

Université de Montréal

L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida

par
Jérôme Cotte

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de doctorat en philosophie

Avril, 2018

© Jérôme Cotte, 2018

RÉSUMÉ

Comme en témoignent les trois auteurs mobilisés dans le cadre de cette thèse, soit Gilles Deleuze, Theodor Adorno et Jacques Derrida, la mise en cause de la pensée dogmatique est un thème de prédilection autant pour la philosophie française contemporaine que pour la théorie critique allemande. Nous n'avons toutefois pas encore pris toute la mesure de certains éléments qui se ravivent avec une énergie renouvelée lorsque la pensée se déleste ainsi de sa lourdeur morale et de ses tendances conservatrices : l'humour, l'ironie, le rire. Pour répondre à ce manque, nous tracerons les contours d'un concept d'*humour éthique* associé à la posture singulière de celui que nous nommerons l'*idiot-dissident*. Notre objectif consiste à proposer un concept d'humour orienté vers l'avenir, vers la possibilité d'une transformation souhaitable, voire utopique, du monde. L'argumentaire de la présente thèse s'articule en trois moments : 1) Deleuze permet d'abord d'explicitier la part d'idiotie de l'humour éthique, c'est-à-dire sa capacité à déjouer et à déstructurer la pensée enlisée dans la *doxa*, à faire voir quelque chose de plus dans la représentation habituelle du monde ; 2) l'accent sera ensuite placé sur l'exactitude de l'humour éthique avec la dissidence adornienne, c'est-à-dire sur sa capacité à mettre en évidence des contradictions sociales voilées par l'idéologie et des possibilités émancipatrices bloquées par celle-ci ; 3) en dernier lieu, l'intérêt porté à Derrida sera l'occasion de préciser le rapport que l'humour éthique entretient avec l'ironie de la différance et le oui-rire qui, pour leur part, révèlent l'ouverture inconditionnelle du sens même lorsqu'il semble se refermer complètement. Une discussion sur la responsabilité paradoxale et singulière de l'humoriste éthique s'en suivra.

Mots-clés : philosophie, éthique, émancipation, humour, ironie, rire, Deleuze, Adorno, Derrida, Kafka, Beckett, Joyce.

ABSTRACT

Gilles Deleuze, Theodor W. Adorno, and Jacques Derrida, the three principal authors discussed in the present thesis, would—whatever their differences—no doubt agree that it is a central concern of philosophical thinking to question the validity of dogmatic thinking in all its forms. However, one approach to this issue perhaps deserves more attention than it has generally received, namely, the humour, irony, and laughter that can help thought shake off its moralizing and conservative tendencies, thereby reinvigorating itself. In the present thesis, it is the concept of ethical humour (*humour éthique*) that will be our focus, along with its central figure, the dissident-idiot. The aim will be to put forward a philosophical concept of humour oriented towards the future, towards the possibility of a positive, even utopian, transformation of the world. The argument is laid out in three central chapters. (1) Deleuze will provide an occasion to make explicit the “idiotic” element of ethical humour, *i.e.*, its capacity to foil and dismantle a thinking caught up in *doxa*, thereby helping us to see beyond our usual representations of the world. (2) Adorno will then give us the means to bring out the “exactitude” required of ethical humour, in addition to its “dissident” side, *i.e.*, its capacity to formulate the social contradictions and emancipatory possibilities veiled by ideology. (3) Finally, Derrida will allow us to see how the irony of what he calls *différance* and *oui-rire* provides an opening for an unconditional renewal of meaning, even at those moments when such a renewal seems impossible. These points are articulated within the context of the singular and paradoxical responsibility of the ethical humourist.

Keywords: philosophy, ethics, emancipation, humour, irony, laughter, Deleuze, Adorno, Derrida, Kafka, Beckett, Joyce.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
ABSTRACT	ii
REMERCIEMENTS.....	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 DELEUZE : HUMOUR ET IDIOTIE	19
CHAPITRE 2 ADORNO : HUMOUR ET DISSIDENCE.....	96
CHAPITRE 3 DERRIDA : IRONIE DE LA DIFFÉRENCE ET OUI-RIRE.....	167
CONCLUSION.....	250
BIBLIOGRAPHIE.....	255

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux vont vers Iain Macdonald. Merci d'avoir su trouver cet équilibre si juste pour m'accompagner tout au long de ce parcours. Merci pour ton professionnalisme, ta rigueur, ton soutien et, tout particulièrement, pour ton amitié. Travailler avec toi est un véritable plaisir et un privilège.

Merci à mes parents Réjeanne et Pierre-Marie. Votre générosité et votre appui me sont si précieux.

Merci à mes frères Gabriel et Guillaume. Vous y êtes pour beaucoup si j'aime tant écrire sur le jeu, le rire et la responsabilité singulière que l'on peut ressentir envers l'autre.

Merci à Guillaume Lacelle. L'humour et le rire nous accompagnent depuis 26 ou 27 ans déjà, maintenant plus que jamais d'ailleurs. Nous en serons toujours à l'avant-dernier rire!

Merci à Maxine Visotsky-Charlebois. Merci pour ton amitié et pour avoir consacré plusieurs heures à la relecture attentive de ma thèse. Cet élan de générosité me touche beaucoup.

Merci à Virginie. Merci d'avoir été si près de moi dans les derniers moments de la rédaction. La fin de la thèse annonce aussi un commencement.

Merci aux ami.e.s avec qui j'ai partagé tant d'éclats de rire, de discussions toujours plus intéressantes, sensibles et vives les unes que les autres. Votre amitié m'est chère même si nous ne nous voyons pas aussi souvent que nous pourrions l'espérer. Puisque vous m'avez donné, à un moment ou à un autre de mon parcours, une raison de croire en la philosophie ou en ce que je faisais, je tenais à vous saluer : William Ross, Charles Deslandes, Charles-Auguste Beauvais, Vincent Laniel, Jade-Mariuka Robitaille, Christine Saurette, Dania Suleman, Hubert Gendron-Blais, Nadia Koromyslova, Philippe Blouin, Marie Demers, Karine Boivin, Laura Kassar, Stéphanie Mayer, Francis Fortier, Étienne David-Bellemare, Gabrielle Paradis, Cloé Fortin, Élise Bélanger, Ariel Desjardins, François Léger-Savard, Antoine Bolduc, Vincent Rodrigue.

INTRODUCTION

« L'empereur est nu ! » Nous voilà, *in medias res*, devant une véritable bouffonnerie. Et pourtant, malgré son embarras, ou à cause de lui, l'empereur poursuit sa parade.

La philosophie, pour sa part, peut-elle poursuivre sa parade ? Avec tout le sérieux que nous lui connaissons, le philosophe ne doit-il pas développer un certain sens de l'humour, c'est-à-dire une sensibilité et une légèreté par rapport à ce qui pourrait remettre en cause ses grands principes ? En effet, le règne du maître austère de la pensée semble aujourd'hui sombrer dans le ridicule, surtout lorsqu'il prétend tenir en main un pamphlet énumérant des principes premiers inébranlables. Le philosophe traditionnel ne peut plus défiler sans qu'au moins l'un d'entre nous s'avance pour remettre les pendules à l'heure, pour mettre en évidence la folie pourtant si évidente. Toutefois, à la différence du conte d'Andersen, la peur de passer pour un idiot freine aujourd'hui l'effet de cet élan dissident, le rendant impuissant. Quelque chose cloche au point où le rire, dans la plupart des cas, reste coincé au fond de la gorge. Pire encore, lorsqu'il éclate, il peut même s'identifier à l'ordre dominant. La philosophie conventionnelle continue de parader fièrement et de se rendre complice de l'idéologie qui voile la réalité d'un tissu de mensonges. Leur ridicule ne les tue pas, au contraire. Afin de répondre à cette situation, nous proposons un concept d'*humour éthique*.

De l'esprit rieur de Nietzsche vers le sens de la justice de Marx

Le sens de l'humour qui nous intéresse vient brouiller la présentation achevée du sens, de la vérité, de nos concepts, de tout ce qui prétend surplomber la réalité en prenant les allures d'une généralité figée ou d'un invariant. Il veut poursuivre un vent vivifiant annoncé depuis un certain temps déjà :

« Quelque chose d'essentiellement malicieux et méchant se prépare : *incipit parodia*, il n'y a plus l'ombre d'un doute...¹ » La malignité et la méchanceté de l'humour (tenant pour fidèles complices la parodie, l'ironie, la satire) font naître une sensibilité autre, moins naïve, plus ouverte. L'humour fait commencer de nouveaux espoirs guéris de leur connivence avec ceux de la pensée dogmatique. L'esprit des saturnales « qui a résisté patiemment à une terrible et longue pression » revient avec l'humour : les esclaves et les maîtres inversent leurs rôles, la société administrée apparaît comme une mascarade. L'humour, à la manière du gai savoir, fait venir

une fête après les privations et les faiblesses, c'est la jubilation des forces renaissantes, la nouvelle foi en demain et après-demain, le sentiment soudain, le pressentiment d'un avenir, d'aventures prochaines et de mers à nouveau ouvertes, de buts permis de nouveau, de buts auxquels il est de nouveau permis de croire².

L'esprit de cette fête nietzschéenne est l'un des souffles les plus vitaux du concept d'humour éthique. Toutefois, d'autres esprits, dont celui de Marx (avec le souhait de faire advenir un monde plus juste) et de Hegel (incontournable malgré tous les efforts que nous mettrons à le déborder), donnent aussi le ton au rire annoncé. En ce sens, avant de justifier le choix des trois auteurs principaux que nous mobiliserons dans le cadre de cette thèse, soit Gilles Deleuze, Theodor Adorno et Jacques Derrida, quelques précisions préliminaires s'imposent.

Partons d'un problème auquel nous devons faire face. L'humour n'est-il pas justement ce qui devrait se rire d'une tendance bien actuelle suivie par tant de philosophes : « ajouter un chapitre d'éthique à chacun de ses livres³ »? Nous venons d'annoncer avec Nietzsche que l'humour ne se trouve pas du côté des généralités. Or, l'éthique est traditionnellement de cet ordre : ce qui nous lie, chacun et tous, ce qui détermine comment on peut et doit agir. On pourrait en effet s'attendre

¹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. par Henri Albert, Paris, Librairie Générale de France, 1993, p. 65.

² Nietzsche, *Le Gai Savoir*, p. 64.

³ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, p. 96.

avec l'humour éthique à trouver un code de conduite humoristique universel ou un ensemble de normes bien établies qui permettraient de distinguer posément les rires acceptables des rires inacceptables. Notre but n'est pourtant pas de fournir une théorie qui nous apprendrait, enfin, comment bien se comporter quand vient le temps de faire de l'humour. Le lecteur sera bien déçu s'il cherche un manuel fournissant des techniques ou des modèles fiables visant à faire rire de manière « éthique ». Toutefois, il sera encore plus insatisfait s'il veut mobiliser le concept d'humour éthique afin de valider l'appel puéril à la liberté de rire de tout ce que plusieurs humoristes lancent sous prétexte qu'ils ne peuvent plus rien dire, qu'ils sont muselés. Du même coup, à la manière de celui qui vante la grandeur de sa propre humilité, ceux-ci s'empressent de crier sur tous les toits avec une assurance déconcertante qu'ils sont capables, eux, de faire preuve d'autodérision, contrairement aux groupes minoritaires qui n'en peuvent plus d'être la cible d'un humour complètement bête depuis des décennies. Ainsi, répondre à l'injonction de se gausser de l'autre est moralement prioritaire. Se soucier minimalement de la dignité de ceux qui nous entourent ou nous sont différents tombe dans la sensiblerie. D'un côté, le philosophe veut rendre compte du réel en sa totalité et, de l'autre, l'humoriste a la prétention hautaine de savoir rire de tout : la complicité saute aux yeux, le ridicule de l'un retentit dans celui de l'autre. Les empereurs du rire qui croient, à tort, rendre ce monde plus radieux méritent, aujourd'hui, une bonne risée. Reprenons la célèbre formule qu'Aristote emprunte à Gorgias : il faut « détruire le sérieux de ses adversaires par le rire et leur rire par le sérieux⁴ ».

⁴ Aristote, *Rhétorique*, trad. par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 523. Pour le philosophe grec, une personne peut être la cible du rire malgré elle, sans l'avoir souhaité. Selon Aristote, celle-ci se couvre involontairement de ridicule lorsqu'elle prétend posséder un savoir qu'elle ne maîtrise pas tout à fait. L'incongruité entre ce qu'une personne croit savoir et ce qu'elle sait vraiment la rend risible. Le rire, dans ce cas, corrige vivement sa cible. Comme le remarque Annick Jaulin, « un jugement en terme de *geloion* [ridicule] est même complètement destructeur pour ce sur quoi il porte ». Annick Jaulin, « Le rire logique: usages de *geloion* chez Aristote », in *Le rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, sous la dir. de Marie-Laurence Desclos, Grenoble, J. Millon, 2000, p. 321.

Cette connivence inavouée entre le conservatisme de l'humour et celui d'une philosophie qui cherche un soubassement inébranlable en vue de bien fonder l'expérience ne s'arrête pas là. L'humour doit désormais être efficace, il doit indiquer expressément quand et pourquoi il faut rire. Cet humour est fort commode : avec lui, les idées que l'on veut communiquer se couvrent d'un charme réconfortant, d'une évidence irrésistible. La philosophie privilégie aussi une familiarité rassurante avec le monde⁵. Si, à l'instar de l'humour, elle accorde une grande importance aux contradictions et aux paradoxes, la tendance de la philosophie occidentale consiste à ériger des appareillages conceptuels qui sauront les surmonter et tout ramener vers le confort apaisant de ce qui est bien connu. Le philosophe et l'humoriste misent sur la contradiction afin d'en venir à un résultat positif : le rire rasséréné pour l'humour et la compréhension achevée pour la philosophie. Tous deux vont main dans la main, ils entretiennent avec entrain la grisaille du quotidien. Ils disent avoir inventé le bonheur, puis ils clignent de l'œil⁶.

En fait, les trois auteurs que nous mobilisons pour penser le concept d'humour éthique font tous un constat d'échec : la société est devenue oppressante, étouffante. La fête n'a pas lieu, elle est encore sous le joug d'une terrible pression qui la bloque. Le maintien de l'ordre actuel suppose que nous laissons mourir de faim et de maladies des centaines de millions de personnes puis que nous acceptons la violence des hiérarchies sociales qui en écrase un plus grand nombre encore⁷. Hausser les épaules comme s'il s'agissait d'un mal inévitable ou, pire, d'un moindre mal qu'il faut endurer

⁵ Deleuze, Adorno et Derrida discutent respectivement de l'image orthodoxe de la pensée, de la logique de l'identité et de la métaphysique de la présence.

⁶ Pour notre part, notre clin d'œil de complicité va plutôt vers Nietzsche : « On aura son petit plaisir pour le jour et son petit plaisir pour la nuit [...]. "Nous avons inventé le bonheur", diront les Derniers hommes, en clignant de l'œil. » Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, p. 54.

⁷ Nous nous arrêtons ici, mais le nombre des atrocités contemporaines est bien sûr beaucoup plus grand (guerres, crises écologiques, crises migratoires, génocides). Le portrait s'assombrit terriblement en considérant aussi les événements du siècle dernier.

pour que se poursuive le triomphe honteux de la pensée rationnelle dominante est la norme. Ne plus oser entrevoir la moindre rupture non futile avec l'ordre économique et politique est désormais le signe d'une lucidité exemplaire, revenue de tout. La morale libérale et capitaliste célèbre sa puissance comme l'avènement naturel du cours de l'histoire. Les nombreuses crises qui grondent de plus en plus pourraient bien venir changer les choses, mais ce sera là simplement notre destin. Nous ne pouvons rien y faire, sauf jouer pendant que Rome brûle.

Le concept d'humour éthique voudrait alors répondre de manière responsable à la question suivante : comment encore penser la portée émancipatrice de l'humour et de l'éthique à une époque où l'engouement qu'ils suscitent augmente en même temps que diminue leur disposition respective à résister à la douloureuse régression de la société? Le besoin d'éthique et le besoin de rire tant ressentis aujourd'hui expriment en fait la non-effectivité ou l'effectivité chancelante de l'éthique et du rire. Au sein de la société, les injustices sociales et les revendications éthiques semblent croître ensemble. Parallèlement, le goût de fondre en larmes s'accroît en même temps qu'un désir bien senti de se laisser emporter par des éclats de rire. Peut-on encore espérer que ces revendications ne tombent pas aussi à plat que l'humour devenu cache-misère? Quelle pourrait être la sensibilité émancipatrice d'un humour résolument éthique?

Loin de rester de glace face à la souffrance, l'humour éthique veut devenir une forme de résistance aux forces régressives et intimidantes qui répriment la moindre aspiration à une vie différente, plus juste, meilleure. L'humour éthique, tout comme la philosophie politique de Marx, aspire à une rupture avec le présent, à une transformation souhaitable du monde, il souffle sur un brasier révolutionnaire. Il est animé par l'exigence de mettre en évidence les rouages qui assurent la domination afin que ceux-ci n'apparaissent plus comme des faits naturels, mais bien comme des

déterminations historiques que l'on pourrait encore changer⁸. Deleuze, Adorno et Derrida soutiennent chacun à leur manière qu'une critique adéquate du monde actuel doit se réapproprier la théorie marxienne tout en restant critique à son égard et, surtout, en prenant les précautions nécessaires pour ne pas s'enliser à nouveau dans l'orthodoxie⁹. En effet, si l'humour éthique ne peut plus se fier aux généralités qui existent déjà et sur les normes en vigueur, il n'entretient pas plus d'affinités avec les mouvements autoritaires se revendiquant du marxisme. Ceux-ci ne tiennent plus la route et deviennent aussi ridicules que ce qu'ils veulent renverser. L'humour éthique n'est pas un esprit humoristique d'avant-garde qui assure le rieur d'être enfin du bon côté ou d'être bien enligné vers son émancipation finale. Il entre en contradiction autant avec le dogmatisme révolutionnaire qu'avec les mécanismes contemporains de la domination, il doit les déborder, les faire fuir, inventer de nouvelles manières de se rapporter à soi, à l'autre, aux autres. Même si Marx

⁸ De la même manière, alors que l'« économie politique part du fait de la propriété privée » comme s'il s'agissait d'un invariant, Marx met en évidence que l'« ouvrier devient d'autant plus pauvre qu'il produit plus de richesse ». Karl Marx, *Manuscrit de 1844*, trad. par Jacques-Pierre Gougeon et Jean Salem, Paris, Flammarion, 1996, p. 107-108. Même si la contradiction est encore criante dans le monde actuel, en dévoilant et en démystifiant la structure du travail aliéné dans ses *Manuscrits de 1844*, Marx ouvre la possibilité de surmonter la situation et d'en venir à un travail émancipateur, à un travail qui ne dépossède plus l'ouvrier de sa propre humanité. Ce sont de telles contradictions qui pourraient être susceptibles d'inspirer l'humour éthique.

⁹ Bien qu'il reste le plus réfractaire à la dialectique en proposant de suivre des lignes de fuites et de déterritorialisation plutôt que de chercher à surmonter les contradictions sociales, même Deleuze conserve un lien de fidélité à l'approche marxiste. La micropolitique deleuzienne se différencie bien sûr de la macropolitique marxiste, mais le désir de contrer l'ordre de la domination capitaliste demeure : « Je crois que Félix Guattari et moi, nous sommes restés marxistes ». Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 232. Pour plus de détails sur le marxisme de Deleuze voir Isabelle Garo, *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx*, Paris, Éditions Demopolis, 2011, pp. 181-264. Voir aussi Paul Patton, *Deleuze & the Political*, New York, Routledge, 2000, pp. 1-10. Le lien avec Marx est plus connu et évident du côté d'Adorno et de Derrida. Adorno ouvre *Dialectique négative* par un souci pressant de réactiver puis de mettre à jour la philosophie d'inspiration marxiste : « La philosophie qui parut jadis dépassée, se maintient en vie parce que le moment de sa réalisation fut manqué. [...] Peut-être l'interprétation était-elle insuffisante, qui promettait le passage à la pratique. Le moment auquel était attachée la critique de la théorie ne peut être théoriquement prolongé. » Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. par Gérard Coffin *et al.*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 11. Derrida, pour sa part, illustre sa position marxiste non orthodoxe en mettant en évidence un mot d'esprit de Marx lui-même : « je ne suis pas marxiste ». Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 145. Nous reviendrons sur ce mot d'esprit dans le chapitre consacré à Derrida.

ne fera que quelques brèves apparitions au courant des prochains chapitres, c'est en ce sens que l'esprit émancipateur de sa critique vibre profondément dans l'humour éthique¹⁰.

Avec l'esprit de la fête nietzschéenne et celui de la critique marxiste, nous en venons à un constat initial plutôt curieux : l'humour éthique récuse l'humour et l'éthique actuels. Que pouvons-nous alors espérer de ce concept? Afin de répondre à cette question et de préciser du même coup le sens de notre intérêt pour Hegel, exposons l'approche la plus remarquable d'un point de vue philosophique pour expliquer l'humour : la théorie de la contradiction¹¹. Nous reviendrons sur deux autres théories, soit celle de la supériorité et celle du soulagement, sous peu¹².

Hegel et la théorie de la contradiction

Selon la théorie de la contradiction, l'humour et le rire arrivent lorsque nos attentes sont prises de court par un élément de surprise ou lorsque le monde apparaît tout d'un coup de manière incongrue, différente. Dans ses *Cours d'esthétique*, Hegel explicite d'abord un « humour subjectif » :

¹⁰ En s'éloignant du marxisme orthodoxe, l'humour éthique élargit le sens de cette critique en ne misant pas exclusivement sur la lutte anticapitaliste. Comme en témoigne la fin du chapitre sur Derrida, le féminisme, par exemple, est aussi une préoccupation de l'humour éthique.

¹¹ Malgré notre intérêt pour Hegel, Kant est le plus cité quand vient le temps de présenter la théorie de la contradiction. À la fin de la section sur l'analytique du sublime dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant ajoute une « remarque ». Celle-ci porte, entre autres, sur le rire. L'incongruité provoquant le rire se trouve entre ce qui est attendu et ce qui survient en réalité. L'entendement prévoit un certain dénouement, mais cette attente est déçue. Ainsi, pour Kant, le rire est « un affect procédant de la manière dont une attente se trouve soudain réduite à néant ». Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renault, Paris, Flammarion, 1995, § 54, p. 320.

¹² La plupart des études contemporaines en sciences sociales qui portent sur l'humour ou le rire commencent par expliquer ces trois théories. Il s'agit de la typologie la plus populaire, la plus reconnue. Julie Dufort, « Introduction : Le développement du champ des études sur l'humour en sciences sociales », in *Humour et politique : De la connivence à la désillusion*, sous la dir. de Julie Dufort et Lawrence Olivier, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2016, p. 7. Voir aussi Simon Critchley, *De l'humour*, trad. par Nicolas Pinet, Paris, Éditions Kimé, 2004, pp. 10-11.

c'est l'artiste lui-même qui entre dans la matière, son activité principale consiste à faire *se décomposer* et à *dissoudre* tout ce qui veut se rendre objectif et acquérir une ferme et stable figure d'effectivité, ou qui semble l'avoir dans le monde extérieur, et cela par la force de ses trouvailles subjectives, éclairs de pensée, idées adventices, et autres façons de voir bizarres et frappantes¹³.

Le jeu subjectif avec les objets est au cœur de l'humour pour Hegel. L'objectivité de ceux-ci se décompose, se dissout, s'anéantit et l'humoriste opère ce manège à l'infini. Plus rien de solide et de stable ne peut se déployer face à la puissance de sa subjectivité. Pourtant, Hegel ne s'arrête pas là. L'humour subjectif, de parenté romantique, est un vain repli sur soi sans égard pour la vie partagée¹⁴. L'humour strictement subjectif peut avoir quelque chose d'« insipide », « ce genre de trouvailles en série a tôt fait de lasser » et deviennent bien vite des « excroissances » de « l'humour vrai¹⁵ ».

Pour Hegel, l'humour objectif doit succéder à l'humour subjectif. Il reconnaît l'importance de « la libération de la subjectivité selon sa contingence intérieure¹⁶ » tout en contestant l'idée selon laquelle l'humour demeure indéterminé par rapport à l'objectivité. L'humoriste doit aussi conserver un intérêt profond pour ce qui lui fait face. Par la conciliation de la liberté subjective et de l'objectivité, avec « l'objet et son affiguration au sein de son reflet subjectif, [...] nous obtenons une intimité dans l'objet, un humour *objectif* en quelque sorte¹⁷ ». En se consacrant subjectivement à l'objet et en s'intéressant à ses plus infimes détails, l'humoriste bouleverse la représentation que nous en avons. Il ne s'agit plus de procéder à « une simple opération de dénomination » ou à « une désignation écrite qui se contenterait de dire ce que l'objet est tout

¹³ G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique II*, trad. par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schenk, Paris, Aubier, 1996, pp. 216-217. Nous soulignons.

¹⁴ Nous y reviendrons dans la dernière section du chapitre sur Deleuze en discutant de l'ironie romantique.

¹⁵ Hegel, *Cours d'esthétique II*, pp. 217-218.

¹⁶ Hegel, *Cours d'esthétique II*, p. 226.

¹⁷ Hegel, *Cours d'esthétique II*, p. 226.

simplement », mais bien plutôt d’y « ajouter encore un sentiment profond, un trait d’esprit qui fait mouche, une réflexion pleine de sens et un mouvement spirituel de l’imagination qui animent la moindre des choses par la poésie de la façon de l’appréhender et lui donnent de l’expansion¹⁸ ». Pour l’humoriste, les choses ne sont jamais seulement ce qu’elles semblent être à première vue. L’humour montre que l’ordre du monde est plus complexe et antagoniste qu’il ne le paraît¹⁹.

Que dire de plus? Répondre à cette question est notre tâche. Nous nous butons avec Hegel à la priorité qu’il donne sans cesse à l’identité, c’est-à-dire à l’affirmation que ce qui est (l’existence) doit nécessairement coïncider avec son essence. Peu après avoir parlé de l’humour objectif, Hegel s’empresse de rappeler la fin qu’il vise :

Nous pouvons conclure ainsi notre examen des formes *particulières* en lesquelles l’idéal de l’art se décompose dans le cours de son processus. [...] L’art, conformément à son concept, n’a pas d’autre vocation que de faire surgir et advenir à la présence adéquate et sensible ce qui est en soi-même empli de teneur [...] ²⁰.

L’art, selon Hegel, permet de voir comment un peuple à une époque donnée de l’histoire exprime la réalité et se perçoit lui-même²¹. L’œuvre d’art témoigne et commémore ainsi les « étapes de l’évolution de l’esprit²² ». L’humour doit donc faire advenir « quelque chose de neuf, de beau, qui ait en soi-même une grande valeur²³ » afin de rendre compte de la teneur de l’esprit à chaque moment de la longue marche du sens jusqu’à aujourd’hui. Pour le dire simplement, l’humour « vrai » permet d’en arriver à une compréhension toujours plus adéquate de ce qui a été et de ce

¹⁸ Hegel, *Cours d’esthétique II*, p. 227.

¹⁹ Slavoj Žižek parle de l’humour objectif de Hegel en ces mots : « We are dealing here with a humor which, by way of focusing on significant symptomatic details, brings out the immanent inconsistencies/antagonisms of the existing order. » Slavoj Žižek, « Hegel on Donald Trump’s “Objective Humor” », in *The philosophical Salon*, sous la dir. de Michel Marder et Patricia Vieira, Los Angeles, Los Angeles Review of Books, 2018.

²⁰ Hegel, *Cours d’esthétique II*, p. 229.

²¹ Marie-Andrée Ricard, « La mort de l’art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », *Esthétique et philosophie* 56, no. 3 (2000): p. 229.

²² Ricard, « La mort de l’art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », : p. 407.

²³ Hegel, *Cours d’esthétique II*, p. 227.

qui est présentement. Encore une fois, la contradiction n'est qu'un moment secondaire par rapport à ce qui prime : la familiarité rassurante, voire croissante, avec ce qui est. À en rester là, du moins aujourd'hui, l'ordre intolérable des choses est encore et toujours préservé.

L'humour éthique veut se réapproprier toute la force de cette théorie de la contradiction en la tournant vers ce qui n'est pas encore, vers ce qui vient, vers l'avenir. Le déplacement le plus important par rapport à Hegel est le suivant : l'avantage n'est plus donné à l'identité, au résultat positif, à ce qui existe déjà, mais bien à la différence et à ce qui pourrait ou devrait être. L'humour éthique, en insistant sur la contradiction et l'incongruité, souhaite faire entrevoir quelque chose de plus dans la représentation habituelle que nous avons de la réalité afin d'ouvrir le sens à la possibilité qu'advienne une société plus juste. Nous avons ici le point de ralliement entre Deleuze, Adorno et Derrida : tous trois mettent l'accent sur la différence, l'émancipation et un certain avenir plutôt que sur l'identité et le statu quo. C'est depuis ce foyer théorique commun que nous les mobiliserons pour prolonger le souffle de Nietzsche et de Marx, avec et contre Hegel.

Deleuze, Adorno, Derrida : vers un concept d'humour éthique

Ce lien entre Deleuze, Adorno et Derrida ne va pas de soi. Par exemple, les devenir-minoritaires qui échappent aux modèles de la domination chez Deleuze ne cadrent pas vraiment avec la philosophie d'Adorno qui insiste tant sur la persistance et le sens voilé des contradictions sociales²⁴.

²⁴ En donnant explicitement l'avantage à Adorno, un article de Nick Nesbitt met bien en lumière les principaux points de tension entre les deux auteurs. Le principal reproche adressé à Deleuze est de rejeter bien trop rapidement Hegel et la dialectique. L'anti-hégélianisme de Deleuze, selon lui, n'est pas justifié et le rejet sans appel de toute négativité pousse Deleuze à déployer une philosophie de l'immanence bien insuffisante pour contrer les forces réactionnaires actuelles. Nick Nesbitt, « The Expulsion of the Negative : Deleuze, Adorno, and the Ethics of Internal Difference », *SubStance* 34, no. 107 (2005). David Toole propose quant à lui un article où la rencontre entre les deux auteurs est plus ouverte et cordiale. Pour lui, ils s'éclairent mutuellement et se retrouvent dans leur volonté de résister à la régression du monde après Auschwitz. David Toole, « Of Lingering Eyes and Talking Things: Adorno and Deleuze on Philosophy Since Auschwitz », *Philosophy Today* 37, no. 3 (1993).

Soulignons que Deleuze rédige son livre sur Nietzsche en même temps qu'Adorno prépare *Dialectique négative*²⁵ : l'héritage dialectique assumé de ce dernier le place dans une lignée philosophique bien distincte de celle dans laquelle se situe Deleuze, avec son aversion pour Hegel et une préférence marquée pour le caractère affirmatif du gai savoir nietzschéen. Par conséquent, Adorno peut sembler n'avoir rien à partager avec Deleuze (mise à part, peut-être, l'influence de Marx qui s'articule bien différemment chez chacun d'eux) en revendiquant un triste savoir et en privilégiant la négativité. Si l'on ajoute la différence et la déconstruction de Derrida à la donne, cela ne simplifie pas tellement les choses. Même s'il reste critique à l'égard de la dialectique hégélienne et qu'il revendique quelques affinités importantes avec Nietzsche et Marx, nous ne pouvons pas l'associer directement ni à Deleuze ni à Adorno²⁶. Son œuvre contient ses propres concepts, ses propres références, sa propre démarche.

Bien que Deleuze, Adorno et Derrida restent difficilement conciliables à plusieurs niveaux, nous pensons qu'une mise en relation très précise s'impose. Nous y repérons une constellation de pensées autrement laissées indépendantes depuis lesquelles nous lisons, dans leur recoupement transitoire, les traits d'un concept d'humour éthique. Relier Deleuze et Adorno, pour commencer, permet de relever une tension inhérente à l'humour. La gaieté se mélange à la tristesse, l'affirmation créatrice est inextricablement nouée à la négation la plus rigoureuse et la plus lucide de l'état oppressant de la société. L'humour éthique devient, en quelque sorte, une reprise

²⁵ Le livre de Deleuze est publié en 1965, celui d'Adorno en 1966.

²⁶ Pour pousser la réflexion sur les points de divergence et de convergence entre Derrida et Deleuze voir, entre autres, Paul Patton et John Protevi, dirs., *Between Deleuze and Derrida*, New York, Continuum, 2003. Dans le cas de Derrida, l'association à Deleuze est plus fréquente. Il ne faut pourtant pas négliger l'importante marque de respect qu'il adresse à la pensée d'Adorno dans un court discours prononcé à Francfort le 22 septembre 2001. Jacques Derrida, *Fichus : discours de Francfort*, Paris, Galilée, 2002. Nous y reviendrons en temps et lieu.

contemporaine de la formule de Shakespeare : « *A jest with a sad brow*²⁷ ». Il donne une tonalité riieuse à la tristesse et arrache des larmes à la gaieté. Sa tristesse est lumineuse, sa gaieté est sombre.

Cette disposition d'esprit recoupe la théorie de la supériorité à la condition de la reprendre sous un angle qui se veut éthique. Cette approche nous vient principalement de Thomas Hobbes²⁸. Pour le philosophe anglais du 17^e siècle, le rire est un sentiment de « gloire soudaine » à l'égard de ceux que l'on dénigre, de ceux que nous jugeons inférieurs²⁹. Le rieur raffermirait alors la bonne opinion qu'il a de lui-même. Rire de quelqu'un, c'est donc se croire meilleur que lui, mais c'est aussi se réjouir du mal qui s'abat sur l'autre. Nous avons besoin de nous rassurer en rabaisant ceux qui ne sont pas comme « nous », ceux envers qui nous croyons avoir une supériorité morale, physique ou politique. Si ces plaisanteries et ces moqueries à l'égard des autres ou des étrangers n'ont rien de nouveau³⁰, Christie Davis remarque que ce genre de blague est maintenant prépondérant dans les sociétés occidentales depuis le 18^e siècle. Nous en ferions même une obsession qui, selon lui, camoufle de l'anxiété à l'égard de l'ordre de nos sociétés, comme si, inconsciemment, nous savions que la rationalité triomphante de la modernité est plus fragile que nous le présumons³¹.

La « supériorité » de l'humoriste éthique s'avance depuis ce pressentiment. Tout d'abord, face à une actualité asservissante, l'humoriste ressent la possibilité collective et individuelle de s'élever

²⁷ William Shakespeare cité dans Robert Escarpit, *L'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 29.

²⁸ La théorie de la supériorité est aussi habituellement associée à ce que Bergson disait du rire : il est « une brimade sociale ». Plus précisément, le rire serait une punition redoutée visant à corriger l'inconvenance de ceux qui ne savent pas bien s'adapter à la société. Henri Bergson, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 103.

²⁹ Thomas Hobbes, *Éléments de la loi naturelle et politique*, trad. par Dominique Weber, Paris, Librairie générale française, 2003, p. 137.

³⁰ Les Britanniques rient des Irlandais, les Canadiens des Terre-Neuviens (les « *newfies* »), les Français des Belges, les Italiens des Italiens du Sud, les Finlandais des Caréliens, les Américains des Canadiens, etc.

³¹ Christie Davis, « Stupidity and Rationality : Jokes from the Iron Cage », in *Humour in society : Resistance and Control*, sous la dir. de George Paton, New York, St. Martin's Press, 1988, p. 3.

et de surmonter cet état de fait. Une certaine supériorité à l'égard de ce à quoi nous sommes réduits habite le sens de l'humour éthique. Il ne suppose pas connaître une vérité plus fondamentale ou immuable que celle des maîtres. Sa supériorité tient seulement dans sa conviction que les choses pourraient être autrement, que l'être humain a la force de composer un monde plus vaste, plus juste. L'humoriste éthique sait, par exemple, que la faim pourrait disparaître du monde contemporain, mais que le capitalisme tardif ne cesse de présenter l'ordre existant comme une fatalité, comme si nous étions trop petits pour résoudre ce genre de problème. En ce sens, il considère la supériorité sociale des dominants comme une chose complètement ridicule, abjecte, irrationnelle. Il voit bien que le maintien acharné et brutal du statu quo est ce qui, en définitive, bloque tout désir d'émancipation, étouffe la vie et la rend de plus en plus mécanique. Pour reprendre les mots de Swift, l'humour, contrairement aux plaisanteries dans lesquelles il ne voit rien de plus que la recherche d'une satisfaction personnelle, « is a *Publick Spirit*, prompting Men of *Genius* and *Virtue*, to mend the World as far as they are able³² ». Cet humour vise à raccommoder le monde dans la mesure du possible. Seulement, avec l'humour éthique, la mesure de ce qui est possible excède ce que l'actualité peut sembler concéder.

La théorie du soulagement vient aussi spécifier certains traits importants de l'humoriste éthique. Elle est généralement évoquée lorsque l'on considère l'humour comme un outil pour dédramatiser une situation. L'expression populaire « mieux vaut en rire que d'en pleurer » en témoigne. L'approche de Freud est sans doute celle qui exprime le mieux cette idée³³. Dans son ouvrage *Le*

³² Jonathan Swift, « A Vindication of Mr. Gay, and the Beggars Opera », *The Intelligencer*, no. III (1728, 1730): p. 19. Reprint, second edition of 1730, New York : AMS Press, 1967.

³³ Simon Critchley repère l'origine de cette théorie dans l'œuvre d'Herbert Spencer au 19^e siècle. Celui-ci « voit dans le rire une libération d'énergie nerveuse accumulée ». Critchley, *De l'humour*, p. 11. Nous comprenons dès lors mieux pourquoi la littérature sur l'humour parle de soulagement ou de libération. Si nous nous en tenons seulement à l'œuvre de Freud, il serait sans doute plus juste de parler de la théorie de la dédramatisation.

mot d'esprit et sa relation à l'inconscient publié en 1905, il conclut que l'humour procure un gain de plaisir puisqu'il permet l'économie d'une dépense affective accablante, que ce soit une douleur physique ou morale. Autrement dit, lorsqu'une situation devrait susciter la pitié, l'irritation ou la déception, l'humour permet d'éviter ces sentiments et, par le fait même, procure du plaisir. L'exemple le plus connu de Freud est celui du condamné à mort qui, en se dirigeant vers la potence, déclare : « Eh bien, la semaine commence bien³⁴ ! » Freud précise ses propos en 1927 dans un court texte qu'il intitule simplement « L'humour ». Il veut alors mettre à jour ce qu'il nomme l'« attitude humoristique ». Avec l'humour, le Surmoi, en tant qu'intériorisation de l'instance parentale, regarde le moi de haut et le voit comme tout petit. Toutefois, au lieu d'être sévère et dur à son égard, le Surmoi de l'humoriste est « plein de sollicitude consolatrice³⁵ ». Il semble dire : « Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie³⁶ ! » Avec l'humour, ce qui nous oppresse perd de sa rigidité et de sa puissance.

Ce soulagement, pour l'humour éthique, ne permet pas simplement de mieux accepter la vie telle qu'elle est actuellement. Ce n'est pas une manière d'abdiquer. Au contraire, l'humoriste s'exprime plutôt seulement *comme s'il n'avait rien à faire* de la misère du monde. Comme si elle n'était qu'un prétexte pour s'amuser. Or, il n'en est rien. La distance est feinte et révèle l'affectivité délicate de l'humoriste. Le flegmatisme humoristique exprime une grande proximité avec les contradictions et les difficultés du quotidien. Voilà pourquoi nous hésitons souvent à juger l'attitude de

³⁴ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 400.

³⁵ Sigmund Freud, « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1993, p. 328.

³⁶ Freud, « L'humour », p. 328.

l'humoriste comme de l'indifférence, une maîtrise absolue de soi ou un désespoir surmonté³⁷. L'humoriste est, pour ainsi dire, un alchimiste : il arrive à s'amuser avec la misère humaine sans toutefois la négliger. Il lui lance un défi, il se révolte contre elle. Robert Escarpit résume bien cette idée en soutenant que la « cruauté vivifiante³⁸ » de l'humour « dénoue les nerfs du monde sans l'endormir, lui donne sa liberté d'esprit sans le rendre fou et [met] dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur propre destin³⁹ ». À l'opposé de l'esprit de pesanteur et de l'apitoiement, l'humoriste cherche à comprendre la souffrance et veut la révoquer avec ses propos inusités et drolatiques. Il sait que l'humain peut s'ouvrir à cette possibilité.

De l'idiotie à la dissidence, de l'humour éthique à l'ironie et au rire

La posture de l'idiotie attribuée à Deleuze et celle du dissident que nous rapportons à Adorno permettent d'explicitier ce rapport humoristique au monde. Derrida viendra par la suite compléter le portrait de celui que nous appellerons l'*idiot-dissident*.

Au premier chapitre, la pensée de Deleuze donnera un ressort éthique à l'idiotie. L'humoriste idiot est celui qui n'arrive pas à savoir ce que tout le monde autour de lui tient pour acquis. Il ne s'accroche à aucune grande Vérité, à aucun principe premier. Ce qui va de soi est, pour lui, matière à rire. Par le regard singulier et décalé qu'il pose sur les choses, il se joue des généralités qui font loi. Il les fait éclater de l'intérieur. L'idiot, celui qui va claudiquant entre ceux dont le pas est plein d'assurance, celui qui tient un discours et des manières d'être excentriques peut bien être marginalisé par les tenants du sens commun, mais c'est pourtant lui qui voit quelque chose de plus

³⁷ Dominique Nogez, « L'humour contre le rire », in *Pourquoi rire?*, sous la dir. de Jean Birnbaum, Paris, Gallimard, 2011, p. 167.

³⁸ Escarpit, *L'humour*, p. 60.

³⁹ Escarpit, *L'humour*, p. 72.

dans la représentation habituelle du monde. C'est en riant avec lui que l'on peut être affecté différemment par ce qui nous entoure. Il faut toutefois saisir sa ruse humoristique. Malgré son étrangeté par rapport au connu, son humour consiste à feindre de se plier avec docilité à ce qui est pour en exposer minutieusement les conséquences. Il arrive ainsi à montrer à quel point la situation est intolérable. Son apparente infériorité, sa supposée obéissance mène à une révolte qui veut aller au-delà de ce qui nous est simplement donné. Il nous emporte alors dans des devenir insoupçonnés, il ouvre la pensée à de nouveaux territoires, il annonce de nouvelles possibilités de vie. La répétition chez Kierkegaard et l'éternel retour nietzschéen nous permettront d'élaborer davantage cet effet. L'œuvre de Kafka appuiera aussi notre propos. Une discussion sur la place de l'ironie et de la dialectique s'en suivra. Nous verrons que l'humour éthique ne peut pas s'en dissocier comme le voudrait Deleuze.

Au deuxième chapitre, nous précisons avec Adorno comment l'idiotie humoristique doit aussi viser juste⁴⁰. L'accent sera donc placé sur l'acuité du sens de l'humour éthique, sur sa capacité à mettre en évidence la souffrance de manière originale et exacte. L'humour s'approche ainsi au plus près des contradictions sociales, il se fait similaire à elles, il les joue. Par contre, en aucun temps l'humour éthique ne prétend les résoudre. Il ne fournit pas de solutions toutes faites aux peines qui nous accablent. Il laisse plutôt pressentir le non-identique au sein de la société administrée : quelque chose cloche, quelque chose ne tourne pas rond. Avec l'humour du dissident, la souffrance sociale qui semble si inéluctable devient absurde. L'irrationalité régressive de la raison dominante commence à apparaître. L'humoriste voit bien que rien ne justifie la misère actuelle. Même si les

⁴⁰ Précisons que l'idiotie deleuzienne comportait déjà une bonne part de dissidence et que la dissidence d'Adorno maintient une part d'idiotie. Ces deux versants de l'humour éthique ne s'opposent pas, ils s'appellent l'un l'autre, ils vont ensemble.

solutions ne sont peut-être pas encore à notre portée et que la puissance de l'idéologie freine sans cesse tout élan voulant les configurer, elles ne sont pas fatalement indisponibles. Un monde plus juste peut encore advenir, même si cette possibilité est bloquée avec plus de force que jamais au sein du capitalisme tardif. Nous sentons alors pourquoi les rires rassérénés de l'industrie culturelle posent tant problème. Nous expliciterons ensuite le rapport entre l'humour éthique et la philosophie négative d'Adorno. L'art et la mimésis permettront de prolonger ce geste en associant plus clairement l'humour à une promesse de bonheur brisée. L'humour sombre de Beckett, particulièrement dans la pièce *Fin de partie*, nous servira alors d'exemple. En dernier lieu, nous montrerons comment l'humour peut aussi s'immiscer dans notre quotidien, comment il peut nous surprendre en tant qu'expérience éthique fugitive au sein d'un monde où règne une morale écrasante.

Le troisième et dernier chapitre, consacré à Derrida, sera l'occasion de préciser le lien avec l'ironie et le rire qu'entretient l'humour éthique. La différance derridienne que nous associerons à l'ironie permet d'insister sur l'ouverture inconditionnelle du sens, sur la possibilité irréductible de transformer le monde pour le mieux. Autrement dit, l'humour de l'idiot-dissident est aussi ironique puisqu'il indique qu'un non-dit, un silence, une ouverture à ce qui peut venir changer les choses persistent là où le sens semble être le plus stable, le plus inéluctable, le plus ferme. Nous verrons ensuite que cette ironie de la différance s'affirme dans un rire bien particulier. Celui-ci n'est pas simplement le résultat ou l'effet d'un humour efficace. Il est ce qui anime la conscience de l'humoriste et ce qui vibre dans les rires manifestes qu'il occasionne. Ce rire résiste perpétuellement à toute présentation du sens qui voudrait avoir le fin mot de l'histoire. Il s'apparente à ce que la philosophie ne pense pas encore et n'arrivera jamais à penser une fois pour toutes. Le rire déborde constamment le sens en le rapportant au non-sens, à ce qui reste toujours

impensé ou, mieux, pas-encore-pensé. Le concept de oui-rire que Derrida élabore depuis sa lecture de Joyce servira à expliciter la tonalité d'un tel rire. Dès lors, la tension entre le oui et la négativité dialectique inhérente à l'humour éthique se pose à nouveau. Il ne s'agit pas de donner l'avantage final à l'affirmation contre la négation. Le oui-rire qui anime l'humour éthique n'est pas une condamnation sans appel de l'héritage hégélien, mais bien une manière d'ouvrir la dialectique à l'inouï, à l'inattendu. En ce sens, Adorno aussi dit oui, parfois, peut-être⁴¹. Finalement, le oui-rire suppose que nous ne rions jamais seuls. Il résonne comme un appel et une réponse à l'autre, ce qui ramène à l'avant-plan la question de l'éthique, de la responsabilité. Nous expliciterons alors le paradoxe dans lequel se trouve l'idiot-dissident. Tout en voulant être absolument responsable, tout en voulant dépasser l'irresponsabilité de l'éthique dominante, il continue à chacun de ses pas à verser dans l'irresponsabilité. La conscience de l'humoriste n'est jamais tranquille, son rire n'est jamais pleinement satisfait. S'il le devient, arrivera encore un idiot-dissident pour s'esclaffer tout en s'écriant : « l'empereur est nu ! ».

⁴¹ Derrida, *Fichus*, p. 13.

CHAPITRE 1

DELEUZE : HUMOUR ET IDIOTIE

Il en va de Deleuze comme de l'humour : il faut en assombrir quelque peu le portrait, la négativité doit être mise de l'avant¹. Ni l'un ni l'autre, à une époque où la gaieté de commande s'harmonise trop bien avec l'évidente pérennité de la souffrance, ne doit être réduit à l'affirmation joyeuse de la vie². D'un côté, l'humour, selon l'opinion, sert à se « changer les idées », à « décrocher » de la grisaille en provoquant un rire rasséréné. Or, rien n'enserme autant le carcan idéologique contemporain auquel nous sommes attachés que de donner cette fonction rassurante et strictement apaisante à l'humour³. L'humour éthique porte une charge contre le monde administré, il cherche des voies pour s'en libérer, pour le transformer. Du côté de Deleuze, c'est un peu plus compliqué. Tout, ou presque, indique qu'il rejette sans appel la négativité dialectique. L'ironie depuis Socrate, pour des raisons similaires, subit la même condamnation de sa part. L'ironie et la négativité dialectique sont l'affaire des maîtres, du ressentiment, du dénigrement de la vie au nom d'un principe plus haut. Elles étouffent le souffle qui pourrait déstabiliser l'ordre des choses, elles bloquent les mouvements qui pourraient libérer des devenirs qui rompent avec les constructions de fait et les modèles imposés par le sens commun.

¹ Cette approche qui vise à assombrir le portrait de Deleuze est librement inspirée d'un ouvrage récent d'Andrew Culp où il présente justement un « dark Deleuze », un Deleuze sombre où la négativité prend davantage de place. Voir Andrew Culp, *Dark Deleuze*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

² Par exemple, Gianfranco Baruchello analyse l'humour chez Deleuze en soutenant qu'une lacune importante se trouve dans le fait qu'il néglige complètement la part tragique de l'humour de Kafka, Nietzsche et Chaplin. Selon Baruchello, Deleuze réduit l'humour à l'amusement et au rire. Gianfranco Baruchello, « Deleuze's Humor », *Existantia* 12, no. 3-4 (2002): p. 460. C'est précisément cette lecture de Deleuze qu'Andrew Culp vise à renverser. Culp, *Dark Deleuze*.

³ Dans le prochain chapitre, une critique plus détaillée de l'industrie de l'humour est présentée.

À la fin de ce chapitre, nous verrons que l'ironie et la négativité dialectique ne sont pourtant pas nécessairement étrangères à ces élans émancipateurs évoqués par Deleuze. Nous verrons dans les chapitres suivants qu'elles sont même essentielles à l'humour éthique en venant se connecter à la résistance deleuzienne. En ce sens, la pensée de Deleuze n'a pas à être mise en opposition stricte avec, par exemple, la dialectique négative d'Adorno. Elle n'a pas à être réduite à une apologie naïve et gaie de création de nouvelles possibilités de vie. Deleuze perçoit le problème de la souffrance, du caractère étouffant de la société. Il refuse de participer à la reproduction et à l'expansion active de ce monde où l'on s'obstine à exposer une bonne humeur trompeuse. Plus précisément, nous mobilisons la pensée de Deleuze pour voir comment l'humour peut être une forme de « résistance au présent⁴ » contre l'oppression et les forces réactionnaires au sein de nos démocraties. Or, en étant « contre », en s'opposant à la domination, en visant à « déstructurer », à « démonter » l'ordre trop dur de nos vies, on pourrait dire que l'humour, chez Deleuze, cultive une forme de négativité qui, à notre époque, doit être soulignée davantage.

