masque,* […] *il ne s'agit pas seulement du masque, mais du démasquage* […]. *Vous vous approchez d'un enfant avec la figure recouverte d'un masque, il rit d'une façon tendue, gênée. Vous vous approchez de lui un peu plus, quelque chose commence qui est une manifestation d'angoisse. Vous enlevez le masque, l'enfant rit. Mais si sous ce masque vous avez un autre masque, il ne rit pas du tout.*[10]

Effectivement, que se passe-t-il si, derrière le masque de la divinité sylvestre, se cache quelque chose d'un autre ordre que *le rien érotique* et l'*ἀγαλμα* fascinant ? Par exemple, *un autre Silène* qui pousse un « rire strident »[11] glaçant le sang dans les veines ?

« *Au travers de l'enfant rit la nature* », avons-nous affirmé dans les parties précédentes, en nous assurant du soutien de Rousseau. Or, se peut-il que le rire de la nature

---

1 Lacan J., *Le séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 413
2 Lacan J., « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », op. cit., p. 641
3 Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, op. cit., p. 50
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, Paris, Seuil, 2001
5 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 216d, p. 79
6 Le terme impliquant l'idée d'une *fascination magique*, souligne le traducteur Paul Vicaire.
7 Platon, *Le Banquet*, op. cit., 216e, p. 80
8 Miller J.-A., « Les six paradigmes de la jouissance », op. cit.
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, op. cit, p. 247
10 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., pp. 130-131
11 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit.,p. 111

n'ait rien d'utopique en soi ? Le *rire strident* de telle *nature* se fait attendre dans les œuvres du contemporain plus jeune de Rousseau, le fameux Marquis de Sade. Le sulfureux écrivain bat en brèche la conception idéaliste du bon sauvage :

> *… la nature, notre mère à tous,* […] *rien n'est égoïste comme sa voix, et ce que nous y reconnaissons de plus clair est l'immuable et saint conseil qu'elle nous donne de nous délecter, n'importe aux dépens de qui.* […]
>
> *… la cruauté, bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature : l'enfant brise son hochet, mord le téton de sa nourrice, étrangle son oiseau, bien avant que d'avoir l'âge de raison ; la cruauté est empreinte dans les animaux* […]. *Elle est chez les sauvages bien plus rapprochée de la nature que chez l'homme civilisé ; il serait donc absurde d'établir qu'elle fût une suite de la dépravation…*[1]

Le *démasquage* peut faire surgir non seulement la *cruauté* mais aussi la « charogne »[2], c'est-à-dire « saburre, sang, humeur, fiel », bref un « sac d'excréments » qui guette derrière les leurres de « grâce féminine »[3], comme nous en avertit un moine bénédictin du X^e^ siècle.

La *libido*, toujours *voilée* et *masquée*, qui se manifeste via le *péché* (comme nous l'avons démontré dans la première partie, à l'aide de St Augustin) ou via le *crime noble* (comme nous l'enseigne le dandysme dans la deuxième partie), succède, dans la présente partie, au *démasquage cruel* qui dénude le *silence éclatant et extatique* de la *victime*.

---

1 Sade, *La philosophie dans le boudoir*, dans Œuvres complètes, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 68

2 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 166

3 Gourmont (de) R., *Latin mystique. Les poètes de l'Antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, Paris, Crès, 1922, p. 12

J'étais brisé, dissous d'avoir trop ri,
tel, déprimé, je me trouvai : le monstre inconsistant,
vide de sens et de volontés que j'étais me fit peur.
Georges Bataille[1]

3.1 Le manteau de Freud et les armes d'Achille

Dans une scène remarquable du film *Él* tourné par Luis Buñuel en 1953, nous assistons à un moment de psychose aiguë qui semble illustrer et, en même temps, déconstruire la conception bergsonienne du rire. Envahi par ce que l'on appelle en psychiatrie le délire de jalousie, le personnage principal du film, en quête de sa femme avec son supposé amant, se retrouve à l'église. Ce qui est plus important, ce pieux chrétien est au milieu de sa *paroisse* (comme nous nous en souvenons, ce terme étant l'un des piliers de la théorie du philosophe français), en pleine messe. Tout à coup, il devient l'objet de l'attention scrutatrice des paroissiens qui, au lieu d'ouïr dévotement la liturgie et de louer Dieu, tournent leurs têtes vers le protagoniste et se mettent à rire, à rire de lui : d'abord en cachette, ensuite de plus en plus haut, en finissant par des éclats *convulsifs* et monstrueux. Médusé et effrayé, le bafoué tombe : l'expression « mourir de rire » est à comprendre ici au premier degré…

Bergson suppose que le rire se situe entre l'esthétique et le social[2] et que le rire du comique n'apparaît qu'au moment de l'évolution sociale caractérisé par la délivrance du « souci de la conservation [de ses membres qui] commencent à se traiter [eux-mêmes] comme des œuvres d'art »[3]. Le rire halluciné du héros principal d'*Él* relève-t-il vraiment d'un « geste social »[4] dont le but est de faire tomber de haut un individu étourdi et inattentif ? Apparemment, les enjeux sont ici plus *sérieux* qu'une simple discordance d'avec l'idéal de la grâce et de la souplesse qui constituerait l'essence de *l'élan vital*.

Bergson note que les comédies portent rarement les noms propres car elles dépeignent surtout des *types*, « des caractères que nous avons rencontrés, que nous rencontrerons encore sur notre chemin »[5]. Pour prouver cette affirmation, il énumère les titres des grandes comédies, telles que le *Misanthrope*, l'*Avare*, le *Joueur* et le *Distrait*[6]. Le philosophe développe son idée : « Voilà des noms de genres et là même où la comédie de

1 Bataille G., *L'expérience intérieure,* dans Œuvres complètes, volume V, Paris, Gallimard, 1973, p. 80
2 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 16
3 Ibid.
4 Ibid., p. 15
5 Ibid., p. 125
6 Ibid.

caractère a pour titre un nom propre, ce nom propre est bien vite entraîné, par le poids de son contenu, dans le courant des noms communs. Nous disons « un Tartuffe » tandis que nous ne dirions pas « une Phèdre » ou « un Polyeucte » »[1]. Dans cette optique, la tragédie vise, au contraire, l'individuel[2], l'atypique ; c'est pourquoi elle porte souvent le nom de son protagoniste : *Ajax*, *Hamlet*, *Othello* etc. Le titre du film de Buñuel ne relève d'aucune de ces logiques. *Él* n'est pas un *surnom*, ni un *prénom* mais un *pronom* : *Lui*.

Francisco Galvan de Montemayor, appelons-le finalement par son nom, n'est certainement pas un type comique ; c'est plutôt un héros tragique. Le rire qui le torture n'a-t-il pas quelque chose en commun avec la honte brûlante d'Ajax qui a massacré des troupeaux de « bœufs à cornes courbes [et des] béliers superbes »[3] croyant tuer les chefs des Achéens ? Après avoir commis cette *ἁμαρτία* fatale (imposée, d'ailleurs, par Athéna, protectrice de notre vieil ami rusé Ulysse), il s'exclame, désespéré :

> *comme on rit de moi ! Comme on m'outrage !*[4]

Ajax repère avec certitude le responsable de son *humiliation* :

> *Ioh ! Toi qui vois tout, instrument toujours*
> *de tous les malheurs, fils de Laërte,*
> *et le plus sale fourbe de l'armée,*
> *combien tu dois rire de plaisir !*[5]

Rappelons le rôle de la « pomme de discorde » dans le conflit entre Ulysse et Ajax qui souhaitent s'emparer des armes du défunt Achille. Les chefs de l'armée achéenne, Agamemnon et Ménélas, remettent la *glorieuse armure* si convoitée par Ajax à Ulysse. Cela déclenche une colère *hubristique* chez celui qui a été lésé. Or, il se trompe en soupçonnant Ulysse de « rire de plaisir » envers Ajax qui a éprouvé la folie dérisoire. Le fils de Laërte est en fait atterré et stupéfié par la contemplation de la déraison qui a envahi le fier Ajax :

> *Bien qu'il soit mon ennemi*
> *j'ai pitié de ce malheureux*
> *maintenant qu'il ploie sous une affreuse erreur et que je pense à moi plus qu'à lui-même.*
> *Je vois que nous, les vivants,*
> *nous ne sommes que phantasme et vaine ombre.*[6]

---

1 Ibid.
2 Ibid., p. 123
3 Sophocle, *Ajax*, dans *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 444
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Ibid., p. 435

Francisco commet la même *erreur d'attribution* qu'Ajax. Cette erreur constituant le tissu explicatif de sa *paranoïa*. Le héros principal a plusieurs « Ulysse » qu'il prend pour les amants de sa femme. Ainsi, lors de leur voyage de noces, le couple croise Ricardo, un vieux camarade de la femme de Francisco, Gloria. Le rire à l'intérieur de ce triangle amoureux se présente, dans le délire de Francisco, sous deux formes. D'abord, c'est le sous-rire d'une connivence criminelle laquelle se serait nouée entre Gloria et Ricardo. La joie qu'éprouve la jeune femme après avoir rencontré son camarade, est vite interprétée comme une entente concupiscente avec ce dernier. D'autre part, Francisco fait face à ce « rire de plaisir » qu'Ajax impute à Ulysse. Lors du déjeuner avec sa femme à l'hôtel dans lequel ils séjournent, Francisco remarque Ricardo au fond de la salle. Cette découverte angoissante le fait partir précipitamment sans avoir touché aux mets délicieux. Le *rire moqueur* du rival-jouisseur retentit dans son dos.

Bergson, avec son idée du *rire-correcteur*, définit *le personnage comique* comme étant *invisible* à lui-même. Dans le tableau de la folie telle qu'elle est présentée dans le film de Buñuel, le héros est, au contraire, *trop visible* : sa transparence et la perméabilité au *mauvais œil* atteignent le crescendo monstrueux dans la scène par laquelle nous avons commencé ce chapitre. Pour échapper à ce *regard moqueur et malveillant*, Francisco s'identifie lui-même à *l'Œil de la Providence*, à *l'Œil de Dieu* qui voit tout. Il y a deux scènes dans le film dans lesquelles Francisco monte très haut avec sa femme Gloria pour lui faire part de son *invention subjective* qui le protège de la folie ; de l'invention que la jeune femme prend, d'abord, pour la manifestation de la confiance que celui-ci se porte à lui-même, de la « *seguridad* », comme elle le formule.

Lors de la première scène, le couple est au sommet d'une colline d'où s'étend le beau panorama sur le quartier dont Francisco se croit propriétaire (ce terrain aurait appartenu à ses ancêtres ; pour cette raison, il a lancé un procès dans l'espoir de le reconquérir). « Si on regarde d'en haut, remarque Francisco, le monde semble pur. » Cette distance céleste purifie ainsi le monde du *mal* et de la *souillure du péché*. La seconde scène se déroule après que le protagoniste a sombré dans la folie et nous renvoie aux pages finales de *L'Homme au sable* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Dans le conte de l'écrivain allemand, comme dans le film du réalisateur mexicain, le héros dans un état de délire aigu monte avec sa compagne au sommet d'une haute tour pour tenter ensuite, en obéissant à une impulsion obscure, d'en précipiter l'être cher[1]. Lors de cette seconde montée, Francisco qui a déjà perdu toute sa

[1] Hoffmann E.T.A., *L'Homme au sable. Le Magnétiseur*, Genève, Biface Éditions de Zoé, 1998, p. 51

seguridad aux yeux de Gloria, ne parle plus du monde pur. Il adopte plutôt « une folle outrecuidance »[1] d'Ajax qui lance une réplique orgueilleuse à son père qui l'encourage vivement à rester toujours en bons termes avec les Dieux pour avoir du succès dans ses batailles :

> *Père, même un homme de rien peut grâce aux Dieux*
> *être vainqueur ; mais moi, c'est sans eux*
> *que j'entends obtenir la gloire*[2]

Les ambitions de Francisco sont peut-être même plus *hubristiques* que celles d'Ajax, car il ne cherche pas la *gloire* mais *Gloria*. Or, l'union si désirable avec cette femme, *la* femme pour lui, au lieu du bonheur, déclenche la folie ; en conséquence, le « monde pur » se transforme en amas d'« hommes-vers de terre » (c'est ce qu'il dit à Gloria lors de la seconde ascension) qu'il voudrait tous écraser.

L'orgueil μεγαλό-maniaque de Francisco nous renvoie à la notion freudienne à laquelle nous avons eu recours dans la partie précédente : celle du *narcissisme*. Nous avons étudié sa forme *utopique* ; passons à présent à son versant *tragique*. Dans la 26e conférence de son *Introduction à la psychanalyse*, Freud oppose les « névroses de transfert »[3] aux « névroses narcissiques »[4]. Comme nous pouvons le deviner, les premières relèvent de l'hystérisation du petit Zachée biblique qui se juche sur l'arbre phallique de la connaissance du bien-dire. Concernant les « névroses narcissiques », nous avons plutôt affaire au petit Zachée hoffmannien[5], ce personnage dérisoire ressemblant à « un radis fendu en deux » ou à « une petite mandragore » au visage « sillonné de rides profondes »[6]. Grâce à la magie de la demoiselle von Rosenschön, l'être monstrueux se trouve dissimulé derrière les apparences brillantes qui séduisent tout le monde (ce qui ne change d'ailleurs pas l'essence affreuse du personnage). Dans la préface au conte de Hoffmann, l'éditeur Jean-Pierre Sicre nous fait remarquer que Zachée-Cinabre n'est pas une simple paraphrase ironique de l'anecdote évangélique. Cet « affreux avorton »[7] se révèle bien, écrit à juste titre Sicre, « comme un double [de l'auteur-même] : mais un double dérisoire, messager contrefait de l'inavouable horreur qui guette en chacun de nous »[8].

---

1 Sophocle, *Ajax*, op. cit., p. 458
2 Ibid.
3 Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 429
4 Ibid., p. 436
5 Hoffmann E.T.A., *Le petit Zachée surnommé Cinabre*, Paris, Phébus, 1980
6 Ibid., p. 24
7 Ibid.
8 Sicre J.P., « Du pénible usage de la dérision », dans Hoffmann E.T.A., *Le petit Zachée surnommé Cinabre*, Paris, Phébus, 1980, p. 15

Rappelons qu'en araméen, Zachée signifie « le Juste ». Cette appellation irait à merveille à Francisco Galvan de Montemayor. Le *Padre* Velasco, le prêtre de la *paroisse* à laquelle appartient le protagoniste d'*Él*, caractérise son fils spirituel de « vrai *caballero* », « un homme de la foi, un idéal pour les autres ». Le Père Velasco est apparemment fasciné par la *certitude* et l'intégrité irradiant de Francisco. Or, au début du film, nous observons comment le discours de ce dernier consacré à l'amour et prononcé lors d'un dîner plonge le brave *padre* dans un léger embarras. Ces paroles imprégnées d'une *certitude inébranlable* voire du *fanatisme* décrivent l'amour comme quelque chose *d'idéal* : « je ne crois pas à l'amour de raison. L'amour vient de lui-même et rien ne peut plus nous séparer. Cet amour est unique et forcement réciproque, il réalise tous les rêves et désirs ». Le Père Velasco essaie de désamorcer la tension et la gêne provoquées par le discours en lançant une blague qui abaisse le *pathos* à la dimension *comique* (gardant les traces de l'utopie de l'âge d'or). « Mes pensées au sujet de l'amour sont assez modérées mais la dinde est, par contre, délicieuse ! », conclut-il en introduisant un bon morceau de viande dans sa bouche.

L'*hubris tragique* de la « névrose narcissique » de Francisco diffère de la *démesure utopique* que nous avons abordée dans les chapitres consacrés à la *comédie antique*. Si le *corps comique* est *souple* et *élastique* comme une *outre*, alors l'(im)posture idéalisée de Francisco est très rigide, comme les *armes d'Achille*. Or, quand cette armure, le « visage de bois » du *vrai caballero*, craque, la folie l'inonde en révélant « l'inavouable horreur qui guette en chacun de nous »[1] sous les traits du méchant rire hallucinatoire.

Un petit coup de folie marque la rencontre de Freud avec sa *glorieuse* découverte en 1895. Dans la lettre à Fließ du 12 juin 1900, il fait preuve, ne serait-ce que dans la manière humoristique, d'une *hubris* quasi-ajaxienne en proposant à son ami de visualiser une plaque de marbre apposée sur la maison où il a fait et analysé un rêve grâce auquel il aurait obtenu les clefs des Enfers de l'inconscient. La plaque disant qu'

> *Ici se dévoila le 24 juillet 1895*
> *au Dr Sigmund Freud*
> *le mystère du rêve.*[2]

Le rêve en question, connu comme le *rêve de l'injection faite à Irma*, fascine Freud au point qu'il y revient à plusieurs reprises au cours de sa *Traumdeutung*. Pourquoi l'analyse de cette vision onirique est-elle si importante pour Freud ? D'abord, parce qu'elle démontre de manière évidente les mécanismes grammaticaux du *processus primaire*, à savoir la

---

1 Sicre J.P., « Du pénible usage de la dérision », op. cit., p. 15
2 Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ 1887-1904*, op. cit., 2015

condensation et le *déplacement*. Dans l'article sur les aphasies que nous avons cité plus haut, Jakobson trace un parallèle entre ces mécanismes et les tropes de la *métaphore* et de la *métonymie*[1]. Lacan reprend cette intuition[2] pour la développer au sein de sa *linguisterie*. D'autre côté, le rêve tourne autour de quelque chose qui dépasse les jeux de la *métaphore* et de la *métonymie :* autour de cette « inavouable horreur » sous-jacente dans les histoires susmentionnées. Freud l'appelle « l'ombilic du rêve »[3], alors que Lacan le qualifie d'*innommable*[4]. Cet *innommable* est lié, comme dans l'histoire de Francisco Galvan de Montemayor, à la *féminité*.

Nous n'allons pas reproduire le texte du rêve dans son intégralité en nous cantonnant aux aspects qui concernent le rire dans ses rapports à *l'horrible* et au *narcissisme*. Freud fait le rêve suite à un échange avec son collègue Otto qui lui a parlé de son ancienne patiente Irma. Cette conversation porte, pour Freud, une tonalité réprobatrice. Il entend, dans l'intonation d'Otto, un reproche sous-jacent sur le traitement psychique qu'il avait effectué chez cette jeune femme. Le rêve suivant la nuit après ce petit dialogue qui a troublé Freud représente une tentative pour l'acquitter « de la responsabilité de l'état de santé d'Irma »[5]. Le rêve se termine par l'accusation de « l'ami Otto »[6] qui n'aurait pas dûment stérilisé la seringue avec laquelle il a effectué une injection à Irma ; cela a entraîné l'état déplorable de la patiente. Or, le *déchiffrage* ne s'épuise pas par l'accomplissement du *souhait* de se disculper que Lacan qualifie, à juste titre, de *préconscient*[7]. Dans son analyse détaillée et élégante[8], Lacan propose de considérer ce rêve qui mériterait, selon Freud, d'être immortalisé sur une plaque de marbre, comme adressé à la *paroisse* « des psychologues [et] des anthropologues »[9]. Les enjeux de cet appel dépassent largement le *narcissisme* d'un rhéteur essayant de convaincre la foule venue pour être séduite ; mieux encore, ce dépassement, comme nous le verrons plus tard, se produit dans le rêve *au premier degré*.

Le début du rêve ne présage rien d'horrible : c'est le cours de la pensée déclenchée la veille par la conversation avec Otto : en soirée, Freud reçoit des invités parmi lesquels se trouve Irma à la pâleur maladive. Si en réalité Freud lui-même s'est senti réprimandé par son

---

1 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », op. cit., pp. 65-66
2 Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », op. cit.
3 Freud S., *L'Interprétation du rêve*, op. cit. p. 146
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 226
5 Freud S., *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 154
6 Ibid., p. 143
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 210
8 Ibid., chapitres XIII et XIV
9 Ibid., p. 235

collègue, c'est lui qui reproche à sa patiente de « n'avoir pas encore accepté la « solution » »[1], dans le rêve. Après cette introduction accusatrice, suit la partie *cauchemardesque*. Irma se plaint de douleurs « à la gorge, à l'estomac et au ventre »[2]. Effrayé, Freud commence à l'examiner. Il inspecte sa gorge qui s'ouvre sur un spectacle terrifiant :

> *je trouve à droite une grande tache blanche et ailleurs je vois sur de curieuses formations frisées, manifestement formées sur le modèle des cornets du nez, des escarres étendues d'un blanc grisâtre.*[3]

C'est ici que le rêveur se heurte à « l'innommable » lié au féminin. Le film de Buñuel comporte une scène structurellement semblable à celle que nous venons d'évoquer. Comme le remarquent à juste titre Yohan Trichet et Élisabeth Marion dans leur article sur *Él*, le délire de jalousie de Francisco se déclenche lors de la nuit de noces, à un moment très précis :

> *Francisco s'agenouille près de Gloria déjà allongée.* […]
> *– Je t'aime à la folie ! lui dit-il avant de l'embrasser. Puis s'apercevant qu'elle a les yeux fermés, il lui demande :*
> *– À quoi penses-tu, Gloria ?*
> *– À toi, répond-elle, les yeux toujours fermés.*
> […] *Ce regard fermé, Francisco l'interprète : elle pense à un autre.*
> *– À Raoul, affirme-t-il, dans un mouvement de colère. Qu'elle démente n'y change rien, sa certitude est scellée.*
> […] *Dans cette séquence, en fermant les yeux, Gloria exclut Francisco, ce qui précipite son délire de jalousie et ouvre une perspective sur son futur passage à l'acte*[4].

Comme dans le *rêve de l'injection faite à Irma*, il s'agit ici d'une rencontre avec l'absence de réponse : la *fonction phallique* qui *métaphorise* et *nomme* les choses, y compris les *choses en soi*, fait ici défaut. Cela fait, le protagoniste doit se confronter à son être de « radis fendu en deux »[5].

> *Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais,* souligne Lacan dans son analyse du rêve sur Irma, *le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par elle-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus*

---

1 Freud S., *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 142
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Trichet Y., Marion É., « Ce que nous apprend *Él* de Buñuel sur l'économie de la jouissance dans la paranoïa », *Cliniques méditerranéennes*, 2012/2 (n° 86)
5 Hoffmann E.T.A., *Le petit Zachée surnommé Cinabre*, op. cit., p. 24

> *loin de toi, ceci qui est le plus informe. C'est devant cette révélation du type Mané, Thécel et Pharès que Freud arrive, au sommet de son besoin de voir, de savoir…*[1]

Rappelons que les hiéroglyphes énigmatiques *Mané, Thécel* et *Pharès* nous renvoient au *livre de Daniel* dans l'*Ancien Testament*. Le 5e chapitre du livre aborde la prédiction de la chute de Babylone. Lors du festin du Roi Balthazar, les mots énigmatiques apparaissent sur « la chaux de la muraille du palais royal »[2], ce qui déclenche une crise de panique chez le souverain babylonien : « les jointures de ses reins se relâchèrent et ses genoux se heurtèrent l'un contre l'autre »[3]. Le prophète Daniel interprète l'inscription de la manière suivante :

> *Dieu a compté ton règne et y a mis fin* […]. *Tu as été pesé dans la balance et tu as été trouvé léger*[4].

Lacan considère que dans le rêve freudien, cette légèreté qui relâche les reins et fait trembler les genoux consiste en la destruction de l'*ego* du rêveur[5]. Tout à coup, il se multiplie : au lieu du *Herr Doktor*, nous rencontrons trois *Herren Doktoren*, un véritable *consilium* des médecins moliéresques qui proposent un tas de solutions à la question « pourquoi votre Irma est-elle muette ? », l'une plus dérisoire que l'autre. En analysant le rêve, Freud compare leurs conseils avec une anecdote sur un homme qui rend un chaudron troué à son voisin. Aux reproches légitimes du propriétaire, il répond par une série d'arguments contradictoires :

> *Premièrement, il l'avait rapporté intact ; deuxièmement, le chaudron était déjà troué lorsqu'il l'a emprunté ; troisièmement, il n'a jamais emprunté de chaudron à son voisin.*[6]

Le « trio de clowns »[7], les « machines à absurdité »[8] comme les appelle Lacan, représentent, en même temps, les autres significatifs. Les *Herren Doktoren* nous renvoient aux hommes qui occupaient un rôle crucial dans la vie de Freud : son demi-frère Philippe, Wilhelm Fließ, Josef Breuer[9] etc. Ces hommes, modèles de référence, collègues et rivaux,

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), op. cit., p. 214
2 Daniel 5:5
3 Daniel 5:6
4 Daniel 5:26-27
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 215
6 Freud S., *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 155
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 215
8 Ibid., p. 216
9 André S., *Que veut une femme ?* Paris, Seuil, 1995, p. 50

représentent, selon Lacan, une série d'*identifications* « où réside la formation de l'ego »[1]. Il compare ses *identifications* à la « superposition des différents manteaux empruntés [au] bric-à-brac de son magasin d'accessoires »[2]. La destitution et la décomposition de l'*ego* face à l'*innommable* se présentent ainsi sous la forme d'une pièce de Molière, ou, plutôt d'un conte inquiétant de Hoffmann : ce comique onirique se couple à l'exclamation lugubre d'Ulysse : en effet, « nous ne sommes que phantasme et vaine ombre »[3].

Dans le rêve de l'injection faite à Irma, le *rire moqueur* n'est pas audible, comme dans l'hallucination de Francisco, mais il est bien présent à l'arrière-plan, sous-entendu. Au premier abord, cette *raillerie sous-jacente* ressemble à la *dérision du maître* qui a détecté le *καταγέλαστος* chez autrui. Or, le *rire convulsif* qu'entend Francisco semble très largement dépasser le *signe correcteur* qu'émet « celui qui sait », en ayant aperçu l'*ἁμαρτία* contre le principe de *μεσότης*. Appelons ce *rire halluciné*, à la suite de Lacan, *sardonique*[4]. Selon l'auteur du guide touristique le plus connu depuis l'Antiquité, le mot est dû à l'île de Sardaigne où pousse une herbe empoisonnée ; celui qui en mange, meurt en riant[5]. Certains auteurs supposent que *le rire sardonique* ne relève pas des sciences humaines, comme la philosophie ou la psychologie : il appartiendrait au domaine de la *physiologie pure*. Ainsi, Voltaire tranche-t-il de la manière catégorique qui lui est propre :

> *Les vapeurs violentes qui excitent tantôt les larmes, tantôt les symptômes du rire, tirent à la vérité les muscles de la bouche ; mais ce n'est point un ris véritable, c'est une convulsion, c'est un tourment. Les larmes peuvent alors être vraies, parce qu'on souffre ; mais le rire ne l'est pas ; il faut lui donner un autre nom, aussi l'appelle-t-on rire sardonien.*[6]

Le philosophe Auguste Penjon souligne qu'un tel rire « mécanique et purement physiologique ne ressemble pas plus au vrai rire que les larmes produites par l'odeur de l'oignon ne ressemblent aux vraies larmes »[7].

Sans nous précipiter pour nous rendre solidaires avec ses points de vue, notons tout de même que ce rire exclut, voire *détruit la subjectivité* : « Tu as été pesé dans la balance et tu as été trouvé léger »[8]. Comme nous pouvons le déduire des exemples évoqués dans ce

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 216
2 Ibid., p. 215
3 Sophocle, *Ajax*, op. cit., p. 44
4 Lacan J., *L'Étourdit*, dans *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 466
5 Pausanias, *Description of Greece*, vol. IV, Cambridge, Massachusettes, Harvard University Press, London, William Hienemann LTD, 1979
6 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Éd. Garnier - tome 20
7 Dans : Dugas L., *Psychologie du rire*, op. cit., p. 10
8 Daniel 5:26-27

chapitre, ce rire est lié au dépouillement des voiles *moïques*, des *identifications* qui constituent l'*ego*. Le *moi* qui tombe dans le cas de Francisco, le *Moi* du « vrai *caballero* » est structuré quelque peu différemment d'un « manteau emprunté » dans le rêve freudien ; comme nous l'avons souligné ci-dessus, c'est plutôt des *armes d'Achille* qu'il s'agit. Mais pourquoi la rencontre amoureuse avec Gloria mène-t-elle à des conséquences si désastreuses ? Pourquoi *le moi fort et solide* de Francesco s'avère-t-il *impuissant* là où il s'agit du désir énigmatique de l'Autre, dans ce cas de sa femme Gloria ? Nous allons aborder ses questions dans les chapitres suivants, consacrés aux structures psychiques différentes de l'*hystérie*, aux structures que Lacan n'appelle plus « névroses narcissiques » en préférant la notion de *psychose*.

3.2 Ainsi rit Schreber

Dans le chapitre précédent, nous avons amorcé le problème du *rire sardonique* qui dépasse les limites de l'« anesthésie momentanée du cœur »[1] considérée par Bergson comme l'une des conditions obligatoires du comique. Ce rire débordant de *méchanceté* semble sonner à l'unisson avec *l'orgueil diabolique* de Melmoth chantée par l'auteur des *Fleurs du mal*. Les médecins aliénistes de l'asile du Sonnenstein, qui se situe près de la petite ville allemande de Pirna, ont eu l'occasion d'entendre ce rire en vrai, sans la médiation littéraire de Baudelaire. Leur « Melmoth » a été hospitalisé le 29 juin 1894 ; dans en état d'hallucinations aiguës, il éructait des blasphèmes accompagnés par « le rire si particulier, très sonore et forcé »[2]. Ce défi lancé à Dieu Tout-Puissant, relève-t-il de l'*ἁμαρτία* primordiale d'Adam qui se serait pris pour l'égal du Seigneur ? Adressons-nous aux témoignages du patient lui-même ; ils jetteront probablement une nouvelle lumière sur le problème du *rire sardonique* en nous permettant d'en saisir les ressorts essentiels.

Nous avons de la chance car cet homme éminent, *Herr* Daniel Paul Schreber, « doué, comme il se caractérise lui-même, d'une intelligence et d'une perspicacité exceptionnelles »[3] a laissé à la postériorité un ouvrage d'une valeur exceptionnelle, connu sous le titre *Mémoires d'un névropathe*, dans lequel il décrit les péripéties liées à sa maladie et à sa guérison. Ce livre inspira Freud la rédaction de ses *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*[4] qui trouveront leur place honorable au sein du fameux recueil *Cinq psychanalyses*. En outre, il a été minutieusement étudié par Lacan lors de son séminaire de 1955-1956, consacré aux psychoses et a constitué le fondement de sa théorie de la *forclusion du Nom-du-Père*.

L'expertise médico-légale du malade signée par le Docteur Weber semble confirmer la remarque de Voltaire selon laquelle le *rire sardonique* n'est « point un ris véritable, [mais] une convulsion [et] un tourment »[5]. « La surexcitation du malade montait graduellement […] ; elle s'extériorisait de façon fort gênante, notamment par des éclats de rire très bruyants

---

1 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 4
2 Expertise médico-légale du Docteur Weber, conseiller privé, en date du 9 décembre 1899, dans Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 423
3 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 52
4 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, dans Œuvres complètes, volume X, 1909-1910, Paris, PUF, 2e édition, 2009
5 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Éd. Garnier - tome 20, p. 375

et prolongés, de jour comme de nuit »[1], constate le médecin. Pourtant, cette surexcitation ne représente pas un phénomène purement somatique : les blasphèmes mentionnés plus haut en sont la preuve. « Le soleil est une putain ! »[2], hurle ce monsieur d'âge mûr (au moment de son hospitalisation, il avait franchi le cap de la cinquantaine) qui, jusqu'à présent, n'a jamais été enclin à « l'effusion religieuse »[3]. Qu'est-ce qui pousse cet *homme sérieux* et équilibré avec une carrière réussie derrière lui (il est un haut magistrat de Dresde) à se transformer en un *théomachiste* virulent qui ose railler le Créateur-même ? Se croit-il supérieur à Lui ? Avant de sauter à des conclusions hâtives, essayons de saisir la logique du rire de *Herr* Schreber.

Comme les *Mémoires* en témoignent, la *maladie des nerfs* du haut magistrat a rendu ce dernier très sensible au *monde céleste* (ce qui est à comprendre au premier degré car le Dieu schrébérien, tel l'Aton d'Akhenaton, apparaît sous la forme du *soleil* dont les multiples *rayons* sont homologues aux *nerfs humains* mentionnés ci-dessus) et lui ouvre les yeux aux lois de l'univers. La *révélation* que subit le patient de l'asile du Sonnenstein lui permet de soumettre à la critique la théologie platonicienne/augustinienne qui gravite autour de l'idée du *souverain Bien*. « Dieu n'est pas, assurément, et n'a jamais été, l'être *d'absolue perfection* que la plupart des religions reconnaissent en lui »[4], martèle *Herr* Schreber sans l'ombre d'un doute. Ce n'est pas d'une simple assertion spéculative qu'il s'agit, mais bien de l'expérience de sa *rencontre personnelle* avec Dieu. Cet affrontement de celui dont la raison n'a pas été obscurcie par les préjugés imposés par l'autorité de l'Église avec le divin rend évident que les êtres célestes sont, en fait, aussi fragiles et enclins aux *ἁμαρτίαι* que les simples mortels. Les *Mémoires* dévoilant, entre autres, le fait que « l'instinct de conservation s'éveille en Dieu comme en tout autre être animé »[5].

Ainsi, le Créateur s'avère-t-il être un *imposteur*. Ce rabaissement étant déjà lié au registre du risible : il suffit d'évoquer l'ironie anticléricale de Voltaire ou de l'auteur de la *Reisebilder*. Dans le *Mot d'esprit*, Freud cite une vignette charmante où Heine, sur son lit de mort, se permet les propos que les croyants pourraient qualifier de peu respectueux envers le Seigneur, voire de blasphématoires :

---

1 Expertise médico-légale du Docteur Weber, conseiller privé, en date du 9 décembre 1899, dans Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 422
2 Ibid., p. 423
3 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 91
4 Ibid., p. 55
5 Ibid., p. 56

> *Quand le prêtre appela aimablement son attention sur la grâce divine et lui laissa espérer qu'il obtiendrait de Dieu la rémission de ses péchés, il aurait répondu : « Bien sûr, qu'il me pardonnera ; c'est son métier ».*[1]

Bien que les paroles de Heine soient remplies d'amertume, elles ne sont pas lestées du ressentiment propre au rire du Melmoth de Baudelaire. Pour le poète allemand, l'affaire est résolue, chacun s'occupe de son métier : on rend à Dieu ce qui appartient à Dieu et à Heine ce qui appartient à Heine. Quoi qu'il en soit, cet humour doux imprégné d'un détachement quasi-stoïcien (*l'économie du sentiment*) diffère de manière frappante du *rire sardonique* que l'imperfection divine suscite chez le magistrat dresdois.

Les « insultes, rires et cris »[2] qu'émet le patient de Sonnenstein semblent se distinguer de la rancune « diabolique » de l'Homme errant, ainsi que de la condescendance triste et philosophique de Heine. Melmoth vise à détruire son pire ennemi en se moquant de lui, tandis que les propos du poète ne sont pas privés d'une sorte de nostalgie détachée envers quelqu'un dont on s'est séparé il y a longtemps. Quant à l'auteur des *Mémoires*, il n'y a rien de pire pour lui que la destruction de l'être divin, il ne veut pas détruire, ni se séparer de Lui. Comme le formule le magistrat, « les rayons [divins] s'acharnaient à me « laisser en plan » »[3], ce qui suscitait chez lui une grande souffrance. Schreber éprouve une immense *peur d'abandon* de ce Dieu qui n'est pas sans péché. Pourtant, ce n'est que le magistrat qui a le droit de Lui jeter les pierres, c'est le privilège qu'il a mérité en étant passé « par l'école amère de la souffrance »[4] :

> *… le droit de railler Dieu n'appartient qu'à moi seul, tout autre en est exclu. Pour les autres hommes, Dieu demeure le Créateur tout-puissant du ciel et de la Terre, le fondement et l'origine de toutes choses, la gloire de l'avenir ; vers lui convergent de droit – à supposer même que les thèses traditionnelles de la religion dussent subir des modifications – l'adoration et la vénération les plus hautes.*[5]

Ainsi, la *dérision* que se permet le patient de Sonnenstein représente-elle l'*insigne des rapports particulièrement proches, uniques et intimes entre lui et son Dieu*. Il est tout de même à souligner que ce rire n'a rien d'amical : ce n'est pas le rire d'entente qui étincelle entre les égaux. Le Dieu du magistrat Schreber ne peut pas être son semblable pour la bonne et simple raison qu'« il ne doit, selon l'ordre de l'univers, avoir commerce qu'avec des

---

1 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 217
2 Expertise médico-légale du Docteur Weber, conseiller privé, en date du 9 décembre 1899, dans Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 424
3 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 208
4 Ibid., p. 57
5 Ibid., pp. 375-376

cadavres »[1]. De ce fait, il « ne connaît l'homme vivant que de l'extérieur » et ne comprend strictement rien « en ce qui concerne l'intérieur d'un être humain *en vie* »[2]. C'est pourquoi l'interaction de Dieu avec un être vivant est susceptible d'entraîner des conséquences déplorables pour l'un comme pour l'autre : « approcher l'humanité vivante de trop près aurait comporté pour Dieu des dangers »[3].

Selon le témoignage du magistrat, sa propre rencontre avec le Créateur mène, d'abord, à la « disparition de toutes les créatures de la surface de la terre »[4] ; « le seul homme véritable qui eût réellement survécu »[5] étant *Herr* Schreber. Par conséquent, il se trouve entouré par les *vaines ombres*, par des sortes de *zombies*, des *marionnettes* sans vie ; l'auteur des Mémoires les appelle *flüchtig hingemachte Männer*[6]. En français, nous trouvons au moins deux traductions de cette expression : « hommes faits-là en vitesse »7 et « images d'hommes bâclées à la six-quatre-deux »[8]. Le Dieu qui se sent plus à l'aise en compagnie des cadavres est très maladroit dans ses rapports avec l'unique survivant. Aussi, ne trouve-t-il rien de mieux à effectuer que de faire subir à *Herr* Schreber, tel un cobaye, de nombreux tourments. Ces expérimentations possèdent une tonalité lubrique : « Dieu exige un état constant de jouissance »[9]. Or, il s'agit également d'un intérêt quasi-scientifique. Celui qui ne fréquente que les morts souhaiterait comprendre un homme vivant. Pourtant, il a beau essayer, rien n'y fait :

> *Tirer une leçon pour l'avenir de l'expérience acquise semble pour Dieu, du fait de quelque attribut inhérent à son essence, impossible.*[10]

Par conséquence, le seul homme survivant subit « depuis des années exactement de la même manière […], tous les jours, les mêmes phénomènes […] identiques »[11]. Cette *monotonie* des tourments, du mécanique *parasitant* sur du vivant déclenche les éclats de *fou rire* couplés aux *exclamations blasphématoires* chez le patient de Sonnenstein.