Au cours du présent chapitre, nous traduirons cette négativité et cette résistance deleuzienne par l'idiotie. Nous nous inspirerons donc de la pensée de Deleuze pour exposer la part d'idiotie essentielle à la construction du concept d'humour éthique. En un mot, l'idiotie est la force d'une pensée qui refuse autant de s'enliser dans le sens commun ou dans les généralités qui font loi que de se détourner de ce monde pour chercher de grands principes immuables. L'idiotie que nous associerons à l'humour éthique veut penser et créer de nouvelles possibilités de vie ici même, dans l'immanence, en perçant les limites rigides de la *doxa* et en renversant l'autorité usurpatrice des principes transcendants. Nous verrons alors d'autres composantes de l'humour éthique en découler

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 104.

comme les devenirs minoritaires, les lignes de fuite déterritorialisantes, les ouvertures émancipatrices (même si elles sont, dans le contexte actuel, toujours enveloppées d'une grande sobriété et d'incertitudes).

Pour ce faire, nous commencerons tout d'abord par établir ce à quoi l'idiotie deleuzienne contenue dans l'humour éthique s'oppose et veut échapper : l'image dogmatique de la pensée qui entretient la domination et favorise le statu quo. En priorisant l'identité sur la contradiction et la différence, cette pensée conserve par sa forme même une certaine hostilité à l'égard de l'idiotie puisque celle-ci voudrait plutôt la faire fuir hors de ses zones habituelles et nous emporter dans des devenirs insoupçonnés, quoique fragiles et précaires. Cette approche préliminaire de l'idiotie dans la première partie de ce chapitre prépare le terrain afin d'exposer, par la suite, comment elle peut devenir un élément essentiel de l'humour éthique. Nous expliciterons dès lors le lien que fait Deleuze entre l'idiotie, l'humour et sa conceptualisation de la répétition.

Kierkegaard et Nietzsche sont les deux principaux auteurs dont Deleuze s'inspire pour associer l'humour à la répétition comprise non pas comme le retour du Même, mais bien comme une catégorie de l'avenir, du devenir. Cela nous mènera par la suite à aborder la conception deleuzienne de l'humour comme tel. Cet humour habité par l'idiotie vise à contrarier la loi morale en feignant de s'y soumettre. La loi descend alors de ses hauteurs transcendantes et apparaît comme un construit social. L'humour procède de la même manière contre l'emprise que le langage a sur la réalité. Il montre par le fait même que quelque chose excède l'ensemble de nos catégories, de nos concepts. L'humour éthique, avec l'idiotie deleuzienne, pointe vers cet excès sans le nommer, sans le soumettre à la logique de l'identité. En déstructurant nos manières de penser et de sentir, il nous fait voir quelque chose de plus dans ce qui nous arrive. Autrement dit, l'humour trouve son sens

éthique en cherchant dans ce « plus » une issue réelle à l'égard d'une souffrance collective ou d'une situation qui semble insurmontable. En temps et lieu, l'œuvre de Kafka permettra d'en faire l'illustration. Finalement, il sera question de l'ironie et de la négativité dialectique. Après avoir exposé la critique qu'en fait Deleuze, elles doivent être réhabilitées afin de retisser le lien qu'elles ont avec l'humour éthique.

L'idiotie contre l'image dogmatique de la pensée

Rien n'est moins humoristique qu'une pensée enlisée dans ce que tout le monde sait déjà, une pensée qui n'arrive pas à saisir la dissonance dans l'harmonie apparente de la vie ordinaire. L'humour affectionne trop la contradiction et l'incongruité pour s'y plier. L'humour éthique et l'idiotie se distinguent en tous points de cette manière d'appréhender le monde. Ils visent à bousculer la pensée figée et réactionnaire. En ce sens, une cible privilégiée de l'humour correspond au principal problème de la tradition philosophique occidentale selon Deleuze : l'image dogmatique, orthodoxe ou morale de la pensée⁵. Dans cette première section, nous démontrerons ce qu'implique cette pensée conservatrice selon Deleuze. Nous verrons par la suite comment l'idiotie permet de relancer le mouvement d'une pensée non orthodoxe en la reliant à des concepts centraux de la philosophie deleuzienne : le virtuel, la déterritorialisation et les devenirs. Les premiers contours du concept d'humour éthique commenceront ainsi à apparaître en insistant pour le moment sur sa part d'idiotie.

⁵ Dans le troisième chapitre de *Différence et répétition*, Deleuze utilise ces trois qualificatifs comme des synonymes. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 172.

L'image dogmatique de la pensée

L'image de la pensée, avant d'être dogmatique, fait référence à ce qui précède la création de concept ou l'élaboration d'un discours philosophique, à ce qui oriente la pensée. Il s'agit de présuppositions implicites qui structurent notre compréhension de ce que signifie penser et, du même coup, guident la production conceptuelle⁶. Ce sont ces présuppositions qui peuvent orienter la pensée vers l'orthodoxie. Cela dit, chaque philosophe et chaque courant philosophique se démarquent de multiples façons, l'image dogmatique de la pensée a ses variantes. Deleuze évoque tout de même une seule image de la pensée orthodoxe puisque, malgré les divergences historiques de la philosophie, un grand présupposé demeure constant : la pensée cherche naturellement la vérité, elle veut et aime la vérité. Ainsi, ce que le philosophe a continuellement posé

consiste seulement dans la position de la pensée comme exercice naturel d'une faculté, dans le présupposé d'une pensée naturelle, douée pour le vrai, en affinité avec le vrai [...]. Le présupposé implicite de la philosophie se trouve dans le sens commun comme *cogitatio natura universalis*, à partir de laquelle la philosophie peut prendre son départ⁷.

Selon la tradition philosophique, chacun, par nature, sait au moins implicitement ce que penser veut dire. Plus encore, chacun pense déjà. La philosophie serait à l'image de vérités que tout le monde sait ou, du moins, pourrait très bien savoir. Pour le dire autrement, l'image dogmatique de la pensée, selon Deleuze, n'a cessé de prendre la *doxa*, c'est-à-dire la complémentarité du sens commun et du bon sens⁸, « comme la détermination de la pensée pure⁹ », comme point de commencement, comme présupposition implicite qui rend possible la philosophie.

⁶ Paul Patton, *Deleuze & the Political*, New York, Routledge, 2000, p. 18.

⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 171.

⁸ Le sens commun a pour norme l'identité d'un « Moi pur » et d'un objet quelconque. Par la représentation, il homogénéise les informations reçues afin de leur donner une consistante. Le bon sens a pour norme le partage, il opère la redistribution des objets dans les archives de notre compréhension spatio-temporelle du monde. Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 458.

⁹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 173.

Le modèle de la reconnaissance permet de mieux saisir comment l'affinité de la pensée orthodoxe avec la *doxa* se manifeste et produit une morale conservatrice hostile à l'humour éthique et à l'idiotie. La reconnaissance, liée à la représentation traditionnelle du monde et au primat de l'identité, « se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même : c'est le même objet qui peut être vu, touché, rappelé, imaginé, conçu¹⁰ ». Malgré les particularités propres à chaque faculté comme le sensible, l'imaginable ou encore l'intelligible, c'est l'harmonie ou l'entente sous-jacente entre elles qui permet au sujet de reconnaître un objet sous la forme de l'identique : « Chez Kant comme chez Descartes, c'est l'identité du Moi dans le Je pense qui fonde la concordance de toutes les facultés, et leur accord sur la forme d'un objet supposé le Même¹¹. » La pensée débiterait là où l'identique est premier par rapport à la différence, là où prime la familiarité entre le sujet et le monde extérieur, ce qui ne va pas sans effets moraux visant à étouffer la nouveauté. Les valeurs établies, les « bonnes » mœurs, les lois existantes, le bien-fondé de l'état des choses sont réitérés dans le modèle traditionnel de la reconnaissance. Des « fiançailles monstrueuses » sont célébrées entre, d'un côté, la pensée orthodoxe et, de l'autre, l'État, l'Église, les valeurs dominantes¹². La part réactionnaire de la philosophie réside dans son incapacité à se laisser secouer par ce qui lui échappe en donnant une priorité normative à l'identique, au toujours-semblable. Elle se forme une sorte de carapace contre l'humour éthique et tout ce qui voudrait brouiller ses repères stables. La différence et le nouveau qui attirent tant la conscience humoristique sont ainsi étouffés systématiquement par ce qui est déjà connu, par la lourdeur morale de la pensée traditionnelle.

¹⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 174.

¹¹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 174.

¹² Deleuze, *Différence et répétition*, p. 177.

Pourtant, le rire que nous entendons le plus souvent résonner est encore celui qui se fait complice d'une telle pensée, celui des humoristes satisfaits qui en appellent sans cesse au sens commun pour tourner en ridicule ceux qui s'écartent des normes. Les exemples d'un tel humour moralisateur qui se moque de ceux qui ne cadrent pas avec « ce qui va de soi » sont nombreux. On rit de la personne qui prend trop de temps pour payer à l'épicerie, de celle qui ne comprend pas assez vite tel règlement ou telle loi, de l'autre qui « conduit mal », de la naïveté politique en général (alors que l'humoriste ou la personne qui raille est souvent elle-même réactionnaire¹³). Consciemment ou non, le rire peut alors être compris depuis une lecture plus conservatrice de Bergson¹⁴ : « le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société¹⁵ ». Le rire, en tant que « brimade sociale » doit faire planer « la menace d'une correction » afin que chacun des membres de la société « se modèle sur l'entourage¹⁶ ».

En ce sens, même s'il est difficile de nier que les actes de réconnaissance de la vie quotidienne nous servent constamment, qui peut croire, se demande Deleuze, « que le destin de la pensée s'y joue, et que nous pensions, quand nous reconnaissons ? [...] [C]omme si la pensée ne devait pas chercher ses modèles dans des aventures plus étranges ou plus compromettantes¹⁷ ». Qu'est-ce qui pourrait alors venir attiser la pensée, d'où viennent ces aventures étranges ? De la même manière, comment peut-on croire que le destin de l'humour se joue quand nous reconnaissons les normes et le bon

¹³ Nous reviendrons plus en détail sur l'humour du sens commun dans le chapitre sur Adorno. Nous discuterons de l'humour rasséréiné, de l'humour polémique, de l'humour du « vainqueur », de l'humour de la demi-culture.

¹⁴ Nous ne sommes pas convaincus de l'association souvent faite entre Bergson et la théorie de la supériorité ou de l'humour conservateur. Du moins, la lecture du texte sur le rire de Bergson ne doit pas se limiter à cette conclusion. Bergson tient pour thèse principale que le rire éclate lorsque la raideur mécanique se plaque sur le vivant. Nous ferons brièvement référence à cette idée dans la section sur Kafka et dans le chapitre sur Adorno alors qu'il sera question de la réification sociale. Rire de ce qui emprisonne la vie (l'image dogmatique de la pensée par exemple) n'est pas conservateur, au contraire. À notre avis, Bergson peut aussi être mobilisé en ce sens.

¹⁵ Henri Bergson, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 101.

¹⁶ Bergson, *Le rire*, p. 103.

¹⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 176.

sens en riant de ceux qui y sont moins bien adaptés ? Nous voulons aussi que l'humour éthique soit attisé par une perte de familiarité déstabilisante. Il entretient ainsi un lien d'affinité avec l'image de la pensée deleuzienne. Précisons alors encore un peu ce que Deleuze entend par « penser ».

Penser, pour Deleuze, ne revient pas à subordonner la réalité à un savoir ou à une méthode, mais plutôt à inventer et à générer des vérités nouvelles qui découlent de notre capacité à formuler adéquatement un problème qui nous affecte. La vérité n'est pas première et immuable, voilée par le réel. Elle ne précède pas les problèmes. Ce sont les problèmes qui, correctement posés, nous permettent d'en venir à composer une vérité nouvelle, jamais définitive, toujours fragile (des « cas de solution » dirait Deleuze). La vérité est affaire de production et non de réminiscence ou d'innéité¹⁸. Au lieu de voir les problèmes comme « l'ombre de solutions préexistantes », l'essentiel est « que, au sein des problèmes, se fait une genèse de la vérité, une production du vrai dans la pensée. Le problème, c'est l'élément différentiel dans la pensée, l'élément génétique du vrai¹⁹ ». La bêtise, pour sa part, n'arrive pas à saisir correctement les composantes d'un problème précis. Elle est l'adversaire même de l'idiotie. Elle utilise, par exemple, toujours une même méthode pour résoudre des difficultés qui demandent un effort supplémentaire pour être bien déchiffrées. C'est plutôt lorsque nos méthodes et nos concepts sont insuffisants, lorsqu'ils atteignent leurs limites, que la pensée s'active réellement. Deleuze et Guattari en viennent à dire que, faute de pouvoir compter sur des vérités préexistantes aux problèmes, il faut qualifier la pensée qui réussit sa tâche non pas de « vraie », mais plutôt d'Intéressante, de Remarquable ou d'Importante²⁰. Rien n'assure le succès d'une telle pensée qui se développe dans le paradoxe et le problème. Il s'agit pourtant de

¹⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 200.

¹⁹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 210.

²⁰ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 80.

la seule voix qui, selon Deleuze, permet de sortir de la *doxa* et de redonner à la pensée ses mouvements les plus productifs.

Cela dit, si l'humour éthique ne tient pas un discours philosophique, la pensée n'a pas non plus à être humoristique. Elle gagne toutefois à conserver une sensibilité à l'humour éthique et à l'idiotie qui la secouent là où elle se fige. Ils réinsèrent des éléments problématiques lorsqu'elle croit triompher naïvement sur la réalité avec un ordre conceptuel trop rigide. Animée par cette sensibilité à la différence et à l'humour, la pensée n'est jamais satisfaite d'elle-même et reste ouverte à revoir ses solutions, à en créer de nouvelles, à se laisser affecter par ce qui ne cadre pas ou ce qui excède sa structure. À ce moment, quelque chose force à penser, la pensée peut commencer²¹. L'humour peut ainsi devenir une propédeutique intéressante pour relancer l'image non orthodoxe de la pensée. L'inverse est tout aussi vrai : l'humour éthique peut être l'écho d'une pensée comme celle de Deleuze. Elle lui indique le genre de bêtise à éviter pour ne pas sombrer dans des tendances réactionnaires. Il convient dès lors de rendre plus explicite ce que nous entendons par idiotie et humour éthique.

L'idiotie

L'humour éthique est l'affaire de l'idiot-dissident. Avec Deleuze, c'est la posture de l'idiot qui entre d'abord en ligne de compte. Elle est au cœur de la pensée de Deleuze. Comme il l'a déjà dit dans un cours à Vincennes : « philosopher, c'est faire l'idiot²² ». Philippe Mengue soutient pour sa part que la politique de Deleuze a « pour objectif la libération des possibilités de vie qui restent

²¹ « Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser. Ce quelque chose est l'objet d'une *rencontre* fondamentale, et non d'une reconnaissance. [...] Mais dans son premier caractère, et sous n'importe quelle tonalité, il ne peut être que senti. » Deleuze, *Différence et répétition*, p. 182.

²² Gilles Deleuze cité dans Philippe Mengue, *Faire l'idiot : La politique de Deleuze*, Meaux, Germina, 2013, p. 10.

emprisonnées par une organisation sociale déterminée. Et pour échapper aux puissances de contrôle et de répression, Deleuze, selon nous, dirait qu'il conviendrait de faire l'idiot²³ ». Ces déclarations contre-intuitives vu la connotation habituellement péjorative de l'idiotie méritent des éclaircissements. La question se pose en effet : comment l'idiotie peut-elle être liée au refus du monde tel qu'il est et à la libération de nouvelles possibilités de vie, aussi fragiles soient-elles ? Il faudra aussi tenir compte du fait que l'idiotie n'est pas nécessairement humoristique. Nous verrons plus loin dans ce chapitre qu'elle entretient pourtant des liens étroits avec l'humour chez Deleuze. Revenons d'abord sur la notion d'idiotie. Nous verrons par la suite que le personnage de l'idiot doit habiter, pour ainsi dire, la conscience même de l'humoriste éthique.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari évoquent la figure de l'idiot au tout début du chapitre portant sur les personnages conceptuels, l'équivalent philosophique des figures esthétiques que l'on retrouve dans l'art, selon eux. Les personnages conceptuels permettent au philosophe de lier le plan d'immanence ou l'image de la pensée (ce qui est pré-conceptuel, pré-philosophique, la toute première coupe du chaos²⁴) à la création de concepts. Ils sont des

²³ Mengue, *Faire l'idiot*, p. 9.

²⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 44-45. Le concept de plan d'immanence mérite certainement quelques éclaircissements. Pour Deleuze, le « sujet » ou le philosophe n'est pas face à un « champ » de perceptions qui serait hors de lui (devant lui, à sa limite ou à l'extérieur à lui) et dont il tire naturellement un sens. Il est plutôt déjà dans le donné qui le constitue, sur un « plan » qu'il instaure, mais qui l'affecte tout autant. Les mouvements sur le plan qui affectent le « sujet » se distinguent de la verticalité propre à la fondation et de la marche rectiligne vers le progrès. Ils sont plutôt des déplacements, des connexions latérales, des glissements d'une organisation à une autre. Ces mouvements désorganisent sans cesse les organisations tout en les créant, tout en les ouvrant à des devenir insoupçonnés. L'immanence marque pour sa part une distinction avec la transcendance et nous ramène au fait que nous sommes toujours déjà sur le plan qui n'a aucune dimension supplémentaire, aucun arrière-monde. Il n'y a pas non plus d'expérience invariable, universelle et éternelle du plan que tout le monde pourrait expérimenter de la même manière. Comme le résume François Zourabichvili, le plan d'immanence « ne précède pas ce qui vient le peupler ou le remplir, mais se construit et se remanie dans l'expérience, de telle sorte qu'il n'y a plus de sens à parler de forme *a priori* de l'expérience, d'une expérience en général, pour tous les lieux et tous les temps ». François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 64. Le plan d'immanence est aussi, à la manière de l'image de la pensée, proto-philosophique. Il « n'opère pas déjà avec des concepts, il implique une sorte d'expérimentation tâtonnante » qui permettra de créer des concepts, donc de donner une consistance proprement philosophique à la pensée. Voir Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 44.

« intercesseurs » qui assurent la correspondance entre le plan et le concept, entre ce qui agit comme un crible face au chaos (le plan) et ce qui donne une consistance à la philosophie (le concept). Même s'il n'apparaît pas toujours clairement, même s'il reste innomé par le philosophe, c'est lui, le personnage conceptuel, qui permet d'énoncer un concept nouveau. Comme l'explique Mengue, le « Je » du concept de *cogito*, celui qui dit « Je pense donc je suis », n'est pas René Descartes (l'individu né en 1596), mais bien un personnage conceptuel :

Descartes, en pensant, « se donne » donc implicitement une image de la pensée, de ce qu'est penser. Et ce qui en Descartes « donne » cette image, c'est un personnage qui est en lui, et comme « sous » le cogito, qu'il n'aperçoit pas forcément [...], qui est sujet de l'énonciation. [...] C'est lui le personnage conceptuel de Descartes. Il a une existence floue, entre le concept et le plan de pensée, « allant de l'un à l'autre »²⁵.

Le personnage conceptuel tend à la fois vers le plan, le champ ou le sol de la compréhension proto-philosophique et vers l'activité même de la philosophie, la création de concepts. L'art a tout autant besoin de ces intercesseurs même s'il ne faut pas les confondre avec ceux de la philosophie. La philosophie pense par concepts (qui dépassent les opinions courantes), l'art par affects et percepts (qui débordent les affections et les perceptions communes). Les personnages conceptuels sont des « puissances de concepts » tandis que les figures esthétiques sont des « puissances d'affects et de percepts²⁶ » en relation avec un plan de composition plutôt qu'une image de la pensée. Cela n'empêche pas de faire un personnage conceptuel avec une figure esthétique. C'est bien ce que fait Kierkegaard dans *Ou bien, Ou bien* avec Don Juan (en se référant à l'opéra de Mozart²⁷). Le Zarathoustra de Nietzsche est, pour sa part, un personnage conceptuel qui prend les allures d'une figure théâtrale :

²⁵ Mengue, *Faire l'idiot*, pp. 54-55.

²⁶ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 64.

²⁷ Don Juan exprime toute la passion enivrante du séducteur, du désir sensuel et de l'amour perfide. Il permet ainsi à Kierkegaard de rendre compte du stade esthétique de l'existence où l'individu est guidé par l'immédiateté de ses désirs plutôt que par une activité réfléchie qui prend teneur en société (le mariage, par exemple) : « tout n'est pour lui que l'affaire d'un moment. [...] Le voir et l'aimer sont une seule chose, mais c'est instantané et aussitôt tout est fini, puis cela se répète à nouveau, ainsi à l'infini ». Søren Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...* trad. par F. Prior *et al.*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 75-76.

Zarathoustra est conçu tout entier dans la philosophie, mais aussi tout entier pour la scène. Tout y est sonorisé, visualisé, mis en mouvement, en marche et en danse. Et comment le lire sans chercher le son exact du cri de l'homme supérieur, comment lire le prologue sans mettre en scène le funambule qui ouvre toute l'histoire²⁸ ?

Le personnage conceptuel et la figure esthétique peuvent ainsi glisser de la philosophie à l'art et inversement jusqu'à se confondre l'un l'autre dans une même œuvre²⁹. D'ailleurs, malgré leur différence de nature, ils ont une tâche similaire : « libérer la vie là où elle est prisonnière³⁰ », faire penser et faire sentir différemment, dégager des devenirs étouffés dans l'ordre intolérable du monde.

L'idiot est un personnage conceptuel ou une figure esthétique clé pour que la philosophie et l'art arrivent à remplir cette tâche. Il convient d'explicitier comment il peut jouer ce rôle en insistant sur son lien avec la pensée. Deleuze souligne la force de ce personnage malgré son affinité avec la pensée naturellement tournée vers la vérité. Par opposition au professeur public, l'idiot est un penseur privé (au sens, bien sûr, de celui qui « se prive » des opinions courantes), il veut penser par lui-même, par la « lumière naturelle³¹ » de sa propre raison. À Vincennes, Deleuze dit à ses étudiants que l'idiotie

c'est l'idée que le philosophe c'est celui qui ne dispose d'aucun savoir et qui n'a qu'une faculté, la raison naturelle. L'idiot c'est l'homme de la raison naturelle. [...] Descartes dit : 'Non non, moi je ne suis pas l'homme du savoir, moi je ne sais rien', etc. Socrate le disait déjà : 'je ne sais rien, je suis l'idiot et que l'idiot de service'³².

Le « Je » qui dit « Je pense », le cogito de Descartes, est cet idiot qui veut penser par lui-même à partir de forces innées que chacun possède³³. Le cogito doute des savoirs établis et « se définit

²⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 18.

²⁹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 64.

³⁰ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 162.

³¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 60.

³² Gilles Deleuze cité dans Mengue, *Faire l'idiot*, p. 61.

³³ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 60.

seulement, idiotement, comme celui qui *pense*³⁴ ». Il doute de tout, comme s'il était attiré par une autre dimension ou quelque chose qui le dépasse. L'idiotie, bien qu'enlisée dans l'image dogmatique de la pensée, visait déjà à secouer quelque peu la *doxa*. L'idiot jusqu'ici évoque au moins deux points importants : 1) il veut penser par lui-même, il est du côté de la puissance de la pensée au lieu de se satisfaire naïvement des opinions existantes ; 2) en se glissant sous le savoir institué, il cherche ce qui, dans la pensée, tend vers l'infini, vers quelque chose qui excède ce qu'il sait déjà qui, pour sa part, reste circonscrit et donc en quelque sorte fini. Il veut, dans le cas du *cogito*, la forme de l'Idée d'infini, de Dieu³⁵. Le problème est que l'idiot reste en lien avec une Vérité ou un grand principe immuable, ce que l'image deleuzienne de la pensée ne peut conserver.

Deleuze et Guattari parlent alors d'une nouvelle image de la pensée au sein de laquelle se trouve le personnage du « nouvel idiot ». Cet idiot est celui qui nous intéresse pour le concept d'humour éthique.

[...] l'idiot est resté le singulier ou le penseur privé, mais il a changé de singularité. [...] L'ancien idiot voulait des évidences auxquelles il arriverait par lui-même [...] Le nouvel idiot ne veut pas du tout d'évidences, [...] il veut l'absurde – ce n'est pas du tout la même image de la pensée. L'ancien idiot voulait le vrai, mais le nouveau veut faire de l'absurde la plus haute puissance de la pensée, c'est-à-dire créer. [...] Assurément, ce n'est pas le même personnage, il y a eu mutation. Et pourtant un fil ténu unit les deux idiots, comme s'il fallait que le premier perde la raison pour que le second retrouve ce que l'autre avait d'avance perdu en la gagnant³⁶.

Dans ce passage, Deleuze et Guattari indiquent d'abord que l'idiot est un personnage susceptible de muter, de se métamorphoser. Il peut prendre plusieurs formes selon le contexte, ce n'est pas une figure statique. Ensuite, le « nouvel idiot » conserve sa singularité et son statut de penseur privé sans être pris dans les rets de l'image dogmatique de la pensée. Il est celui qui « ne se reconnaît

³⁴ Mengue, *Faire l'idiot*, p. 59.

³⁵ Mengue, *Faire l'idiot*, p. 60.

³⁶ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 61.

pas plus dans les présupposés subjectifs d'une pensée naturelle que dans les présupposés objectifs d'une culture du temps³⁷ ». Il veut réaliser la tâche première de la philosophie qui, selon Deleuze, consiste à créer de nouveaux concepts, des cas de solution à un problème. Pour que la pensée y arrive, elle doit cesser de fonctionner à l'intérieur de ses limites habituelles et se tourner vers l'absurde, l'incompréhensible, le paradoxe, vers ce qui est bafoué par la pensée orthodoxe. Le nouvel idiot est celui qui ouvre la pensée à ce qui l'excède sans se référer à Dieu ou aux Idées immuables. Il est en lien avec un « Dehors » de la pensée qui reste pourtant réel, immanent, lié à la pensée sous la forme de ce que l'idiot n'a pas encore pensé, ce qu'il a à penser. L'idiot gouverne la nouvelle image de la pensée, il est à l'essence même de ce que signifie penser pour Deleuze³⁸. C'est avec lui que la philosophie arrive à garder contact avec l'indéterminé, avec son mouvement infini.

L'humoriste éthique doit rester sensible à cette idiotie, il doit la porter en lui. Du moins, c'est ce que Jean-François Lyotard soutient dans *Rudiments païens* alors qu'il se réfère explicitement à Deleuze pour parler d'humour³⁹. Il précise que l'important, pour faire de l'humour, est d'être « *ein innerlicher Narr*, un idiot à l'intérieur, une espèce d'incroyant, vide, pauvre d'esprit, inane : un corps aussi parfaitement conducteur que possible pour l'excédent impromptu, s'il arrive⁴⁰ ». Loin de produire des rires en série, l'humoriste-idiot a la capacité de saisir ce qui se présente dans les ouvertures ou les brèches de la vie quotidienne rigidifiée. Il se réjouit de trouver encore un espace de jeu dans nos logiques serrées et il s'en sert pour rire, pour raviver momentanément une franche gaieté (par opposition à la résignation habituelle à notre quotidien). L'humoriste-idiot se joue ainsi

³⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 171.

³⁸ Mengue, *Faire l'idiot*, p. 56.

³⁹ Jean-François Lyotard, *Rudiments païens : genre dissertatif*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 41.

⁴⁰ Lyotard, *Rudiments païens*, p. 58.

de nos représentations pour faire sentir que les choses pourraient tout à fait être autrement sans jamais prétendre avoir déjà ce qu'il faut pour résoudre la situation. L'humour est, toujours selon Lyotard, « une force du cœur [que l'humoriste] pressent n'importe où possible, dans tout rôle de la scène du monde [...], jamais garanti par une école, une église, aucun collège de sages⁴¹ ». L'humoriste doit donc inventer ses coups quand l'occasion se présente, en saisissant le bon moment pour bouleverser l'organisation de notre monde et les vues que nous y tenons.

C'est bien le côté déstabilisant, contre l'emprise des maîtres qui imposent leur vue sur la réalité, que l'idiot apporte à l'humour :

L'humour dit : il n'y a pas de point de bonne vue, ni les choses du monde ni les discours ne forment un tableau, ou s'ils le forment, c'est par décision arbitraire du regardeur, prince ou savant. Exhibons cet arbitraire non pour le tourner en dérision, mais pour le saisir infiltré d'une logique, d'un espace, d'un temps qui ne sont pas ceux du tableau représentatif, logique des singularités, espace des voisinages (des infinis), temps des moments. L'humour n'invoque pas une vérité plus universelle que celle des maîtres, il ne lutte même pas au nom de la majorité, en incriminant les maîtres d'être minoritaires, il veut plutôt faire reconnaître ceci : *qu'il n'y a que des minorités*⁴².

Nous reconnaissons dans ce passage certaines affinités théoriques que Lyotard entretient avec Deleuze au moment d'écrire *Rudiments païens*. Le personnage de l'humoriste ressemble ici effectivement à celui du nouvel idiot en lien avec les mouvements toujours singuliers et infinis de l'image de la pensée deleuzienne. Il est ce penseur privé qui ne revendique aucune vérité première ou ultime et qui s'oppose de ce fait au savant traditionnel, au prince, au décideur. Son souhait est de secouer le joug de tout ce qui voudrait enserrer les minorités dans des modèles préétablis par l'ordre de la domination. Ce genre d'approche de l'idiotie et de l'humour (sentir la « logique des singularités », « l'espace des voisinages », les « minorités ») permet de faire le lien avec des éléments centraux de la pensée de Deleuze qui vont dans le même sens, c'est-à-dire le virtuel, la

⁴¹ Lyotard, *Rudiments païens*, p. 42.

⁴² Lyotard, *Rudiments païens*, p. 44.

déterritorialisation et les devenirs-minoritaires. En gardant en tête ce que nous venons de voir avec Lyotard, nous pouvons dès lors expliciter ces éléments afin de les associer à la part d'idiotie de l'humour éthique.

Le virtuel, la déterritorialisation, les devenirs

D'abord, l'idiotie affectant la pensée de l'humoriste tend vers ce qui caractérise tout le système deleuzien : les formes organisées et réifiées dans l'état actuel des choses sont secondaires à l'égard du multiple, des lignes de fuite et des devenirs qui restent ouverts à la part virtuelle de la réalité. Les intensités virtuelles, celles qui sont réelles sans être actuelles, sont « comme une stricte partie de l'objet réel – comme si l'objet avait une de ses parties dans le virtuel, et y plongeait comme dans une dimension objective⁴³ ». Autrement dit, la représentation ordinaire du monde ne considère que la part actuelle des objets, c'est-à-dire seulement ce qui nous est donné, ce qui est bien identifiable. Les objets se présentent alors comme s'ils se suffisaient à eux-mêmes, leurs contours semblent bien fixés et complètement stables. Pourtant, le virtuel indique que « tout n'est pas donné, ni donnable⁴⁴ ». Une part de l'objet insiste et excède cette représentation tout en restant réelle, immanente. Le virtuel n'est pas un arrière-monde : l'expérience du réel est toujours ouverte sur ce qui est en voie d'actualisation au lieu d'être limitée à ce qui est déjà là. L'irréductibilité du virtuel persiste comme une zone vide ou indéterminée⁴⁵. Avec l'idiotie, Deleuze nous invite à rester sensibles à ces intensités virtuelles, aux singularités libres et nomades, à la différence qui se déploie au sein même de l'identique. C'est la seule chance, selon lui, d'ouvrir la pensée à ce qui diffère de l'actualité. Mengue, en évoquant l'exemple de Bartleby chez Melville et en se référant aussi aux

⁴³ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 269.

⁴⁴ Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, p. 89.

⁴⁵ Cette part vide et indéterminée sert notre propos pour le moment, mais elle sera critiquée plus tard dans ce chapitre et dans le chapitre suivant lorsqu'il sera question de l'importance de la dialectique pour l'humour éthique. Quelque chose échappe bien au concept, mais ce quelque chose n'est pas extérieur à toute médiation.

personnages de Beckett, soutient que c'est très précisément l'idiot « qui coïncide avec une vie [...] indéterminée, à une pure tension qui traverse toutes les formes déterminées (qui n'en sont jamais que la retombée, la fixation déterminée, la détermination fixée, stabilisée, fossilisée)⁴⁶ ». Selon Mengue, l'espace d'indétermination que l'idiotie permet de retrouver agit comme une « *puissance de glissement* » vers « l'espace des intensités non encore formées conceptuellement⁴⁷ », vers le virtuel.

La puissance de glissement qui fait sortir la pensée de ses gonds et qui nous arrache à nous-mêmes est liée au concept central de la pensée émancipatrice de Deleuze : la déterritorialisation⁴⁸. Avec l'idiotie, l'humour éthique devient une telle force de déterritorialisation de la pensée figée. L'humour rejoint ainsi l'utopisme de Deleuze et Guattari. Pour reprendre l'excellente clarification que fait Paul Patton du concept de déterritorialisation⁴⁹, il faut d'abord dire que la « terre » et le « territoire » sont les deux dimensions essentielles de la nature selon Deleuze et Guattari. La Terre produit constamment des mouvements de déterritorialisation qui se reterritorialisent différemment. C'est à partir de ces mouvements que de nouveaux territoires se créent. Les territoires (qu'on peut associer aussi aux identités fixes, à la représentation stable du monde, aux « territoires » figés de la pensée) sont donc produits par un mouvement qui les précède toujours, celui de la déterritorialisation, de la mobilité même de la Terre, de la pensée. Deleuze et Guattari recherchent constamment avec ce concept des outils politiques pour évoquer des forces et des mouvements créatifs qui déstructurent notre monde, le déterritorialisent, le poussent vers un territoire qui

⁴⁶ Mengue, *Faire l'idiot*, p. 64.

⁴⁷ Mengue, *Faire l'idiot*, pp. 64-65.

⁴⁸ « L'idiot est le héros (anti-héros) emblématique et, en même temps, celui qui, pour Deleuze, porte la déterritorialisation absolue de la pensée le plus loin possible, à sa pointe la plus intense et la plus percutante. » Mengue, *Faire l'idiot*, p. 65.

⁴⁹ Patton, *Deleuze & the Political*, p. 9.

n'existe pas encore. La philosophie, selon Deleuze et Guattari, devient politique avec cette image de la pensée liée à l'utopie, où la déterritorialisation est première :

Chaque fois, c'est avec l'utopie que la philosophie devient politique, et mène au plus haut point la critique de son époque. L'utopie ne se sépare pas du mouvement infini : elle désigne étymologiquement la déterritorialisation absolue, mais toujours au point critique où celle-ci se connecte avec le milieu relatif présent, et surtout avec les forces étouffées dans ce milieu⁵⁰.

La pensée peut ainsi s'ouvrir à la possibilité de libérer de nouvelles formes de vie emprisonnées dans les « territoires » qui se sont construits ou constitués dans l'histoire. C'est ce type de potentiel que nous aimerions associer à l'humour éthique, c'est-à-dire à la provocation de rires et de visions du monde qui brouillent les frontières de nos identités, de nos connaissances au lieu de renforcer les sentiments puérils que nous retrouvons souvent du côté du nationalisme ou de l'appartenance surdéterminée à un genre, par exemple.

Cette approche de l'utopie exclut les grands projets émancipateurs ou macropolitiques. La société rêvée et réconciliée une fois pour toutes avec elle-même n'est pas l'Horizon souhaité par Deleuze. L'humour éthique reconnaît ses limites et les pièges de l'espoir. Il refuse la « restauration de la transcendance » et les « orgueilleuses affirmations » des « utopies autoritaires ou de transcendance » pour revendiquer les « utopies libertaires, révolutionnaires, immanentes⁵¹ ». Le principe de la déterritorialisation dans l'humour empêche de tracer un Territoire définitif même si la formation de territoires et les reterritorialisations sont aussi inévitables que nécessaires pour ne pas sombrer dans un plan d'abolition total, d'indifférenciation acharnée. L'humour éthique, de la même manière, ne peut pas simplement « rire de tout », être contre tout, vouloir tout détruire sans créer. Il faut garder un minimum d'organisation, de territoire. Deleuze ne veut pas en finir avec les

⁵⁰ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 95-96.

⁵¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 96.

institutions, les organisations, les groupes affinitaires, les mouvements sociaux organisés. Toutefois, ce qui l'intéresse avant tout est la puissance de glissement qui les anime, leur capacité à se laisser affecter par un humour qui, par exemple, se retournerait avec lucidité contre eux. Le devenir-révolutionnaire deleuzien consiste à donner une chance à l'inattendu dans un monde où règne le toujours-semblable. Cette puissance de glissement n'a presque plus d'effet au sein des organisations autoritaires qui dominent au sein de la société actuelle. D'où l'importance de montrer d'abord et avant tout leur ridicule et leur brutalité. L'idiot est, pour Deleuze, la figure emblématique de ce souffle d'indétermination au sein d'un contexte suffocant.

Les devenirs, pour Deleuze et Guattari, sont des mouvements de déterritorialisation⁵² que nous voulons aussi relier à l'humour éthique. En brisant nos repères, l'humour éthique ne nous laisse pas indemnes. Il nous emporte dans des devenirs au sens deleuzien du terme. Il ne s'agit pas de nier naïvement ce que nous sommes pour tendre vers un autre modèle ou une autre généralité. Dans un devenir, nous n'abandonnons pas simplement notre manière d'être, mais « une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la “ fait fuir ”⁵³ ». Faire fuir revient à faire glisser quelque chose hors de ses limites habituelles. Le devenir nous fait glisser sous les modes d'êtres dominants. En ce sens, le devenir est toujours minoritaire, jamais majoritaire. Il n'y a pas de devenir-homme-blanc-hétérosexuel. L'humour éthique ne nous guide pas vers la reproduction du modèle majoritaire. Le devenir-minoritaire est ce qui nous arrache à notre identité majeure⁵⁴. Il

⁵² « [...] on se déterritorialise dans un devenir ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 356.

⁵³ Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, p. 30.

⁵⁴ Précisons que la « minorité » deleuzienne ne se limite pas aux personnes racisées. Les femmes, les enfants, les animaux et tout ce qui tombe encore aujourd'hui sous le joug de la domination de l'« étalon-homme » sont minoritaires. « Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que plus petites seront dites minoritaires : homme-blanc-adulte-mâle, etc. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse. [...] C'est en ce sens que les femmes, les enfants, et aussi les animaux, les végétaux, les molécules sont minoritaires. » Il faut également insister sur le fait que le devenir-

reste à préciser que fuir dans un devenir ne peut pas être un geste forcé. Le rire libérateur, de la même manière, ne peut être qu'une simple mécanique que l'on commande, que l'on reproduit selon une technique. Quelque chose nous arrive qui « peut être n'importe quoi, le plus inattendu, le plus insignifiant. Vous ne déviez pas de la majorité sans un petit détail qui va grossir, et qui vous emporte⁵⁵ ». L'idiot ou l'humoriste éthique est justement ce genre de personnage que l'on peut rencontrer sur notre chemin, qui nous fait voir quelque chose de plus et qui nous affecte subitement, qui nous ouvre à l'indétermination du monde et peut nous emporter dans un devenir. Il déterritorialise notre pensée et affecte notre manière d'être et de sentir⁵⁶.

De l'idiotie à l'humour et à la répétition

Pour nous résumer, l'humour éthique ne peut se passer d'une part d'idiotie. L'idiot est d'abord un personnage conceptuel ou une figure esthétique qui agit comme intercesseur entre, d'un côté, le plan d'immanence philosophique ou le plan de composition artistique et, de l'autre, la création conceptuelle ou artistique. Il conserve un lien avec un « Dehors », avec le mouvement infini de la

minoritaire (le devenir-femme, par exemple) ne consiste pas à demander aux hommes de commencer à agir en conformité avec un modèle bien déterminé de la femme. Le devenir-femme entraîne aussi les femmes dans un processus mobile et insoupçonné de dégageant par rapport aux attentes dictées par l'étalon-homme, par rapport à l'identité féminine que la société patriarcale voudrait fixer à son avantage. « Il ne faut pourtant pas confondre « minoritaire » en tant que devenir ou processus, et « minorité » comme ensemble ou état. [...] Même les Noirs, disaient les Black Panthers, ont à devenir-noir. Même les femmes, à devenir-femme. Même les juifs, à devenir-juif (il ne suffit certes pas d'un état). [...] Le devenir-femme affecte nécessairement autant les hommes que les femmes. » Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 356.

⁵⁵ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 357.

⁵⁶ Rares sont les exemples du côté de l'humour québécois et de l'industrie. Nous pouvons tout de même penser ici au personnage de Cash Séguin joué par le jeune humoriste montréalais Anas Hassouna. Sa mimétique des réflexes mécaniques du Québécois à la chemise carreautee qui croit être dans le « gros bon sens » en nous parlant depuis son garage est déstabilisante. Il nous livre « l'actualité québécoise, la vraie ». Ses gestes et son ton plein d'assurance naïve se mêlent habilement aux innombrables contradictions de sa position « éclairée » qui reflète la violence des discours identitaires et de l'humour réactionnaire : « Là, pars-moi pas sur les ouragans... Ça traverse l'océan esti... dans un bateau... ça s'en vient icitte profiter d'nos Tim Hortons. Ça paye pas d'taxes ! Pis ça chauffe en malade à 260 [...] Câlisse d'ouragan sale. Moi, esti, si je m'en allais en Ouganda ou en Ouraganistan faire la même chose, m'a t'dire... on m'slackerait d'l'équipe assez vite, merci bonsoir ! » Il fait éclater la part rigide et réactionnaire de l'identité québécoise et de l'humour qui lui correspondent. Sans prescrire quoi penser ou quoi faire, Anas Hassouna se joue de l'identité québécoise bornée pour l'ouvrir à la différence, au jeu des identités, pour nous entraîner dans des devenirs insoupçonnés. Anas Hassouna, « Cash Séguin, Les Ouragans », Fishnet, <https://www.youtube.com/watch?v=fRwRTGFL0oA>.

pensée et du chaos, ce qui alimente une vision singulière du monde contrastant avec la *doxa*. L'idiotie favorise ainsi les mouvements de déterritorialisation. Elle est une puissance de glissement sous les limites des territoires, des savoirs, des organisations fossilisées. Nous voudrions maintenant montrer plus en détail pourquoi l'idiotie telle que Deleuze la comprend est primordiale pour saisir les mouvements de l'humour éthique. Nous nous permettons ce rapprochement entre l'idiotie et l'humour en raison du fait qu'ils sont tous deux, selon Deleuze, associés à la répétition. Contrairement à ce qu'elle évoque habituellement, la répétition, pour Deleuze, s'oppose radicalement au retour incessant du Même, du Semblable, de l'Identique. Ce qui revient dans la répétition est un mouvement de différenciation. La répétition deleuzienne, tout comme l'idiotie, s'oppose « aux généralités qui font loi⁵⁷ ». L'humour est aussi lié à la répétition et au renversement des généralités : « On connaît deux manières de renverser la loi morale. [...] La première manière de renverser la loi est ironique [...]. La seconde est l'humour [...]. La répétition appartient à l'humour et à l'ironie⁵⁸ ». Il faut se munir d'un certain « comique de la pensée⁵⁹ » propre à l'idiot et à la répétition pour déjouer la loi. Comme il sera question de l'ironie plus tard dans ce chapitre, il faut, pour l'instant, voir de plus près ce qui permet à Deleuze de relier les concepts de répétition et d'humour.

Le choix des deux auteurs qui inspirent le plus Deleuze dans l'introduction de *Différence et répétition* y joue pour beaucoup. Kierkegaard et Nietzsche l'intéressent pour leur « force commune » : ils font de la répétition « une catégorie fondamentale de la philosophie de l'avenir. [...] Ce qui les sépare est considérable, manifeste, bien connu. Mais rien n'effacera cette

⁵⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 12.

⁵⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 12.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 75.

prodigieuse rencontre autour d'une pensée de la répétition : *ils opposent la répétition à toutes les formes de la généralité*⁶⁰ ». Ces deux auteurs se rencontrent aussi autour de leur sensibilité au rire et à l'humour (ce que Deleuze, sans doute, n'ignorait pas). En effet, si le rire de Nietzsche se fait entendre à plusieurs reprises tout au long de son œuvre, l'humour joue un rôle clé dans la philosophie existentielle de Kierkegaard. La répétition, avec ces auteurs, s'unit à un certain éclat humoristique en rupture avec le primat de l'identité. Une brève présentation de la répétition dans la pensée respective de chacun aide à comprendre pourquoi Deleuze s'y intéresse et comment cet apport peut devenir des plus intéressants pour saisir la part d'idiotie de l'humour éthique.

La répétition et l'humour chez Kierkegaard

Kierkegaard est l'un des très rares philosophes à avoir fait de l'humour un élément incontournable de sa pensée. Il veut être « le seul à ne pas être sérieux⁶¹ » par rapport au respect scrupuleux que commande la philosophie dominante de son époque : l'hégélianisme. Il ne se gêne pas d'ailleurs pour s'amuser aux dépens de Hegel en vantant la langue danoise de lui avoir fourni le « terme philosophique » de répétition (*Gjentagelse*) afin de pallier l'insuffisance du concept de « médiation » (*Vermittlung*), ce « mot étranger⁶² » que Hegel chérissait autant que l'allemand (en tant que langue spéculative et philosophique par excellence). En fait, la philosophie dialectique de Hegel caractérisée, entre autres, par le mouvement perpétuel de la médiation de toute chose avec ce qui est autre qu'elle-même trahit, selon Kierkegaard, le mouvement véritable de la pensée en raison de son idéalisme, en se prenant pour l'absolu et en faisant abstraction de la tâche existentielle

⁶⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 12-13.

⁶¹ Søren Kierkegaard cité dans Arnaud Bouaniche, « “Faire le mouvement” : Deleuze lecteur de Kierkegaard », in *Kierkegaard et la philosophie française : Figures et réceptions*, sous la dir. de Joaquim Hernandez-Dispaux *et al.*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2014, p. 134.

⁶² Søren Kierkegaard, *La répétition*, in *Oeuvres complètes : Tome 5*, Paris, Éditions de l'Orante, 1972, p. 20.

concrète des individus, si chère à la pensée chrétienne de Kierkegaard⁶³. La pensée de Hegel englobe tout. Elle n'a plus de Dehors, toute contradiction n'est qu'un moment temporaire, transitoire où prime encore l'identité. Les contradictions, selon Hegel, doivent aboutir tôt ou tard à une réconciliation, à une unité.

En accord avec sa croyance en un Dieu qui échappe à cette nécessité dialectique, Kierkegaard soutient plutôt que le paradoxe et ce qui excède les limites de la logique hégélienne doivent être premiers. Ce sont ces éléments qui peuvent donner à la pensée son vrai mouvement et l'orienter vers la vérité. Constantin Constantius, le pseudonyme que Kierkegaard se donne pour écrire *La répétition*⁶⁴, ouvre d'ailleurs son exposé en rappelant l'importance du mouvement. Il évoque une anecdote mettant en scène Diogène, le grand contradicteur de la Grèce antique. Confronté aux Éléates qui nient le mouvement, Diogène, « sans dire un mot, [...] fit simplement quelques pas en avant et en arrière, estimant avoir ainsi suffisamment réfuté ses adversaires⁶⁵ ». Sans plus d'explication concernant cette petite scène comique, Constantin nous donne un premier indice sur ce qui suivra. Il recherche une catégorie liée au mouvement contre une pensée qui finit par

⁶³ Toute l'œuvre de Kierkegaard nous exhorte à choisir le chemin de vie visant à dépasser le stade esthétique et le stade éthique de l'existence. Le stade esthétique consiste à vivre dans l'immédiateté. L'esthéticien refuse que le flux de ses passions soit contraint par la réalité historique et sociale. Le stade éthique, quant à lui, est tendu à la fois vers l'esthétique et le religieux. Il se distingue par la reconnaissance du sens moral de la société, des devoirs citoyens : l'universalité du devoir prend le dessus sur l'immédiateté esthétique. L'éthicien saisit son individualité tout en appartenant au général, aux normes morales existantes. Il reconnaît tout de même la continuité de notre existence comme une tâche à accomplir et il tend en ce sens vers le stade ultime, le religieux. La figure du religieux en lien de fidélité absolue avec Dieu reste tout à fait singulière (Job, Abraham, le Christ) et n'est pas, comme l'éthique, accessible à tous. À ces trois stades de l'existence s'ajoutent deux « zones frontières » ou « points de passage » : l'ironie est aux confins de l'esthétique et de l'éthique tandis que l'humour est aux confins de l'éthique et du religieux. Le statut de l'humour et de l'ironie se distingue des stades de l'existence en étant des zones d'indécision ou de neutralité. L'humoriste est en position de retrait, il n'est ni tout à fait éthicien, ni tout à fait religieux même si ce sont ces deux étapes de la vie qui le déterminent. Nous y reviendrons dans le chapitre sur Derrida.

⁶⁴ L'utilisation de pseudonymes par Kierkegaard est aussi une manière de ramener de l'ambiguïté autour de la question de l'autorité de l'auteur, de celui qui écrit et signe les textes. Ses pseudonymes ressemblent d'une certaine manière aux personnages conceptuels évoqués par Deleuze et Guattari. Ce n'est pas tant l'individu « Søren Kierkegaard » qui écrit, mais bien, par exemple, Climacus, de Silentio ou, dans le cas de *La répétition*, Constantin Constantius.

⁶⁵ Kierkegaard, *La répétition*, p. 3.

s'immobiliser ou qui voudrait tout faire cadrer dans l'ordre abouti de son système. D'ailleurs, au moment où Constantin pose l'énigme de la répétition avec un certain empressement (« La répétition est-elle possible ? Que signifie-t-elle ? Une chose gagne-t-elle ou perd-elle à être répétée⁶⁶ ? »), il est chez lui « presque arrêté sur ce problème⁶⁷ », presque immobilisé. Plus précisément, la répétition s'oppose à l'arrêt et au blocage qui, selon Kierkegaard, a lieu à son époque en raison des limites de l'idéalisme. Samuel Weber soutient que la question de la répétition s'impose à Kierkegaard lorsque « the idealistic system of thought exhausts its resources, finds itself “blocked”⁶⁸ ». En ce sens, la répétition est une « catégorie nouvelle que l'on doit découvrir⁶⁹ » pour remettre en mouvement la pensée enlisée dans l'idéalisme où prime l'identique et la stabilité.

Constantin donne au début de son texte quelques pistes de compréhension supplémentaires concernant la répétition. Il la distingue d'abord du ressouvenir. Ils ont « le même mouvement, mais en sens opposé⁷⁰ ». Le ressouvenir est « une répétition en arrière⁷¹ » (on se ressouvient toujours « de ce qui a été »). Il s'agit de chercher la vérité à la manière de l'anamnèse platonicienne, de la récognition, de la connaissance des choses comme retour de ce dont nous avons déjà fait l'expérience antérieurement, comme si nous les avions toujours déjà connues ailleurs, avant (l'image orthodoxe, morale ou dogmatique de la pensée dirait Deleuze). Le ressouvenir veut des vérités éternelles, universelles, valides de tout temps pour tout le monde. La répétition est plutôt tournée vers le futur, vers ce qui arrive, ce qui vient. La répétition, « proprement dite, [...] est un

⁶⁶ Kierkegaard, *La répétition*, p. 3.

⁶⁷ Kierkegaard, *La répétition*, p. 3.

⁶⁸ Samuel Weber et Terry Smith, « Repetition : Kierkegaard, Artaud. Pollock and the Theatre of the Image », Stanford University, <https://web.stanford.edu/dept/HPS/WritingScience/etexts/Weber/Repetition.html>.

⁶⁹ Kierkegaard, *La répétition*, p. 20.

⁷⁰ Kierkegaard, *La répétition*, p. 3.

⁷¹ Kierkegaard, *La répétition*, p. 3.

ressouvenir en avant⁷² ». Constantin annonce ainsi qu'elle est une catégorie de l'avenir et non du passé comme le ressouvenir.

Toutefois, bien qu'il donne des indications pour permettre au lecteur d'entrevoir ce qu'est la répétition, il ne sort pas tout à fait de l'idéalisme. Constantin Constantius, comme son nom l'indique deux fois plutôt qu'une (constance, stabilité, permanence), est à la recherche d'un concept solide, de la catégorie, du sens général et universel de la répétition. Pour ce faire, il veut retrouver quelque chose qui a été. Dans la première partie de *La répétition*⁷³, son projet consiste à vérifier s'il peut revivre le même bonheur qu'il a déjà vécu en retournant dans des lieux qu'il a visités auparavant à Berlin. Comme le dit Weber, « Constantin's belief in repetition is inseparable from the hope of "taking back" what has been lost⁷⁴ », donc de faire revenir la même expérience, de retrouver ce qui est passé, ce qui a été perdu. Son voyage à Berlin brisera définitivement cet espoir. Son entreprise se soldera par l'échec. Constantin conclura que la « seule chose qui se répéta fut l'impossibilité d'une répétition⁷⁵ ». Autrement dit, la seule certitude que nous pouvons avoir concernant la répétition est que l'exacte reproduction d'un événement est impossible. Nous ne pouvons donc plus comprendre la répétition selon son sens étroit et traditionnel, c'est-à-dire comme la reprise parfaitement identique de ce qui a été, comme un vœu conservateur plutôt triste consistant à rechercher le retour du toujours-semblable.

⁷² Kierkegaard, *La répétition*, p. 3.

⁷³ Nous nous contenterons sur la première partie de *La répétition* puisque dans la seconde, où il est question du lien entre la répétition et l'épreuve de Job, nous perdons de vue le lien avec l'humour et l'idiotie qui nous intéressent tout particulièrement.

⁷⁴ Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, p. 211.

⁷⁵ Kierkegaard, *La répétition*, p. 41.

Dans le récit que livre Constantin, nous pouvons induire une autre forme de répétition qui est, quant à elle, bien tournée vers l'avenir et, surtout, vers la différence, vers ce qui excède l'idéalisme et la pensée conceptuelle totalisante : « in the process another kind of repetition, of *Gjentagelsen*, will have begun to emerge : repetition as the medium of *difference* rather than as the means of *staying the same*⁷⁶ ». La répétition n'est pas la réitération de la généralité, mais plutôt une vibration, une intensification, un mouvement de différenciation par lequel nous nous comportons de manière singulière par rapport « à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent⁷⁷ ». La répétition kierkegaardienne qui inspire Deleuze est vécue et expérimentée par l'individu comme un mouvement qui fait venir quelque chose de nouveau, qui fait commencer quelque chose d'inattendu, qui nous emporte dans un devenir insoupçonné. Comme le dit Clare Carlisle, la répétition « deals with [...] that which comes to being⁷⁸ », elle exprime « a power of becoming⁷⁹ ». Ce qui revient dans la répétition est donc, avant tout, l'ouverture sur l'inédit, sur quelque chose de différent, de plus, sur la part d'inconnu que nous pouvons saisir à même ce que nous voulions tenir pour connu (comme les devenirs, la répétition peut se trouver sur notre chemin, dans le quotidien, faisant advenir l'extraordinaire dans l'ordinaire). La répétition réfère à ce qui excède la représentation stable et fixe que nous nous faisons du monde et de nous-mêmes.

Comment peut-on penser ou présenter la répétition si elle porte avec elle quelque chose qui échappe à ce que nous pouvons maîtriser ? C'est ce que nous tâcherons de faire en nous inspirant librement d'une piste lancée par Weber : Kierkegaard exprime le mouvement de la répétition en discutant de

⁷⁶ Weber, *Theatricality as Medium*, p. 211.

⁷⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 7.

⁷⁸ Clare Carlisle, « Kierkegaard's Repetition : The Possibility of Motion », *British Journal for the History of Philosophy* 13, no. 3: p. 525.

⁷⁹ Carlisle, « Kierkegaard's Repetition : The Possibility of Motion », : p. 529.

la farce *Der Talisman* jouée au Königstädter Theatre⁸⁰. Le pseudonyme Constantin dit y avoir assisté lors de son premier séjour à Berlin. La répétition est incarnée plus spécialement par Beckmann, un des acteurs de la pièce. Le génie de Beckmann et l'état dans lequel se trouvent les spectateurs qui se laissent aller, avec lui, à la passion du rire se rapportent, comme nous le verrons, autant à la répétition qu'à l'humour et à l'idiotie.

D'abord, Constantin rappelle ce qu'il a vécu autrefois et introduit le lecteur à la farce en présentant la disposition affective qu'elle nécessite. Il s'agit d'un retour en force de l'imagination comme au temps du tout jeune âge où prime encore une énergie dans laquelle « s'annonce simplement la passion de la possibilité⁸¹ ». Cette imagination alimentée par le charme du théâtre inspire le désir de jouer des rôles, des personnages et de laisser libre cours aux personnalités multiples dont « dispose l'individu, qui toutes lui ressemblent et sont également fondées à être lui par moments⁸² ». Cette sensibilité à l'imagination et à la multitude qui nous habite ne peut toutefois pas revenir telle quelle. La répétition n'implique pas de redevenir la copie conforme de l'enfant que nous étions. Constantin précise alors comment ce moment de la vie revient

à l'âge mûr, une fois que l'âme s'est coordonnée dans le sérieux. Alors même que le moi ne trouve pas dans l'art un aliment d'un sérieux suffisant, il peut à l'occasion avoir envie de revenir à l'état élémentaire dont j'ai parlé et de l'accueillir dans une certaine disposition affective. Il désire alors subir l'influence du comique tout en contribuant à le créer dans le jeu de la pièce. Comme ni la tragédie, ni la comédie, ni le vaudeville ne lui conviennent à cause de leur perfection, il s'adresse à la farce⁸³.

Constantin évoque indirectement la conscience humoristique en faisant se répéter l'enfance ou le goût pour ce qui est élémentaire dans le caractère sérieux de la vie. Il ne faut toutefois pas

⁸⁰ La farce (*Posse*), est réhabilitée au début du 19^e siècle à Vienne et connaît du succès à Berlin. Le Königstädter Theater où Constantin se rend en tant que spectateur était un lieu de prédilection pour en jouer. Voir la note 49 dans Kierkegaard, *La répétition*, p. 29. *Der Talisman* est une farce-vaudeville écrite par Johann Nestroy.

⁸¹ Kierkegaard, *La répétition*, p. 27.

⁸² Kierkegaard, *La répétition*, p. 27.

⁸³ Kierkegaard, *La répétition*, p. 29.

comprendre ce sérieux comme une position austère et rigide. Sur un ton quelque peu rieur, Constantin précise que celui qui veut la répétition et qui a mûri dans le sérieux de la vie ne peut se contenter de « se curer les dents – fier d’être quelque chose, par exemple Conseiller à la cour de justice ; ou encore, à se promener gravement dans la rue – [...] ; le sérieux de la vie ne réside pas plus dans ces dignités que dans le titre d’écuyer du roi⁸⁴ ». Le sérieux ne peut donc pas s’arrêter au moment où la personnalité trouve un rôle tout à fait déterminé au sein de la vie éthique (des mœurs, des habitudes, des normes, des relations sociales, de l’ordre des choses). Il doit tendre vers quelque chose de plus.

L’humour est, pour Kierkegaard, un élément clé pour dépasser ce stade du sérieux austère, pour espérer entrevoir ce que la vie a de plus à offrir, au-delà des identités figées et des rôles sociaux fixes⁸⁵. En effet, Kierkegaard parle de l’humour en des termes presque similaires à ceux de la citation ci-haut. L’humour « apparaît du fait qu’on laisse l’élément enfantin se réfléchir dans la conscience totale. De la connexion de la culture et de l’esprit sous le rapport de l’absolu et de l’âme enfantine résulte l’humour⁸⁶ ». Selon Constantin, cette disposition affective trouve son lieu privilégié dans la farce. Kierkegaard, dans son journal, souligne d’ailleurs que le « voyage de Constantin Constantius à Berlin n’est pas un pur effet du hasard. Il développa surtout l’atmosphère de la “ Posse ” [la farce] et atteint de la sorte à l’extrême pointe de l’humour⁸⁷ ». Il convient maintenant de voir comment cet art humoristique – rebelle à la « perfection » des genres artistiques

⁸⁴ Kierkegaard, *La répétition*, p. 5.

⁸⁵ Nous revenons en détail sur la place de l’humour dans la pensée de Kierkegaard dans le chapitre sur Derrida au cours de la section intitulée « Kierkegaard : l’humour comme point équivoque entre l’éthique et le religieux ».

⁸⁶ Søren Kierkegaard cité dans André Clair, *Pseudonymie et paradoxe: La pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, J. Vrin, 1976, p. 233.

⁸⁷ Extrait du Journal cité par l’éditeur dans Kierkegaard, *La répétition*, p. 29.

convenus, aux règles générales propres à la comédie ou à la tragédie – est bien lié à la répétition en précisant comment le public lui-même se laisse emporter dans le débordement qu’il provoque.

La farce au Königstädter Theatre se distingue par l’hétérogénéité populaire de ses spectateurs. Le balcon et les secondes galeries vibrent au rythme des rires et des cris des classes inférieures tandis que les personnes aux premières galeries et au parterre sont tout aussi hilares, mais selon une multitude de nuances différentes. Dans son ensemble, la salle est secouée par des gammes de rires aussi diverses que singulières. Ces rires font vibrer le mouvement même de la répétition selon Weber :

this childlike audience does far more than simply “look” or even listen: it laughs. And its laughter involves it in a movement that epitomizes the way in which repetition, taken seriously, alters the very notion of movement itself. Laughter is a movement that disrupts the stasis of the body, destabilizes its situation, but not in order to change it for another place. Laughter is a repetitive movement of the body [...] and as such it cannot always be subordinated to conscious volition: its onset requires a certain uncertainty, a certain lack of knowledge or relaxation of control. A certain disposition to assume the risks of such lack of knowledge and control is what distinguishes the audience of the *Posse* from more respectable theatergoers⁸⁸.

La répétition et le rire, en exigeant une telle détente par rapport à la volonté de tout ordonner autour de soi, ne visent pas l’approbation unanime du public cultivé pris dans un sérieux borné. En fait, ce public cultivé lève souvent le nez sur la farce, préférant consacrer son temps à voir des pièces dont la seule lecture de l’affiche permet de bien prévoir ce qu’il pourra y vivre⁸⁹. Dans le cas de la farce, c’est tout l’inverse : « L’on ne peut compter sur le voisin ni sur l’article du journal pour savoir si l’on s’est divertie ou non⁹⁰. » Le jeu de la farce réussit seulement si le public lui-même participe à son activité créatrice, si chacun se sent libre de se laisser affecter singulièrement au lieu de s’en remettre aux règles générales dictant au spectateur le moment approprié pour rire, être ému,

⁸⁸ Weber, *Theatricality as Medium*, p. 220.

⁸⁹ Kierkegaard, *La répétition*, p. 31.

⁹⁰ Kierkegaard, *La répétition*, p. 31.

être admiratif. Le spectateur, pour le dire autrement, doit s'ouvrir aux sensations ou aux sentiments qui lui viennent. Il ne doit plus s'accrocher aux codes culturels et artistiques qu'il a trop bien appris à maîtriser : « on peut être entraîné au sentiment le plus imprévisible et, par suite, ne jamais savoir exactement si l'on s'est conduit au spectacle en homme de bonne société qui a ri et pleuré aux bons endroits⁹¹ ». La farce échappe ainsi à toute définition esthétique générale, elle excède tout art arrêté à ses propres conventions. Le public cultivé ne tolère pas cette incertitude. S'il veut prendre part à la farce, le public ne doit pas venir au théâtre avec « une disposition de commande » pour gérer ses impressions, mais plutôt « en forme réceptive » et avec un état d'esprit « qui, loin d'être exclusif, implique au contraire la possibilité de tous⁹² ». En un mot, le public doit retrouver une certaine naïveté et une propension à être affecté par la différence propre à l'idiot. Il doit se délester du poids de ses connaissances rigides pour arriver à vivre quelque chose de nouveau, quelque chose d'imprévisible, quelque chose qui lui arrive et le déborde.

Le génie créatif des acteurs vient compléter le portrait de l'atmosphère du Königstädter Theatre lorsqu'on y joue une farce. Tout comme les spectateurs, ils doivent surpasser la simple maîtrise de l'art pour accomplir l'effet de la farce :

Ils sont moins des artistes réfléchis qui ont étudié la technique du rire que des lyriques se précipitant dans ces abîmes dont ils laissent la puissance volcanique les jeter sur la scène. Aussi ne calculent-ils guère ce qu'ils vont faire ; ils s'en remettent à l'instant et à la force naturelle du rire. [...] Ils savent que leur folle gaieté n'a pas de limites et que la réserve du comique est en eux inépuisable et les surprend eux-mêmes presque à chaque instant⁹³.

Beckmann, selon Constantin, est l'acteur qui incarne le mieux ces mouvements du rire. En entrant en scène, ce n'est pas simplement le personnage qu'il joue qui nous frappe, mais plutôt le « jaillissement continu de son inspiration. Il n'est pas grand dans le commensurable artistique, mais

⁹¹ Kierkegaard, *La répétition*, p. 32.

⁹² Kierkegaard, *La répétition*, p. 32.

⁹³ Kierkegaard, *La répétition*, pp. 32-33.

admirable dans l'incommensurabilité de la personnalité⁹⁴ ». Il ne se contente pas de faire la simple copie d'un personnage comique typique. Il ne se meut pas sur scène comme les acteurs le font habituellement. Beckmann arrive à faire ce que Constantin n'a jamais vu ailleurs : « il sait *venir en marchant*⁹⁵ ». La différence est importante. Venir en marchant suppose un mouvement que l'on ne peut contenir complètement et qui est en train de se faire, un mouvement qui excède toute fixation et toute plénitude achevée de la réalité. Sans même avoir besoin de s'appuyer sur un décor ou sur le jeu des autres acteurs, Beckmann fait voir un monde qui commence, il fait venir avec lui, en marchant, un monde de possibilités :

on aperçoit le riant village à travers la poussière du chemin ; on entend ses bruits assourdis ; on voit le sentier longeant la mare, là-bas, au coin de la forge, comme on voit B. venir en marchant, son petit paquet sur l'épaule, le bâton à la main, sans souci et infatigable. Il sait venir en marchant avec, à ses trousseaux, une bande d'invisibles gamins. [...] il est un *incognito* en qui réside le démon frénétique du rire bientôt déchaîné, entraînant tout dans son débordement⁹⁶.

Dans son jeu, Beckmann fait un mouvement qui s'apparente à celui de la déterritorialisation ou du virtuel. Il fait voir les traces (le rire à travers la poussière, les bruits assourdis, les gamins invisibles) de quelque chose de plus que ce qu'offrent les limites de la représentation habituelle des choses. Le spectateur sent un monde à venir dans le débordement occasionné par son génie comique. Son arrivée sur scène va en même temps vers un « *elsewhere*⁹⁷ » qui apparaît en filigrane⁹⁸. Il devient

⁹⁴ Kierkegaard, *La répétition*, pp. 34-35.

⁹⁵ Kierkegaard, *La répétition*, p. 35.

⁹⁶ Kierkegaard, *La répétition*, p. 35. Beckmann préfigure ainsi, avec « le bâton à la main » et sa manière clownesque de bouger, un autre acteur que nous évoquerons dans le chapitre suivant sur Adorno : Charlie Chaplin. Adorno remarque en effet la vision kierkegaardienne de Beckmann dans *La répétition* comme une prémonition de l'étoile que Chaplin allait devenir. C'est lui qui, selon Adorno, « comes walking » et « brushes against the world like a slow meteor even where he seems to be at rest ». Theodor W. Adorno, « Chaplin Times Two », *The Yale Journal of Criticism*, no. 9 (1996) : p. 58.

⁹⁷ Weber, *Theatricality as Medium*, p. 222. Cela fait également penser à une expression de Samuel Butler que Deleuze et Guattari reprennent dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* En discutant de l'utopie (qu'ils associent, comme nous l'avons vu, à la déterritorialisation), ils évoquent le mot « Erehwon » qui renvoie à la fois à « No-where » et « Now-here », à nulle part et à ici-maintenant. Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 96. Un monde qui n'existe pas encore, qui n'a pas de lieu propre en ce moment, se laisse deviner ou est appelé dans ce qui, ici-maintenant, excède les représentations bornées de l'état des choses.

⁹⁸ En sachant *venir en marchant*, Beckmann est présent et va vers un autre endroit : « When Beckmann comes, it is not just walking. The Danish phrase translated in this manner actually says something else as well : it tells us that

ainsi « a kind of *cipher* that brings this whole world into being *in its wake*⁹⁹ ». La vie mortifère s'éveille et la réalité s'affirme plus vivement, les frontières du possible et de l'impossible se brouillent, quelque chose de plus vient à nous. Il est intéressant, en ce sens, que le mot « posse » désigne en latin une capacité, une habileté, une possibilité¹⁰⁰. En danois, il se rapproche surtout de « bosse », ce qui fait dire à Weber, que la farce « has to do precisely with deformation, deformity, with the disruption of the continuous contours of the self¹⁰¹ ». La farce, tout comme la répétition associée à la différence, « entail a *possibility* that would not merely trace a mode of, or transition toward, a self-constrained reality¹⁰² ». Ce qui arrive et se répète dans la farce ne peut donc pas être contenu dans une catégorie close, dans un concept bien défini et arrêté. Elle fait plutôt venir et revenir des secousses de rire qui font éclater nos visions bornées de la réalité et de notre propre individualité.

Toutefois, Constantin, en revenant à Berlin et en retournant au Königstädter Theatre, ne revit pas la même chose. Il ne peut aller dans la même loge qu'avant et Beckmann ne le fait plus rire. Il n'arrive pas non plus à repérer la jeune fille dont la simple vue de son amicale douceur lui faisait auparavant le plus grand bien lorsqu'il revenait à lui-même après s'être abandonné dans les flots du rire. Comme lui, elle se présentait au théâtre chaque soir. Cette fois, pourtant, il ne la voit pas. Constantin en vient alors à se dire en quittant le théâtre qu'« il n'y a pas l'ombre d'une répétition¹⁰³ ». En effet, il est impossible pour lui de retrouver la *même* fille, la *même* hilarité, la

Beckmann *comes going, komme gaaende*. In Danish as in German the verb *gaaen* (*gehen*) means both “to walk” and “to go”, in the sense of “to leave.” [...] Beckmann’s “coming” to the stage is, from its an *event*, since in “arriving” he is simultaneously “going” somewhere else ». Weber, *Theatricality as Medium*, pp. 222-223.

⁹⁹ Weber et Smith, « Repetition ».

¹⁰⁰ Weber et Smith, « Repetition ».

¹⁰¹ Weber et Smith, « Repetition ».

¹⁰² Weber, *Theatricality as Medium*, p. 218.

¹⁰³ Kierkegaard, *La répétition*, p. 40.

même place. Cette répétition comprise comme le retour du même est effectivement impossible. Il quitte alors Berlin pour retourner chez lui. Dans sa demeure, tout est toujours bien ordonné de la même façon. Il espère donc encore pouvoir faire l'expérience de la répétition en retrouvant ses choses exactement comme il les avait laissées. Toutefois, le domestique de Constantin a cru bon faire un grand ménage pendant son absence et il n'a pas eu le temps de tout replacer. Encore une fois, il ne trouve pas l'exacte répétition du même : l'appartement est sens dessus dessous et rien n'est ordonné comme avant.

En somme, Constantin se bute à l'impossibilité de la répétition puisqu'il veut la vérifier, la mesurer, la soumettre complètement aux critères qu'il possède déjà. Il voudrait trouver précisément ce à quoi il s'attend, ce qui a déjà été. Il est victime de son zèle pour les principes et en vient à dire : « je suis absolument certain que, si je n'avais pas entrepris mon voyage avec l'intention de vérifier cette idée, je me serais royalement amusé, comme la première fois¹⁰⁴ ». Constantin fournit au début du texte des indices pour nous laisser deviner ce que peut bien être la répétition et il avait sans doute une disposition d'esprit qui la favorisait lors de son premier voyage, mais il part lui-même à la déroute en voulant la maîtriser plutôt que de s'ouvrir à la nouveauté qu'elle porte. Pour reprendre le concept qui nous intéresse dans ce chapitre, il ligote « l'idiot » en lui, celui qui arrivait à voir ce qui se présentait dans les débordements de la farce, l'idiot qui était sensible à l'humour de ce théâtre rebelle, l'idiot rieur qui voyait naître un monde au-delà des normes et des codes existants auxquels l'art plus conventionnel se limite habituellement. Selon le vocabulaire de Deleuze, Constantin ne discerne pas la part de virtuel que la farce et la répétition font voir dans la réalité, il veut reconfirmer

¹⁰⁴ Kierkegaard, *La répétition*, p. 45.

ce qui se trouve dans les frontières d'un territoire déjà visité, il veut discerner un modèle pour la répétition plutôt que de se laisser entraîner par les devenirs dans lesquels elle peut nous emporter.

Cela dit, Deleuze ne peut pas suivre Kierkegaard jusqu'au bout puisque, ultimement, celui-ci veut surtout guider ses lecteurs vers le devenir chrétien, vers la quête d'union avec Dieu dans une éternité future à venir (à l'inverse de l'éternité passée des Idées visées par le ressouvenir). La répétition kierkegaardienne est un mouvement religieux réalisé par Job dans la deuxième partie du livre qui reste encore la plus importante pour voir l'orientation fondamentale de la philosophie existentielle de Kierkegaard. Pour Deleuze, le Dehors de la pensée vers lequel l'humoriste éthique tend ne peut être un point transcendantal extérieur à la réalité. Le dehors de la pensée doit persister en ce monde, il ne peut en être coupé complètement. Le virtuel doit rester réel même s'il n'est pas actuel. Pour Kierkegaard, par contre, l'humour « se meut sur le plan des déterminations non pas humaines, mais théanthropiques ; il ne lui suffit pas, pour s'apaiser, de faire de l'homme un homme simplement, mais un homme-dieu¹⁰⁵ ». Deleuze suit certainement le raisonnement selon lequel l'humour ne s'apaise pas quand l'homme devient ce qu'il doit être selon les lois morales existantes, mais il est inconcevable d'en faire un homme-dieu.

Ce qu'il retient par contre, c'est le mouvement de la pensée de Kierkegaard inspiré par un paradoxe irréductible aux limites de la logique de l'identité. Il reprend l'idée selon laquelle, avec l'humour, nous retrouvons une nouvelle perception du monde fini. Ce qui intéresse Deleuze chez Kierkegaard n'est pas Dieu, mais « ce qui, d'une expérience, est justement manqué ou trahi la plupart du temps

¹⁰⁵ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, in *Oeuvres complètes : Tome 2*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, p. 297.

par les généralités, les concepts, les représentations¹⁰⁶ ». Pour Kierkegaard comme pour Deleuze, l'humour est un « “signe de maturité” et comme le cachet d'une vérité vitale [...] faisant ainsi du comique une machine de guerre contre le système, la prétention à l'objectivité et la philosophie officielle¹⁰⁷ ». Nietzsche tient une position similaire et devient un allié de toute première importance pour Deleuze afin d'insister davantage sur sa conception matérialiste de la répétition. L'homme-dieu de Kierkegaard cède du terrain à l'humour et au rire du surhomme nietzschéen.

Nietzsche, l'éternel retour et l'humour

Nietzsche, contrairement à Kierkegaard, ne réserve pas de fonction ou de place précise à l'humour. Le rire, pourtant, traverse son œuvre et s'allie à la conceptualisation de l'éternel retour. Le rire de Nietzsche est une manière de poursuivre l'un de ses buts : le renversement du platonisme. Comme nous le verrons dans le chapitre sur Derrida, il existe depuis Platon une condamnation philosophique du rire en tant que conduite involontaire ou forcée, troublée ou encore grossière, antiautoritaire, hostile au sacré¹⁰⁸. Pour Nietzsche, le rejet philosophique et moral du rire doit être révoqué. Lorsque Nietzsche se demande, par exemple, quel fut jusqu'à ce jour le péché le plus grand sur Terre, il répond en faisant référence à l'évangile selon Luc : « Ne fut-ce pas la parole qui disait : “ Malheur à ceux qui rient ”¹⁰⁹ ! » De la même manière, dans le *Gai savoir*, il souligne la méfiance du « professeur de la Morale » à l'égard de ce rire :

¹⁰⁶ Bouaniche, « Kierkegaard et la philosophie française », p. 133.

¹⁰⁷ Bouaniche, « Kierkegaard et la philosophie française », p. 133.

¹⁰⁸ Daniel Schulthess, « Esquisse d'une critique de la raison humoristique », *Bulletin de la société française de philosophie*, no. 3 (2013): p. 13.

¹⁰⁹ Friedrich Nietzsche cité dans Alexis Philonenko, *Nietzsche : Le rire et le tragique*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 86.

Non, il ne veut à aucun prix que nous nous mettions à *rire* de l'existence, ni de nous-mêmes – ni de lui. [...] Il est indéniable qu'à la longue, le rire, la raison et la nature finissent toujours par se rendre maîtres de chacun de ces grands professeurs de téléologie ; la tragédie ne dure pas : on en revient toujours à l'éternelle comédie de l'existence, et la mer « au *sourire innombrable* »¹¹⁰.

Cette opposition au rire vient du fait qu'il souhaite mettre en échec la métaphysique et toute idée de fondement ultime devant lesquelles la différence doit se subordonner. Comme nous l'avons vu plus tôt, l'image dogmatique de la pensée a pour conséquence morale de condamner la différence au nom de l'identique (donc l'autre et tout ce qui ne cadre pas avec les modèles de référence). En fait, elle néglige la différence en raison de passions sombres poussant à tout expliquer, à tout enfermer dans des réseaux de concepts, à limiter le jeu de la raison à une méthode qui ne plaisante et ne rit pas avec légèreté, qui ne se laisse pas affecter par le rire, qui ne tolère pas que l'on rie d'elle. Selon Nietzsche, bien que la pensée orthodoxe estime que son activité est désintéressée, il voit se manifester dans son processus « de la violence, de la cruauté, de la dérision, de la haine¹¹¹ ». Rejeter le rire puisqu'il est une passion légère qui entrave le bon fonctionnement de la Raison est, en fait, le symptôme d'une passion brutale qui se déchaîne sur le souffle même de la vie. Cette passion qui se prend pour la raison n'entend pas à perdre pied.

Cela dit, Nietzsche annonce le retour du rire à l'intérieur même de ce sérieux une fois qu'on voit à quel point il est ridicule. *Ainsi parlait Zarathoustra* est sans doute l'ouvrage le plus caractérisé par ce rire démystificateur. Un passage précis illustre tout à fait bien la puissance de ce rire chez Nietzsche. Dans la section « Le prophète » de la seconde partie du livre, Zarathoustra fait un rêve qu'il raconte par la suite à ses disciples afin qu'ils l'aident à en comprendre le sens. Dans ce songe, Zarathoustra était veilleur de nuit dans le Château de la Mort. Il veillait sur des cercueils de verre

¹¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. par Henri Albert, Paris, Librairie Générale de France, 1993, p. 96.

¹¹¹ Patrick Wotling, « *Oui, l'homme fut un essai* » : *La philosophie de l'avenir selon Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 138.

d'où « la vie vaincue fixait sur [lui] son regard¹¹² ». Zarathoustra « respirait l'odeur d'éternités poudreuses¹¹³ », son âme était pesante et il manquait d'air. Trois grands coups résonnèrent alors sur une porte rouillée dont Zarathoustra possédait la clé. Il la déverrouilla et arriva à entrouvrir la porte à la suite d'un grand effort. Zarathoustra raconte qu'à ce moment

un vent mugissant, sifflant, strident, coupant, entrouvrit soudain les vantaux et lança sur moi un cercueil noir.

Et parmi les mugissements, les sifflements et les cris aigus, le cercueil éclata et vomit d'innombrables rires.

Et je vis des milliers de visages d'enfants, d'anges, de hiboux, de fous et de papillons aussi grands que des enfants, qui riaient, raillaient et m'injuriaient¹¹⁴.

Terrifié, Zarathoustra tomba à la renverse et lança un immense cri, puis se réveilla. L'un de ses disciples, celui qu'il aimait le plus, lui donne le sens de ce rêve. Zarathoustra est lui-même le rire qui ouvre les portes des Châteaux de la Mort où des veilleurs de nuit entretiennent encore des Idées éternelles et immuables qui ne cessent de triompher sur le caractère polymorphe de la vie. Ce sont ces principes qui emprisonnent et tuent. Le disciple s'exprime ainsi : « c'est pareil au rire d'une multitude d'enfants que Zarathoustra pénètre dans toutes les chambres mortuaires [...]. En vérité, tu as déployé au-dessus de nos têtes le rire lui-même ainsi qu'un pavillon bariolé¹¹⁵ ». Protéiforme, le rire est une puissance de vie contre les fondements métaphysiques. Il nous surprend et nous renverse en agitant des forces vitales. Ces forces précèdent les concepts sans renvoyer à un quelconque principe premier. Le disciple précise finalement que ce rire rejallira toujours là où le mouvement de la vie est mortifié. Ce qui revient éternellement n'est donc plus un ressouvenir, mais la puissance du rire.

¹¹² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, p. 181.

¹¹³ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 181.

¹¹⁴ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 182.

¹¹⁵ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 183.

L'éclat de rire, ainsi compris, appartient à l'éternel retour. Celui-ci n'est ni un cycle ni le retour incessant du Même¹¹⁶. Tout au contraire, ce qui revient dans l'éternel retour, c'est l'instable, le multiple, ce qui brise et excède l'Unité, l'Identique. C'est le retour de l'épars, du fragmentaire, des puissances de vie déliées de tout principe transcendant qui condamne le multiple¹¹⁷. Le rire de l'éternel retour, quant à lui, affirme et choisit la différence, il veut la différence. Une éthique contre les lois morales dominantes anime ce rire. Elle consiste à évaluer le degré coercitif de la loi là « où il faut libérer les nouvelles forces de la vie, oppressées qu'elles ont été sous le boisseau conventionnel de l'esprit¹¹⁸ ». Ce sont les « forts », selon Nietzsche, qui rient ainsi et libèrent la vie. Le rire des « faibles » la condamne, l'emprisonne. Quand Nietzsche dit qu'il faut toujours protéger les forts contre les faibles, il faut comprendre que les forts sont minoritaires et que les faibles sont les maîtres, les dominants, ceux qui triomphent par une étrange contagion réactionnaire consistant à séparer les forts de ce qu'ils peuvent. Pour Nietzsche, « nos maîtres sont des esclaves qui triomphent dans un devenir-esclave universel¹¹⁹ ». Le rire de l'éternel retour n'inspire pas la volonté de dominer, mais la volonté de puissance, de renouer avec les puissances de vie qui nous traversent (sans modèles préétablis, sans terme).

Ce rire ne va pas sans humour. Pour Philippe Sergeant, l'humour est au cœur d'une pensée nietzschéenne de l'éternel retour. L'humour injecte et réinjecte dans la pensée un mouvement de la différence et de l'affirmation de puissances polymorphes. Selon l'auteur, qui écrit avec Deleuze en tête, l'éternel retour capture

¹¹⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 41.

¹¹⁷ Philippe Sergeant, *Nietzsche : De l'humour à l'éternel retour*, Paris, La Différence, 2010, p. 98.

¹¹⁸ Sergeant, *Nietzsche : De l'humour à l'éternel retour*, p. 96.

¹¹⁹ Deleuze, *Nietzsche*, p. 26.

le *tremblé* du devenir. L'éternel retour repose sur un principe aussi rigoureux que l'impératif kantien à ceci près que l'humour s'est substitué à la morale et devient le moteur par lequel la pensée affirme sa différence au lieu de rechercher son identité. L'humour n'est pas une disposition psychologique, mais, une puissance, une force, un potentiel orientés et affectés, dès l'essor de la pensée, par tout ce qui la déstabilise, la rend étrange à elle-même. C'est l'art d'affirmer le différencié et de jouir de son éternel retour. Pour ceux qui se réclament du principe d'identité, au contraire, chaque événement, au lieu de participer de la plasticité du divers, ne renvoie qu'à une unité ou à une loi que l'on croit découvrir sous lui¹²⁰.

L'humour refuse le retour du même et cherche à maintenir une différence par rapport à la représentation que nous avons de l'étant, du moi, des objets, de nos concepts. Laisser revenir cette différence chaque fois que la pensée se fige est à la fois une sensibilité à l'éternel retour et au sens de l'humour éthique.

L'humour, en tant que « principe » de l'éternel retour dans la pensée permet également d'échapper à l'esprit de lourdeur du savoir traditionnel, celui du « chameau » qui « porte le poids des valeurs établies, les fardeaux de l'éducation, de la morale et de la culture¹²¹ ». Il s'oppose aussi à celui du « lion » qui ne fait que démolir les valeurs sans créer. L'humour est plutôt l'affaire du devenir-enfant qui permet d'insérer du jeu, du nouveau, un Non à l'égard de ce qui est au nom de l'affirmation de ce qui devient. Ce devenir-enfant (qui ressemble à ce que nous pourrions appeler un devenir-idiot) s'oppose du même coup à l'image dogmatique de la pensée. L'humour freine la tentation de défendre ou de chercher un grand principe qui nous donnerait la clé du sens de la vie. Il nous empêche de nous prendre trop au sérieux dans la quête de vérités, dans la volonté de tout nommer, de tout synthétiser à l'intérieur du moi et de ses concepts. Pour Sergeant, l'humour chez Nietzsche « capture l'étant comme prétention, somme toute hilarante, à n'être jamais ce qu'il est¹²² ». Comme le dit Nietzsche, il faut apprendre à rire de nos vérités pour « rester joyeux dans

¹²⁰ Sergeant, *Nietzsche : De l'humour à l'éternel retour*, p. 17.

¹²¹ Deleuze, *Nietzsche*, p. 5.

¹²² Sergeant, *Nietzsche : De l'humour à l'éternel retour*, p. 61.

notre sagesse¹²³ ». Nous sommes parfois si sérieux et lourds que « rien ne nous fait autant de bien que le bonnet du fou : nous en avons besoin devant nous-même – nous avons besoin de tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, enfantin et bienheureux¹²⁴ ». Cette capacité humoristique à rire de soi-même engendre en nous un mouvement d’auto-différentiation, elle insère du jeu dans nos convictions, nos *aprioris*. Nous comprenons mieux maintenant pourquoi Nietzsche dit qu’il serait « tenté de classer les philosophes d’après la qualité de leur rire, en plaçant tout en haut de l’échelle ceux qui sont capables du *rire d’or*¹²⁵ ». Deleuze est de ceux qui veulent faire résonner un tel rire.

L’humour chez Deleuze : soumission humoristique et événement

Ce que nous retenons de Kierkegaard et de Nietzsche est le rapport qu’ils établissent entre l’humour et la répétition. Celle-ci ouvre sur plus grand que soi, sur ce qui excède la logique de l’identité. Kierkegaard et Nietzsche refusent de voir l’humour comme un simple miroir qui reflète les aléas de la vie et qui provoque un rire rasséréiné face à ce qui est. L’humour se rapporte ainsi à l’idiotie en tant que lunette un peu étrange qui nous fait voir les choses de telle sorte que nous sommes un peu moins certains d’être tout à fait ce que l’on croit être et qui nous fait douter des grandes vérités admises auxquelles nous tenons tant. L’humour permet de se coller au plus près de la vie ordinaire pour mieux s’en distancier, pour la fissurer, l’ébranler et entrevoir ce qui échappe d’ordinaire au regard. Voyons maintenant comment Deleuze s’inspire de cette approche pour conceptualiser lui-même l’humour.

¹²³ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, p. 209.

¹²⁴ Nietzsche, *Le Gai Savoir*, p. 209.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971, § 294, p. 206.

La soumission humoristique comme révolte

L'aspect de la répétition qui retient particulièrement l'attention de Deleuze pour élaborer sa conception de l'humour est l'opposition à la loi morale défendue par la pensée orthodoxe¹²⁶. Comme nous l'avons vu plus tôt, l'idiotie privilégie aussi cette approche qui excède la *doxa*. Ainsi comprise, la répétition « appartient à l'humour » puisqu'elle « est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi¹²⁷ ». Au lieu d'entretenir une sorte de haine explicite envers la loi et de la contester comme l'élément dérivé ou secondaire d'un principe plus haut, l'humour consiste – là est sa ruse – à s'y soumettre avec soin afin de la faire éclater de l'intérieur. Deleuze décrit ainsi l'ingéniosité humoristique :

[...] la loi est d'autant mieux renversée qu'on descend vers les conséquences, qu'on s'y soumet avec une minutie trop parfaite ; c'est à force d'épouser la loi qu'une âme faussement soumise arrive à la tourner, et à goûter aux plaisirs qu'elle était censée défendre. On le voit bien dans toutes les démonstrations par l'absurde, dans les grèves du zèle, mais aussi dans certains comportements masochistes de dérision par soumission¹²⁸.

Le mouvement de fausse soumission que Deleuze voit dans l'humour est évoqué pour la première fois dans son essai sur Leopold von Sacher-Masoch en 1967 (un an avant *Différence et répétition* et deux ans avant *Logique du sens*). L'humour du masochiste vise à se libérer de l'image autoritaire du Père qu'il porte en lui-même et qui est associée au surmoi. Même si, selon Freud, le surmoi, avec l'humour, devient l'instance parentale consolatrice plutôt qu'accablante¹²⁹, Deleuze continue de le considérer comme une contrainte indue. Avec l'humour propre au masochisme, le moi veut goûter ce qui lui était interdit par l'autorité du surmoi. En passant un contrat avec la femme-battante qui représente une image inversée du Père en lui, il se soumet humoristiquement à la loi et reçoit

¹²⁶ Pour voir les autres points principaux (la répétition comme 1) tâche de la liberté, 2) distincte des cycles de la Nature et 3) comme catégorie opposée à la réminiscence et à l'*habitus*) que Deleuze retient de la répétition chez Nietzsche et Kierkegaard : Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 13 à 16.

¹²⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 12.

¹²⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 12.

¹²⁹ Nous avons exposé brièvement la théorie freudienne de l'humour dans l'introduction de la présente thèse.

des coups de plein gré afin d'arriver au plaisir sexuel (plutôt que de jouir, puis de recevoir par la suite les leçons moralisatrices du Père, du surmoi). Il s'agit, pour le dire autrement, d'une soumission humoristique envers l'image du Père afin de le destituer. Baruchello résume ainsi les propos de Deleuze : « the masochist plays around the supposed outcome of the law in order to transgress the law itself, and to dissolve the father figure within itself. The ego of the masochist triumphs on the superego by twisting the prohibition and the punishment to its own favor. And this is humor for Deleuze¹³⁰ ». La révolte envers la loi triomphe par la fausse soumission : « Le moi masochiste n'est écrasé qu'en apparence. Quelle dérision, quel humour, quelle révolte invincible, quel triomphe se cachent sous un moi qui se déclare si faible¹³¹ ? » L'humour de Sacher-Masoch consiste à exploiter les conséquences d'un principe pour libérer le sujet de l'emprise que ce principe a sur lui.

En d'autres mots, l'humour consiste à feindre l'adhésion à une forme d'autorité oppressante et aliénante (celle qui nous rend étrangers aux devenirs, à des possibilités futures désirables) pour la mettre en échec, pour montrer à quel point elle ne devrait pas être en raison de ses répercussions douloureuses, réactionnaires. Avec la conscience humoristique, selon Deleuze, « on prend tout à la lettre, on vous attend aux conséquences [...]. L'humour, c'est l'art des conséquences ou des effets : d'accord, d'accord sur tout, vous me donnez ceci ? Vous allez voir ce qui en sort¹³² ». Bergson tenait déjà des propos plutôt similaires en disant qu'on « accentue l'humour [...] en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence¹³³ ». Pour Deleuze, cela revient à simuler l'acceptation totale des principes et des lois

¹³⁰ Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 453.

¹³¹ Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 105.

¹³² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 83.

¹³³ Bergson, *Le rire*, p. 98.

de telle sorte que, au bout du compte, ils soient renversés, déniés, que le joug qu'ils ont sur nous soit ébranlé.

Le texte satirique « Modeste proposition » de Jonathan Swift a, en ce sens, quelque chose de tout à fait humoristique¹³⁴. Pour remédier à la famine irlandaise du 18^e siècle, il suggère que les familles les plus pauvres vendent leurs enfants aux plus riches. Elles seront alors soulagées du fardeau que constitue la charge de leurs enfants tandis que les plus nantis auront « un aliment délicieux, très-nourrissant et très-sain, bouilli, rôti, à l'étuvée ou au four, [...] en fricassée ou en ragoût¹³⁵ ». Swift accepte tout de la logique et de la morale dominante, il s'y soumet avec minutie. Il les pousse ensuite jusqu'à leurs plus cruelles limites, jusqu'aux conséquences les plus dures. Sa proposition est faite avec un ton posé qui semble tout à fait rationnel, comme l'exige le discours officiel. Il se soumet au genre de discours général et calculateur qui fait la loi afin d'en montrer les conséquences réelles¹³⁶. Il le renverse alors de l'intérieur, il voudrait faire advenir sa destitution en le rendant intolérable. Le discours de Swift nous exhorte à penser en dehors de ces limites, à nous libérer de la pensée moralisatrice et orthodoxe du sens commun. Comme nous le verrons plus tard, l'humour de Kafka peut aussi illustrer ce genre de rapport humoristique à la loi. Cela dit, avant d'y arriver, suivons une autre tournure que Deleuze donne à l'humour. La fausse soumission humoristique devient alors un art des événements et des surfaces sans rien perdre de sa force déstructurante.

¹³⁴ À quelques reprises, Deleuze associe directement sa conception de l'humour à l'humour noir. Dans l'*Anti-Œdipe* cité plus tôt, il parle de l'humour chez Proust en ces termes : « Ce mouvement même est l'humour, l'humour noir. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I: L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 384. Il évoque aussi dans *Différence et répétition* l'humour du Zarathoustra de Nietzsche comme de l'humour noir. Deleuze, *Différence et répétition*, p. 15. Or, pour André Breton, le grand précurseur de l'humour noir est Jonathan Swift : « Tout le désigne, en matière d'humour noir, comme le véritable initiateur. » André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 21.

¹³⁵ Jonathan Swift, « Modeste proposition », <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1700>.

¹³⁶ Comme le remarque François L'Yvonnet, l'humour de Swift est « un stratagème très puissant, il permet de dénoncer une situation coloniale de pillage systématique. L'exclusion et l'exploitation sont une véritable ingestion ». François L'Yvonnet, *Homo comicus ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Mille et une nuits, 2012, p. 29.

L'humour et l'amor fati : l'art des surfaces, des événements

L'*amor fati* et la sagesse stoïcienne permettent à Deleuze de préciser sa conception de l'humour et d'en faire un art des surfaces, des événements. Avec cet apport, le côté idiot de l'humour éthique et l'attitude qui le caractérise se clarifient de plus en plus et se présentent encore davantage comme une sorte de remède contre la résignation. D'abord, la soumission humoristique devient progressivement chez Deleuze le corrélat de l'*amor fati*¹³⁷, du consentement à vivre ce qui nous arrive, malgré tout. L'*amor fati* consiste à trouver la force de faire face aux événements, aussi pénibles soient-ils, et à voir en eux quelque chose de plus grand, comme une ouverture sur autre chose. Deleuze parle d'une volonté « qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, [...] suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement. C'est en ce sens que l'*amor fati* ne fait qu'un avec le combat des hommes libres¹³⁸ ». Autrement dit, l'humour consiste à se coller aussi près que possible à ce qui survient tout en voulant ce qui s'ouvre dans cet état de fait, ce qui pourrait être créé à partir de là, *dans* cette situation. Arriver ainsi à voir l'ouverture, à voir « dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend¹³⁹ », consiste à être sensible à l'événement. Il faut savoir affronter les ténèbres avec un sens de l'humour développé pour ne pas se laisser abattre par la tristesse de l'ordre établi. L'humour et l'*amor fati* se rejoignent dans la volonté de retrouver une certaine dignité face aux événements et d'y voir une brèche. Derrière l'acquiescement humoristique face à l'événement se trame une volonté de fendre l'ordre des choses.

¹³⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 15.

¹³⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 175.

¹³⁹ Deleuze, *Logique du sens*, p. 175.

Cet esprit de fausse soumission de l'humour voudrait également fissurer les représentations du monde fidèles aux lois traditionnelles du langage et à leur côté conservateur. Dans la section de *Logique du sens* consacrée à l'humour, Deleuze fait un retour à l'étude platonicienne de la relation entre les corps (le monde sensible), les Idées (les modèles pour tout ce qui est) et le langage. Pour Platon, le langage a un rôle dialectique entre le monde sensible et les Idées, il assure un lien de continuité entre les deux. Les Idées, en tant que modèles pour tout ce qui est, donnent une forme ou structurent le monde matériel. Le langage englobe ces deux sphères et permet de distinguer les différents objets selon l'Idée qui les détermine¹⁴⁰. Deleuze n'adhère évidemment pas à la doctrine platonicienne. Il ne reconnaît pas le lien ontologique entre les corps et les Idées. Les choses ne correspondent jamais exactement à l'expression linguistique qui leur est prêtée :

in Deleuze's mind neither the Ideal nor the material are reconciled with the linguistic either in the form of a deep ontological correspondence, or in that of a point-to-point structural mimesis, even when limited to the case of mere denotation. This happens because the ontology of identity initiated with Plato is based on a representational conception of language, i. e. the idea that words mirror bodies and Ideas¹⁴¹.

En effet, Platon est celui qui cherche à nous faire monter vers les Essences à partir du langage, il « riait de ceux qui se contentaient de donner des exemples, de montrer, de désigner au lieu d'atteindre aux Essences : Je ne te demande pas (disait-il) qui est juste, mais ce qu'est le juste, etc.¹⁴² ». Or, c'est maintenant le rire de Platon qui est sujet au rire de Deleuze. La tâche de l'humour consiste à faire obstacle à cette montée vers les Idées et à redescendre vers le monde sensible. L'humour brise l'effet miroir des mots entre les Idées et les choses. Dès que l'on cherche une signification (une Idée), celui qui a le sens de l'humour ne répondra pas par une définition conceptuelle sérieuse, mais désignera aussitôt un objet qui n'a qu'un rapport en « dents-de-scie¹⁴³ »

¹⁴⁰ Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 446.

¹⁴¹ Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 448.

¹⁴² Deleuze, *Logique du sens*, p. 160.

¹⁴³ Deleuze, *Logique du sens*, p. 160.

avec ce qui est demandé. Lorsque Platon définit l'homme comme un « bipède sans plume¹⁴⁴ », Diogène le cynique lui lance un coq plumé¹⁴⁵. Diogène se soumet humoristiquement aux définitions et aux lois du langage exposées par Platon uniquement pour les destituer, les ébranler. Il veut jouer le jeu de Platon pour en montrer les limites et les conséquences. Le geste humoristique de Diogène réitère qu'il y a toujours une manière de frustrer les définitions ou les concepts qui prétendent être valides en tout temps, en tout lieu¹⁴⁶. Il arrive à évoquer une fracture irréductible entre le langage et la réalité. L'humour récuse ainsi « la fausse dualité platonicienne essence-exemple » en substituant « aux significations des désignations, monstrations, consommations et destructions pures¹⁴⁷ ». Cette étrange inspiration de l'humour consiste à savoir « descendre », au lieu de s'en remettre à la vieille technique d'ascension platonicienne¹⁴⁸.

Où nous mène cette descente provoquée par l'humour ? Une fois que le langage perd son regard de surplomb sur la réalité, nous retrouvons un flux effréné de singularités que nous n'arrivons jamais tout à fait à capturer avec nos catégories et nos concepts. L'humour montre que nos grilles conceptuelles ne peuvent jamais dominer complètement le réel. Deleuze rappelle toutefois qu'il ne faut pas s'y perdre. Cette descente doit éviter de s'abimer complètement dans « le non-sens des profondeurs », dans « l'absurde comme sans-signification¹⁴⁹ ». L'humour nous enfonce dans le chaos de la réalité, fait tomber le langage de son piédestal pour nous ramener à la surface.

¹⁴⁴ Deleuze, *Logique du sens*, p. 159.

¹⁴⁵ Deleuze, *Logique du sens*, p. 159.

¹⁴⁶ Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 447.

¹⁴⁷ Deleuze, *Logique du sens*, p. 160.

¹⁴⁸ Deleuze, *Logique du sens*, p. 160.

¹⁴⁹ Deleuze, *Logique du sens*, p. 160.

Qu'est-ce que le sage trouve à la surface ? Les purs événements pris dans leur vérité éternelle, c'est-à-dire dans la substance qui les sous-tend indépendamment de leur effectuation spatio-temporelle au sein d'un état de choses. Ou bien, ce qui revient au même, de pures singularités prises dans leur élément aléatoire, indépendamment des individus et des personnes qui les incarnent ou les effectuent. *Cette aventure de l'humour*, cette double destitution de la hauteur et de la profondeur au profit de la surface, c'est d'abord l'aventure du sage stoïcien¹⁵⁰.