Dans un souci de justice, il convient d'ajouter que la divinité *parasitaire* rend la monnaie de sa pièce et se moque à volonté de son cobaye. Le Dieu schrébérien étant le contraire du Dieu-amour paulinien et augustinien et ne se prive pas du plaisir de bafouer.

---

1 Ibid., p. 83
2 Ibid., p. 55
3 Ibid., p. 36
4 Ibid., p. 56
5 Ibid., p. 99
6 Ibid.
7 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 242
8 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 99
9 Ibid., p. 321
10 Ibid., p. 217
11 Ibid.

Son rire nous renvoie au rire homérique des Dieux olympiens dont nous avons discuté dans la première partie de notre travail. Rappelons qu'Athéna, qui a envoyé la folie à Ajax, éprouve une légère perplexité face à la stupéfaction désolée d'Ulysse qui, au lieu de se réjouir de la chute de son adversaire, prononce les lignes suivantes :

> *Bien qu'il soit mon ennemi*
> *j'ai pitié de ce malheureux.*[1]

La Déesse protectrice du rusé fils de Laërte raisonne autrement :

> *Rire d'un ennemi n'est-ce pas un rire très doux ?*[2]

Mais l'auteur des *Mémoires*, de cette *mauvaise nouvelle*, n'est pas vraiment un ennemi du Dieu des cadavres. Il est plutôt son allié sur les épaules duquel repose la mission de reconstruire le monde péri et putréfié, peuplé des « *vaines ombres* »[3] bâclées à la six-quatre-deux. Or, il y a une autre face à cette *αποστολη μεγαλοψυχιας*. « Miss Schreber, Miss Schreber, Miss Schreber », murmure la *ritournelle* moqueuse des « rayons divins »[4]. Comme nous le voyons, le salut du monde doit passer par « une infamante humiliation »[5]. Dans le texte allemand, le magistrat utilise le verbe *verhöhnen* pour décrire l'attitude ricaneuse de son Dieu ; dans les versions françaises, il est traduit par « ironiser »[6] ou « appeler sarcastiquement »[7]. La racine *Hohn* nous renvoie aux mots français « honnir » et « honte ». En effet, la *honte* colore les rapports entre *Herr* Schreber et son Dieu. « Devant Madame votre épouse… vous n'avez pas honte (*die Scham*)… »[8], demandent les rayons avec une fausse sollicitude.

La *Scham* qu'éprouve le magistrat implique l'exposition permanente à *l'observation obscène* du Dieu-expérimentateur. Or, son rire moqueur et éhonté ne se cantonne pas au voyeurisme ; la « volupté »[9] divine passe à l'acte en entrant en contact lubrique avec le corps du patient de Sonnenstein. « Vous devez notamment passer pour vous livrer à un libertinage voluptueux »[10], ordonnent les rayons. « Voilà-t-il pas un ex-président de chambre qui se fait enc… »[11], commentent-ils en gloussant avec jubilation. Ainsi, l'insulte (« Miss Schreber »)

---

1 Sophocle, *Ajax*, op. cit., p. 435
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 158
5 Ibid., p. 208
6 Ibid., p. 158
7 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 241
8 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 208
9 Ibid., p. 319
10 Ibid., p. 158
11 Ibid., p. 208

dégradant « l'honneur viril »[1] du magistrat est-il à comprendre au premier degré : pas seulement « le soleil est putain » mais également le protagoniste des *Mémoires* lui-même. L'humiliation étant insupportable, *Herr* Schreber réussit à trouver une « solution élégante »[2] qui est en mesure de « satisfaire l'amour-propre le plus exigeant »[3]. Ainsi, « Miss Schreber » se transforme-t-elle en *Frau* Soleil, c'est-à-dire en femme de Dieu qui va produire « la génération d'une nouvelle race d'hommes »[4].

Le *rire sardonique* du Dieu-Soleil se réverbère jusqu'à l'infini dans le rire de son « épouse ». Ce ricanement perpétuel et *monotone* est le contraire de la *soudaineté* avec laquelle jaillit le *diable à ressort* du *mot d'esprit*. Dans la première partie, nous avons évoqué la théorie de Stanley Hall, selon laquelle le rire serait lié à l'*expulsion des parasites*[5]. Cette approche nous permet de relativiser les propos de Voltaire qui refuse au *rire sardonique* tout miroitement subjectif. Certes, il ne s'agit que de *convulsions* et de *tourments* mais ils sont comparables au *chatouillement parasitaire* infligé par le Dieu-Soleil.

Ces tortures voluptueuses impliquent, avant tout, *l'éviration*[6], c'est-à-dire l'arrachage réel de *l'organe phallique*. Même si le patient de Sonnenstein a réussi à se passer, grâce à son délire mégalomane, de l'automutilation, la *faille phallique*, la faille « au joint le plus intime du sentiment de la vie »[7], comme le formule Lacan dans son article qui résume sa théorie de la psychose, est évidente. Cela débouche sur les visions apocalyptiques que nous avons évoquées plus haut ; l'auteur des *Mémoires* témoigne également de sa propre mort subjective (« un journal me tomba sous les yeux, où l'on pouvait lire […] l'annonce de ma propre mort »[8]). D'autre part, le Dieu schrébérien ne comprend pas voire craint les vivants en leur préférant la compagnie des cadavres. Son plaisir diffère distinctement du plaisir d'une fée ou d'un diable que nous avons mentionné dans la partie précédente. Freud attire notre attention sur le mot que l'auteur des *Mémoires* utilise pour décrire la béatitude céleste : *Selig* qui condense paradoxalement deux significations : « défunt » et « heureux »[9].

Il est intéressant de noter que Freud étudie cette *béatitude mortifère* une dizaine d'années avant la rédaction de son fameux « Au-delà du principe de plaisir »[10]. Ce texte

---

1 Ibid.
2 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 572
3 Ibid., p. 567
4 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 208
5 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., pp. 166-168
6 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 208
7 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 558
8 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 109
9 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 252
10 Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, dans Œuvres complètes, volume XV, Paris, PUF, 1996

tourne justement autour de cette *monotonie de la répétition* que nous avons mise en relief ci-dessus, de la *monotonie mécanique* qui semble contredire ce que Voltaire appelle le « ris véritable »[1]. Cette problématique a déjà été abordée dans les chapitres consacrés à la dialectique lacanienne de la *demande* et du *désir*. Rappelons que le psychanalyste français lie *l'aliénation dans la demande* à la notion de la *pulsion* ayant le caractère *insatiable* et *inconditionnel*. Dans ses raisonnements il s'appuie sur l'ouvrage freudien de 1920 introduisant la notion de la *pulsion de mort*[2] qui dépasse les limites instaurées par le principe de plaisir et possède un « caractère démonique »[3].

À partir de cette notion, notent les auteurs du Vocabulaire de la psychanalyse, Freud est conduit à l'idée d'un caractère régressif de la pulsion, idée qui, poursuivie de façon systématique, l'amène à voir dans la pulsion de mort la pulsion par excellence.[4]

Ainsi, ce type du « démonique » représente « le mal irréductible » ; « l'inabsorbé »[5], selon l'heureuse expression du théologue Philippe Vallin, ce trouvant au cœur de l'être humain comme tel. Or, dans le cas de la folie, cet *inabsorbé* effectue un retour *non-voilé* par ce que Freud appelait les *pulsions de vie*[6]. Dans le texte *Le Moi et le Ça*, écrit deux ans après *Au-delà du principe de plaisir*, l'on trouve une remarque aphoristique affirmant que « les pulsions de mort sont pour l'essentiel muettes et […] le bruit de la vie provient surtout de l'Éros »[7]. Cela semble contredire l'expérience de l'interaction avec le Dieu shrébérien, cet ami des cadavres qui ne cesse de bavarder ! Dans le chapitre suivant, nous essaierons de saisir ce paradoxe entre « le bruit de la vie » et le *silence sardonique* qui fait proférer des blasphèmes à Herr Schreber ou déclenche le ressentiment délirant chez Francisco Galvan de Montemayor.

---

1 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Éd. Garnier - tome 20, p. 375
2 Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 319
3 Ibid., p. 306
4 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., pp. 372-373
5 Vallin P., « Christianisme et tragédie : le cas Racine », *Revue des sciences religieuses*, 4 janvier 2010, p. 54
6 Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 312
7 Freud S., *Le Moi et le Ça*, op. cit., p. 289

3.3 La paramorphose

« Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement »[1], affirme la fameuse maxime de La Rochefoucauld. Or, Herr Schreber bat en brèche l'axiome du moraliste français : lors de sa maladie, il pouvait « tranquillement fixer le soleil sans en être ébloui »[2]. Compte tenu du fait que le soleil incarnait pour lui le Dieu des cadavres, il fait d'une pierre deux coups en affrontant en même temps la mort elle-même. S'agit-il de l'*hubris tragique* d'Ajax qui n'hésite pas à braver les Dieux ? Si nous nous référons à l'avant-propos ouvrant les *Mémoires*, nous constatons que ce n'est pas la soif de gloire qui anime les efforts du magistrat dresdois :

> *À l'origine de ce travail, je n'avais pas en tête de le publier. La pensée m'en vint seulement à mesure qu'il avançait.* […] *Je pense fermement, cependant, qu'il serait utile à la science et à la reconnaissance des vérités religieuses que, de mon vivant encore, des autorités compétentes puissent venir faire des vérifications sur mon corps et constater les vicissitudes que j'ai traversées. Cette considération doit prévaloir sur tout scrupule d'ordre personnel.*[3]

Comme nous pouvons le constater, Herr Schreber prête peu le flanc au soupçon d'orgueil personnel. En revanche, il est investi d'une *mission* importante voire *divine* qui le dépasse et qui réunit en elle les discours *scientifique* et *religieux* : apporter au monde la *vérité* qui lui a été *révélée* et dont *il ne doute pas*. Ainsi, n'est-il pas auteur de son discours mais, comme le formule Lacan, il est « martyr de l'inconscient, en donnant au terme de martyr son sens, qui est celui d'être témoin »[4].

Comme nous l'avons appris dans le chapitre précédent, la découverte que Dieu est imparfait, incapable d'apprendre, répétitif comme un disque rayé et enclin, du surcroît, à la volupté débridée, déclenche le *rire sardonique* chez le magistrat dresdois. Pourtant, ces « convulsion [et] tourment »[5] n'entrent curieusement pas en contradiction avec le caractère *sérieux* de l'affaire. Comme nous nous en souvenons, « le droit de railler Dieu n'appartient

---

1 La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, dans Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 406
2 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 169
3 Ibid., p. 15
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 149
5 Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* Éd. Garnier - tome 20, p. 375

qu'à [Schreber seul], tout autre en est exclu »[1]. Le visionnaire dresdois défend son Dieu du moindre irrespect avec acharnement :

> *Pour les autres hommes, Dieu demeure le Créateur tout-puissant du ciel et de la Terre, le fondement et l'origine de toutes choses, la gloire de l'avenir ; vers lui convergent de droit* […] *l'adoration et la vénération les plus hautes.*[2]

Aussi, la *gravité mortelle* constitue-t-elle l'envers du *rire sardonique* qui déchire le patient de Sonnenstein. La *révélation* qu'il a reçue obéit aux certaines lois : le mot même « paranoïa » (du substantif grec *νούς* désignant « l'esprit » et le préfixe *παρά* signifiant « à côté de ») suggère que le délire n'est pas séparé de la *raison*. Mieux encore, il se peut que ce soit la *raison* amenée jusqu'à son aboutissement logique (ainsi, Freud trouve une « concordance frappante »[3] entre le contenu des délires paranoïaques et la théorie psychanalytique elle-même). Freud et Lacan s'émerveillent de cette *raison absolue* qui imprègne les écrits du Herr Schreber et essaient d'en formaliser les lois : le premier dans le système des coordonnées de sa *métapsychologie* et le second en s'appuyant sur ses élaborations du registre *symbolique* et du *grand Autre*.

Comme le note Descartes, les rêves d'un homme normal réalisent ce que les « insensés » délirent lorsqu'ils veillent[4]. Freud reprend cette idée en comparant le délire avec la production onirique d'un névrosé[5]. Comme le rêve, la folie serait *déchiffrable* et susceptible de nous enseigner beaucoup de choses au sujet de *l'inconscient*. S'inspirant des *Mémoires*, Freud propose un modèle de paranoïa basé sur l'idée de la *défense particulière* contre la pulsion homosexuelle. Cette *défense* consiste en une *négation* soumise aux lois de la *grammaire* et représente la *transformation symbolique* de la proposition concernant la *pulsion* inadmissible « moi, un homme, je l'aime, lui, un homme »[6]. Freud en déduit plusieurs formes de délire paranoïaque en fonction de la *négation* qui peut porter sur le *verbe*, le *complément d'objet* ou le *sujet de la proposition*. Voici les quatre grandes formes de paranoïa dégagées par Freud :

1) Dans le *délire de persécution*, la *négation* porte sur le *verbe* : « Je ne l'*aime* pas – Je le *hais* ». « Je le hais » se transforme, via la projection, en : « Il me hait (me persécute) » : « le sentiment inconscient pulsant apparaît ainsi comme étant une

---

1 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 375
2 Ibid., pp. 375-376
3 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 300
4 Descartes R., *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 61
5 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 261
6 Ibid., p. 285

conséquence d'une perception externe : je ne l'aime pas ! – je le hais ! – parce qu'*il me persécute* »[1].

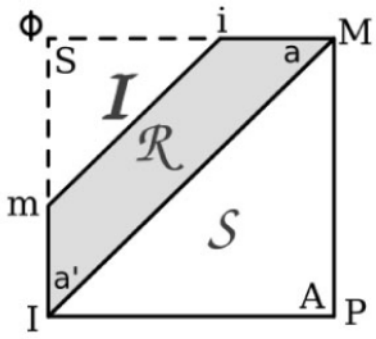
2) Dans le *délire érotomaniaque* la *négation* porte sur *l'objet* : « Ce n'est pas *lui* que j'aime – c'est *elle* que j'aime ! Et la même contrainte à la projection impose à la proposition la transformation en : je remarque que c'est elle qui m'aime »[2].
3) Dans le *délire de jalousie de négation* porte sur *le sujet* : « Ce n'est pas *moi* qui aime l'homme – c'est *elle* qui l'aime ! »[3].
4) Dans le *délire mégalomaniaque* il s'agit de la *négation absolue* de toute la *proposition* : « *Je n'aime absolument pas et personne* […] : je n'aime que moi »[4].

La *défense paranoïaque* diffère-t-elle du *refoulement* auquel nous avons consacré plusieurs chapitres dans la partie précédente ? Commençons par le fait que cette *défense* a des rapports tout à fait particuliers avec la *réalité*. Dans son petit essai de 1924, Freud essaye d'articuler ces rapports en donnant un exemple hypothétique dans lequel le même événement engendre deux réactions différentes chez un sujet *névrosé* et *psychotique*. Voici la situation : « une jeune fille amoureuse de son beau-frère est ébranlée, devant le lit de mort de sa sœur, par l'idée suivante : « maintenant il est libre et il peut t'épouser » »[5]. Si une fille hystérique *refoule* ce vœu et développe des symptômes à la place de ce désir, alors « la réaction psychotique aurait été de nier le fait de la mort de la sœur »[6]. Le *refoulement névrotique* porte ainsi sur « une partie de la réalité *psychique* » ou, en d'autres termes, « de son « *id* » »[7]. Cette partie est « oubliée mais continue à se faire entendre [...] d'une façon symbolique »[8]. La *négation* que nous retrouvons dans le cas de Schreber est beaucoup plus radicale car ce qu'avait été nié ne concerne pas « la réalité psychique » mais la *réalité tout court*. En reprenant le style des syllogismes freudiens mentionnés ci-dessus, formulons cela ainsi : « ce n'est pas mon *symptôme* qui me parle – c'est la *réalité extérieure* qui me parle ». Dans son travail sur le cas de Schreber, Freud explique cette radicalité de la *négation psychotique* par le mécanisme de la *projection* par le biais de laquelle la pulsion déguisée *revient de l'extérieur*[9].

---

1 Ibid.
2 Ibid., p. 286
3 Ibid., pp. 286-287
4 Ibid., p. 287
5 Freud S., « La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 1973, p. 300
6 Ibid.
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 56
8 Ibid.
9 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 288

Lacan adhère à l'idée selon laquelle, dans la paranoïa, « ce qui a été aboli au-dedans revient du dehors »[1], en restant d'ailleurs très sceptique à l'égard de la supposée *projection*, le mécanisme qui ne serait pas spécifique à la *psychose*. Pour tracer les grandes lignes de la théorie lacanienne de la *folie*, nous devons revenir à la distinction entre *le bruit de la vie* et le *silence de la pulsion* mentionnés dans le chapitre précédent[2]. En effet, les élaborations de Lacan tournent plutôt autour de cette dialectique qu'autour de l'opposition peu fiable entre la *réalité psychique*, « intérieure », dite *subjective*, et la *réalité extérieure*, dite *objective*. Ainsi, dans l'article consacré à la conceptualisation de la *psychose*, propose-t-il *le schéma R*[3], c'est-à-dire le schéma représentant le champ de la *réalité*, qui ne se soutient que grâce à la *signification phallique*.



La *réalité* (**R**), cette fenêtre de la *maison de l'être*, se présente comme une bande élastique tendue entre deux pôles : le ***φ*** (le *phallus imaginaire*) et **P** (le *Nom-du-Père*). Dans le *triangle imaginaire* qui occupe le coin supérieur gauche du schéma, le *sujet* (**S**) est posé sous le *phallus imaginaire* (***φ***) : « la signification du sujet S sous le signifiant du phallus peut retentir sur le soutien du champ de la réalité »[4]. *L'identification imaginaire* et *narcissique* (**im**) qui désigne l'identification avec l'*objet du désir de la Mère* est à la base du *triangle imaginaire* (la dialectique d'« *être le phallus* »). Le *Nom-du-Père* (**P**), ce signifiant dans le champ de *l'Autre* (grand **A**), fait fonctionner la *métaphore paternelle* qui établit le *nouvel ordre* en interdisant la Mère et rendant le *Phallus symbolique* (**Φ**) au père. *L'identification symbolique* dite « paternelle de l'idéal du moi »[5] au signifiant de l'Autre du désir (**IM**) est à la base du *triangle symbolique* qui se situe dans la partie droite du dessin (la dialectique d'« *avoir le Phallus* »).

---

1 Ibid.
2 Freud S., *Le Moi et le Ça*, op. cit., p. 289
3 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 553
4 Ibid.
5 Ibid.

Là où le *phallus imaginaire* (***φ***) était (« logement provisoire »), le *sujet* doit advenir : c'est en ces termes que l'on peut résumer le fonctionnement de la *métaphore paternelle*. Le *sujet* en question est *divisé* entre *moi idéal* (les identifications du registre imaginaire réunissant tous les avatars du « *His Majesty the Baby* »[1]) et l'*Idéal du moi* (l'*identification symbolique* d'où est ordonnée la *scène du monde*). Le *Phallus symbolique* prend la fonction d'un étançon qui ne permet pas de faire s'écrouler les deux dimensions, *l'imaginaire* et le *symbolique*. Ainsi, la réalité est-elle soutenue par le *désir* qui articule ce qui ne tient pas dans la *demande* avec la *loi paternelle*, en accordant le « bruit de la vie » selon le clavier bien tempéré de la *signification phallique*.

Lacan compare la *réalité* inscrite dans la loi paternelle avec un *tabouret*[2] (nous pouvons le réécrire comme « tabou-ret » pour mettre en relief une importance décisive de l'interdit[3] dans sa construction) à quatre pieds ; le *signifiant du Nom-du-Père* en étant un le plus important. Ce signifiant-support nous renvoie à ce que le grand anthropologue Claude Lévi-Strauss considérait comme un *vrai mythe*[4] que Freud a réussi à forger, au *mythe du père de la horde primitive*[5]. Ayant déjà mentionné la *mère originaire perdant le phallus*, nous nous tournons dans ce chapitre vers l'élévation du *père primitif* au rang du « pur signifiant », c'est-à-dire de « ce que la religion nous a appris à invoquer comme le Nom-du-Père »[6].

Totem et tabou freudien puisent leur « grande force dramatique »[7] dans les idées courantes dans les sciences sociales et biologiques du XIX[e] siècle que nous avons étudiées dans la première partie de notre travail (commençant par le *Bon sauvage* de Rousseau et finissant par le bon singe de Darwin, ce petit frère de l'*Homo sapiens* selon l'enseignement évolutionniste). Le travail de Freud déplace l'accent de la recherche de *l'authenticité* vers *le sacrifice de cette authenticité* qui s'incarne dans le personnage du *père-animal violent* qui aurait gardé « toutes les femelles pour soi et [évincé] les fils qui [arrivaient] à l'âge adulte »[8]. Ce « vieil orang »[9], comme le surnomme Lacan, devient le *totem* (ou le *Nom-du-Père* dans

---

1 Freud S., *Pour introduire le narcissisme*, op. cit., p. 234
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 228
3 Poursuivant sur le thème religieux nous nous permettons d'apporter une petite correction à la traduction du mot *Urverdrängung* en remplaçant l'adjectif « originaire » par « originel » : pour lier le *refoulement primordial* au *péché originel*, plus connu dans la théorie psychanalytique sous le nom de l'Œdipe, à travers lequel le sujet obtient son « titre de séjour » *ontique*.
4 Lévi-Strauss C., *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2[e] édition, 2002, p. 564
5 Freud S., *Totem et tabou*, dans Œuvres complètes, volume XI, Paris, PUF, 2[e] édition, 2005
6 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 556
7 Lévi-Strauss C., *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, op. cit., p. 563
8 Freud S., *Totem et tabou*, op. cit., p. 360
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 131

l'enseignement du psychanalyste français) seulement après qu'il se fait *tuer* par ses fils qui consomment ensuite sa chair pour s'approprier ainsi « une partie de sa force »[1]. En dehors de la force, les fils incorporent la loi interdisant l'inceste. Le repas cannibale est suivi du *deuil* et de la *déploration*[2] : le vieil orang ne représentant plus un danger, il se transforme en *signifiant*. Finalement, le troisième acte du drame consiste en une *fête* accompagnée de rire joyeux[3].

Le *mythe* démontrant que l'accès au *champ du grand Autre* et la constitution de soi-même en tant que *sujet* implique une *perte de cette partie de l'être* que l'on pourrait qualifier, en termes figuratifs, de *sauvage*, *primitif*, *animal*. Dans son article de 1960, Lacan résume cela dans la veine des lois newtoniennes : « il faut que la jouissance soit refusée pour qu'elle puisse être atteinte sur l'échelle renversée de la Loi du désir »[4]. Le meurtre *du père primitif*, c'est « le moment fécond par où le sujet se lie à vie à la Loi, le Père symbolique en tant qu'il signifie cette Loi est bien le Père mort »[5]. Cela implique que le *sujet de l'inconscient* (**$**) dont l'élément est le *registre symbolique* se constitue face à ce *père mort* en s'assurant par cela même l'accès à la *dimension* où le *trait d'esprit* est possible. Selon Lacan, la « parole fondatrice » qui affirme la place du *sujet* dans le monde est structurée comme un *message* venant de *l'Autre* sous une « forme inversée »[6]. Cette parole vise au-delà du *semblable* : « Dans la vraie parole, l'Autre, c'est ce devant quoi vous vous faites reconnaître »[7].

Cet *Autre mort* est par sa définition *inconscient*, ce qu'explique la phrase suivante que Lacan lance au cours de son séminaire de 1955-1956 et qui le qualifie d'*Absolu* : « Absolu, c'est-à-dire qu'il est reconnu mais qu'il n'est pas connu »[8]. Le mot « absolu » ne doit pas nous induire en erreur en dessinant devant nos yeux les festins luxueux du *Roi-Soleil* incarnant le pouvoir monarchique sans limites. Le *Nom-du-Père* lacanien est plus proche au Dieu heinien qui fait tranquillement son *métier*. Sa mort *symbolique* implique que ce *n'est qu'une fonction*, le « point du capiton »[9] (comme l'appelle ironiquement Lacan en empruntant ce terme au vocabulaire du matelassier) qui *agrafe le signifiant avec le signifié*. Paradoxalement, la *mort* du *père-animal*, de ce *vieil orang*, fournit cette caisse de résonance qui fait vibrer le « bruit de la vie » et lance le leitmotiv métonymique du désir.

---

1 Freud S., *Totem et tabou*, op. cit., p. 361
2 Ibid., p. 359
3 Ibid.
4 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 827
5 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 556
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 47
7 Ibid., p. 62
8 Ibid., p. 48
9 Ibid., p. 303

Le *crime* – la *déploration* – la *fête* : voilà la *conséquence* que Freud trace dans son travail et qui, semble-t-il, fait défaut chez le *sujet paranoïaque*. Se peut-il que le *rire sardonique* du Dieu schrébérien soit ce rire dit-*authentique animal* si recherché par les scientifiques du XIXe siècle ? D'autre part, ce rire *revenant du dehors* ne témoigne-t-il pas d'une *abolition de quelque chose au-dedans* ? Mais de laquelle abolition s'agit-il ? Du crime primordial et du deuil qui lui succède ?

Dans les années 1950, Lacan a proposé une théorie « préliminaire » de la *folie* qui rompt avec une certaine continuité sous-jacente de la pensée cartésienne et freudienne en proposant sa propre version de l'*abolition intérieure*. Cette théorie laisse de côté le terme de *névrose narcissique* proposée par Freud en mettant en avant l'*hétérogénéité foncière* du binôme *névrose/psychose*[1]. Le *paranoïaque* n'habite pas la « maison de l'être » de la même façon que l'hystérique, insiste Lacan, d'où sa remarque devenue aphoristique : « ne devient pas fou qui veut »[2]. Dans la *psychose*, l'étoffe qui constitue la *réalité* humaine (telle que représentée dans *le schéma R*) tissée du *désir* qui soude le triangle symbolique et imaginaire ou, autrement dit, le *signifiant* et le *signifié*, est *fragile* car « pourvue d'un trou »[3]. Ce *trou* se situe au niveau du *point du capiton*, de ce *joint qui articule les signifiants avec les signifiés*, c'est-à-dire au niveau de la *métaphore paternelle* (sigle **P** dans le *schéma R*). Ainsi, il s'agit du *silence* au lieu de *l'appellation du désir de la Mère*. Lacan propose d'appeler ce *silence* la *forclusion* (dans le sens juridique) du *Nom-du-Père*. Ainsi, le sujet délirant est-il coupé de la « parole fondatrice ». Il ne reconnaît plus ce qu'il dit car « l'Autre est exclu véritablement, il n'y a pas de vérité derrière »[4].

Qu'est-ce qui fait s'écrouler le *champ de la réalité* dans la *psychose* ? Lacan émet l'hypothèse selon laquelle l'éclipse du monde dans la psychose, ce jet aux « ténèbres extérieurs » où résonnent des *rires sardoniques* et des grincements de dents, est toujours précédée de *l'intrusion d'un signifiant* se heurtant au *trou* et au *silence*. Le psychanalyste français note : « Pour que la psychose se déclenche, il faut que le Nom-du-Père, *verworfen*, forclos, c'est-à-dire jamais venu à la place de l'Autre, y soit appelé en opposition symbolique au sujet »[5]. En effet, le déclenchement de l'état psychotique coïncide en règle générale avec

---

1 Cette opposition nette entre la névrose et la psychose formulée dans l'article fondamental « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose » (1958) a été revue pendant les années 1970.
2 Lacan J., « Propos sur la causalité psychique », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 176
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 56
4 Op. cit., p. 64
5 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 577

les « carrefours »[1] symboliques dans la vie du sujet, que ce soit une promotion professionnelle, une paternité/maternité ou une rencontre amoureuse[2].

Dans une vignette comique intitulée *Une interview*, Mark Twain nous offre un exemple brillant de l'absence de ce point d'ancrage du sujet dans le symbolique :

> *- Ce portrait sur le mur, qui est-ce ? N'est-ce pas l'un de vos frères ?*
> *- Ah ! Oui, oui, oui ! Vous m'y faites penser maintenant. C'était un mien frère.* […] *Pauvre vieux Bill !*
> *- Quoi ? Il est donc mort ?*
> *- Certainement. Du moins, je le suppose. On n'a jamais pu savoir. Il y a un grand mystère là-dessous.* […]
> - […] *Quelqu'un est mort. On l'a enterré. Où est le mystère là-dedans ?*
> - […] *Il faut vous dire que nous étions jumeaux, le défunt et moi. Et un jour, on nous a mêlés dans le bain, alors que nous n'avions que deux semaines, et l'un de nous a été noyé. Mais nous ne savons pas qui. Les uns croient que c'était Bill. D'autres pensent que c'était moi.*
> *- C'est très curieux. Et quelle est votre opinion personnelle ?*
> *- Dieu seul le sait ! Je donnerais tout au monde pour le savoir. Ce solennel et terrible mystère a jeté une ombre sur toute ma vie. Mais je vais maintenant vous dire un secret que je n'ai jamais confié à aucune créature jusqu'à ce jour. L'un de nous avait une marque, un grain de beauté, fort apparent, sur le dos de la main gauche. C'était moi. Cet enfant est celui qui a été noyé.*[3]

Cette historiette cocasse cache ce que Freud appelait dans son article de 1919 « *das Unheimliche* », l'*inquiétante étrangeté*[4]. Dans ce texte, Freud fait référence, entre autres, au motif du *Doppelgänger*, d'un double angoissant et comique à la fois, si présent dans la littérature du XIX[e] siècle (il suffit de mentionner *William Wilson* d'Edgar Allan Poe ou *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson). En s'appuyant sur l'étude de Rank, Freud constate que « le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi »[5]. Or, cette assurance serait « instable », « sans consistance », tel « un

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 229

2 Voici ce que nous apprenons du cas du magistrat Schreber. Le premier déclenchement de sa maladie a lieu en 1884, quand il doit faire face à la fonction paternelle : il est le candidat d'un parti politique. Il est battu par 5 752 voix contre 14 512 (Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., 1975, p. 540). Il apprend en outre qu'il n'aura jamais d'enfant. Le déroulement de la maladie durant cette période-là est assez favorable (hypocondrie). Lors d'une crise, il fait connaissance avec le Docteur Flechsig qui va ultérieurement jouer un rôle crucial pendant son délire. C'est une figure du grand Autre (révérée et idéalisée par le magistrat) qui pourtant n'est pas présente en tant que personnage divisé (c'est-à-dire comme quelqu'un ayant son *inconscient*). C'est pourquoi il est enclin à se transformer en *mauvais génie* omnipuissant qui se met à persécuter le sujet de l'extérieur. C'est exactement ce qui va se passer lors de la deuxième maladie de Schreber. En effet, la fois suivante, en 1893, il n'y échappe pas. Après sa nomination à l'éminente place de Président de chambre à la Cour d'appel de Dresde, il se trouve dans un état de perplexité : « il arriva que je fus, après quelques semaines, mentalement surmené » (Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 64).

3 Twain M., *Contes humoristiques*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 18

4 Freud S., *L'inquiétant*, dans Œuvres complètes, volume XV, Paris, PUF, 1996

5 Ibid., p. 168

monde de sables mouvants »[1] sans *garantie symbolique*, remarque le psychanalyste Jacques-Alain Miller.

Ce monde des « vaines ombres » nous renvoie au célèbre texte de Lacan *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*[2], dans lequel il décrit l'acquisition de « la forme totale du corps »[3] par un petit enfant. Le psychanalyste se réfère aux travaux du psychologue Henri Wallon[4] décrivant la structuration du Moi. Or, Lacan n'étudie pas le problème du point de vue de la maturation ontogénétique, comme le fait Wallon ; au lieu de cela, il aborde la question en s'armant de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Traçons les grandes lignes de son approche.

La prématuration qui est propre à l'être humain (*die Hilflosigkeit* mentionnée dans la partie précédente, « l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage [dans lesquelles demeure] le petit homme à ce stade *infans* »[5], comme le formule Lacan) entraîne l'identification au semblable que l'on aime comme soi-même ou à *l'autre imaginaire*, comme l'appelle le psychanalyste. C'est un *double* dans lequel un enfant trouve son *intégrité imaginaire*. Pourtant, les relations avec le *semblant* occultent le manque qui constitue le sujet. Lacan oppose le « souffle de vie »[6] émanant de l'Autre et qui est de nature *symbolique* à l'absorption suffocante de la part de l'autre imaginaire. Le triomphe qu'éprouve un enfant en s'identifiant à sa réflexion dans son semblable, peut à tout moment se transformer en son contraire, en défaite. *L'autre imaginaire* est captivant au premier et au second degrés. L'aliénation imaginaire bien décrite par les psychologues Elsa Kohler, Charlotte Bühler et Henri Wallon sous la notion de *transitivisme*[7] et réinterprétée par Lacan comme le stade du miroir, est apte à engendrer la rivalité mortelle dans laquelle il n'y a pas de gagnant : si « Je est un autre »[8], la réciproque est vraie également et *l'autre* est « je », il suit « je » et lui dérobe son être. Cette subordination porte une marque de l'« ambivalence primordiale »[9] qui oscille entre la haine et la sympathie et prête à *confusion entre moi et l'autre*.

---

1 Miller J.-A., « Effet retour sur la psychose ordinaire », Quarto, n° 94-95, janvier 2009, p. 41
2 Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
3 Ibid., p. 94
4 Wallon H., *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, PUF, 7e édition, 2015, pp. 222-237
5 Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », op. cit., p. 94
6 Genèse 2:7
7 Lacan J., « Propos sur la causalité psychique », op. cit., p. 180
8 Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871*, dans Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 343
9 Lacan J., « Propos sur la causalité psychique », op. cit., p. 181

Le *silence* où se trouve la *Bejahung* primordiale rend la subjectivation impossible dans le cas de la psychose, affirme Lacan dans sa *Question préliminaire*. Par conséquent, le psychotique n'est pas le *sujet du langage* mais il est *assujetti* à « la marionnette »[1], au *petit autre du miroir*. Le sujet paranoïaque reçoit son message d'un « bonhomme », comme l'appelle Lacan à la suite du texte du magistrat dresdois, « foutu à la six-quatre-deux »[2]. Selon l'hypothèse de Freud, le délire de Schreber représente « une tentative de guérison »[3], assez efficace de surcroît. En effet, ces *Mémoires* sont le résultat de six années de travail auto-psychothérapeutique pour reconstruire sa réalité déchirée. Mieux encore, l'œuvre de Schreber lui sert de pétition demandant sa libération de l'asile dans lequel il est resté incarcéré pendant presque une décennie. La quasi-religion construite par le magistrat a stabilisé son univers et a permis de renouer des relations avec le monde extérieur en formant ce que Lacan appelle « la métaphore délirante »[4].

La plus grande réussite de ce travail est la création de *l'Autre* qui peut effectuer une sorte de *métamorphe paternelle*, ne serait-ce que dans une forme *déformée* et *délirante*. Comme nous le témoigne ce « grand malade des nerfs », l'Autre *face auquel il se constitue* n'est pas le *Père mort et inconscient* mais le Dieu-Soleil, vivant et voluptueux. Herr Schreber maintient ce Dieu coûte que coûte, malgré tous ces caprices car, sans lui, sa vie sombre dans le gouffre de l'assujettissement absolu : il est terrifié à l'idée d'être « « laissé en plan », c'est-à-dire sans doute abandonné à la putréfaction »[5]. Nous assistons à l'ascension de la *fonction* paternelle (qui consiste en la nomination) à une *position divine*. Quand le signifiant du Nom-du-Père ne parvient pas à s'inscrire à la place de l'Autre (la place de l'Autre dans le cas de Schreber) prend l'*Idéal du moi*[6]. Le Dieu schrébérien se sert du néo (comme dans le mot néologisme) point de capiton qui agrafe les signifiants aux signifiés. Aussi bizarre et énigmatique cela soit-il, ce Dieu donne à la réalité un certain *ordre*, tout en préservant le sujet de la chute dans la démence. Grâce à son délire divin, Schreber parvient à *de nouveau s'identifier au vivant*. Lacan interprète cette solution comme suit : « faute de pouvoir être le phallus qui manque à la mère, il lui reste la solution d'être la femme qui manque aux hommes »[7]. Apparemment, il s'agit de la femme de l'Apocalypse *enveloppée du Soleil*[8].

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 63
2 Ibid., p. 64-65
3 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., pp. 293-294
4 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 577
5 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 84
6 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 572
7 Ibid., p. 566
8 Apocalypse 12:1

Bien que cette solution permette de reconstruire la *réalité*, elle ne protège pas assez de ce que La Rochefoucauld appelait « la mort et le soleil » et que Lacan appelait le *réel*[1], c'est-à-dire cette partie « innommable » de l'être qui ne s'inscrit pas dans les registres *symbolique* et *imaginaire*. Nous écoutons cette carence dans le rire sardonique du Dieu de Schreber dont la violence est très proche de celle du « vieil orang » de la horde primitive du mythe freudien. Dans son séminaire de 1964, Lacan mentionne une autre façon de faire face au *réel*, en évoquant le tableau de Hans Holbein *Les Ambassadeurs* (1533)[2]. Le canevas représente deux diplomates français, Georges de Selve et Jean de Dinteville, dans un entourage bien allégorique qui dépeint les sciences fondamentales : arithmétique, musique, géométrie et astronomie. Or, il y a un objet bizarre ressemblant à une soucoupe volante qui traverse l'image. Lacan le compare aux inventions *surréelles* de Salvador Dali, comme ses montres molles[3]. On n'arrive pas à déchiffrer cet objet en le *regardant fixement* : il faut changer d'angle pour en saisir la forme inquiétante. Ce procédé, qui s'appelle en peinture *l'anamorphose*, déforme la perspective (selon les contraintes optiques strictes) pour rendre la chose méconnaissable si nous la regardons *directement*. Dans le cas des *Ambassadeurs* de Holbein il s'agit d'un *crâne*, c'est-à-dire de la *mort elle-même*. La découverte angoissante choque le spectateur en anéantissant le *sujet*[4] : il ne reste que son regard terrassé. Pourtant, cet *anéantissement* n'est pas aussi ravageur que celui du déclenchement psychotique ; cela n'est qu'une *coupure* qui permet d'apercevoir, ne serait-ce que pour un instant, quelque chose de *non-spécularisable*.