L'humour permet de voir que dans toute effectuation, dans toute actualisation, dans tout état de fait, persiste une part qui échappe aux griffes de la représentation. La « vérité éternelle » des événements consiste simplement à voir qu'ils sont toujours plus compliqués, plus problématiques, plus riches que nous le pensons habituellement. L'effectuation spatio-temporelle d'un événement est toujours en même temps emportée par les flots frénétiques et la prolifération incessante de pures singularités en mouvement qui débordent les limites de notre ordre conceptuel. Il s'agit, comme nous le disions plus tôt, de la substance virtuelle, de la part « vide » ou indéterminée de tout objet représenté. L'humour, tout comme Mengue le souligne à propos de l'idiotie, *fend* ainsi la représentation ordinaire du monde pour l'« ouvrir au virtuel qui la pulse, l'appelle en permanence et en *déborde* l'actualisation en cours¹⁵¹ ». L'idiotie et l'humour introduisent « une vacuole de vide ou d'indétermination dans le cours même des choses et des actions¹⁵² ». Avec la descente de l'humour vers la surface,

¹⁵⁰ Deleuze, *Logique du sens*, p. 161. Nous soulignons.

¹⁵¹ Mengue, *Faire l'idiot*, p. 29.

¹⁵² Mengue, *Faire l'idiot*, p. 29.

we realize that reality cannot be grasped as a consistent totality inscribed within the logical space of concepts [...] Reality is *unstructured*, hence it may give birth to several structures ; reality is *multiple*, for it includes all the virtual and actual events as irreducible singularities ; reality is *proliferating*, for it develops into uncountable unfolding of intensities [...] The static representational grids imposed upon it cannot master the dynamic flux of events that compose the real¹⁵³.

La réalité, autrement dit, comporte en elle-même une altérité qui nous excède. Nous n’y avons accès, pour ainsi dire, que par un sentiment ou une conviction éprouvée à la suite d’un arrachement à nous-mêmes. L’éclair ou l’éclat humoristique peut provoquer une telle vision.

Deleuze précise que cette aventure de l’humour commence avec le sage stoïcien¹⁵⁴. Celui-ci voit et veut l’événement. C’est lui qui pointe vers les « purs événements incorporels impassibles, à la surface des choses, purs infinitifs dont on ne peut même pas dire qu’ils sont, participant plutôt d’un extra-être qui entoure ce qui est¹⁵⁵ ». Le sage stoïcien ne se contente pas de voir cet extra-être, c’est ce qu’il *veut* dans tout ce qui arrive. L’*amor fati* est l’essence même de la révolte humoristique d’inspiration stoïcienne : « Amor fati, vouloir l’événement, n’a jamais été se résigner, encore moins faire le pitre ou l’histriion, mais dégager de nos actions et passions cette fulguration de surface, [...] cette part qui dépasse l’accomplissement, la part immaculée¹⁵⁶. » La soumission humoristique à ce qui arrive ouvre le cours des choses au lieu de se laisser abattre ou de marquer un refus naïf de la vie au nom d’un principe plus haut. Cela ne va pas de soi, c’est une tâche difficile, une épreuve qui n’est pas assurée d’être surmontée.

¹⁵³ Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 449.

¹⁵⁴ Deleuze fait aussi référence au maître zen et au *koan* pour parler de l’humour dans *Logique du sens*. Sans s’attarder sur l’humour zen comme tel, il est intéressant de voir que les *koans* sont de petites énigmes posées par le maître à son disciple. La réponse ne peut être trouvée par le simple raisonnement logique. Elle est plutôt une expérience en soi, une réalisation, une vision. Par exemple, un moine demande à son maître ce qu’est le Bouddha. Le maître répond « un bâton à merde », puis le moine atteint l’éveil. Pour en savoir plus : Manuela Dunn Mascetti, *Kôans : leçons du zen*, Arles, Philippe Picquier, 2004.

¹⁵⁵ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, pp. 77-78.

¹⁵⁶ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 80.

L'humour, pour Deleuze, est un art, une pratique de « sage ». Le pitre et l'histrion se distinguent de l'humoriste. Il ne suffit pas de se moquer bêtement ou méchamment des autres ou de la société pour résister. L'humoriste n'est pas cette personne sûre d'elle-même et de ses vérités toutes faites, au contraire. Il fait de sa propre identité et de ses propres croyances des terres propices à la déterritorialisation, contre les identités figées et la figure traditionnelle de l'individu autonome. Il laisse pressentir que les objets autant que les individus ne peuvent être systématiquement réduits à ce qu'ils semblent être dans l'ordre de la représentation¹⁵⁷. L'humour porte un souffle vital précisément là où les choses sont pétrifiées, moribondes. Cette manière de sentir et de voir touche notre être d'« avant l'amertume¹⁵⁸ ». Entre « les cris de la douleur physique et les chants de la souffrance métaphysique », il faut trouver le « mince chemin stoïcien, qui consiste à être digne de ce qui arrive, à dégager quelque chose de gai et d'amoureux dans ce qui arrive, une lueur, une rencontre, un événement, une vitesse, un devenir¹⁵⁹ ». Quand une personne pourvue d'humour entre dans une pièce, un amour de l'événement est senti. Elle favorise « une variation atmosphérique, un changement de teinte¹⁶⁰ ». Toute une atmosphère et une manière d'être sont ainsi véhiculées par l'attitude humoristique d'inspiration stoïcienne.

On pourrait même dire qu'un amour immense habite l'humour surtout lorsqu'il est noir, lorsqu'il est sensible à la souffrance¹⁶¹. Il favorise à même le malheur des affects légers qui nous permettent de voir quelque chose de plus, qui nous incitent à continuer, à créer, à nous laisser emporter dans des devenirs en rupture avec la froideur et la lourdeur morale de la société. Il prend le pas avec un

¹⁵⁷ L'humour nous ouvre à ce qui est impersonnel, pré-individuel, aux singularités libres et nomades. Deleuze, *Logique du sens*, p. 166.

¹⁵⁸ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 80.

¹⁵⁹ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 80.

¹⁶⁰ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 81.

¹⁶¹ Rappelons du même coup ce que nous disions plus tôt avec Lyotard : l'humour est « une force du cœur ». Lyotard, *Rudiments païens*, p. 42.

amour amusé, mais non moins sérieux sur la conscience tragique, l'apitoiement, la résignation, la complaisance. L'humour éthique nous exhorte à penser et à être affectés autrement, contre l'ordre dominant. En somme, l'humour éthique trouve chez Deleuze sa part d'idiotie qui agit par le biais d'une soumission humoristique à ce qui est. Chaque fois qu'une loi ou un principe veut s'élever, l'humour lui faire redescendre son chemin et montre ce qui excède cet entêtement à tout catégoriser. Tout cela mérite maintenant d'être illustré à l'aide d'un exemple. Kafka a fasciné Deleuze et constitue l'une des œuvres emblématiques de l'humour éthique.

Kafka

Deleuze et Guattari ouvrent leur essai sur Kafka en demandant comment entrer dans cette œuvre¹⁶². Ils ne croient pas qu'il existe une seule voie privilégiée, mais plutôt des entrées multiples à expérimenter. Nous proposons, dans le cadre de ce chapitre, d'approcher l'œuvre de Kafka (surtout *Le procès* et *Le château*) en portant un intérêt particulier à son humour. D'autres ont d'ailleurs déjà évoqué l'importance de ce point pour aborder Kafka. André Breton lui consacre une section dans son *Anthologie de l'humour noir* tandis que Michel Dentan publie un livre en 1961 portant précisément sur l'humour de Kafka¹⁶³. Deleuze et Guattari sont aussi de ceux qui insistent sur l'importance de l'humour et du rire pour saisir la portée de l'œuvre. Selon eux, la « plus belle page du livre de Max Brod sur Kafka, c'est lorsque les auditeurs riaient à la lecture du premier chapitre du *Procès*, "d'un rire irrésistible"¹⁶⁴ ». Brod souligne ce que l'on oublie trop souvent dans les différentes interprétations de Kafka : son œuvre communique « une certaine joie de vivre¹⁶⁵ ». Cela est essentiel aux yeux de Deleuze et Guattari. Oublier le rire de Kafka en tournant son génie

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 7.

¹⁶³ Michel Dentan, *Humour et création littéraire dans l'oeuvre de Kafka*, Genève, Droz, 1961.

¹⁶⁴ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 76.

¹⁶⁵ Max Brod cité dans Philippe Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », *Études françaises* 47, no. 2 (2011): p. 84.

humoristique en angoisse personnelle, en tragique ou en affaire individuelle relève d'une « interprétation basse, ou névrotique¹⁶⁶ ». L'humour de Kafka est trop souvent voilé par ce genre de lecture qui a, du même coup, le malheur de sous-estimer la vocation politique et sociale de ses écrits. Deleuze et Guattari vilipendent ces analyses et mettent plutôt l'accent sur son sens de l'humour et son importance politique :

Une seule chose fait de la peine à Kafka et le met en colère, en indignation : qu'on le traite d'écrivain intimiste, trouvant un refuge dans la littérature, auteur de la solitude, de la culpabilité, du malheur intime. C'est pourtant sa faute, parce qu'il a brandi tout ça... pour devancer le piège et par humour. Il y a le rire de Kafka, rire très joyeux, que l'on comprend si mal pour les mêmes raisons. C'est pour les mêmes raisons stupides que l'on a prétendu voir un refuge loin de la vie dans la littérature de Kafka, et aussi une angoisse, la marque d'une impuissance et d'une culpabilité, le signe d'une tragédie intérieure triste. Deux principes seulement pour épouser Kafka : c'est un auteur qui rit, profondément joyeux, d'une joie de vivre, malgré et avec ses déclarations de clown, qu'il tend comme un piège ou comme un cirque. D'un bout à l'autre, c'est un auteur politique, devin du monde futur, parce qu'il a comme deux pôles qu'il va savoir unifier dans un agencement tout à fait nouveau : loin d'être écrivain retiré dans sa chambre, sa chambre lui sert à un double flux, celui d'un bureaucrate de grand avenir, branché sur les agencements réels en train de se faire ; et celui d'un nomade en train de fuir à la façon la plus actuelle, qui se branche sur le socialisme, l'anarchisme et les mouvements sociaux¹⁶⁷.

Cette citation ouvre la porte sur des rapprochements à faire entre l'humour éthique et l'œuvre de Kafka que Deleuze et Guattari qualifient de littérature mineure. Nous verrons dans la présente section que l'idiotie chez Kafka tend un piège à celui qui voudrait épuiser son œuvre par une interprétation unifiante et achevée, par un sens univoque et immuable. Ensuite, nous nous attarderons plus précisément à ce que Deleuze et Guattari peuvent avoir en tête en disant que son œuvre opère un « démontage » de la loi en associant ce procédé à la fausse soumission humoristique discutée plus tôt. Finalement, nous montrerons en quoi cet humour est éthique en raison de sa capacité à faire fuir le monde réactionnaire en train de prendre forme sous nos yeux

¹⁶⁶ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 76.

¹⁶⁷ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 75.

(bureaucratie, fascisme, capitalisme). Cela permettra d'ailleurs de commencer à voir plus précisément la part dissidente de l'humour éthique que Deleuze laisse déjà bien présager.

L'humour chez Kafka contre l'interprétation unifiance

L'humour de Kafka, même dans les situations les plus pénibles, se déploie souvent par l'insertion de petits détails grotesques ou comiques sur lesquels se bute la maîtrise recherchée par les interprétations trop sérieuses ou strictement tragiques. Kafka lance constamment des indications humoristiques visant à freiner ou à court-circuiter l'emballlement métaphysique à l'égard de son œuvre. Son humour, comme le dit Philippe Zard, opère une « destruction de l'intérieur de la cohérence du récit [...] ; inachèvement chronique, prolifération des dissonances, des incongruités, des petits détails anarchiques¹⁶⁸ ». Cette citation ne réfère pas directement à Deleuze, mais nous y retrouvons son parti pris pour les « anarchies couronnées », les « différences libres », les « distributions nomades » et « toute cette malignité qui conteste et la notion de modèle et celle de copie¹⁶⁹ ». Les détails humoristiques épars dans l'œuvre de Kafka viennent enrayer joyeusement la loi selon laquelle l'ordre du récit devrait suivre un modèle idéal ou être une copie de plus qui suit les codes de la littérature dominante. L'humour de Kafka se rit de la métaphysique traditionnelle et de l'interprétation littéraire qui veulent tout expliquer en multipliant ici et là des éléments incongrus, des détails discordants sur lesquels le penseur orthodoxe ne peut que se buter.

Kafka maintient ainsi une distance avec le caractère plus étouffant de son œuvre, avec la simple tristesse du malheur intime ou encore avec la recherche de grands symboles. Nous retrouvons dans les propos d'Alexandre Vialatte le caractère joyeux de Kafka évoqué par Deleuze et Guattari :

¹⁶⁸ Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », : p. 87.

¹⁶⁹ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 341.

Il ne faut pas que son goût du symbole trompe le lecteur au point de lui faire croire que tout Kafka est symbolique. Son œuvre [...] est pleine de fioritures « gratuites », de gargouilles qu'il a figuées pour le plaisir, de gnomes doubles et de hiérarchies de bureaucrates qui ne sont là que pour le rire, qui procèdent d'un plaisir d'artiste et d'homme joyeux¹⁷⁰.

Jeffrey Meyers abonde dans un sens similaire en soutenant que Kafka met ses personnages dans des situations tout à fait douloureuses en utilisant simultanément des « flashes of comedy to relieve the tension of his psychological dramas¹⁷¹ ». Ces traces d'humour ne provoquent pas nécessairement l'hilarité, mais elles indiquent à tout le moins que le rire de Kafka n'est jamais loin ou exclu des situations dans lesquelles les personnages se retrouvent. Elles surgissent à des moments inattendus et surprennent le lecteur qui voudrait se pencher sur l'œuvre avec une trop importante gravité. En faisant fi de ces détails, c'est la lourdeur même des analyses austères qui risque bien de prendre une tournure plutôt risible.

Prenons l'exemple de l'ouverture du *Procès* pour mieux comprendre comment ces traces humoristiques peuvent s'immiscer dans les récits de Kafka. Joseph K. se fait réveiller dans sa chambre par deux gardiens venus l'appréhender sans qu'on lui explique les motifs de son arrestation. Cette scène est des plus inquiétantes. Elle vient complètement bouleverser la routine de celui qui devait se rendre, comme à l'habitude, travailler à la banque. Pourtant, le narrateur précise qu'« il est vrai qu'on pouvait considérer tout cela comme une plaisanterie ; comme un gros canular organisé, pour des raisons insoupçonnées, peut-être parce que c'était le jour de son trentième anniversaire¹⁷² ». Les gardiens eux-mêmes, avec leurs uniformes qui ressemblent à des « costumes de voyage » en raison de « toutes sortes de rabats, de poches, de brides, de boutons¹⁷³ », semblent être sous certains aspects des personnages comiques, grotesques. L'un d'eux, avec une

¹⁷⁰ Alexandre Vialatte cité dans Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », : p. 86.

¹⁷¹ Jeffrey Meyers, « Kafka's Dark Laughter », *The Antioch Review* 70, no. 4 (2012): p. 761.

¹⁷² Franz Kafka, *Le procès*, trad. par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1983, p. 30.

¹⁷³ Kafka, *Le procès*, p. 27.

« extrême bonhommie », ne cesse de heurter K. avec son gros ventre. La corpulence du gardien n'allait d'ailleurs pas du tout avec son « visage sec et osseux, pourvu d'un nez fort et tordu¹⁷⁴ ». Kafka insère d'autres indices humoristiques sans raison apparente. Par exemple, l'idée de présenter aux gardiens son permis de circulation pour sa bicyclette comme pièce d'identité ou encore lorsqu'un gardien trempe tout bonnement sa tartine dans un pot de miel au moment même où il refuse de répondre à la question de K. (ce qui rend toute l'affaire si angoissante) : « Comment se fait-il que je sois arrêté¹⁷⁵ ? »

Cela dit, l'ambivalence à savoir s'il s'agit bien d'une mauvaise blague persiste. Un peu plus tard lorsqu'il fait face à l'inspecteur, K. précise que, en raison de l'importance des dispositions prises, il « ne veut pas dire que [...] toute cette affaire [est] une plaisanterie¹⁷⁶ ». Pourtant, des éléments humoristiques continuent d'alimenter la scène. K. revient encore une fois sur le fait que les officiers semblent porter des costumes de voyage tandis que l'inspecteur s'amuse bizarrement à compter des allumettes ou à comparer la longueur des doigts de chacune de ses mains. De plus, trois collègues de la banque se mêlent à la scène et semblent sortir tout droit d'une farce : « Rabensteiner, raide et gesticulant ; Kullich, le blond aux yeux caves ; et Kaminer, qu'un tic nerveux faisait sourire de façon insupportable¹⁷⁷. » En outre, lorsque K. rejoue la scène de sa rencontre avec l'inspecteur pour mademoiselle Bürstner, il ne semble pas négliger tous ces éléments humoristiques alors qu'elle l'écoute « en riant¹⁷⁸ ».

¹⁷⁴ Kafka, *Le procès*, p. 30.

¹⁷⁵ Kafka, *Le procès*, p. 32.

¹⁷⁶ Kafka, *Le procès*, p. 38.

¹⁷⁷ Kafka, *Le procès*, p. 42.

¹⁷⁸ Kafka, *Le procès*, p. 56.

Plus loin dans le roman, lorsque K. se rend dans un atelier poussiéreux et étroit pour tenir une discussion bien sérieuse sur le système de justice avec le peintre Titorelli (sérieuse, quoique les contradictions et les complications contenues dans cette rencontre peuvent aussi donner à ce passage une certaine tournure risible), celui-ci demande à être payé pour ses services en jouant une sorte de tour plutôt comique à K. Le peintre tire un tas de vieux tableaux empoussiérés de sous son lit et lui vend un paysage de landes, puis un deuxième, puis un troisième. Les trois tableaux sont la « copie exacte¹⁷⁹ » des autres même si Titorelli assure qu'ils se complètent l'un l'autre. Les propos sérieux du peintre sur la justice sont immédiatement suivis par cet échange loufoque. Celui qui est dans les bonnes grâces du tribunal (bien qu'il soit un « peintre-mendiant¹⁸⁰ », Titorelli travaille pour le tribunal et connaît plusieurs juges¹⁸¹) a un drôle de penchant pour ce genre de fricotage auquel K. adhère d'ailleurs sans la moindre résistance. Ensuite, après avoir acheté les toiles de Titorelli, K. quitte l'atelier en devant marcher sur le lit pour atteindre la porte : « tous ceux qui viennent ici le font¹⁸² ». K., « qui avait déjà un pied au milieu de l'édredon¹⁸³ », remarque alors par l'ouverture de la porte un bureau du greffe. Le peintre ne comprend pas l'étonnement de son visiteur : « Vous ignoriez que le greffe avait des bureaux ici ? Il y en a presque dans tous les greniers, pourquoi voudriez-vous qu'il n'en ait pas ici¹⁸⁴ ? » À la manière de K., le lecteur ne peut qu'être étonné par cette incongruité : un bureau appartenant à la justice se trouve juste de l'autre côté de la porte d'un endroit aussi étrange, aussi drolatique, aussi saugrenu. Ajoutons que l'aspect comique de toute cette scène est aussi alimenté par des jeunes filles rieuses et moqueuses qui épient

¹⁷⁹ Kafka, *Le procès*, p. 198.

¹⁸⁰ Kafka, *Le procès*, p. 199.

¹⁸¹ Kafka, *Le procès*, p. 169.

¹⁸² Kafka, *Le procès*, p. 199.

¹⁸³ Kafka, *Le procès*, p. 199.

¹⁸⁴ Kafka, *Le procès*, p. 199.

les deux hommes par le trou de la serrure de la chambre de Titorelli. C'est en riant avec elles que le peintre salut K. lorsqu'ils se quittent¹⁸⁵.

Nous pourrions encore parler du comportement bizarre et hilarant des deux aides dans *Le Château* ou de la scène d'amour ridicule à l'auberge entre l'arpenteur et Frieda alors qu'ils « restent finalement étendus dans les flasques de bière et les autres saletés dont le sol était couvert¹⁸⁶ ». Ces insertions humoristiques fourmillent dans l'œuvre de Kafka et entrent en dissonance avec l'ordre attendu des « bons » récits. Avec Deleuze et Guattari, nous pourrions dire que ce procédé humoristique est un élément de première importance pour la littérature mineure qu'ils associent à Kafka. L'humour participe à la littérature mineure en emportant la littérature majeure (établie, dominantes, traditionnelle) dans un devenir-minoritaire. L'aspect humoristique des textes de Kafka affecte ainsi la littérature « d'un fort coefficient de déterritorialisation¹⁸⁷ », il la fait fuir hors de ses zones et de ses procédés habituels. Son écriture est traversée d'« étranges usages mineurs¹⁸⁸ » qui surprennent le lecteur avec des bizarreries humoristiques et déstabilisantes à des moments toujours inattendus. Cette déterritorialisation de la langue est pour Deleuze l'une des tâches propres à l'humour : « c'est [l'humour] qui fait bégayer une langue¹⁸⁹ » et qui pousse un auteur à faire fuir la littérature majeure avec toutes sortes d'assemblages insolites et de détails biscornus.

De la même manière, Kafka fait un usage mineur de l'humour auquel nous sommes habitués. Il ne suit pas ses codes, il ne fait pas des blagues prévisibles dont la technique comique suit les

¹⁸⁵ Kafka, *Le procès*, p. 200.

¹⁸⁶ Franz Kafka, *Le château*, trad. par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1938, pp. 66-67.

¹⁸⁷ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 29.

¹⁸⁸ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 30.

¹⁸⁹ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 84.

conventions. Il n'est pas habituel, par exemple, que l'humour soit inextricablement entremêlé à des paysages aussi cauchemardesques, à des scènes aussi inquiétantes et à une absence complète de résolution rassurante. David Wallace soutient en ce sens que l'humour de Kafka « has almost none of the particular forms and codes of contemporary U.S. amusement. [...] Perhaps most alien of all, Kafka's authority figures are never just hollow buffoons to be ridiculed, but are always absurd and scary and sad all at once¹⁹⁰ ». Kafka fait bafouiller la littérature autant que l'humour habituel, il les tourne, les ouvre, il leur donne une tonalité mineure, minoritaire. Les lois et les généralités des codes qui règlent l'écriture sont détournées humoristiquement.

Démontage humoristique de la loi

Le démontage de la loi chez Kafka est un élargissement de son usage mineur de la littérature. Nous avons vu plus haut que, pour Deleuze, l'humour consiste, entre autres, à feindre la soumission minutieuse à la loi afin d'en montrer toutes les conséquences et de la faire sauter de l'intérieur sans que ce renversement soit opéré au nom d'un autre principe plus haut (comme si la loi n'était en fin de compte que la mauvaise application d'un principe premier immuable). En fait, si Deleuze et Guattari refusent les lectures trop tragiques de Kafka, ils rejettent tout autant l'idée maintes fois répétée selon laquelle les personnages se trouvent pris dans un monde où la loi leur est inaccessible et inconnaissable en raison de son caractère transcendantal, comme si elle tirait son origine d'une sphère supérieure. Cette conception traditionnelle de la loi provoque un sentiment de culpabilité *a priori* devant Dieu ou devant la Raison législatrice¹⁹¹. Nous nous sentons coupables d'avoir commis une faute qui nous est, finalement, tout aussi étrangère que l'instance qui nous juge, puis

¹⁹⁰ David Wallace, « Laughing with Kafka », *Harper's* 297 (1998): pp. 23-24.

¹⁹¹ Kant remplace le Dieu législateur par la raison qui nous dicte dorénavant notre devoir, mais la structure de la législation transcendantale demeure intacte, toujours aussi inaccessible et inconnaissable. Rony Klein résume bien l'approche deleuzienne de la loi (avant et après Kant) et de Kafka. Rony Klein, « Deleuze et Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*. Kafka au carrefour du désir et de la loi », *Études germaniques*, no. 273 (2014).

nous en subissons les suites en ce bas monde. Cette lecture orthodoxe de Kafka nous fait tomber dans le piège qu'il tend dans son rapport humoristique à la loi¹⁹². Kafka a une tout autre intention que de réitérer une loi transcendantale même s'il utilise cette image comme « mouvement apparent de son œuvre¹⁹³ ». Son humour consiste à donner l'impression qu'il souscrit à cette approche dogmatique et servile de la loi alors qu'en définitive il en fait le « *démontage* minutieux¹⁹⁴ ». L'humour de Kafka démantèle la loi transcendantale ou, plutôt, met en évidence sa décrépitude, son aspect dérisoire.

Même s'il ne se réfère pas explicitement à Deleuze, Zard soutient une idée très similaire et permet de rendre compte clairement du lien entre le démontage minutieux de la loi et l'humour chez Kafka :

Dans *Le procès* et *Le château*, on n'accède pas à la Loi, le tribunal suprême ou le comte Westwest, seigneur du château, restent à jamais inaccessibles. Le roman ne se développe qu'à partir du moment où la source légitimante de la Loi semble s'être en quelque sorte retirée du jeu pour laisser la Loi suivre son cours, en la remettant dans les mains d'une administration pléthorique. Or ces romans font subir à cette administration une *détrônisation proprement carnavalesque*. Tous les émissaires de la Loi dans *Le procès* ou *Le château* relèvent à quelque degré du registre de la bouffonnerie [...]. Tout contact rapproché avec ceux-ci se solde par une démystification. [...] Cet écart permanent entre le sublime présumé de la Loi et le grotesque plus ou moins appuyé de ses représentants est un des ressorts permanents du rire carnavalesque de Kafka : quand la Loi descend sur terre, ce sont des « acteurs de second ordre » [...] qui l'exécutent¹⁹⁵.

En effet, *Le procès*, par exemple, est « la mise en pièce de toute justification transcendantale¹⁹⁶ », un démontage actif et humoristique de la conception traditionnelle de la loi perchée au-dessus du monde. Kafka la remet plutôt entre les mains d'administrateurs, d'exécutants ou de professionnels grotesques, absurdes, farfelus, insolites, risibles. Pensons à ceux que nous venons de mentionner

¹⁹² Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 80.

¹⁹³ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 83.

¹⁹⁴ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 82.

¹⁹⁵ Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », : p. 90.

¹⁹⁶ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 93.

dont Titorelli (« ce soi-disant homme de confiance du tribunal parlait comme un enfant¹⁹⁷ »), aux gardiens dans l'ouverture du *Procès*, mais aussi à Klamm qui est un haut placé dans *Le château* et que K. voudrait tant rencontrer. Même s'il est très respecté par ses subalternes, il « ne se distingue nullement d'un bourgeois bedonnant¹⁹⁸ » lorsqu'il est aperçu par le trou d'une serrure en train de faire une sieste. Un autre exemple se trouve du côté des livres que les législateurs étudient dans *Le procès* et auxquels K. jette un coup d'œil. Ils évoquent une dégradation comique du caractère sacré de la loi, un renversement carnavalesque et étrange de sa transcendance vers des corps nus. Au lieu d'y lire des commandements ou des règlements, K. y trouve une « gravure obscène » où « un homme et une femme étaient assis sur un canapé, [...] surgissant trop concrètement de l'image, assis là tout raides et que la faute de perspective empêchait quasiment de se tourner l'un vers l'autre¹⁹⁹ ». L'humour de Kafka fait ainsi redescendre la loi de ses hauteurs vertigineuses et inspirées, pour l'inscrire dans l'immanence, ici-bas.

Avec ce démontage, la loi est inconnaissable non pas parce qu'elle « est retirée dans sa transcendance », mais plutôt parce qu'elle est toujours en train de se faire « dans la pièce voisine », « dans le bureau d'à côté, ou derrière la porte, à l'infini²⁰⁰ » (derrière la porte de l'atelier de Titorelli, par exemple). Elle est toujours en mouvement, elle ne se montre jamais comme une présence pleine et accomplie, elle glisse entre nos doigts lorsque nous voulons la tenir une fois pour toutes. Selon Deleuze et Guattari, c'est la justice et le désir qui se frayent ainsi un chemin dans les dédales administratifs de la loi : « là où l'on croyait qu'il y avait loi, il y a en fait désir et seulement

¹⁹⁷ Kafka, *Le procès*, p. 183.

¹⁹⁸ Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », : p. 90.

¹⁹⁹ Kafka, *Le procès*, p. 90.

²⁰⁰ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 82.

désir. La justice est désir et non pas loi²⁰¹ ». La justice n'est pas, à la manière d'une loi, « volonté stable, mais désir mouvant²⁰² ». Si la justice n'est pas présentée comme telle, si elle peut sembler nous dépasser, ce n'est pas en raison d'une quelconque approche théologique ou hiérarchique infinie, mais plutôt « en fonction d'une *contiguïté du désir* qui fait que ce qui se passe est toujours dans le bureau d'à côté²⁰³ ». Tout le monde, tout autour, appartient à la justice en vertu de l'immanence du désir sans jamais qu'elle se présente directement à nous. Pour Deleuze et Guattari, comprendre la justice comme la force productrice du désir est une carnavalisation de la loi (la descente ou l'inversion de la transcendance vers l'immanence). C'est ce qui permet d'échapper à la fatalité de l'ordre imposé par une loi venue d'ailleurs. À l'inverse des conceptions classiques et idéalistes du désir comme manque d'un objet idéalisé que le sujet veut acquérir²⁰⁴, Deleuze et Guattari en font une instance de production dans le réel, de production du réel. Alors que le désir réactionnaire cherche à figer ou à encadrer l'affirmation de nouvelles possibilités de vie au nom d'une idée dite supérieure de la justice, le désir libérateur est compris par sa capacité à redonner à la justice son mouvement immanent, à créer des lignes de fuite actives et créatrices. Les deux tendances du désir sont actives dans les récits de Kafka selon Deleuze et Guattari. L'une et l'autre s'entremêlent continuellement.

Bref, Kafka nous laisse dans la situation suivante : nous sommes bel et bien pris dans un monde où la justice se meut ici-bas et nous y prenons tous part (à différents degrés, certes), mais elle ne se laisse pas pour autant représenter, elle est désir et elle file. La machine d'écriture de Kafka simule

²⁰¹ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 90.

²⁰² Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 90.

²⁰³ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 92.

²⁰⁴ Pour plus de détails sur la conception idéaliste du désir comme manque : Deleuze et Guattari, *L'anti-Oedipe*, pp. 34-35.

le fonctionnement de la machine abstraite – rouillée et enrayée – de la loi transcendantale coupée de ce qui est concret pour mieux la démontrer par des agencements qui fonctionnent dans l'immanence, à l'infini, à la manière d'un processus interminable et impossible à maîtriser une fois pour toutes, impossible à stabiliser parfaitement. Encore une fois, Zard pourrait avoir Deleuze en tête lorsqu'il écrit que, dans l'œuvre de Kafka, « priment *les ratés* de la machine à produire et, partant, à interpréter les lois²⁰⁵ ». Kafka, pour reprendre ce que Bergson identifie comme la cause du rire²⁰⁶, plaque la mécanique déficiente de la machine législative transcendantale sur le désir vivant et mouvant, sur la justice. Elle devient ainsi ridicule, risible. Nous sommes donc abandonnés à un réel sans extériorité absolue, sans Ciel, sans arrière-monde. En ce sens, il vaut mieux approcher la réalité à la manière de l'humoriste-idiot – sans prétendre que la réalité serait doublée d'un sens qui la dépasse et en se jouant de tous ceux qui voudraient en imposer un – et tendre vers les désirs libérateurs plutôt que de s'en remettre à une loi transcendantale, plutôt que de vouloir jouer au législateur satisfait et éhonté.

La dissidence de la littérature mineure

Le sens de l'humour et la littérature mineure de Kafka ne se limitent pas à un renversement ou à une carnavalisation confuse et superficielle de la loi. Le démontage de la loi, comme le disent Deleuze et Guattari, est bien *minutieux*. Même si Deleuze nous a principalement permis jusqu'ici de rendre compte de la part d'idiotie de l'humour éthique, la lecture qu'il fait avec Guattari de Kafka suggère aussi une part de dissidence qui lui donne un caractère beaucoup plus déterminé et précis. En un mot, la dissidence voudrait orienter l'humour vers une identification avec les souffrances sociales afin de laisser présager que les choses pourraient être autrement, et ce même

²⁰⁵ Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », : p. 97.

²⁰⁶ Le rire survient lorsque le mécanique se plaque sur le vivant. Bergson, *Le rire*, p. 44.

si elles perdurent (autant dans les récits de Kafka qui n'assurent d'aucune manière une rédemption ou une réconciliation sociale que dans la société actuelle). L'humour de Kafka est dissident dans la mesure où il vise tout à fait juste en mettant habilement en évidence l'échec de la société, son caractère oppressant, insupportable. Il nous montre avec humour que les choses clochent, comme s'il s'agissait d'une plaisanterie cruelle.

Cette présentation à la fois grave et amusée de la réalité permet d'y voir des issues possibles au lieu de la considérer comme une réalité inexorable. La littérature mineure de Kafka évoque les forces réactionnaires en train de se former sous nos yeux tout en les faisant fuir. Kafka, pour le dire autrement, a la capacité, selon Deleuze et Guattari, de voir la part de virtuel (ce qui est déjà réel ou se dessine à même le réel sans pour autant être effectif) dans l'état des choses. Il voit les puissances diaboliques du désir bureaucratique, du désir fasciste et du désir capitaliste devenir de plus en plus inquiétantes, cauchemardesques. La machine littéraire de Kafka « devance leur précipitation », elle les entraîne « dans un avenir trop possible », elle est moins un miroir « qu'*une montre qui avance*²⁰⁷ ». Cette vision des puissances diaboliques à venir cherche à dégager du même coup des lignes de fuite, des issues, des possibilités émancipatrices à créer. Le désir dans l'œuvre de Kafka coexiste selon deux états :

²⁰⁷ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 107.

d'une part il va être pris dans tel segment, tel bureau, telle machine ou tel état de machine, il va être attaché à telle forme de contenu, cristallisé dans telle forme d'expression (désir capitaliste, désir fasciste, désir bureaucratique, etc.). *D'autre part et en même temps* il va filer sur toute la ligne, entraîné par une expression libérée, entraînant des contenus déformés, atteignant à l'illimité du champ d'immanence ou de justice, trouvant une issue, précisément une issue, dans la découverte que les machines étaient seulement des concrétions de désir historiquement déterminées, et le désir ne cesse pas de les défaire [...] ²⁰⁸.

Ce procédé n'est pas du tout étranger à l'idée générale de l'humour chez Deleuze. En donnant l'impression que nous sommes pris, écrasés, soumis à un ordre oppressant en train de se rigidifier davantage, il met en évidence le caractère suffocant de cette situation tout en indiquant qu'il est possible de trouver une issue, de faire fuir ce monde accablant, que tout cela est une production historiquement déterminée du désir. Le désir peut produire une réalité toute autre à partir de ce qui est. Cette ligne révolutionnaire reste tout à fait fragile, tremblante, sobre, mais elle lance un appel bien réel. Cela fait aussi écho à ce que nous avons dit plus tôt de l'*amor fati* et de son affinité avec l'attitude humoristique.

Tout cela se complique toutefois dans la mesure où les personnages de Kafka paraissent souvent résignés ou simplement à court de débouchés. Dans *Le procès* et dans *Le château*, K. ne trouve aucune issue qui lui permettrait d'échapper aux puissances diaboliques, les lignes de fuite se laissent presque aussitôt intercepter par le désir réactionnaire (souvent par le sien même). La fin de *La métamorphose* n'est pas plus joyeuse alors qu'après la mort de Grégoire, sa famille retrouve une belle harmonie et semble se diriger vers une vie traditionnelle bien tranquille ²⁰⁹. L'échec est le

²⁰⁸ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 108.

²⁰⁹ Voici un extrait de la fin du récit alors que la famille, soulagée de la mort atroce de Grégoire, prend un train pour s'éloigner de la ville afin d'aller prendre l'air à la campagne : « Confortablement carrés sur leurs banquettes, ils évoquèrent des perspectives d'avenir et, à y regarder de plus près, il apparut qu'elles n'étaient nullement mauvaises, car les places qu'ils occupaient respectivement, et sur lesquelles ils ne s'étaient jamais en fait mutuellement demandé beaucoup de détails, étaient d'excellentes places et, en particulier, fort prometteuses. » Les parents de Grégoire pensent ensuite à ce que ressemblera l'avenir de leur fille : « Ils furent dès lors plus silencieux et, échangeant presque involontairement des regards entendus, songèrent qu'il allait être temps de lui chercher aussi quelque brave garçon pour mari. » Franz Kafka, *La métamorphose*, trad. par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2010, p. 95.

plus souvent ce à quoi se butent la littérature kafkaïenne : « Et quelles que soit les issues [que l'agencement] indiquait, il est condamné à l'échec, et se fait rattraper par le mécanisme précédent. Exemple : l'échec du devenir-animal notamment dans la *Métamorphose* (reconstitution du bloc familial)²¹⁰. » Bref, les personnages de Kafka n'offrent aucune solution, aucun débouché clair, ils se tiennent tout juste à la limite du désespoir absolu. Ils ne semblent pas avoir ce qu'il faut pour répondre adéquatement à la situation.

Il s'agit en fait d'un autre trait de l'humour sombre de Kafka : la réaction des personnages principaux est complètement incongrue et contradictoire lorsqu'ils sont confrontés à des situations absurdes, grotesques, douloureuses. H. S. Reiss souligne que

Kafka usually opens a work by creating a starting situation which is so unusual and often so absurd that it must immediately arouse the reader's attention. Grotesque humor is introduced by the reaction of Kafka's hero who seek to grasp the new situation by his own inadequate reason. [...] The first scene of *Der Prozeß* is an excellent example of this kind of grotesque situation. The sudden arrest of Joseph K. is the startling opening. The absence of any intelligible reason for K.'s arrest, his confusion, his inability to understand what is happening, the indifference of the warders to his confusion, can hardly fail to appeal to one's sense of the grotesque²¹¹.

La scène d'ouverture de *La métamorphose* est tout aussi incongrue et inexplicée alors que Grégoire, lorsqu'il se réveille un matin transformé en cafard, semble être plus inquiet de ne pas pouvoir arriver à l'heure au travail comme à l'habitude que par son corps d'insecte. Les efforts des personnages pour se sortir de leur situation insoutenable sont toujours insuffisants ou trop rapidement déviés vers des préoccupations routinières. Malgré tous les signes, toutes les ambiguïtés, toutes les incongruités auxquels ils font face, ils retournent toujours trop vite au travail,

²¹⁰ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 156.

²¹¹ H. S. Reiss, « Franz Kafka's Conception of Humour », *The Modern Language Review* 44, no. 4 (1949): pp. 536-537.

aux occupations quotidiennes, à l'acceptation de leur sort²¹². Pour reprendre ce que disent Deleuze et Guattari, si l'apparente soumission des personnages peut effectivement cacher la révolte de Kafka en faisant sauter la loi de l'intérieur, on finit aussi parfois par ne plus savoir si, d'un autre côté, le « combat » des personnages « n'implique pas la pire adhésion²¹³ ». Les personnages semblent s'en remettre à l'apparente nécessité de la situation même si le lecteur, de son côté, peut comprendre que cette organisation cruelle est déterminée historiquement au lieu d'être une fatalité.

En ce sens, bien que Deleuze et Guattari ne le disent pas exactement en ces termes, la possibilité réelle, quoique bloquée, de transformer les choses est ce que Kafka laisse entendre au lecteur, c'est l'appel qu'il lui lance indirectement, sans le dire explicitement²¹⁴. La lecture de Kafka lui commande de revoir son propre rapport au monde sans offrir de solution toute faite. Le lecteur ne peut plus être en paix avec ce monde étouffant que Kafka représente avec beaucoup plus d'exactitude et de clairvoyance qu'un portrait qui voudrait être une simple copie harmonieuse de ce qui est, un simple miroir de la réalité. En lisant Kafka, nous sentons le besoin que les choses changent et de changer nous-mêmes notre comportement à l'égard de ce qui nous entoure²¹⁵. En ce sens, K. communique au lecteur une certaine forme de culpabilité *a posteriori* (une fois que la loi est dans les mains des humains, rien ne justifie tout à fait qu'on en arrive à se résigner face à l'ordre absurde des choses) et non *a priori* comme le veulent, selon Deleuze et Guattari, les tenants

²¹² Iain Macdonald, « Unfettering the Future : Estrangement and Ambiguity in *The Trial* », in *Kafka's The Trial*, sous la dir. de Espen Hammer, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 160-161.

²¹³ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 147.

²¹⁴ Macdonald, « Unfettering the Future », pp. 168-169.

²¹⁵ En faisant aussi référence à Beckett, Adorno semble à cet effet relancer et ajouter un élan à la lecture de Deleuze et Guattari. Dans le texte « Engagement », il critique l'art de Brecht dont la ligne politique est trop claire, trop près d'une simple ligne de parti qui nous rassure encore dans un monde où plus rien n'est assuré : « En *démontant* l'apparence, [Kafka et Beckett] font exploser de l'intérieur l'art que l'engagement affiché asservit de l'extérieur, et donc seulement en apparence. Leur caractère de nécessité implacable contraint à ce changement de comportement que les œuvres engagées ne font que réclamer. Si l'on a été pris un jour dans la *machine* de Kafka, on ne pourra plus jamais être en paix avec le monde, ni se contenter de juger que le monde va mal ». Theodor W. Adorno, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 301. Nous soulignons.

de la loi transcendante²¹⁶. Cette culpabilité commande de retrouver un certain sens de la responsabilité envers la société, de la questionner sans s'y plier complètement malgré les blocages tout à fait inquiétants exposés par Kafka, malgré les victoires toujours plus pesantes des désirs réactionnaires, malgré l'indisponibilité actuelle de solutions²¹⁷.

Ainsi, l'humour de Kafka incite le lecteur à voir que quelque chose de différent et même de mieux pourrait se dégager, peut-être, dans l'absurdité douloureuse du monde. La littérature mineure de Kafka ainsi que son humour idiot et dissident nous interpellent, ils lancent un appel à une nouvelle collectivité à venir, ils expriment « une autre communauté potentielle » et la possibilité « de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité²¹⁸ ». Kafka trace dans un monde cauchemardesque une ligne de fuite qui vaut « à elle seule pour une communauté dont les conditions ne sont pas encore données », qui nous fait entendre « la rumeur de nouveaux agencements²¹⁹ ». Cette ligne est fragile, sans garantie de succès, sans horizon prédéterminé. Elle indique toutefois que le sort du monde n'est peut-être pas encore complètement joué.

L'ironie et l'antidialectique deleuzienne

Il était question au début de ce chapitre d'assombrir quelque peu le portrait de Deleuze. En étant une force éthique contre les tendances réactionnaires qui enserrant la vie, contre l'image dogmatique de la pensée et contre la morale conservatrice que celle-ci engendre, l'humour et l'idiotie chez Deleuze portent effectivement une certaine charge de négativité. Ils sont en même

²¹⁶ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 81.

²¹⁷ Kafka ne dit pas qu'il n'y a rien à faire pour s'en sortir, mais plutôt que la société actuelle bloque tout progrès souhaitable : « The nuance is important: Kafka does not say that universal estrangement is inevitable and inescapable; rather, he says that it is a real problem that affects and afflicts us here and now, blocking the way forward. It is this blockage that fascinates him. » Macdonald, « Unfettering the Future », p. 146.

²¹⁸ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 32.

²¹⁹ Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 149.

temps une force de déterritorialisation de la pensée, de la loi, de nos conceptions figées de la réalité. La soumission illusoire à l'ordre établi, l'*amor fati* humoristique, est une révolte contre l'acceptation résignée de l'oppression sociale. Le personnage de l'idiot est apte à jouer ce rôle libérateur en raison de son retrait par rapport aux mœurs, aux normes, aux discours dominants. Cet isolement apparent est, en fait, l'adhésion la plus forte à la libération d'une vie commune à faire, à la venue d'une collectivité éthique, aux forces révolutionnaires que nous devons composer. L'œuvre de Kafka va en ce sens. Selon Deleuze et Guattari, Kafka nous emporte dans une littérature mineure branchée sur le politique et le social. Il raconte à la manière d'un voyant les maux réels à venir (désir fasciste, bureaucratique, capitaliste) tout en faisant fuir ce monde par une autre potentialité du désir qui devient cette fois libérateur, créateur, cherchant une issue, ramenant la justice à l'immanence, à son caractère construit et déterminé. Les devenirs dans lesquels Kafka peut nous emporter sont pourtant incertains, chancelants. Comme tout humour éthique et tout mouvement de déterritorialisation, le danger de la reterritorialisation abrupte, de figer à nouveau nos sensibilités et nos visions du monde, de renouer avec une langue établie (majeure) est toujours présent.

Cela dit, la négativité de Deleuze doit être poussée d'un cran pour penser l'humour éthique. Sans faire de compromis qui nous ramèneraient vers le primat de l'identité ou vers un principe supérieur immuable, la négativité de l'humour éthique doit renouer avec ce que Deleuze refuse : la dialectique. Pour lui, la négation dialectique étouffe la différence en elle-même. Le négatif serait mystificateur, il voilerait la « profondeur vivante [...] peuplée de différences sans négation²²⁰ », il prendrait son essor dès que l'on réduit ces différences au Même. Pour Deleuze, la différence est un

²²⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 343.

objet d'affirmation pure que la négativité dialectique viendrait corrompre, aplatir, souiller. Elle la subordonne nécessairement à un principe supérieur, au primat de l'identité. Valoriser le négatif relèverait ainsi de l'esprit conservateur qui, depuis Platon, emprisonne la différence sous des universaux. Pour suivre Deleuze jusqu'au bout dans son rejet sans appel de la négativité dialectique, il faut avoir foi en une affirmation pure de l'être, en des singularités libres et nomades, en des anarchies couronnées qui ne seraient pas médiatisées dialectiquement, même si elles peuvent éventuellement s'effectuer dans l'ordre de la représentation, même si elles sont toujours immanentes. Dans cette dernière section, nous voulons questionner cette condamnation de la négativité qui, nous le verrons, s'articule avec une aversion de l'ironie chez Deleuze.

La négation de la négativité dialectique

Est-il possible de ne pas adhérer à une affirmation pure de la différence sans non plus retomber dans l'esprit conservateur d'un hégélianisme orthodoxe? Ce qui excède la représentation traditionnelle du monde doit-il absolument être pensé comme de l'extra-être, immaculé? À notre avis, cet excès n'est pas quelque chose de positif qui s'affirme de lui-même (l'éternel retour de la différence « en elle-même » pour Deleuze ou similaire). Il n'est pas non plus quelque chose que la dialectique arrivera forcément à nommer comme l'issue inévitable d'une contradiction, ce qui reviendrait à avoir une confiance totale dans la raison ou l'esprit absolu. La dialectique, la pensée en « mouvement et l'embrouillement [des] déterminités fixes [de l'entendement]²²¹ », doit retrouver une certaine humilité. Selon Deleuze, rien n'assure la marche spéculative de la dialectique vers la vérité. Notre époque en est la preuve. La raison peut très bien faire fausse route, elle n'est pas naturellement tournée vers le vrai. La négativité dialectique, nous le verrons avec

²²¹ G. W. F. Hegel, *Textes pédagogiques*, trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 1990, p. 143.

Adorno dans le chapitre suivant, reste pourtant le chemin privilégié pour espérer trouver, à force d'efforts, de rigueur et de créativité, une manière de nommer ce qui excède nos concepts sans les soumettre à la logique de l'identité et sans non plus que cet excès soit considéré comme une affirmation pure non médiatisée.

Soulignons au passage que, malgré son entêtement à refuser toute trace de dialectique, Deleuze opère peut-être déjà plus qu'il ne le pense de manière négative²²². Deleuze serait le premier à le nier, mais son analyse de Kafka peut laisser entendre que la négation déterminée, au sens hégélien du terme, s'apparente malgré tout un peu à sa propre pensée. En effet, si par négation déterminée, on entend d'abord et avant tout un « non » qui n'est pas sans débouché réel, mais plutôt une manière d'exposer avec justesse et de façon *productive* ce qui est trompeur et douloureux dans la réalité, nous voyons mal pourquoi on ne pourrait pas y associer le travail littéraire de Kafka, même si son côté « productif » ne donne pas lieu à des solutions claires. Il annonce les forces réactionnaires en train de se composer et, en même temps, à partir de cette présentation de ce qui est trompeur et douloureux, il nous montre qu'il est réellement possible de s'en libérer malgré la modestie et l'imprévisibilité des issues à penser ou à créer. Les réflexions d'Adorno sur Kafka indiquent

²²² Par exemple, Nick Nesbitt ne voit pas un fossé insurmontable entre la logique de Deleuze et celle de Hegel puisque les deux insistent sur le fait que les objets sont eux-mêmes « internally non-identical and self-differentiating » : « Does Deleuze, former student of Hyppolite, simply adopt the old trick of taking up one of Hegel's ideas and then accusing the grumpy dialectician of having argued the opposite ? [...] Is it Hegel or Deleuze who argues that any entity, which in its primary immediacy – its fixed, sedentary being or *Verstand* – appears to the observer as to the observer as a unified totality, is in fact *internally* non-identical [...] ? » Nick Nesbitt, « The Expulsion of the Negative : Deleuze, Adorno, and the Ethics of Internal Difference », *SubStance* 34, no. 107 (2005) : p. 85. De la même manière, Baruchello voit une faille dans la conception même de l'humour chez Deleuze en vertu de son rejet de la négativité : « In spite of his rejections of the ontology of identity, negation would find a way to survive, as a part – sometimes an important part, viz. the case of humor – of his ontology of difference. Radically speaking : why cannot negation be accepted as one of the many faces of difference at the deeper levels ? Why cannot negation be accepted as one of the many expressions of being, one of the several, if not infinite, ways that reality differentiates itself through time and space ? » Baruchello, « Deleuze's Humor », : p. 469.

comment ces idées peuvent être liées à la négation déterminée. Selon le philosophe, les aspects sordides chez Kafka

sont le cryptogramme du capitalisme tardif tout brillant de lumière, dont Kafka fait abstraction pour le *déterminer avec d'autant plus de précision dans ses aspects négatifs*. Kafka regarde à la loupe les traces de saleté que les doigts du pouvoir laissent sur l'édition de luxe du livre de la vie. Car rien ne pourrait être plus homogène que le monde oppressant dont il fait une totalité compacte par le moyen de l'angoisse petite-bourgeoise ; totalité de part en part logique et dénuée de sens comme tout système. [...] Pas de système sans résidu. C'est dans ceux-ci que Kafka lit l'avenir. Si tout ce qui se produit dans son univers asservi associe à l'expression de la nécessité absolue celle de la contingence tout aussi absolue, propre aux choses sordides, il déchiffre la loi maudite dans son écriture spéculaire. La non-vérité parfaite est sa propre contradiction ; il n'est donc pas nécessaire de la contredire explicitement²²³.

Adorno souligne l'habileté de Kafka à montrer le caractère problématique de son époque ainsi que tous les éléments abjects qu'il génère. Le capitalisme révèle ainsi son caractère absurde malgré sa « logique », ses aspects oppressants dont on sent la contingence absolue malgré la prétention à la « nécessité absolue ». Deleuze dit jusqu'ici sensiblement la même chose. Adorno précise alors que Kafka déchiffre la loi maudite (celle qui s'harmonise avec les puissances diaboliques) en la réfléchissant négativement dans son écriture spéculaire, en déterminant avec minutie les aspects négatifs des systèmes suffocants qui se déploient. En montrant la non-vérité parfaite de la loi, en déterminant parfaitement sa négation, le lecteur voit bien qu'elle est contradictoire même si Kafka ne fournit aucune réponse, même s'il ne la contredit pas explicitement. S'il y a bien une négativité chez Kafka et qu'elle vise tout à fait juste, aucune relève n'est assurée. Malgré ce qu'en dit Deleuze, la fausse soumission humoristique peut tout autant être vue comme une négation déterminée sans rien perdre de sa force émancipatrice. Il s'agit d'une manière originale de dire « non » aux lois qui nous oppressent afin de trouver, à partir du refus de celles-ci, une manière d'y échapper. La négativité dialectique ne devrait peut-être pas subir un rejet aussi sévère de la part de Deleuze. Ses

²²³ Theodor W. Adorno, « Réflexion sur Kafka », in *Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2003, pp. 271-272. Nous soulignons.

détours théoriques pour l'évacuer de sa pensée ne sont pas nécessaires pour tendre vers une transformation souhaitable du monde.

La critique deleuzienne de l'ironie : inspiration hégélienne ?

Un problème similaire se pose par rapport à la condamnation deleuzienne de l'ironie qui va de pair avec son rejet de la dialectique²²⁴. Alors que l'humour est l'art de la descente vers la surface, l'art des conséquences et des événements, l'ironie est une remontée vers les principes. Elle appartient, tout comme l'humour, à la répétition et vise aussi à renverser la loi morale, mais elle le fait d'une manière bien différente. L'ironie « conteste l'ordre de la loi comme secondaire, dérivé, emprunté, “général” ; on dénonce dans la loi un principe de seconde main, qui détourne une force ou usurpe une puissance originelle²²⁵ ». Par exemple, Sade est un ironiste puisqu'il renverse la loi morale, mais, contrairement à Sacher-Masoch, il recherche un principe plus haut pour remplacer le Bien qui fonde la loi. Chez Sade, c'est « l'Idée d'un Mal, Être suprême en méchanceté qui la renverse. Renversement du platonisme, et renversement de la loi même. Le dépassement de la loi implique la découverte d'une nature première, qui s'oppose en tous points aux exigences et aux règnes de la nature seconde²²⁶ ». Si l'ironie peut être aussi destructrice et déstabilisante que l'humour, elle n'abandonne pas pour autant l'aspiration cognitive à atteindre un principe ultime, plus haut que ce

²²⁴ Claire Colebrook remarque que Deleuze apprécie ce qu'elle identifie comme une « superior irony » et qu'elle associe à l'approche deleuzienne de l'humour. Claire Colebrook, *Irony*, New York, Routledge, 2004, p. 133. Pour soutenir son propos, elle fait référence à ce passage : « Mais l'ironie elle-même est une multiplicité, ou plutôt l'art des multiplicités, l'art de saisir dans les choses les Idées, les problèmes qu'elles incarnent, et de saisir les choses comme des incarnations, comme des cas de solution pour des problèmes d'Idées. » Deleuze, *Différence et répétition*, p. 236. Il est vrai que, dans *Différence et répétition*, Deleuze évoque cette potentialité de l'ironie qui a, selon lui, dégénéré de la même manière que la dialectique de Platon jusqu'à Hegel. La dialectique (associée dans cet ouvrage à l'ironie en tant qu'art des problèmes et des questions) « perd son pouvoir propre – et alors commence l'histoire de sa longue dénaturation qui la fait tomber sous la puissance du négatif ». Deleuze, *Différence et répétition*, p. 204. Nous insisterons donc sur le refus de l'ironie chez Deleuze. Mis à part cet extrait identifié par Colebrook, il la rejette avec force tout au long de son œuvre.

²²⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 12.

²²⁶ Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, pp. 76-77.

que l'on connaît, « encore plus premier que celui qu'on croyait premier²²⁷ ». Contrairement à l'humoriste, l'ironiste cherche le bon point de vue toujours plus en hauteur afin de survoler le monde et tous ses flux de différences. Même s'il n'arrive pas encore à trouver cette bonne position, c'est ce qu'il s'efforce de trouver. Le sujet qui croit pouvoir s'élever au-dessus de la réalité se croit plus grand que nature. Ce qui est commun à toutes les figures de l'ironie, selon Deleuze, « c'est qu'elles enferment la singularité dans les limites de l'individu ou de la personne²²⁸ ». L'ironiste en vient, selon Deleuze, à créer une atmosphère bien différente de l'humoriste. Nous ressentons chez l'ironiste « une prétention insupportable : celle d'appartenir à une race supérieure, et d'être la propriété des maîtres²²⁹ ». Favoriser l'ironie revient ainsi à gonfler l'illusion de la subjectivité toute puissante pour y subordonner le monde extérieur. L'ironie pétrifie la vie. Elle est aussi une force de déterritorialisation et une figure de la répétition, mais elle n'est « vagabonde qu'en apparence²³⁰ », elle s'élève au-dessus des territoires (géographiques, conceptuels, etc.) afin de mieux les enserrer²³¹. Elle est une force globalisante. L'humour, au contraire, glisse sous les représentations figées, il reste à la surface sans chercher à atteindre un principe plus haut.

Ce n'est pas sans intérêt que Hegel avait déjà souligné les points centraux de cette critique de l'ironie. Pour Hegel, l'ironie, depuis Socrate, ne fait qu'exacerber le conflit entre la liberté subjective et les normes partagées, entre l'individu et ce qu'il appelle la vie éthique. En apprenant à l'individu à douter des normes qu'il suivait auparavant naïvement, Socrate est un « accoucheur » qui permet à son interlocuteur d'advenir à lui-même, d'agir selon sa propre conscience morale. Cet

²²⁷ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 83.

²²⁸ Deleuze, *Logique du sens*, p. 165.

²²⁹ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 84.

²³⁰ Deleuze, *Logique du sens*, p. 165.

²³¹ Le désir peut être fasciste, capitaliste. La déterritorialisation aussi. Aucun concept « émancipateur » chez Deleuze n'assure une libération effective, chacun a son côté sombre et peut nous mener à des résultats peu souhaitables. D'où la prudence et la modération auxquelles il nous convie à plusieurs reprises dans son œuvre.

apport de Socrate est salué par Hegel puisque la venue de la vie éthique saine doit composer avec la liberté subjective. Toutefois, puisque Socrate s'en tient à la négation de ce qui est admis, puisque son ironie ne consiste pas à trouver une nouvelle détermination générale et partagée du bien, Hegel détecte un danger : l'individu qui doute dorénavant des normes établies risque de s'emmurer dans sa propre subjectivité.

Cet écueil, selon Hegel, n'a cessé de grandir et culmine avec l'ironie romantique. Celle-ci rend évidente l'opposition grandissante entre la liberté subjective et la vie éthique. Pour la subjectivité ironiste et romantique

ce n'est pas la chose qui est ce qu'il y a d'excellent, mais c'est *Moi* qui suis l'excellent ; je suis le maître au-dessus de la loi et de la chose, le maître qui, avec elles comme avec son bon plaisir, *ne fait que jouer*, et dans cette conscience ironique dans laquelle *Moi*, je laisse mourir la réalité suprême, *je ne fais que jouir de moi*²³².

La critique du *Moi* refermé sur lui-même apparaît clairement dans ce passage. Hegel évoque aussi la technique d'ascension de l'ironiste. Celui-ci se place *au-dessus* de la loi et de la chose. Il précise avec plus de force cette critique en évoquant l'ironie de Schlegel. Celle-ci apparaît « comme une position *supérieure* qui en finit avec la *Chose* et se tient *au-dessus d'elle*²³³ ». L'ironie affiche une « insolence divine » et prétend être « au sommet suprême de la philosophie » sans jamais oser vraiment s'abaisser « sur le terrain de la philosophie²³⁴ ». Pour Hegel, l'isolement dans le *Moi* vers un principe supérieur est le signe de la perte à laquelle nous mène l'ironie. Cette distance entre le *Moi* infini de l'ironiste et la réalité lui confère une liberté qui ne peut être qu'illusoire²³⁵. L'ironiste est aux prises avec une idéologie subjectiviste et il entretient une complète indifférence

²³² G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, trad. par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Flammarion, 1999, § 140, p. 216.

²³³ G. W. F. Hegel, *L'ironie romantique : Compte rendu des Écrits posthumes et correspondance de Solger*, trad. par Jeffrey Reid, Paris, J. Vrin, 1997, § 22, p. 96.

²³⁴ Hegel, *L'ironie romantique*, § 23, p. 97.

²³⁵ Juliane Rebutisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », *Symposium* 17, no. 1 (2013): p. 122.

à l'égard de la vie commune, de toute norme partagée. Il n'est pas du tout branché, comme Deleuze le dit à propos de Kafka, sur le politique. L'énoncé collectif lui est étranger. La tendance ironique à se prendre soi-même pour un absolu au-dessus des lois et de la réalité devient, pour Hegel, l'opposé même de la moralité, c'est-à-dire l'immoralité²³⁶. L'ironiste incarne le mal (*evil*²³⁷).

Réhabilitation de l'ironie : l'auto-ironie romantique

Les critiques de l'ironie par Deleuze et Hegel se ressemblent. L'ironiste gonfle sa subjectivité, il se donne un statut supérieur. Pour Deleuze, la cruauté sadique en est un exemple. Pour Hegel, l'ironiste est hautain. Si leur critique similaire de l'idéologie subjectiviste est importante, elle ne s'applique pas autant qu'ils le pensent à l'ironie. Au contraire, celle-ci devrait être réhabilitée et intégrée à leur pensée respective. Le problème principal autant chez Hegel que chez Deleuze consiste à ignorer le phénomène de l'auto-ironie (*self-irony*) des romantiques²³⁸. Du moment que l'auto-ironie est prise en compte, la prétention subjective vaniteuse que Deleuze et Hegel prêtent à l'ironiste ne tient plus la route. Celui-ci ne peut plus être considéré comme un Moi tout puissant qui survole naïvement la réalité. Avec le sens de l'auto-ironie des romantiques, la distance à l'égard du monde s'applique au sujet lui-même, l'ironiste sait rire de lui-même. La distance entretenue par l'ironiste « is not the abstract and ultimately imaginary distance from all social determination, but rather the specific, case-by-case distance of the subject from concrete aspects of its social identity²³⁹ ». L'ironiste se laisse ainsi affecter par ce qui l'entoure. À partir de la situation dans laquelle il se trouve, il crée un écart entre l'image qu'il a de lui-même (au lieu de la renforcer sans cesse) et l'identité qu'il porte en société. L'auto-ironie permet de voir cette contradiction et de se

²³⁶ Rebutisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », : p. 121.

²³⁷ Rebutisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », : p. 120.

²³⁸ Nous reprenons l'argument de Juliane Rebutisch visant à réintégrer l'ironie dans une pensée hégélienne moderne pour l'appliquer aussi à Deleuze. Rebutisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », : p. 123.

²³⁹ Rebutisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », : p. 123.

laisser transformer par elle. Il s'ouvre à la possibilité de s'autodéterminer à partir d'un mouvement de différenciation avec lui-même, contre l'idéologie subjectiviste. L'ironiste est « constantly subject to changing circumstances and contingent opportunities and [...] remains affected by new, foreign impulse. Such impulses can occasionally trigger excitations in the subject that stand in some tension to his prevailing self-understanding²⁴⁰ ». Ainsi, la quête de principe ultime d'un Moi quasi-divin n'est pas son affaire.

Plus encore, pour que l'éthique soit avant tout un problème ouvert, pour arriver à revoir nos vérités et les principes que l'on adopte parfois naïvement, il faut, tout comme l'ironiste, être réceptif aux impressions nouvelles et aux « impulsions étrangères » au sein d'un contexte donné²⁴¹. La liberté subjective propre à l'ironie permet de voir que la compréhension que nous avons de nous-mêmes et de ce qui nous entoure peut être erronée, peut être ébranlée. L'ironiste peut être affecté par des arguments nouveaux et par des problèmes qui doivent être reconsidérés. Cette sensibilité peut nous amener à réviser de manière critique nos concepts et nos catégories. Il s'agit de la condition même pour arriver à remettre en question les normes établies. L'ironiste n'est pas indifférent à l'égard des normes, il ne les accepte pas non plus naïvement. Comme K., il sait que la réalité exprime plus qu'elle n'exprime, même s'il n'est pas à même de maîtriser cet excès : son ironie est faible, le reflet de ce dont la société le prive, presque à son insu.

Hegel et Deleuze ne pourraient qu'être en accord avec cette approche de l'ironie. Une compréhension moderne de la vie éthique hégélienne demande une grande liberté subjective en relation dialectique avec l'objectivité, la vie partagée. C'est-à-dire que la vie éthique devrait fournir

²⁴⁰ Rebentisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », : p. 124.

²⁴¹ Rebentisch, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », : p. 124.

les outils nécessaires pour rendre l'individu autonome et lui permettre de remettre en cause les normes dominantes lorsqu'elles sont oppressantes. Du côté de Deleuze, la différenciation avec soi-même et la sensibilité aux impressions nouvelles, à ce qui n'est pas déjà conceptualisé ou représenté est le cœur même des devenirs, de la déterritorialisation. L'écart maintenu par l'ironie entre la représentation que nous nous faisons du monde et ce qui l'excède est une ouverture à l'indétermination fondamentale de l'existence que revendique Deleuze. L'idiot le sait et œuvre en ce sens. L'ironie, ainsi comprise, devrait figurer comme un élément important de la pensée de Hegel et de Deleuze au lieu d'être rejetée. Cette ironie saine est l'alliée de l'humour éthique et non son opposé. Par la tension dynamique qu'ils entretiennent entre la subjectivité et l'ordre des choses, ils permettent de reconnaître que ce qui est « bien », tel que nous le concevons à un certain moment, est toujours historique et susceptible de se transformer à nouveau.

Si l'effort consistant à réinsérer la dialectique et l'ironie dans l'humour altère démesurément la pensée deleuzienne, il faut trouver une manière de pallier ce manque. Nous avons déjà souligné la tendance de Deleuze, inexacte à notre avis, d'évoquer des singularités pures et nomades non médiatisées. La dialectique négative d'Adorno permet de remédier à ce problème tout en restant très critique au primat de l'identité. Il en sera question dans le chapitre qui suit en présentant la posture dissidente. La dissidence adornienne permet d'introduire un autre élément que Deleuze refuse en raison de son approche micropolitique. Celle-ci consiste à « rester sous le coup de l'événement, des intensités qui se fraient de nouvelles voies d'actualisation à la faveur du désordre, de la stabilisation sociale en cours²⁴² ». Même si la micropolitique lui est essentielle, l'humour éthique véhicule aussi une certaine utopie à grande échelle. Il évoque une promesse de bonheur,

²⁴² Mengue, *Faire l'idiot*, p. 90.

même si elle est toujours déçue, brisée. Comme le soutiennent Deleuze et Guattari, l'opinion a bien mutilé le sens du mot utopie²⁴³. Cela n'empêche pas de la restaurer en allant au-delà de la micropolitique et sans sombrer dans l'autoritarisme, la transcendance ou le proto-fascisme. Le triste savoir d'Adorno est ce qui nous permet d'entrevoir cette promesse de bonheur dans l'image négative de la société. Si l'humour éthique est l'affaire de l'idiot deleuzien et des devenirs concrets, il appartient aussi à la dissidence adornienne, à la négativité dialectique et à l'utopisme non naïf.

²⁴³ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 96.

CHAPITRE 2

ADORNO : HUMOUR ET DISSIDENCE

Au début du dernier chapitre, nous disions, malgré des approches assez répandues, que la pensée de Deleuze trouvait une portée tout à fait intéressante en touchant sa part plus sombre, sa portée négative. Du côté d'Adorno, c'est tout l'inverse. Il pourrait sembler que la dialectique négative s'apparente à un refus catégorique d'esquisser le moindre sourire, de se laisser emporter par le rire le plus ténu, de rompre avec un caractère grave et sévère. Comment, en effet, peut-on encore vouloir faire de l'humour dans un monde où il « n'y a plus rien d'innocent », où les « petites joies de l'existence, qui semblent dispensées des responsabilités de la réflexion, ne comportent pas seulement un élément de sottise têtue, d'aveuglement volontaire et égoïste, en fait elles se mettent directement au service de ce qui est le plus totalement en contradiction avec elles¹ »? L'idée n'est pas de renverser la vapeur et de supposer qu'Adorno était moins porté vers la négativité et la critique que l'on pourrait croire. Nous espérons tout de même montrer que le triste savoir du philosophe n'est pas plus fermé à l'humour que le gai savoir nietzschéen, qui a largement inspiré Deleuze, pourrait l'être à l'égard de la souffrance, de la tristesse, d'une claire conscience de la misère.

En fait, la pensée négative d'Adorno permet surtout de mettre l'accent sur la part dissidente de l'humour éthique. Comme nous le verrons, la dissidence de l'idiot devient de plus en plus productive lorsqu'elle cherche à s'identifier de manière exacte à ce qui ne tourne pas rond au sein

¹ Theodor W. Adorno, *Minima moralia: Réflexions sur la vie mutilée*, trad. par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 25.

du monde administré. L'humour éthique doit s'approcher au plus près du mal : « il n'y a plus maintenant de beauté et de consolation que dans le regard [de l'individu, de l'idiot] qui se tourne vers l'horrible, s'y confronte et maintient, avec une conscience entière de la négativité, la possibilité d'un monde meilleur² ». En un mot, l'humour éthique conserve une part d'idiotie – qui portait déjà une bonne charge de dissidence – en l'articulant dorénavant avec la négation déterminée des souffrances sociales absurdes, injustifiables.

Pour bien saisir ce ressort de l'humour éthique, nous présenterons d'abord, dans ce chapitre, une critique de l'industrie du divertissement d'où ne s'échappent que très rarement des moments de dissidence. Ensuite, il sera question du rapport entre la philosophie et l'humour éthique. Le comportement mimétique de la pensée, associé à une certaine clownerie et à l'imagination exacte, sera au centre de nos préoccupations. Il le sera toujours dans la section suivante portant sur l'art. L'humour éthique trouvera à ce point un mode d'expression qui lui convient davantage que celui de la philosophie, sans toutefois couper tous les ponts avec elle. L'œuvre de Samuel Beckett nous permettra d'en fournir une illustration. Finalement, si l'art semble être le lieu de prédilection de l'humour éthique, il peut tout aussi bien surgir dans notre quotidien. Avec le concept d'expérience éthique fugitive développé par Jay Bernstein dans son livre *Adorno : Disenchantment and Ethics*, nous montrerons que la promesse de bonheur de l'humour éthique peut apparaître à des moments insoupçonnés. Par ailleurs, une rencontre entre Adorno et Charlie Chaplin aux États-Unis dans les années 1940 permettra de mettre en évidence cette potentialité de l'humour. Nous terminerons par un retour sur le problème que pose l'ironie et que nous avons explicité à la fin du dernier chapitre. Il en ressortira que l'humour de l'idiot-dissident recèle une portée ironique qui lui est essentielle.

² Adorno, *Minima Moralia*, p. 26.

Le rire rasséréiné

Dans ses notes préparatoires à un essai sur la pièce *Fin de partie* de Beckett, Adorno écrit ce fragment énigmatique : « Ce qui est advenu de l'humour est un résidu d'humour³. » Avant de voir ce que pourrait être ce « résidu d'humour », il importe de préciser ce que l'humour est devenu au sein du capitalisme tardif. Adorno n'est pas le premier à tenir une thèse annonçant une détérioration de l'humour. En 1983, Gilles Lipovetsky soutenait dans *L'ère du vide* que nous vivons désormais dans une société où se généralise un code humoristique servant à dissoudre tout rapport oppositionnel⁴. Après avoir contesté les normes sérieuses, les rapports de domination, le sacré et l'État avec les inversions carnavalesques au Moyen Âge, après avoir repoussé les limites de la liberté subjective et satirique à l'âge classique⁵, l'humour est dorénavant un impératif social qui ne sert plus qu'à instaurer une atmosphère *cool*, décontractée, pacifiée. Lové sur lui-même, l'individu humoristique désengagé s'assure une vie paisible et sans conflit. Le rire n'a plus rien d'agressif ou de digressif. La société humoristique est, pour Lipovetsky, le premier dispositif capable de le maîtriser avec l'éradication « des spontanéités pulsionnelles », la « neutralisation des émotions » et l'« auto-absorption narcissique⁶ ». Plus récemment, François L'Yvonnet a mené une charge plus directe contre l'industrie du divertissement. Il soutient, entre autres, que les « néo-humoristes » n'ont pas le courage qu'exige pourtant l'esprit humoristique. Ils sont entièrement intégrés à un système dont ils profitent largement. Ceux-ci souhaitent avoir « une place au soleil médiatique⁷ » plutôt que de prendre des risques. Leur critique est convenue, encadrée, prétentieuse. Ils ne prennent jamais les chemins qui les conduiraient potentiellement à la marginalité ou à l'exclusion⁸.

³ Theodor W. Adorno, *Notes sur Beckett*, trad. par Christophe David, Caen, Nous, 1994, p. 25.

⁴ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain.*, Paris, Gallimard, 1983, p. 184.

⁵ Lipovetsky se réfère au livre de Bakhtine Mikhail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

⁶ Lipovetsky, *L'ère du vide*.

⁷ François L'Yvonnet, *Homo comicus ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Mille et une nuits, 2012, p. 23.

⁸ L'Yvonnet, *Homo comicus*, p. 22.

Malgré leurs propos incisifs ou leur personnalité charitable, les néo-humoristes, donneurs de leçons, représentants autoproclamés du Bien et de la liberté d'expression, intègrent les rangs des dominants en les épargnant. L'humour et la politique s'enlacent aujourd'hui dans un monde où « tous les chats sont gris », où il ne reste que « le spectacle obscène du pouvoir et de l'argent célébrant leurs noces juteuses⁹ ».

Ce qui est advenu de l'humour dépasse toutefois le simple individualisme contemporain et l'affinité élective entre les puissants et les humoristes dans un monde où la réalité nous échapperait complètement. Il faut se méfier des théories qui proclament trop rapidement la fin de l'humour ou du rire comme d'autres annoncent la fin de l'histoire. La recherche sur l'humour, de la même manière que l'esthétique, « n'a pas le droit de jouer au nécrologue¹⁰ » même si, comme le veut Georges Minois, prendre cet objet d'étude peut ressembler à se pencher au chevet d'un mourant¹¹. La critique de l'humour ne doit pas faire de compromis naïf avec la domination, mais elle n'a pas non plus à se complaire dans une perte de vision et d'issues possibles. Pour reprendre le propos d'Adorno sur l'art, penser la mort de l'humour « l'honore en rendant hommage à son exigence de vérité¹² ». Pour rester fidèle à son propre concept, l'humour doit se dépasser alors même qu'il semble être en complète perdition¹³. En conservant l'idée selon laquelle un fragment d'humour persiste malgré sa faiblesse généralisée, Adorno réussit ce tour de force et offre, plusieurs années avant Lipovetsky et L'Yvonnet, une analyse toujours d'actualité.

⁹ L'Yvonnet, *Homo comicus*, p. 64.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p. 19.

¹¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 563.

¹² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 53.

¹³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 53.

Le trousseau de clés de la raison capitaliste

La critique d'Adorno, qu'il développe avec Max Horkheimer, est indissociable d'une critique plus générale de la pensée de l'identité qui recoupe en plusieurs points celle de Deleuze présentée au chapitre précédent. La marche vers l'avant de la raison éclairée, l'*Aufklärung*, veut libérer les humains du mythe et de la peur de l'inconnu afin de les rendre souverains face au monde : l'« homme croit être libéré quand il n'y a plus rien d'inconnu¹⁴ », quand les zones d'ombres sont toutes mises en lumière, quand la nature ne réserve plus de secret. La *ratio* autonome voudrait aussi que le sujet possède *a priori* tous les moyens pour déchiffrer la réalité et que celui-ci soit naturellement tourné vers la vérité. Tout doit se conformer aux critères inhérents de la raison afin d'en arriver à « l'élimination de l'incommensurable¹⁵ ». La pensée dominante veut venir à bout de la différence au nom de l'identité, de l'unité, d'une totalité conceptuelle. S'il manquait un élément à cette totalité conceptuelle, celui-ci aurait le choix entre assimilation ou destruction. Avec cette logique qui surplombe le monde, tous les objets sont classés sous un concept. Ils perdent leur singularité et deviennent interchangeables, des produits de consommation substituables et ordonnés selon une valeur d'échange. Les sujets ne sont rien de plus que les agents dociles de la circulation des connaissances déjà acquises et des marchandises¹⁶. Dans ce contexte, l'écho de la pensée dissidente est tenu, devenu un simple prétexte pour un haussement d'épaules ou quelques moqueries. Comme le dit Horkheimer, « l'objet du rire n'est pas la multitude conformiste, mais

¹⁴ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, trad. par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 40.

¹⁵ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 36.

¹⁶ « Avant toute stratification sociale [*sozial*] particulière, le caractère abstrait d'échange fait déjà cause commune avec la domination de l'universel sur le particulier, de la société sur ceux qui, par contraintes, sont ses membres. [...] Dans le fait de réduire les hommes à des agents de supports de l'échange des marchandises, se cache la domination des hommes sur les hommes. » Theodor W. Adorno, « Société I », in *Société: Intégration, Désintégration. Écrits sociologiques.*, Paris, Payot, 2011, p. 28.

plutôt l'excentrique qui s'aventure encore à penser de manière autonome¹⁷ », qui se laisse réellement affecter par l'inconnu quitte à remettre en question ses concepts.

Le déploiement massif de l'industrie culturelle où le divertissement et le rire ont une place privilégiée accentue la domination de la pensée de l'identité. Cela s'exprime particulièrement bien par la maxime de Schiller reflétant l'idéologie contemporaine : « La vie est grave, l'art est gai¹⁸ ».

À la manière d'une loi éternelle, cette distinction nette confirme qu'il est naturel que le travail soit non libre et que les loisirs servent à nous changer provisoirement les idées. Pour Adorno, ils nous permettent surtout de mieux nous soumettre au triste agenda quotidien¹⁹. La gaieté des produits de l'industrie culturelle « prescrit l'art comme une piqûre de vitamines pour hommes d'affaires fatigués²⁰ ». En fait, ces moments de détente n'offrent même plus de rupture réelle avec le travail.

Ils sont le prolongement même de l'uniformité de la vie au sein du capitalisme avancé : « l'automatisation a pris [...] un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre et sur son bonheur, [...] que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que la copie, la reproduction du processus du travail lui-même²¹ ». S'adonner joyeusement aux divertissements de l'industrie revient à « faire l'éloge d'une morne routine à laquelle [on] voulait justement échapper²² ». À l'image des exigences

¹⁷ Max Horkheimer, *Éclipse de la raison*, Paris, Payot, 1974, p. 126.

¹⁸ Theodor W. Adorno, « L'art est-il gai? », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 429.

¹⁹ Une tendance actuelle montre que le rire ou la gaieté cherche aussi à s'immiscer dans le temps de travail dans le but de faire avancer les intérêts des entreprises. Le *Humour Consulting Group*, par exemple, visite des compagnies multinationales comme Total, L'Oréal, IBM, MasterCard, Pepsico et se targue d'augmenter la performance des entreprises et le bonheur des collaborateurs ou des participants grâce à ce qui est appelé le « Grand Rire Unanime ». Impossible de trouver une expression plus juste. Loin de contredire la maxime de Schiller, le rire sert de cache-misère à la gravité de la vie au travail. Dans son court essai sur l'humour, Critchley évoque ce genre de phénomènes propices au rire en les rapprochant des « journées du chapeau ridicule », des « journées jeans » ou des séances de jeux collectifs pendant les heures de travail. Il s'agit pour lui d'un « amusement encadré », « une forme de bonheur obligatoire » et « il est tentant d'y voir un signe de plus de la régulation croissante qu'imposent les intérêts des employeurs à la vie privée des employés ». Simon Critchley, *De l'humour*, trad. par Nicolas Pinet, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 20.

²⁰ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 430.

²¹ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 203.

²² Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 207.

du marché, tout est calculé à l'avance, tout est pré-classé par l'industrie. Adorno et Horkheimer voient bien que le tintement des clochettes de la marotte du fou que l'on entend sur toutes les tribunes est, en réalité, le bruit du « trousseau de clés de la raison capitaliste²³ ». La cadence des blagues doit être rapide tout en prouvant leur efficacité par l'éclatement régulier du rire. Elles doivent être immédiatement consommables pour que l'humoriste passe aussitôt à la prochaine et que le public passe immédiatement à l'humoriste suivant. Si le consommateur est insatisfait, l'industrie l'invite simplement à se tourner vers un produit qui correspond davantage à ses goûts. Le spectateur cherche à rire au bon moment, là où on lui commande une telle réaction, là où les associations habituelles sont répétées à sa convenance. Cette liberté de choix « reflète toujours la coercition économique [et] apparaît dans tous les secteurs comme la liberté de choisir ce qui est toujours semblable²⁴ ». Un problème central de l'industrie du divertissement réside dans son affinité élective avec le primat de l'identité dans la pensée, avec l'homogénéisation de la société capitaliste malgré l'apparente diversité de choix offerts.

L'oubli du beau et le refoulement de la peur

La critique générale du divertissement au sein de l'industrie culturelle ouvre la voie à des considérations encore plus spécifiques sur le rôle de l'humour et du rire. Ceux-ci entretiennent le malheur : « Dans la société frelatée, le rire en tant que maladie s'est attaqué au bonheur et l'entraîne dans sa misère intégrale²⁵. » L'humour et le rire marquent l'oubli de la beauté et, du même coup, dissipent la peur qui devrait pourtant nous affecter :

²³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 211.

²⁴ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 246.

²⁵ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 208.

Le triomphe sur le beau s'exprime dans l'humour, dans le malin plaisir (*Schadenfreude*) que l'on éprouve chaque fois que l'on a réussi à renoncer au beau. On rit du fait qu'il n'y a pas de raison de rire. Le rire, rasséréiné ou terrible, éclate toujours au moment où une crainte s'est dissipée. Il exprime le sentiment d'avoir échappé à un danger physique ou aux pièges de la logique. Le rire rasséréiné est comme l'écho d'une fuite devant le pouvoir, le rire mauvais vainc la peur en capitulant devant les instances qu'il faut craindre. Il est l'écho du pouvoir comme force inéluctable²⁶.

Si Bergson soutient en 1900 que le comique exige « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur²⁷ », la célébration de la vie laide et l'insensibilité à la souffrance, dans la société capitaliste actuelle, ne sont pas momentanées, mais permanentes. La beauté n'est pas habilement moquée par l'humour, mais complètement oubliée et refoulée. La vie fausse se confond trop bien avec la laideur d'une mauvaise comédie que l'on joue jusque dans les sphères les plus intimes de nos vies.

Adorno, toutefois, ne réclame pas de renouer avec la beauté en tant qu'idéal perdu, comme si elle était la source pure d'un sentiment immédiat et naturel égaré. La beauté naturelle suscite plutôt un sentiment plurivoque médiatisé par la société et l'histoire (un mélange, par exemple, de crainte, de peur, d'angoisse, de gaieté ou de joie). La beauté du chant du merle après la pluie nous touche, mais elle obéit aussi à l'emprise dont il est prisonnier²⁸. Une dissonance ou un effroi persiste dans la beauté naturelle. Elle offre une promesse (la réconciliation, l'harmonie, le bonheur) qu'elle ne peut pas tenir (la terreur perdue). Cette contradiction permet de maintenir en vie cette promesse de bonheur à réaliser, même si elle ne peut qu'être brisée : « Dans le beau naturel coexiste l'impuissance de toute promesse et le côté ineffaçable de celle-ci²⁹. » En fait, le beau naturel qui nous affecte évoque, par sa plurivocité, le non-identique : il est la « trace du non-identique dans les

²⁶ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 208.

²⁷ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 4.

²⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 102.

²⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 111.

choses sous le sortilège de l'identité³⁰ ». Or, l'approche du non-identique renvoie au devoir éthique de permettre l'expression libératrice d'une souffrance que la société actuelle présente comme quelque chose d'indépassable. L'industrie alimente cette puissance diabolique en reniant le beau. Son humour en vient ainsi à dissimuler la peur que ce monde devrait pourtant provoquer. Il vise à nous la faire oublier sans la surmonter.

La théorie du soulagement ou de la dédramatisation discutée plus tôt³¹ devient un piège : l'humour permet bien d'atténuer les affects pénibles et, par le fait même, d'économiser de l'énergie, mais il ne nous rend pas plus disponibles ou ouverts pour faire face aux contradictions ou aux difficultés sociales. Au contraire, celles-ci apparaissent comme des faits devant lesquels il ne reste qu'à rire. L'industrie de l'humour parodie l'harmonie sociale comme si elle était atteinte. La violence des rapports de domination est normalisée. Cela ne va pourtant pas de soi. Il est fort tentant de prétendre que la rédemption se trouve du côté du rire dans l'art populaire (par opposition au « grand art ») et dans la conscience des « masses » (par opposition à une élite intellectuelle). Cette confiance envers le grand public vise à souligner le potentiel progressiste de l'industrie du divertissement qui, selon ce point de vue, pourrait bien agir comme un exutoire à l'égard de l'insoutenable pression sociale. Ce relâchement de la discipline imposée à l'individu dans les autres sphères de sa vie pourrait ainsi permettre à l'humanité d'éviter la catastrophe vers laquelle fonce la civilisation et, ainsi, tendre vers des jours meilleurs.

³⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 111.

³¹ Voir l'introduction de la présente thèse.

Adorno remarque cette tendance dans la défense des films de Disney et de Charlie Chaplin par son ami Walter Benjamin³². Celui-ci, dans la première version de son essai « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » soutient que le rire des masses dans une salle où l'on projette un film de Chaplin ou de Mickey Mouse est une forme « d'immunisation psychologique³³ » à l'égard des pires tendances que prend la civilisation. En riant à la vue des scènes burlesques du cinéma américain où les personnages se font heurter ou heurtent sans cesse les autres, les gens du public éviteraient de développer eux-mêmes ce genre de comportement. Selon Benjamin, ce « rire collectif représente l'éclatement prématuré et salutaire de telles psychoses collectives », il est « un dynamitage thérapeutique de l'inconscient³⁴ ». Dans une lettre qu'il adresse à Benjamin le 18 mars 1936, Adorno ne peut s'empêcher de rectifier cet excès de confiance envers le rire populaire des masses compris comme soupape psychologique émancipatrice, comme une promesse de bonheur.

Selon Adorno, ce type de divertissement exprime parfaitement la persistance de ce qui ne devrait pas exister. Les propos de Benjamin basculent dans le romantisme ou la naïveté alors qu'il ne tient pas suffisamment compte du fait que la conscience du prolétaire n'est pas indépendante de son enchevêtrement au processus historique, qu'elle est aussi largement conditionnée par les modes de production capitaliste. Adorno, en fait, soutient que le « rire des spectateurs de cinéma [...] est rempli du pire sadisme bourgeois³⁵ ». Comme il le dit avec Horkheimer dans *La dialectique de la Raison*, les sourires s'affichent, par exemple, devant les dessins animés où « Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux

³² La discussion porte, de manière plus large, sur le cinéma en tant qu'art populaire (défendu par Benjamin, critiqué par Adorno). Nous nous concentrons seulement sur les passages qui concernent l'humour et le rire.

³³ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Oeuvre III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 104.

³⁴ Benjamin, « L'œuvre d'art », p. 104.

³⁵ Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, trad. par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002, p. 149.

qu'ils reçoivent eux-mêmes³⁶ ». C'est bien encore ce qui se passe lorsqu'on se gausse naïvement du malheur social que nous partageons, lorsque notre rire n'est plus que l'écho des cliquetis de nos chaînes. Plus elles se serrent, plus nous nous attachons au fantasme voulant que ce rire nous délivre prodigieusement de notre souffrance.

Pour le dire autrement, ce qui devrait nous affecter, nous effrayer, nous toucher et nous inciter par le fait même à revoir notre compréhension des problèmes sociaux est constamment assourdi par les rires de l'industrie. Un attrait presque irrésistible pour ce « renoncement jovial³⁷ » séduit la majorité et désarme la dissidence productive, accusée bien vite de ne pas avoir le sens de l'humour. Devant l'apparente inéluctabilité de l'état des choses, il ne reste qu'à répéter ces formules qui camouflent bien mal la tristesse : « c'est la vie », « tant pis³⁸ » et « mieux vaut en rire ». L'harmonie des rieurs dans les salles de spectacles ou de cinéma « est la caricature de la solidarité », elle « parodie justement ce qu'il y a de meilleur : la réconciliation³⁹ ». La théorie de la contradiction ou de l'incongruité, si chère à l'humour, perd elle aussi sa force⁴⁰. Tout est en conformité avec la vie capitaliste, malgré la fausse originalité et l'apparente diversité de la production culturelle. La contradiction est devenue un épiphénomène, une simple technique à apprendre et à maîtriser qui nous ramène sans cesse à ce qui est déjà connu⁴¹. L'humour ne nous permet pas d'échapper à la gravité de la vie. Au contraire, « sa gaieté est synthétique, fausse, comme ensorcelée⁴² », il est

³⁶ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 205.

³⁷ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 209.

³⁸ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 433.

³⁹ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 209.

⁴⁰ La théorie de la contradiction est brièvement exposée dans l'introduction de la présente thèse.

⁴¹ Nous pensons à la comparaison consistant à exagérer un point commun entre deux éléments, à l'exagération d'un fait, à la transposition d'un élément dans un environnement autre que celui qu'on lui attribue habituellement, à donner des caractéristiques humaines à des choses, etc. Ces procédés, pourtant pleins de promesses pour produire des textes humoristiques de qualité, perdent leur potentiel en faisant abstraction de leur portée et de leur inscription sociale, éthique.

⁴² Adorno, « L'art est-il gai? », p. 433.

« une fuite devant la dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissée en chacun⁴³ ». La vie mutilée et laide se pérennise dans un grand rire qui se présente bêtement comme l'espoir d'un aboutissement heureux.

Le romantisme bourgeois tourné vers la grande œuvre d'art n'est pourtant pas mieux que l'humour tant estimé par Benjamin. Malgré sa prétention à être au-dessus des dynamiques contraignantes de la réalité sociale, cet art « élevé » porte tout autant les « stigmates du capitalisme⁴⁴ ». Cependant, « tous deux contiennent [aussi] les éléments de la transformation⁴⁵ ». Ni l'art populaire ni le grand art ne devraient être hypostasiés ou entièrement rejetés du revers de la main. Cette opposition abstraite qu'entretient encore Benjamin en 1934 ne devrait plus être maintenue. Il faudrait, selon Adorno, surmonter l'apparente opposition entre les deux tendances afin d'en appeler au potentiel de l'humour éthique. Ce potentiel n'est pas la recherche d'un idéal humoristique, d'une perfection et d'un raffinement qui touchent la plus haute pointe de l'Idée que nous pouvons nous faire de l'humour. Il n'est pas non plus une offre qui répond fidèlement aux demandes des masses. Il consiste à se laisser guider par les souffrances et les insuffisances de la réalité sociale ainsi que par une créativité qui ose aller au-delà des normes ou des techniques humoristiques déjà existantes. Cet humour est plus solidaire des classes opprimées et de l'abolition de la souffrance que l'idéalisation bornée de l'art populaire ou du grand art. Il ne faut pourtant pas associer trop rapidement, comme nous pourrions avoir tendance à le faire, cet élan humoristique à la tradition polémique ou « engagée » de l'humour. Comme nous le verrons à l'instant, rien n'assure qu'il

⁴³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 214.

⁴⁴ Adorno et Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, p. 149.

⁴⁵ Adorno et Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, p. 149.

s'agit là d'un remède à la résignation entretenue autant par l'humour « distingué » du bourgeois que celui plus familier du grand public.

L'humour « engagé » ou polémique

Actuellement, avec la crise écologique et la montée des groupes ou organisations réactionnaires, la critique d'Adorno peut sembler dépassée. La société commencerait à éclater de toute part. Plus personne ne pense s'y faire prendre : les choses vont mal, on ne croit plus à l'illusion de la société réconciliée ou s'acheminant sans cesse vers un monde meilleur que l'idéologie nous présente. Pourtant, rien – ou si peu – ne change pour le mieux. Un sentiment de frustration compréhensible, mais problématique s'accroît. Une tendance populaire de l'humour, par exemple, consiste à s'indigner bruyamment face aux grands problèmes sociaux ou aux supposés tabous de nos sociétés⁴⁶. Les humoristes veulent « brasser la cage », ils veulent provoquer, dénoncer les grandes tromperies de ce monde avec un discours vertueux et présomptueux, un discours donné sur un ton hyper-lucide, comme s'ils avaient enfin le bon point de vue sur la réalité, toujours contre les personnes qui ne tirent pas les mêmes conclusions qu'eux. Ils semblent revendiquer l'étiquette de super dissident éclairé, délivré de toute trace d'idiotie. Les humoristes nous lancent ainsi des « messages » politiques comme des vérités toutes faites, ils se disent engagés et toujours du côté du bon sens⁴⁷.

Sur un autre front, solidaire du premier, la frustration passe par la simple polémique, par le goût de sombrer dans un humour qui choque en s'en prenant aux minorités. Celles-ci sont accusées d'être trop « sensibles » si elles osent dénoncer publiquement ce ressort de la domination. Campés dans

⁴⁶ Sur la scène québécoise contemporaine, nous pouvons penser, entre autres, à Maxim Martin, Sugar Sammy, Jean-François Mercier et Guy Nantel.

⁴⁷ La mode du « pétage de coche » chez les humoristes québécois en témoigne.

les traditions réactionnaires de l'humour, ces rires affichent un mépris à peine voilé pour les groupes ou les individus déjà marginalisés (par exemple, les femmes, les personnes racisées, les plus démunies, les minorités sexuelles, les personnes de confession musulmane, les personnes handicapées). Ligués les uns aux autres, ils s'assurent de bien ridiculiser ce qui leur est extérieur afin d'assurer la perpétuation de l'état des choses⁴⁸. Selon Adorno et Horkheimer,

Ce qui est significatif, ce n'est pas l'inculture crasse, la bêtise et la grossièreté. [...] Mais ce qui est nouveau, c'est que les éléments inconciliables de la culture, l'art et le divertissement, sont subordonnés à une seule fin et réduits ainsi à une formule unique qui est fautive : la totalité de l'industrie culturelle. [...] L'industrie culturelle reste néanmoins l'industrie du divertissement. Elle exerce son pouvoir sur les consommateurs par l'intermédiaire de l'amusement qui est finalement détruit, non par un simple *diktat*, mais par l'hostilité – qui lui est inhérente – envers ce qui serait plus que lui⁴⁹.

L'humour à message autant que l'humour polémique, même dans leurs manifestations les plus éclatées ou les plus virulentes, posent rarement un regard original sur le monde.

Ils sont plutôt l'un des symptômes de la frustration ambiante qui accompagne ce qu'Adorno appelle la demi-culture. La culture [*Bildung*] devrait permettre l'autonomie individuelle au sein de la société, c'est-à-dire que l'individu devrait être en mesure de s'intégrer pleinement à celle-ci tout en conservant le pouvoir de juger par lui-même et de se libérer des forces hétéronomes qui le dirigent ou qui l'aliènent. Or, la demi-culture, l'échec de la promesse de la culture, fait peu ou pas de place à l'autonomie du sujet. L'individu est poussé au conformisme même lorsqu'il se dit critique⁵⁰. Au lieu d'offrir la possibilité d'exprimer quelque chose de nouveau, la demi-culture contraint la conscience individuelle à s'adapter passivement à ce qui est de toute façon, ce qui devient effectivement frustrant. Certains traits de caractère propres à la personne demi-cultivée

⁴⁸ Rien n'est moins certain que l'argument fonctionnaliste en vogue dans l'industrie de l'humour selon lequel rire de l'autre (l'étranger et non le dominant) est une manière de le reconnaître et de l'inclure dans le grand rire de la société.

⁴⁹ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, pp. 201-202.

⁵⁰ Adorno, « Société: Intégration, Désintégration. », p. 208.

sont frappants chez plusieurs humoristes. Pris dans une « sphère du ressentiment », ils apparaissent comme « agacés » par l'actualité, « méchants » à l'égard de la bêtise humaine et « paranoïaques⁵¹ » lorsque leur dénonciation de faux tabous est pointée du doigt (ils se sentent persécutés du moment où l'on refuse leurs moqueries à l'égard des gens réellement persécutés⁵²). Il faudrait ou bien se plier au dictat selon lequel une personne libre sait rire de tout – ce qui n'arrive littéralement jamais – ou bien à celui du capitalisme en choisissant mieux les produits humoristiques qui nous conviennent. L'attitude de l'humoriste au sein de la demi-culture est aussi souvent « celle du *taking something for granted* ; son intonation exprime sans relâche “Quoi, vous ne savez pas ça ?” — et au premier chef à propos des conjectures les plus biscornues⁵³ ». Ce genre de délire est le signe de la conscience critique estropiée.

Le diagnostic est le même pour les nombreuses blagues et comédies concernant l'holocauste et les pires conséquences de la politique récente. Le fait d'en rire semble souvent être la preuve que le fascisme est vaincu une fois pour toutes. Or, selon Adorno, « on ne peut pas en rire. [...] Les comédies sur le fascisme se sont rendues complices de ce cliché intellectuel bien léger : le fascisme serait battu d'avance parce que le gros des bataillons de l'histoire universelle serait contre lui⁵⁴ ». Autrement, rapetisser les figures de la domination comme si elles étaient tout simplement minables et ridicules, comme si la domination était un pur accident ou le fruit du hasard et non celui, bien plus redoutable, de la concentration ordonnée du pouvoir social, peut très bien finir par escamoter

⁵¹ Adorno, « Société: Intégration, Désintégration. », p. 209.

⁵² L'illustration contemporaine la plus forte de cette tendance est sans aucun doute le cas de Dieudonné en France. Danser sur une chanson intitulée « Shoananas » avec le négationniste Robert Faurisson est, à ses yeux, un humour réellement subversif et émancipateur. Il se sent par la suite persécuté lorsque des voix s'élèvent contre ses propos haineux.

⁵³ Adorno, « Société: Intégration, Désintégration. », p. 211.

⁵⁴ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 434.

l'horreur véritable du fascisme⁵⁵. Rire du fascisme sans comprendre qu'il a été possible par des structures sociales toujours existantes est l'une des nombreuses illustrations de la demi-culture. La position de vainqueur éclairé que semblent revendiquer les humoristes « engagés » ou polémiques « est celle qui convient le moins aux adversaires des fascistes, qui ont le devoir de ne ressembler en rien à ceux qui se retranchent dans cette position⁵⁶ ». L'humour et le rire prônés par Adorno ne se trouvent donc pas dans l'industrie culturelle ou dans les critiques convenues et hautaines de la société.

Nous retrouvons dans ces rires une même froideur propre à la subjectivité bourgeoise. Comme le dit Zarathoustra subissant le mépris de la foule hilare, « il y a de la glace dans ces rires⁵⁷ ». En étant d'abord et avant tout une réaffirmation du monde tel qu'il est, ces rires bloquent la réalisation de possibilités émancipatrices réelles. Ils s'en moquent. L'humour éthique, pour sa part, veut devenir lui aussi l'instrument que Kafka attribue à la littérature : « a hatchet with which we chop at the frozen seas inside us⁵⁸ ». Pour voir comment l'humour peut fendre le cours ordinaire des choses, il convient de s'approcher davantage du « résidu d'humour » évoqué plus tôt, de chercher quelques pistes afin de relancer un rire dissident.

La clownerie, l'imagination exacte et l'humour éthique

Avec l'idiotie deleuzienne, l'humour éthique avait déjà la capacité de faire voir quelque chose de plus qui se dégage dans le réel sans toutefois le nommer directement. Il indiquait, avec la déterritorialisation, les devenirs et les lignes de fuite, une voie pour échapper aux systèmes clos.

⁵⁵ Adorno, « Engagement », p. 293.

⁵⁶ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 434.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, p. 54.

⁵⁸ David Wallace, « Laughing with Kafka », *Harper's* 297 (1998): p. 23.

Ce qui s'ouvrait alors était tout un champ de singularités pures et nomades qui se dérobent à la compréhension conceptuelle et à partir desquelles la nouveauté devient accessible. Il faudrait suivre et tracer des lignes de fuite, faire fuir la pensée et les modes de vie orthodoxes. Deleuze invite ainsi à résister en créant de nouvelles possibilités de vie. Avec Adorno, nous conserverons les traits principaux de l'idiotie, mais ce qui échappe à l'ordre de la représentation n'est plus le jeu pur des singularités, mais plutôt le non-identique. Celui-ci est toujours déjà médiatisé par le contexte, par son enchevêtrement à l'histoire tout en appelant expressément à la nouveauté, à la reconfiguration créative et rationnelle de la pensée, à une rupture avec l'état actuel des choses. La négation de la société faite par l'idiot gagne en précision, en exactitude. La théorie qui explique l'humour par la contradiction retrouve du même coup une plus grande pertinence heuristique et critique. L'art est sans doute le terrain le plus propice pour la dissidence de l'humour éthique. Pourtant, avant d'y arriver, il importe de clarifier les affinités entre le sérieux de la pensée philosophique et le jeu de l'humour. Du rire de Poséidon provoqué par Ulysse jusqu'à l'imagination exacte du dissident en passant par la clownerie de la pensée, la philosophie négative d'Adorno permet d'explicitier la rigueur recherchée dans la créativité de l'humour éthique. Réciproquement, l'humour peut permettre à la pensée critique de ne rien perdre de son mouvement, de son ouverture.