Dans son texte consacré au problème de la critique[5], Barthes emploie le terme *d'anamorphose* pour décrire la méthode qui effectue « une transformation *surveillée* »[6] d'un ouvrage en dédoublant ses sens[7]. Cette transformation permet de lutter contre une double menace : « parler d'une œuvre expose en effet à verser dans une parole nulle, soit bavardage, soit silence, ou dans une parole réifiante qui immobilise sous une lettre ultime le signifié qu'elle croit avoir trouvé »[8].

Ce procédé est *ironique* par sa définition ; *l'ironie* étant comprise comme « la question posée au langage par le langage »[9]. Barthes précise que *l'ironie* en question se

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 21
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 99
3 Ibid., p. 102
4 Ibid.
5 Barthes R., « Critique et vérité », dans Œuvres complètes, tome II, Paris, Seuil, 1973
6 Ibid., p. 792
7 Ibid.
8 Ibid., p. 798
9 Ibid.

nourrit de la rhétorique *baroque* et pas de « la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même »[1]. Dans son texte, Barthes refuse de distinguer la *critique* du *délire*, trouvant cette opposition peu heuristique[2]. Pourtant, si la relativisation de la notion du délire peut s'avérer tout à fait acceptable dans le domaine littéraire, alors dans la clinique elle est susceptible de mener à des conséquences absolument déplorables. L'un des problèmes cruciaux de la direction de la cure psychanalytique concerne le statut de *l'interprétation*. Pour la sortir de la dimension de la *suggestion* (proche de ce que Barthes qualifie de « parole réifiante qui immobilise sous une lettre ultime le signifié qu'elle croit avoir trouvé »), elle doit « déployer sa vertu allusive »[3], autrement dit sa *vertu ingénieuse*.

Lacan compare *l'interprétation analytique* avec « le doigt levé du *Saint Jean* de Léonard »[4] qui pointe vers quelque chose qui transcende la compréhension intuitive et le regard direct et fixé. Le sourire énigmatique, non sans une certaine lueur de la perversion, du Jean-Baptiste du maître florentin démontre bien le potentiel *ironique* de son geste. En effet, *l'interprétation analytique* part du *mot d'esprit* et de l'*équivoque* : l'ambiguïté propre au signifiant est censée annuler l'effet de la suggestion. Elle ne donne pas de sens définitif en ouvrant la possibilité de se questionner sur le ($-\varphi$) de la castration. Pourtant, une telle approche n'aurait pas fonctionné pas avec le patient de Sonnenstein. Pour lui, l'équivoque (au lieu de pointer vers l'horizon où se dessine la *vérité* sur le désir inconscient) aurait ouvert la boîte de Pandore. Le geste symbolique de Jean-Baptiste n'aurait pas déclenché un *effet de surprise* mais bien la *perplexité*[5]. Dans ce cas, nous faisons face à l'aspect *destructeur* du rire contre lequel les Pères de l'Église mettaient en garde.

---

1 Ibid., p. 799
2 Ibid., p. 793
3 Lacan J., « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », op. cit., p. 641
4 Ibid.
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 228

3.4 The Importance of not Being E(a)rnest

Dans son séminaire consacré aux *psychoses*, Lacan fait une remarque définissant le caractère de l'œuvre du magistrat dresdois. Dans celle-ci, Schreber est « écrivain, [mais] il n'est pas poète »[1]. Comme nous pouvons le deviner, il ne s'agit pas d'une définition relevant de la critique d'art : ce qui est en jeu n'est pas un genre littéraire mais la *position subjective* de l'auteur. En effet, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, Herr Schreber est un *homme de science* possédant toutes les qualités nécessaires pour ce type d'occupation : « doué d'une intelligence et d'une perspicacité exceptionnelles »[2], c'est quelqu'un d'intègre et dévoué qui *fixe scrupuleusement son vécu extraordinaire*.

Lacan ne cherche pas à *déchiffrer* le *contenu latent* des écrits schrébériens, comme le fait Freud. Il aborde le texte des *Mémoires* du point de vue *formel* en analysant l'*étoffe symbolique* dont ceux-ci sont tissés. Le message que le « *dehors* » divin adresse au sujet paranoïaque est structuré de manière très particulière et, semble-t-il, obéit à d'autres lois que celles de la *métaphore* et la *métonymie* que nous avons étudiées dans la partie précédente. Lacan distingue deux mécanismes langagiers principaux à l'œuvre dans les *Mémoires*.

Le *néologisme* représente une variante *psychotique* de la *métaphore* lestée du *signifié* trop *lourd et figé* que l'on ne peut pas partager avec les paroissiens, ne serait-ce que bâclés à la six-quatre-deux. Il s'agit du « mot de l'énigme »[3], de l'énigme n'ayant pas de solution car « fermée à toute composition dialectique »[4]. Le Dieu schébérien s'exprime dans « la langue de fond »[5] riche de tels *néologismes* « pleins de vigueur »[6] et incompréhensibles pour les autres. « Je ne puis compter d'avance sur une compréhension complète, puisqu'il s'agit en partie de choses qui ne se laissent exprimer absolument dans aucune langue humaine, en tant qu'elles dépassent l'entendement humain »[7], le magistrat met en garde son futur lecteur. Il s'agit donc d'un langage très singulier, « toujours énigmatique »[8] qui n'a pas de *code*.

---

1 Ibid., p. 91
2 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 52
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 43
4 Ibid., p. 31
5 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 39
6 Ibid.
7 Ibid., p. 25
8 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 116

L'autre particularité du *symbolique psychotique* que Lacan appelle la *ritournelle*[1] ressemble à la *métonymie*. Or, cette *para-métonymie* n'est pas le *peu-de-sens* dont nous avons débattu dans la partie précédente : c'est de l'empilement des mots à la *sonorité* voisine qu'il s'agit, des mots dont le flot ne peut pas être arrêté par une signification quelconque. La *ritournelle vidée de tout sens* est chantée par les « oiseaux miraculeux »[2]. Ces créatures sans cervelle qui nous sont déjà connues grâce à Aristophane « ne comprennent pas le *sens* des mots qu'ils prononcent ; en revanche, il semble qu'ils soient doués d'une sensibilité naturelle à *l'homophonie* »[3].

« Ces deux formes, la plus pleine et la plus vide [c'est-à-dire le néologisme et la ritournelle] arrêtent la signification »[4], résume Lacan. Cette expérience que le psychanalyste nomme à la suite du psychiatre Gaëtan Gatian de Clérambault (qui fut son « seul maître dans l'observation des malades »[5]), « le phénomène élémentaire » se présente comme *le signifiant disjoint du signifié*. C'est un hiéroglyphe qui ne renvoie pas à un autre hiéroglyphe et par cela même il est dépourvu de toute signification. En revanche, il est lourd d'une *énigme angoissante* : « Il s'agit en fait d'un effet du signifiant, pour autant que son degré de certitude (degré deuxième : signification de signification) prend un poids proportionnel au vide énigmatique qui se présente d'abord à la place de la signification elle-même »[6].

Quand la *fonction nodale* du Nom-du-Père fait défaut, le courant des signifiants commence à vivre sa vie indépendante en formant les *néologismes* et les *ritournelles*. Pour que son discours se tienne, pour restaurer la *signification abolie*, *Herr* Schreber est obligé de *donner du sens* à tout se qui se passe autour de lui et de reconstituer sans cesse son Dieu solaire et capricieux qui est tout le temps sur le point de le « laisser gésir »[7]. C'est un gros travail visant à *rétablir un sens perdu*, c'est-à-dire faire un *nœud qui attache les signifiants aux signifiés*. Le « système de prise de notes » élaboré par Schreber pour effectuer « l'arrimage aux terres »[8] lui permet d'échapper aux terrifiants passages à l'acte : dès que la *signification phallique* lui est inaccessible, le « malade des nerfs » risque de se faire castrer dans le réel (« ce qui a été aboli au-dedans revient du dehors »[9]). « Grand malade des nerfs », cet *écrivain* acharné est constamment au travail, il écrit sans cesse. Il se sent obligé de donner

---

1 Ibid., p. 44
2 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 243
3 Ibid.
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 44
5 Lacan J., « Propos sur la causalité psychique », op. cit., p. 168
6 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 538
7 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 84
8 Ibid., p. 156
9 Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, op. cit., p. 294

une logique aux phrases *interrompues* et *imposées* : par cela, il apprivoise les voix qui viennent de l'extérieur. De plus, l'écriture localise ce que Lacan appelle la *jouissance*[1] du sujet. Dans ce cas, il s'agit des pulsions non-soumises au primat du phallus. La « volupté » qui a brisé les barrages de l'identification imaginaire est désormais attribuée à l'Autre divin.

Quelque chose ne peut pas être *négativisé* dans ce discours : si le patient de Sonnenstein en perdait le sens, il s'annulerait lui-même. « Tout non-sens s'annule »[2], dit-il. Le *non-sens* qui serait la condition nécessaire d'une bonne blague ou du *mot d'esprit* lui est insupportable. Dans le cas de Schreber, l'*anéantissement de l'entendement*, l'arrêt de la pensée[3], n'aboutit pas, comme l'aurait supposé Kant, à « une joie très vive »[4] et corporelle[5] (qui se situe, dans les coordonnées de l'économie libidinale freudienne, du côté du *principe de plaisir*). Comme nous pouvons le déduire des chapitres précédents, les coupures dans *l'entendement* mènent ici plutôt à l'expérience assez douloureuse et pénible qui nous renvoie *au-delà du principe de plaisir*. Cet *au-delà* relève du *silence* de ce que Freud appelait les *pulsions de mort* et Lacan dénotait comme *l'innommable* ou le *réel*.

Ainsi, l'« *être écrivain* » que nous avons évoqué au début du chapitre consiste en fabrication, via les formations *délirantes*, du *point de capiton agrafant le signifiant au signifié*. Comme nous pouvons le deviner, la méthode apprenant comment *devenir un écrivain original en trois jours* (recommandée par Ludwig Börne) engendrerait chez le magistrat dresdois l'état de *perplexité*[6] en menaçant l'intégrité de son être. Il a, semble-t-il, une autre boussole qui le guide dans son écriture. Dans son texte de 1960, Lacan mentionne l'idéal hégélien du *savoir absolu* qui n'est pas sans ressembler à l'œuvre du « grand malade des nerfs » car il représente « la conjonction du symbolique avec un réel dont il n'y a plus rien à attendre »[7]. En effet, la première chose que l'on remarque en lisant les écrits du *Herr* Schreber, c'est son *esprit de sérieux*. Comme le note André Breton, « En poésie, les mots font l'amour »[8]. Dans les *Mémoires*, les mots sont trop « étoffés » pour faire l'amour. Schreber ne joue pas avec des mots très lourds, figés et sans équivoques, pour échapper au gouffre qui risque de s'entrouvrir devant lui en absorbant sa subjectivité. C'est pourquoi l'analyste, selon Lacan, doit se contenter d'être le *secrétaire de l'aliéné*[9], son propre

---

1 Miller J.-A., « Les six paradigmes de la jouissance », op. cit.
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 139
3 Appelé en psychiatrie *die Sperrung*.
4 Kant E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 321
5 Ibid.
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 228
7 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 798
8 Breton A., *Les Pas perdus*, op. cit., p. 286
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 233

documentaliste et biographe, sans l'encourager à se lancer dans les associations libres, comme le conseillait Ludwig Börne.

Comme nous pouvons le déduire du paragraphe précédant, Lacan distingue nettement voire *oppose* le *savoir absolu* et la *vérité*. Si le premier soude ensemble le « symbolique avec un réel », alors la *vérité relève de la poésie* ou, comme le formule Lacan dans son séminaire de 1968-1969, elle a « structure de fiction »[1]. Illustrons cet aphorisme par une historiette juive tirée du *Mot d'esprit* et à laquelle Lacan se réfère souvent :

> *Dans une gare de Galicie, deux juifs se rencontrent dans un train. « Où tu vas ? », demande l'un. « À Cracovie », répond l'autre. « Regardez-moi ce menteur ! », s'écrie le premier furieux. « Si tu dis que tu vas à Cracovie, c'est bien que tu veux que je croie que tu vas à Lemberg. Seulement, moi je sais que tu vas vraiment à Cracovie. Alors pourquoi tu mens ? »*[2]

Comme l'anecdote nous le démontre, la *vérité* peut ne pas avoir la structure même de *fiction*, mais de *mensonge* ouvert ! La *vérité* qui fait semblant d'être un mensonge est la définition même de l'inconscient, selon Lacan. Il consacre beaucoup de pages au développement de cette *structure « mensongère » de l'inconscient* dans son séminaire sur la *Lettre volée*[3]. Cette capacité de dire la *vérité en mentant* serait inaccessible aux créatures qui ont peuplé la première partie de notre travail : à la Virginie baudelairienne, aux anges et aux sauvages, à tous ceux qui ne portent point de haut-de-chausses ; bref, aux êtres soustraits au *péché originel*. Dans sa célèbre pièce *Le Misanthrope*, Molière nous propose une version *comique* ou plutôt *tragi-comique* de ce *personnage impeccamineux*. Le personnage principal, Alceste, dont l'intégrité et l'honnêteté pourraient faire concurrence à celles de Francisco Galvan de Montemayor (et qui aurait également pu porter le nom de *Zachée*, c'est-à-dire *Le Juste*) est tellement déçu par l'ambiguïté des actes et des discours des gens qu'il lance :

> *Et, parfois, il me prend des mouvements soudains,*
> *De fuir, dans un désert l'approche des humains.*[4]

Il finit par réaliser son vœu en rompant tous ses liens sociaux :

> *Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices ;*
> *Et chercher sur la terre un endroit écarté*
> *Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.*[5]

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 348
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 218
3 Lacan J., « Le séminaire sur « la Lettre volée » » », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
4 Molière, *Le Misanthrope*, dans Œuvres complètes, volume II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 147
5 Ibid., p. 218

Molière ne précise pas où s'éloigne cet ami de justice : se peut-il qu'il ait rejoint les Pères du désert ? Ou bien il a probablement traversé l'océan Indien pour atteindre l'abri contre les mensonges sur l'Île Maurice connue pour ses « grandes images primitives des vagues, des montagnes et des forêts »[1] en compagnie de la charmante Virginie ? Espérons qu'il ait réussi à trouver, dans son exil, la paix bien méritée car il s'agit, comme le croit Bergson, d'un « parfait honnête homme »[2]. Le philosophe français éprouve une certaine gêne en classant Alceste parmi les personnages comiques. Bergson finit par dire que le fait que ce noble misanthrope soit mis sur le même pied que *l'Avare, le Joueur* ou *le Distrait* s'explique par les « préjugés d'une société »[3]. Autrement dit, il tombe sous le charme d'Alceste, comme Gloria émerveillée par la *seguridad* supposée de Francisco.

Il est intéressant de noter qu'Alceste n'est tout de même pas aussi « pur » que Virginie. Ce n'est pas un ange privé de la capacité de *feindre*. Ainsi, fait-il quelques efforts, ne serait-ce que minimaux, pour jouer son rôle *ironique* en écoutant les railleries d'Oronte. Certes, il ne tient pas longtemps son rôle mais il se montre capable de *faire semblant* (même si, manifestement, cela lui déplaît). Cette compétence servira-t-elle de preuve de son appartenance à l'univers de *l'homme déchu*, à l'univers des rejetons de celui qui choisit délibérément le *« moins d'être »*[4] ? Laissons aux théologues le soin de trancher cette question. Notons simplement avec Lacan que *l'art de feindre* ne relève pas uniquement de l'espèce *Homo sapiens* :

> *Se déployant dans la capture imaginaire, la feinte s'intègre dans le jeu d'approche et de rupture constituant la danse originaire, où ces deux situations vitales trouvent leur scansion, et les partenaires qui s'y ordonnent, ce que nous oserons écrire leur dansité. L'animal au reste s'en montre capable quand il est traqué ; il arrive à dépister en amorçant un départ qui est un leurre. Cela peut aller aussi loin qu'à suggérer chez le gibier la noblesse d'honorer ce qu'il y a dans la chasse de parade.*[5]

Or, ajoute-t-il,

> *un animal ne feint pas de feindre. Il ne fait pas de traces dont la tromperie consisterait à se faire prendre pour fausses, étant les vraies, c'est-à-dire celles qui donneraient la bonne piste.*[6]

---

1 Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 528
2 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 105
3 Ibid., p. 106
4 Augustin (St), *La cité de Dieu*, XII, op. cit., p. 173
5 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 807
6 Ibid.

C'est justement ici que nous entrons dans le domaine cerné par l'anecdote sur Cracovie qui soulève le même problème que le fameux *paradoxe du menteur*[1]. La phrase « je mens » trouble les philosophes, logiciens et linguistes depuis l'Antiquité car elle représente une sorte de court-circuit semblant annihiler la notion même de la vérité. En effet, si celui qui émet cet énoncé *ment*, comme il l'affirme, il dit donc la *vérité* ce qui *dément* son aveu. Pourtant, considère Lacan, cette impasse n'est qu'apparente : pour en sortir, il suffit de tracer la distinction entre *le sujet de l'énoncé* et *le sujet de l'énonciation*[2]. Cette division relevant de la linguistique. Rappelons que nous avons déjà effleuré la question de *l'énonciation* dans le chapitre consacré à l'approche bakhtinienne qui se résume par une sorte de maxime : « Au commencement était le Dialogue ». Lacan se réfère pourtant aux travaux de Jakobson (déjà mentionné dans les chapitres précédents[3]) et d'Émile Benveniste[4], linguiste français ayant introduit en France la linguistique de *l'énonciation*[5] (les travaux de Bakhtine étant peu connus en Europe à l'époque). Benveniste définit *l'énonciation* comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. […] Tout énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire »[6]. Quant à *l'énoncé*, c'est, pour ainsi dire, le résultat et la conséquence de cet « acte individuel d'utilisation ».

La fente entre *le sujet de l'énoncé* et *le sujet de l'énonciation* mise en avant par Lacan n'est pas quelque chose de prédéterminé. C'est pourquoi la confusion de ces deux niveaux chez les enfants d'un certain âge est nettement visible. Lacan évoque à cette occasion *le test des phrases absurdes* de Binet et Simon[7] qui propose aux enfants d'analyser plusieurs affirmations logiques. Le test a été repris pas le psychologue français Jean Piaget qui accorde une attention particulière à la « phrase absurde » suivante : « J'ai trois frères, Paul, Ernest et moi »[8]. Pour trouver la contradiction que recèle cette affirmation, il faut que « l'enfant puisse distinguer le point de vue du nombre total des frères et le point de vue de la relation qui unit

---

1 Koyré A., *Epiménide le Menteur. Ensemble et Catégorie*, Paris, Hermann & Cie éditeurs, 1947

2 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 800

3 Jakobson évoque dans ses articles le livre de Bakhtine que nous avons cité dans la partie précédente (il se réfère au pseudonyme sous lequel l'œuvre a été publiée en Russie, Vološinov).

4 Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, volume I et II, Paris, Gallimard, 1966

5 Son approche ne contredit pas celle de Bakhtine ; comme ce dernier, Benveniste accordera l'attention particulière à la question du *dialogue* et de *l'acte social*.

6 Benveniste É., « L'appareil formel de l'énonciation », dans Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, volumes I et II, Paris, Gallimard, 1966, pp. 80-82

7 Binet A., Simon, T. « La mesure du développement de l'intelligence chez les jeunes enfants », Bulletin de la Société Libre pour l'Étude de l'Enfant, novembre 1911, pp. 187-256

8 Piaget J., *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, op. cit., p. 65

entre eux ces frères »[1], note Piaget. Le petit enfant ne faisant pas la distinction entre *être* un frère et *avoir* des frères[2]. Pour Lacan, il s'agit de la fusion du *sujet de l'énoncé* avec *le sujet de l'énonciation* (*je* se confond avec *moi*).

En abordant le paradoxe de point de vue de *l'énonciation*, Lacan a recours à la notion du *shifter*[3] (ou *l'embrayeur* en français) introduite par le linguiste Otto Jespersen. Le scientifique danois note que « cette classe de mots représente une grande difficulté pour les enfants [car] leur sens change en fonction de la situation »[4]. Ainsi, le petit Frans (âgé de quatre ans et demi) qui jouait à la guerre avec son ami Eggert ne parvenait pas à saisir qu'il était lui-même un ennemi de ce dernier : « Non, ce n'est qu'Eggert qui était son ennemi à lui »[5]. Le pronom « je » relève de cette classe des mots dont le sens varie avec la situation. Comme le souligne Jakobson, la catégorie linguistique des *embrayeurs* (*shifters*) est très complexe car en elle « code et message se chevauchent »[6]. En développant les observations de Jespersen, le linguiste russe signale que « les pronoms comptent parmi les acquisitions les plus tardives du langage enfantin et parmi les premières pertes de l'aphasie »[7].

Lacan propose sa version de cette acquisition qui permet le petit sujet de distinguer *être frère* et *en avoir quelques uns*, ainsi que de se séparer du *transitivisme* fusionnant ensemble Ernest, Paul et moi. Dans la mesure où le sujet se constitue à la place de l'Autre, en tant qu'agent de la demande, il se compte[8], c'est-à-dire qu'il devient lui-même partie du trésor des signifiants, au même titre qu'Ernest et son semblable Paul. D'après Lacan, cette aliénation[9] suppose la *fusion totale* avec autrui. Or, cette fois, il ne s'agit pas du *petit autre du miroir* bâclé à merveille, de cet autre *imaginaire*, Ernest représentant le miracle de l'entièreté. Ce n'est pas tout à fait cette Mère-crocodile toute-puissante au caprice de laquelle je suis complètement assujetti. C'est *l'Autre symbolique en tant que tel* qui est en jeu : en comptant lui-même parmi d'autres signifiants, le *sujet* se trouve immédiatement dans la situation quand « même les cheveux de sa tête sont tous comptés »[10]. Comme le dit Lacan,

---

1 Ibid.
2 Ibid.
3 Jespersen O., *Language, its Nature, Development and Origin*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1922, pp. 123-124
4 Ibid., p. 123
5 Ibid.
6 Jakobson R., « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », dans Jakobson R., *Essais de linguistique générale. I. Les Fondations du langage.* Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p. 180
7 Ibid.
8 Lacan J., *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 92
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 227
10 Matthieu 10:30

> *toute parole en tant que le sujet y est impliqué est discours de l'Autre* […] *c'est pourquoi l'enfant ne doute pas un seul instant que ceux qui représentent pour lui le lieu où se tient ce discours, c'est-à-dire ses parents, ne sachent toutes ses pensées.*[1]

Une vingtaine d'années plus tard, lors du séminaire consacré à l'œuvre de James Joyce, Lacan formule cela sous la forme d'une question caustique voire violente :

> *pourquoi un homme normal, dit normal, ne s'aperçoit pas que la parole est un parasite, que la parole est un placage, que la parole est la forme de cancer dont l'être humain est affligé [?]*[2]

Il ne s'en aperçoit pas car il arrive à *s'effacer*[3] ou, autrement dit, il *se décompte*[4] en ouvrant par cela même une brèche entre le *je de l'énonciation* et le *je de l'énoncé*. Ce qui est essentiel dans cette affaire, c'est que cet *effacement*, cet *auto-refoulement primordial*, ne porte pas seulement sur le sujet mais également sur l'Autre symbolique :

> *Toujours est-il que si une Verwerfung [la forclusion du Nom-du-Père] n'a pas été réalisée, l'enfant à un moment s'aperçoit que cet adulte qui connaît toutes ses pensées ne les sait pas du tout.*[5]

Non sans ironie, Jespersen écrit[6] que les philosophes exaltent exagérément l'apparition du *pronom je* dans la parole infantile, ce qui serait le premier signe du *Selbstbewußtsein*, de *la conscience de soi*. Ainsi, l'idéaliste allemand Johann Gottlieb Fichte n'aurait pas célébré l'anniversaire de son fils mais le jour où celui-ci a prononcé le pronom *je*[7] pour la première fois. En suivant la logique de Lacan, l'on aurait recommandé au philosophe de célébrer le jour où le *je* de son fil *se serait effacé* en donnant naissance au *sujet divisé de l'inconscient*. Ce *je barré* l'introduit dans le domaine du *signifiant* qui diffère de la *feinte* et du *leurre* dans l'exercice desquelles certains animaux s'avèrent être des experts inégalés. Une fois effacé, le *sujet* n'est plus *transparent* pour lui-même : lui, qui n'était que l'*un* des signifiants, comme Ernest et Paul, devient l'exception, le « -1 ». Désormais, il manque quelque chose au trésor des signifiants : le sujet ne peut plus être réduit au *sujet de l'énoncé*. Ce *moins*, dans l'univers jusqu'à alors complet, barre l'accès au *Selbstbewußtsein* exalté par Fichte en ouvrant l'accès à *l'Unbewußte* freudien. Ce *refoulement primordial* permet au sujet de se réfugier contre le parasitisme de la parole mentionné plus haut.

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 96
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 95
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 98
4 Ibid., p. 102
5 Ibid., p. 98
6 Jespersen O., *Language, its Nature, Development and Origin*, op. cit., p. 123
7 Ibid.

En insistant sur la *justice* et *l'intégrité* absolues, Alceste nie la *barre* qui clive, dans « l'algèbre » lacanienne, le *je de l'énonciation* (*$*) qui est, à son tour, la conséquence de la *barre* qui raye l'Autre : Ⱥ [1]. Lui, en compagnie de Herr Schreber et Signor Galvan de Montemayor rejette le fait que l'Autre lui-même puisse être inconscient[2] et que les mensonges de la belle Célimène puissent, en fait, révéler la vérité de son désir inconscient, comme dans l'anecdote sur Cracovie ! Le héros de Molière ne reconnaît que le *premier degré de l'énoncé* en excluant *le sujet de l'énonciation*. L'*ἁμαρτία* tragique d'Alceste consiste en la *substantialisation* du *désir*, de cet élément où gît *$*, dans « son ineffable et stupide existence »[3]. « Ineffable et stupide » pour la bonne et simple raison qu'il n'a plus de signifiant qui l'aurait pu présenter. En revanche, il se constitue à partir de ce *moins* « - » qui se transforme en ce que Lacan appelle le *trait unaire* :

> *Le trait unaire, le sujet lui-même s'en repère, et d'abord il se marque comme tatouage, premier des signifiants. Quand ce signifiant, cet un, est institué – le compte, c'est un un. Ce n'est pas au niveau de l'un mais du un un, au niveau du compte, que le sujet a à se situer comme tel.*[4]

Cette « ineffable et stupide existence » du *sujet divisé*, le sort de l'opposition *vérité/mensonge* opérante au niveau de *l'énoncé*. Le *je* du *sujet de l'énonciation*[5], suppose Lacan dans son texte de 1960,

> *ne sait pas ce qu'il dit, ni même qu'il parle, comme l'expérience de l'analyse nous l'enseigne. Par quoi la place de l'inter-dit, qu'est l'intra-dit d'un entre-deux-sujets, est celle même où se divise la transparence du sujet classique pour passer aux effets de fading qui spécifient le sujet freudien de son occultation par un signifiant toujours plus pur : que ces effets nous mènent sur les confins où lapsus et mot d'esprit en leur collusion se confondent* […].[6]

Cette dimension de la *vérité irréfutable* où *lapsus* coïncide avec le *mot d'esprit* propre à l'interprétation psychanalytique qui renvoie au sujet son propre message sous une forme inversée[7] est fermée pour Alceste qui se fond efficacement dans son *cogito impeccamineux*

---

1 Il n'y a pas d'Autre de l'Autre, comme le formule Lacan (Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 818). Cela nous renvoie également aux théorèmes d'incomplétude du logicien et mathématicien autrichien Kurt Gödel (1931). Voir : Lacan J., « La science et la vérité », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 861

2 « Dieu est inconscient », comme l'affirme Lacan en 1964 (Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 70).

3 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 549

4 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 159

5 Qui fait souvent son apparition, comme l'a remarqué Freud, sous la forme de négation : « Le jugement de condamnation est le substitut intellectuel du refoulement, son *non* est un signe de marquage de celui-ci, un certificat d'origine comparable au « *made in Germany* » ». (Freud S., *La négation*, op. cit., p. 168)

6 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., pp. 800-801

7 Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 157

et refuse d'accepter le fait que l'Autre soit inconscient (Ⱥ). Curieusement cette intégrité que Lacan qualifie de psychotique[1] nous renvoie à l'éthique des écoles psychothérapeutiques qui misent dans leur travail avec les patients sur l'intégration de la psyché brisée[2]. C'est une éthique d'« *ὅλος* », de la complétude : ce n'est pas en vain que de nombreux auteurs soulignent la proximité sémantique des mots anglais « *whole* » (entier) et « *heal* » (guérir)[3]. Paradoxalement, le sujet psychotique identifié fermement à son moi s'avère être une personnalité idéale pour les enseignements psychothérapeutiques. Il suffit de rappeler l'inspirateur de « la troisième force dans la psychologie »[4] Carl Gustav Jung avec sa notion de l'individuation[5] (comme nous l'avons remarqué dans la partie précédente, en latin « individu » signifie « indivisible »). L'individuation jungienne se rapporte à la réalisation du soi par la prise en compte progressive des éléments contradictoires et conflictuels qui forment la « totalité » psychique du sujet. Voici la définition de Jung : « J'emploie l'expression d'individuation pour désigner le processus par lequel un être devient un individu psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité »[6].

Cette façon *sérieuse* de se protéger contre le parasitisme supposé de la parole met le sujet dans la position *a priori* tragique et plus enclin à ce que Freud appelait les *pulsions de mort* et les Grecs anciens *l'ὕβρις ajaxien*. Le *sujet de l'inconscient* est vraiment « Personne » (que nous avons déjà évoqué en liaison avec les ruses du divin Ulysse) car dépossédé de substance, un simple intervalle qui sépare deux signifiants. Sa qualité essentielle étant la *μῆτις*[7], une espèce très particulière d'intelligence, fondée sur l'astuce et le mensonge ingénieux triomphant sur la pulsion de mort en nommant l'innommable inquiétant, cette « inavouable horreur qui guette en chacun de nous »[8]. Dans les chapitres suivants, nous allons essayer de tracer les limites de la *μῆτις* en nous attardant sur le rire qui serait plus amer et inconsolable que les larmes d'Ajax.

---

1 Lacan J., « Propos sur la causalité psychique », op. cit., p. 173

2 Nous avons déjà abordé cette question dans les chapitres consacrés à l'approche de Janet.

3 Nous voyons la même proximité dans les autres langues aussi nettement. Par exemple, en russe le mot « *исцелять* » (guérir) et le mot « *целый* » (entier, complet) ont la même racine.

4 « La troisième force dans la psychologie » est le terme de psychologue américain Abraham Maslow. Pour Maslow, la première psychologie était la psychologie du comportement (le behaviourisme) de John B. Watson ou Skinner, la deuxième la psychanalyse de Freud, la troisième la psychologie dite humaniste.

5 Nous remercions le Professeur Vyacheslav Tsapkine de nous avoir fait part, en conversation privée, de cette observation.

6 Jung C.G., *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 1973, p. 457

7 Amorim M., « Logos, Mythos et Mètis : formes de savoir et rapport à la langue », Le Télémaque 2011/2 (n° 40)

8 Sicre J.P., « Du pénible usage de la dérision », op. cit., p. 15

3.5 Le capitaine Nemo et la tête de Méduse

Après la mauvaise rencontre avec Ricardo dans le café de l'hôtel où les jeunes mariés passait leur lune de miel, Francisco s'en va brusquement sans avoir touché à son repas : l'hallucination auditive du rire méchant du rival imaginaire retentissant dans son dos. Or, cette fuite ne le protège pas contre le persécuteur. Le destin est apparemment de mèche avec son adversaire malveillant : il s'avère que Ricardo occupe la chambre voisine de celle où séjournaient Francisco et Gloria. Saisi par sa certitude paranoïaque, le « vrai *caballero* » se sent épié. Pour se débarrasser du regard omniprésent de Ricardo, il a recours à un acte plus radical qu'une simple fuit. Il s'arme d'une épingle de sa femme pour l'enfoncer violemment dans le trou de serrure derrière lequel se serait caché l'œil concupiscent de son supposé ennemi.

Le regard moqueur et jouisseur attaqué par Francisco semble provenir du même univers silencieux de pulsions de mort que les rayons divins du Dieu solaire dont les falsettos lascifs savourent les charmes de « Miss Schreber ». Ce rapprochement nous permet de nous attarder sur une petite note de Freud datant de 1922, intitulée *La tête de Méduse*[1]. Dans ce texte, le thème du *regard mortifère* est mis en parallèle avec la *castration*. Dans le contexte de l'approche lacanienne qui érige le *phallus* au rang du signifiant privilégié (ou plutôt de la barre qui sépare le signifiant et le signifié), cette « médusation » peut être interprétée comme la limite du *pouvoir métaphorisant du phallus*, comme l'entrée dans la zone de *l'innommable*, c'est-à-dire du *réel pur*, *non-fictionnalisable* ou, autrement dit, *non-subjectivable*.

Freud décrit l'expérience de sa propre rencontre avec le regard médusant dans son article de 1898, à l'époque de la naissance de la nouvelle science étudiant l'inconscient. Il s'agit du texte intitulé *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*[2]. Il revient à ce vécu dans son livre consacré à *la psychopathologie de la vie quotidienne*[3], dans lequel il ajoute certains détails et en enlève d'autres. Lacan analyse cette vignette à plusieurs reprises au cours de son enseignement (il en parle lors des séminaires I, V, XI et XII, en définissant cette

---

1 Freud S., *La tête de Méduse*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition, 2003

2 Freud S., *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*, dans Œuvres complètes, volume III, Paris, PUF, 2e édition, 1998

3 Freud S., *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*, op. cit.

rencontre comme quelque chose de plus « nodal »[1] pour la psychanalyse). Contrairement à Francisco, Freud n'attaque pas le mauvais œil avec une aiguille. Comme le remarque Lacan à juste titre, « dans les névroses [...] la réalité, elle, tient bien le coup »[2]. Pour autant, il se sent mal à l'aise en étant tourmenté pendant plusieurs jours par une image possédant « une plus grande vivacité sensorielle »[3]. Il s'agit d'une fresque du Jugement Dernier qu'il a vue dans la ville italienne d'Orvieto, d'une fresque qui nous renvoie à l'expérience apocalyptique du magistrat dresdois. La peinture représente des corps nus entremêlés à des squelettes, alors que les anges de la mort annoncent la fin du monde. Pourtant, le plus dérangeant dans ce tableau n'est pas cette imagerie macabre en tant que telle mais l'autoportrait de son auteur (il s'est inscrit, selon la tradition tacite des artisans ecclésiastiques, dans le panorama eschatologique) qui fixe son regard sévère sur Freud. Ce « visage grave, les mains croisées »[4] surgit à l'instant où le futur créateur de la *Traumdeutung* se heurte à un oubli très fâcheux du nom du maître ayant orné l'église d'Orvieto.

Un Italien cultivé[5] libère Freud du sortilège visuel en donnant le nom au propriétaire du « visage grave » : *Signorelli*. Une fois le nom du peintre toscan prononcé, Freud se rappelle son prénom : Luca, à la suite de quoi la vision troublante *pâlit*[6] en un battement de cils. Dans sa lettre à Fließ datant du 22 septembre 1898, le prisonnier du regard du maître toscan remarque que le fait que le prénom Luca ait émergé immédiatement après l'évocation du nom « Signorelli » témoigne en faveur de l'hypothèse que c'est le *refoulement* qui était à l'œuvre dans cet oubli[7]. Par conséquent, tel un Sherlock Holmes ou un Auguste Dupin, Freud essaie de restaurer la logique du « crime » dont l'agent n'est pas un être vivant mais bien un *mot*[8]. Le début de l'article de 1898 est marqué par un certain érotisme car le mot *fugitif*, ce lexème perdu, se manifeste sous les traits d'une cocotte capricieuse. D'abord, il n'obéit pas à nos demandes de revenir à sa place, ce qui attise davantage notre désir ardent de le posséder. C'est pourquoi « le meilleur procédé pour s'emparer du nom recherché consiste […] à « ne pas penser à lui » »[9]. « Moins nous tenons à une femme, plus sûrement nous lui plaisons »[10],

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, inédit., leçon du 13 janvier 1965
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 229
3 Freud S., *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*, op. cit., p. 244
4 Ibid., p. 245
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ*, op. cit., p. 416
8 C'est ce qu'il appelle, à l'époque des *Études sur l'hystérie*, « une intelligence inconsciente » (Freud S., Breuer J., Études *sur l'hystérie*, op. cit., p. 222).
9 Freud S., *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*, op. cit., p. 243
10 Pouchkine A., *Eugène Onéguine*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 103

comme l'avait remarqué un poète. Or, le plus important dans cette enquête pour Freud est que le porté disparu envoie quelqu'un d'autre à sa place : les débris phonétiques ou lexiques, même les *noms substitutifs*[1] apparaissent dans la conscience au lieu du mot recherché.