Le rire de Poséidon

La critique de l'humour dans l'industrie culturelle présentée dans *La dialectique de la Raison* est précédée par une courte remarque portant sur une autre potentialité du rire, cette fois émancipatrice. Adorno et Horkheimer font référence à l'épisode de l'*Odyssée* où Ulysse, suivant la prophétie de Tirésias, doit s'éloigner du bord de l'eau et continuer sa route avec une rame sur l'épaule jusqu'à ce qu'il rencontre un autre voyageur qui, ne connaissant pas la mer, lui demande pourquoi il porte

avec lui un « van⁵⁹ ». Le rire provoqué par l'aspect amusant de cette confusion entre l'outil du marin et l'outil du fermier destiné à secouer le grain et à séparer le bon d'autres éléments est le signe qu'il peut enfin procéder au sacrifice visant à apaiser Poséidon. En effet, le sens comique de cette situation n'est pas destiné aux hommes, mais bien « aux courroux de Poséidon. Le malentendu doit faire rire ce dieu des éléments afin que son rire fasse fondre sa colère⁶⁰ ». Le rire surgit donc de l'objet même de la terreur, l'objet qui, à la manière d'une force obscure ou sacrée, est menaçant dans la nature non dominée. Il est « l'irruption de la nature aveugle et endurcie⁶¹ ». Cela dit, ce rire contient en lui-même son élément opposé : « dans le rire, la nature aveugle prend conscience d'elle-même en tant que telle et se libère ainsi de toute violence destructrice⁶² ». Le rire provoqué par Ulysse, comme une sorte d'humour primitif, cherche à se rapprocher de ce qui semble avoir sur lui une suprématie réelle, afin de le conjurer. Le rire de Poséidon marque à la fois la grandeur de la crainte qu'inspirent sur le sujet les forces étrangères de la nature et la possibilité, malgré tout, de se réconcilier avec elles en dissipant l'emprise qu'elles ont sur nous. Si le rire de l'industrie culturelle refoule cette peur en donnant l'impression qu'elle est déjà vaincue, il reste encore à Ulysse le devoir de faire le sacrifice. La crainte est apaisée, mais il doit encore la surmonter. Adorno et Horkheimer soutiennent en ce sens que le rire peut laisser deviner la possibilité du « stade d'une servitude dépassée⁶³ ». Ses éclats ne sont pas une victoire immédiate, mais font entrevoir la possibilité de la réconciliation.

⁵⁹ Éliane Kaufholz utilise le mot « pelle » pour traduire ἀθηρολογία. Le terme « pelle » ne rend peut-être pas suffisamment compte de la spécificité agricole de l'objet méconnu : il diminue l'effet comique de la confusion entre un outil de la mer et un outil de la terre. Nous conservons alors le terme « van ».

⁶⁰ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 123.

⁶¹ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 123.

⁶² Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 123.

⁶³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, p. 124.

Cet extrait de l'*Odyssée* est particulièrement intéressant pour penser le rapport problématique entre l'humour éthique et la rationalité dominante qui voudrait éliminer tout ce qui apparaît comme une force étrangère pouvant bousculer ses principes, ses vérités. La rationalité est atteinte d'une rage qui engloutit la différence, qui bloque la discontinuité, c'est-à-dire le passage à autre chose⁶⁴. Cette fureur doit à son tour être apaisée, à la manière de la colère de Poséidon, en se laissant secouer par le rire. L'humoriste doit trouver une manière originale d'exprimer le non-identique, de confronter la pensée à ce qui lui est devenu étranger. Il veut rendre la raison plus humble, plus consciente de ses aveuglements, de « son insuffisance inévitable⁶⁵ », de sa « culpabilité à l'égard de ce qu'elle pense⁶⁶ » déjà. Ainsi, elle peut espérer combler ses manques. Pour tirer la pensée de ses illusions et de ses certitudes confortables, l'humour doit viser juste, il doit évoquer quelque chose d'essentiel, sans non plus imposer de nouvelles vérités à la manière des discours habituels. Il peut ainsi aider à déclencher « l'impulsion philosophique d'exprimer l'inexprimable⁶⁷ » avec laquelle la pensée prend son élan. La philosophie n'a pas elle-même à être drôle, mais gagne à entretenir en elle le sens déroutant de l'humour.

Le sérieux de la clownerie et le jeu de la pensée

Une pensée ouverte à l'humour éthique doit contenir en elle-même une sensibilité à l'égard d'une certaine clownerie, ce qui est étonnant puisque, *a priori*, cet art semble bien être tout à fait l'inverse du sérieux exigé par le travail philosophique. Il est en effet plutôt surprenant qu'Adorno évoque l'art clownesque dans *Dialectique négative* :

⁶⁴ « Le système est le ventre devenu esprit, la rage est la caractéristique de tout idéalisme ». Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. par Gérard Coffin *et al.*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 35.

⁶⁵ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 14.

⁶⁶ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 14.

⁶⁷ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 137.

La pensée non naïve sait combien peu elle atteint ce qui est pensé et doit toujours pourtant parler comme si elle le possédait complètement. Ceci la rapproche de la clownerie. Elle a d'autant moins le droit de nier les traits de cette clownerie que c'est elle seule qui lui fait naître l'espoir de ce qui lui est refusé. La philosophie est ce qu'il y a de plus sérieux, mais elle n'est pas non plus si sérieuse que cela. Viser ce qui n'est pas déjà soi-même *a priori* et ce sur quoi on n'a pas de pouvoir garanti, c'est en même temps appartenir de par son propre concept, à une sphère de l'indompté qui a été rendue taboue par l'essence conceptuelle⁶⁸.

Quels traits de la clownerie peuvent être mobilisés ici par Adorno ? Tout juste avant cette citation, il fait remarquer que, face au « règne total de la méthode », le moment du jeu dans la pensée peut agir comme correctif, mais la tradition de la « scientification » de la philosophie voudrait s'en débarrasser⁶⁹. En effet, le philosophe traditionnel veut resserrer au maximum sa logique et refuse catégoriquement de passer pour un clown. Il cherche des généralités et des concepts parfaitement opératoires pour organiser scrupuleusement un rapport assuré et rigoureux — c'est-à-dire sérieux — aux choses. Son travail est d'abord d'ordre intellectuel, il se tourne vers des idées et des vérités qu'il voudrait faire admettre par tous plutôt que de prioriser une affection singulière au réel et à ses aléas. Du côté du clown, tout se joue dans les mouvements de son corps touché sur-le-champ par son environnement, dans la sensibilité toujours renouvelée de son rapport quasi immédiat aux choses ou aux personnes autour de lui. L'art clownesque repose sur une ouverture physique et affective à la part inusitée et improvisée de chaque rencontre. Il ne peut être appréhendé comme une technique générale que l'on pourrait tous maîtriser de la même manière⁷⁰. L'instabilité et l'incertitude s'immiscent alors dans les conventions, dans les effets de vérité de la *doxa*, dans les discours qui voudraient nous faire croire que nous avons en permanence le bon point de vue.

⁶⁸ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 25.

⁶⁹ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 25.

⁷⁰ Nous reprenons ici certains traits de la clownerie présentés dans l'introduction du numéro des *Cahiers de l'idiotie* sur le clown et l'utopie. Florence Vinit, « Introduction », *Les cahiers de l'idiotie*, no. 3 (2010): pp. 12-13.

Pourtant, quelque chose relie le clown et le philosophe traditionnel (malgré celui-ci). Jacques Lecoq décrit le clown — ou un certain type de clown — comme celui qui peut faire rire en raison de « l'échec de sa présentation⁷¹ », comme celui qui sait effectivement faire quelque chose d'admirable, mais qui provoque l'hilarité en ratant une tâche qu'il devrait pouvoir réaliser. Autrement dit, même si, en définitive, il est très habile, le clown « est celui “qui prend le bide”⁷² ». Cet art ne revient donc pas à faire des actions strictement loufoques et indéterminées : « encore faut-il rater ce que l'on sait faire, c'est-à-dire un *exploit*. [...] Demandez à un clown de faire un saut périlleux, il n'y arrive pas. Mettez-lui un coup de pied au derrière, il le fait sans s'en rendre compte. Dans les deux cas, il nous fait rire. S'il n'y arrive jamais, nous versons dans le tragique⁷³ ». Prenons l'exemple d'un clown jongleur. Il arrive avec ses balles et se prépare à nous faire la démonstration de son expertise. Gonflé d'un orgueil enfantin, il s'élanche et arrive à tenir quelques secondes. Bien vite, il perd le contrôle, échappe tout, finit par se mettre un pied dans un seau qui traînait tout près de lui. Il perd alors l'équilibre, se cogne puis tombe à la renverse en recevant sur la tête la balle qu'il avait lancée le plus haut. La maîtrise et l'échec, la relation entre l'exploit et le bide sont au fondement de l'expérience clownesque du monde. N'est-ce pas là précisément ce que le philosophe traditionnel reproduit sans le vouloir, cette fois avec l'orgueil de l'adulte ? Il se présente à nous avec son discours d'apparat, avec ses concepts-parapluies, sa logique serrée et une méthode assurée. Il veut nous faire la démonstration que les choses sont bien ce qu'il lui semble. Certains éléments lui échappent pourtant et il se bute sur tous les détails autour de lui qu'il ne peut intégrer à sa présentation. Il culbute en s'élançant vers le point culminant de son système de pensée. Une

⁷¹ Jacques Lecoq, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 154.

⁷² Lecoq, *Le corps poétique*, p. 155.

⁷³ Lecoq, *Le corps poétique*, p. 155.

bosse lui pousse sur le front. Le moment de l'échec de sa pensée jumelé à ses prouesses philosophiques s'apparente ainsi à l'art du clown jongleur.

L'échec est plus productif si la philosophie ne nie pas les traits clownesques qu'elle peut prendre lorsqu'elle ose – et c'est bien là sa tâche – parler de ce qu'elle voudrait atteindre au-delà de ce sur quoi elle croit avoir « un pouvoir garanti ». La possibilité du bide est la condition même d'un discours philosophique original dont la rigueur et la créativité ne cherchent plus à établir un discours irrévocable ou à énoncer des vérités éternelles. Au lieu de se relever trop promptement avec un air agacé puis de s'entêter à rejouer la même scène encore et encore en rigidifiant davantage sa méthode, le philosophe peut revoir ses critères, ses concepts, sa démarche, ses angles morts et se laisser attirer par ces objets épars sur lesquels il a trébuché, sur ces objets impensés qui lui révèlent ses insuffisances.

Adorno associe expressément le comportement mimétique à cette manière de renouer avec ce qui échappe à l'ordre de nos concepts : « Le concept ne peut embrasser la cause de ce qu'il a refoulé, de la mimésis, autrement qu'en faisant sien dans son propre comportement quelque chose d'elle, sans se perdre en elle⁷⁴. » La mimésis n'est pas le comportement philosophique comme tel, mais elle doit y jouer un rôle, avoir un rapport dialectique à la connaissance et le langage conceptuel. Elle ne consiste pas à identifier, à la manière du jugement déterminant, l'objet en le rangeant irrémédiablement dans un concept, mais plutôt à viser ce qui, dans l'objet, est surdéterminé ou sous-déterminé par le concept. La vérité des concepts, comme le dit Adorno, « ne peut avoir d'autre théâtre que ce qui est opprimé, méprisé, rejeté par le concept⁷⁵ ». La mimésis est un jugement

⁷⁴ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 25.

⁷⁵ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 19.

réfléchissant, elle permet à la pensée de suivre le surplus, d'être à sa remorque sans le subsumer. Elle est une approche singulière de la pensée vers ce qui est exclu du domaine actuel des connaissances.

En ce sens, la philosophie ne peut pas prétendre avoir le fin mot de l'histoire et elle sait qu'elle ne viendra jamais complètement à bout de la réalité. La philosophie guidée mimétiquement par le non-identique a encore pour fin de le nommer, de le conceptualiser, de lui prêter un universel. Elle sait toutefois que celui-ci est provisoire, susceptible d'être altéré, modifié. Là est sa limite pour rendre justice au particulier. Pour Adorno, ce « serait l'utopie de la connaissance que de vouloir mettre au jour le non-conceptuel au moyen de concepts sans l'assimiler à eux⁷⁶ ». Autrement dit, même si c'est toujours ce qu'elle souhaite le plus ardemment, la philosophie ne peut pas prétendre être réconciliée pour de bon avec la réalité ou l'objet, comme si elle résidait enfin paisiblement dans ce « bel ailleurs⁷⁷ » qu'elle cherche sans cesse, auprès de la chose même, sans possibilité de surplus. Le clown, parallèlement, se cogne, s'enfarge et tombe. Il semble être partout chez lui sans jamais s'y reconnaître parfaitement. Bref, pour espérer exprimer la vérité, elle doit utiliser le langage conceptuel d'une manière tout à fait originale qui refuse de se restreindre à une simple méthode. C'est contre ce sérieux philosophique rigide que la clownerie réapparaît dans la pensée. De là naît l'espoir d'atteindre ce qui lui est refusé.

Imagination exacte, constellation et dissidence humoristique

Cette utilisation originale du discours conceptuel, proche d'une certaine clownerie, est associée à l'imagination exacte et à la constellation chez Adorno. Ces concepts, intimement liés à la mimésis,

⁷⁶ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 19.

⁷⁷ Joseph von Eichendorff cité dans Adorno, *Dialectique Négative*, p. 233.

serviront de repère tout au long du chapitre puisqu'ils s'appliquent également à l'humour éthique. L'imagination exacte est associée directement à la dissidence dans *Dialectique négative* : « L'imagination exacte d'un dissident peut voir plus que mille yeux auxquels on a mis les lunettes roses de l'unité et qui ensuite confondent ce qu'ils perçoivent avec l'universalité du vrai, et régressent⁷⁸. » D'abord, les « mille yeux » peuvent évidemment faire référence à l'acceptation fataliste du sens commun par la majorité dont le regard sur la réalité est réconcilié en raison du voile trompeur que l'idéologie tend devant elle. Toutefois, ce passage marque avant tout une distance éthique du dissident à l'égard d'une ligne révolutionnaire imposée par un parti ou une organisation engagée contre le sens commun qui laisse croire à ses milliers d'adhérents qu'ils sont déjà du côté du vrai, du juste. Il s'agit, en fait, d'une pique qu'Adorno lance contre Bertolt Brecht. Malgré l'attitude de distanciation humoristique⁷⁹ qu'il dit mettre de l'avant dans ses écrits théoriques⁸⁰, c'est sans ambages que Brecht fait l'éloge de l'extraordinaire clairvoyance du parti communiste. Dans la pièce intitulée *La décision*, il propose le poème suivant :

⁷⁸ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 63.

⁷⁹ « Humour is a feeling of distance. » Brecht cité dans Marc Silberman, « Bertolt Brecht, Politics, and Comedy », *Social Research* 79, no. 1 (2012): p. 169.

⁸⁰ Adorno, « Engagement », p. 291.

Car chaque camarade a des yeux
Le Parti en a mille.
Le Parti connaît trois continents
Chaque camarade connaît une ville.
Chaque camarade a son heure
Le Parti, lui, a mille fois son heure.
Chaque camarade peut être anéanti
Mais le Parti ne peut être anéanti
Car il est l'avant-garde des masses
Et dirige leur combat
Avec les méthodes des classiques, forgées
Dans la connaissance de la réalité⁸¹.

Cela fait écho à ce que nous disions plus tôt concernant la bonne conscience de l'humour à message au sein de l'industrie : « L'affirmation tacitement approuvée que dans son camp le monde a cessé d'être antagoniste est complétée par des plaisanteries sur tout ce qui fait mentir la théodicée de l'état présent⁸². » Cette prise de partie rassurante ne tient plus la route dans un monde où la rectitude morale rigide des camps révolutionnaires a servi de fard aux pires atrocités. Les humoristes engagés (l'humour qui se dit avant tout « social », « politique ») jouent les contestataires éclairés, mais ils portent eux aussi des lunettes roses en croyant tenir l'universalité du vrai. Ils favorisent ainsi la régression. Leur art « anti-idéologique prépare la dégradation de [leur] propre théorie en idéologie⁸³ ». L'humour éthique, pour sa part, court « toujours la chance d'être étouffé dans le brouhaha de la culture », mais, il « conserve en silence ce dont l'accès est interdit à la politique⁸⁴ ». S'il ne dit pas quoi penser, quoi faire, de quel côté se braquer, il ne cesse pas pour autant de faire résonner sourdement toute la force de sa dissidence.

À cet égard, au moins deux autres points méritent d'être éclaircis dans la courte citation de *Dialectique négative* rapportée ci-haut : ce qu'est l'imagination exacte pour la pensée

⁸¹ Bertolt Brecht, « La décision », Centre Marxiste-Léniniste-Maoïste, <http://www.centremlm.be/Bertolt-Brecht-La-Decision-Die-Massnahme--1930>.

⁸² Adorno, « Engagement », pp. 293-294.

⁸³ Adorno, « Engagement », p. 293.

⁸⁴ Adorno, « Engagement », p. 305.

philosophique et pourquoi elle est associée à la part dissidente de l'humour éthique. L'imagination (mais aussi la composition, la construction, la production, la création) évoque d'abord une rupture avec l'acte de la pensée dominante, c'est-à-dire la classification conceptuelle allant de l'universel vers le particulier. Il s'agit de rendre compte du particulier qui échappe à l'ordre de la connaissance par un agencement conceptuel nouveau, fait sur mesure et qui l'éclaire. L'imagination ne peut donc pas aller dans tous les sens, elle ne peut pas nier abstraitement l'ordre conceptuel. Elle doit bien être exacte. Elle doit répondre à « l'exigence de répliquer à chaque fois aux questions posées par la réalité rencontrée, au moyen d'une imagination qui regroupe les éléments de la question sans aller au-delà du périmètre qu'ils forment, et dont l'exactitude pourra être contrôlée par la disparition de la question⁸⁵ ». L'imagination du dissident se sert ainsi du matériel à sa disposition dans la réalité problématique, jusque dans ses plus infimes détails, et il le configure pour répondre de manière exacte à un manque. Bien qu'elle n'assure pas que le problème sera surmonté, l'imagination exacte fournit une réponse à une énigme qui émerge dans l'histoire et qui commande une nouvelle interprétation de la réalité. Du côté de l'art, par exemple, l'humour de Kafka abordé dans le chapitre sur Deleuze convoque la philosophie et veut esquisser une réponse à l'énigme posée par notre rapport problématique à la loi alors que la bureaucratie, le capitalisme et le fascisme s'annoncent comme des puissances diaboliques en train de se composer.

En cela, l'imagination exacte s'apparente à la constellation. Celle-ci vise à éclairer « ce que l'objet a de spécifique et qui est indifférent pour la démarche classificatoire, ou la gêne⁸⁶ ». Pour Adorno, la théorie doit arriver à percevoir « la constellation dans laquelle se trouve la chose » afin de

⁸⁵ Theodor W. Adorno, *L'actualité de la philosophie et autres essais*, trad. par Pierre Arnoux, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008, p. 25.

⁸⁶ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 200.

« déchiffrer l’histoire que le singulier porte en lui en tant qu’advenu⁸⁷ », ce qui permet d’espérer que le concept qu’elle voulait ouvrir saute « à peu près comme les serrures des coffres-forts bien gardés : non pas seulement au moyen d’une seule clef ou d’un seul numéro, mais d’une combinaison de numéros⁸⁸ ». Former une constellation revient à regrouper adéquatement les différents éléments de l’énigme, comme nous pouvons relier des astres dans un ciel noir pour voir apparaître une figure. La réponse abolit l’énigme, elle fait sauter la serrure dans la mesure où « suit promptement l’exigence [d’une] transformation réelle⁸⁹ ». La réponse sort de l’espace fermé de la connaissance et convoque une praxis, une pratique qui change les choses.

Rien n’assure pourtant que la philosophie dialectique y arrive. L’imagination exacte est expérimentale, elle essaie de diagnostiquer les contradictions sans donner la garantie de réussir, sans prétendre détenir *a priori* tout ce qu’il faut pour y arriver. La praxis, quant à elle, est le plus souvent bloquée par les normes sociales rigides même si le travail interprétatif fournit des clefs adéquates. De plus, avec l’effondrement des certitudes de la grande philosophie, il n’est plus question de fournir un « programme » qui permettra d’atteindre, une fois pour toutes, la vie juste. La philosophie ne cherche plus à dominer l’ensemble de la réalité, mais, « à échelle réduite, en petit, [elle] permet d’y pénétrer, de faire exploser le cadre du simple étant⁹⁰ », de ce qui peut sembler aller de soi. Marx, par exemple, a dépassé les grands principes de l’économie politique classique et de ce qui était jusque-là conceptuellement accepté en découvrant la structure

⁸⁷ Le penseur privé, l’idiot, au sens deleuzien, qui cherche à exprimer ce qui déborde l’ordre de nos connaissances fait écho à cette imagination productive, capable de composer des vérités nouvelles à partir des problèmes rencontrés (voir le chapitre sur Deleuze). Ce qui diffère de Deleuze, par contre, est le caractère historique du singulier que l’on doit déchiffrer. La pensée ne s’ouvre pas à des singularités non médiatisées : « C’est pourtant d’une manière concrètement historique que l’irréductible fait irruption. » Adorno, *L’actualité de la philosophie et autres essais*, p. 26.

⁸⁸ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 201.

⁸⁹ Adorno, *L’actualité de la philosophie et autres essais*, p. 21.

⁹⁰ Adorno, *L’actualité de la philosophie et autres essais*, p. 27.

particulière de la marchandise. Le diagnostic est juste et inédit. La praxis demeure encore aujourd'hui bloquée.

L'humour éthique dissident veut tout autant percer la totalité forcée, le bloc de contraintes écrasantes qu'est devenue la société. De la même manière que la pensée, il ne peut pas tirer à l'aveuglette. L'humour éthique s'inspire de l'imagination exacte pour retrouver une réelle portée dissidente. D'abord, l'humour n'a pas à nommer directement la souffrance comme si elle était si facile à identifier. L'approche mimétique et la constellation conviennent davantage pour l'exprimer. L'humour se fait semblable à la misère pour nous la faire voir comme quelque chose d'insupportable, mais de périssable, d'historique. Le non-identique devient prioritaire, c'est lui qui intéresse et guide le travail imaginatif de l'humoriste, qui lui indique ce qui doit être visé. L'humour éthique doit aller vers cet objet sans le violenter, comme on approcherait les préoccupations et les besoins d'un ami, d'une autre personne⁹¹. En un mot, le sens de l'humour éthique s'affilie à une réflexion philosophique critique et à une pratique qui souhaitent surmonter la souffrance. L'humour éthique ne fait pas pour autant disparaître la question, il ne fait pas sauter les serrures à lui seul, mais aide certainement à tailler les clefs. Le comportement mimétique de la pensée est un moment à conserver ou à retrouver dans l'humour autant que dans la philosophie. Toutefois, comme nous le disions plus tôt, la pensée ne doit pas s'égarer en lui. Elle continue d'être un travail conceptuel. L'approche de la réalité par l'art se rapproche davantage de la mimésis tout en conservant la force rationnelle propre à la théorie. C'est maintenant sur cette question que nous devons nous concentrer pour détailler le rôle de la mimésis dans la conduite de l'humour éthique.

⁹¹ Nous paraphrasons ici Jay Bernstein. Jay M. Bernstein, *The Fate of Art : Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 224.

Art, mimésis, humour

L'art n'a pas le devoir d'être humoristique. Son jeu mimétique entretient pourtant certaines affinités surprenantes avec l'humour éthique et le rire. En effet, la théorie esthétique d'Adorno permet de relever quatre traits relatifs à l'art que nous jugeons opportun d'associer au concept d'humour éthique. D'abord, tout comme l'œuvre d'art, l'humour éthique n'est pas en opposition stricte avec la rationalité. Son comportement mimétique est une forme de connaissance qui critique la rationalité sans se perdre dans l'irrationalisme. Ensuite, l'humour éthique, même par l'expression de la tristesse et de la laideur, demeure très sensible au beau naturel. Il doit renouer avec lui. Il est aussi une manière de communiquer l'utopie, il ouvre la conscience à la possibilité réelle d'un monde et d'une vie juste même s'il ne peut tenir cette promesse à lui seul. Finalement, il sera question du plaisir que procurent l'art et l'humour par leur capacité à résister à la mutilation de la vie, à être des forces dissidentes dans un monde réifié. Beckett, dans la section suivante, nous permettra d'illustrer en détail comment ces composantes de l'humour éthique peuvent s'articuler concrètement dans l'art.

La mimésis comme moment rationnel de l'art et de l'humour

D'abord, le comportement mimétique de l'art, tout comme celui de l'humour, n'est pas en rupture franche avec la rationalité. Il n'est pas irrationnel, ni pré-rationnel, « ce qui le condamnerait *a priori* au mensonge⁹² ». Adorno comprend l'art actuel comme la conscience des malheurs que la connaissance n'arrive pas à conceptualiser⁹³. Si la philosophie doit renouer avec le comportement mimétique pour redynamiser sa rationalité et dépasser le concept par le concept, l'art a quant à lui le devoir de conserver une part du comportement rationnel. En fait, l'unité de l'œuvre d'art est

⁹² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 86.

⁹³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 39.

possible grâce à la raison, mais cette synthèse se veut non-violente, elle veut approcher la réalité sans emprunter l'agencement catégoriel de la raison⁹⁴. L'art exprime ainsi une vérité concrète, mais non-conceptuelle ou, plutôt, pas-encore-conceptuelle, d'où la relation dialectique entre la philosophie et l'art : « l'art a besoin d'une philosophie interprétative capable de dire ce qu'il ne peut pas dire, alors que seul l'art est cependant capable de le dire par le fait qu'il ne le dit pas⁹⁵ ». Ainsi, la mimésis, trouvant son refuge dans l'art, porte atteinte à l'univocité de la connaissance. L'art est la « rationalité qui critique celle-ci sans l'esquiver⁹⁶ ». Il veut montrer comment les choses sont tout en exprimant quelque chose de *plus* que le langage philosophique n'arrive pas encore à dire.

À cet effet, Adorno reprend un jeu de mots de Beckett qu'il repère dans le titre du roman *Comment c'est* : « Les œuvres cessent d'être un bastion à l'égard de cette vie. [Elles disent] ceci : c'est ainsi que cela se passe à l'extérieur. Dans la représentation de ce *comment c'est*, les œuvres d'art sont inconsciemment pénétrées par leur *autre*⁹⁷ ». Cet « *autre* » peut être compris comme une *possibilité sociale réelle et libératrice* que l'art exprime à même la mimésis de la vie qui se dégrade dans la société actuelle. À un autre endroit dans *Théorie esthétique*, mais en se référant toujours à l'œuvre de Beckett, Adorno précise que plus « la société devient totale, plus elle se réduit à un système univoque, et plus les œuvres d'art, qui emmagasinent l'expérience de ce processus, se changent en l'*autre* de cette société⁹⁸ ». Le comportement mimétique de l'art ne fait pas que témoigner docilement de ce qui est. En montrant *comment c'est*, la mimésis fait *commencer* l'expression de

⁹⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 87.

⁹⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 110.

⁹⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 86.

⁹⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 309.

⁹⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 55.

quelque chose d'autre, elle imite ce qui n'est pas commencé encore, mais qui, d'une certaine manière, pourrait ou devrait arriver. Elle n'est donc pas la « photographie du malheur ou la fausse béatitude », mais bien l'expression du « désastre par l'identification⁹⁹ ». La mimésis doit rendre avec *exactitude* l'image négative de la société. Elle peut ainsi rendre une certaine éloquence à « ce qui est durci et aliéné¹⁰⁰ » sans le subsumer. L'art, pour Adorno, favorise l'expression de la peur (la peur de la différence, de ce que nous ne maîtrisons pas et que nous refusons de penser) et de la souffrance sociale (le poids de cet élément impensé sur le sujet). Les œuvres sont donc dissonantes au sein de l'harmonie sociale illusoire. Elles en montrent les brèches, les fêlures, les déchirures et, de ce fait, elles anticipent « la perte de puissance de ce désastre¹⁰¹ ». Même si l'art résiste à l'interprétation conceptuelle définitive, la mimésis, pour Adorno, est liée étroitement à la connaissance, à la vérité, à l'expression de la souffrance et à la dissonance en se faisant semblable au non-identique.

Les œuvres d'art humoristiques doivent conserver cette capacité à s'identifier au non-identique en accentuant plus qu'à l'habitude l'aspect clownesque de la mimésis. L'humoriste éthique renoue avec un langage que la tristesse de la vie adulte, murée dans ses pavés conceptuels, nous fait oublier. La rationalité satisfaite ne fait plus d'expériences comme peuvent encore parfois en faire les enfants. L'art humoristique crée un langage mimétique permettant de faire ressurgir des éclats ou des fragments de nature indomptée là où la discipline morose ne cesse de réguler brutalement la vie. Le langage de l'humour dans l'art fait ressurgir ce qui est négligé par la tradition

⁹⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 39.

¹⁰⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 43.

¹⁰¹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 39.

philosophique, c'est-à-dire l'animalité de l'humain, l'importance du rapport enfantin aux choses¹⁰²,
l'esprit funambulesque du clown et la conscience excentrique du fou :

La connivence des enfants et des clowns est une connivence avec l'art, connivence qui leur est refusée par les adultes, et tout autant une connivence avec les animaux. Le genre humain n'a pas réussi à se débarrasser si totalement de sa ressemblance avec les animaux qu'il ne puisse soudainement la reconnaître et en être submergé de bonheur ; le langage des petits enfants et celui des animaux semblent ne faire qu'un. Dans la ressemblance des clowns avec les animaux s'illumine la ressemblance humaine des singes : la constellation animal-fou-clown est l'un des fondements de l'art¹⁰³.

Le langage mimétique de l'art et de l'humour ressemble à une descente vers une matérialité dont la philosophie tend à se désintéresser, dont nous ne prenons plus soin. L'humour s'inspire de la manière dont le fou, le clown, l'enfant, l'animal « parlent » ou « communiquent » entre eux et avec les choses. Il cherche à retrouver un contact avec ces éléments indociles afin de revivifier la raison, de la remettre en mouvement, de la rendre plus joueuse. La mimésis, comme le souligne Marc Jimenez, est « la réémergence de la nature dans l'art », elle est « un moment régressif, refoulé, tourné vers l'enfance – préhistoire de l'humanité avant la pensée de l'*Aufklärung* – régression vers le monde non dominé, vers le clownesque¹⁰⁴ ». L'humoriste veut revenir au plus près de ce caractère clownesque afin que ses œuvres laissent pressentir une sorte de message crypté vers lequel la conscience dialectique doit se tourner. L'humoriste joue le jeu du non-identique pour le mettre en évidence.

Le beau naturel, l'art et l'humour

Dans un essai sur l'essence du rire, Baudelaire annonce qu'il s'intéresse particulièrement à un rire incorrigible et tenant d'un certain mystère. Dans ce rire est introduit « cet élément insaisissable du

¹⁰² L'enfant « aime tracasser sa mère avec le lancinant problème de savoir pourquoi un banc s'appelle un banc. Sa naïveté est non-naïve. [...] La langue ne devient instance de vérité que dans la conscience de la non-identité entre l'expression et ce qui est signifié ». Adorno, *Dialectique Négative*, pp. 139-140.

¹⁰³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 172.

¹⁰⁴ Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative : Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983, p. 217.

beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique¹⁰⁵ ». Plus tôt, nous disions avec Adorno et Horkheimer que l'humour de l'industrie culturelle est caractérisé par l'oubli du beau. Il importe, pour l'humour éthique, de retrouver son attrait pour la beauté ou, plus précisément, pour la conception adornienne du beau naturel, même lorsque l'humour se veut sombre. L'art veut exprimer cette beauté qui n'est jamais univoque, jamais immédiatement accessible. Si la musique de Schubert, par exemple, tire ses effets en imitant le langage indicible et énigmatique de la nature¹⁰⁶, c'est en puisant « sa substance dans ce qui échappe au concept universel¹⁰⁷ » à la manière du beau naturel. C'est en ce sens que la forme doit correspondre au contenu : dans un rapport d'« identité non objective avec la nature¹⁰⁸ ». De la même manière, en se référant à l'œuvre de Shakespeare, Adorno souligne que « l'art ne représente pas les nuages, mais les pièces de théâtre tentent de représenter les drames des nuages¹⁰⁹ ». Nous pouvons aussi ajouter un exemple tiré de l'œuvre de Baudelaire lui-même. Dans le poème en prose intitulé « Le désir de peindre », il présente le rire d'une femme¹¹⁰ :

¹⁰⁵ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire : et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Sillage, 2008, p. 4.

¹⁰⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 110.

¹⁰⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 107.

¹⁰⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 110.

¹⁰⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 108.

¹¹⁰ Notre attention a été portée vers ce poème à la lecture d'un texte de Jean-Luc Nancy sur le rire et la présence. Nous citerons à nouveau cet essai dans le chapitre sur Derrida. Jean-Luc Nancy, « Le rire, la présence », in *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, pp. 298-299.

Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle, le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée !

Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant, au bas de ce visage inquiétant, où des narines aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une grande fleur éclose dans un terrain volcanique¹¹¹.

Baudelaire ne fait pas un simple portrait du ciel : ce n'est pas la représentation rassurante du soleil ou de la lune dont il est question. Le soleil est noir, la lune est vaincue et révoltée, arrachée du ciel. La nuit orageuse évoque des forces rebelles à l'entendement. La femme aspire l'inconnu et l'impossible, puis une grâce inexprimable jaillit avec son rire. S'il se réfère à la nature, Baudelaire montre bien en quoi elle recèle de nombreux éléments incongrus et indicibles qui échappent complètement aux « hommes purs ». Ceux-ci sommeillent paisiblement et sont bien incapables de rêver au miracle, à l'éclosion d'une fleur en terrain volcanique.

Ainsi approché, le beau naturel est, pour Adorno, l'empreinte d'une contradiction persistante sous l'apparence de l'identité. Il est l'appel de l'autre, du non-identique, de ce qui n'a pas encore atteint la présentation artistique¹¹² : le poème de Baudelaire exprime le désir de peindre ce qui ne se laisse pas peindre. Ce qui suscite un frisson ou un effroi dans le beau naturel est ce vers quoi la pensée doit se tourner pour espérer toucher une vérité nouvelle contre ses vérités usées. L'ouverture provoquée par l'expérience du beau naturel n'est pas réconfortante, apaisante ou propice à la

¹¹¹ Charles Baudelaire cité dans Nancy, « Le rire, la présence », p. 298.

¹¹² Bernstein, *The Fate of Art*, p. 220.

sérénité. Dans cette expérience se mêlent plutôt « l'angoisse et la conscience de la liberté¹¹³ », la frayeur face à ce qui bouscule nos repères et le signal d'une souffrance habituellement oubliée qui cherche à s'exprimer. Si le peintre décrit par Baudelaire « brûle de peindre » celle qui rit, « il y a longtemps déjà qu'elle a disparu », « comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté par la nuit¹¹⁴ ». La démarche mimétique de l'humoriste doit ainsi être guidée et attirée par le beau naturel qu'il voit émaner de l'objet comme une sorte de « rayonnement intérieur¹¹⁵ » qui se dérobe à l'aspect rassurant du concept figé, de l'universel dans lequel nous l'avions rangé.

Le beau naturel, pour le dire autrement, s'impose à nous, il commande notre attention et nous exhorte à l'approcher par la mimésis pour éviter de lui faire violence : « On le perçoit autant de manière contraignante et obligatoire que comme un incompréhensible qui attendrait, interrogateur, sa résolution. Il n'y a guère que ce double caractère qui se soit si parfaitement transposé du beau naturel aux œuvres d'art¹¹⁶. » Cette résistance à l'interprétation permet à l'art et à l'humour de passer à côté de la totalité conceptuelle, de présenter des possibilités en rupture avec l'apparente nécessité voulant que tout objet soit réduit à sa valeur d'échange. L'œuvre d'art est certainement réifiée en tant qu'objet social, échangeable et ainsi de suite, mais elle continue d'être plus qu'une simple marchandise, elle dit silencieusement, comme le beau naturel, « plus que ce qu'elle est¹¹⁷ », sans nommer ce surplus. L'éloquence de la nature est dans son silence interpellant et l'humour, tout comme l'art, doit s'efforcer de préserver cette part silencieuse. Préserver ce langage silencieux, c'est aller dans le sens de rendre justice au non-identique. Dès lors, ce qui rayonne silencieusement

¹¹³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 100.

¹¹⁴ Baudelaire cité dans Nancy, « Le rire, la présence », p. 298.

¹¹⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 107.

¹¹⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 108.

¹¹⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 118.

dans l'humour éthique est un élément vital, l'indication qu'il est toujours possible d'échapper à la mortification de la vie. Cet élément vital n'est pas n'importe quoi, mais bien une souffrance en attente de son expression, de sa libération qui viendrait secouer la totalité. Le beau naturel, « face au principe dominant, comme au chaos diffus, [...] est un *autre* auquel ressemblerait le réconcilier¹¹⁸ ». Contre l'humour qui exige la compréhension immédiate de chaque blague, qui ne nous laisse plus sentir aucune énigme, aucune négativité, aucune articulation réellement artistique, l'humour éthique doit renouer avec l'attrait pour le caractère indéfinissable et indéterminable du beau naturel¹¹⁹, avec la noirceur du soleil et une « lune arrachée du ciel¹²⁰ ». L'humour éthique retrouve l'humilité de répondre à l'exigence du beau, c'est-à-dire à la force subjective de se laisser conduire par « l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses¹²¹ ». Au lieu de prétendre dominer la nature, de renforcer la seconde nature, de parler de ce qui est laid et de ce qui fait peur comme si, par le rire, on y échappait automatiquement, l'humour éthique se lance sur les traces de ce qui cloche en nous laissant entendre que nous n'en sommes pas encore à la fin de l'histoire.

Humour et utopie

La production artistique est déterminée par le contexte, par l'état de la société. La beauté naturelle, que l'on confond souvent avec quelque chose d'anhistorique, a son noyau historique¹²². Pour Adorno, celui « qui voudrait fixer le beau naturel en un concept invariant tomberait dans le ridicule¹²³ ». Le beau naturel évoque le côté périssable de la nature plutôt qu'une idée d'éternité,

¹¹⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 112.

¹¹⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 110.

¹²⁰ Baudelaire cité dans Nancy, « Le rire, la présence », p. 298.

¹²¹ Paul Valéry cité dans Adorno, *Théorie esthétique*, p. 110.

¹²² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 100.

¹²³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 107.

d'immuabilité. L'art, en rétablissant un lien avec lui et en approchant par la mimésis le non-identique enfoui dans le milieu relatif présent, évoque la possibilité réelle de l'utopie dans la société contemporaine sous l'emprise de la logique de l'identité. Il ne peut pourtant pas prétendre pouvoir la concrétiser davantage que la théorie. L'art présente l'utopie de manière négative par la dissonance et par la résistance. L'utopie n'apparaît « que par l'absolue négativité », de l'image de notre monde en ruine¹²⁴ :

Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie – le fait que d'après le stade des forces productives, la terre pourrait être ici et maintenant le paradis – se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale. Dans l'image de la catastrophe, non pas dans sa reproduction photographique, mais dans les chiffres de sa virtualité, l'élément magique de la plus lointaine préhistoire de l'art réapparaît sous le sortilège intégral comme si, par son image, il voulait conjurer la catastrophe¹²⁵.

L'œuvre, par son caractère énigmatique, dit « quelque chose en même temps qu'elle le cache », elle « singe de façon clownesque¹²⁶ ». Pour reprendre avec Adorno la réflexion de Thomas Mann, l'art est « une farce du plus haut niveau¹²⁷ ». Il joue à cache-cache avec l'utopie en la voilant de noir. L'œuvre conserve dans l'image du malheur un caractère enfantin, presque rieur. Elle nous ramène du même coup à la plus lointaine préhistoire, à ce qui précède la domination progressive de la vie jusqu'à la catastrophe actuelle. L'art, en ce sens, est « un souvenir, souvenir du possible contre le réel qui l'a refoulé, quelque chose comme la compensation imaginaire de la catastrophe qu'est l'histoire universelle¹²⁸ ». Des possibilités émancipatrices sont bien à notre portée et l'art refuse de l'oublier, refuse de se résigner en nous faisant toujours sentir ce qui excède l'ordre mortifère des choses. Cette promesse de bonheur est toutefois trahie, brisée. L'art la maintient, ce

¹²⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, pp. 57-58.

¹²⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, pp. 57-58.

¹²⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 173.

¹²⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 259.

¹²⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 192.

qui est déjà beaucoup, sans arriver à la tenir. Il veut surmonter l'ensorcellement quasi total de la logique de l'identité dominante, de la rationalité triomphante, comme si son image pouvait, à la manière d'une sorte d'effet magique archaïque, parvenir à calmer les puissances démoniaques qui nous accablent.

L'humour éthique est lié à cet élément magique de l'art. Adorno soutient qu'un fond d'humour a toujours animé les cérémonies, les fêtes ou les œuvres d'art visant à exorciser les forces effrayantes de la nature. Plus précisément, il s'appuie sur la thèse de Johan Huizinga selon laquelle les sociétés primitives adhéraient aux mythes (même les plus sacrés) avec humour¹²⁹. Pour Huizinga, nous jugeons avec un sérieux exagéré les mythes anciens selon les critères actuels de la science, de la philosophie ou des croyances religieuses dominantes. Nous oublions, selon lui, qu'un « half-joking element verging on make-belief is inseparable from true myth¹³⁰ ». Dans l'élaboration des mythes, « a fanciful spirit is playing on the border-line between jest and earnest¹³¹ ». Loin d'être dans l'illusion absolue face aux pratiques magiques ou religieuses, ceux qui y adhéraient avaient conscience que les rituels étaient, en quelque sorte, des simulacres. Ils croyaient réellement au mythe tout en sachant qu'un élément de facticité persistait en lui. Or, pour Adorno, l'élément humoristique dans tout art consiste à avoir « conscience de la fausseté du vrai¹³² ». C'est-à-dire que l'artiste cherche véritablement à prévenir la catastrophe tout en sachant que son œuvre a quelque chose de faux dans la mesure où elle ne changera pas vraiment l'ordre établi. L'artiste fait tenir ensemble « le sérieux le plus grand et la malice ou la "plaisanterie"¹³³ ». L'humour n'est pas

¹²⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 441.

¹³⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston, Beacon Press books, 1955, p. 143.

¹³¹ Huizinga, *Homo Ludens*, p. 5.

¹³² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 442.

¹³³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 442.

l'expression complètement naïve de la joie au sein du monde faux. Il refuse la réconciliation avec l'état de ce monde. Une trace d'humour anime l'œuvre d'art dans la mesure où elle s'identifie à la bêtise sociale tout en appelant à la dépasser, sans garantir d'aucune manière que ce dépassement viendra. C'est là, et non dans une stricte régression bouffonne qui nie la rationalité ou, à l'inverse, dans une rationalité inflexible qui sombre par le fait même dans l'irrationalité, que l'humour éthique réalise son tour de force.

Plaisir de l'humour éthique

Ce qui vient d'être dit est déterminant pour poursuivre notre réflexion sur l'humour éthique : il renoue avec la beauté naturelle, le non-identique et l'utopie. Il est un équilibre original entre la croyance et la non croyance, entre le sérieux et la plus haute plaisanterie. Il reste à ajouter qu'il reste un plaisir, il contient une certaine gaieté sans toutefois être en stricte opposition avec la gravité. Malgré la platitude de la maxime de Schiller évoquée plus tôt, « la vie est grave, l'art est gai », Adorno en retient tout de même une part de vérité. L'art est gai dans la mesure où il échappe aux contraintes dans lesquelles nous sommes empêtrés de force au quotidien. L'art « incarne quelque chose comme de la liberté au milieu de la non-liberté. Si sa seule existence le fait échapper à l'emprise dominante, c'est qu'il exprime en même temps une promesse de bonheur, d'une certaine façon, même dans l'expression du désespoir¹³⁴ ». Adorno reprend en ce sens deux distiques de Hölderlin : « Beaucoup tentèrent en vain de dire joyeusement la joie extrême / Ici elle me parle enfin, elle parle du fond de la tristesse », puis « Vous jouez et badinez toujours? Il le faut! Ô mes amis! / Cela touche mon âme, car seuls les désespérés y sont obligés¹³⁵ ». La gaieté de l'art et de l'humour ne peut pas être réduite à des mots positifs d'encouragement, nous permettant uniquement

¹³⁴ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 430.

¹³⁵ Hölderlin cité dans Adorno, « L'art est-il gai? », p. 432.

de mieux collaborer avec le système ou de mieux le supporter¹³⁶. Le plaisir qu'il offre se situe plutôt dans la contradiction et la résistance qu'il trouve en exposant l'ordre quotidien. Il est une source de plaisir dans la mesure où « il s'épanouit au-dessus de ce dont il démontre le pouvoir¹³⁷ ». En s'identifiant de manière négative au malheur, en s'en approchant au plus près par la mimésis, il nous permet de voir ce malheur avec un pas de recul, avec une distance, sous un jour nouveau. En nommant ainsi la malédiction, l'art croit pouvoir « la rendre moins dure¹³⁸ ». À mots couverts, il laisse pressentir le bonheur réel qui pourrait advenir. Pour Adorno, le bonheur aujourd'hui ne peut qu'être « dans le langage qui va au-delà du simple étant¹³⁹ », au-delà de ce qui semble être ni plus ni moins que l'idée que nous nous en faisons. Contre la « gravité bovine » du désespoir de celui qui ne rit que pour mieux se conserver dans un monde terrifiant où l'on est déjà abattu, la gaieté de l'art réside dans la composition d'un langage qui refuse de taire ce qu'on ne peut pas dire.

À quoi bon tous ces efforts d'équilibristes de l'art et de l'humour s'ils se doivent de rester très humbles quant à leur capacité de changer le monde? D'une certaine manière, nous retrouvons dans l'œuvre d'art « l'absurdité manifeste » des numéros de cirque où l'on s'efforce de vaincre la pesanteur sans autre objectif que de vaincre la pesanteur¹⁴⁰. Les moyens prennent toute la place, la fin ciblée reste innommée, non explicitée. L'intrigue et le développement, pour le dire autrement, deviennent l'objet de notre attention alors que « les solutions visées se dégradent en poncifs¹⁴¹ ». L'art et l'humour, selon Adorno, s'entremêlent dans cette dynamique :

¹³⁶ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 432.

¹³⁷ Adorno, « L'art est-il gai? », pp. 430-431.

¹³⁸ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 431.

¹³⁹ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 432.

¹⁴⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 259.

¹⁴¹ Adorno, *Théorie esthétique*, pp. 309-310.

Telle est l'origine historico-philosophique de l'humour moderne. Certes, la vie est reproduite à l'extérieur par ce mécanisme. C'est un moyen en vue d'une fin. Mais il réprime toute fin jusqu'à ce qu'il devienne fin pour soi-même, c'est-à-dire véritablement absurde. Cela se répète dans l'art lorsque les intrigues, les développements et les actions et, dans la dépravation, les crimes des romans policiers, absorbent tout intérêt¹⁴².

Ce faisant, les œuvres d'art et l'humour nous indiquent comment la vie se passe de nos jours¹⁴³. Ils se moquent de la société capitaliste, du monde extérieur : « ils reprochent au travail social ainsi qu'à son caractère borné tout ce qu'il a de potentiellement superflu. Cette inutilité est véritablement le point de coïncidence de l'art et du mécanisme social réel¹⁴⁴ ». En effet, le mode de vie, le travail et la politique moderne dominante n'ont pas d'autre fin que l'accroissement du capital, le « progrès » technique, scientifique. La mise en œuvre des moyens déployés et tout le travail qu'ils nécessitent, comme le remarque Martin Thibodeau, visent une fin laissée « tragiquement inquestionnée¹⁴⁵ », sans souci éthique.

Adorno, dans ses « Thèses sur le besoin », discute davantage de cette dynamique de l'inutilité au sein du capitalisme (ou, plutôt, de l'utilité bornée du travail social, sans excédent pertinent à l'intérieur de ce cadre). Dans ce court texte, il déplore le fait que les besoins, malgré leur apparente diversité, sont fixés et façonnés par la société de classes qui assure la continuité injustifiable de la souffrance. Le besoin « dans sa forme [est] médiatisé [...] par le marché, puis figé¹⁴⁶ » par celui-ci. Cette production des besoins carbure au manque et à sa pérennité, ce qui assure le profit ainsi que la consommation effrénée de produits de toutes sortes. Par exemple, les moyens toujours florissants de l'industrie de l'humour, une fois que nous levons le voile sur sa prétention

¹⁴² Adorno, *Théorie esthétique*, p. 309.

¹⁴³ Nous faisons écho ici à ce que nous annonçons plus tôt en discutant du jeu de mot de Beckett : la mimésis, en imitant *comment c'est*, permet de *commencer* à dire quelque chose au-delà de cet état de fait.

¹⁴⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 309.

¹⁴⁵ Martin Thibodeau, *La théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 78.

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno, « Thèses sur le besoin », in *Société : Intégration, Désintégration. Écrits sociologiques*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 129.

frauduleuse à nous permettre de rompre avec la grisaille du quotidien, donnent l'impression de combler sans cesse le besoin de s'égayer tout en négligeant âprement ce besoin. Autrement dit, la société produit un besoin criant de rire en s'assurant simultanément de la constance du malheur, elle couvre en vitesse le manque qu'elle interdit de satisfaire. Puis nous rions encore et toujours de cette manière. En ce sens, procrastiner devant une télésérie humoristique visionnée en rafale (alors que la honte de ne pas faire un travail « utile » se mélange à l'impression de se détendre) correspond, le plus souvent, à un besoin commandé par et pour le capitalisme. L'« inutilité » en question est retournée en bénéfice pour l'industrie du toujours-semblable qui accroche de plus en plus de spectateurs dont le besoin de rire est insatiable. Cette insatisfaction permanente est le vrai visage de la satisfaction trompeuse du divertissement à la chaîne. Celui-ci devient l'accessoire revigorant du travail non-libre, de la domination. Un ennui sans ressort, un ennui à la fois sévère, incessant et insidieux en résulte puisque la morne routine se poursuit jusque dans les temps « libres¹⁴⁷ ».

¹⁴⁷ Cette dichotomie rigide où le temps de travail (temps non-libre) doit être bien distinct du temps réservé aux loisirs fait écho à ce qu'Adorno évoque dans son essai intitulé *Temps libre*. Alors que la productivité, grâce aux avancées technologiques, tend à dégager plus de temps libre, « il y aurait tout lieu de craindre que le temps libre tende à devenir le contraire de ce qu'il est, c'est-à-dire sa propre caricature. En elle, se prolonge la non-liberté, dont la plupart des hommes non libres sont aussi peu conscients que de leur non-liberté même. [...] Dans le même temps, on a imprégné dans le conscient et l'inconscient des individus, sous forme de norme, la différence entre le travail et le temps libre. Du fait que, conformément à la morale dominante du travail, le temps non consacré au travail doit reconstituer la force travail, ce temps sans travail est séparé du travail avec un zèle puritain précisément parce qu'il n'est qu'un simple appendice de celui-ci. C'est là un mode de comportement propre au caractère bourgeois. On doit d'une part se concentrer sur son travail, ne pas musarder ; c'est là-dessus que reposait jadis le travail salarié, et ses lois se sont intériorisées. Le temps libre, d'autre part, sans doute pour qu'on puisse d'autant mieux travailler, ne doit en rien faire penser au travail. Cela explique la débilité de beaucoup de loisirs. » Theodor W. Adorno, « Temps libre », in *Modèles critiques : Intervention, répliques*, Paris, Payot, 1984, pp. 180-181. « L'état de somnolence est le point culminant d'un moment décisif du temps libre dans les conditions sociales actuelles : l'ennui. [...] L'ennui est la fonction de la vie soumise aux contraintes du travail et à une sévère division de celui-ci. Il n'est pas nécessaire qu'il en soit ainsi. [...] Si les hommes étaient en mesure de décider d'eux-mêmes et de leur vie, s'ils n'étaient pas toujours attelés à la routine, ils ne devraient pas s'ennuyer. L'ennui est la réaction à la grisaille objective. » Adorno, « Modèles critiques », p. 183.

Pour paraphraser Adorno, il est ridicule de croire qu'une société émancipée réclamerait haut et fort l'humour puéril des ténors de l'industrie du rire. Plus la soupe est savoureuse, plus on renonce avec volupté à la soupe Campbell¹⁴⁸. Plus le rire est sublime, plus le plaisir est grand de se priver des marques de commerce que sont devenus les humoristes. Dans une société sans classe où le manque aurait disparu, « la relation entre besoins et satisfaction va se transformer¹⁴⁹ » : la satisfaction des besoins ne sera plus une entrave au bonheur, elle ne sera plus organisée par l'ordre de la domination, elle ne sera plus le corollaire obligé de notre indigence, de notre soumission à des rapports de production oppressifs. L'humour et le rire pourraient alors se revivifier, prendre une tout autre teinte, développer des formes insoupçonnées. Pour maintenir cette possibilité vivante, l'art et l'humour éthique s'opposent à l'état du monde en accentuant par la mimésis l'absorption aberrante des fins par les moyens. Les personnages de Kafka, par exemple, se perdent dans une série de moyens souvent incongrus qui n'aboutissent à aucune réconciliation, à aucune fin utile ou même heureuse¹⁵⁰. Comme nous le verrons dans un instant, il ne faut pas davantage compter sur le développement de la pièce *Fin de partie* de Beckett pour discerner une fin salutaire et bien claire.

Cette inutilité n'est pourtant pas une négation brutale du bonheur comme le fait le capitalisme. La dissonance de l'humour éthique crée des objets « inutiles » à l'égard du pouvoir économique global et homogénéisant en se jouant du sens qu'il impose. Plus précisément, l'humour éthique veut échapper autant qu'il le peut au règne du travail social « utile », du travail organisé par le principe universel de la valeur d'échange. Avec Adorno, nous pouvons ainsi revendiquer de manière critique l'inutilité que Marx révélait déjà dans *Le Capital* : « aucun objet ne peut être une valeur

¹⁴⁸ Adorno, « Société : Intégration, Désintégration », pp. 127-128.

¹⁴⁹ Adorno, « Société : Intégration, Désintégration », p. 129.

¹⁵⁰ Voir la section du chapitre sur Deleuze où il est question de Kafka.

s'il n'est une chose utile. S'il est inutile, le travail qu'il renferme est dépensé inutilement et conséquemment ne crée pas de valeur¹⁵¹ ». Le travail de l'humour éthique a un caractère social sans être complètement cristallisé dans un objet commensurable à l'ordre actuel des choses et au grand marché capitaliste. Il renoue ainsi avec le plaisir de résister à ce qui l'enserme. Sa discordance indique la possibilité d'exister au sein de la société sans être totalement sous son emprise. Il porte avec lui la rumeur d'une autre manière de vivre et de créer. Il évoque une vie où l'inutilité « n'est alors plus une honte », où

la productivité aura des effets sur le besoin au sens propre, non dégradé, du terme : non dans le sens où le besoin insatisfait se laisserait apaiser par ce qui est inutile, mais dans le sens où le besoin apaisé serait à même de se comporter à l'égard du monde sans le formater à coups d'utilité universelle¹⁵².

L'inutilité de l'humour éthique est la trace d'une possibilité émancipatrice étouffée par le capitalisme tardif, elle est une promesse de bonheur, le souvenir de la vie non dominée et non mutilée au milieu des ténèbres.

Beckett : le rire mutin est muet

Plusieurs éléments sont nommés dans la section précédente pour penser l'humour éthique. D'abord, l'humour ne s'oppose pas abstraitement à la rationalité. Certes, il en propose une critique en refusant la violence de la logique de l'identité à l'égard du particulier, mais il ne tourne pas le dos à la vérité, à la connaissance, à la tentative de nommer ce qui nous échappe. Il cherche à présenter le non-identique par la mimésis, à faire transparaître l'utopie dans l'image négative de la société. La tristesse de l'humour, la douleur et la souffrance qui ne se laissent plus penser, mais qu'il arrive à évoquer est ce par quoi la possibilité d'une vie meilleure se fait sentir. Tout le plaisir de l'humour réside dans sa capacité à résister, dans sa dissidence à l'égard du bloc qu'est devenue

¹⁵¹ Karl Marx, *Le capital : chapitre I, la marchandise*, trad. par Hervé-Marie Forest, Paris, Hachette, 1884, p. 85.

¹⁵² Adorno, « Société : Intégration, Désintégration », p. 129.

la société. Son inutilité est l'espoir d'échapper au sort du monde, à sa fermeture définitive, à ce qui enserme la vie avec une violence et une portée inégalées. Ces éléments théoriques trouvent un écho dans l'humour de Beckett qu'il convient maintenant d'examiner avec attention.

Une mimétique de l'absurde

L'œuvre de Beckett et, plus particulièrement, la pièce *Fin de partie* illustrent bien comment l'art et l'humour peuvent continuer d'exister de manière résiduelle. La mimésis, le rire négatif et la résistance offerte par Beckett expriment une manifestation à la fois singulière et percutante de ce que peut être l'humour éthique. D'abord, l'humour chez Beckett se traduit par une présentation mimétique de l'absurdité de la réalité, autant de ce qu'est devenu le monde que des manières habituelles de l'interpréter. Contrairement à l'humour qui cherche à passer un message clair ou qui laisse toujours deviner un sens évident à ses blagues, *Fin de partie* peut être comprise uniquement par son caractère incompréhensible¹⁵³. La mimésis s'identifie négativement à un sens de la vie qui pourrait encore être dévoilé à partir des traits existentiels invariants de l'humain. Or, selon Adorno, la « question de la possibilité de la philosophie aujourd'hui, ou de la théorie en général, suscite [chez Beckett] un haussement d'épaules. L'irrationalité de la société bourgeoise dans sa phase tardive se refuse à être comprise¹⁵⁴ ». Autrement dit, la philosophie qui plaque un sens ontologique sur les rapports sociaux dans les ruines du capitalisme tardif est aussi irrationnelle que celui-ci. L'absurdité de *Fin de partie* résiste ainsi à l'interprétation philosophique qui voudrait mettre à jour le profil d'un « être premier et permanent¹⁵⁵ ».

¹⁵³ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 203.

¹⁵⁴ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 204.

¹⁵⁵ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 204.

Face à cette tendance philosophique, Beckett « répond par la parodie, celle de la philosophie qui vomit ses dialogues¹⁵⁶ ». Adorno entend la parodie de manière emphatique, c'est-à-dire qu'elle « est l'utilisation des formes à l'époque où elles sont impossibles. Elle montre cette impossibilité, et change ainsi les formes¹⁵⁷ ». Lorsque Hamm demande à Clov s'ils ne seraient pas en train de « signifier quelque chose », ce dernier lui répond : « Signifier? Nous, signifier! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne¹⁵⁸! » Tout projet ontologique est détruit par des saillies que la métaphysique traditionnelle ne peut pas vraiment récupérer à son compte, à moins de prendre au tout premier degré ce genre de pied de nez rieur à l'égard de l'« éternelle sagesse bourgeoise » dans laquelle a dégénéré la vérité ancienne :

Hamm : Tu te souviens de ton père ?

Clov : (*avec lassitude*) : Même réplique. (*Un temps.*) Tu m'as posé ces questions des millions de fois.

Hamm : J'aime les vieilles questions. (*Avec élan.*) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça¹⁵⁹ !

La philosophie doit changer de forme, elle ne devrait plus s'accrocher aux vieilles questions et, surtout, aux vieilles réponses. Le sens de l'humour absurde revient ici à se jouer du sens, des principes, des vérités usées que l'on s'obstine à préserver sans non plus proposer ou assurer de relève dialectique. Comme le veut Adorno, « si l'enfer existentialiste est une sorte de tunnel où la lumière apparaît à l'autre bout quand on arrive au milieu, le dialogue de Beckett fait sauter les rails de la conversation : le train n'atteindra pas le côté où il fait jour¹⁶⁰ ». Beckett fait tomber les garde-fous dans un monde qui ne tient déjà plus la route. Il ne provoque pas pour provoquer, il ne critique pas au nom d'un point de vue qui serait meilleur que celui des autres, il avance « sans la moindre

¹⁵⁶ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 204.

¹⁵⁷ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 221.

¹⁵⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 47.

¹⁵⁹ Samuel Beckett cité dans Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 204.

¹⁶⁰ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 226.

intention polémique » et sans opposer à l'irrationalité dominante une autre « vision du monde¹⁶¹ » qui serait enfin la bonne. Au contraire, ce monde, il « le prend à la lettre¹⁶² », il s'identifie à ce qui est avec la plus haute vigilance. Face à la misère de la pensée et de la vie, les pièces de Beckett présentent « un univers symbolique » dont le « caractère minable et abîmé [...] est l'empreinte, le négatif du monde administré¹⁶³ ». Bref, pour Adorno, *Fin de partie* nous fait voir un monde désastreux et funeste qui permet peut-être de sentir davantage l'état réel du monde qu'un discours conceptuel voulant nous éduquer sur la quête d'authenticité ontologique de l'étant et de l'être.

Si ce ne sont pas des invariants qui apparaissent dans l'œuvre de Beckett, ce sont bien plutôt des éléments historiques glanés à même l'état des choses. Plus précisément, Adorno nous invite à lire *Fin de partie* en tenant compte de l'imagination exacte de Beckett, « des comportements et des constellations [de ses] personnages¹⁶⁴ ». La souffrance ou la perte de ceux-ci n'a pas la prétention, telle qu'elle est présentée, d'être définitive. Elle ne nous dit pas, par exemple, que la vie doit nécessairement être ainsi ou encore qu'elle ne change pas malgré les soubresauts d'ordre secondaire de l'histoire. La déformation des personnages est celle qui est « infligée aux hommes par la forme de leur société¹⁶⁵ » selon le contexte historique. Beckett le montre grâce à sa capacité à regrouper des fragments de la réalité et à les organiser de telle manière que nous en avons une vision singulière. Il s'intéresse aux « détails mornes qui défient le concept¹⁶⁶ », aux situations que l'on ne peut expliquer, mais qui ressemblent étrangement à ce que l'on peut vivre ou sentir actuellement.

¹⁶¹ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 212.

¹⁶² Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 212.

¹⁶³ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 56.

¹⁶⁴ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 218.

¹⁶⁵ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 218.

¹⁶⁶ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 213.

En fait, ce sont nos rapports hiérarchiques, sociaux, familiaux et conjugaux que Beckett parodie et nous montre de manière mimétique. D'un côté, quand Hamm, après avoir eu un échange sur la servitude absurde de Clov, énonce qu'« il faut toujours tout expliquer aux gens », il veut convaincre son valet de « ce que des millions de chefs essaient chaque jour de faire entrer dans la tête de millions de subordonnés¹⁶⁷ ». L'absurdité du dialogue montre à quel point, au final, ces classes sociales ne parlent jamais vraiment ensemble de manière productive, l'asymétrie entre le poids et l'influence de chaque discours étant trop grande. De l'autre, les parents de Hamm, Nagg et Nell, chacun dans leur contenant à déchets, n'arrivent plus à se frotter l'un contre l'autre, à s'embrasser, à s'entendre comme il faut. Devenus jetables en raison de l'efficacité et de la fonctionnalité que chacun doit conserver au sein des rapports de production capitalistes, Beckett nous fait entrevoir que cette organisation sociale nous rend tous susceptibles de retrouver, un jour ou l'autre, notre père ou notre mère en soulevant le couvercle d'une grande poubelle¹⁶⁸. Le rapport entre Hamm et Clov n'est pas plus joyeux. L'amitié régresse maladivement.

Hamm : [...] Pourquoi restes-tu avec moi ?

Clov : Pourquoi me gardes-tu ?

Hamm : Il n'y a personne d'autre.

Clov : Il n'y a pas d'autre place¹⁶⁹.

Clov annonce plusieurs fois son départ, sans quitter. Hamm demande souvent ses calmants et ne les obtient jamais, sans toutefois s'énerver plus qu'il ne le faut.

Même si Beckett nous fait sentir que tout cela doit finir, les personnages ne savent visiblement pas quoi faire pour changer la situation et, épuisés, ils ne semblent même pas vraiment vouloir agir

¹⁶⁷ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 225.

¹⁶⁸ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 229.

¹⁶⁹ Beckett, *Fin de partie*, p. 18.

contre celle-ci : « comme l'indique le cadran solaire historico-philosophique de la pièce, il est trop tard pour l'action spontanée¹⁷⁰ ». Ces conditions sont intolérables. D'autant plus que, comme nous le verrons à l'instant, la perte de nos moyens d'action va de pair avec la perte du rire spontané et de l'humour traditionnel.

De la misère du « propre de l'homme » à l'utopie

Au-delà des rapports de domination et des relations humaines, Beckett parodie aussi toutes les catégories dramatiques. Les codes tragiques et les codes comiques ne peuvent plus, à l'heure actuelle, rester ce qu'ils ont été traditionnellement. Le tragique, par exemple, « se décompose, parce qu'il revendique le sens positif de la négativité, celui que la philosophie a appelé la négation positive¹⁷¹ ». La relève qu'annonce le tragique n'a plus lieu d'être, il s'empêtre dans le maintien de l'ordre établi. L'humour subit un sort similaire. Il apparaît comme ce qu'il est devenu dans la société : « un médium esthétique suranné, et abject, sans canon de ce qui devrait faire rire ; sans lieu de réconciliation d'où on pourrait rire ; sans rien d'anodin entre le ciel et la terre dont il serait permis de rire¹⁷² ». L'humour ne peut plus revendiquer la joie, le contenu de celle-ci étant maintenant inaccessible¹⁷³. La plainte est celle « d'un regard vide, creux », le rire se convertit en « pleurs sans larmes, secs¹⁷⁴ ». Dans la pièce *En attendant Godot*, Vladimir dit à Estragon qu'on « n'ose même plus rire ». Estragon lui répond aussitôt « Tu parles d'une privation » avant d'esquisser en relève un sourire « *qui se fige, dure un bon moment, puis subtilement s'éteint*¹⁷⁵ ».

¹⁷⁰ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 232.

¹⁷¹ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 436.

¹⁷² Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 219.

¹⁷³ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 436.

¹⁷⁴ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 435.

¹⁷⁵ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 13.

Tout comme le sourire, le rire dans les pièces de Beckett reste bloqué ou n'arrive que très mal à s'exprimer.

Le « propre de l'homme¹⁷⁶ », comme le disait Rabelais à propos du rire dans une formule récupérable par l'ontologie existentialiste, est, dans *Fin de partie*, toujours réprimé, coupé, forcé, incohérent. Dès le début de la pièce, alors que Hamm est encore couvert d'un drap et que Nagg et Nell sont dans leur poubelle, Clov, seul, fait le tour de son environnement (regarde par les fenêtres, regarde sous le couvercle des poubelles, regarde l'état de son maître) et cela lui procure des rires brefs. Puis, il annonce qu'il n'a plus rien à faire d'autre qu'attendre que son maître le siffle. Les personnages n'arrivent plus à rire ensemble. La communication par le rire, signe de notre humanité, ne passe plus. Nagg et Nell rient ensemble, une petite fois, en évoquant un accident qu'ils ont eu en tandem. Plus ils précisent le souvenir, moins ils rient fort, jusqu'à dire, finalement, qu'ils ont très froid, qu'ils gèlent et qu'ils veulent rentrer¹⁷⁷. Sinon, tous les personnages rient seuls, laissant leur interlocuteur impassible. Tout indique que le rire est réduit à quelques cachinnations schizophréniques, au rire forcé qui semble n'avoir aucune cause réelle ou tout à fait compréhensible. Lorsque Hamm veut comprendre pourquoi Clov rigole, aucun des deux n'arrive à trouver l'objet du rire.

¹⁷⁶ « Pour ce que rire est le propre de l'homme. » François Rabelais, « Gargantua », in *Rabelais : Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 49.

¹⁷⁷ Beckett, *Fin de partie*, p. 29.

Hamm : À plat ventre pleurer du pain pour son petit. On lui offre une place de jardinier.
Avant d'a... (*Clov rit.*) Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ?
Clov : Une place de jardinier !
Hamm : C'est ça qui te fait rire ?
Clov : Ça doit être ça.
Hamm : Ce ne serait pas plutôt le pain ?
Clov : Ou le petit¹⁷⁸.

Autrement, à trois reprises, Hamm et Clov se demandent s'ils devraient rire ensemble. À chaque fois, « ils font semblant de réfléchir, alors qu'ils ne réfléchissent pas¹⁷⁹ », puis se disent qu'ils n'en ont pas envie.

Hamm : Pas de coups de téléphone ? (*Un temps.*) On ne rit pas ?
Clov (*ayant réfléchi*) : Je n'y tiens pas.
Hamm (*ayant réfléchi*) : Moi non plus¹⁸⁰.

L'invariant séduisant du rire comme signe distinctif de l'humain n'arrive plus à avoir de sens, à être partagé.

Il en va de même pour le spectateur. L'incapacité de rire des personnages ressemble à celui du public en général qui se complaît dans le rire rasséréiné, elle en est l'expression mimétique, négative. Hamm, Clov, Nell et Negg parodient d'une certaine manière l'auditoire dont le rire sonore habituel est presque toujours frelaté. « Ça redevient gai », nous dit Clov avant de braquer sa lunette sur la salle et de dire : « Je vois... une foule en délire¹⁸¹. » Le rire se retourne contre le rieur qui voudrait bien faire partie de cette foule en délire, mais, devant l'état de la vie dans la pièce, il en est incapable. Chez les choses ou les résidus d'être humain que sont les personnages de Beckett résonne un rire négatif et silencieux contre le divertissement habituel, contre la réification qui se présente frauduleusement, par le rire, comme un élan de bonheur. La gaieté et le comique

¹⁷⁸ Beckett, *Fin de partie*, pp. 79-80.

¹⁷⁹ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 230.

¹⁸⁰ Beckett, *Fin de partie*, p. 23. Cette situation se répète aux pages 43 et 80 de cette édition de *Fin de partie*.

¹⁸¹ Beckett, *Fin de partie*, p. 43.

survivent « dans leur auto-critique, comme comique du comique. Les traits habilement absurdes ou idiots des œuvres d'art radicales d'aujourd'hui, qui agacent tant les esprits positifs, sont moins une régression à un stade infantile qu'un procès comique qu'elles font au comique¹⁸² ». Pour Adorno, cette parodie du rire et de l'humour chez Beckett est précisément ce qui « sauve l'humour » en provoquant un « rire contagieux, avec la dérision du rire et du désespoir¹⁸³ ». Un passage du roman *Watt* va dans le même sens. Le narrateur évoque le rire sans joie, le « rire des rires, le risus purus, le rire qui rit du rire, hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit – silence s'il-vous-plaît – de ce qui est malheureux¹⁸⁴ ». Ce rire s'élève contre toute « publicité franche ou clandestine en faveur de l'existence » tout comme il rit du désespoir qui « surélève la souffrance, prenant toujours parti pour son immuabilité¹⁸⁵ ». Ainsi, Beckett ne condamne pas le rire en imposant une tristesse insurmontable, mais nous invite à rire à gorges serrées face à la ruine humaine.

Ce rire n'est même plus tout à fait le nôtre. Il est plutôt celui du monde ténébreux à l'égard du sujet qui se voit confronté à sa propre réification, à sa vie estropiée. Le rire comique devrait surgir, selon Bergson, lorsque le mécanique se plaque sur le vivant. Or, le mécanique est aujourd'hui plaqué sur la vie de part en part. Le sujet constate, face à cette situation absurde, qu'il est devenu lui-même l'objet du ridicule, à la manière d'un pantin dépossédé dans un univers en décrépitude. La seconde nature se rigidifie, les seules choses pouvant indiquer le caractère périssable de la vie étant dorénavant nos corps vieillissants et nos idéaux de plus en plus obsolètes :

¹⁸² Adorno, « L'art est-il gai? », p. 435.

¹⁸³ Adorno, « L'art est-il gai? », p. 435.

¹⁸⁴ Samuel Beckett, *Watt*, trad. par Ludovic Janvier et Agnès Janvier, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 49.

¹⁸⁵ Adorno, « L'art est-il gai? », pp. 435-436.

Hamm : La nature nous a oubliés.
Clov : Il n'y a plus de nature.
Hamm : Plus de nature ! Tu vas fort.
Clov : Dans les environs
Hamm : Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents !
Notre fraîcheur ! Nos idéaux !
Clov : Alors elle ne nous a pas oubliés¹⁸⁶.

Au sein de l'industrie culturelle et de la réification généralisée, la dialectique entre la nature et l'histoire est enrayée. Le rire qui émane de *Fin de partie* ressemble à celui de Poséidon étudié plus tôt. Il surgit depuis ce qui nous terrifie, ce qui nous ensorcelle, nous menace, depuis la nature aveugle et rigidifiée. Ce rire met en évidence à quel point la société est loin de la réconciliation avec l'individu, de l'harmonie, d'une vie juste. Il devrait, en fait, « étouffer les rieurs¹⁸⁷ ». En ce sens, le rire du spectateur face à la pièce *Fin de partie* est, avant d'être le sien propre, l'écho inversé et muet du rire que la nature aveugle dirige vers lui.

Cela dit, en laissant le monde rire de nous, en entendant ce rire muet, il reste possible de croire, comme Hamm et Clov, que la nature ne nous a pas encore complètement oubliés. En réveillant le rire de la nature rigidifiée à l'endroit de ce que la société est devenue, Beckett veut en même temps la rendre moins pénible. La force du sortilège s'adoucit par le rire, il reste encore un surplus possible si ce n'est que sous la forme d'une litote : « je n'y tiens pas ». La possibilité du rire débloquent ressurgit sans encore savoir comment il pourrait s'articuler. En riant du désespoir, en s'approchant au plus près des corps meurtris et de la misère, du bloc qu'est devenue la société, il fait apparaître des failles. Le rire mis en sourdine trouve alors son éloquence, ses ouvertures. Si l'ontologie contre laquelle se dresse *Fin de partie* apparaît « comme la pathogenèse de la vie fausse¹⁸⁸ », le caractère clownesque des personnages descend quant à lui « vers un stade

¹⁸⁶ Beckett, *Fin de partie*, pp. 23-24.

¹⁸⁷ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 219.

¹⁸⁸ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 207.

ontogénique extrêmement ancien¹⁸⁹ ». Cette régression, similaire à celle de la mimésis, est à la fois un acte de résistance et de libération à l'égard des normes oppressantes, des impératifs sociaux, des rôles identitaires dans lesquels nous perdons tout sens du jeu. Ce souvenir ramené par la clownerie est celui d'une « liberté qui, sous l'emprise de la nécessité, n'a pu exister et dont il est incertain qu'elle puisse être¹⁹⁰ ». En nous ramenant à ce souvenir qui évoque quelque chose d'encore inconnu au milieu de la vie triste, ce qui est promis est la nouveauté, une rupture, une trace de ce que la rationalité a refoulé.

Vers la fin de la pièce, ce souvenir semble d'ailleurs regagner Clov : « Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'ai jamais vue allumée¹⁹¹. » Même s'il n'a jamais vu rien d'autre que des espaces sombres et funestes, il évoque le souvenir fragile de la possibilité de quelques lumières. Le rire muet de Beckett veut l'utopie, il veut contrer la honte de « l'éternellement semblable¹⁹² » par la conscience de possibilités insoupçonnées que l'on entraperçoit à même le réel lorsqu'on le regarde de près. Dès lors, ce qui est ne se présente plus, à la manière du mythe, comme une fatalité, comme ce qui épuise tous les possibles. Un tel regard vise à atteindre « ce qui est ouvert et non pas fixé à l'avance par la structure¹⁹³ » et ne peut le voir comme quelque chose ayant une forte effectivité. L'utopie, la conscience des possibles, apparaît « au milieu de ce qui est établi » comme « abstrait¹⁹⁴ » ou absurde. Une vérité essentielle s'en dégage.

¹⁸⁹ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 219.

¹⁹⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, pp. 192-193.

¹⁹¹ Beckett, *Fin de partie*, p. 107.

¹⁹² Adorno, *Dialectique Négative*, pp. 75-76.

¹⁹³ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 75.

¹⁹⁴ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 76.

Le délire exact de l'humour éthique

Pour que l'humour éthique, dans *Fin de partie*, arrive à exprimer l'utopie – à l'heure où les grands discours émancipateurs ne tiennent plus la route ; où « ça va finir, ça va peut-être finir¹⁹⁵ » ; où on se demande : « Pourquoi cette comédie, tous les jours^{196?} » ; où « on escompte la catastrophe comme si elle allait de soi¹⁹⁷ » – le langage propre à cet humour, tout en restant exact, doit se munir d'une imagination près du délire. En tant que « dérivé panique et artificiel du bon vieux comique de situation¹⁹⁸ », les différentes scènes de *Fin de partie* trouvent leur ressort comique en exprimant une certaine folie, proche de la clownerie et de l'enfance, qui ne peut qu'inquiéter le bon sens et le sens commun. Les situations « sont arrachées au flux de ce que contre quoi la bonne santé inquiète se défend comme un beau diable : la schizophrénie. Sous son empire, la pièce de Beckett reste maîtresse d'elle-même¹⁹⁹ ». La portée humoristique du langage de cette folie trouve un écho dans un passage précis des *Minima moralia* d'Adorno²⁰⁰. Beckett fausse

¹⁹⁵ Beckett, *Fin de partie*, p. 13.

¹⁹⁶ Beckett, *Fin de partie*, p. 27.

¹⁹⁷ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 206.

¹⁹⁸ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 214.

¹⁹⁹ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 215.

²⁰⁰ Adorno, dans le passage que nous allons citer à l'instant, fait référence à Nietzsche, Karl Kraus et Kafka, mais il est tout à fait pertinent, à notre avis, d'y associer également l'œuvre de Beckett.

consciemment l'image de la réalité pour en faire tomber le voile de fausseté et de prévention ! La dialectique ne saurait accepter tels quels des concepts comme « sain » et « malade », ni même les concepts de rationnel et d'irrationnel qui leur sont apparentés. Une fois qu'elle sait que l'Universel dominant et les proportions qui sont les siennes, sont malades – à proprement parler : atteints de paranoïa et de « projection pathologique » – alors ce qui se présente précisément comme malade, aberrant, paranoïde et même complètement « fou », au regard des critères de cet ordre dominant, c'est pour elle le seul germe de guérison. Maintenant comme, au Moyen Âge, le bouffon à son seigneur, seul le « fou » dit à la domination sa vérité. Dans cette perspective, la tâche du dialecticien serait alors d'amener cette vérité du fou à la conscience de la raison qui est en elle, faute de quoi elle risquerait de sombrer dans l'abîme de la maladie où, sans pitié, l'enferme la santé du bon sens des autres²⁰¹.

La perception et les visions « malades » sont inhérentes à l'humour de Beckett. Adorno y fait référence, par exemple, en rappelant le passage de la pièce où Hamm raconte qu'il a déjà connu un fou qui, en regardant par la fenêtre, ne voyait que les traces de la fin du monde²⁰². Là où Hamm voyait la beauté des voiles des sardinières, le fou, épouvanté, ne voyait que des cendres. Il ressemble en cela à Clov, ce « clown [...] mutilé²⁰³ », qui regarde par la fenêtre et ne voit rien à l'horizon. Les flots sont du plomb, le soleil est néant et il fait « GRRIS » dans tout l'univers²⁰⁴. Le germe de guérison évoqué par Adorno dans cette folie humoristique réside dans sa proximité avec le malheur. L'humour trouve paradoxalement son affinité avec la folie en ayant une claire conscience de la misère du monde, de tout ce qui est sans voix, silencieux, étouffé par l'ordre de la domination. L'abîme dans lequel la maladie de la raison s'enfonce s'approfondit par sa prétention à être en parfaite santé, libérée de toute folie, de toute tendance irrationnelle. Le bouffon montre négativement à la domination, en s'identifiant à sa démence réelle, à quel point elle est ridicule, à quel point son emprise sur la vie ne se justifie pas rationnellement.

²⁰¹ Adorno, *Minima Moralia*, p. 99.

²⁰² Beckett, *Fin de partie*, pp. 60-61.

²⁰³ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 230.

²⁰⁴ Beckett, *Fin de partie*, p. 45.

Cette identification avec l'échec de la raison passe par un langage qui refuse de cadrer avec l'ordre habituel de la communication. Le langage humain chez Beckett passe par une utilisation « folle », clownesque, dénuée de logique au point où il cesse d'être simplement celui de l'humain. Beckett, selon Adorno, transforme le langage

en un instrument de sa propre absurdité, à la manière rituelle des clowns, dont la jacasserie devient un non-sens quand elle veut se faire passer pour du sens. L'effondrement objectif du langage, le blabla à la fois stéréotypé et imparfait de l'aliénation, [...] un agglomérat de phrases débraillées, de liaisons faussement logiques, de mots plastifiés comme des marques de produits, l'écho vulgaire du monde de la publicité, tout cela est détourné pour constituer le langage de l'œuvre poétique, qui nie le langage²⁰⁵.

Le langage absurde de Beckett, éloigné de toute signification claire, « fonde son affinité avec le mutisme²⁰⁶ ». Le langage trouve ainsi une « éloquence qui ne serait pas signifiante²⁰⁷ », qui évoquerait le possible non-conceptuel (pas-encore-conceptuel) qui ne se laisse pas entendre dans la réification et le bâillonnement conceptuel que nous faisons subir aux choses. Dans la présentation mimétique de la souffrance actuelle, la voix de ce qui est passé sous silence s'éveille. Sans s'empressement de couvrir cette souffrance par l'ordre de nos concepts, le langage de Beckett fait commencer la possibilité de l'exprimer. Comme le dit Adorno, on « ne peut prononcer le nom du malheur qu'en silence²⁰⁸ », sans pouvoir immédiatement lui donner un sens, sans le nommer à partir de ce que nous connaissons déjà.

Le langage chez Beckett ressemble en ce sens au rire d'Odradek, un personnage énigmatique de Kafka²⁰⁹ : « No fixed abode, he says, and laughs ; but it is only the kind of laughter that has no

²⁰⁵ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 224.

²⁰⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 119.

²⁰⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 113.

²⁰⁸ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 209.

²⁰⁹ Cela dit, Beckett n'appréciait pas particulièrement l'œuvre de Kafka comme il le dit dans une entrevue au *New York Times* en 1956: « I've only read Kafka in German – serious reading – except for a few things in French and English [...]. I must say it was difficult to get to the end. The Kafka hero has a coherence of purpose. He's lost but he is not spiritually precarious, he's not falling to bits. My people seem to be falling to bits. Another difference. You notice how Kafka's form is classic, it goes on like a streamroller – almost serene. *It seems* to be threatened the whole time – but

lungs behind it. It sounds rather like the rustling of fallen leaves²¹⁰. » Ce rire n'appartient pas en propre à la nature ni au sujet : il n'a pas de demeure parfaitement assignable, son langage n'est pas conceptuel. L'idée même d'un domicile fixe provoque ce rire étrange²¹¹. Il se rapproche d'ailleurs du mot *rustling* que traduit *Rascheln*, utilisé pour parler du frémissement des feuilles, du souffle du vent, du bruissement d'un journal entre les mains d'un lecteur²¹². Par son caractère énigmatique, le rire d'Odradek est similaire à l'irruption d'un fragment de nature animée, non dominée, au sein de la seconde nature endurcie, qui perd par le fait même son emprise sur la totalité. Tout comme les personnages de *Fin de partie*, Odradek a les traits d'un humain, sans en être tout à fait un. Son rire n'a rien à voir avec celui du sujet de la philosophie traditionnelle et encore moins avec celui de l'industrie culturelle. Il excède le sujet et trouve son éloquence dans le bruissement, dans le murmure. Il est une voix à venir pour le non-identique en se rapprochant de l'indicible. Son caractère énigmatique par rapport au langage de la communication le rapproche du rire négatif de Beckett, quant à lui plus sombre.

the consternation is in the form. In my work there is consternation behind the form, not in the form. » Samuel Beckett cité dans Lawrence Graver et Raymond Federman, *Samuel Beckett : the critical heritage*, Londres, Routledge & K. Paul, 1979, p. 148.

²¹⁰ Kafka cité dans Shierry Nichol森, *Exact Imagination, Late Work : On Adorno's Aesthetic*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 59.

²¹¹ Le domicile fixe pourrait aussi être vu comme la maison propre à l'économie bourgeoise, à l'*oikos* comme la grande maison capitaliste où se concentrent tous les biens de l'humanité et les moyens de production. Odradek et son rire échappent d'une certaine manière aux règles de cette demeure qui voudraient recouvrir l'ensemble du réel. Son rire est inutile (au sens de la promesse de bonheur contenue dans l'inutilité telle que nous l'avons évoquée plus tôt à propos de l'humour éthique) à cette économie, il ne cadre pas dans l'*oikos* global du capitalisme. Il vit ailleurs, dans un lieu encore indéterminé qui évoque la possibilité de vivre à l'extérieur du froid et imposant foyer bourgeois. L'espoir d'y échapper persiste et, avec lui, la possibilité d'une société plus juste, sans commune mesure avec celle qui nous retient dans ses filets. Comme Adorno l'écrit à Benjamin dans une lettre datée du 17 décembre 1934, la figure d'Odradek n'évoque-t-elle pas aussi « le chiffre de l'espoir, voire la plus sûre promesse de celui-ci, précisément lié à la suppression de la maison » ? Adorno et Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, p. 79. Cette note de bas de page est directement inspirée de l'article suivant : Iain Macdonald, « On Peter Gordon's *Adorno and Existence* », *Adorno Studies* 2, no. 1 (2018): pp.64-69.

²¹² Nichol森, *Exact Imagination, Late Work*, p. 59.

La dissidence de l'absurde : fin de partie, mais pas de l'histoire

La folie, le rire, le langage et les personnages de clowns estropiés de Beckett appellent à la réconciliation par la présentation absurde, négative, obscure, mimétique et bouffonne de la société où règne la gaieté mensongère. L'humour éthique permet ainsi de sentir l'ampleur de la contradiction vécue entre la tristesse de ce qui est et la grandeur de ce qui pourrait être. Le plomb, le néant, le GRRIS sont aussi, dans *Fin de partie*, un « noir clair²¹³ » d'où jaillissent des éclats surprenants. Devant la pièce, la « conscience s'efforce de regarder en face son propre naufrage, comme si elle voulait lui survivre, de la même manière Hamm et Clov veulent survivre à la fin du monde²¹⁴ ». L'humour, l'absurde et le rire silencieux de la pièce ne disent pas ce qui devrait être, mais se révoltent avec une énergie proche du désespoir contre l'ordre établi : « dans ce qu'il reste d'action, dans la persévérance apparemment stoïque, ce qui est crié sans bruit c'est qu'il faut qu'il en soit autrement²¹⁵ ». Le rire muet de Beckett est un rire mutin qui vise avant tout à résister à la régression universelle, d'où il tire son plaisir et son amusement.

L'humour de Beckett trouve cette radicalité en allant loin dans la présentation négative de la fausse vitalité. Hamm s'immobilise comme un roi mis en Pat ou en Mat, tout comme la dialectique qui assure la relève positive n'avance plus d'un pas, coincée par le retournement en mythe de la raison. Dans cet arrêt, cette inertie, « l'espoir quitte furtivement le monde qui n'a pas su mieux le conserver que la bouillie et les dragées, pour retourner à son point de départ, la mort²¹⁶ ». Cela n'est pourtant pas la fin de l'histoire :

²¹³ Beckett, *Fin de partie*, p. 46.

²¹⁴ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 237.

²¹⁵ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 461.

²¹⁶ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 237.

La *ratio*, devenue tout à fait instrumentale, dépouillée de la réflexion sur soi et sur ce qu'elle a disqualifié, doit s'interroger sur le sens qu'elle a elle-même éliminé. Mais dans l'état où cette question s'impose, il n'y a pas d'autre réponse que le néant, qu'elle est déjà en tant que forme pure. Le caractère historiquement incontournable de cette absurdité la fait apparaître comme ontologique : voilà tout ce qui fait l'aveuglement de l'histoire elle-même. Le théâtre de Beckett démolit cela. La contradiction immanente de l'absurde, le non-sens à quoi aboutit la raison, fait emphatiquement entrevoir la possibilité d'une vérité qui ne peut même plus être pensée. Elle sape la revendication absolue de ce qui est parce que c'est tout simplement comme ça. L'ontologie négative est la négation de l'ontologie : l'histoire seule a produit ce que la puissance mythique de l'intemporel s'est approprié²¹⁷.

Autrement dit, l'absurdité du théâtre de Beckett révèle le néant dans lequel la pensée réifiée nous plonge en présentant la situation comme inéluctable. En nous faisant voir « le non-sens à quoi aboutit la raison », qui croit pourtant détenir toutes les vérités, l'humour nous permet de pressentir que la nécessité à laquelle on s'arrête porte toujours en elle la contradiction, l'ouverture. Adorno précise que la « figure logique de l'absurde, qui pose comme une nécessité la contradiction de la nécessité, nie tout ensemble cohérent de sens, que la logique semble pourtant garantir, pour le convaincre de sa propre absurdité²¹⁸ ». Le possible non-conceptuel apparaît avec l'absurde par la mise en évidence du caractère abusif de toute pensée ayant la prétention d'être parfaitement cohérente et en adéquation totale avec le réel. L'humour absurde fait la mimésis des insuffisances de ce genre de pensée, il en révèle les fissures et les craquelures inévitables qu'elle préfère camoufler ou colmater avec empressement. L'absurde met en évidence l'échec ridicule de la pensée triomphante. Nous sentons alors qu'elle doit bien assourdir des voix pour assurer son autorité, que son caractère mortifère bloque ce qui voudrait s'exprimer, ce qu'elle opprime systématiquement. L'humour de Beckett laisse entendre la possibilité de laisser parler ces voix en déclarant l'absurdité de ce qui les réduit au silence.

²¹⁷ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », pp. 235-236.

²¹⁸ Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 227.

En cela, il est une promesse de bonheur. Les œuvres comme celle de Beckett « qui s'interdisent rigoureusement la solennité et la consolation n'effacent pas l'éclat ; elles en acquièrent d'autant plus qu'elles sont plus réussies. Cet éclat distingue aujourd'hui précisément les œuvres du désespoir²¹⁹ ». L'humour conjure ainsi ses ennemis mortels : l'espoir naïf, le désespoir absolu, la réconciliation comme quelque chose d'acquis, le refoulement de ce qui devrait nous faire peur. L'humour éthique de Beckett, « comme après le déclin du soleil et du monde » veut rester, malgré tout, fidèle à « l'aspect bariolé du cirque²²⁰ ». L'art moderne humoristique affiche un ascétisme des couleurs qui constitue « négativement l'apothéose des couleurs²²¹ », l'espoir tout à fait fragile d'un monde plus heureux, plus éclatant.

L'humour éthique fugitif et la mimétique de Chaplin

L'humour éthique tel que nous le présentons jusqu'à présent selon l'approche d'Adorno pourrait sembler être confiné au domaine de l'art. Pourtant, il peut tout aussi bien nous surprendre dans la vie quotidienne, lors de moments partagés entre copains ou au coin de la rue. Nous souhaitons, en ce sens, proposer un rapprochement entre l'humour éthique et les expériences éthiques fugitives telles que Jay Bernstein les conceptualise en s'inspirant d'Adorno. La relation entre Adorno et Charlie Chaplin (le clown, mais aussi la personne qu'il était en privé) permettra d'illustrer notre propos. Avant d'y arriver, il convient de faire un bref détour afin d'exposer ce que Bernstein entend avec son concept d'expérience éthique fugitive.

²¹⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 123.

²²⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 122.

²²¹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 192.

Les expériences éthiques fugitives

L'auteur part du nouvel impératif catégorique qu'Adorno énonce dans *Dialectique négative* : « penser et agir en sorte que Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive²²² ». L'accent est mis sur le refus de régresser vers la catastrophe et la barbarie au lieu de proposer un nouveau projet à accomplir pour l'humanité. La modernité, pour Adorno, entraîne la perte de repères éthiques positifs. La possibilité de la réconciliation, d'une transformation souhaitable du monde persiste, mais seulement dans des événements éthiques opposés à la violence de la raison dominante, à la logique de l'identité, aux normes établies par les rapports de production capitaliste qui contaminent nos manières d'agir, sans égard à la différence. Ces événements sont à la fois actuels et non actuels à la manière de l'œuvre d'art. Celle-ci est « a material object that is “more than” an object in the world of being unique, non-fungible, [...] and claiming or demanding attention/appreciation simply as what it is, while simultaneously being less than any factual thing in adding nothing to the practical social totality²²³ ». En ce sens, l'art promet que la vie peut encore, malgré tout, être différente, vécue autrement. L'œuvre est donc actuelle par sa matérialité, mais, simultanément, en n'ayant aucune emprise réelle sur le sort du monde et en ne s'y conformant pas, elle conserve quelque chose d'inactuel, d'exceptionnel. Les expériences éthiques fugitives ont le même statut, elles sont « the experience of the ethical as withdrawn from the possibility of general circulation²²⁴ ». Elles sont actuelles du fait qu'elles montrent empiriquement qu'une autre forme de vie ou de rapport aux autres est possible, mais inactuelles puisqu'elles n'ont pas de relègue qui pourrait les hisser au rang de normes ou de comportements communs, ce qui leur confère leur caractère « fugitif », rare. L'ordre de la société bloque l'éclosion des manières d'être, de penser et

²²² Adorno, *Dialectique Négative*, p. 442.

²²³ Jay M. Bernstein, *Adorno : Disenchantment and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 435.

²²⁴ Bernstein, *Adorno*, p. 420.

d'agir qui ne lui sont pas conformes, mais il n'arrive tout de même pas à étouffer complètement leur surgissement.

Tout en refusant de reproduire la domination, les expériences éthiques fugitives sont une réplique singulière à une situation oppressante. Elles n'entretiennent pas la prétention de s'imposer ou de devenir des universaux définitifs. Bernstein précise qu'elles ne sont pas récupérables théoriquement pour en faire des prescriptions ou des commandements stricts, applicables à tout contexte ou faisant référence à des idéaux de communautés émancipées une fois pour toutes. Elles sont plutôt des réponses ponctuelles à la vie mutilée²²⁵, forgées dans la résistance²²⁶. En rappelant ce passage de *Dialectique négative*, « tout n'est pas vain, de par la sympathie avec l'humain, autoréflexion de la nature dans les sujets²²⁷ », Bernstein précise que la résistance

is always resistance to disenchantment; the material inferences that are enacted in resistance commence with the sight of damaged life and injurable bodies, that is, they take their start from the experience of moral injury. Fugitive ethical experience is attuned, so to speak, to extant moral injury as what needs to be responded to [...]²²⁸.

C'est devant la fragilité de l'autre, devant la violence qu'il subit et qui résonne dans nos propres corps que l'effroi éthique nous pousse à intervenir, à penser différemment, à revoir nos vérités. Il ne s'agit pas d'une consolation, d'une fuite candide dans les « petits gestes » du quotidien qui viennent saper tout désir de résistance non futile, mais plutôt d'un élan vers ce qui reste de vie, d'un refus de se résigner au nom de ce qui excède la représentation dogmatique du monde, de ce qui persiste comme une promesse d'une autre forme de société, de différents rapports de production. Les expériences éthiques nous sauvent du nihilisme sans réserve.

²²⁵ Bernstein, *Adorno*, p. 443.

²²⁶ Bernstein, *Adorno*, p. 447.

²²⁷ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 480.

²²⁸ Bernstein, *Adorno*, p. 447.

Les exemples de Bernstein varient de la résistance danoise contre l'arrestation et la déportation des juifs dans les années 1940 (ce qui contrevient à la conservation bourgeoise de soi, au repli sur ses cercles sociaux immédiats et sur ceux qui partagent la même appartenance ethnique ou de classe) jusqu'à un geste spontané et inespéré de générosité ou une promesse tenue contre toute attente²²⁹. Bernstein associe également certains des « traits intramondains les plus infimes²³⁰ » aux expériences éthiques fugitives qui deviennent ainsi encore plus discrètes, mais qui peuvent tout autant donner du courage et une sorte de réponse face à la misère. Au milieu d'un camp de concentration, le détenu préférerait sans doute ne jamais être né, mais cet « idéal de néant » peut s'évanouir « devant un chien qui bat de la queue parce qu'on lui a donné un bon morceau qu'il oublie aussitôt²³¹ », comme un sentiment d'affinité avec la gratitude éphémère de l'animal au milieu d'un espace où plus rien de vivant ne semble subsister²³². La « lueur d'un regard²³³ » peut aussi être une forme de résistance discrète, un minimum de vie qui refuse de s'abandonner au désespoir absolu.

L'humour éthique fugitif

L'humour peut, en dehors du domaine des œuvres d'art, devenir une telle expérience éthique là où le rire frelaté est la norme en vigueur. Il le devient lorsqu'il arrive à répondre à une situation difficile, à un comportement machinal, à une pensée fermée. Un passage du roman autobiographique *Les fleurs du soleil* de Simon Wiesenthal en fournit une illustration forte dans un contexte où l'humour n'a plus rien à voir avec la violence extrême du quotidien sombre. Prisonnier

²²⁹ Bernstein, *Adorno*, pp. 445-446.

²³⁰ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 492.

²³¹ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 460.

²³² « The dog's tail-wagging like Wittgenstein's fly disperse the context of immanence, creation, and in revealing an animal solidarity (affinity) opens a space of possibility which no intentional doing can by itself bring about; creaturliness as the material a priori of humanity. » Bernstein, *Adorno*, p. 440.

²³³ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 460.

d'un camp de concentration nazi, Simon se souvient d'être étendu, à moitié endormi, lorsqu'Arthur, son ami, veut lui partager une nouvelle qu'il tient d'une vieille dame :

« —Qu'est-ce qu'une vieille femme peut dire ? Est-ce qu'elle sait quand nous sortirons d'ici ? Ou quand on nous achèvera ?

—Non, à ces questions-là personne ne peut répondre. Mais elle a dit une chose, une chose à laquelle nous devrions peut-être penser en ce moment. Elle croit que Dieu est parti en congé. »

Arthur ménagea un petit silence, comme pour laisser les mots faire leur effet. « Qu'est-ce que tu en penses, Simon ? Demanda-t-il enfin.

—Laisse-moi dormir, lui répliquai-je. Tu me réveilleras quand Il sera revenu. »

Pour la première fois depuis que nous vivions dans cette écurie, j'ai entendu rire mon ami – ou alors est-ce que je l'ai seulement rêvé²³⁴ ?

Il n'est pas évident de donner le « sens » humoristique de la réplique ou d'expliquer exactement ce qui a fait rire Arthur. Dans un contexte où l'espérance et le salut sont dans l'ombre d'une interrogation aussi dure que celle du moment où les nazis les achèveront, Simon préfère se reposer plutôt que de se poser de vieilles questions métaphysiques. En aimant mieux prendre un peu de repos, en pensant à un besoin du corps devenu si fragile, il montre la contradiction consistant à se concentrer sur des problèmes théologiques traditionnels qui ne peuvent rien résoudre dans de telles circonstances. Il reprend, en quelque sorte, la réplique de Hamm citée plus tôt : « Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça²³⁵ ! » D'ailleurs, si, pour Clov et Hamm, la nature les abandonne, Arthur et Simon constatent quant à eux que Dieu pourrait être en congé. Il n'y a plus de nature non dominée, tout comme il n'y a plus de Dieu capable d'apporter sa lumière dans une situation aussi inexplicable, aussi absurde. Toutefois, si la nature « ne nous a pas oubliés²³⁶ » complètement, une foi transfigurée pourrait aussi revenir, elle n'est pas complètement éteinte, le nihilisme fataliste n'a pas encore le dernier mot. Finalement, le rire incertain d'Arthur, qui n'était peut-être qu'un rêve, s'apparente à la lueur du regard, à un éclat négatif de couleur qui choque

²³⁴ Simon Wiesenthal, *Les fleurs de soleil*, Paris, Albin Michel, 2004, pp. 15-16.

²³⁵ Samuel Beckett cité dans Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », p. 204.

²³⁶ Beckett, *Fin de partie*, p. 23.

l'harmonie des gris. Son rire est fugitif. Il n'assure aucune relève, il n'est pas une consolation naïve, encore moins une réconciliation avec l'état des choses. Il brise tout de même, un tant soit peu, le cercle infernal de la vie dans les camps. À la manière du feu d'artifice, il utilise le ciel sombre pour éclater, et disparaît aussitôt. Il change le rapport habituel à la nuit tout en la laissant, au bout du compte, intacte.

En tenant bien compte du fait que nous ne sommes pas dans une situation aussi difficile, cet exemple permet de saisir le ressort de l'humour éthique. En nous appuyant cette fois sur une expérience vécue et rapportée par Adorno, nous pouvons en fournir un autre exemple. Lors de son exil en Californie de 1941 à 1949, il a eu l'opportunité de côtoyer et de connaître personnellement Charlie Chaplin. Après avoir été lui-même la cible d'une imitation humoristique de Chaplin – ce qu'il considère être un privilège, surtout puisqu'il était présent lors de l'imitation – Adorno a rédigé un court texte afin d'en relever le génie.

Au courant d'une réception à laquelle ils assistaient tous deux, un des invités annonce qu'il doit partir. Un peu distrait, Adorno, contrairement à Chaplin, étend son bras pour lui serrer la main. Toutefois, celui qui devait s'en aller, un comédien en vedette dans le film *The Best Years of Our Lives*²³⁷, avait perdu ses mains lors de la guerre. C'est donc des crochets de fer que l'homme lui a présentés. Le malaise et le choc d'Adorno étaient évidents, mais il fait tout pour essayer de les dissimuler face à l'homme amputé : « In a split second I transformed my frightened expression into an obliging grimace that must have been far ghasstlier²³⁸. » Dès l'instant où l'acteur commençait à s'éloigner, Chaplin s'est empressé de rejouer la scène en imitant le comportement d'Adorno, ce

²³⁷ Adorno ne le nomme pas, mais il s'agit de Harold Russell.