C'est exactement ce qui se produit quand Freud essaie de trouver le nom du peintre toscan lors d'une conversation mondaine avec son compagnon de voyage, un certain avocat berlinois nommé Freyhau[2], dans le train allant de Dubrovnik à Kotor. Au lieu du nom requis, deux autres surgissent : Botticelli et Boltraffio. Les deux sont collègues contemporains de Signorelli ; comme lui, ce sont les célèbres peintres de la Renaissance. Pourtant, ce n'est pas cette affinité corporative qui attire l'attention de Freud : ce qui est à étudier, c'est la proximité phonétique de leurs noms. Guidé par la logique du rébus, le psychanalyste dégage la syllabe « bo » faisant partie des deux mots. À quoi renvoie ce « bobo » ? Au « bo » faisant partie de *Bo*snie-Herzégovine. Seize ans plus tard, l'attentat bosnien de Sarajevo déclenchera la fin du monde que Signorelli n'aurait pas pu imaginer même dans les pires de ses cauchemars mais, comme nous le verrons plus tard, en 1898, c'est d'une mini-apocalypse personnelle qu'il s'agit. Freud continue de décomposer les noms substitutifs, ce qui le mène, comme les miettes de pain du Petit Poucet, dans un nouvel endroit : à un petit hameau du Tyrol, *Trafoi* (Bol-*traffio*). C'est là-bas qu'il avait reçu (quelques semaines avant sa conversation mondaine avec son compagnon occasionnel) une nouvelle qui déterminerait le refoulement ultérieur : l'un de ses patients pour lequel Freud « s'était donné beaucoup de peine »[3] s'était suicidé.

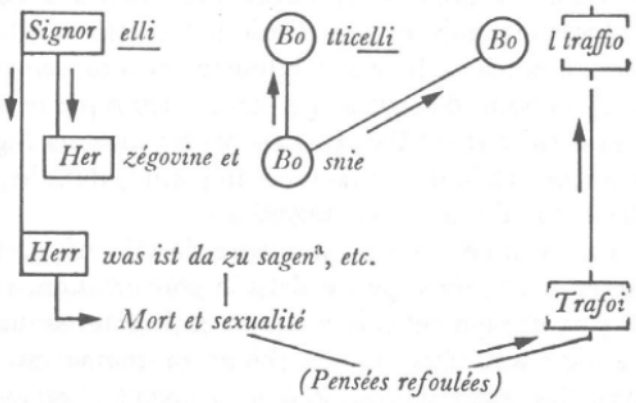
Il avait mis fin à sa vie à cause de son impuissance sexuelle. Les échos de cette imbrication de la *mort* et la *sexualité* apparaît dans le dialogue avec l'avocat berlinois quand Freud évoque les mœurs des Turcs habitant la Bosnie-Herzégovine, qui se distinguent par leur fatalisme et leur résignation face au destin : quoi qu'il arrive, c'est *mektoub* ! L'autre détail important, c'est le rôle que joue Freud dans l'imaginaire de ces gens : celui d'un médecin doté d'une puissance de guérir. Il est le *maître* ou, comme ils l'appellent : « *Herr* »[4]. Pourtant, leur sang-froid ne s'applique pas au problème de l'impuissance sexuelle : « Tu sais bien, Herr, si cela ne marche plus, alors la vie n'a pas de valeur »[5]. Lors de son *small talk* avec le Berlinois, Freud a intentionnellement omis ce dernier détail qui lui a paru inapproprié dans le contexte donné. En revanche, il a changé le sujet en s'adressant à l'art des grands

---

1 Freud S., *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*, op. cit., p. 79
2 Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ*, op. cit., p. 416
3 Freud S., *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*, op. cit., p. 82
4 Freud S., *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*, op. cit., p. 246
5 Ibid.

peintres de la Renaissance et c'est là qu'il a, comme le formule Lacan, « le sifflet coupé »[1] et il perd le mot (ce qui déclenche l'apparition de la vision troublante).

Freud explique son oubli du nom *Signorelli* par le *refoulement* qui porte sur la nouvelle tragique concernant son patient, qu'il avait apprise à *Trafoi*. Certes, ce n'est pas le peintre toscan qui devait être oublié mais le *morphème* « Signor » qu'il contient en soi, ce qui traduit ce « Herr Doktor » si respecté par les Turcs bosniaques (et qui fait partie du mot *Her*zégovine, de surcroît). Voici le schéma que nous livre Freud pour faciliter la compréhension de la logique de l'« intelligence inconsciente »[2] qui a déterminé l'oubli[3] :



Dans le séminaire de 1957-1958 que nous avons déjà abondamment cité au sujet du *Witz*, Lacan sort cet oubli du registre de la *défense* en considérant comme un *appel à la métaphore* : « *Signor* est refoulé mais il n'est pas oublié. Il n'a pas à être oublié puisqu'il n'existait pas avant »[4]. La *métaphore*, ce *pas-de-sens* étant le moyen de *fictionnaliser*[5] et d'*apprivoiser*[6] ce qui ne se peut « regarder fixement »[7], à savoir la *mort*, « le *Herr* absolu »[8], interprète Lacan. L'apparition de *Botticelli* et *Boltraffio* à la place du mot oublié témoigne, selon lui, d'une tentative de métaphorisation de cet *innommable*. En suivant les théoriciens de la rhétorique baroque[9], Lacan aborde la *métaphore*, ce *monstre de la vérité*, comme l'aurait formulé Gracián[10], en tant que « terme extraordinairement riche, fourmillant,

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 209
2 Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, op. cit., p. 222
3 Freud S., *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*, op. cit., p. 248
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 57
5 Comme nous nous en souvenons du chapitre précédent, la *vérité*, selon Lacan, a « la structure de fiction » (Lacan J., *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, op. cit., p. 348)
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 41
7 La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, op. cit., p. 406
8 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 60
9 Blanco M., « Le trait d'esprit de Freud à Lacan », op. cit., p. 87
10 Gracián y Morales B., *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 171

pullulant »[1]. Au sein de sa « *linguisterie* »[2], la création de la métaphore spirituelle peut être assimilée au feu d'artifice qui produit les « étincelles et éclaboussures »[3] des sens.

L'exemple paradigmatique d'une telle richesse spirituelle appartient à Heine qui le met dans la bouche de l'aimable Hirsch-Hyacinth qui a malheureusement quitté les pages de notre recherche (pour aider, probablement, son maître à conquérir de nouvelles belles femmes). Ici, en effet, « les confins où lapsus et mot d'esprit en leur collusion se confondent »[4]. Freud consacre au moins douze pages de son *Mot d'esprit* et Lacan les trois premières leçons de son séminaire *Les formations de l'inconscient* à cet exemple. Le misérable Hirsch se vante de ses relations avec le richissime Baron Rothschild (dont il excise les cors aux pieds) de telle manière que le lecteur ne comprend plus si c'est d'ironie socratique qu'il s'agit ou bien d'une naïveté enfantine :

> *Et aussi vrai que Dieu me comble de ses bontés, j'ai été assis à côté de Salomon Rothschild, et il m'a traité comme son semblable, d'une manière tout à fait famillionnaire.*[5]

Le mot qui provoque notre rire, « famillionnaire », présente la *condensation* de deux mots « familière » et « millionnaire »[6]. Freud sort ce néologisme métaphorique du cadre fictif des *Tableaux de voyages* en liant son origine au drame personnel du poète[7] :

> *Ce qui, dans la bouche de Hirsch-Hyacinth, semblait être une simple plaisanterie, révèle bien vite à l'arrière-plan une réelle amertume, dès que nous l'imputons au neveu Harry-Heinrich. Celui-ci faisait tout de même partie de la famille, nous savons même qu'il avait l'ardent désir d'épouser l'une des filles de cet oncle. Or, sa cousine le repoussa et son oncle le traita toujours de façon quelque peu « famillionnaire », en parent pauvre.*[8]

Sans entrer dans les détails résumons l'analyse du *trait d'esprit* faite par Lacan. En étant la *substitution réussie*, le *pas-de-sens métaphorique* du *Witz* remplace, rejette et refoule le mot *familier*[9], marquant ce que nous pourrions qualifier du traumatisme du poète. Le *néologisme spirituel*, cette perle rare que nous octroie la poésie du *Witz*, évoque un essaim des échos, des *peu-de-sens* pétillants que l'on peut déchiffrer jusqu'à l'infini : *fames* (la faim qu'éprouve le misérable exciseur de cors aux pieds), *fama* (le besoin de renommée de son

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 43
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, op. cit., p. 129
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 44
4 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., pp. 800-801
5 Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* op. cit., p. 142
6 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., 1988, p. 61
7 Ce n'est pas par hasard qu'ils ont les mêmes initiales (Heinrich Heine et Hirsch-Hyacinth), remarque Freud (Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 259).
8 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 259
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 53

maître vaniteux), les *femmes* (qui jouent un rôle essentiel dans la vie du Marquis di Gumpelino) et l'*infamie* (du laquais servile)[1].

Ce qui appelle à la *métaphore* dans le cas de l'oubli du nom du peintre toscan, c'est ce *Herr absolu* qui a envoyé à Freud le message horrifiant quand il était en vacances à Trafoi. Il s'agit d'un échec professionnel qui le destitue lui-même de son titre de *maître* (comme l'appellent les Turcs bosniaques), de ce qui pourrait être qualifié, au sein de la *métapsychologie* freudienne, d'*Idéal du moi*. Lacan est univoque dans son interprétation : « Dieu sait que le problème de la mort est vécu par le médecin comme un problème de maîtrise. Or, le médecin […] a perdu »[2]. *Botticelli* et *Boltraffio* qui surgissent à la place de cette béance relèvent de la même logique que les « débris métonymiques »[3] (*fames, fama, femmes, infamie*) du *famillionnaire* de Heine, suppose Lacan, tout en précisant que le *Signor* freudien est une « métaphore ratée »[4]. Il le compare avec un bégaiement qui se serait soudainement emparé de Hirsch-Hyacinth qui, au lieu de dire son *Witz*, aurait prononcé quelque chose du genre : « Il m'a reçu tout à fait comme un égal, tout à fait… ts… ts… ts… »[5]. Quoi qu'il en soit, comme nous nous en souvenons de la citation mentionnée plus haut, *Signor* « n'existait pas avant »[6]. Aussi, s'agit-il d'une « substitution hétéronyme »[7], de la *traduction* du mot *Herr*. Bien que ce ne soit pas une création aussi efficace que le *famillionnaire*, c'est tout de même une tentative d'apprivoiser l'*innommable* qui resurgit sous les traits du *regard médusant* tourmentant Freud.

Le rêve *de l'injection faite à Irma* que nous avons déjà abordé plus haut se divise en *deux* parties. Nous nous sommes arrêtés au moment où le *Herr Doktor* se multiplie en se transformant en un véritable *consilium* des médecins moliéresques. Comme nous nous en souvenons, ce pullulement *polycéphale*[8] est déclenché par la rencontre avec « l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, […] la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe »[9]. Cette autre version de l'*innommable* à laquelle Freud se confrontera trois ans plus tard, lors de son séjour à Trafoi, marque le début de la

---

1 Ibid., p. 44
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 80
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 39
4 Ibid., p. 47
5 Ibid., p. 58
6 Ibid., p. 57
7 Ibid., p. 41
8 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 231
9 Ibid., p. 214

seconde partie du rêve. Cette fois, la mort se présente *au féminin*, autrement qu'en tant que maître absolu. Comme le remarque Lacan, bien que la mort soit « le Herr absolu »,

> *quand on parle du Herr, on ne parle pas de la mort, parce qu'on ne peut parler de la mort, parce que la mort est très précisément à la fois la limite de toute parole et probablement aussi l'origine d'où elle part.*[1]

C'est avec cette *origine silencieuse* que Freud est prêt à faire face dans son rêve *de l'injection faite à Irma*. Dans son texte *Le motif du choix des coffrets*, il articule le lien entre *l'origine* et la *mort* en assimilant cette dernière à l'un de trois avatars de la Mère. Le premier étant « la mère elle-même », c'est-à-dire *la génératrice*, « *l'amante* que l'homme choisit à l'image de celle-ci » vient ensuite, puis « *la Terre-Mère* »[2] clôt le cortège. Le lien de cette dernière à la *castration* figure dans le texte que nous avons cité au début du présent chapitre : l'abondance grotesque des serpents phalliques qui entourent *la tête de Méduse* indiquant l'absence de l'organe viril[3].

À la suite du psychanalyste germano-américain Erik Erikson[4], Lacan se demande pourquoi la *vision médusante* ne réveille pas le rêveur, comme cela arrive souvent dans le cas des cauchemars. « Parce que c'est un dur »[5], suit la réponse. Grâce à cette « dureté », nous avons la *seconde partie* du rêve que Lacan qualifie d'*appel*[6]. Cet *appel* se produit au-delà de cette série comique d'*identifications* « où réside la formation de l'ego »[7]. Le sujet du signifiant, *acéphale*[8], *Nemo*[9], comme le baptise Lacan, entre en jeu. Ce surnom nous renvoie à l'autre personnage récurrent de notre travail qui se présente comme *Οὖτις*, c'est-à-dire *Nemo*, *Personne*.

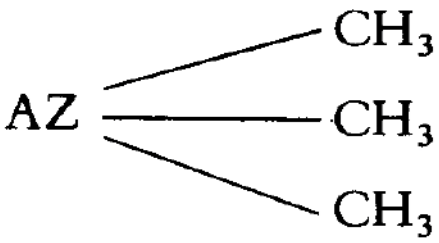
Le divin Ulysse est connu par une qualité très particulière que les Grecs anciens désignait par le mot *μῆτις*. En suivant les raisonnements de la psychologue Marilia Amorim à propos de ce terme, nous pouvons conclure qu'il condense la *ruse* et l'*artifice* dont nous avons discuté dans la deuxième partie de notre recherche[10]. Amorim définit la *μῆτις* comme une sorte de savoir-faire de l'artisan ou de l'artiste en la rapprochant de la notion de *bricolage*

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 60
2 Freud S., *Le motif du choix des coffrets*, dans Œuvres complètes, volume XII, 1913-1914, Paris, PUF, 2005, p. 65
3 Freud S., *La tête de Méduse*, op. cit., pp. 163-164
4 Erikson E.H., « The dream specimen of psychoanalysis », J. Amer. Psychoanal. Assoc., 2, 1954
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 214
6 Ibid., p. 227
7 Ibid., p. 216
8 Ibid., p. 231
9 Ibid., p. 219
10 Rappelons-nous que le mot grec *ποίησις* signifie « faire, créer, fabriquer ».

développée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss[1]. Ce savoir-faire du *sujet acéphale* fait défaut au *Selbstbewußtsein hubristique* du *héros tragique*.

Le *Nemo* du rêve freudien laisse une *trace* sous la forme du *néologisme absurde*, à savoir de la formule de la *triméthylamine* :



Lacan met en garde contre le déchiffrage de cette formation de l'inconscient qui pourrait nous mener dans la direction des constructions délirantes du magistrat dresdois[2]. Cette formule n'a pas la même structure qu'un *rébus* mais elle n'est pas sans lien avec le *Witz* car adressée à « la communauté des psychologues, des anthropologues […]. Quand il [Freud] interprète ce rêve, c'est à nous qu'il s'adresse »[3]. Cette trace nous fait plutôt penser au *trait unaire* dont nous avons débattu dans le chapitre précédent. Ce qui est crucial dans cette formule qui essaie d'écarter la gorge de Méduse, c'est le surgissement momentané du sujet de l'inconscient en tant que tel :

> *Au point où l'hydre a perdu ses têtes, une voix qui n'est plus que la voix de personne fait surgir la formule de la triméthylamine, comme le dernier mot de ce dont il s'agit, le mot de tout. Et ce mot ne veut rien dire si ce n'est qu'il est un mot.*[4]

Ce mot arrive-t-il à apprivoiser et à nommer l'innommable ? Rien n'est moins sûr. Il semble que la *tête de Méduse* soit plus solide que « le visage de bois »[5] qui mettait fin au rire dans la partie précédente de notre recherche. Dans le séminaire de 1964-1965, Lacan revient à l'oubli du nom du peintre toscan pour dire que c'est l'*Idéal du Moi* de Freud qui s'éteint face au Jugement Dernier. Le *sujet* lui-même, ce rusé capitaine *Nemo*, s'évanouit aussi. Cette expérience, aussi momentanée soit-elle, nous fait penser à la mort du sujet que subit le président Schreber. Ce qui disparaît devant le regard médusant de ***Sig***norelli, c'est le « signans et le signatum de son [de Freud] identité »[6], c'est-à-dire son prénom ***Sig***mund. La leçon du 6 janvier 1965, lors de laquelle Lacan examine la rencontre de Freud avec le regard

---

1 Amorim M., « Logos, Mythos et Mètis : formes de savoir et rapport à la langue », op. cit., p. 59
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 234
3 Ibid., p. 235
4 Ibid., p. 234
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 332
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, inédit., leçon du 6 janvier 1965

du peintre toscan, est consacrée à l'analyse des fonctions du nom propre. Parmi les autres, il y en a une qui sert à « donner une fausse apparence de suture »[1]. Le *nom propre* suture quelque chose qui fait défaut à l'ordre symbolique, qui ne peut pas être intégré à la maison construite des signifiants. Signorelli reste muet, il apparaît là où le *Witz* s'avère impuissant, dans le lieu où même les braves Turcs bosniaques perdent leur maîtrise d'eux même.

Ainsi, nous nous trouvons à la frontière avec le silence pétrifiant qui semble rendre le rire (qui ne serait pas sardonique) impossible. Or, Méduse a son double comique, la fameuse Baubô qui a tellement indigné Clément d'Alexandrie qui nous a accompagné dans la première partie de notre recherche. Ce grand pédagogue qualifie les actions de Baubô d'« absurdité et impiété »[2]. Rappelons que le personnage de Baubô apparaît dans la mythologie grecque en lien avec la Déesse Déméter. Perséphone, la fille de cette dernière se fait enlever par Hadès (une version du *maître absolu*). La mère inconsolable cherche la disparue par toute la Terre. À Éleusis, elle rencontre Baubô qui lui offre le *cycéon* (la mixture de farine, d'eau et d'herbes[3]). Absorbée par son deuil, Déméter dédaigne de le boire. Suite à cela,

> *Baubô se croit méprisée, et, découvrant ses parties, elle les montre à la Déesse. À cette vue [Déméter] toute réjouie accepte enfin* […] *le breuvage, enchantée qu'elle avait été du spectacle !*[4]

Comme nous le voyons, ce geste *inattendu et rituel* en même temps, *ranime* la Déesse pétrifiée dans son deuil. Dans le chapitre suivant, nous allons aborder la question du lien entre la mort et le rire sous cet angle « baubesque » ; la notion de *mort joyeuse*[5] élaborée par Bakhtine nous servira du fil conducteur.

---

1 Ibid.
2 Clément d'Alexandrie, *Le Protreptique*, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 67
3 Ibid., p. 76
4 Ibid.
5 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit.

3.6 Le (mas) sacre du printemps

La part du lion du *Tiers livre des Faits et dits héroïques du bon Pantagruel* occupent les recherches obstinées de Panurge d'une réponse définitive à son interrogation brûlante qui évoque celle qui secouera les planches du Globe un demi-siècle plus tard : « me marier ou ne pas me marier, *that is the question* ». L'aspect le plus dérangeant de l'affaire étant le risque de devenir cocu. « J'aime bien les cocus, ils me semblent des gens de bien et je les fréquente volontiers mais, même sous peine de mort, je ne voudrais pas l'être. C'est un point qui me point trop »[1], avoue le héros de Rabelais.

Panurge demande conseil non seulement à Pantagruel et à son entourage (à Épistémon et au frère Jean des Entommeures), mais également aux représentants de presque tous les arts libéraux : au vieux poète Raminagrobis, au théologien Hippothadée, au médecin Rondibilis, au philosophe Trouillogan, au juge Bridoye. Non satisfait par les raisonnements de très honorables savants, l'ami Touraine du roi des Dipsodes s'adresse ainsi aux personnages dont le savoir ne relève pas des sciences humaines mais plutôt surhumaines : au devin Herr Trippa, au fou Triboulet, à la Sibylle de Panzoust qui répète, non sans certaines modifications[2], le geste obscène de Baubô, pour terminer par l'oracle de la Dive Bouteille. Comme nous pouvons le constater, la question acquiert une grandeur véritablement universelle. Or, aucune solution n'apporte de soulagement à notre cornephobe : l'utilité des réunions avec les érudits babillards dépasse à peine celle du *consilium* des *Herren Doktoren* qui s'agitent burlesquement autour de la gorge monstrueuse d'Irma. Panurge a beau chercher la garantie qui pourrait le protéger contre le destin, au bout du compte, il ne trouve que le « Trinch »[3] émis par l'oracle de la Dive Bouteille. La vénérable Pontife Bacbuc interprète le vocable énigmatique de façon suivante :

> *Trinch est un mot-vérité total, célèbre et compris de toutes les nations, et qui nous signifie Buvez.*[4]

Effectivement, la bouteille est un partenaire incomparablement plus fiable qu'une femme et ne trompera jamais. Dans un article de 1912, Freud remarque que, selon les

---

1 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 667
2 Ibid., p. 711. Nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre.
3 Ibid., p. 1391
4 Ibid., p. 1395

témoignages des grands alcooliques (comme, par exemple, du peintre Arnold Böcklin), leur relation avec le vin représente « la plus pure harmonie, un modèle de mariage heureux »[1]. Pourtant, il existe des têtes chaudes qui chérissent l'espoir de transformer leur partenaire en quelque chose de semblable à la bouteille. Arnolphe de la comédie de Molière *L'École des femmes*[2] en est un exemple paradigmatique. Pour éviter la misère d'être cocu, cet homme solide (préférant se présenter comme Monsieur de la Souche) veut épouser une jeune fille (Agnès) qu'il éduque dès l'âge de quatre ans. La stratégie d'Arnolphe a quelque chose de commun avec l'Empereur Frédéric II qui, comme nous nous en souvenons, avait ordonné d'élever plusieurs enfants en dehors de tout contact humain. Monsieur de la Souche est tout de même moins radical et se limite au contrôle total de la vie d'Agnès. Son but n'est pas de découvrir la langue originaire, comme dans le cas du souverain-érudit, mais de préserver l'innocence de la jeune fille contre l'influence corruptrice du monde déchu. Pourtant, ce n'est pas une noble sauvage ou l'immaculée Virginie qu'il veut obtenir au final. Comme il le formule sans ambages à son ami Chrysalde :

> *Épouser une Sotte, est pour n'être point Sot* […]
> *Non, non, je ne veux point d'un Esprit qui soit haut,*
> *Et Femme qui compose, en sait plus qu'il ne faut.*
> *Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime,*
> *Même ne sache pas ce que c'est qu'une Rime ;*
> *Et s'il faut qu'avec elle on joue au Corbillon,*
> *Et qu'on vienne à lui dire, à son tour, qu'y met-on ?*
> *Je veux qu'elle réponde, une tarte à la crème ;*
> *En un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême ;*
> *Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,*
> *De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.*[3]

Notons entre parenthèses qu'Arnolphe désigne comme indice de cette innocence-ignorance, l'incapacité d'entendre le sens caché, l'ambiguïté et l'équivoque : le « jeu du Corbillon » consiste à rimer en *on*, ce qui nous met dans le contexte de jeux de mots à caractère sexuel.

Lacan mentionne la pièce de Molière pour illustrer sa thèse de la « cocufication du désir »[4] dont nous avons débattu dans la partie précédente. Ainsi, il va au-delà du « contenu latent » de la comédie qui consisterait en une ridiculisation d'un jaloux se retrouvant pris au piège qu'il a lui-même préparé pour autrui (la jeune fille s'avère ne pas être si sotte, alors

---

1 Freud S., *Du rabaissement généralisé de la vie amoureuse*, dans Œuvres complètes, volume XI, 1911-1913, Paris, PUF, 2e édition, 2005, p. 139
2 Molière, *L'École des femmes*, Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 2010
3 Ibid., pp. 401-402
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 149

qu'Arnolphe perd tout son discernement). En effet, nous pouvons supposer que l'heureux élu d'Agnès (le jeune Horace) n'échappera pas non plus au destin tellement redouté par Monsieur de la Souche. Lacan conclut qu'« à partir du moment où elle [Agnès] est dans le monde de la parole, quelle que soit la puissance de la formation éducative, son désir est au-delà. […] du fait qu'elle est dans le domaine de la parole, son désir est au-delà, elle est charmée par les mots, elle est charmée par l'esprit, et en tant que quelque chose est au-delà de cette actualité métonymique que l'on essaye de lui imposer, elle s'échappe »[1].

À première vue, Arnolphe est susceptible d'être catalogué comme *barbon*, l'un des personnages types de la comédie classique. En effet, il est considérablement plus âgé que l'objet de sa passion et essaie de la conquérir en utilisant des méthodes peu honnêtes. D'autre part, sa nature comique nous permet d'économiser la pitié et la terreur que nous aurions éprouvées s'il s'agissait d'un héros tragique. « Tout ce qui s'est passé durant la comédie est passé sur lui comme l'eau sur les plumes d'un canard »[2], croit Lacan. Pourtant, le rôle d'Arnolphe dépasse largement l'emploi du *barbon* et pas simplement parce qu'il n'est pas assez vieux (selon la pièce, il a 42 ans[3]). La remarque de Lacan semble perdre de vue la passion douloureuse qu'éprouve cet enseignant malchanceux des femmes, qui possède des harmoniques tragiques (l'on dirait Humbert Humbert de Nabokov avant la lettre). En tout cas, le dosage de « l'anesthésie […] du cœur »[4] prescrit par Molière n'assure pas l'insensibilisation totale et le spectateur compatit plutôt aux chagrins d'Arnolphe qu'il ne se réjouit du bonheur d'Horace. Autrement dit, c'est un personnage *ambivalent*.

Comme le *Vocabulaire de psychanalyse* de Laplanche et Pontalis nous l'indique[5], le terme d'*ambivalence* appartient au psychiatre suisse Eugen Bleuler (qui est connu, entre autres, pour l'introduction d'entités nosologiques telle que la schizophrénie). Il deviendra essentiel à l'enseignement de Melanie Klein qui théorise la pulsion comme *ambivalente* par sa nature : « « l'amour » de l'objet ne se sépare pas de sa destruction ; l'ambivalence devient alors une qualité de l'objet lui-même contre laquelle le sujet lutte en le clivant en « bon » et « mauvais » objet »[6]. Or, la notion n'est pas une propriété privée du discours psychanalytique ou psychiatrique. Ainsi, elle a sa place importante dans le champ d'études cerné par Mikhaïl Bakhtine.

---

1 Ibid., p. 139
2 Ibid., p. 136
3 Molière, *L'École des femmes*, op. cit., p. 405
4 Bergson H., *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 4
5 Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 19
6 Ibid., p. 20

Comme nous l'avons signalé dans le chapitre consacré à son approche socio-linguistique, le *Dialogue* est cet élément dans lequel se déploie le mot défini comme *signe idéologique*[1]. *L'ambivalence* (le préfixe latin *ambi-* marquant l'idée des *deux* côtés, comme dans le Dialogue) dans ce contexte ne relève plus de l'appareil psychique à proprement parler. La lutte marxiste des classes sur laquelle s'appuie la linguistique bakhtinienne représente une *dialectique* qui se déroule dans un domaine autre que la *métapsychologie* freudienne (avec les conflits entre les instances ou entre les pulsions qui lui sont inhérents). Néanmoins, l'accent que les approches bakhtinienne et freudienne mettent sur la *πρᾶξις* pourrait servir leur dénominateur commun. L'enseignement de Bakhtine nous intéresse en relation avec la question de la « cocufication » que nous venons d'aborder. Si Lacan illustre avec la pièce de Molière son idée de la nature métonymique du désir, alors Bakhtine a recours aux pérégrinations de Panurge pour introduire la notion du *temps joyeux*[2].

À la fin de la première partie de notre recherche, nous avons débattu des motifs *utopiques* propres à la comédie attique. Dans son fameux ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*[3], Bakhtine propose de ne pas enfermer l'oiseau de *l'utopie* dans une cage trop étroite du genre littéraire afin d'en faire le principe d'une organisation sociale très particulière, organisation à laquelle nous pourrions appliquer l'adjectif *acéphale*. Autrement dit, cette paroisse *utopique* (rappelons que le mot provient du grec *οὐ* -, « non » - que nous avons déjà rencontré dans le mot *οὔτις* - et *τόπος,* « lieu ») n'obéit pas au fonctionnement hiérarchique de la *πόλις* aristotélicienne. Bakhtine associe cette organisation désorganisée à « un tout populaire »[4] qui fait irruption dans le train-train de la vie quotidienne ordonnée selon « les formes existantes de structure coercitive sociale, économique et politique »[5], *lors des fêtes carnavalesques* (depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance). En s'appuyant sur l'œuvre de François Rabelais, Bakhtine reconstruit la logique et les motifs récurrents de telles « irruptions ». Il est important également de noter que ces coupures carnavalesques dans le discours officiel ne font que révéler les ressorts socio-culturels qui sont toujours à l'œuvre. D'ailleurs, en faisant cette fragmentation conceptuelle (en « socio » et « culturel »), nous commettons une erreur.

---

1 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 32
2 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 244
3 Ibid., p. 41
4 Ibid., p. 255
5 Ibid.

Le « tout populaire » selon Bakhtine, c'est *la vie même*[1], le courant spontané de la vitalité (qui peut se cristalliser dans certaines formes artistiques, comme, par exemple dans l'œuvre de Rabelais).

L'une des particularités les plus frappantes (au premier degré du mot) de ce courant est sa *cruauté joyeuse*, la *cruauté grotesque*, comme le formule Baudelaire dans son texte[2], tellement émerveillé par le démembrement clownesque joué dans le gag brutal du cirque ambulant (que nous avons mentionné dans la première partie de notre travail). C'est justement ici que la notion d'*ambivalence* s'avère être utile. Le *cocu* est le personnage nécessaire des farces médiévales. Il représente le « *roi détrôné*, […] l'*hiver en fuite* : on lui retire ses parures, on le frappe et on le ridiculise »[3]. Ces volée de coups, raclée, roulée, rossée, tournée, brossée, dérouillée, fessée, peignée, dégelée, bastonnade et ratatouille (nous pastichons Rabelais pour souligner l'aspect joyeux de cette violence) relèvent d'un registre autre que la « brimade sociale »[4] dont parle Bergson. Cette dernière est univoquement *négative*, alors que le couronnement du vieux roi avec une jolie paire des cornes est *ambivalent* et *dialectique*. Cette *cruauté ambivalente* est à ne pas confondre avec la *négation effrénée* qui (lors des crises économiques, sociales etc.) efface définitivement les hiérarchies existantes : les irruptions carnavalesques sont temporalisées et obéissent à un certain rythme[5].

Panurge qui s'obstine devant son destin inévitable « veut être le roi éternel, l'année éternelle, la jeunesse éternelle »[6]. Il veut la garantie ultime, il ne supporte *l'ambivalence* qu'en s'accrochant à son phallus éternel, ce qui mène à une pétrification (qui est d'ailleurs à ne pas confondre avec celle qu'inflige Méduse), à une fixation désespérée et ridicule en même temps. En effet, il n'a y qu'une seule possibilité d'échapper au cocuage, c'est, comme le frère Jean le conseille, avoir au doigt *l'anneau de Hans Carvel*[7]. Dans la version de

---

1 Qui n'est pas à confondre avec *l'élan vital* de Bergson (qui se situe plutôt du côté de la tragédie). La vie est à comprendre ici comme la quintessence du renversement et du détrônement joyeux du Souverain Bien monologique, alors que *l'élan vital* se déploie dans l'élément monologique au-delà du social.

2 Baudelaire Ch., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 538

3 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 241

4 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 103

5 Il est pertinent de citer ici un extrait du *Bouc émissaire* de René Girard : « L'effondrement des institutions efface ou télescope les différences hiérarchiques et fonctionnelles, conférant à toutes les choses un aspect simultanément monotone et monstrueux. […] L'identité des conduites entraîne le sentiment d'une confusion et d'une indifférenciation universelles… » (Girard R., *Le bouc émissaire*, Paris, Bernard Grasset, 1982, pp. 24-25).

6 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 243

7 L'histoire édifiante appartient, en fait, au Pogge Florentin, (un écrivain et philosophe humaniste de la Renaissance). Dans le recueil de ses facéties, nous la trouvons sous le numéro 133. Le protagoniste de cette

Rabelais, Hans Carvel était un « grand lapidaire du roi de Mélinde »[1]. Comme Arnolphe, il ne suscite que notre sympathie, car c'est un homme « docte, expert, studieux, homme de bien, de bon sens, de bon jugement, débonnaire, charitable, donneur d'aumônes, philosophe, joyeux du reste, bon compagnon et aimant la raillerie s'il en fut, un peu ventru, la tête branlante et un peu mal aisé de sa personne »[2]. À l'automne de sa vie, il épouse une jeune fille « bien trop gracieuse envers ses voisins et serviteurs »[3]. « Jaloux comme un tigre »[4], Hans Carvel met en œuvre toutes les astuces pédagogiques que les psychologues comportementalistes rangeraient dans le spectre du conditionnement (en commençant par les réflexes de Pavlov et terminant par le conditionnement opérant de Skinner), rien n'y fait, la belle reste toujours aussi étourdie et coquette qu'avant. Désespéré, Hans Carvel fait un rêve dans lequel il se fait réconforter par le diable qui lui offre un anneau au majeur en accompagnant son don de l'encouragement suivant : « tant que tu l'auras [cet anneau] au doigt, ta femme ne sera pas connue charnellement par autrui sans que tu le saches et y consentes »[5]. En s'éveillant, le protagoniste de l'anecdote retrouve son doigt à l'endroit du corps de sa femme avec lequel la petite Agnès ne pourrait pas trouver une rime…

Comme nous le voyons, la tentative de boucher le trou des entrailles de la vie, le trou de *l'infini*[6] qui ne se conjugue qu'au féminin (car « la femme rabaisse, rapproche de la terre, corporalise, donne la mort ; mais elle est avant tout le *principe de la vie*, le *ventre* »[7]) mène à la pétrification impuissante (le doigt, même s'il appartient à un homme aussi sympathique que Hans Carvel, ne peut pas arrêter le courant vital). Le *cocu* est celui qui résiste au *temps joyeux*, il veut le figer dans « le marbre et le porphyre »[8] (ce qui nous renvoie à la notion du *monologue épique* que nous avons évoqué dans la partie précédente). Le *temps joyeux*, ce *devenir éternel* selon Héraclite[9] (« Le temps est un enfant qui s'amuse, il joue au tric-trac »[10]), condense la mort avec la naissance en remplaçant les pierres précieuses et nobles

---

facétie s'appelle différemment : François Philelphe (Le Pogge Florentin, *Facéties*, Anatolia Editions, 1994, p. 136).

1 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 773
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 243
7 Ibid., p. 240
8 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 767
9 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 198
10 *Les Écoles présocratiques*, éd. J.P. Dumont, Paris, Gallimard, 1988, p. 78

(également dures et éternelles) par la *joyeuse matière*[1] par la « belle matière fécale »[2] (par définition molle). Ce n'est pas par hasard que l'enfantement de Gargantua se confond avec la défécation. Dans le chapitre consacré à sa naissance, nous apprenons que Gargamelle, sa mère « avait trop mangé de godebillaux, [c'est-à-dire] des grasses tripes […] des bœufs engraissés à l'étable et aux prés guimaux »[3]. Par conséquent, « le cul lui échappait »[4] ce qui aboutit à l'apparition de Gargantua.

Par conséquent, la chute comique dont parle Bergson acquiert une nouvelle dimension : celle de la *belle matière*. Cette dernière a aussi tendance à tomber, comme le cul de Gargamelle. Les *excréments* incarnent « la matière et la corporalité, car ils sont risibles par excellence ; c'est une matière la plus appropriée pour la corporalisation rabaissante de tout ce qui est sublime »[5]. La *belle matière ambiguë* lie la *vie* à la *terre*[6]. La *cruauté fécale* du carnaval n'est pas dépourvue de ce que l'on pourrait qualifier d'angoissant. « Oh les laides bêtes, fuyons ! Serpe Dieu, je meurs de peur », hurle Panurge après sa rencontre avec la Sibylle de Panzoust qui retrousse à la fin « cotte et chemise jusqu'aux aisselles [pour montrer] son cul »[7].

En même temps, cette violence surmonte ce que Freud appelait *l'Unheimlich*[8]. Nous pouvons évoquer ici, suite à Bakhtine, la fin du *Quart Livre des Faits et Dits héroïques du bon Pantagruel* où Panurge, effrayé par la rencontre (comme il le croit) avec le diable, se soulage dans sa chemise. Frère Jean et le brave Roi des Dipsodes rient de leur compagnon malchanceux qui a pris un chat pour le Malin. En ayant pris conscience de son erreur, Panurge se met à rire avec ses amis :

> *Vous dites […] que j'ai peur ? Pas une miette. Je suis, par la vertu Dieu, plus courageux que si j'avais avalé autant de mouches qu'il s'en met dans les pâtes à Paris de la Saint-Jean à la Toussaint. Ha ha ha ? Ouais ? Que diable est ceci ? Appelez-vous ça foire, merde, crotte merde, fiant, déjection, matière fécale, excrément, crottes de loup, étron de sanglier, fumée, étron, colombin, ou crotte de bique ? Moi je crois que c'est du safran d'Hibernie. Ho ho ho hie. Du bon safran d'Hibernie.*

---

1 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 224
2 Ibid., p. 198
3 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 179
4 Ibid.
5 Cet extrait n'est pas traduit correctement dans la version française du livre. Nous proposons notre propre interprétation qui suit la version originale russe (Бахтин М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, Москва, Художественная литература, 1965, p. 164)
6 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 224
7 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 711
8 Freud S., *L'inquiétant*, op. cit.

La paix soit avec vous. Buvons.[1]

Aussi, au lieu du silence inquiétant, le « tout populaire » met le bon safran d'Hibernie, « une matière joyeuse et dégrisante, à la fois rabaissante et gentille, réunissant la tombe et la naissance dans leur forme la moins tragique, une forme comique »[2]. Cela nous renvoie au chapitre concluant la première partie de notre recherche où nous avons mentionné la version « purgative » de la *κάθαρσις*.

En parlant de ce comique populaire, Bakhtine se réfère aux *Voyages en Suisse et en Italie* de Gœthe[3] qui élève cette polyphonie festive carnavalesque au rang d'*idéal universel* en résumant cela dans les vers suivants :

Und so lang du das nicht hast,
Dieses stirb und werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.[4]

Cependant, les spéculations bakhtiniennes nous semblent être plus proches de celles de l'autre grand penseur allemand qu'est Friedrich Nietzsche qui puisa également son inspiration dans l'idée héraclitienne du *temps joyeux*[5]. L'on pourrait même supposer que la *dialectique* du *dionysiaque* et de *l'apollinien* qu'il met en avant dans son œuvre inaugurale *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* est la *version tragique* de la lutte entre le *safran d'Hibernie* et le *porphyre*. Cependant, il convient de traiter cette analogie avec certaines précautions. Ainsi, l'opposition entre la *morale* et *l'art* dans l'œuvre de Nietzsche ne coïncide pas avec l'interaction dialectique entre les « pulsions »[6] artistiques représentées par les Dieux Dionysos et Apollon. La *morale* (incarnée surtout dans la figure de Socrate) est ardemment critiquée comme « un signe de maladie »[7], *l'art* étant « la véritable activité *métaphysique* de l'homme »[8]. La *pulsion apollinienne*, malgré ses tendances

---

1 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 1191
2 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 224
3 Gœthe (von) J. F., *Voyages en Suisse et en Italie*, Paris, Hachette, 1978
4 Et, tant que tu n'as pas compris
Ce « meurs et deviens ! »,
Tu n'es qu'un hôte mélancolique
Sur la terre ténébreuse. (Gœthe (von) J.F., *Pages immortelles*, Paris, Corrêa, 1942, p.180)
5 Denat C., Notes pour La Naissance de la tragédie, dans Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 324
6 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 101
7 Ibid., p. 91
8 Ibid., p. 89

« porphyrisantes », n'est pas morbide en tant que telle car elle relève de l'art. Au début de son ouvrage, l'auteur fait part de ce qu'il appelle son *intuition*[1], selon laquelle :

> *le continuel développement de l'art est lié au caractère double de l'apollinien et du dionysiaque* […] *il existait dans le monde grec une prodigieuse opposition, quant à leur origine et à leurs fins, entre l'art du créateur d'images, l'art apollinien, et l'art non imagé qu'est la musique, l'art de Dionysos…*[2]

Cette intuition *constituera* la base d'une périodisation du génie grec, évoquant la succession des âges mythiques d'Hésiode[3]. L'évolution de l'art (compris, comme nous nous en souvenons, en tant que « véritable activité *métaphysique* de l'homme »[4], ce qui nous place dans le cadre d'une esthétique très particulière) se présente sous les traits d'une *pulsation* volcanique dans laquelle les éruptions violentes (la prédominance de la pulsion dionysiaque) se succèdent par la solidification magmatique (une sorte de coagulation sous la forme de belles images apolliniennes) pour exploser à nouveau dans une autre crise dionysiaque. La concrétion apollinienne relève de l'individuation et l'extase dionysiaque (l'ivresse et l'esprit de la musique) anéantit les limites établies par l'image.

Le rire dans sa version authentique et cruelle s'enracine dans le dionysiaque. Dans son *Essai d'autocritique* qui précède *La Naissance de la tragédie*, l'auteur oppose ce rire à la « consolation métaphysique »[5] car il vise la subversion de l'éternité prétendue du Souverain Bien des platoniciens et des Pères de l'Église. Ce *rire subversif* remplace la métaphysique (socratique, selon Nietzsche) par l'appartenance extatique à une « communauté supérieure »[6] dans laquelle « toutes les délimitations figées et hostiles que la nécessité, l'arbitraire ou la « mode insolente » avaient fixées entre les hommes »[7]. Cette définition est une paraphrase de l'*Ode à la joie* par laquelle nous avons commencé la première partie de notre recherche. Or, cette *joie* nietzschéenne est dépourvue des harmoniques pastorales que nous avons soulignées dans la première partie. Elle ne coïncide pas non plus avec l'utopie d'Hésiode, ni avec le triomphe du « tout populaire » de Bakhtine. Le fait est que, selon Nietzsche, cette joie de la « communauté supérieure »[8] n'est que le deuxième temps précédé d'un *autre rire* qui est tout sauf joyeux :

---

1 Ibid., p. 101
2 Ibid.
3 Denat C., « Introduction pour La Naissance de la tragédie », dans Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 40
4 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 89
5 Ibid., p. 95
6 Ibid., p. 106
7 Ibid.
8 Ibid.

Une légende ancienne raconte que le roi Midas aurait longtemps pourchassé dans la forêt, le sage Silène, le compagnon de Dionysos, sans parvenir à l'attraper. Lorsque enfin le Silène est tombé entre ses mains, le roi lui demande quel est pour les hommes le plus grand et le plus insigne de tous les biens. Glacé et immobile, le démon se tait, jusqu'à ce que, pressé par le roi, il laisse éclater ces mots dans un rire strident :

- Misérable race d'éphémères, enfants du hasard et des peines, pourquoi me presses-tu de te dire ce que tu aurais tout avantage à ne pas entendre ? Le plus grand de tous les biens est pour toi, complètement hors d'atteinte : ne pas être né, ne pas être, n'être rien. Mais le second de tous les biens est pour toi – c'est de mourir bientôt.[1]

Ainsi, le rire glorifiant la vie est-il fondé sur la « douleur originaire »[2] condensée dans le rire strident de Silène. La joie de la « communauté supérieure » représente « *l'Entladung* artistique du dégoût de l'absurde »[3]. *Die Entladung*, c'est-à-dire la *décharge*, est l'une des interprétations de la *κάθαρσις aristotélicienne* proposée par le philologue Jacob Bernays[4] (c'était la version prépondérante au XIXe siècle). Cette décharge artistique garde tout de même les traces du rire strident de la divinité sylvestre : « une joie supérieure fait résonner un cri d'épouvante »[5]. Ici, nous faisons face au gouffre qui sépare la vision tragique de Nietzsche de la joie utopique de Bakhtine. La « belle matière fécale »[6] (la Terre-mère généreuse) absorbe, dans ses douces entrailles, toutes les épouvantes, alors que l'extase dionysiaque se nourrit de la douleur primordiale de l'existence et fonde sur cette souffrance la *santé débordante* et *morbide*[7].

La *douloureuse joie dionysiaque* découle de « l'anéantissement de l'individu »[8], ce qui nous renvoie à la version orphique du Dieu. Dionysos Zagrée étant un avatar du Dionysos mystique qui fut démembré et dévoré par les Titans. Chez Euripide, nous trouvons l'indication qu'il était né « aux cornes de taureau »[9], ce qui nous fait penser au personnage principal du présent chapitre. Le *cocu*, ce *roi détrôné*, répète le destin extatique du fils de Zeus : la raclée, la bastonnade et la ratatouille se finissent par le démembrement joyeux. « Les images de corps dépecés, de dissections en tous genres jouent un rôle de premier plan

---

1 Ibid., pp. 111-112
2 Ibid., p. 121
3 Ibid., p.135
4 L'oncle paternel de Martha Bernays, épouse de Freud. Son interprétation de la *κάθαρσις* aristotélicienne va influencer les théorisations des Études sur l'hystérie.
5 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p.109
6 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 198
7 Denat C., Notes pour La Naissance de la tragédie, dans Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 264
8 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 187
9 Euripide, *Les Bacchantes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1219

dans le livre de Rabelais »[1], note Bakhtine. Cette dissection est *ambivalente* car la *joyeuse cruauté* est lourde de naissance, c'est le « *stirb und werde* » qui précède le festin abondant.

Dans le passage où Lacan parle de la pièce de Molière, il insiste sur la *nature comique de l'amour* : « Les gens ne trouvent presque plus compatible le comique avec l'expression authentique et submergeante de l'amour comme tel. Pourtant, l'amour est comique quand c'est l'amour le plus authentiquement amour qui se déclare et qui se manifeste »[2]. Sans entrer dans la théorie lacanienne de l'amour, osons présumer que *l'utopie rabelaisienne* se trouve proche de cette dimension-là, en tout cas, elle est dans la dimension de *l'Éros*, alors que la tragédie nietzschéenne se déploie dans un tout autre registre, celui de l'*épouvante*. Dans le chapitre suivant, nous nous tournerons vers ce Dionysos effroyable dont le corps mutilé est aussi insupportable que le *rire strident* de Silène.

---

1 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 195

2 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 138

3.7 Les martyrs de la joie et de la jouissance

> *… tout ainsi que je me donne à cent mille panerées de beaux diables, corps et âme, tripes et boyaux au cas où je mentirais d'un seul mot en tout l'histoire, de même, que le feu de Saint Antoine vous brûle, l'épilepsie vous vire, la foudre et l'ulcère vous déglinguent, la diarrhée vous traverse, le fin feu de l'érésipèle aussi menu que poil de vache tout renforcé en mercure vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorrhe, puissiez-vous tomber en souffre, en feu et en abîme, au cas vous ne croiriez pas fermement tout ce que je vous raconterai dans cette présente chronique.*[1]

C'est par cette grêle de jurons que Rabelais clôt le prologue de son livre inaugural, *Pantagruel, roi des Dipsodes*, restitué à son naturel avec ses faits et prouesses épouvantables. Dans son étude de la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Bakhtine consacre un grand chapitre au vocabulaire de la place publique qui nourrit l'écriture de Rabelais. Le *juron* étant l'unité la plus caractéristique de ce vocabulaire savoureux et vital. C'est le mot ambivalent et universel par excellence, « un Janus à double visage »[2]. Nous avons déjà évoqué la comparaison avec Janus dans le contexte du *Witz freudien*. Cette allégorie est également importante pour Bakhtine qui, dans son ouvrage « translinguistique »[3], rapproche le *signe idéologique* avec *Janus* : « toute critique vivante peut devenir louange, toute vérité vivante ne peut manquer de paraître à certains le plus grand des mensonges »[4].

Les *jurons* « ne sont jamais des invectives personnelles ; [ils] sont universels et, en définitive, visent toujours les choses élevées »[5]. Telle la « belle matière fécale »[6], ils visent à *corporaliser* et *matérialiser* le monde mais, dans ce cas, les motifs *sacrificiels* sont prépondérants. Le thème essentiel de ce *mot cruel* et *ambivalent* est « le dépeçage du corps humain »[7]. Les *jurons* populaires nous renvoient au *corps sacré et bafoué du Christ et des*

---

1 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., pp. 413-415
2 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 167
3 Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », op. cit., p. 88
4 Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 44
5 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 213
6 Ibid., p. 198
7 Ibid.

martyres, ce qui indigne les moralistes[1]. Le caractère universel, utopique et grotesque de la chair hachée qui est propre au vocabulaire joyeux de la place publique semble dissoudre *l'épouvante* qu'éprouvaient les docétistes face au corps du Dieu crucifié.

Paradoxalement, le *juron* s'avère être le frère jumeau de la *prière* car il implique la dimension du *sacré*, la dimension qui dépasse la réalité immédiate (sauf que, contrairement à la prière, son destinataire n'est pas le Dieu *immuable* de St Augustin). Le comique universel selon Bakhtine ne relève pas du rire punitif et univoque de Bergson. Comme le souligne le philosophe russe,

> *le XIX^e^ siècle bourgeois n'a eu de respect que pour le rire purement satirique qui était en réalité un rire rhétorique, triste, sérieux et sentencieux (ce n'est pas sans raison qu'on l'a assimilé au fouet et aux verges). On admettait en outre le rire purement divertissant, insouciant et anodin. Tout ce qui était sérieux devait être grave, c'est-à-dire d'un ton rectiligne et plat.*[2]

C'est pourquoi Bakhtine forge une notion de *réalisme grotesque*[3] qui soude ensemble le *rire* et le *sérieux*, ces deux catégories incompatibles dans la logique de Pédagogue (dans le sens clémentin du terme). La réalité grotesque est une réalité *éternellement inachevée*[4] qui résiste au marbre et au porphyre de l'idéologie qui se prétend impérissable, immortel et monologique. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, ce joyeux éternel inachèvement de l'existence se résume par l'impératif « *stirb und werde* » (« meurs et deviens ») de Gœthe. Mais il s'incarne également dans le *juron* qui *condense* (comme l'aurait formulé Freud) la mort et le devenir dans un seul mot bien pesant, tel une motte lourde et fumante du bon safran d'Hibernie.

Chose curieuse, du fait de son *ambivalence*, le *sacrifice* carnavalesque qui consiste en un dépeçage habile du corps tel une belle et grasse andouille, *ne laisse pas de déchets*. Bakhtine va jusqu'à comparer l'utopie populaire avec la vie des *protozoaires* :

> *Dans les hauteurs du réalisme grotesque et folklorique comme dans la mort des organismes unicellulaires, il ne reste jamais de cadavre (la mort de l'organisme unicellulaire coïncide avec sa multiplication, c'est-à-dire la division en deux cellules,*

---

1 Voici la condamnation d'un moraliste du XVI^e^ siècle :
Ils jurent Dieu, ses dens, sa teste,
Son corps, son ventre, barbe et yeuls,
Et le prennent par tant de lieux,
Qu'il est haché de tous costez
Comme chair à petits pastez.
(Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 195)

2 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 60

3 Ibid., p. 40

4 Ibid., p. 41

> *deux organismes, sans nul « déchet »), la vieillesse est enceinte, la mort est grosse, tout ce qui est limité, caractéristique, figé, prêt, est précipité dans le « bas » corporel pour y être refondu et subir une nouvelle naissance.*[1]

Ici, nous nous permettons de faire un saut interdisciplinaire pour aborder le problème du *gros mot*, du *corps dépecé* et du *déchet* dans la clinique psychanalytique. Dans le séminaire de 1955-1956 que Lacan consacre aux psychoses, nous trouvons une vignette clinique dans laquelle apparaissent ces trois termes liés ensemble[2] (il y revient deux ans plus tard, dans son texte *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*[3]). Dans la leçon datant du 7 décembre 1955, Lacan parle d'une patiente atteinte d'un délire paranoïaque avec laquelle il a parlé lors d'une présentation de malade. Traçons les grandes lignes de ce cas.

La patiente est une jeune femme « charmante et aimée de tous »[4] qui aurait commis une erreur (en tout cas, sa mère l'interprète de cette manière-là[5]) en s'étant mésalliée à un paysan[6]. La vie conjugale à la campagne et la séparation d'avec sa mère (qui est restée dans sa ville) ont déclenché chez la jeune mariée un délire dont le thème n'est pas sans évoquer la cruauté carnavalesque par laquelle nous avons débuté le présent chapitre. La pauvre citadine n'avait pas l'ombre d'un doute que sa belle-famille paysanne envisageait de la « couper en rondelles »[7], c'est-à-dire de la dépecer comme ils avaient l'habitude de faire avec le bétail. De ce fait, elle a pris la décision de s'évader. Ensuite, elle a trouvé abri chez sa mère qui deviendrait sa compagne et complice de délire : autrement dit, elles ont ce qui, en psychiatrie, s'appelle la *folie à deux*[8]. Ce délire ne se limite pas à la belle-famille de la jeune femme et inclut une voisine envahissante « aux mœurs légères »[9].

Un jour, la patiente croise l'amant de cette voisine dans le couloir. C'est justement sur cette rencontre que s'attarde Lacan. À son passage, ce « vilain homme »[10] lui aurait lancé un gros mot dans le dos. Lors de la présentation clinique, la patiente devient très réticente quand elle fait part de ce fait et refuse, au début, de révéler le gros mot en question. Cette réticence aux allures *énigmatiques* relève de la *perplexité* qui sert de signe clinique

---

1 Ibid., p. 62
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., pp. 58-65
3 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., pp. 532-535
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 59
5 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 534
6 Ibid.
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 61
8 Ibid., p. 58
9 Ibid., p. 59
10 Ibid.

important. Le contexte de la présentation et l'anamnèse permettent à Lacan de conclure qu'il s'agissait d'une *hallucination auditive*. Le tact et la douceur du clinicien font lâcher à la patiente (« avec un rire de concession »[1]) un aveu « qu'elle n'était pas sur ce point tout à fait blanche, car elle avait elle-même dit quelque chose au passage »[2]. Ce petit *rire de concession* signale que ce qui a été dit recelait quelque chose de très intime pour la patiente, quelque chose ayant la structure d'une *allusion* (cela nous renvoie à la dimension où le *Witz* et le *lapsus* se déploient). Comme le souligne Lacan, « simplement parce qu'elle est sujet humain, elle ne peut parler que par allusion »[3].

Tirée de son contexte, la réplique qui précède l'injure hallucinatoire n'a rien d'extraordinaire ; l'on dirait un simple « ronron de la répétition […] fait de mots pour ne rien dire »[4], propre à la « parole vide ». Pourtant, placée dans le cadre de l'histoire de la jeune femme, elle acquiert une dimension vraiment dramatique. « Je viens de chez le charcutier »[5], voici cette phrase qu'elle adresse au « vilain homme »[6] et qui n'est pas sans *équivoque* pour elle qui avait quitté sa belle famille de peur d'être « coupée en rondelles »[7]. Faute de l'Autre qui pourrait « accuser le coup »[8] (car il est *forclôs*), la patiente ne se situe pas dans la dimension dans laquelle elle (en tant que sujet de l'inconscient dans « son ineffable et stupide existence »[9]) pourrait forger un symptôme ou un *Witz*. Par conséquent, la phrase ambiguë la plonge dans une *perplexité* totale. Lacan lie ce suspense avec le *je* (*l'embrayeur* linguistique dont nous avons parlé dans les chapitres précédents) de la phrase allusive. Sans abri symbolique, ce *je* se balade entre sa mère, son voisin et elle (« la désignation du sujet parlant […] restait oscillante »[10]).

L'hallucination auditive arrête cette *errance transitiviste* aux dépens de la patiente qui devient une « martyre de l'inconscient »[11]. Au cours de l'entretien clinique, la jeune femme fait finalement part du gros mot qui lui est *venu du dehors*[12] : « truie »[13]. Contrairement au *juron* de la place publique, cette *injure* n'est pas *ambivalente* ni *joyeuse*.

---

1 Ibid.
2 Ibid.
3 Ibid., p. 64
4 Ibid., p. 17
5 Ibid., p. 59
6 Ibid.
7 Ibid., p. 61
8 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 98
9 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 549
10 Ibid., p. 535
11 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 149
12 Comme le formule Lacan, « ce qui est refusé dans l'ordre symbolique, resurgit dans le réel » (Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 22)
13 Ibid., p. 60

Or, ils ont quelque chose en commun : les deux dépassent le système du langage constitué des différences, les deux sont *opaques*[1] car lestés de la « belle matière fécale ». Sauf que dans le cas de l'injure hallucinée, il s'agit justement du « déchet du langage »[2] (comme le formule Jean-Claude Maleval), de cet élément *mortifère* que l'utopie carnavalesque absorberait (selon Bakhtine) dans « l'éternel inachèvement de l'existence ».

Comme nous nous en souvenons des chapitres précédents, la « *fictionnalisation* » qui est propre à la *métaphore paternelle* implique le « meurtre de la chose »[3]. Or, l'hallucination apparaissant sous la forme de la *voix réelle* trahit la présence du « vieil orang »[4] bien vivant au sein du symbolique. Faute du crime inaugural, l'Autre qui pourrait garantir la dimension de la *vérité* n'a pas été instauré. L'équivoque qui avait plongé la patiente dans un état de *perplexité* a trouvé sa résolution dans la « truie », dans *l'injure* énoncée par « son reflet dans son miroir, son semblable »[5]. Bien que cette réponse boucle l'allusion insupportable, elle reste *insubjectivable* car elle vient *avant*[6] la *question inconsciente* qui ne peut être posée qu'à l'Autre symbolique (« reconnu mais […] pas connu »[7]). Le « *qui suis-je* ? » du *sujet de l'énonciation* s'avère ainsi être éclipsé par ce que Lacan appelle le « *que suis-je* ? »[8], c'est-à-dire par la *jouissance*[9]. Le mot « truie » renvoie la patiente à son *être de l'objet*, que Lacan décrit de manière poétique :

> *Cet autre à qui elle parle, elle lui dit d'elle-même – Moi, la truie, je viens de chez le charcutier, je suis déjà disjointe, corps morcelé, membra disjecta, délirante, et mon monde s'en va en morceaux, comme moi-même.*[10]

Le *morcellement psychotique* évoqué ci-dessus n'est pas lourd de la résurrection sous-jacente dans le dépècement joyeux du *juron*. Nous nous sommes déjà approchés de cette *déchétisation* dans les chapitres précédents, guidés par le *martyre dresdois* qui avait survécu à la fin du monde. Rappelons que sa maladie débute par les plaintes hypocondriaques qui deviennent de plus en plus bizarroïdes : commençant par un surmenage professionnel banal, allant jusqu'à la pénétration lascive des « rayons divins » dans le corps féminisé de « Miss Schreber » en passant par le pourrissement fétide de la « charogne »[11].

---

1 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 535
2 Maleval J.-C., *La forclusion du Nom-du-Père. Le concept et sa clinique*, Paris, Seuil, 2000, p. 234
3 Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », op. cit., p. 319
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 131
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 63
6 Ibid., p. 227
7 Ibid., p. 48
8 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », op. cit., p. 819
9 Ibid.
10 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 64
11 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 166

L'hypocondrie psychotique témoigne de l'intrusion violente de la *jouissance non-phallicisée* (c'est-à-dire non incluse dans la dialectique du désir) et des perturbations graves du champ de *l'imaginaire* qui nous font penser aux *membra disjecta* évoquée plus haut.

La psychiatrie renvoie la désagrégation du schéma corporel au spectre de la schizophrénie, en laissant à la paranoïa le domaine idéationnel. Pourtant, ces champs nosologiques ne sont pas incompatibles ; le cas du magistrat dresdois en est la preuve. Cela s'inscrit parfaitement dans la logique de la *forclusion du Nom-du-Père* forgée par Lacan. L'identification avec l'autre imaginaire et la structuration du schéma du corps se déroule dans les coordonnées symboliques, sans grand Autre de langage « l'homme ne peut même plus se soutenir dans la position de Narcisse »[1].

Cette *déchétisation psychotique* est particulièrement violente dans le cas du *syndrome de Cotard*. Voici un témoignage d'une malade atteinte de ce syndrome qui tourne autour des *membra disjecta* :

> *Je suis une espèce d'objet, d'objet inanimé, je n'ai plus de vie mentale, je me fais l'effet d'être… à la campagne, je me souviens quand on tue un canard, on coupe le cou de la bête, la bête n'a plus de tête, elle continue à se mouvoir sans tête, et j'ai l'impression d'être un canard sans tête, je n'ai plus de réaction mentale, je suis réduite à cet état de loque, de véritable monstre, c'est abominable ; j'étais un être humain, je ne suis plus un être humain.*[2]

Comme cette image épouvantable est loin de l'insouciance et de la légèreté étourdie des *oiseaux du ciel*[3] immortalisés par Aristophane ! Une loque, l'étoffe usée, réduite en lambeaux est tout le contraire d'une outre qui se gonfle, tel le membre viril en état d'érection, pour s'envoler aux cieux et y rejoindre la gent ailée qui peuple Coucouville-les-Nuées.

Chose curieuse, nous trouvons la même image de *canard décapité* dans un passage du séminaire de Lacan consacré aux *formations de l'inconscient* et dans lequel il lie le rire à la décharge de la tension provoquée par la *chute*[4] de *l'image narcissique* :

> *Si quelqu'un nous fait rire quand il tombe simplement par terre, c'est en fonction de son image plus ou moins pompeuse à laquelle nous ne faisons même pas tellement attention auparavant.* […] *Le rire éclate pour autant que le personnage imaginaire continue dans notre imagination sa démarche apprêtée alors que ce qui le supporte de réel est là planté et répandu par terre. Il s'agit* […] *d'une libération de l'image.* […] *d'une part, quelque chose qui est libéré de la contrainte de l'image, d'autre part l'image elle aussi va se promener toute seule. C'est ainsi qu'il y a quelque chose de*

---

1 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 551
2 Czermak M., « Signification psychanalytique du syndrome de Cotard », dans *Passions de l'objet*, Paris, Joseph Clims, 1986, p. 214
3 Matthieu 6:26
4 Une nouvelle version de l'homme qui tombe !

comique dans le canard auquel vous avez coupé la tête et qui fait encore quelque pas dans la basse-cour.[1]

Cette décapitation est certainement d'un autre ordre que celle dont se plaint la patiente psychotique. Le « syndrome du canard » nous renvoie plutôt à la clinique de la névrose obsessionnelle dans laquelle la question de posture (ou même d'*imposture*) occupe une place prépondérante. Pourtant, Lacan trouve qu'une autre allégorie du royaume animal serait plus appropriée dans ce cas. Ainsi, évoque-t-il une fable de Phèdre[2] sur la *grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf*[3]. Bien que l'héroïne de la fable termine son existence explosée en petits morceaux[4], dans le contexte du séminaire lacanien, l'image grotesque de la grenouille enflée relève tout de même du paradigme phallique de l'outre (mais l'aspect de la tension[5] vient ici en avant). Le comique propre à la fable semble résonner à l'unisson avec les efforts ridicules de Panurge pour conserver à jamais sa virilité en état porphyrique et d'échapper au cocuage.

Revenons au problème de *juron* par lequel nous avons débuté le présent chapitre. Comme nous pouvons le constater, dans la clinique psychanalytique, nous faisons face à sa version mortifère. *L'injure* nous faisant penser au mot anglais ayant la même étymologie : « *injury* » qui se traduit par « blessure, lésion, dommage ». Est-il possible de trouver un analogue *linguistérique* du juron qui ne serait pas destructeur ? Le *Witz* qui « supplée […] à l'échec de la communication du désir par la voie du signifiant »[6] ne convient pas pour ce rôle en raison de son caractère *fictionnalisant* propre à la *métaphore*. Dans son commentaire de l'hallucination « truie », Lacan met *l'injure* en parallèle avec une autre unité *linguistérique*, avec le *mot d'amour*[7]. Les deux représentent « une rupture du système du langage »[8].

Je te mange… - Chou !
Tu te pâmes… - Rat ![9]

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 131
2 Phèdre, *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 17 (la fable est plus connue dans la version de La Fontaine : La Fontaine, *Fables*, dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 33)
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 18
4 Comme la clinique nous le démontre, la névrose obsessionnelle prend souvent les allures dépressives. Pourtant, le névrosé ne fusionne pas complètement avec le déchet qui apparaît non-voilé dans la mélancolie psychotique.
5 Provoquée par « l'emprise du regard » (Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 18) qui rapproche la névrose obsessionnelle et la paranoïa.
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 98
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 67
8 Ibid.
9 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 535

Ces échanges érotiques qui parodient la structure de l'hallucination auditive ne sont pas privés de cette cruauté animale dont nous avons débattu dans le chapitre sur l'aspect utopique de la comédie attique[1]. Il est intéressant de remarquer que ce qui apparaît dans la *translinguistique* bakhtinienne comme la quintessence de la dialectique (qui fait évoluer le langage dans son éternel inachèvement) s'avère être presque expulsé de l'ordre symbolique au sein de la *linguisterie* lacanienne.

Mais laissons de côté la sphère du symbolique, même dans ses formes limites (qu'elles soient étudiées sous l'angle de l'utopie ou de la clinique psychanalytique). Permettons-nous d'effectuer encore un saut interdisciplinaire : cette fois-ci dans le domaine de la *psychophysiologie* qui nous dévoilera peut-être un nouveau lien entre le *martyre* et le *rire*. Nous avons déjà mentionné les notes d'Aristote liant le rire aux mouvements diaphragmatiques. Le philosophe cite à plusieurs reprises l'exemple des blessures de guerre infligées dans la région du ventre qui, malgré leur caractère manifestement désagréable, suscitent le rire. Dans l'un de ses textes, il émet une hypothèse que cette réaction paradoxale est « une espèce de dérangement et de surprise »[2] ; dans l'autre, il met l'accent sur « la chaleur qui se dégage de la blessure »[3]. Nous trouvons les observations intéressantes du même ordre dans l'ouvrage du psychologue et médecin danois Carl Lange[4] qui parle du rire provoqué par des causes (à première vue) inadéquates. Ainsi, évoque-t-il le cas d'un « jeune homme très intelligent et pas du tout nerveux [qu'il traitait pour] une ulcération de la langue avec un caustique très douloureux »[5].

> *Régulièrement, pendant cette opération, continue Lange, au moment où la douleur était à son maximum, il était pris d'un violent éclat de rire, bien qu'il n'y eût certainement pas de quoi rire.*[6]

Chose curieuse, ses observations liant le rire à la douleur suivent après ses réflexions sur *l'angoisse*. Lange médite sur l'étymologie du mot et trouve ses origines dans la racine sanskrite *ah* ou *anh* qui signifie « broyer, torturer, tuer »[7]. Se peut-il que le rire paradoxal soit proche de l'angoisse ? En effet, nous trouvons un exemple littéraire pertinent cité par James

---

1 Le lien entre l'animalité et la pulsion a été méticuleusement étudié par Freud (voir, par exemple, Freud S., *Totem et tabou*, op. cit.).
2 Aristote, *Problèmes*, op. cit., 965a 14, p. 87
3 Aristote, *Les parties des animaux*, op. cit., 673a 11, p. 97
4 Son nom figure dans la théorie périphérique des émotions James-Lange. Carl Lange et le psychologue américain William James supposent que l'émotion en tant que processus psychique n'est qu'une conséquence des effets corporels. Par exemple, la tristesse suit les larmes et pas l'inverse, comme nous avons l'habitude de le penser.
5 Lange C., *Les émotions. Étude psychophysiologique*, Paris, Félix Alcan, 1895, p. 162
6 Ibid.
7 Ibid.

Sully[1] dans lequel la douleur physique se mélange à la souffrance psychique. Titus Andronicus de Shakespeare, le général romain, se fait trancher la main pour sauver, comme il pense, ses fils. Or, son ennemi insidieux, le maure Aaron lui donne en échange leurs têtes. Le *spectacle* glaçant couplé avec la *douleur* font rire Titus, ce qui bouleverse son frère Marcus, terrassé par l'horreur : « Pourquoi ris-tu ? L'heure n'est pas au rire »[2].

Les études psychophysiologiques mettant en valeur le lien entre le rire et la douleur (qui relève de « *ah* » mentionné par Lange) serviront l'objet de méditation mystique d'un penseur comme Georges Bataille. Un cliché photographique tiré du *Traité de psychologie* de Georges Dumas[3] (illustrant la partie consacrée aux rapports entre la douleur et la plaisir) aura, comme il le confesse, « un rôle décisif dans [sa] vie »[4]. Le cliché représente un véritable dépeçage du corps humain, les *membra disjecta* réels. Cette fois-ci il ne s'agit pas du démembrement joyeux du « *roi détrôné*, […] l'*hiver en fuite* »[5] ou du morcellement du schéma corporel du schizophrène inondé par la jouissance non-inscrite dans la dialectique du désir, mais d'un criminel subissant le supplice chinois connu sous le nom de *lingchi*. Abolie au début du XXe siècle, la torture était une *vraie fête populaire*. Comme l'écrit le médecin français Jean-Jacques Matignon qui a probablement assisté à cet événement sanglant (la *foule populaire* dans ce récit susciterait à peine la sympathie du lecteur contemporain de Bakhtine),

> *Ces exécutions attiraient une foule énorme et la pression des spectateurs désireux de ne rien perdre des phases du spectacle était telle qu'à chaque exécution, il y avait régulièrement quelques personnes écrasées.*[6]

Le supplice monstrueux (qui se traduit par *Cent morceaux*[7]) consiste à sectionner successivement des parties du corps du condamné avant de lui trancher la tête. L'administration de stupéfiants permettait de maintenir le condamné en vie longtemps. L'image qui a tellement bouleversé Georges Bataille démontre l'agonie d'un jeune Chinois, « la poitrine écorchée […], bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux »[8]. Dumas remarque l'expression paradoxale du visage du supplicié qui fait preuve d'une « sorte de joie

---

1 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., pp. 61-62
2 Shakespeare W., *Tutus Andronicus*, dans Œuvres complètes, volume I, Tragédies, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 101
3 Dumas G., *Nouveau traité de Psychologie*, tome II, Paris, F. Alcan, 1932
4 Bataille G., *Les Larmes d'Éros*, dans Œuvres complètes, volume X, Paris, Gallimard, 1987, p. 627
5 Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 241
6 Matignon J.-J., « Un supplice qui disparaît en Chine : le lynchii », dans Archives d'anthropologie criminelle de criminologie et de psychologie normale et pathologique, n° 142, 15 octobre 1905, p. 841
7 Bataille G., *Les Larmes d'Éros*, op. cit., p. 626
8 Bataille G., *L'expérience intérieure,* op. cit., p. 139

extatique avec la bouche entr'ouverte »[1]. Le psychologue reste perplexe devant cette image car il n'arrive pas à classer l'émotion qu'exprime le martyre :

> *Comment, dans cette douleur inouïe, ces yeux mi-clos et ces joues qui remontent, cette tête qui relève en arrière, cette bouche qui semble sourire ?*[2]

Dumas finit par constater que l'expression que nous voyons sur le cliché ne peut pas entrer « dans le cadre habituel de nos interprétations »[3]. C'est justement ce *hors-sens* de la *joie* d'une « douleur toute nue »[4] qui *méduse et fascine* Georges Bataille. Nous n'allons pas entrer dans l'analyse des ressorts de ce ravissement qui a résulté de l'année de la psychanalyse avec le Docteur Adrien Borel. Suivons les raisonnements de Bataille lui-même. Dans son ouvrage de 1943, il propose une sorte d'ascèse mystique qui condense le « rire strident »[5] de Silène avec les *Exercices spirituels* de St Ignace de Loyola[6].

Le contemporain basque de Rabelais[7] et le fondateur de la *Compagnie de Jésus* plus connue en tant qu'*ordre des jésuites* ne recule pas devant ce qui a tellement choqué les *docétistes*. Aussi prescrit-il de méditer sur la *Passion du Christ* : il s'agit « de demander la douleur avec le Christ douloureux, le déchirement avec le Christ déchiré, les larmes, la souffrance intérieure pour tant de souffrance que le Christ a supportée pour moi »[8]. Comme nous nous en souvenons de la première partie de notre travail, dans le paradigme du *Dieu-amour* chrétien constitué autour de la notion de *grâce*, « les pleurs de joie » jouent le rôle d'indicateur important de l'expérience spirituelle. L'attention que Loyola prête à la douleur semble déplacer l'accent sur les pleurs en laissant la joie de côté.

Dans son *Expérience intérieure*, Bataille propose une nouvelle version de l'exercice de Loyola en remplaçant la *Passion du Christ* par le cliché qui n'expose que la « douleur toute nue »[9] où il n'y a plus de place pour l'amour divin. Cette contemplation n'est pas sans évoquer le destin d'Actéon déchiré par ses propres chiens… En revanche, un élément qui nous est connu grâce à La Rochefoucauld et au magistrat dresdois passe au zénith : le *soleil* dont la lumière éclatante ne doit pas être regardée directement. La contemplation de la torture

---

1 Dumas G., *Nouveau traité de Psychologie*, tome II, op. cit., pp. 285-286
2 Ibid., p. 286
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, op. cit., p. 111
6 Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, dans Écrits, Paris, Desclée de Brouwer, 1991
7 Qui sait, il se peut qu'ils se soient croisés à Paris à la fin des années 1520 !
8 Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, n° 203, op. cit., p. 154
9 Dumas G., *Nouveau traité de Psychologie*, tome II, op. cit., p. 286

épouvantable qui ne s'inscrit pas dans « des schémas coutumiers »[1] mène l'observateur dans une zone d'une beauté aveuglante :

> *quelque chose m'échappe, me fuit, la peur me dérobe à moi-même et comme si j'avais voulu fixer le soleil, mes yeux glissent.*[2]

L'épouvante face au soleil mêle *l'angoisse* à *l'amour*[3] (ce dernier ne résout d'ailleurs pas « l'excès de […] douleur »[4]). Dans la première partie de notre travail, nous avons mis en lumière l'opposition (sous-jacente dans l'enseignement des Pères de l'Église) entre le rire qui se propage entre les frères de péché (« une bande de jeunes vauriens »[5], comme le formule St Augustin) et les larmes que la prière peut offrir à celui qui est prêt à donner place à la grâce du Christ. Dans le second cas, le destinateur de la prière s'arrache de la bande de vauriens pour affronter sa solitude sous le *regard aimant* de Dieu. Dans la *solitude mystique* prescrite par Bataille, la prière (médiatisant les relations de l'homme avec Dieu) semble être exclue car elle se présente comme une formation « discursive »[6]. L'auteur de *L'expérience intérieure* explore surtout « l'existence non discursive »[7]. Aussi, la contemplation de quelque chose d'*irreprésentable* (relevant de l'extase et de l'ivresse dionysiaques) vient-elle au premier plan. Le *regard* contre lequel lutte Francisco (le rapport de force est complètement inégal puisqu'il n'a pas d'autre arme que l'épingle de sa femme), qui hante Freud en Bosnie-Herzégovine et que s'approprie le martyr dresdois, est mis en avant.

L'*expérience intérieure* de Bataille permet de cerner la zone du rire qui ne serait pas le rire qui éclate entre les « jeunes vauriens » ou entre les « buveurs très illustres »[8]. Cela n'est pas non plus le rire orgueilleux de Melmoth qui triomphe (ou prétend seulement le faire) sur son ennemi abattu. Le *rire mystique* qui nourrit l'œuvre de Bataille et qui se substitue, dans le *mouvement blasphématoire*, à la *gratia lacrymarum*, côtoie plutôt *l'extase* du patient de Sonnenstein, *l'extase* d'une *victime torturée*. Dans ce contexte, le prénom Isaac signifiant en hébreu « il rira » acquiert de nouvelles connotations bien sombres, voire *épouvantables* : il rira sur la table sacrificielle, mutilé par des bourreaux méticuleux.

---

1 Ibid.
2 Bataille G., *L'expérience intérieure,* op. cit., p. 139
3 Il ne s'agit pas de l'amour de Dieu mais de l'auteur même : « Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part : il me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que justement je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine » (Bataille G., *L'expérience intérieure,* op. cit., p. 140).
4 Bataille G., *L'expérience intérieure,* op. cit., p. 140
5 Augustin (St), *Confessions*, livre II, tome I, op. cit., p. 36
6 Bataille G., *L'expérience intérieure,* op. cit., p. 96
7 Ibid.
8 Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, op. cit., p. 161

Il est à souligner que, chez Bataille, ce rire solitaire, le rire de l'irreprésentable, face à l'irreprésentable, conditionné par l'irreprésentable n'aboutit pas à un délire, comme dans le cas du magistrat Schreber. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, Kant considère le rire comme l'anéantissement momentané de l'entendement. Quant à Bataille (dont l'œuvre, à bien des égards, sonne à l'unisson avec celle de Nietzsche), il définit le rire comme étant « préalable à [sa] pensée »[1]. « Le *rire*, ajoute l'écrivain, me porterait plus loin que la pensée. […] dans mon esprit, *rire* n'étant plus limité au minable comique de Bergson, équivalait à Dieu »[2]. Certainement, Dieu est ici un autre nom de *l'indicible*. Ainsi, le *rire solitaire* et mystique qui se déploie sur les terrains vagues que Freud appelait « au-delà du principe de plaisir » sert-il d'outil qui donne la possibilité de toucher à *l'impossible*. Dans le chapitre suivant, nous allons aborder les stratégies artistiques qui articulent le rire avec cet au-delà angoissant de la pensée (qu'elle soit consciente ou inconsciente) ou, autrement dit, avec ce qui a été désigné plus haut comme le *déchet du langage*.

1 Bataille G., *Conférences (1951-1953),* dans Œuvres complètes, volume VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 562
2 Ibid.

3.8 Le sacrifice de la métaphore : du terrorisme à la sainteté

Suite à sa méditation sur le cliché *épouvantable* du jeune Chinois torturé, Bataille se remémore un fait divers qui ressemblerait à une *parodie* des mythes grecs ou du *Titus Andronicus* de Shakespeare s'il ne s'agissait pas d'une histoire vraie :

> *... un ouvrier pauvre à la fin d'une semaine rentre chez lui rapportant sa paie en billets. Un petit garçon de quelques années voit les billets, joue avec et les jette au feu. L'apercevant trop tard, le père voit rouge, s'empare d'une hache et dans l'égarement tranche les deux mains de l'enfant. La mère baignait sa petite fille dans la pièce voisine. Elle entre, attirée par les cris, et tombe morte. La petite fille dans le bain se noya. Devenu subitement fou, le père s'enfuit, erra dans la campagne.*[1]

Cette séquence atroce a tout de même des allures *comiques*, ce qui ne pouvait pas échapper à l'auteur de ces lignes-là :

> *Tout le monde a conscience que la vie est parodique et qu'il manque une interprétation.*
> *Ainsi le plomb est la parodie de l'or.*
> *L'air est la parodie de l'eau.*
> *Le cerveau est la parodie de l'équateur.*
> *Le coït est la parodie du crime.*[2]

Nous trouvons chez Bergson le mécanisme comique qui est en jeu dans le fait divers cité sous le nom de *boule de neige*[3]. Comme l'image le suggère, il s'agit d'un enchaînement d'événements (qui deviennent de plus en plus incontrôlables en s'accélérant au fil du temps) dont la cause est tout à fait futile en comparaison avec les conséquences produites. La vision de la boule de neige se transformant en une avalanche aurait probablement plu à Bataille qui mettait la notion de *dépense*[4] (surtout de la *dépense improductive* dont le paradigme est le *potlatch*) au cœur de sa philosophie. Risquons de supposer que, dans l'optique de l'auteur de *L'expérience intérieure*, ce qui pourrait déclencher le rire dans ce cas n'est pas tant l'absurdité *mécanique* qui détruit par une petite brise « un château de cartes laborieusement

---

1 Bataille G., *L'expérience intérieure,* op. cit., p. 141
2 Bataille G., *L'Anus Solaire,* dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, 1970, p. 81
3 Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 61
4 Bataille G., *La notion de dépense,* dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, 1970

monté »[1] (mise en avant par Bergson) que la *chute* elle-même, la *perte de gravité* à couper le souffle[2].

Les faits divers ne sont pas, en pratique, si divers et se ressemblent comme les frères jumeaux de l'anecdote de Mark Twain : tout ces accidents, délits, meurtres et suicides se mélangent dans l'écume homogène et vaseuse des jours. Le détachement et l'objectivité creuse du style nous épargnent les affects douloureux voire insupportables que devraient déclencher ces événements sanglants. *L'anesthésie du cœur* qui s'ensuit, couplée à *l'épouvante* sous-jacente (mais rejetée), sont lourdes d'un rire incontrôlable.

Félix Fénéon, journaliste, critique d'art et directeur de revues français, est connu pour être le maître inégalé de ce genre laconique. Sa courte collaboration au journal *Le Matin* en 1906 constitue (42 ans plus tard) un recueil intitulé *Nouvelles en trois lignes*. Nous y trouvons des faits divers rappelant les images carnavalesques étudiées par Bakhtine :

> *Avec un couteau à fromage, le banlieusard marseillais a tué sa sœur qui, comme lui épicière, lui faisait concurrence.*[3]
>
> *Avec une fourche à quatre dents, le laboureur David, de Courtemaux (Loiret), a tué sa femme qu'il croyait, bien à tort, infidèle.*[4]
>
> *Napoléon, paysan de Saint-Nabord (Vosges), a bu un litre d'alcool : bien, mais il y avait mis du phosphore : d'où sa mort.*[5]

La souffrance économique occupe une place importante dans cette rubrique :

> *Madame Fournier, M. Vouin, M. Septeuil, de Sucy, Tripleval, se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage.*[6]
>
> *Jules Marty, courtier en mercerie, 56 ans, et sa femme, 38 ans, se sont asphyxiés à Saint-Ouen. La misère.*[7]

Or, les *Nouvelles en trois lignes* ne se limitent pas aux misères financières en prêtant également attention à la souffrance existentielle de la petite bourgeoisie et des fonctionnaires :

---

1 Bergson H., *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 61

2 Il est intéressant de noter que Bataille considère la lecture du *Rire* de Bergson comme le point de départ de sa connaissance avec la philosophie. Le livre (de même que la rencontre avec son auteur) suscite le sentiment de déception. Pourtant, cette expérience définit le vecteur de la pensée ultérieure de Bataille. (Bataille G., *Conférences (1951-1953),* op. cit., p. 562)

3 Fénéon F., *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 1990, p. 168

4 Ibid., p. 62

5 Ibid., p. 126

6 Ibid., p. 128

7 Ibid., p. 161

Un bijoutier en faux du 3e arrondissement (nom inconnu) et sa femme pêchaient en bateau, à Mèzy. Elle tomba. Il plongea. Disparus.[1]

À Clichy, un élégant jeune homme s'est jeté sous un fiacre caoutchouté, puis, indemne, sous un camion, qui le broya.[2]

Le professeur de natation Renard, dont les élèves tritonnaient en Marne, à Charenton, s'est mis à l'eau lui-même : il s'est noyé.[3]

Au bout du compte, il y a des tragédies qui ne font pas de distinction entre les classes sociales :

Louis Tiratoïvsky a mortellement blessé, à Aubervilliers, Madame Brécourt, et s'est suicidé. L'amour.[4]

Derrière un cercueil, Mangin, de Verdun, cheminait. Il n'atteignit pas, ce jour-là, le cimetière. La mort le surprit en route.[5]

Soyons justes, l'art de Fénéon élève le genre sec et impersonnel des fait divers au niveau de la poésie raffinée qui n'est pas sans évoquer le *haïku japonais*. Cette sublimation exquise étant subversive et ironique. Ce n'est pas par hasard que Joan Halperin, auteur d'une biographie du journaliste français, qualifie son héros de « terroriste en trois lignes »[6]. Par ailleurs, le mot « terroriste » ne représente pas ici une simple allégorie. En effet, à la fin du XIX[e] siècle, Fénéon fut mis en examen pour complicité supposée à la préparation des attentats anarchistes qui avaient bouleversé la France dans les années 1880-1890. Lors du procès, il a adopté un style rhétorique semblable à celui de notre vieille connaissance Pierre François Lacenaire (mais contrairement à ce dernier, Fénéon nia sa responsabilité ; il fut finalement acquitté). Pendant les interrogatoires, il gardait un sang-froid de pince-sans-rire, frappant l'imagination du public par ses courageuses réparties. Nous ne pouvons pas résister à la tentation de citer quelques fragments de ce « jeu dangereux »[7] (comme le remarque, à juste titre, Halperin) :

Le Président : *Il est établi que vous vous entouriez de Cohen et d'Ortiz.*
Félix Fénéon : *Pour entourer quelqu'un, il faut au moins trois personnes.*
(Explosion de rires.)
P. : *On vous a vu causer avec des anarchistes derrière un réverbère.*

---

1 Ibid., p. 76
2 Ibid., p. 47
3 Ibid., p. 110
4 Ibid., p. 161
5 Ibid., p. 158
6 Halperin J.U., *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 375
7 Ibid., p. 322

> F.F. : *Pouvez-vous me dire, Monsieur le Président, où ça se trouve, derrière un réverbère ?*[1]
>
> […]
>
> P. : *Vous avez dit que vous croyiez que ces détonateurs n'étaient pas des engins explosifs. M. Girard a fait des expériences prouvant qu'ils sont dangereux.*
> F.F. : *Cela prouve que je me trompais.*
> P. : *Vous savez que le mercure sert à confectionner un dangereux explosif, le fulminate de mercure.*
> F.F. (froid) : *Il sert également à confectionner des thermomètres, baromètres, et autres instruments.* (Rires.)[2]

Bombes, thermomètres, baromètres et autres instruments : en effet, y a-t-il vraiment une différence ? « Elle tomba. Il plongea. Disparus », passons à l'autre chose ! « L'art de détachement »[3] dont Félix Fénéon fit preuve lors de son procès ainsi que dans la rédaction de ses *Nouvelles en trois lignes* relève, selon Lacan, de la *métonymie* avec le *glissement de sens* qui lui est propre.

> *… nous ne savons* […] *pas où nous arrêter, à aucun moment de cette phrase* […], *continue le psychanalyste, pour lui donner son centre de gravité, son point d'équilibre. C'est précisément ce que j'appellerais leur décentrement. Il n'y a là aucune moralité.*[4]

Chose curieuse, le *décentrement* susmentionné rime à merveille avec les idées politiques de Fénéon (l'anarchisme). Pourtant, ce *terrorisme* littéraire est déjà présent au sein d'un courant tel que le *réalisme*. Jakobson oppose ce mouvement artistique au romantisme et au symbolisme en s'appuyant sur les critères formels. Le primat de la *métaphore* dans le romantisme et le symbolisme contraste avec la *prédominance de la métonymie* dans le cas du réalisme[5]. Ainsi, l'écriture réaliste est-elle décentrée par rapport à ses personnages et « opère des digressions métonymiques »[6] de sorte que nous ne savons plus si « c'est de la chair de jeune fille ou la truite qui est sur la table »[7] (nous avons mentionné cet exemple tiré du *Bel-Ami* de Maupassant dans la partie précédente). L'autre particularité du style réaliste réside dans son attention au *détail synecdochique*[8]. Jakobson cite des exemples de *La Guerre*

---

1 Ibid., p. 323
2 Ibid., pp. 324-325
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 79
4 Ibid.
5 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », op. cit., p. 62
6 Ibid., p. 63
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 78
8 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », op. cit., p. 63

et la Paix où les personnages féminins sont désignés par les *synecdoques*[1] suivantes : « duvet sur la lèvre supérieure » et « épaules nues »[2].

Les *synecdoques* des fait divers de Fénéon ne relèvent pas de fétiche érotisé, comme dans le cas susmentionné, et renvoie aux objets vestimentaires, inanimés :

> *Un cadavre descendait au fil de l'eau. Un marinier le repêcha à Boulogne. Nuls papiers ; costume gris perle ; quelque 65 ans.*[3]

Les faits divers en trois lignes démontrent de la façon la plus lucide et palpable que « la vie est parodique et qu'il manque une interprétation »[4]. En ce sens, le *réalisme* de Fénéon en trois lignes dépasse celui de Tolstoï en trente-trois volumes. Nous l'aurions même qualifié de *sur-réalisme* si ce mot n'avait pas été déjà approprié par un mouvement normalement associé au nom d'André Breton. D'ailleurs, c'est justement ce dernier qui a introduit la catégorie de *l'humour noir* dans le langage courant, la catégorie à laquelle nous pourrions assimiler les *Nouvelles en trois lignes*. *L'Anthologie de l'humour noir*[5] que Breton publie, pour la première fois, en 1939, embrasse des textes de différents auteurs, commençant par Jonathan Swift et le Marquis de Sade et terminant par Franz Kafka et Salvador Dalí. Le sulfureux Lacenaire faisait partie de cette bande hétéroclite. Qu'est-ce qui réunissait, selon Breton, tout ces littérateurs ? Le terme *terrorisme* déjà employé dans ce chapitre pourrait-il s'avérer pertinent ? En effet, au début de l'introduction de son anthologie, Breton utilise à plusieurs reprises le substantif *explosion*[6] qui serait décisif dans la compréhension de ce qu'est *l'humour noir*. Mais quel est l'objet de ce *terrorisme humoriste* ? Breton cible son « ennemi mortel » sans ambages : « la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité sur fond bleu »[7].

Mais revenons à la question des *faits divers*. Qu'est-ce qui fascine Bataille dans l'extrait qu'il cite, en dehors de son lien avec sa notion de *dépense improductive* et de *l'absurdité grotesque* qui imprègne ce récit concis ? Supposons que c'est l'idée-même du *fait* en tant que *réel*[8]. Le *fait réel* s'oppose et résiste à la *vérité* dont la structure relève de la *fiction* ; en en sens, il la *terrorise* ! La notion du *fait* qui nous a permis de passer du *réalisme* au *sur-réalisme* nous mène à présent vers un nouveau champ artistique qui pourrait être

---

1 Un type de métonymie désignant quelque chose à travers de sa partie.
2 Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », op. cit., p. 63
3 Fénéon F., *Nouvelles en trois lignes*, op. cit., p. 57
4 Bataille G., *L'Amus Solaire,* op. cit., p. 81
5 Breton A., *Anthologie de l'humour noire*, Le livre de poche, Édition 11, 2013
6 Ibid., p. 9
7 Ibid., p. 16
8 En parlant du cliché épouvantable, Bataille précise que le jeune Chinois « dut être supplicié de [son] vivant » (Bataille G., *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 139) pour souligner le caractère *réel* du fait.

appelé, à titre provisoire, le *réelisme*. En proposant ce néologisme, nous sommes guidés par le concept lacanien du *réel* conçu comme ce qui échappe au *symbolique* ainsi qu'à *l'imaginaire*. *L'angoisse* en est l'ambassadeur inconditionnel qui, contrairement aux deux juifs qui se sont croisés à la gare en Galicie, « ne trompe pas »[1].

Nous souhaiterions illustrer la notion du *réelisme* à nous adressant à l'œuvre du metteur en scène italien Romeo Castellucci. De 2002 à 2004, il a réalisé un grand projet dont le nom, *Tragedia Endogonidia*, résonne, de manière paradoxale, avec la métaphore protistologique que Bakhtine emploie dans la préface à sa théorie de l'utopie carnavalesque (nous l'avons évoqué au chapitre précédant). Le terme *endogonidia* relève de la microbiologie, c'est-à-dire de la science étudiant les *protozoaires*, les organismes unicellulaires qui ne laissent jamais de cadavre, car leur mort coïncide avec leur reproduction. Or, ce qui se présente, chez Bakhtine, comme le *devenir éternel*, comme le *joyeux inachèvement de l'existence*, apparaît, dans l'œuvre de Castellucci, comme la *répétition éternelle de l'existence achevée*, comme le drame de ce *déchet* que *l'utopie* est censée absorber dans le « *stirb und werde* ».

Dans son texte *Système, fonctions et opérations pour une tragédie d'or*[2] (qui représente une sorte de manifeste artistique de Castellucci), l'auteur lâche un aveu qui risque de le cataloguer dans les « ennemis mortels » des partisans de l'humour noir : « le théâtre que je respecte […] est un théâtre qui fait pleurer »[3]. Mais est-ce que c'est vraiment la sentimentalité, cette passion « humaine, trop humaine » qui est en jeu ? C'est peu probable. Les larmes en question n'ont rien à voir avec le pardon divin non plus, car le spectateur qui les verse se trouve dans les ténèbres extérieures en découvrant « la fragilité et […] la solitude de l'être abandonné »[4]. Dans son article, Castellucci fait part de sa réinterprétation de la tragédie qui ne renaît pas, cette fois-ci, à partir de l'esprit de la musique mais à partir du *silence*[5] et du rire strident de Silène. Le « terrorisme » de Castellucci consiste à amputer les parties de la tragédie considérées par Aristote comme essentielles. Le metteur en scène italien se débarrasse de la *κάθαρσις*, de la *παιδεία*[6], du mythe[7] et du chœur[8] (qui est censé

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre X, Angoisse*, op. cit., p. 85
2 Publié dans un album qui résume la *Tragedia Endogonidia*, ce projet nomade est constitué de 11 épisodes, chacun desquels se déroule seulement dans une ville : Cesena, Avignon, Rome, Berlin, Paris etc.
3 Castellucci R., Societas Raffaello Sanzio, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 13
4 Ibid., p. 18
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Ibid., p. 15
8 Ibid., p. 14

commenter le sujet du drame), bref, *de tout ce qui pourrait donner du sens* (et, par cela-même, *métaphoriser l'ἁμαρτία* tragique), de cette interprétation manquante dont parle Bataille. Cette explosion de toutes les fictions sert à isoler ce que Castellucci appelle « un fait nu »[1] (ou *réel*, ajouterions-nous).

Le fait nu du *réelisme* de Castellucci n'est pas la même chose que le fait divers de Fénéon. Bien qu'ils aient quelque chose en commun (le caractère impersonnel et détaché, bref, *inhumain*), leurs structures ne sont pas tout à fait identiques. *L'ironie* de Castellucci ne coïncide pas avec celle de Fénéon. Si le dernier pastiche le langage inanimé du bureaucrate, le metteur en scène y ajoute le discours de la science[2]. La science tend à exclure, effacer toute l'ambiguïté propre au signifiant en le réduisant au signe univoque.

Le *détachement scientifique* trouve son incarnation au sein de la culture de masse, dans le personnage de l'autiste *de haut niveau*, de ce *bon sauvage* et *ingénu* du XXI[e] siècle (ce n'est pas par hasard qu'il peut apparaître sous les espèces d'un *extraterrestre*, comme, par exemple, Monsieur Spock dans *Star Trek*[3]). L'imaginaire populaire n'est pas dépourvu de fondement clinique. Ainsi, Jean-Claude Maleval émet-il l'hypothèse de la structure psychique autistique particulière, différente tant de la structure névrotique que de la psychose et définit l'autiste comme le *sujet de signe*[4]. L'affirmation de Lacan citée dans le chapitre précédent, selon laquelle le sujet humain « ne peut parler que par allusion »[5], n'est probablement pas appropriée pour la structure autiste.

> *… l'usage du signifiant,* souligne Maleval, *se trouve gommé au profit du signe. L'autiste qui cherche à communiquer s'oriente vers un langage qui décrirait les faits sans que lui-même ait à les interpréter. Dès lors, son idéal serait un code qui parviendrait à connecter les mots de manière constante et rigide à des objets ou à des situations clairement déterminées.*[6]

Dans les séries télévisées, les autistes sont souvent des détectives surdoués[7] qui peuvent résoudre tous les mystères possibles (les *faits*, pour eux, ne sont pas obnubilés par le caractère astucieux et allusif du *signifiant*) ; le côté obscur de leur génie est un handicap social qui se manifeste, entre autres, par une sorte d'aphasie de l'ordre social. N'étant pas

---

1 Ibid., p. 16

2 Ce procédé n'épuise bien sûr pas la poétique de Castellucci qui mérite d'être étudiée de façon plus approfondie que nous ne pourrions nous le permettre dans la présente recherche.

3 Je remercie Anastasia Arkhipova de m'avoir fait part de cette intuition ainsi que des exemples cités ci-dessous.

4 Maleval J.-C., Le cours des conférences « Structure autistique et sujet du signe » prononcé dans le cadre des enseignements de l'École de la Cause Freudienne en 2017-2018

5 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 64

6 Maleval J.-C., « Pourquoi l'hypothèse d'une structure autistique ? (ii) », dans La Cause Du Désir 2014/3 (n° 88), pp. 161-162

7 Архипова А., Неклюдова Е., «Шерлок на кушетке», https://polit.ru/article/2016/06/11/sherlock/

capable de déchiffrer le *second degré de l'énoncé*, le personnage peut donner l'impression d'être un cynique accompli. Par exemple, le Sherlock Holmes campé par Benedict Cumberbatch[1] interprète l'invitation d'une jeune femme (éperdument amoureuse de lui) à prendre un café au pied de la lettre : « Oui, apportes-en-moi un bien corsé, sans sucre ». Quand son ami John lui annonce qu'il cherche un garçon d'honneur (*best man* en anglais), Sherlock énumère tous les *best men* (les meilleurs hommes) qu'il connaît : « Billy Kincaid, l'Étrangleur de Camden. Le meilleur homme que j'ai jamais connu. Il a apporté de vastes contributions à la charité, sans divulguer ces informations. Ses dons ont permis de sauver trois hôpitaux de la fermeture. Certes, de temps en temps il a recours aux strangulations, mais en comparaison avec le nombre des vies sauvées… » John l'interrompt, enragé : « Mais ce n'est pas pour moi, c'est pour mon mariage ! Il est souhaitable qu'il ne soit pas un étrangleur quand même ! » « Alors, Lestrade. Il est un homme (*man*) et il est bon dans cette qualité (*good at it*) », suit la réponse.

Après cette digression amusante, revenons à Castellucci qui pastiche cette *cécité au second degré* et l'incapacité d'interpréter autrement qu'au pied de la lettre. Illustrons notre thèse avec quelques exemples de sa version de *La Passion selon Saint Matthieu* de Bach, qui a eu lieu à l'Opéra de Hambourg en 2016 (sous la direction musicale de Kent Nagano). La mise en scène n'implique pas la participation d'acteurs professionnels ; en revanche, Castellucci engage de *vrais* agents de police, de *vrais* travailleurs de nettoyage, du *vrai* personnel de laboratoire etc. Tous les employés provenaient de Hambourg, ce qui souligne le caractère *réel* mais en même temps prosaïque et quotidien, de ce qui se passe lors du spectacle. Les acteurs (ou plutôt les actants) ne prennent pas la parole, ils sont réduits à leurs fonctions. Tous les participants, y compris l'orchestre, sont habillés en blanc, l'espace scénique ressemblant à une salle d'opération. Cette blancheur nous renvoie tant à la stérilisation propre à l'expérience scientifique qu'à la pureté rituelle annonçant un sacrifice (le sacrifice de la métaphore, dans ce cas-là). Parfois, le spectateur voit quelques informations concernant les participants, projetées sur le mur. Bien que ces données puissent être très intimes, elles frappent par leur caractère impersonnel (l'on dirait, un dossier médical ou policier ou un fait divers), ce qui contraste de manière frappante avec la narration dramatique et métaphysique.

[1] *Sherlock* est une série télévisée britannique créée par Mark Gatiss et Steven Moffat et diffusée sur la chaîne britannique BBC 1.

Castellucci met en contrepoint de l'oratorio les objets qui concrétisent, *factualisent*, au premier degré, le texte sublime de Christian Friedrich Henrici (Picander)[1]. Ainsi, quand l'évangéliste récite le suicide de Judas Iscariote, les agents apportent un crâne humain. Les titres qui accompagnent cet objet indiquent que c'est la dépouille d'un assassin qui s'est étranglé dans une forêt de la région de Hambourg ; son corps a été trouvé dans un état de décomposition avancée. Ces précisions anatomopathologiques ne nous empêchent pas de considérer cette *chose* comme, par exemple, le *symbole* de *vanitas* : elle ne renvoie qu'à elle-même et qu'au *fait* unique qui a eu lieu[2]. À la Cène de la mise en scène de Castellucci correspond le dernier repas d'un patient de l'hospice de Hambourg. Mais ce n'est pas un patient lambda, il a un nom, cette « apparence de suture »[3] : Heinz Stefan Bartkowiak. Il est décédé le 5 novembre 2015, c'est un *fait ultime*. Son dernier menu consistant en un yaourt à la grecque et du champagne est amené sur la scène sur un chariot de soins hospitaliers.

Le miracle objectif vient à la place du miracle divin lourd du sens. Chaque prodige de Jésus engendre des milliers d'interprétations exégétiques, ce n'est jamais un tour de passe-passe gratuit mais une *révélation métaphorique*. C'est la science qui aide Castellucci à *enlever ces voiles métaphoriques* par une série d'expériences démontrées sur la scène. Quand les mots « *Eloï, Eloï, lama sabachthani* » (*Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?*[4]) retentissent, les agents de laboratoire apportent deux longs récipients de verre et se livrent à une expérience chimique. Une substance incolore réagissant avec une autre substance prend la couleur du sang. Deux récipients remplis de ce « sang » chimique forment une croix rouge. Le sacral se fait replacer par le scientifique, par un *fait réel*, c'est-à-dire par un processus chimique. La science crée des miracles « objectifs », *inhumains, non métaphoriques*. Quand la basse chante : « *Mache dich, mein Herze, rein* » (« *Mon cœur, devient pur* »), une nouvelle substance est injectée dans les récipients remplis du liquide rouge, et le « sang » se transforme en un liquide transparent. Le mot « pur » s'avère être *épuré*, par un geste *ironique*, de toutes les couches métaphoriques.

Au début de l'oratoire, l'évangéliste parle d'une femme qui humecte le front du Christ d'un rare parfum. Jésus commente cet acte de la manière suivante : « moi, bientôt, je vous quitterai. En arrosant mon corps de cette eau parfumée, elle a pris soin de ma sépulture

---

1 Les exemples susmentionnés sont tirés de l'intervention effectuée en collaboration avec Anastasia Arkhipova, lors du festival de Diaghilev à Perm (16 juin 2018).

2 Qui a eu lieu *de notre vivant*, peut-on ajouter, à la suite de Bataille.

3 Lacan J., *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, inédit., leçon du 6 janvier 1965

4 Matthieu 27:46

proche »[1]. Cette séquence fait paraître un autre objet : un bidon d'ammoniaque accompagné d'une information scientifique sèche indiquant qu'il s'agit du dernier produit de la décomposition du corps humain. Ainsi, le rare parfum qui *voile la chose* en lui procurant la *valeur phallique* se fait remplacer par une autre odeur, celle du *déchet ultime*. Ce qui est important, c'est que les spectateurs sentent l'ammoniaque qui se propage dans la salle : ce *fait* les touche personnellement, il est impossible de s'en cacher.

L'ironie cruelle de Castellucci *troue* l'étoffe symbolique en laissant le spectateur face au *fait silencieux*, à son *être hors-sens*. Cet *être hors-sens* n'est pas la même chose que le *décentrement métonymique* de Fénéon. L'œuvre de Castellucci semble, au contraire, *centrée* : sur le *fait nu*, sur l'objet en tant que *déchet du langage*. *L'absence de gravité* chez Fénéon contraste avec la *gravité absorbante* du *trou noir* que l'artiste italien met en scène. La *factualité* de son *réelisme* détruisant le *signifiant* nous renvoie au signe univoque de l'autiste ou au discours scientifique. Ce n'est que la méthode bien calculée qui permet d'atteindre ce qui a été rejeté par l'opération *métaphorique*. Ce versant « *déchu* » (au sens du *déchet*) et *mélancolique* de l'œuvre du metteur en scène italien nous fait penser à *l'hypocondrie schizophrène* dont nous avons débattu au chapitre précédant.

Comme le suppose Freud, les rapports particuliers du schizophrène avec le corps sont dus à son inscription spécifique dans le langage. Dans son article L'inconscient, il attire notre attention sur le fait que dans la schizophrénie le mot vient à la place de chose[2]. Cela implique la chute du sens :

> *Les phrases subissent une désorganisation particulière de leur mode de construction, elles nous deviennent incompréhensibles de sorte que nous tenons les déclarations des malades pour insensées.* […] *dans le contenu des déclarations, une relation aux organes du corps passe souvent au premier plan.*[3]

Si le mot est la chose, il perd sa valeur symbolique : il ne renvoie pas à l'autre signifiant et n'irréalise plus le monde. « Dans la perspective schizophrène, le mot n'est pas le meurtre de la chose, il est la chose »[4], note Jacques-Alain Miller dans son article *Clinique ironique*. Nous pouvons en déduire que le sujet schizophrène habite la réalité structurée autrement que la fiction. Lacan appelle ce versant du symbolique épissé avec le réel la *lettre*[5]. Contrairement au *signifiant*, la *lettre* est asémantique et ne renvoie qu'à elle-même. Pour

---

1 *Sie hat ein gut Werk an mir getan. Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit. Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird.*
2 Freud S., *L'inconscient*, op. cit., p. 241
3 Ibid.
4 Miller J.-A., « Clinique ironique », La Cause freudienne, n°23, février 1993, p. 8-9
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 131

illustrer cette idée, nous souhaitons passer au troisième artiste -« terroriste » qui, selon la remarque de Philippe Sollers, « a écrit en anglais d'une façon telle que la langue anglaise n'existe plus »[1]. Comme nous le voyons, ce n'est pas seulement la *métaphore* qui est attaquée mais le *langage en tant que tel*. Or, cela ne mène pas nécessairement aux conséquences mélancoliques.

La France a fait connaissance avec ce nouveau héros en grande partie grâce à Félix Fénéon qui a recommandé de publier ses textes. L'auteur des *Nouvelles en trois lignes* ne s'est pas trompé : l'influence de son protégé sur la littérature du XX^e^ siècle est difficile de surestimer. L'écriture de l'Irlandais (comme l'on a surnommé James Joyce durant sa vie dans l'Hexagone) a quelque chose en commun avec les états de *joie* qui détruisent le langage, les états que l'on peut plutôt qualifier de *dionysiaques* que de *sardoniques*. Freud les énumère dans son *Mot d'esprit* : *l'intoxication* qui met en cause la cohérence de la pensée, le coq-à-l'âne métonymique de la *manie* et les jeux de mots *enfantins* qui tirent le plaisir du *non-sens pur*[2]. Dans ces cas, la signification se fait éclipser par la *sonorité*[3], c'est-à-dire par ce qui est censé être rejeté et refoulé par le *signifiant*. Dans le *Mot d'esprit*, nous trouvons le même rapprochement des mots avec les choses, sauf que cette fois Freud parle de la manière dont *l'enfant* (et pas le schizophrène) manie avec langue[4].

Dans le séminaire de 1975-1976 inspiré par le génial Irlandais, Lacan souligne la similarité entre l'écriture joycienne et la *manie*[5]. Hormis les particularités langagières susmentionnées, l'œuvre de Joyce n'est pas étrangère à la question du fait qui a été soulevée dans le présent chapitre. Or, c'est un fait quasi-mystique que l'écrivain appelle *épiphanie*. Le terme vient du grec *Ἐπιφάνεια* qui signifie manifestation ou *apparition divine* (dans le christianisme c'est l'apparition du Christ, dans la culture grecque, l'assortiment des divinités est plus vaste). La révélation épiphanique dont témoigne Joyce, est d'une autre nature que l'ouverture de l'inconscient ou la trouvaille spirituelle du névrosé. Cela n'est pas non plus une réponse ultime donnée dans la langue de fond du Dieu schrebérien ou un trou noir dans lequel nous tombons, ensorcelés par l'ironie de Castellucci. Les *épiphanies* nous relatent une expérience tout à fait banale de prime abord, qui ne semble pas être digne d'attention mais qui préoccupe Joyce en devenant le point de départ de son art. Voici un exemple :

> *« La jeune fille (d'une voix discrètement traînante) :*
> *" Ah, oui... j'étais... à la cha... pelle. "*

---

1 Ibid., p. 11
2 Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 235
3 Ibid., p. 227
4 Ibid.
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 12

Le jeune homme (inaudible) : " je... (toujours tout bas) : je... "
La jeune fille (avec douceur) : " ...Ah ... mais... vous êtes... très... mé... chant " »[1]

Les épiphanies avec leur « vide énigmatique qui se présente […] à la place de la signification elle-même »[2] représentent une sorte de phénomène élémentaire qui ressemble à l'allusion de la jeune patiente qui avait peur d'être coupée en rondelles. Pourtant, cette énigme ne mène pas à une réponse délirante ou/et hallucinatoire. Elle n'est pas déchiffrable ni compréhensible, mais c'est justement ici que réside le charme des écrits de Joyce, de « l'écrivain par excellence de l'énigme »[3]. Sans doute, les célèbres épiphanies forgées par Joyce au début de XX[e] siècle[4] sont la quintessence de son écriture nonsensique et « inanalysable »[5], comme le souligne Lacan.

Une étude de la biographie de Joyce et de son œuvre permet à Lacan de constater une « carence paternelle »[6] qui, par ailleurs, ne déclenche pas la psychose (que ce soit le délire du paranoïaque, les événements du corps du schizophrène ou l'identification mélancolique avec le déchet). Joyce n'est pas le névrosé qui « habite le langage »[7] car il reste dans « l'extériorité […] par rapport à l'ensemble de l'appareil du langage »[8]. Cependant, il n'est pas « fou »[9]. Un virage épistémologique sépare le séminaire de 1955-1956 du séminaire de 1975-1976. En 1955, Lacan associe la psychose à la folie et trace une frontière infranchissable entre la névrose et la psychose. En revanche, en 1976, Lacan affirme qu'être fou, « ce n'est pas un privilège »[10]. Autrement dit, l'on peut définir la structure à partir du binôme Bejahung/forclusion[11].

---

1 Joyce J., *Stephen le héros*, dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 512
2 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 538
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 153
4 Il est curieux que les épiphanies paraissent à peu près au même moment que les *Mémoires* de Schreber et les œuvres les plus importantes de Freud (de la *Traumdeutung* aux *Trois essais sur la théorie sexuelle*). Les *Nouvelles en trois lignes* ainsi que la dernière exécution *lingchi* ont eu lieu à la même période…
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 126
6 Ibid., p. 94
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 284
8 Ibid.
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 77
10 Ibid., p. 87
11 « Le Nom-du-Père est en fin de compte quelque chose de léger », avoue Lacan lors du séminaire consacré à Joyce (Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 121). Dans sa leçon du 11 mars 1975 du séminaire *R.S.I.*, Lacan dit clairement : « je réduis le Nom-du-Père à sa fonction radicale qui est de donner un nom aux choses » (Lacan J., *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.*, inédit., leçon du 11 mars 1975). Les noms qui viennent de la part de l'Imaginaire ou du Réel ne sont pas « dialectisables » ni interprétables, ce qui ne les empêche cependant pas d'être fort efficaces. Lors de cette période de son enseignement, Lacan a recours à une branche de la topologie mathématique qui s'appelle la *théorie des nœuds*. Les *nœuds borroméens* lui servent de nouveau paradigme pour conceptualiser l'appareil psychique.

Dans le séminaire *Le sinthome*, Lacan pastiche le style de Joyce, il est émerveillé par son « terrorisme » littéraire qui « coupe le souffle du rêve »[1]. Le style unique de l'Irlandais sert à Lacan de levier permettant de bousculer la *linguisterie* au-delà de ce que le psychanalyste appelle ironiquement l'« élucubration de Freud »[2], c'est-à-dire *au-delà de la fiction fondée sur la foi du névrosé en Nom-du-Père*. La « satisfaction essentielle » qu'apporte la *fiction* œdipienne « tient à la délivrance du sens »[3] et mérite le nom de la poésie de la « j'ouïs-sens »[4]. Le déchiffrage de ses tropes est axé sur le (-φ) de la castration, c'est-à-dire sur le *signifiant qui déclenche le désir*. Or, l'œuvre artistique de James Joyce à qui est consacré le séminaire de 1975-1976 ne peut pas être déchiffrée à partir du signifiant et de la métaphore. Elle a affaire à l'autre versant de la langue disjointe du sens et de la vérité, dont la structure est une fiction.

Ce côté du symbolique qui sert à fixer[5] quelque chose sans renvoyer à l'autre signifiant est désigné dans la linguisterie lacanienne par le terme *lalangue*[6]. Le concept de *lalangue* permet de sortir la clinique de la dimension de la *métaphore* (paternelle ou délirante, peu importe) et de la réorienter vers la dimension de la *lettre*. Guidé par *l'ironie joycienne*, Lacan déblaye la voie vers la *lalangue* en se débarrassant du langage gouverné par la loi du Père ou du langage d'Adam que Joyce ravale au rang de « Madame »[7]. Joyce bafoue la littérature qui se soucie de la « j'ouïs-sens ». Son écriture « va contre l'Autre »[8] : il se moque du langage du Père qui s'efforce de tout nommer, de « dire le nom de chaque bestiole »[9]. Le moteur des œuvres de Joyce se trouve au-delà de l'appellation divine : c'est la *jouissance de la lettre*, la *jouissance nonsensique, hors-sens* qui l'inspire. Comme nous le savons, Joyce dont l'écriture est surtout « faunétique »[10] trouvait un plaisir particulier à la lecture à haute voix de ces œuvres intraduisibles. Comme le formule Monique Liart, « Joyce […] riait beaucoup en entendant lire son œuvre, et c'est donc bien de la dérision du langage, du symbolique, qu'il est question »[11].

---

1 Lacan J., « Joyce le Symptôme », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, p. 570
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 134
3 Miller J.-A., « Les six paradigmes de la jouissance », op. cit., p. 8
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 73
5 Lacan J., « L'étourdit », op. cit., p. 483
6 Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, op. cit., p. 175
7 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 13
8 Miller J.-A., « Clinique ironique », op. cit., p. 7
9 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 13
10 Lacan J., « Joyce le Symptôme », op. cit., p. 565
11 Liart M., *Psychanalyse et psychosomatique : Le corps et l'écrit*, Paris, Harmattan, 2012, p. 163

Aussi « la Création dite divine » (la métaphore paternelle qui nomme la jouissance de la Mère) se redouble-t-elle de ce que Lacan appelle « la parlote du parlêtre »[1]. L'écriture de Joyce, qui ne sert pas à la communication ni aux besoins de la « j'ouïs-sens », correspond bien à cette définition. L'on peut définir la lalangue comme ce versant du symbolique qui précède l'apparition des questions concernant le désir de l'Autre. Donc, l'inconscient lui-même est quelque chose de secondaire par rapport à la « parlote du parlêtre » ; ce n'est qu'« une élucubration de savoir sur lalangue »[2].

Ce nouveau paradigme de la psychanalyse lacanienne fait apparaître un nouveau personnage qui occupe ensuite sa place honorable parmi les anges, les sauvages et les extraterrestres surdoués : *le saint homme*. Lacan joue avec cette notion dans le titre de son séminaire de 1975-1976. Le *sinthome*, ce terme importé du vocabulaire de François Rabelais désigne le quatrième terme qui relie entre eux les trois registres hétérogènes (le *réel*, le *symbolique* et *l'imaginaire*). Dans ce séminaire, Lacan prête aux cliniciens une autre direction possible de la cure (par rapport à la révélation de l'inconscient) : celle vers la *sainteté*. « Plus on est de saints, plus on rit »[3], dit le psychanalyste en remplaçant le fou par le saint. Le rire du *saint* nous renvoie à *l'innocence* par laquelle nous avons commencé notre travail. Cette *innocence est épurée de la jouissance sardonique qui représente la loi dans sa version originaire, initiale*. Le rire en question n'est pas tragique non plus parce que le *saint* ne sacrifie pas grand-chose pour faire exister l'Autre comme le fait névrosé.

Selon Lacan, la route qui mène à la *sainteté* n'est pas une route royale : « il n'y a pas de voie canonique pour la sainteté, […] pas de voie […] qui fasse des Saints une espèce »[4]. Ainsi, les « Saints » ne sont-ils pas unis par la foi en un Père mort, comme l'ensemble des névrosés soumis à la loi de la castration : $\forall x\ \Phi x$. Cette formule présentée dans le séminaire Encore (1972-1973) indique que c'est « par la fonction phallique que l'homme comme tout prend son inscription »[5]. « L'homme comme tout » forme une espèce, tandis que le saint ne s'inscrit pas dans le canon, il est « pas-tout » dans la *fonction phallique*. Pouvons-nous, tout de même, définir positivement ce pseudo-ensemble de Saints ou faut-il nous contenter d'une définition apophatique ? Peut-être la sainteté repose-t-elle sur l'autre foi ? Oui, pourtant cette foi est tout à fait particulière. Ce n'est pas la croyance au Nom-du-Père ou au Dieu lubrique

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 13
2 Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, op. cit., p. 175
3 Lacan J., *Télévision*, op. cit., p. 29.
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 17
5 Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, op. cit., p. 100

de Schreber, c'est la foi athée, dont l'objet est la *jouissance innocente* : nonsensique et hors-sens.

Joyce trouve un moyen tout à fait particulier de nouer la jouissance non-phallique. Il choisit, comme le formule Lacan, « d'être hérétique de la bonne façon »[1]. Si la solution « orthodoxe » s'appuie sur un langage constitué de signifiants unifiés par le capitonnage opéré par le Nom-du-Père, alors le bricolage « hérétique » a affaire à la lalangue asémantique. Ainsi, l'art pour Joyce réalise-t-il la même fonction que le délire pour Schreber ou le symptôme pour le névrosé. Sauf que Joyce n'est pas dans un élément de fiction, il met la *fixion*[2] en œuvre. « Joyce dans son symptôme, ne délire pas, il jouit solitairement »[3], note Colette Soler. En effet, Joyce qui supposait que les universitaires s'occuperaient de lui « pendant trois cents ans »[4] n'avait pas besoin de délirer, c'est-à-dire de *donner du sens à la jouissance* : il a accordé ce privilège à ses commentateurs.

Là où Schreber témoigne, Joyce crée en suppléant « sa tenue phallique »[5] par son art. Si le magistrat n'est certainement pas poète, alors Joyce est poète, ne serait-ce que « rabougri »[6]. Là où Schreber hurle (« le miracle du hurlement »[7]), Joyce chante et il n'écrit « d'abord que pour lui-même, à l'écoute de sa propre voix dans une écriture qui entre dans cette dépendance »[8]. Donc, contrairement à Schreber, dans le cas de Joyce, la barrière entre le sujet et la *jouissance sardonique* n'a pas été franchie. Comme nous le voyons, l'esprit de la musique peut accoucher non seulement de la tragédie mais également de la *sainteté*. Le silence paternel ne fait pas émerger le *rire sardonique* mais une improvisation vocale (Joyce était un excellent musicien). L'œuvre de Joyce est « une tentative d'épissure entre la jouissance de l'Autre et la jouissance phallique »[9]. Dans le cas du génial Irlandais, l'écriture prend le même rôle que le désir chez le névrosé : apprivoiser, c'est-à-dire *phalliciser la jouissance*. Le *sinthome* est justement cette tentative d'épissure qui permet de rediriger la jouissance de l'Autre hors du corps.

La *sainteté* n'implique pas nécessairement *l'humilité* et *l'innocence* ne contredit pas la *μεγαλοψυχία*. Pour nouer les trois registres, Joyce se fait un nom[10] : « il se croyait the

---

1 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 15
2 Lacan J., *L'étourdit*, op. cit., p. 483
3 Soler C. « L'expérience énigmatique du psychotique, de Schreber à Joyce », dans La Cause freudienne, n° 23, février 1993, p. 59
4 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 16
5 Ibid., p. 15
6 Ibid., p. 71
7 Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 238
8 Barrère L., *Les fantaisies de l'écriture*, Paris, Harmattan, 2008, p. 154
9 Liart M., *Psychanalyse et psychosomatique : Le corps et l'écrit*, op. cit., p. 168
10 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 71

Artist »[1]. Donc, il est l'artiste, avec un article défini : il est unique en son genre. Comme dans le cas de Schreber l'on aperçoit les traits de la mégalomanie qui serait en mesure de « satisfaire l'amour-propre le plus exigeant »[2]. Cette identification solide, inébranlable est appelée « l'ego » par Lacan. « L'ego a rempli chez lui [chez Joyce] une fonction dont je ne peux rendre compte que par mon mode d'écriture »[3], souligne Lacan. Ainsi, Joyce écrit-il son nom, son ego d'Artiste.

L'écriture ironique de Joyce accomplit plusieurs fonctions. D'une part, par le biais de son art Joyce crée son nom, être l'Artiste lui permet de forger le lien avec le monde au moins pour « trois cents ans » à venir, d'autre part, il fixe par son écriture la jouissance qui se situe entre le symbolique et le réel. Ce « transfert du symbolique au réel n'est pas sans affinité avec l'opération même de la science »[4], note Colette Soler. Ce n'est pas en vain que les plus petites particules connues à ce jour dans la matière portent le nom de « quarks »[5], *néologisme* provenant d'une phrase du roman Finnegans Wake : « Three Quarks for Muster Mark! »[6].

---

1 Ibid., p. 69
2 Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », op. cit., p. 567
3 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 147
4 Soler C. « L'expérience énigmatique du psychotique, de Schreber à Joyce », op. cit., p. 59
5 Les *quarks* sont des fermions que la théorie du modèle standard décrit, en compagnie de la famille des leptons, comme les constituants élémentaires de la matière.
6 Joyce J., *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982

Conclusion

Notre odyssée arrive à son terme. Lors de ce voyage, nous avons tracé une carte préliminaire de l'univers du rire, visité ses différents continents et fait connaissance avec ses habitants, lesquels nous ont offert un accueil chaleureux et généreusement fait part des coutumes enracinées dans leurs paroisses. Espérons qu'ils n'aient pas joué de mauvaises blagues et qu'ils ont été sincères avec nous !

Avons-nous réussi à atteindre les *Îles des Bienheureux* dont rêvaient les psychologues et philosophes jusqu'au XIXe siècle (et rêvent peut-être encore de nos jours) ? Se peut-il que nous ayons fait un tour et que nous nous retrouvions à l'endroit même à partir duquel nous avons entamé notre voyage ? Là où le sourire aux anges coïnciderait avec le rire des sages ? Ou bien sommes-nous parvenus à éviter l'erreur de l'Achille rousseauiste chassant l'idéal illusoire à la tortue immobile ?

Dans le dernier épisode de notre petite trilogie, nous nous sommes approchés du spectre du rire invisible à l'œil nu. Chose intéressante, nous sommes arrivés au rire ultraviolet du saint via le rire ultraviolent de celui qui ose fixer le soleil. *L'innocence* du rire du *saint* est-elle le probable négatif du rire de *l'insensé* ? Effectivement, ils ont quelque chose en commun : il s'agit de leur position *d'exception* par rapport à la paroisse.

D'ailleurs, il y a également des différences. Dans le séminaire de 1954-1955, Lacan, tel Aristote, donne des instructions aux futurs analystes dans lesquelles il désigne *l'ἀρετή* principale de ces « saints » de notre époque, la *vertu* qui est tout le contraire de la « *μεγαλοψυχία* » des « névroses narcissiques » :

> *Si on forme des analystes, c'est pour qu'il y ait des sujets tels que chez eux le moi soit absent. C'est l'idéal de l'analyse, qui, bien entendu, reste virtuel. Il n'y a jamais un sujet sans moi, un sujet pleinement réalisé, mais c'est bien ce qu'il faut viser à obtenir toujours du sujet en analyse.*[1]

Faut-il interpréter cette indication comme une condamnation de la *vanité*, comme l'appel à l'humilité si courant dans la philosophie morale ? Surtout pas. En effet, le *sur-moi*, ce « loi morale en moi » serait un obstacle beaucoup plus considérable pour le rire du saint

[1] Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit., p. 338

que le narcissisme. L'outrage que subissent Ajax, Schreber et Francisco nous démontre le côté obscur de ce gardien de notre panoptique intérieur.

Dans un interview au magazine italien *Panorama* datant de 1974, Lacan donne à son Nicomaque virtuel un autre conseil qui se camouffle derrière le ton d'un commandement biblique :

> *Malheur au psychanalyste qui n'aurait pas dépassé le stade de l'angoisse.*[1]

Ce dépassement du « stade de l'angoisse » peut être interprété comme un appel à une nouvelle façon de faire avec la *pulsion* qui se passerait de la loi surmoïque ainsi que de la solidification narcissique et de la séduction imaginaire.

À quoi ressemble la pulsion épurée de la captation moïque et de l'angoisse représentée par l'œil du sur-moi ? Peut être à la comédie naissante à partir de l'esprit de la musique ? Dans le séminaire qui suit un an après l'interview à *Panorama*, nous trouvons l'interprétation analytique placée dans le registre musical :

> *… c'est uniquement par l'équivoque que l'interprétation opère. Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne.*[2]

Cette *comédie* qui « libère du sinthome »[3] nous fait penser au rire joyeux des indigènes de Bornéo[4] qui voient et entendent un piano pour la première fois. Cette gaieté face au bizarre, à une *pièce détachée*[5], nous renvoie à l'art de Marcel Duchamp, de John Cage et de James Joyce et elle nous suggère à remplacer ladite *innocence* par une autre notion : celle de la *sublimation*. Mais cette *toison d'or* mérite une nouvelle expédition, ainsi que les nouveaux guides…

---

1 Questions d'Emilio Granzotto, « 1974, Jacques Lacan. Entretien au magazine Panorama », dans *La cause du désir*, mars 2014 (n° 88), p. 172

2 Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, op. cit., p. 17

3 Ibid.

4 Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, op. cit., pp. 217-218

5 Miller J.-A., « Pièces détachées », La Cause freudienne 2005/2 (N° 60)

Bibliographie

Alexandre J., *Le Christ de Tertullien*, Paris, Desclée, 2004

Amorim M., « Logos, Mythos et Mètis : formes de savoir et rapport à la langue », Le Télémaque 2011/2 (n° 40)

André S., *Que veut une femme ?* Paris, Seuil, 1995

Antonioli R., *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976

Aristophane, *Les Acharniens*, dans Comédies, tome I, Les Belles Lettres, Paris, 1987

Aristophane, *Les Cavaliers*, dans Comédies, tome I, Les Belles Lettres, Paris, 1987

Aristophane, *Les Grenouilles*, dans Comédies, tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1973

Aristophane, *Les Guêpes*, dans Comédies, tome II, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 2002

Aristophane, *Nuées*, dans Comédies, tome I, Les Belles Lettres, 1987

Aristote, *De l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1989

Aristote, *Éthique à Eudème*, Paris, GF Flammarion, 2013

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, dans Œuvres, Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012

Aristote, *La métaphysique*, tome I, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2003

Aristote, *La métaphysique*, tome II, Librairie philosophique J. Vrin, 2004

Aristote, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980

Aristote, *Les parties des animaux*, Les Belles Lettres, Paris, 1956

Aristote, *Les politiques*, Paris, GF Flammarion, 2015

Aristote, *Organon III : Premiers Analytiques*, Paris, Librairie philologique J. Vrin, 2007

Aristote, *Problèmes*, tome III, Les Belles Lettres, Paris, 1994

Aristote, *Rhétorique*, dans Œuvres, Éthiques, Politique, Rhétorique, Poétique, Métaphysique, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014

Aristote, *Rhétorique*, Paris, A. Durand, Libraire, 1857

Aristote, *Rhétorique*, Paris, GF Flammarion, 2007

Ashwin-Siejkowski P., *Clement of Alexandria on Trial: The Evidence of 'Heresy' from Photius' Bibliotheca*, Supplements to Vigiliae Christianae 101, Leiden, Brill, 2010

Augustin (St), *Confessions*, tome I, Paris, Les belles lettres, 2009

Augustin (St), *Contre l'épître de Mani dite « du Fondement »*, dans Œuvres de Saint Augustin, 2e série : Dieu et son œuvre, 17, Six trzités anti-manichéens, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1961

Augustin (St), *De la divination des démons*, dans Œuvres de St Augustin, X. Mélanges doctrinaux, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1952

Augustin (St), *La Cité de Dieu*, dans Œuvres de St Augustin, 5e série, La Cité de Dieu, livres VI-X, Impuissance spirituelle du paganisme, Paris, Desclée de Brouwer

Augustin (St), *La Cité de Dieu*, dans Œuvres de St Augustin, 5e série : La cité de Dieu, livres XI-XV, Formation des deux cités, Paris, Desclée de Brouwer, 1959

Augustin (St), *La Cité de Dieu*, dans Œuvres de St Augustin, 5e série : La cité de Dieu, livres XV-XVIII, Luttes des deux cités, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, p.139

Augustin (St), *La grâce du Christ et le péché originel*, dans Œuvres de St Augustin, 3e série : La grâce, La crise pélagienne II, Paris, Desclée de Brouwer, 1975

Augustin (St), *La nature du Bien*, I, dans Œuvres de St Augustin, 1e série : Opuscules, I La morale chrétienne, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1949

Augustin (St), *La nature et la grâce*, dans Œuvres de St Augustin, 3e série : La grâce, La crise pélagienne I, Paris, Desclée de Brouwer, 1966

Augustin (St), *Le libre arbitre*, dans Œuvres de Saint Augustin, 1e série : Opuscules, Dialogues philosophiques III, Paris, Desclée de Brouwer, 1976

Bailly A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 26e éd., 1963

Bain A., *Les émotions et la volonté*, Paris, Félix Alcan, 1885

Bakan D., *Freud et la tradition mystique juive*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1977

Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 244

Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970

Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977

Barbey d'Aurevilly J.-A., *Disjecta membra*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964

Barrère L., *Les fantaisies de l'écriture*, Paris, Harmattan, 2008

Barthes R., « Critique et vérité », dans Œuvres complètes, tome II (1962-1967), Paris, Seuil, 2002

Barthes R., « Le dandysme et la mode », dans Œuvres complètes, tome II (1962-1967), Paris, Seuil, 2002

Basile (St), *Règles monastiques,* http://www.patristique.org/Basile-de-Cesaree-Les-grandes-regles.html

Bataille G., *Conférences (1951-1953),* dans Œuvres complètes, volume VIII, Paris, Gallimard, 1976

Bataille G., *L'Anus Solaire,* dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, 1970

Bataille G., *L'expérience intérieure,* dans Œuvres complètes, volume V, Paris, Gallimard, 1973

Bataille G., *La notion de dépense,* dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, 1970

Bataille G., *Les Larmes d'Éros*, dans Œuvres complètes, volume X, Paris, Gallimard, 1987

Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976

Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne*, dans Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976

Benjamin W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985

Benveniste É., « L'appareil formel de l'énonciation », dans Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, volumes I et II, Paris, Gallimard, 1966

Bergson H., *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige, PUF, 13e édition, 2007

Bernadin de Saint-Pierre J., *Paul et Virginie*, Paris, L. Schulz et fils, 1876

Bijaoui R., *Lacenaire, poète assassin*, Paris, Imago, 2011

Binet A., Simon, T. « La mesure du développement de l'intelligence chez les jeunes enfants », Bulletin de la Société Libre pour l'Étude de l'Enfant, novembre 1911

Blanco M., « L'art de l'esprit », Cahier/Association de la Cause freudienne Val de Loire-Bretagne, avril 1994 (n° 2)

Blanco M., « Le trait d'esprit de Freud à Lacan », dans Savoirs et Clinique, 2002/1 (n°1)

Brentano F., *Psychologie du point de vue empirique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008

Breton A., *Anthologie de l'humour noire*, Paris, Le livre de poche, Édition 11, 2013

Breton A., *Les Pas perdus*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 1988

Bynum, W. *Science and the Practice of Medicine in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

Carassus E., « Dandysme et aristocratie » dans *Romantisme*, 1990 (n° 70). La noblesse

Castellucci R., Societas Raffaello Sanzio, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008

Chamoux F., « Le tombeau de Sardanapale », dans *Φιλολογία*. Mélanges offerts à Michel Casevitz, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Série littéraire et philosophique, 35, 2006

Chesterton G.K., *Chauser*, London, Faber & Faber, 1949

Chklovski V., *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008

Cicéron, *De l'orateur*. tome II, Paris, Les Belles Lettres, 2009

Clément d'Alexandrie (St), *Le Pédagogue*, Paris, Les éditions du Cerf, 1965

Clément d'Alexandrie (St), *Stromates*, dans *Les Pères de l'Église*, tome V, Paris, Sapia, 1839

Clément d'Alexandrie, *Le Protreptique*, Paris, Éditions du Cerf, 2004

Corbel-Morana C., *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres, 2012

Cornford F. M., *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934

Coulet C., *Le théâtre grec*, Paris, Nathan, 1996

Czermak M., « Signification psychanalytique du syndrome de Cotard », dans *Passions de l'objet*, Paris, Joseph Clims, 1986

Dante, *La Comédie. Enfer*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995

Darwin Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Paris, Reinwald, 1890

Denat C., « Introduction pour La Naissance de la tragédie », dans Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, Paris, GF Flammarion, 2015

Descartes R., *Les Passions de l'âme*, 2e édition, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1970

Descartes R., *Méditations métaphysiques*, Paris, GF Flammarion, 2011

Deuxième traité du Grand Seth (NH VII, 2), traduction de Louis Painchaud ; https://www.naghammadi.org/wp-content/uploads/2015/04/NH-VII-2-Deuxi%C3%A8me-trait%C3%A9-du-Grand-Seth.pdf

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, tome 1, Paris, Dictionnaires *Le Robert*, 1998

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, tome 3, Paris, Dictionnaires *Le Robert*, 1998

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, tome 2, Paris, Dictionnaires *Le Robert*, 1998

Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, La Pochothèque, 1999

Dostoïevski F., *L'Idiot*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009

Dugas L., *La Psychologie du rire*, Paris, Félix Alcan, 1902

Dumas G., *Le sourire (psychologie et physiologie)*, Paris, Félix Alcan, 1906

Dumas G., *Nouveau traité de Psychologie*, tome II, Paris, F. Alcan, 1932

Dupréel E., « Le problème sociologique du rire », dans *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949

Durkheim É., *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Félix Alcan, 7e édition,1919

Ellenberger H.F., *À la découverte de l'inconscient*, Villeurbanne, S.I.M.E.P., 1974

Erikson E.H., « The dream specimen of psychoanalysis », J. Amer. Psychoanal. Assoc., 2, 1954

Euripide, *Les Bacchantes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962

Fatima Silva de M., « La comédie, l'art le plus difficile entre tous », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Éditions Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000

Fénéon F., *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 1990

Fontaine O., *Introduction aux thérapies comportementales (Behaviour therapies). Historique. Bases théoriques. Pratique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1978

Foucault M., *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, dans Œuvres, t. II, Paris, Gallimard, 2015

Freud S., « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques », Paris, Archives de Neurologie, Tome XXVI, 1893

Freud S., *À partir de l'histoire d'une névrose infantile*, dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 3e édition, 2005

Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, dans Œuvres complètes, volume XV, Paris, PUF, 1996

Freud S., Binswanger L., *Correspondance, 1908-1938*, Paris, Calmann-Levy, 1995

Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 15e édition, 2002

Freud S., *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966

Freud S., *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, dans Œuvres complètes, volume XII, Paris, PUF, 2005

Freud S., *Deuil et mélancolie,* dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 1994

Freud S., *Du rabaissement généralisé de la vie amoureuse*, dans Œuvres complètes, volume XI, Paris, PUF, 2e édition, 2005

Freud S., *L'homme aux rats*, dans Cinq psychanalyses, Paris, PUF, 22e édition, 2001

Freud S., *L'humour,* dans Œuvres complètes, volume XVIII, Paris, PUF, 1994

Freud S., *L'inconscient,* dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 1988

Freud S., *L'inquiétant*, dans Œuvres complètes, volume XV, Paris, PUF, 1996

Freud S., *L'Interprétation du rêve*, dans Œuvres complètes, volume IV, Paris, PUF, 2004

Freud S., *L'organisation génitale infantile*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition, 2003

Freud S., *La négation,* dans Œuvres complètes, volume XVII, Paris, PUF, 1992

Freud S., *La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose*, dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 1973

Freud S., *La question de l'analyse profane*, dans Œuvres complètes, volume XVIII, Paris, PUF, 3e édition, 2015

Freud S., *La tête de Méduse*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition, 2003

Freud S., *Le malaise dans la culture*, dans Œuvres complètes, volume XVIII, Paris, PUF, 3e édition, 2015

Freud S., *Le Moi et le Ça*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition 2003

Freud S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Éditions Gallimard, 1988

Freud S., *Le motif du choix des coffrets*, dans Œuvres complètes, volume XII, Paris, PUF, 2005

Freud S., *Le refoulement*, dans Œuvres complètes, volume XIII, Paris, PUF, 3e édition, 2005

Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, dans Œuvres complètes, volume XIV, Paris, PUF, 2000

Freud S., *Lettres à Wilhelm Fließ*, 1887-1904, Paris, PUF, 3e édition, 2015

Freud S., *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1985

Freud S., *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, dans Œuvres complètes, volume XIX, Paris, PUF, 1995

Freud S., *Psychanalyse,* dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition, 2003

Freud S., *Psychologie des masses et analyse du moi,* dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 1991

Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne,* dans Œuvres complètes, volume V, Paris, PUF, 2012

Freud S., *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, dans Œuvres complètes, volume X, Paris, PUF, 2e édition, 2009

Freud S., *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1984

Freud S., *Sur la préhistoire de la technique analytique,* dans Œuvres complètes, volume XV, Paris, PUF, 1996

Freud S., *Sur le mécanisme psychique de l'oubliance*, dans Œuvres complètes, volume III, Paris, PUF, 2e édition, 1998

Freud S., *Totem et tabou*, dans Œuvres complètes, volume XI, Paris, PUF, 2e édition, 2005

Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, dans Œuvres complètes, volume VI, Paris, PUF, 2006

Freud S., *Une névrose diabolique au XVIIe siècle*, dans Œuvres complètes, volume XVI, Paris, PUF, 2e édition, 2003

Fuligni B., *Raccourcis. Dernières paroles stupéfiantes et véridiques devant la guillotine*, Bruxelles, Prisma, 2015

Ganoczy A., « La métaphore diabolique », Recherches de Science Religieuse 2001/4 (tome 89)

Gauthier R.-A. , O.P., *Magnanimité : l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1951

Gilson É., *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1983

Girard R., *Le bouc émissaire*, Paris, Bernard Grasset, 1982

Gœthe (von) J. F., *Voyages en Suisse et en Italie*, Paris, Hachette, 1978

Gœthe (von) J.F., *Faust*, Paris, Aubier, 1976

Gœthe (von) J.F., *Pages immortelles*, Paris, Corrêa, 1942

Golden L., « Aristotle on Comedy », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, no. 3 (spring, 1984)

Gourmont (de) R., *Latin mystique. Les poètes de l'Antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, Paris, Crès, 1922

Gracián y Morales B., *La pointe ou l'art du génie*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983

Grand dictionnaire de la philosophie, Paris, Larousse, CNRS éditions, 2012

Grelot P., « *Sur cette pierre je bâtirai mon Église* », dans Nouvelle revue théologique, 109/5, 1987

Guirand F., Schmidt J., *Mythes et mythologies*, Larousse, 2008

Halperin J.U., *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1991

Heidegger M., *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, Paris, Gallimard, 2008

Heidegger M., *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier, coll. « bilingue », 1970

Heine H., *Tableaux de voyage en Italie,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1997

Heine H., *Tableaux de voyages, Angleterre*, Paris, L'Instant, 1989

Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, dans Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier, Paris, Les Belles Lettres, 1996

Hobbes T., *De la nature humaine*, Arles, Actes Sud, 1997

Hoffmann E.T.A., *L'Homme au sable. Le Magnétiseur*, Genève, Biface Éditions de Zoé, 1998

Hoffmann E.T.A., *Le petit Zachée surnommé Cinabre*, Paris, Phébus, 1980

Homère, *Odyssée,* dans Iliade. Odyssée. Paris, Gallimard, 1955

Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, dans Écrits, Paris, Desclée de Brouwer, 1991

Irénée de Lyon, *Contre les hérésies,* tome II, Paris, Les éditions du Cerf, 1979

Jaeger W., « Aristotle's Use of Medicine as Model of Method in His Ethics », dans *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 77, Part 1 (1957)

Jaeger W., *Paideia. La formation de l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1964

Jakobson R., « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », dans Essais de linguistique générale. I. Les Fondations du langage, Paris, Les éditions de Minuit, 1963

Jakobson R., « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », dans Essais de linguistique générale. I. Les Fondations du langage, Paris, Les éditions de Minuit, 1963

Jakobson R., « Linguistique et poétique », dans Essais de linguistique générale. I. Les Fondations du langage, Paris, Les éditions de Minuit, 1963

Jakobson R., « Two aspects of langage and two types of aphasic disturbances », dans *On langage*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1990

Janet P., *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, A. Chahine, 1928

Janet P., *Les obsessions et la psychasthénie*, Paris, Félix Alcan, 1903

Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, Vol. I, Paris, Félix Alcan, 1898

Janet P., Raymond F., *Névroses et idées fixes*, Vol. II, Paris, Félix Alcan, 1898

Jaspers K., *Psychopathologie générale*, Paris, Félix Alcan, 1928

Jaulin A., « Le rire logique : usages de *geloion* chez Aristote », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000

Jean Chrysostome (St), *Commentaire sur l'évangile selon saint Matthieu, Homélie 6 – versets 2/1-4,* http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/chrysostome/matthieu/006.htm

Jespersen O., *Language, its Nature, Development and Origin*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1922

Jespersen O., *Language, its Nature, Development and Origin*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1922

Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome I, La jeunesse 1856-1900*, Paris, PUF, 1969

Jones E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, tome III, Les dernières années 1919-1939*, Paris, PUF, 1969

Joyce J., *Finnegans Wake*, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982

Joyce J., *Stephen le héros*, dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982

Jung C.G., *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 1973

Justin, *Apologie pour les chrétiens*, I, 5, 3-4, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006

Kant E., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Œuvres philosophiques, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995

Kant E., *Critique de la raison pratique*, Paris, GF Flammarion, 2003

Kant E., *Critique de la raison pure*, Paris, Aubier, 1997

Kant E., *Logique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989

Kant E., *Métaphysique des mœurs I. Fondation. Introduction*, Paris, GF Flammarion, 1994

Kierkegaard S., *Crainte et tremblement*, Paris, Aubier-Montaigne, 1984

Kierkegaard S., *Les œuvres de l'amour*, dans Œuvres complètes, tome XIV, Paris, Éditions de l'Orante, 1980

Kierkegaard S., *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques*, dans Œuvres complètes, tome X, Paris, Éditions de l'Orante, 1977

Klein M., *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, Paris, Payot, 1968

Kojève A., *Introduction à la lecture de Hegel, leçons sur la phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunies et publiées par Raymond Queneau, collection Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1971

Koyré A., *Epiménide le Menteur. Ensemble et Catégorie*, Paris, Hermann & Cie éditeurs, 1947

Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Sèméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

La Fontaine, *Fables*, dans Œuvres complètes, volume I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991

La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, dans Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964

Labarrière J.-L., « Comment et pourquoi la célèbre formule d'Aristote : « le rire est le propre de l'homme », se trouve-t-elle dans un traité de physiologie ? », dans *Le rire des Grecs.*

Anthropologie du rire en Grèce ancienne, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000

Lacan J., « 1974, Jacques Lacan. Entretien au magazine Panorama », Questions d'Emilio Granzotto, dans *La cause du désir*, mars 2014 (n° 88)

Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966

Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « Joyce le Symptôme », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil

Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « La science et la vérité », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « La signification du phallus », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « Le séminaire sur « la Lettre volée » » », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « Propos sur la causalité psychique », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

Lacan J., « Télévision », dans *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001

Lacan J., L'Étourdit, dans *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001

Lacan J., *Le séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975

Lacan J., *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978

Lacan J., *Le séminaire, livre III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981

Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998

Lacan J., *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013

Lacan J., *Le Séminaire, livre VII, L'Éthique*, Paris, Seuil, 1986

Lacan J., *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, Paris, Seuil, 2001

Lacan J., *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004

Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux*, Paris, Seuil, 1973

Lacan J., *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, inédit.

Lacan J., *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 2006

Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991

Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975

Lacan J., *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.*, inédit.

Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005

Lacenaire P. F., *Mémoires et autres écrits*, Paris, José Corti, Domaine Romantique, 1991

Laffay A., *Anatomie de l'humour et du non-sens*, Paris, Masson, 1970

Lancel S., *Saint Augustin*, Paris, Fayard, 1999

Lange C., *Les émotions. Étude psychophysiologique*, Paris, Félix Alcan, 1895

Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige/PUF, 5e édition, 2014

Larousse, Encyclopédie, https://www.larousse.fr/encyclopedie

Le Brun C., *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, Francois van der Plaats, 1702

Le Brun J., *« « Jésus-Christ n'a jamais ri. » Analyse d'un raisonnement théologique »*, dans *Homo religiosus : Autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, p. 431

Le Pogge Florentin, *Facéties*, Anatolia Editions, 1994

Lélut L.-F., « Psychologie de Socrate ou histoire de ses inspirations et de son démon », extraits introduits par Élodie Vermont, Enfances & Psy 2013/1 (N° 58)

Lem S., *Solaris*, Paris, Gallimard, « Folio ScienceFiction », 2002

Les Écoles présocratiques, éd. J.P. Dumont, Paris, Gallimard, 1988

Lévi-Strauss C., *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2e édition, 2002

Lévy-Bruhl L., *La mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, 1922

Liart M., *Psychanalyse et psychosomatique : Le corps et l'écrit*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012

Lombroso C., *L'Homme de génie*, Paris, Georges Carré, 1896

Malebranche N., *De la recherche de la vérité*, Paris, Gallimard, 1979

Maleval J.-C., « Du sujet divisé », dans *Divisions subjectives et personnalités multiples*, Rennes, PUR, Clinique psychanalytique et psychopathologie, 2001

Maleval J.-C., « Pourquoi l'hypothèse d'une structure autistique ? (ii) », dans La Cause Du Désir 2014/3 (n° 88)

Maleval J.-C., *La forclusion du Nom-du-Père. Le concept et sa clinique*, Paris, Seuil, 2000

Manns F., *Jésus fils de David. Les Évangiles, leur contexte juif et les Pères de l'Eglise*, Paris, Médiaspaul, 1994

Marie P., « Éloge de J.-M. Charcot », dans Rev. Neurol., 1925, 1, 6

Marquez G.G., *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968

Marx K., Engels F., *L'idéologie allemande (« Conception matérialiste et critique du monde »)*, dans Marx. K., Œuvres, Philosophie, tome III, Paris, Gallimard, 1982

Marx K., *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre premier. Le procès de production du capital*, Paris, Quadrige/PUF, 2009

Marx K., *Manifeste du Parti communiste suivi de La lutte des classes*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975

Matignon J.-J., « Un supplice qui disparaît en Chine : le lynchii », dans Archives d'anthropologie criminelle de criminologie et de psychologie normale et pathologique, n° 142, 15 octobre 1905

Mauss M., *Essai sur le don*, Paris, Quadrige/PUF, 12e édition, 2010

Mélinand C., « Pourquoi rit-on ? Essai sur la cause psychologique du rire », dans *Revue des Deux Mondes*, t. CXXVII, janvier-février 1895

Ménager D., *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995

Menninghaus W., « Le rire chez Kant », dans Dix-Huitième Siècle, n° 32 (2000), Le rire, sous la direction de Lise Andries, PUF

Miller J.-A., « Clinique ironique », La Cause freudienne, n°23, février 1993

Miller J.-A., « Effet retour sur la psychose ordinaire », Quarto, n° 94-95, janvier 2009, p. 41

Miller J.-A., « Les six paradigmes de la jouissance », *Les paradigmes de la jouissance, La Cause freudienne*, Paris, Navarin/Seuil, n° 43, octobre 1999

Miller J.-A., « Pièces détachées », La Cause freudienne 2005/2 (N° 60)

Miller J.-A., *L'être et l'un, cours de Jacques-Alain Miller*, cours du 11 mai // un regard en arrière http://disparates.org/lun/2011/05/jacques-alain-miller-cours-du-11-mai/

Minet S., *Du divan à la scène : dans quelle pièce je joue ?* Sprimont, Mardaga, 2006

Minois G., *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000

Molière, *L'École des femmes*, Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 2010

Molière, *Le Médecin malgré lui*, Œuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard, 2010

Molière, *Le Misanthrope*, dans Œuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, 1971

Montaigne, *Les Essais*, Paris, Quarto Gallimard, 2009

Nabokov V., *Nikolai Gogol*, New York, New Directions Book, 1961

Nagy P., *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 2000

Nagy-Zombory P., « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale. », dans *Médiévales*, 27 (1994)

Nicolas de Cues, *La docte ignorance*, Paris, Payot & Rivages, 2008

Nietzsche F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Société du Mercure de France, 1903

Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, Paris, GF Flammarion, 2015

Nietzsche F., *Le Gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 2007

Nietzsche F., *Par-delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Mercure de France, 1913

Onfray M., *Le crépuscule d'une idole. L'affabulation freudienne*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2010

Ovide, *Les Métamorphoses*, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1985

Pagels E., *Adam, Eve, and the Serpent: Sex and Politics in Early Christianity*, New York, 1st Vintage Books ed., 1989

Pagels E., *The gnostic gospels*, New York, Vintage Book Edition, 1989

Pagels E., *The Origin of Satan*, New York, Vintage Books, 1996

Pascal B., *Le Mémorial*, dans Œuvres complètes, Paris, Desclée de Brouwer, 1991

Paulhan F., *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1889

Pausanias, *Description of Greece*, vol. IV, Cambridge, Massachusettes, Harvard University Press, London, William Hienemann LTD, 1979

Pelegrín B., *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud Hubert Nyssen, 1985

Phèdre, *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1989

Piaget J., *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1993

Picasso P., *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998

Piqueux A., « Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne : témoignages archéologiques et textes comiques », dans Penser et représenter le corps dans l'Antiquité, Actes du colloque international de Rennes, 1-4 septembre 2004, Rennes, PUR, 2006

Platon, *Alcibiade*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2002

Platon, *Apologie de Socrate*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2002

Platon, *Gorgias*, Paris, GF-Flammarion, 1993

Platon, *La République, livre II*, dans Œuvres complètes, tome VI, Paris, Les Belles Lettres, 1989

Platon, *La République*, *livre VI*, dans Œuvres complètes, tome VII – 1e partie, Paris, Les Belles Lettres, 2002

Platon, *La République, livre VII*, dans Œuvres complètes, tome VII – 1e partie, Paris, Les Belles Lettres, 2002

Platon, *Le Banquet*, dans Œuvres complètes, tome IV – 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1989

Platon, *Ménon*, dans Œuvres complètes, Tome III – 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1984

Platon, *Phédon*, dans Œuvres complètes, tome IV – 1e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1983

Platon, *Phèdre*, dans Œuvres complètes, tome IV – 3e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1985

Platon, *Protagoras*, dans Œuvres complètes, tome III – 1e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1984

Platon, *Théétète*, dans Œuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950

Platon, *Théétète*, dans Œuvres complètes, tome VIII – 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1976

Platon, *Théétète*, Paris, GF Flammarion, 1995

Pouchkine A., *Eugène Onéguine*, Arles, Actes Sud, 2005

Pouchkine A., *Mozart et Salieri*, dans Œuvres complètes, tome deuxième, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1981

Preyer W., *L'âme de l'enfant*, Paris, Félix Alcan, 1887

Prieto L., « Sémiologie », dans *Le Langage*, Paris, Gallimard, La Pléï Peirce C.S., *Manuscrits microfilmés* (1903), http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/76-fr.htm

Prince M., *The unconscious, the fundamentals of human personality, normal and abnormal*, New York, Macmillan Company, 1921

Prost F., « Humanitas : originalité d'un concept cicéronien », dans L'art du comprendre, n° 15, 2e série : Philosophies de l'humanisme, Paris, 2006

Quintilien, *Institution oratoire*, Tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 2003

Rabelais, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, Édition intégrale bilingue, Paris, Quatro Gallimard, 2017

Razavet J.-C., *Du roc de la castration au roc de la structure*, 4e édition, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016

Reik T., *Contribution à la psychanalyse de l'humour juif*, Les cahiers de la Documentation psychanalytique - École Freudienne, n° 14

Reik T., *Hören mit dem dritten Ohr. Die innere Erfahrung eines Psychoanalytikers*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1976

Reik T., *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 1976

Ribot T., *Les maladies de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1881

Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871*, dans Œuvres complètes, Pari, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009

Rizzerio L., « Les chrétiens et le rire. La voie médiane de Clément d'Alexandrie », dans Nouvelle revue théologique 2016/1 (Tome 138), p. 105

Rondet H., *Le péché originel dans la tradition patristique et théologique,* Paris, Fayard, 1967

Rossetti L., « La rhétorique de Socrate », dans Socrate et les socratiques, études sous la direction de Romeyer-Dherbey G., Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2001

Rossetti L., « Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves », dans *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Milion, « Collection Horos », 2000

Rousseau J.-J., *Émile ou de l'éducation*, dans Œuvres complètes, tome II, Paris, A. Houssiaux, 1852

Sade, *La philosophie dans le boudoir*, dans Œuvres complètes, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998

Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2000

Schreber D.P., *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, 1975

Schwartz E., *Le Roi nu*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2004

Shakespeare W., *Hamlet*, dans Œuvres complètes, tome I, Paris, Pagnerre, 1865

Shakespeare W., *Tutus Andronicus*, dans Œuvres complètes, volume I, Tragédies, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002

Sicre J.P., « Du pénible usage de la dérision », dans Hoffmann E.T.A., *Le petit Zachée surnommé Cinabre*, Paris, Phébus, 1980

Soler C. « L'expérience énigmatique du psychotique, de Schreber à Joyce », dans La Cause freudienne, n° 23, février 1993

Sophocle, *Ajax*, dans *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967

Spencer H., *Physiologie du rire, Essais de morale, de science et d'esthétique*, Paris, Germer-Baillière, 1877

Strivay L., *Enfants sauvages : Approches anthropologiques*, Paris, Gallimard, 2006

Sully J., *Essai sur le rire, ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, Paris, Félix Alcan, 1904

Taine H., *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1892

Tatien, *Le discours aux Grecs*, VIII,

http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/tatien/grecs.htm

Thiercy P., *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, PUF, 1999

Tiouttchev F., *Poèmes*, Paris, Interférences, 2018Tolstoï L., *La Guerre et la Paix*, Paris, Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1952

Trench R.C., *Synonyms of the New Testament*, second part, New York, Charles Scribner & Co, 1866

Trichet Y., Marion É., « Ce que nous apprend *Él* de Buñuel sur l'économie de la jouissance dans la paranoïa », *Cliniques méditerranéennes*, 2012/2 (n° 86)

Twain M., *Contes humoristiques*, Paris, Mercure de France, 1989

Tylor E.B., *La civilisation primitive*, 2 vol., Paris, Reinwald, 1876-1878

Vallin P., « Christianisme et tragédie : le cas Racine », *Revue des sciences religieuses*, 4 janvier 2010

Virgile, *Énéide, Tome I, Livre Seconde,* Paris, Les Belles Lettres, 2009

Vlastos G., *Socrate. Ironie et philosophie morale*, Paris, Aubier, 1994

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, GF Flammarion, 2010

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. XX, Paris, Garnier, 1878

Wallon H., *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, PUF, 7e édition, 2015

Xénophon, *Banquet*, dans Banquet – Apologie de Socrate, Paris, Les Belles Lettres, 1993

Xénophon, *Mémorables*, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2000

Xénophon, *Mémorables*, tome II – 2e partie, Paris, Les Belles Lettres, 2011

Yates F.A., *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975

Аверинцев С., *София-Логос, Словарь*, Киев, Дух и Литера, 2001

Архипов Г.А., *Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии*, dans Цапкин В.Н., Есипчук М.С., Архипов Г.А., Этюды по психотерапевтической компаративистике, Москва, МГППУ, 2014

Архипова А., Неклюдова Е., «Шерлок на кушетке»,

https://polit.ru/article/2016/06/11/sherlock/

Бахтин М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, Москва, Художественная литература, 1965

Мазин В., *Рождение психоанализа в переводе*, dans Фрейд З., Брейер Й., *Исследования истерии*, Спб, ВЕИП, 2005

Тэффи, Н., *Публика*, dans Собрание сочинений, Т. 1, Москва, Лаком, 1997

Чуковский К., *От двух до пяти*, dans Собрание сочинений, Т. 2, Москва, Терра-Книжный клуб, 2001

Index des notions

absolu, 7, 17, 28, 29, 36, 38, 52, 68, 93, 138, 195, 197, 236, 240, 245, 256, 258, 259, 261
absurde, 36, 37, 60, 171, 172, 181, 182, 213, 248, 260, 271
acéphale, 259, 260, 265
acte désintéressé, 63, 73, 77, 80, 85, 99, 100, 143, 192
aerii corporis, 42, 45, 94
agonie, 52, 53, 156, 281
agudeza, 200, 201, 202, 210
allusion, 78, 101, 276, 277, 291, 296
ambivalence, 123, 239, 264, 265, 266, 274
amour, 7, 10, 24, 26, 53, 62, 67, 77, 84, 95, 98, 103, 108, 110, 111, 117, 126, 141, 143, 144, 156, 159, 169, 180, 184, 186, 189, 194, 201, 207, 218, 227, 229, 245, 264, 272, 279, 282, 283, 287, 300, 311
anamorphose, 241
anesthésie du cœur, 30, 37, 70, 139, 140, 165, 224, 264, 286
ange, 26, 27, 34, 128, 247
angoisse, 133, 137, 190, 212, 220, 280, 283, 290, 302, 312
animal, 8, 13, 14, 16, 18, 59, 61, 63, 80, 81, 84, 85, 86, 90, 92, 94, 169, 235, 236, 237, 247, 279
Arbeit, 140, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 160, 177, 186, 200, 210
artifice, 197, 200, 201, 202, 257, 259
associations libres, 170, 182, 194, 197, 245
atopique, 95
autiste, 291, 294
autodérision, 98, 119
Bejahung, 194, 240, 296
bêtise (sottise), 21, 29, 145, 146, 150, 152, 153, 154, 171
bien-dire, 196, 211, 217
blasphème, 130, 283
blessure, 89, 279, 280
brimade sociale, 32, 37, 69, 70, 133, 139, 163, 266
castration, 190, 191, 192, 206, 209, 242, 253, 259, 297, 298, 316
chaleur, 82, 89, 90, 280
chatouillement, 83, 84, 91, 229
chute, 9, 30, 35, 51, 67, 70, 116, 139, 142, 145, 152, 163, 221, 228, 240, 268, 278, 286, 294
cocufication, 207, 263, 265
code linguistique, 159, 203, 204, 243, 249, 291
colère, 29, 66, 67, 73, 76, 104, 215, 220
comédie, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 99, 114, 130, 151, 214, 218, 263, 264, 265, 280, 302, 307, 315, 318
conformisme, 31, 37, 180, 210
crime, 50, 104, 155, 174, 213, 237, 254, 277, 285
crocodile, 188, 189, 191, 249
cruauté, 20, 21, 36, 42, 43, 71, 73, 117, 123, 213, 266, 268, 272, 275, 280
dandysme, 156, 158, 159, 170, 213, 304
décentrement, 288, 294
déchet, 145, 275, 277, 279, 284, 290, 294, 296
défécation, 36, 268
défense, 20, 21, 37, 66, 134, 143, 169, 180, 232, 233, 256
delectare, 201, 210
délire, 107, 141, 165, 171, 214, 216, 220, 229, 232, 233, 238, 240, 242, 275, 284, 296, 299
demande, 34, 82, 94, 135, 148, 154, 158, 168, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 209, 210, 211, 220, 230, 235, 246, 249, 259, 262, 271
démesure, 72, 75, 79, 89, 218
dépense, 131, 134, 139, 140, 170, 207, 285, 289, 305
dérèglement, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 65, 83
dérision, 55, 62, 65, 68, 71, 76, 78, 87, 92, 99, 107, 125, 137, 145, 186, 217, 218, 222, 226, 252, 297, 314, 317
désinhibition, 19, 73, 135, 138
désir, 34, 46, 49, 52, 61, 81, 98, 110, 185, 187, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 207, 208, 209, 211, 212, 223, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 242, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 257, 263, 265, 277, 278, 279, 281, 297, 298, 299, 302, 312
détente, 14, 20, 21, 40, 56, 66, 133, 193

diable, 42, 136, 137, 147, 148, 162, 165, 166, 167, 169, 195, 200, 202, 203, 204, 229, 267, 268
diaphragme, 82, 83, 84, 89
Discordiosum Malum, 49, 50, 137
dissociation, 22, 164, 165, 166, 171
docétisme, 38
don, 52, 53, 161, 170, 172, 184, 189, 267, 314
douleur, 11, 14, 38, 62, 66, 71, 75, 76, 84, 148, 152, 271, 280, 281, 282, 283
Dritte Person, 174, 200, 202, 210
économie, 95, 113, 131, 136, 139, 140, 158, 192, 200, 208, 220, 226, 245, 314, 318
égocentrisme, 19, 21
embrayeur, 249, 310
enfant, 12, 15, 16, 17, 19, 21, 23, 34, 43, 53, 57, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 140, 147, 153, 154, 158, 167, 175, 183, 188, 190, 191, 192, 193, 212, 213, 238, 239, 248, 249, 250, 267, 285, 295, 315, 316, 318
énigme, 28, 102, 103, 106, 107, 110, 159, 160, 171, 172, 174, 176, 178, 206, 243, 244, 296
énoncé, 54, 70, 125, 140, 146, 150, 158, 160, 163, 171, 172, 204, 247, 248, 250, 251, 292
énonciation, 96, 121, 122, 172, 248, 250, 251, 277, 305
entendement, 4, 138, 139, 140, 145, 146, 150, 153, 158, 180, 181, 186, 201, 243, 245, 284
épouvante, 271, 272, 274, 283, 286
érotique, 95, 107, 110, 141, 143, 175, 212
esclave, 61, 62, 63, 80, 85, 86, 110, 114
éthique, 19, 23, 25, 28, 30, 43, 44, 49, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 68, 69, 72, 77, 78, 80, 86, 99, 113, 143, 149, 156, 157, 158, 170, 201, 210, 211, 251
euphorie, 133, 134, 135
faits divers, 286, 289
fiction, 25, 246, 256, 289, 294, 297, 299
grâce, 7, 15, 17, 48, 53, 64, 72, 74, 95, 100, 108, 110, 117, 118, 119, 123, 132, 133, 141, 146, 155, 156, 176, 177, 181, 183, 195, 197, 199, 213, 214, 217, 218, 226, 229, 234, 243, 282, 283, 295, 304
gratia lacrymarum, 53, 283
gravité, 21, 100, 200, 232, 286, 288, 294
grotesque, 29, 62, 65, 91, 93, 94, 101, 174, 188, 259, 266, 274, 279, 289
haut-de-chausses , 23, 25, 169, 246
hérésie, 38, 53
Hilflosigkeit, 134, 140, 181, 239
honte, 28, 36, 51, 68, 71, 104, 130, 215, 228
horreur, 19, 105, 130, 141, 156, 176, 177, 217, 218, 219, 252, 281
humiliation, 68, 71, 76, 79, 93, 99, 125, 215, 228, 229
humilité, 64, 68, 79, 104, 299, 301
humour, 4, 67, 95, 97, 110, 120, 133, 134, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 157, 165, 210, 226, 289, 290, 305, 307, 313, 316
humour juif, 144, 210, 316
humour noir, 4, 289, 290
humus, 79, 88
hypnose, 149, 150, 162, 167, 168
hypocondrie, 238, 278, 294
hypocrisie, 54, 172
hystérie, 76, 124, 156, 162, 169, 171, 174, 175, 206, 223, 254, 256, 271, 307
idéal, 4, 5, 11, 15, 16, 18, 28, 31, 32, 47, 60, 64, 68, 77, 78, 97, 99, 105, 110, 113, 118, 119, 144, 163, 168, 169, 180, 192, 214, 218, 234, 235, 245, 269, 291, 301, 309
idée fixe, 164, 165, 167
idole, 5, 114, 125, 315
ignorance, 19, 23, 39, 42, 69, 71, 73, 106, 107, 108, 143, 167, 179, 206, 263, 315
ignorantia docta, 206, 212
imaginaire, 23, 44, 80, 177, 191, 192, 193, 194, 203, 234, 235, 237, 239, 241, 244, 247, 249, 253, 255, 278, 290, 291, 298, 302
imitation, 5, 15, 16, 17, 23, 25, 62, 63, 64, 71, 72, 84, 97, 132, 133, 212
immuable, 47, 49, 50, 62, 66, 95, 106, 117, 213, 274
imposteur, 73, 100, 225
inconscient, 96, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 167, 171, 172, 174, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192,

193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 218, 219, 226, 231, 232, 236, 238, 240, 242, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 272, 276, 277, 278, 279, 288, 294, 295, 298, 307, 308, 312
indignation, 73, 74, 75, 84, 88, 127, 140, 148
infans, 117, 183, 184, 187, 191, 192, 239
ingénieux, 38, 89, 93, 142, 166, 187, 200, 201, 252
ingénu, 16, 17, 139, 150, 291
inhibition, 23, 131, 133, 136, 138, 147, 180, 183
injure, 75, 276, 277, 279
innocence, 40, 43, 70, 71, 93, 128, 130, 263, 298, 299, 301, 302
innommable, 198, 219, 220, 222, 241, 245, 252, 253, 256, 258, 260
insulte, 65, 228
ironie, 10, 63, 67, 68, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 125, 212, 225, 241, 250, 257, 291, 294, 295, 297
ivresse, 23, 152, 183, 270, 283
joie, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 33, 39, 41, 42, 43, 53, 56, 63, 68, 84, 88, 91, 107, 113, 123, 132, 133, 136, 138, 143, 189, 196, 216, 245, 270, 271, 273, 281, 282, 295
jouissance, 8, 20, 21, 60, 61, 67, 73, 79, 95, 136, 144, 183, 187, 192, 212, 220, 227, 236, 244, 273, 277, 278, 281, 297, 298, 299, 300, 314, 318
jugement, 6, 7, 8, 19, 28, 44, 66, 75, 91, 151, 152, 153, 154, 155, 170, 177, 180, 194, 201, 248, 251, 267, 315
juron, 273, 274, 276, 277, 279
juste mesure (*μεσότης*), 44, 57, 58, 59, 60, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 81, 84, 89, 99, 106, 115, 190, 202, 222
l'homme déchu, 34, 70, 247
laideur, 29, 63, 72, 78, 84, 85, 89
lalangue, 297, 298, 299
larmes, 14, 19, 27, 40, 52, 53, 56, 80, 94, 116, 186, 189, 222, 252, 280, 282, 283, 290, 314, 315
libido, 48, 49, 51, 95, 141, 145, 189, 190, 210, 213
libre arbitre, 48, 49, 50, 51, 53, 163, 164, 165, 167, 169, 174, 180, 304
linguisterie, 96, 206, 209, 219, 257, 280, 297
Logos, 105, 252, 260, 303
loi, 20, 22, 27, 51, 53, 81, 86, 89, 166, 169, 186, 187, 189, 191, 193, 235, 236, 297, 298, 301, 302
maître, 12, 13, 15, 20, 39, 61, 62, 64, 68, 69, 71, 73, 76, 78, 81, 85, 86, 92, 94, 102, 107, 111, 113, 116, 120, 123, 127, 130, 131, 136, 143, 145, 151, 152, 153, 173, 174, 186, 192, 196, 201, 206, 222, 239, 242, 244, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 286
mascarade, 142, 143, 149, 157
matière fécale, 268, 271, 273, 277
mauvais génie, 167, 168, 169, 238
mécanique, 32, 33, 70, 81, 83, 90, 93, 118, 133, 136, 147, 163, 165, 166, 186, 222, 227, 230, 285
mégalomanie, 300
mélancolique, 97, 145, 269, 294, 296
membra disjecta, 277, 278, 281
mémoire artificielle, 173, 177, 182, 184
mépris, 8, 55, 59, 101, 137, 144, 148, 169, 180
métaphore, 56, 58, 61, 121, 137, 176, 179, 192, 194, 205, 209, 210, 211, 219, 234, 235, 237, 240, 243, 256, 258, 277, 279, 285, 288, 290, 292, 295, 297, 298, 309
métapsychologie, 142, 143, 145, 148, 149, 168, 179, 232, 258, 265
métonymie, 205, 206, 208, 209, 210, 219, 243, 257, 288, 289
miroir, 30, 119, 239, 240, 249, 277, 312
moqueur, 41, 216, 222, 228, 253
musique, 302
naïveté, 10, 129, 130, 135, 137, 257
narcissique, 141, 145, 158, 160, 192, 210, 218, 234, 237, 242, 278, 302
néant, 46, 47, 51, 53, 54, 55, 137, 138, 140, 144, 145
néologisme, 27, 206, 209, 240, 243, 244, 257, 260, 290, 300
nihilo, 49, 95, 111, 113, 199
Nom-du-Père, 191, 192, 193, 194, 197, 224, 234, 235, 236, 237, 240, 244, 250, 277, 278, 296, 297, 298, 299, 313
oiseaux, 87, 89, 94, 118, 243, 278

orgueil, 28, 30, 31, 32, 37, 41, 48, 66, 67, 68, 69, 129, 141, 217, 224, 231
ostranenie, 27
outre, 25, 47, 49, 69, 80, 81, 89, 90, 93, 97, 126, 143, 218, 224, 238, 274, 278, 279
paradis, 25, 37, 94, 142, 211
paranoïaque, 107, 232, 233, 237, 240, 243, 253, 275, 296
parodie, 5, 41, 50, 51, 67, 80, 105, 113, 127, 135, 137, 189, 285
paroisse, 8, 24, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 93, 153, 214, 218, 219, 265, 301
parole vide , 276
péché, 7, 9, 33, 34, 35, 43, 48, 50, 51, 52, 53, 65, 66, 70, 75, 113, 121, 137, 142, 166, 189, 190, 213, 216, 226, 235, 246, 283, 304
perplexité, 26, 100, 108, 110, 146, 149, 160, 228, 238, 242, 245, 275, 276, 277
phallus, 72, 88, 90, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 209, 234, 235, 240, 244, 253, 266, 312
pitié, 27, 70, 73, 74, 140, 141, 165, 215, 228, 264
plaisanterie, 29, 54, 61, 76, 92, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 161, 257
plaisir, 11, 12, 13, 18, 22, 38, 58, 71, 72, 95, 98, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 148, 149, 155, 156, 158, 180, 183, 190, 200, 201, 210, 215, 216, 227, 229, 230, 245, 281, 284, 295, 297, 307
polyphonie, 99, 198, 269
poshlust, 5
principe de plaisir, 142, 230, 245
processus primaire, 180, 181, 182, 183, 198, 218
processus secondaire, 180, 181, 182, 183, 198
prolétariat, 122, 124
Protagoras, 85, 104, 110
protozoaires, 274, 290
psychose, 171, 181, 193, 194, 214, 223, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 244, 251, 275, 276, 277, 278, 279, 291, 296, 300, 308, 312, 314
pulsion, 178, 189, 190, 230, 232, 233, 234, 252, 264, 269, 270, 280, 302
ratio, 48, 49, 52, 190
rébus, 177, 183, 197, 255, 260
réel, 50, 97, 115, 118, 121, 141, 166, 169, 173, 175, 183, 189, 193, 200, 209, 229, 241, 244, 245, 253, 276, 278, 289, 291, 292, 293, 294, 298, 300
réelisme, 290, 291, 294
refoulement, 164, 171, 179, 180, 183, 193, 194, 203, 209, 233, 235, 250, 251, 254, 255, 256, 308
regard, 42, 123, 130, 163, 167, 168, 169, 170, 172, 179, 184, 198, 216, 220, 241, 242, 253, 254, 258, 260, 279, 283, 314
révélation, 37, 45, 48, 53, 182, 203, 209, 220, 225, 232, 293, 295, 298
rhétorique, 47, 54, 69, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 173, 200, 201, 202, 210, 211, 242, 256, 274, 287, 317
ridicule, 4, 64, 69
rire logique, 6, 69, 70, 71, 73, 78, 310
rire strident, 212, 213, 271, 272, 282, 290
ritournelle, 39, 228, 243, 244
romantisme, 30, 155, 288
ruse, 149, 200, 259
sacrifice, 39, 40, 52, 53, 94, 105, 235, 274, 285, 292
sainteté, 103, 285, 298, 299
salsum, 100
sarcasme, 9, 26, 30, 65, 116
sardonique, 41, 222, 224, 226, 229, 230, 231, 232, 237, 241, 261, 298, 299
satire, 65, 78
sauvage, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 43, 50, 129, 130, 139, 147, 196, 213, 235, 236, 263, 291
schadchen, 147, 148, 158
schizophrène, 281, 294, 295, 296
schnorrer, 147, 187
second degré, 101, 292
séduction, 50, 95, 110, 175, 186, 188, 208, 302
Selbstbewußtsein, 250, 260
semblant, 38, 97, 100, 115, 239, 246, 247
sérieux, 6, 10, 20, 21, 24, 56, 100, 111, 112, 130, 137, 146, 151, 153, 155, 214, 225, 231, 245, 274
signifiant, 85, 108, 147, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 201, 205, 207, 209, 211, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 242, 244, 245, 250, 251, 253, 259, 279, 283, 291, 294, 295, 297, 302

signifié, 193, 197, 198, 205, 209, 211, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 245, 253
silence, 7, 151, 213, 230, 234, 237, 240, 241, 245, 261, 269, 290, 299
silène, 212
soleil, 34, 142, 225, 229, 231, 241, 282, 283, 301
souillure, 36, 46, 53, 216
Souverain Bien, 46, 49, 50, 52, 69, 192, 266, 270
sublimation, 76, 287, 302
suggestion, 201, 242
supériorité, 10, 29, 32, 41, 67, 68, 78, 93, 104, 106, 127, 138
sur-moi, 142, 143, 145, 169, 198, 301, 302
surprise, 5, 65, 84, 94, 113, 148, 150, 242, 280
symbolique, 19, 52, 53, 71, 92, 184, 187, 192, 193, 194, 203, 209, 213, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 249, 250, 261, 276, 277, 280, 290, 294, 297, 298, 300, 309
synthèse, 22
tabula rasa, 15, 18, 25, 26, 30, 137
temps joyeux, 265, 267, 269
tendance, 29, 33, 63, 72, 73, 114, 118, 147, 158, 200, 203, 268
torture, 69, 103, 215, 281, 282
tragédie, 72, 73, 75, 76, 77, 90, 91, 104, 105, 107, 130, 152, 212, 215, 230, 266, 269, 270, 271, 272, 282, 290, 299, 306, 315, 318
transfert, 172, 206, 212, 217, 300, 312
transgression, 23
translinguistique, 96, 121, 273, 280
traumatisme, 37, 38, 175, 190, 257
utopie, 8, 20, 21, 22, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 114, 141, 142, 143, 188, 213, 217, 218, 265, 270, 271, 272, 274, 277, 280, 290
vanité, 19, 29, 37, 66, 67, 68, 100, 105, 129, 131, 135, 140, 141, 166, 167, 301
vauriens, 53, 54, 55, 67, 72, 74, 88, 283
vertu, 34, 37, 38, 57, 62, 68, 73, 77, 88, 99, 109, 187, 202, 242, 268, 301
vice, 32, 51, 60, 99, 129, 213
victime, 103, 166, 174, 213, 283
violence, 20, 93, 101, 158, 241, 266, 268
visage de bois, 155, 156, 157, 158, 180, 218, 260
viscères nobles, 81, 82, 83
viscères viles, 83, 84
volupté, 12, 228, 231, 244
Witz, 126, 134, 146, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 167, 183, 185, 195, 198, 200, 202, 210, 256, 257, 258, 260, 261, 273, 276, 279
Wunsch, 179, 180, 181, 182, 206
Zaddik, 178
zen, 107, 111
ἀλαζών, 73, 74, 76, 87, 99, 100, 101, 102
ἀλήθεια, 95, 99, 147
ἁμαρτία, 8, 9, 66, 95, 129, 175, 215, 222, 224, 251, 291
βωμολόχος, 58, 61, 63, 71, 79, 100, 101
εἴρων, 99, 100, 101
εὐτραπελία, 58, 77, 136
κάθαρσις, 27, 76, 77, 78, 92, 269, 271, 290
καλὸς κἀγαθός, 47, 62, 72, 75, 80
λέξις, 63, 64, 66, 101
μεγαλοψυχία, 59, 72, 135, 299, 301
μῆτις, 252, 259
μίμησις, 25, 31, 62, 63, 64, 71, 72, 73, 75, 77, 84, 97, 101, 132
νοῦς, 80, 81, 84, 85, 87, 94
παιδεία, 57, 59, 64, 70, 71, 77, 127, 129, 131, 137, 201, 290
πόλις, 60, 61, 62, 63, 70, 74, 77, 78, 81, 84, 85, 86, 265
σωφροσύνη, 57, 72
ὕβρις, 72, 74, 77, 78, 79
φόβος, 6, 7

Index des noms

Achille, 83, 166, 167, 168, 169, 171, 208, 214, 215, 218, 223, 301
Adam, 16, 28, 33, 39, 50, 51, 52, 67, 118, 122, 224, 297
Ajax, 215, 216, 217, 222, 228, 231, 252, 302
Alceste, 32, 246, 247, 251
Alcibiade, 104, 109, 110, 169
Anna O., 162
Apollon, 105, 110, 269
Aristophane, 68, 70, 71, 76, 77, 78, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 100, 102, 127, 144, 244, 278
Aristote, 6, 8, 14, 27, 51, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 106, 109, 114, 116, 117, 126, 127, 132, 140, 143, 148, 149, 162, 165, 170, 187, 191, 280, 290, 301
Arnolphe, 263, 264, 267
Athéna, 215, 228
Augustin (St), 9, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 62, 66, 67, 75, 89, 94, 111, 112, 113, 121, 137, 141, 163, 189, 190, 192, 200, 206, 213, 274, 283
Bain A., 20, 133, 136
Bakhtine M., 6, 43, 91, 96, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 178, 190, 198, 248, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 281, 286, 290
Barbey d'Aurevilly J., 156
Barthes R., 158, 159, 241
Basilide, 39, 42
Bataille G., 214, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 291, 293
Baubô, 261, 262
Baudelaire C., 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 41, 66, 67, 68, 69, 70, 91, 93, 114, 119, 128, 130, 132, 149, 155, 156, 159, 169, 171, 180, 224, 226, 247, 266
Benjamin W., 105
Bergson H., 24, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 41, 42, 48, 52, 66, 69, 70, 71, 73, 90, 91, 94, 97, 98, 99, 110, 118, 119, 128, 129, 130, 133, 139, 140, 147, 149, 150, 151, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 181, 214, 216, 224, 247, 264, 266, 268, 274, 284, 285, 286
Bernays J., 271
Bernheim H., 168, 201
Bézoukhov P., 186, 190, 194, 195
Blanco M., 201, 202, 206, 210, 256
Breton A., 117, 245, 289
Breuer J., 76, 156, 162, 169, 171, 174, 175, 221, 254, 256
Buñuel L., 214, 215, 216, 220
Cage J., 302
Castellucci R., 290, 291, 292, 293, 294, 295
Champollion J.-F., 177
Charcot J.-M., 162, 163, 164, 167, 168, 175
Chklovski V., 26, 27
Christ, 6, 7, 8, 9, 11, 27, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 65, 66, 77, 90, 101, 173, 186, 196, 206, 273, 282, 283, 293, 295
Cicéron, 29, 54, 64, 66, 77, 100, 101, 161, 173, 201
Clément d'Alexandrie, 37, 38, 40, 41, 44, 55, 56, 58, 62, 65, 66, 68, 69, 74, 85, 87, 162, 261
Cornford F. M., 73, 100
Darwin C., 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 27, 28, 34, 40, 80, 235
Déméter, 261
Descartes R., 11, 15, 32, 111, 112, 149, 157, 167, 168, 232
Diogène Laërce, 101, 102
Dionysos, 74, 88, 90, 92, 114, 269, 270, 271, 272
Diotime, 207, 208
Dostoïevski F.M., 114, 115, 120, 123, 155, 170
Duchamp M., 302

Dugas L., 4, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 21, 23, 25, 52, 138, 222
Dumas G., 12, 14, 17, 281, 282
Dupréel E., 33, 34
Durkheim E., 31
Duroy G., 208
Épistémon, 114, 262
Erikson E., 259
Faust, 113
Fénéon F., 286, 287, 288, 289, 291, 294, 295
Fließ W., 175, 181, 182, 218, 221, 254, 255
Francisco Galvan de Montemayor, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 230, 246, 247, 253, 254, 283, 302
Freud S., 6, 7, 12, 17, 36, 76, 96, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 198, 199, 200, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 243, 244, 245, 246, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 268, 271, 274, 280, 283, 284, 294, 295, 296, 297, 301
Gauthier R.-A., 60, 64, 113
Gloria, 216, 217, 220, 223, 247, 253
Gœthe (von) J. W., 269, 274
Golden L., 73, 74, 75, 77, 78
Goldstein K., 205
Gracián B., 200, 201, 202, 210, 256
Haeckel E., 16
Hall S., 16, 84, 92, 229
Hans Carvel, 266, 267
Heidegger M., 184
Heine H., 112, 113, 114, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 135, 144, 145, 167, 172, 225, 226, 257, 258
Héraclite, 267
Hésiode, 88, 270
Hippocrate, 97
Hirsch-Hyacinth, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 145, 196, 257, 258
Hobbes T., 29, 67
Hoffmann E. T. A., 93, 160, 216, 217, 220, 222
Homère, 42, 45, 46, 55, 149, 157
Ignace de Loyola, 282
Irénée de Lyon, 38, 39, 40
Irma, 218, 219, 220, 221, 222, 258, 259, 262
Isaac (fils d'Abraham), 40, 41, 43, 52, 56, 283
Jackson J. H., 4, 204
Jaeger W., 57, 58, 68, 74, 77, 78, 88
Jakobson R., 159, 203, 204, 205, 206, 219, 248, 249, 288, 289
Janet P., 22, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 252
Janus, 149, 150, 157, 160, 183, 273
Jean Chrysostome (St), 44, 52, 55
Jean le Baptiste, 66, 212, 242
Jespersen O., 249, 250
Joyce J., 250, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302
Judas Iscariot, 15, 293
Jung C. G., 22, 25, 252
Justin le Philosophe, 105
Kant E., 4, 83, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 146, 147, 151, 152, 153, 158, 166, 180, 181, 182, 245, 284
Kierkegaard S., 37, 40, 107, 108, 109, 110, 111
Klein M., 191, 264
Kristeva J., 96, 121, 122, 123, 273
Lacan J., 49, 96, 126, 154, 155, 160, 171, 174, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 265, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302
Lacenaire P. F., 155, 170, 186, 287, 289
Lange C., 280, 281
Lélut L.-F., 102, 103, 104
Lévi-Strauss C., 235, 260

Lévy-Bruhl L., 19
Lichtenberg G. C., 146
Lombroso C., 161
Malebranche N., 11
Maleval J. C., 116, 277, 291
Mani, 46, 47, 112
Márquez G. G., 205
Marquis di Gumpelino, 127, 128, 196, 258
Marx K., 113, 114, 115, 116, 117, 121, 123, 124, 145
Maturin C.R., 29, 30
Maupassant G., 208, 288
Mauss M., 170
Méduse, 253, 259, 260, 261, 266
Melmoth, 29, 41, 67, 69, 118, 130, 141, 186, 224, 226, 283
Mendel Dalles, 144, 145, 146, 147
Méphistophélès, 112, 113
Miller J.-A., 187, 198, 212, 239, 245, 294, 297, 302
Minois G., 65
Moïse Pouilleux, 145, 147, 182
Molière, 32, 117, 222, 246, 247, 251, 263, 264, 265, 272
Montaigne, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 37, 106, 111, 169, 170, 180
Mozart, 119
Nabokov, 5, 264
Narcisse, 141, 278
Nestroy, 131
Nicolas de Cues, 206
Nietzsche, 12, 45, 103, 104, 105, 107, 212, 269, 270, 271, 282, 284
Pacôme (St), 137
Pagels E., 8, 41, 42, 43, 51
Pankejeff S., 36, 92
Panurge, 262, 265, 266, 268, 279
Pascal B., 53, 67, 76, 91, 111, 126, 189
Paul (St), 11, 36, 37
Paulhan F., 165
Peirce C. S., 15
Pélage, 48, 51, 53, 65
Piaget J., 19, 248
Pierrot, 93
Pisthétairos, 86, 87, 88, 89, 94, 144
Platon, 15, 16, 45, 46, 47, 49, 68, 69, 70, 95, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 122, 127, 160, 207, 212
Polyphème, 149, 157
Pouchkine A., 119, 254
Preyer W.T., 16
Prince M., 165
Protagoras, 85, 104, 110
Quintilien, 29, 64, 77
Rabelais F., 6, 43, 80, 82, 83, 91, 114, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 281, 282, 283, 298
Reik T., 144, 160, 192, 202, 203
Ribot T., 22
Rossetti L., 102, 103, 104, 108
Rousseau J.-J., 17, 21, 25, 26, 212, 235
Sade (de), Marquis, 188, 213, 289
Sardanapale, 60, 87, 88
Saussure (de) F., 197, 198
Schiller (von) F., 11, 12, 18, 84
Schreber D. P., 3, 49, 213, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 251, 253, 260, 277, 284, 296, 299, 300, 302
Schwind (von) M., 142
Shakespeare W., 77, 150, 281, 285
Sherlock Holmes, 254, 292
Signorelli L., 254, 255, 256, 260
Simon de Cyrène, 39
Socrate, 15, 16, 45, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 122, 125, 131, 149, 160, 206, 212, 269
Soler P., 299, 300
Sollers C., 295
Spencer H., 14, 20, 40, 52, 133, 136
Spock, 291
Sully J., 4, 11, 17, 18, 19, 43, 84, 149, 150, 229, 281, 302
Tatien, 42
Teffi N., 150
Tesauro E., 210
Titus Andronicus, 281, 285
Tolstoï L., 27, 186, 194, 289
Twain M., 12, 238, 286
Ulysse, 149, 157, 160, 200, 215, 216, 222, 228, 252, 259
Virginie, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 55, 93, 94, 129, 246, 247, 263
Vlastos G., 100, 102, 107, 108, 109, 110, 212
Voltaire, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 27, 34, 50, 67, 98, 136, 147, 222, 224, 225, 229, 230, 231
Wallon H., 239
Xénophone, 101

Yates F. A., 173, 174, 177, 182
Zachée, 196, 197, 198, 202, 211, 217, 218, 220, 246
Zachée-Cinabre, 217
Zeus, 42, 45, 53, 70, 87, 92, 271

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE / EDUCATION LANGAGES, INTERACTIONS COGNITION, CLINIQUE

UNIVERSITÉ RENNES 2

Le spectre du rire et la clinique du sujet :
varias théoriques et psychopathologiques

Résumé

Le rire n'est qu'un accident, un épiphénomène qui ne peut pas faire l'objet d'une connaissance scientifique, suppose le philosophe Ludovic Dugas après avoir étudié la question à différents niveaux (physiologique, cognitif, social, moraliste, esthétique etc.). Ce caractère « accidentel » qui trouble Dugas constitue le point de départ de la présente recherche qui conjugue le rire et la subjectivité. Cette thèse s'attache d'une part à expliciter les *a priori* éthiques et épistémologiques sur lesquels reposent les différentes approches au problème et, d'autre part, à tracer une cartographie du rire en fonction de ses rapports avec la clinique du sujet.

Mots clefs :

angoisse, animal, baroque, ça, chute, comédie, comique, cruauté, demande, désir, diable, dialectique, dialogue, Dieu, enfant, érotique, forclusion, hubris, humour, idéal, inconscient, innocence, ironie, joie, jouissance, langage, libido, libre arbitre, maître, mal, manie, manque, masque, mélancolie, métaphore, métonymie, monologue, mort, narcissisme, nature, non-sens, parodie, péché, politique, pulsion, refoulement, regard, rhétorique, rien, rire, sarcasme, sardonique, sauvage, séduction, sérieux, silence, sujet, sur-moi, surprise, tragédie, trait d'esprit, utopie, vérité, victime

The spectrum of laughter and the clinic of the subject:
theoretical and psychopathological variations

Abstract

Laughter is a mere accident, an epiphenomenon that cannot be the object of scientific knowledge, philosopher Ludovic Dugas assumes after having studied the question at different levels (physiological, cognitive, social, moralistic, aesthetic, etc.). This "accidental" character which disturbs Dugas is the starting point for this research that conjugates laughter and subjectivity. This thesis attempts to clarify the ethical and epistemological assumptions on which the different approaches to the problem are based on the one hand and to draw a cartography of laughter according to its relationship with the clinic of the subject on the other.

Keywords:

anguish, animal, baroque, child, comedy, comic, cruelty, death, demand, desire, devil, dialectic, dialogue, drive, erotic, evil, fall of man, free will, gaze, God, hubris, humour, id, ideal, innocence, irony, jouissance, joy, lack, language, laughter, libido, mania, mask, master, melancholy, metaphor, metonymy, monologue, narcissism, nature, nonsense, nothing, parody, politics, repression, rhetoric, sarcasm, sardonic, savage, seduction, serious, silence, sin, subject, super-ego, surprise, tragedy, truth, unconscious, utopia, victim, wit