²³⁸ Theodor W. Adorno, « Chaplin Times Two », *The Yale Journal of Criticism*, no. 9 (1996): p. 60.

qui a suscité le rire des autres personnes autour d'eux. Ce rire est double : il aggrave ce qui fait peur en le rejouant ainsi et, simultanément, l'apaise pour mieux y faire face. Chaplin fait la mimésis du mal en l'exprimant, en l'incarnant et en devenant de la sorte lui-même menaçant, mais il le fait avec humour, avec une certaine innocence enfantine et clownesque, qui rend aussitôt ce mal complètement ridicule, un objet de la peur qui ne devrait pas être si menaçant. Chaplin est, pour Adorno, un tigre végétarien toujours prêt à sauter sur une victime pour la déchiqueter sans jamais faire réellement de mal à personne²³⁹. L'humour éthique n'épargne ni l'humoriste ni les gens qui y sont sensibles. Il trouve son caractère salvateur et légitime dans sa proximité mimétique avec la cruauté²⁴⁰. Le rire n'est pourtant jamais unidirectionnel, braqué sur un objet isolé que l'on regarde de haut. Face à la mimétique de Chaplin, Adorno voit bien que son malaise, trouvant sa source dans les comportements surdéterminés socialement et la mécanique des codes établis, n'était pas nécessaire. Le comportement clownesque de Chaplin le lui rappelle sans avoir une grande emprise sur la possibilité de corriger vraiment les habitudes acquises au sein de la société. L'humour de Chaplin, dans cette situation, est une expérience éthique fugitive.

De manière plus générale, l'attitude humoristique de Chaplin au quotidien charme Adorno. Tout comme de grands mouvements de résistance (l'exemple danois) peuvent être associés aux expériences éthiques fugitives, certaines personnes semblent incarner, par leur attitude humoristique qui ne s'oblige pas à verser sans cesse dans le comique naïf et subjectiviste, un mode d'être singulier qui résiste à la rigidification de la société, aux codes sociaux oppressants, aux identités restreintes imposées hiérarchiquement. Adorno le remarque chez Chaplin, mais nous pouvons certainement le repérer chez quelques proches ou même chez des gens qui passent

²³⁹ Adorno, « Chaplin Times Two », : p. 60.

²⁴⁰ Adorno, « Chaplin Times Two », : pp. 60-61.

momentanément dans notre vie. Adorno souligne que la présence d'esprit et l'omniprésence de l'habileté mimétique caractérisent Chaplin. Ces personnes, comme Chaplin, ont une affinité avec la figure du clown dont le sens des gestes est une négation du sens imposé. Ce que le clown fait ressurgir par son affinité avec le langage des enfants est refoulé par la cristallisation d'un moi stable et fixe²⁴¹. Adorno compare en ce sens Chaplin à un jongleur qui, de manière quelque peu schizophrénique, n'arrive pas à incarner une seule identité et à s'y restreindre :

he plays with the countless balls of his pure possibility, and fixes its restless circling into a fabric that has little more in common with the causal world than Clouduckooland has with the gravitation of Newtonian physics. Incessant and spontaneous change: in Chaplin, this is the utopia of an existence that would be free of the burden of being-one's-self. His lady killer was schizophrenic²⁴².

En devenant adultes dans la société actuelle, nous perdons progressivement cette capacité langagière et mimétique pour nous retrouver à nos aises uniquement dans le médium rationnel et utilitaire de la communication la plus banale. Avoir le sens de l'humour revient à avoir la sensibilité requise pour être encore affecté par un tel langage qui se joue de l'ordre conceptuel :

Only one capable in the language common to the clown and to children, a language distanced from sense, would understand the clown himself, in whom fleeing Nature bids a shocked adieu [...]. Nature, so pitilessly suppressed by the process of becoming an adult, is, like that language, irrecoverable by adults. Its loss demands silence²⁴³.

La perte de ce langage, son caractère moribond, commande le silence et non la victoire brutalement sonore du rire de l'industrie. Du moins, si le rire éclate, ce qui n'est pas un mal non plus, il doit rester sensible à notre propre réification, à notre propre affinité avec la domination qui nous traverse et contamine nos rapports sociaux.

²⁴¹ Adorno, « Chaplin Times Two », : p. 59.

²⁴² Adorno, « Chaplin Times Two », : p. 60.

²⁴³ Adorno, « Chaplin Times Two », : p. 59.

Destitution du sujet

L'humour éthique fugitif permet un rire qui n'est pas uniquement dans le sujet ou contre lui. Ce qui s'éveille dans ce rire est la part de nature non-dominée qui se moque de notre prétention à vouloir venir à bout du réel. Ce rire vient autant du monde autour de nous que de nous-mêmes, il brise la relation d'opposition stricte entre le sujet et l'objet. Le subjectivisme de l'humour dominant est destitué par l'humour éthique. Celui-ci fait perdre au sujet son privilège sur l'ensemble de la nature qui revient fugitivement lui annoncer par le rire que quelque chose excède ses catégorisations, ses vérités, son identité, son rapport authentique aux invariants ontologiques. L'équilibre illusoire entre la prépondérance du sujet sur l'objet conceptualisé est bousculé. Le rire de l'humour éthique est comme « le moindre débordement du non-identique [qui] suffit à ruiner [le sujet] en tant que tout, parce que le tout est sa prétention²⁴⁴ ». L'objet regagne la dignité qui lui revient en se permettant de rire de celui qui croyait le prendre. L'ironie du sort de la raison se fait sentir, l'arroseur est aussi arrosé dans l'humour éthique. Laisser les choses rire enfin de nous et de nos prétentions subjectivistes, idéalistes, existentialistes permet de leur rendre un respect qui s'est perdu dans la pensée traditionnelle toujours prédominante à ce jour.

Il s'agit d'un premier élan vers le désensorcellement du monde et du sujet. La subjectivité retrouve une certaine naïveté salutaire en étant confrontée à l'approche mimétique et humoristique de ce qu'elle est devenue, ce qui lui permet de rompre avec sa rigidité, de devenir plus que ce dans quoi elle s'empêtre actuellement, de retrouver une nouvelle puissance de vie et de pensée. Le caractère énigmatique de Charlie Chaplin, par exemple, « is connected with the fact that he as it were projects upon the environment his own violence and dominating instinct [...], and through this projection of

²⁴⁴ Adorno, *Dialectique Négative*, p. 224.

his own culpability produces that innocence which endows him with more power than all power possesses²⁴⁵ ». La puissance de l'humour de Chaplin réveille les fragments irréductibles que les pouvoirs établis étouffent, enserrant. Chaplin promet la réconciliation en se jouant humoristiquement de ces pouvoirs : « his goodness, which the children cheer, is itself in a compact with the very evil that in vain seeks to destroy him – in vain, for he had already destroyed that evil in its own image²⁴⁶ ». Ceux qui possèdent une telle attitude humoristique, toujours bien rare au milieu de nos vies rangées, apaisent nos démons, ils font souffler un peu la vie, furtivement.

Remarque conclusive : le retour de l'ironie dans l'humour éthique

Avec la dissidence, l'imagination exacte, l'œuvre de Beckett et les expériences éthiques fugitives, l'humour retrouve son affinité avec l'ironie. D'abord, comme il en a été question à la fin du chapitre précédent, l'ironie, contrairement à ce que Hegel ou Deleuze pouvaient en dire, peut devenir une position d'auto-critique permanente. Communiquer avec une certaine conviction, diagnostiquer, lancer des hypothèses devant les problèmes qui se présentent et oser le faire avec assurance ne doit pas empêcher de laisser entendre en sous-texte (par le ton, l'écoute, la manière de se comporter) que ces efforts sont toujours avant tout des essais, qu'ils n'apportent aucune solution définitive, que nous n'avons jamais tout ce qu'il faut pour tout comprendre. Le double discours propre à l'ironiste laisse entendre que son immense sérieux n'est jamais si sérieux que cela, que sa gravité est toujours mêlée à une gaieté quelque peu naïve, que sa fermeté est pleine de failles lui permettant à tout moment de se laisser secouer. Ensuite, l'humour éthique renoue avec le double discours de l'ironie par la mimésis de la cruauté, de la souffrance. Cette proximité avec le mal est une manière de laisser entendre que la situation est absurde, qu'elle est intolérable. L'humoriste s'identifie à la

²⁴⁵ Adorno, « Chaplin Times Two », : pp. 59-60.

²⁴⁶ Adorno, « Chaplin Times Two », : p. 60.

souffrance absurde pour nous dire qu'elle doit passer. L'humour éthique est aussi ironique en tant que promesse de bonheur brisée. Le fond de gaieté, de résistance et de dissidence de l'humour laisse entendre que les choses pourraient être autrement, il laisse résonner une promesse en voie d'articulation. Toutefois, les rapports de domination et de production au sein du capitalisme avancé (le mécanique qui se plaque sur l'ensemble du vivant) font obstruction sans relâche à cette promesse. L'humour éthique nous dit qu'une transformation souhaitable du monde est possible — ou devrait l'être — et, en même temps, il brise toute consolation strictement apaisante, tout espoir naïf en une réalisation de ce raccommodage social. Il nous ramène même simultanément à la possibilité tout aussi réelle de la catastrophe, donc à l'importance de maintenir la dissidence. En somme, l'humour éthique a quelque chose d'ironique puisque le sens le plus important est celui que le discours principal ne fait que laisser entendre. Ce qui devrait être est évoqué bien indirectement dans le discours humoristique qui montre avec amusement ce qui ne doit pas être. Un souffle vital est entendu sans être conceptualisé, sans être une prescription claire.

CHAPITRE 3

DERRIDA : IRONIE DE LA DIFFÉRENCE ET OUI-RIRE

À la suite des chapitres sur Deleuze et Adorno, le personnage de l'idiot-dissident et la structure de l'humour éthique se révèlent de plus en plus. L'idiotie ne revendique aucun savoir parfaitement déterminé. Elle prend plaisir à se jouer du sens commun dominant. La dissidence prolonge le geste de l'idiotie en accentuant l'exactitude avec laquelle la créativité humoristique doit présenter l'absurdité de la souffrance sociale que l'ordre de la domination veut imposer comme une fatalité. Nous avons également commencé à rendre compte de la complicité entre l'ironie et l'humour éthique. En mobilisant la pensée de Derrida, nous voulons maintenant lever toutes frontières entre eux. Loin d'être des catégories hétérogènes, s'opposant l'une et l'autre, l'ironie est un élément essentiel pour penser l'humour éthique. Dans la remarque conclusive du dernier chapitre, nous avons souligné que la promesse de bonheur de l'humour éthique avait un aspect paradoxal puisqu'elle est toujours brisée. Dans ce chapitre, nous voudrions insister sur l'irréductibilité de cette promesse. C'est-à-dire que l'ironie, associée au concept de différence (nous y reviendrons), permet à l'humour éthique de maintenir un non-dit, une ouverture, une case vide pour accueillir l'imprévu. Rien n'assure qu'un événement souhaitable se produise dans la société actuelle et l'ironie n'a pas d'emprise réelle pour qu'une telle chose advienne. Elle entretient tout de même des brèches dans les murs idéologiques qui bloquent systématiquement cette possibilité. Cela dit, l'ironie donne avant tout à penser, à se remettre en question, à intriguer, à dérouter : elle ne peut pas être réduite au rire même si elle peut le provoquer. L'idiot-dissident articule et mobilise la puissance de l'ironie afin qu'elle porte à rire.

Quelle est alors la tonalité de ce rire? La majeure partie de ce chapitre est dédiée à cette question. L'humour éthique ne veut pas simplement ordonner la production de rires calculés, mais plutôt communiquer une sensibilité à la tonalité d'un rire silencieux, lumineux, « originaire », à un oui-rire qui déborde toute dialectique traditionnelle. La multitude des modalités du rire provoquée par l'humour éthique (incluant, par exemple, le rire négatif d'Adorno) veut faire résonner quelque chose de plus dans ses éclats. Quelque chose comme un rire qui persiste et que la philosophie ne peut thématiser. Quelque chose qui commande à la pensée de sortir des gonds de la logique de l'identité (qui affirme que l'existence doit correspondre à son essence et que tout écart doit être pris très au sérieux), de se tirer de son sommeil confortable, dogmatique, orthodoxe. Traditionnellement dénigré, le rire retrouve de ce fait toute l'importance de sa portée philosophique. L'humour éthique et les rires manifestes trouvent leur souffle grâce à ce rire majeur qui, comme l'ironie, indique le besoin d'une issue possible dans tout système apparemment saturé. L'humour éthique est une sorte de chambre d'écho pour faire courir indéfiniment la rumeur de ce rire : les choses pourraient être autrement, mieux, peut-être. Nous comprendrons alors pourquoi Jean Birnbaum entend dans les bandes-son d'une entrevue réalisée avec Derrida peu de temps avant sa mort une voix « rieuse », celle d'un « *gamin spectral* qui n'en sait encore rien, de la vie, et qui commence tout juste à apprendre – enfin¹ ». Derrida laisse persister la tonalité d'un rire qui donne à penser, d'un rire à venir, d'un rire qui s'entend encore aujourd'hui comme un « oui-dire » tout à fait précaire et incertain, mais toujours prometteur.

La présente réflexion s'articulera autour du oui et du rire. Nous commencerons par montrer comment la métaphysique de la présence étouffe le rire qui nous intéresse, celui que nous

¹ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin : Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005, p. 19.

associerons à l'ironie de la différance et à la déconstruction. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'intérêt que porte Derrida à l'égard du rire de Bataille qui éclate au moment où Hegel élabore sa dialectique du maître et de l'esclave. Les propos de Derrida sur l'œuvre de James Joyce permettront par la suite de préciser comment ce rire est associé à un « oui » (le oui-rire) qui précède tout principe premier de la métaphysique traditionnelle. Le oui est une réponse et, simultanément, un appel qui nous implique toujours minimalement envers l'autre. Le oui et le rire sont ainsi liés à la responsabilité. Le paradoxe de la responsabilité que Derrida déploie dans *Donner la mort* avec l'histoire du sacrifice d'Isaac par Abraham permettra alors de revoir l'attitude de l'humoriste éthique, sa conscience jamais tranquille, son rapport au mal et son refus de tout justifier avec des alibis (par exemple, se donner bonne conscience en prétendant savoir rire de tout ou en se déresponsabilisant par la fameuse formule « c'est juste une blague »). Nous terminerons par une brève discussion sur le rire des femmes afin d'illustrer la portée émancipatrice de l'humour éthique et du oui-rire. Nous verrons que ce rire a le potentiel de remettre du jeu dans les rapports sociaux essentialisés et les grandes vérités de la communauté traditionnellement dirigée par les hommes.

Le oui de la métaphysique de la présence et l'ironie de la différance

Au cours des deux derniers chapitres, nous avons montré comment l'humour éthique laisse entrapercevoir des possibilités émancipatrices enfouies dans l'ordre des choses. Il perce les voiles idéologiques qui voudraient couvrir l'ensemble du réel pour le faire apparaître comme s'il n'avait rien de plus à offrir que ce qui est déjà donné. Que ce soit du côté de Deleuze (par la déterritorialisation, la répétition, l'*amor fati*) ou du côté d'Adorno (par l'imagination exacte, la mimésis et les expériences éthiques fugitives), l'idiot-dissident voudrait découvrir ce qui se trame et s'ouvre à nous au-delà de cette supposée plénitude de l'actualité. Il pointe vers la possibilité d'une rénovation souhaitable du monde et exprime, du même coup, quelque chose de plus qu'une

simple affirmation du monde tel qu'il est. Faire l'inverse, c'est-à-dire se contenter exclusivement de dire « oui » au présent comme si rien ne le débordait, est insuffisant et même risible pour l'idiot-dissident. Ce qui suit vise justement à expliciter comment s'articule ce oui satisfait de l'ordre des choses en l'associant à la métaphysique de la présence. Le « oui absolu » (dans la mesure où une telle expression est admissible) de Hegel nous servira alors d'exemple². Ensuite, nous verrons comment la restance et la différance résistent à la métaphysique de la présence et l'ouvrent à ce qui lui échappe. Finalement, il sera question de l'ironie de la différance et de son affirmation rieuse. Les premiers tintements du oui-rire de Derrida commenceront dès lors à résonner.

La métaphysique de la présence et le Oui absolu de Hegel

Le oui à ce qui existe déjà s'harmonise avec la cible privilégiée de la pensée de Derrida : la métaphysique de la présence³. La critique de la métaphysique de la présence ébranle la « familiarité tranquille⁴ » avec laquelle nous nous rapportons au monde. En ce sens, le geste de Derrida se rapproche de ceux de Deleuze et d'Adorno qui, nous l'avons vu dans les chapitres précédents, débusquent respectivement l'insuffisance de l'image dogmatique de la pensée et celle de la logique de l'identité. Ce qui semble aller de soi, ce qui, dans la réalité, se présente à nous comme une évidence immédiatement donnée ne tient plus la route.

Nous reprenons cet élan avec Derrida qui remarque la propension de la philosophie embourbée dans la métaphysique de la présence à organiser ses systèmes conceptuels depuis un principe

² Le oui absolu met aussi la table pour la partie suivante du chapitre où il sera question de l'éclat de rire de Bataille à l'égard du hégélianisme. Ce oui résonnera même dans la section sur Joyce où nous en viendrons à préciser le lien entre le oui-rire et l'humour éthique.

³ La pensée centrale de Derrida vise, comme l'indique Jean-Michel Salanskis, à mettre en échec la métaphysique de la présence. Jean-Michel Salanskis, *Derrida*, Paris, Société d'édition les Belles Lettres, 2010, p. 19.

⁴ Jacques Derrida, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 5.

premier qui agit comme une « immobilité fondatrice » ou une « certitude rassurante⁵ ». Autrement dit, pour se donner la possibilité de structurer la compréhension de l'ensemble de la réalité, elle part d'un fondement ou d'un principe qui a « toujours désigné l'invariant d'une présence⁶ ». Le principe premier est dit pleinement « présent » en raison du fait qu'il est parfaitement évident et toujours identique à lui-même : ce qui *est* et *doit être* dans une clarté incontestable pour que le monde soit. Il est affranchi de tout ce qui découle de lui : il fonde, il n'est pas fondé. Il s'agit d'un point d'« origine fixe⁷ » qui ne saurait s'effacer. De tels principes premiers sont alors souvent considérés comme la condition même de l'intelligibilité, de la possibilité de saisir la plénitude du sens de tout ce qui apparaît sur la « scène de la présence⁸ ». Dans l'idéalisme de Kant ou de Fichte, par exemple, le sujet pleinement présent à lui-même est le point d'ancrage qui peut donner une signification aux choses, rassembler et classer les éléments disparates de la réalité⁹. En effet, la conscience originelle peut être définie en termes d'une présence à soi formelle. Derrida fait aussi remarquer que la métaphysique de la présence, en misant sur de tels principes originaires et premiers, ordonne la hiérarchisation de deux concepts qui s'opposent. Le principe premier est toujours plus élevé – ou plus fondamental – qu'un autre terme qui lui est subordonné¹⁰. Par exemple, la présence à soi est supérieure à l'absence d'esprit qui lui est opposée, le je pur est supérieur au je empirique, la réalité vécue est supérieure au souvenir que je peux en avoir, la vive voix est préférable à un texte écrit et ainsi de suite. En bref, la métaphysique de la présence suppose qu'une origine fondamentale du sens rend celui-ci disponible à l'entendement. Elle donne

⁵ Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 410.

⁶ Derrida, « La structure, le signe et le jeu », p. 411.

⁷ Derrida, « La structure, le signe et le jeu », p. 409.

⁸ Derrida, « La différence », p. 13.

⁹ « De même que la catégorie du sujet ne peut et n'a jamais pu se penser sans la référence à la présence comme *upkeinemon* ou comme *ousia*, etc., de même le sujet comme conscience n'a jamais pu s'annoncer autrement que comme présence à soi. » Derrida, « La différence », p. 17.

¹⁰ Derrida, « Signature événement contexte », p. 392.

l'impression de bien tenir en main ce qu'il faut pour venir à bout des non-dits de la réalité, pour trouver une manière de dire tout ce qui ne se laisse pas dire en elle, pour pouvoir l'affirmer en sa totalité.

La pensée de Hegel est encore à ce jour l'une des tentatives les plus remarquables pour arriver à une telle affirmation. Derrida ne se défile pas devant cette œuvre magistrale. Avant d'y revenir plus en détail au cours de ce chapitre, arrêtons-nous tout d'abord sur le oui spéculatif ou absolu de Hegel afin d'illustrer celui de la métaphysique de la présence. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, chaque pas depuis la certitude sensible est orienté vers l'étape ultime de l'itinéraire : le savoir absolu¹¹. Cet absolu s'affirme lui-même comme l'instance suprême de la réconciliation dialectique entre les opposés. Dans son essai « Yes Absolutely », Rodolphe Gasché repère un « oui » inattendu et surprenant vers la fin de la section sur la religion, tout juste avant l'arrivée au savoir absolu¹² :

De la même façon que le concept de l'esprit nous était advenu, lorsque nous avons pénétré dans la religion, c'est-à-dire comme le mouvement de l'esprit certain de lui-même qui pardonne au Mal, et se départit en cela dans le même temps de sa propre simplicité et de sa dure inflexibilité, ou encore, comme le mouvement où l'absolument *opposé* se reconnaît comme *le même*, et où cette reconnaissance surgit comme le *Oui* entre ces extrêmes – c'est ce concept que *contemple* directement la conscience religieuse pour qui l'essence absolue est manifeste, elle abolit la *différenciation* de son *Soi-même* d'avec *ce qu'elle contemple*, et de même qu'elle est le sujet, elle est également la substance, et donc *est* elle-même l'esprit, précisément parce que et pour autant qu'elle est ce mouvement¹³.

Le oui spéculatif de Hegel retentit à un moment crucial. Il est à la fois la confirmation de ce qui a rendu possible tout son développement jusqu'à ce point tournant (le *Oui* entre et transcendant les extrêmes, le *Oui* à la médiation entre les opposés qui permet la relève dialectique) et un appel pour

¹¹ « D'une façon générale, Hegel définit l'esprit comme [...] l'activité par laquelle s'exprime la totalité du réel. Replacé dans le contexte du projet hégélien, l'Esprit devient le symbole même de la nécessité d'une fragmentation du réel, de la perte de l'égalité initiale afin qu'un monde puisse se dire dans le sens. Hegel nous dira que le Savoir Absolu, ou l'Esprit total, "c'est seulement cette égalité se rétablissant". » Éric Guay, « Le savoir absolu hégélien, ou comment rentrer chez soi », *Philosophiques* 26, no. 1 (1999): p. 77.

¹² Rodolphe Gasché, « Yes Absolutely », in *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pp. 199-200.

¹³ G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012, pp. 631-632.

concevoir enfin son accomplissement dans le savoir absolu. L'esprit « answers its own call for a response to its dialectical progression – for a response that would complete it¹⁴ ». Une fois qu'il résonne dans la sphère du savoir absolu, le oui spéculatif entre les extrêmes fait que toutes les contradictions peuvent être éventuellement relevées en un résultat positif. Le oui de la *Phénoménologie* est celui de la grande réconciliation, du primat de l'identité sur la différence.

Par exemple, au tout début de la *Phénoménologie de l'esprit*, la certitude sensible semble nommer quelque chose qui échappe à toute médiation (l'« ici », le « maintenant », cet « objet » sensible qui se présente tel quel à moi). Hegel montre pourtant que, pour pouvoir dire « maintenant » alors que c'est le jour, il faut que le « maintenant » de la nuit et n'importe quel autre maintenant qui n'est pas « celui-ci » soit conservé et, en même temps, dépassé dans ce nouveau maintenant qui se présente à nous. Pour pouvoir affirmer un « maintenant » précis, il faut nécessairement différencier ce maintenant particulier des autres maintenant. Or, on pourrait croire que la différence qui surgit ici bloquerait la priorité de tout oui affirmatif, puisque celui-ci découlerait de celle-là. Mais c'est tout le contraire : le oui spéculatif se construit à partir de et en transcendant la différence. Ce qui se maintient dans chaque maintenant est donc son aspect universel qui se déploie et est reconnu dans tous les « maintenant » singuliers que l'on peut identifier. Cette inévitable médiation fait que la certitude sensible croit nommer immédiatement le plus singulier, mais énonce en même temps un universel. Le particulier et l'universel vont donc ensemble, ils s'appellent l'un et l'autre, il y a un oui entre les extrêmes qui efface tout en respectant leur différence. Ils trouvent leur identité propre et leur intelligibilité en raison de la médiation avec leur opposé auquel finalement ils s'identifient. Le oui spéculatif affirme le mouvement formel de la réconciliation dialectique.

¹⁴ Gasché, « Inventions of Difference », p. 199.

Tout passe par ce processus fondamental de réconciliation, d'une affirmation transcendante. Le oui spéculatif informe la marche du sens (dont la certitude sensible n'est que le premier moment) vers l'identité absolue de tout ce qui est : « The speculative, affirmative, reconciling *yes* of Hegelian thought is the *yes* of absolute knowing, [...] of absolute identity¹⁵. » Le sens est orienté vers et par ce oui ultime qui s'affirme déjà et se réaffirme à chaque étape du parcours. Il en appelle à l'assimilation dialectique de tout ce qui, dans la réalité, pourrait sembler lui être étranger, il s'approprie tout élément hétérogène. Il est « the event of the positive assimilation of all Otherness¹⁶ ». En s'effectuant ainsi, le savoir absolu dévoile dialectiquement la totalité de la réalité et nous la rend pleinement accessible¹⁷. Avec lui, la perte de l'immédiateté de la connaissance dans des oppositions dialectiques (l'insuffisance de la certitude sensible par exemple) se rétablit toujours positivement, tout élément redevient égal à lui-même et se rend disponible comme tel pour l'entendement. L'identité ou l'unité absolue réalisée par le oui spéculatif est le principe le plus pur, le plus fondamental¹⁸. Le oui absolu de Hegel « achieves absolute identity, which is also the all-inclusive One or totality¹⁹ ». Hegel est alors un métaphysicien de la présence : il compte sur un principe affirmatif pour débrouiller complètement le réel. L'horizon du système hégélien anticipe et récupère tout ce qui voudrait se présenter sous le signe de la nouveauté. Tout mouvement, même le plus rebelle, entre en harmonie avec celui de la dialectique positive, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une lubie ou d'un devoir-être impuissant. L'horizon du sens est joué et calculé à l'avance, aucune place pour l'inouï ou l'inattendu qui remettrait en cause ce système n'est gardée.

¹⁵ Gasché, « Inventions of Difference », p. 205.

¹⁶ Gasché, « Inventions of Difference », p. 201.

¹⁷ Guay, « Le savoir absolu hégélien, ou comment rentrer chez soi », : p. 75.

¹⁸ Gasché, « Inventions of Difference », p. 201.

¹⁹ Gasché, « Inventions of Difference », p. 205.

La restance et la différance comme résistance à la métaphysique de la présence

L'entreprise de Derrida vise à prendre à contre-pied la métaphysique de la présence. Avec lui, nous voudrions montrer que nous n'en sommes pas encore à la fin de l'histoire, que quelque chose résiste à la dialectique hégélienne et ne se laisse pas subsumer par le oui absolu. Quelque chose échappe à la relève positive du oui spéculatif et l'ouvre à ce qu'il n'a pas anticipé, à ce qui le double, le dépasse. Une réponse appropriée à Hegel, selon Derrida, consiste à montrer que, malgré la force d'appropriation indéniable et incontournable de sa dialectique, il est toujours possible de « présenter au système hégélien, et dans le système hégélien, des îlots de résistance, ou plutôt de “restance” [...], c'est-à-dire des îlots de figures non relevées, irrelevantes²⁰ ». Ces restes ou ces restances ont la particularité de ne pas être simplement un moment de la dialectique sans non plus être complètement extérieurs à celle-ci. La restance a une identité ou une intelligibilité minimale, elle s'inscrit dans le sens. Simultanément, elle montre l'insuffisance de la métaphysique de la présence à exprimer la totalité du réel puisqu'elle ne peut jamais être relevée ou présentée pleinement. Son rôle est d'échapper à l'identité absolue et d'en montrer la faillite : « *Remaining is the structure of that which simultaneously adds itself to and withdraws from a self-identical and self-present totalization*²¹. » La restance remet du jeu dans la logique serrée des grands systèmes philosophiques clos. Toutefois, elle n'est ni un vague « je-ne-sais-quoi » ni une infinitude ou une plénitude que l'entendement ne saurait saisir. Elle est plutôt un élément indécidable et incalculable qui fait fuir les pensées qui voudraient tout démontrer, qui voudraient tout calculer, tout anticiper.

Précisons notre propos avec ce que Derrida dit de la restance dans *Éperons* :

²⁰ Charles Ramond, « Derrida-Hegel dans Glas (le dégel) », in *Colloque Les interprétations de Hegel au XXème siècle*, sous la dir. de Jean-Claude Bourdin et Jean-Louis Vieillard-Baron, Toulouse, HAL, 2006, p. 9.

²¹ Gasché, « Inventions of Difference », pp. 223-224.

Cette restance n'est entraînée en aucun trajet circulaire, aucun itinéraire propre entre son origine et sa fin. Son mouvement n'a aucun centre. Structurellement émancipée de tout vouloir-dire vivant, elle peut toujours ne rien vouloir-dire, n'avoir aucun sens décidable, jouer parodiquement au sens, se déporter par greffe, sans fin, hors de tout corps contextuel ou de tout code fini. Lisible comme un écrit, cet inédit peut toujours rester secret, non qu'il détienne un secret mais parce qu'il peut toujours en manquer et simuler une vérité cachée dans ses plis. Cette limite est prescrite par sa structure textuelle, se confond aussi bien avec elle ; et c'est elle qui, de son jeu, provoque et désarçonne l'herméneute²².

La restance résiste à la volonté de l'herméneute qui s'affaire à déchiffrer la totalité du réel tout en restant minimalement lisible. Elle se joue de lui. Comme le dit Gasché, la restance « is thus neither of the order of the speculative nor transcendent to it. By virtue of its structure, such a remainder cannot therefore be properly determined²³ ».

Le oui et le rire sont de tels restes, de telles restances. Ils se jouent de la dialectique sans lui tourner le dos complètement. Ils doublent et passent l'identité absolue souhaitée par la métaphysique de la présence hégélienne. Pour bien en faire la démonstration dans les sections suivantes de ce chapitre, commençons d'abord par les rapporter à l'affirmation riieuse que nous repérons dans l'emblème de la philosophie derridienne : la différance. En plus d'avoir une structure similaire à celle de la restance²⁴, la différance nous permettra d'aborder la question du secret annoncée dans la citation ci-haut. En fait, nous verrons que la différance conserve un non-dit ou, mieux, un impensé qui ouvre sans cesse le sens. La persistance du non-dit donne une tournure ironique à la différance que nous associerons à l'humour éthique et au rire en tant que restance.

²² Jacques Derrida, *Spurs : Nietzsche's styles. Éperons : Les styles de Nietzsche*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, pp. 130-132.

²³ Gasché, « Inventions of Difference », p. 223.

²⁴ Les deux sont des quasi-transcendants, c'est-à-dire qu'ils ne sont ni tout à fait transcendants, ni tout à fait intégrés à la circulation du sens. Une autre manière de les décrire serait de dire qu'ils rendent possible le sens tout en le rendant impossible, tout en le débordant sans cesse. Ramond précise aussi en parlant de la restance qu'« il serait possible de soutenir que les principaux "concepts" forgés par Derrida, au premier rang desquels la différance, sont directement des machineries antihégéliennes, ou plutôt des grains de sable destinés à paralyser les machineries hégéliennes ». Ramond, « Derrida-Hegel dans Glas (le dégel) », p. 9.

La différance a un double statut : elle est à la fois la condition de possibilité du sens et sa condition d'impossibilité²⁵. Elle est ce sans quoi le sens (un contenu, un donné, un fait quelconque) ne pourrait pas se présenter et, en même temps, ce qui le déborde, ce qui affirme l'impossibilité de lui donner une tournure définitive, de le rendre pleinement présent. Déjà, en s'écrivant avec un « a » plutôt qu'un « e », le sens du terme se dédouble et se dynamise. Nous y reconnaissons, d'un côté, la différence (la différenciation, le différencié, le discernable par effet de différences) et le participe présent du verbe différer (différant), donc le mouvement qui diffère, l'action de différer, de reporter, de s'ouvrir à ce qui est à venir, au futur. La différance fait que le sens diffère à perpétuité de lui-même, qu'il est toujours différent de lui-même, jamais identique ou parfaitement stable, jamais rassemblé et disponible « une fois pour toutes » sur la scène de la présence. Ce dédoublement du sens de la différance mérite d'être regardé de plus près.

La différance comporte deux versants qui s'effectuent ensemble, qui vont toujours l'un avec l'autre : l'espacement et la temporisation. Derrida, pour en rendre compte, tient ses prémisses du structuralisme linguistique, largement discuté à l'époque, pour lui donner une portée philosophique inédite. Avant de revenir sur chacun des versants, reprenons brièvement les grandes lignes de la théorie saussurienne qui inspirent particulièrement Derrida²⁶. Saussure rend compte de l'arbitraire du signe et de son caractère différentiel. Ces deux principes sont pour lui inséparables, ce sont « deux qualités corrélatives » :

²⁵ Gasché, « Inventions of Difference », p. 224.

²⁶ Comme le dit Derrida, « séjournons d'abord dans la problématique sémiologique pour voir s'y conjoindre la différance comme temporisation et la différance comme espacement ». Derrida, « La différance », p. 10.

Il ne peut y avoir d'arbitraire que parce que le système des signes est constitué par des différences, non par le plein des termes. Les éléments de la signification fonctionnent non par la force compacte de noyaux mais par le réseau des oppositions qui les distinguent et les rapportent les uns aux autres²⁷.

Le signe est arbitraire puisqu'il n'a aucune valeur positive en lui-même. Dans une langue, selon Saussure, il n'y a « que des différences sans termes positifs²⁸ ». Le signe gagne sa détermination seulement en se différenciant des autres signes dans une chaîne de signes. Il ne correspond à aucune essence pleine, aucune idée ou son qui préexisterait aux différences conceptuelles et aux différences phoniques. Tout comme nous n'avons aucun accès à ce que serait un « mammifère » sans pouvoir le distinguer d'une autre espèce animale qu'il n'est pas (entre autres un « reptile »), nous comprenons le mot « ironie », par exemple, non pas parce que ses traits d'écriture correspondent essentiellement à une idée de l'ironie, mais puisqu'il se décline selon ses différences avec d'autres procédés humoristiques : la satire, le comique, la bouffonnerie. Ou encore, s'il s'agit de l'unité « humour » et de sa sonorité, il s'établit en se distinguant de l'humeur, de l'humain, de l'humilité, d'inhumer, voire même de l'*humus* (terre)²⁹. Pour Saussure, l'idée ou la matière phonique d'un signe « importe moins que ce qu'il y a autour de lui dans les autres signes³⁰ ». Le signe n'est donc jamais pleinement présent au sens d'autosuffisant. Il ne renvoie jamais seulement à lui-même, mais toujours aux autres signes et aux autres concepts. Ce « jeu systématique de différences³¹ » est ce qui rend possible la lisibilité de tout signe et de tout concept. Il est antérieur à toute signification.

²⁷ Derrida, « La différence », p. 11.

²⁸ Saussure cité dans Derrida, « La différence », p. 11.

²⁹ Nous nous approprions ici des rapprochements différentiels de sens et de sons avec l'humour que Thomas de Koninck a mis en évidence avant nous. Thomas De Koninck, « Humour et transcendance », in *Je pense, donc je ris: Humour et philosophie*, sous la dir. de Normand Baillargeon et Christian Boissinot, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 234.

³⁰ Saussure cité dans Derrida, « La différence », p. 11.

³¹ Derrida, « La différence », p. 11.

La différence est l'élargissement de ce jeu différentiel où le signe est arbitraire. Son mouvement déborde le contexte de la sémiotique. Elle constitue comme tissu de différences « tout code, tout système de renvois en général³² ». Tout ce qui apparaît sur la scène de la présence s'inscrit au sein du jeu de la différence.

Ce qui s'écrit *différance*, ce sera donc le mouvement de jeu qui « produit », par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immo­difié, in-différent. La différence est l'« origine » non-pleine, non-simple, l'« origine » structurée et diffé­rante des différences³³.

La différence est un jeu où se produisent des effets de différences depuis lesquels se manifeste le sens, depuis lesquels tout objet devient intelligible. Si elle est une « origine » oubliée, elle n'est pas pour autant un principe premier au même titre que ceux que la métaphysique de la présence se donne. Elle n'est ni pleine ni simple, elle est un vide d'écart traversé par des différences qui ne cessent de se différencier les unes des autres. En gardant en tête ces rapprochements avec Saussure et cette approche préliminaire de la différence, nous pouvons revenir à ses deux versants : l'espace­ment et la temporisation. Cela nous permettra ensuite de revoir l'exemple du mot « humour » évoqué ci-haut afin de clarifier notre propos.

D'abord, l'espace­ment est une reprise et une intensification du principe saussurien selon lequel les unités sémantiques d'une langue n'ont pas de valeur positive en elles-mêmes, mais seulement dans leur rapport différencié avec les autres unités. Pour se rendre intelligible, tout terme, tout mot, tout concept est déterminé par un jeu contextuel de renvois entre les différents éléments. Le terme de « jeu » prend ici surtout le sens d'« espace », d'espace­ment minimal pour permettre le mouvement de la différence. C'est cet espace entre les termes qui fait en sorte que chacun est différent, que

³² Derrida, « La différence », p. 12.

³³ Derrida, « La différence », p. 12.

chacun est autre et discernable³⁴. Cet espace n'est pourtant pas délimité par des frontières fixes. Il est un jeu en mouvement qui doit pouvoir tenir compte de nouveaux ajouts, des transformations de différents types, des évolutions, des ruptures, de l'originalité : « il faut bien qu'entre les éléments autres se produise, activement, dynamiquement, et avec une certaine persévérance dans la répétition, intervalle, distance, *espacement*³⁵ ». La persistance de ce jeu mobile est indispensable pour qu'un signe devienne lisible, pour qu'il se différencie des autres selon le changement incessant du contexte dans lequel il s'articule. Nous sentons déjà un déplacement par rapport au oui spéculatif de Hegel. L'espacement replace l'accent sur le *entre* du « oui *entre* les extrêmes » au lieu de donner la priorité à l'identité qui en résulte. C'est dans le rapport dynamique de différenciation entre les signes proches ou éloignés les uns des autres (pas seulement entre les extrêmes) que chacun peut avoir une identité minimale qui n'est jamais absolue.

L'autre versant de la différence est la temporisation. La dynamique de l'espacement s'ouvre avec la temporisation à l'altération incessante et infinie du sens. Comme nous le disions plus tôt, le jeu de la différence fait différer la présence aboutie et complète du sens. Celui-ci est attendu, convoqué, mais il n'arrive jamais à point : le sens se produit et se répand sans qu'il s'établisse de façon absolument définitive, sans pouvoir se fermer à ou se défendre contre toute modification ou tout détournement. La temporisation implique « un délai, un retard, une réserve³⁶ ». Derrida soutient à cet effet que « la circulation des signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, nous en emparer³⁷ ». Elle doit rester ouverte à se laisser affecter par un sens supplémentaire qu'elle ne peut prévoir ou anticiper, qui est à venir. Toute unité de sens ne peut se replier sur elle-

³⁴ Derrida, « La différence », p. 8.

³⁵ Derrida, « La différence », p. 8.

³⁶ Derrida, « La différence », p. 8.

³⁷ Derrida, « La différence », p. 9.

même et se présenter comme telle sans perdre du même coup son intelligibilité. La différence fait que « le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur³⁸ ». La présence complète et totale du sens est alors remise à plus tard, indéfiniment. Le oui transcendant tremble et perd son équilibre sécurisant, il n'arrive plus à surplomber le sens et à assurer la stabilité de sa trajectoire linéaire. La différence replace le oui absolu au sein du jeu de la temporisation et de l'espace qui le déborde sans cesse.

Précisons davantage et résumons-nous avec le concept d'écriture et de trace. La différence procède à la manière de l'écriture que Derrida reprend en son sens radical. Le « noyau irréductible du concept d'écriture » est « l'inscription et d'abord l'institution durable d'un signe³⁹ » (loin de se limiter au sens étroit de l'écriture, ce processus doit être pensé de manière large, dans « le monde comme espace d'inscription⁴⁰ »). L'inscription est un traçage. L'écriture inscrit des traits, des traces. Ces traces « s'instituent », c'est-à-dire qu'elles deviennent lisibles et intelligibles non pas en vertu d'une quelconque correspondance nécessaire avec une Idée pré-donnée (ce qui rappelle l'arbitraire du signe selon Saussure), mais seulement à l'intérieur d'un réseau de renvois entre les différentes traces. La trace n'est donc jamais pleinement présente ou permanente. Elle est plutôt « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure⁴¹ ». La trace ne se montre jamais entièrement dans son phénomène propre : « Toujours différante, la trace n'est jamais comme telle en présentation de soi.

³⁸ Derrida, « La différence », p. 13.

³⁹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 65.

⁴⁰ Derrida, *De la grammatologie*, pp. 65-66.

⁴¹ Derrida, « La différence », p. 25.

Elle s'efface en se présentant, s'assourdit en résonnant⁴² ». Le geste de l'écriture revient à instituer de telles traces, elle est l'acte qui les fait persister, qui les inscrit de manière durable et, simultanément, elle remet à plus tard, elle en reporte la présentation achevée et transparente.

Nous pouvons maintenant revenir à l'exemple de l'humour. Nous comprenons ce qu'est l'humour seulement par le jeu d'espace qu'il entretient avec d'autres notions qui lui sont proches comme l'ironie. L'humour est discernable de l'ironie, ils se différencient l'un de l'autre. Deleuze les mettait même dos à dos. Pourtant, avec Adorno, nous avons vu que l'ironie peut entretenir un autre rapport d'espace avec l'humour. Dans le présent chapitre, nous soutenons même que l'humour éthique ne va pas sans ironie. Elle en est un élément essentiel. Le sens de l'humour s'ouvre ainsi à la venue d'un élément autre qui le modifie. Ce n'est pas une idée immuable qui répond à une définition stable, mais bien un concept ouvert. Le concept d'humour éthique n'est pas non plus le fin mot de l'histoire. Il pourra bien être modifié, précisé, critiqué rigoureusement ou encore être relié à d'autres concepts voisins, à des événements insoupçonnés ou à de nouvelles pratiques artistiques auxquelles nous ne pensons pas encore (de la même manière que la popularisation massive du *stand up* comique ou, plus récemment, de l'humour de malaise et d'inconfort social (*cringe humour*⁴³) a modifié ce qui était entendu par « humour » dans les années 1960). La venue d'un sens enfin définitif pour l'humour est convoquée, mais toujours différée, toujours remise à plus tard. L'humour n'est pas un invariant, mais bien un concept inscrit dans le jeu de la différence.

⁴² Derrida, « La différence », p. 24.

⁴³ Nous pensons à des téléséries comme *The Office* ou *Curb Your Enthusiasm* mettant à l'avant-plan un personnage qui joue constamment avec les limites de la rectitude politique et qui n'arrive pas, souvent bien malgré lui, à bien se tenir, à respecter les codes reconnus de la bienséance, ce qui est censé provoquer un certain malaise social chez le spectateur.

L'ironie de la différance et son affirmation dans le rire et la déconstruction

La différance rappelle ce que nous pouvons considérer comme le « noyau irréductible » de l'ironie : un non-dit (un report, un écart, un jeu, une ouverture à ce qui vient) persiste au sein de toute présentation manifeste du sens. L'ironie est ce qui remet en jeu toute prétention définitive à l'univocité du sens : l'évocation d'un sens autre, un surplus inouï ou inattendu, mais nécessaire. Elle ne souhaite pas simplement remplacer une idée présente par une autre qu'elle présuppose déjà et juge enfin véridique. Elle ouvre plutôt le sens à son insuffisance perpétuelle, à ce qui l'excède alors que l'on croyait tout maîtriser et contrôler. Parallèlement, la différance rend possible la lisibilité minimale du réel et se laisse ainsi sonder, mais elle est avant tout le non-dit, le jeu d'espace et de temporisation entre les termes inconditionnellement ouverts à la venue de l'autre, l'intervalle qui leur permet d'entrer infiniment en médiation. Elle ne se présente donc jamais comme telle dans son étant-présent. Elle n'a pas d'essence propre, elle « (est) ce qui non seulement ne saurait se laisser approprier dans le *comme tel* de son nom ou de son apparaître, mais ce qui menace l'autorité du *comme tel* en général, de la présence de la chose même en son essence⁴⁴ ». Par conséquent, celui qui s'obstine à vouloir parler de ce qui est « comme tel », celui qui se borne à reconnaître la « présentation » de la trace en s'aveuglant au jeu dans lequel elle se trouve est une cible de prédilection pour l'ironie de la différance.

L'ironie de la différance, par exemple, se rit de l'identité absolue de Hegel, de son oui spéculatif : alors que Hegel croit être en mesure d'exprimer la totalité du réel, l'ironie rapplique en mettant en évidence ce qui résiste à la dialectique spéculative (la restance, le jeu plus primordial de la différance). Ce faisant, elle rappelle à chaque fois que ce n'est pas si simple, que Hegel n'a pas le

⁴⁴ Derrida, « La différance », p. 27.

dernier mot. Elle exprime quelque chose de plus sans le dire. Sans chercher à commander, régner ou asseoir son autorité sur le sens ultime que devraient prendre les choses, l'ironie de la différence menace de l'intérieur les domaines et les édifices philosophiques de la métaphysique de la présence. Elle « foment la subversion de tout royaume⁴⁵ » fondé sur un principe unique et premier comme celui de l'identité absolue. Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi Hegel entretient une si forte aversion pour l'ironie romantique dont les premiers symptômes se rapportent à Socrate.

Rappelons brièvement ce que nous disions dans le chapitre sur Deleuze : Hegel reconnaît l'importance du rôle de l'ironie socratique puisqu'elle permet à l'individu d'acquérir une liberté subjective et une conscience morale qui lui sont propres au lieu de répondre aveuglément à la vie sociale au sein de la Cité. Toutefois, Socrate ne fournit pas de relève dialectique. Il se contente d'instaurer le doute subjectif à l'égard des normes et des idées reçues sans en venir à une détermination plus aboutie du bien en général. L'ironie exacerbée mènerait alors à un repliement sur soi, à la réclusion bornée dans un moi qui se place au-dessus de la vie partagée. L'ironie romantique est, pour Hegel, l'illustration d'une telle déchéance de l'ironie. Elle ne dit plus « oui » à la médiation harmonieuse entre les extrêmes et elle n'assure pas de résultats positifs. L'ironie, de ce fait, serait futile. Pour l'humour éthique, l'ironie de la différence, loin d'être un enfermement narcissique (nous l'avions démontré d'ailleurs avec l'auto-ironie des romantiques), ouvre la dialectique à ce qu'elle n'arrive pas à intégrer, elle la marque d'un rire qui s'affirme comme une résistance et qui nous laisse entendre que l'horizon du sens n'est pas tracé à l'avance ou forclos.

Précisons que l'ironie de la différence échappe aussi à la critique deleuzienne de l'ironie. Si elle résiste à la dialectique, elle n'est pas pour autant une référence à une vérité plus fondamentale ou

⁴⁵ Derrida, « La différence », p. 22.

située au-delà de ce monde, une nouvelle référence à la théologie ou à son versant négatif. Même la théologie la plus négative, selon Derrida, s'affaire à chercher une sorte de « supra-essentialité par-delà les catégories finies de l'essence et de l'existence, c'est-à-dire de la présence, et [elle s'empresse] toujours de rappeler que si le prédicat de l'existence est refusé à Dieu, c'est pour lui reconnaître un mode d'être supérieur, inconcevable, ineffable⁴⁶ ». La différence ne peut être récupérée par l'idée selon laquelle la pleine présence ne se présente pas puisqu'elle appartient à un arrière-monde, puisqu'elle *est* ailleurs ou nomme l'ailleurs nié de tout principe premier. Elle est, en fait, ce qui rend possible le sens des questions et des problèmes d'ordre onto-théologique. Or, selon Deleuze, l'ironie serait une condamnation ou un dénigrement de l'ordre des choses au nom d'une force ou d'une puissance plus originelle, plus haute, d'un principe premier qui se cache complètement derrière les faux principes qui régissent nos vies. L'ironie de la différence, quant à elle, revendique pour seul « principe » qu'il n'y a pas de hors-texte, c'est-à-dire qu'aucune unité n'échappe à la dynamique d'espacement et de temporisation de la différence. Il n'y a pas de référence ou de principe supérieur extérieur pour venir savamment orchestrer ces relations, pas même la différence ou, plutôt, « l'effet nominal "différence"⁴⁷ ». Il est lui aussi « entraîné, emporté, réinscrit » dans le jeu innommable de la différence. Le non-dit de l'ironie de la différence est tout simplement le jeu qui suppose l'ouverture à la reconfiguration illimitée et inédite du sens tout en agissant comme sa condition de possibilité.

Pour certains, cette ouverture infinie pourrait sembler supposer que tout se vaut, ce qui couperait sec la possibilité de lier l'ironie de la différence à l'humour éthique. La résignation peut, à première vue, apparaître comme la position à tenir puisqu'aucun sens ne peut être *le* bon. Si l'assurance que

⁴⁶ Derrida, « La différence », p. 6.

⁴⁷ Derrida, « La différence », p. 28.

donne un principe immuable ne tient plus la route, le nihilisme et le relativisme ne sont pas pour autant les positions qui reflèteraient l'« essence » de l'ironie de la différance. Ces idéologies (qui, malgré les apparences, sont solidaires du oui au présent en raison de leur démission sans appel à l'amélioration possible du monde) sont encore seulement un effet de la différance. L'argumentation derridienne, connue sous le nom de déconstruction, cherche plutôt à montrer les contradictions inhérentes à ce qui bloque les mouvements ou les pensées de l'émancipation en voulant contrôler et limiter le jeu ouvert de la différance. Plus précisément, la déconstruction consiste à se laisser guider par le jeu de la différance afin de voir comment elle s'articule de manière singulière dans une œuvre ou un texte précis qui, pourtant, semble l'avoir maîtrisée en fondant sa démonstration sur un principe premier. En exposant cette contradiction, elle met en évidence la faillite de la métaphysique de la présence. Parallèlement à ce versant plus épistémologique ou ontologique, la déconstruction affirme la possibilité d'un monde plus juste contre les idéologies dominantes. Derrida, en ce sens, tient des propos similaires à ceux de Deleuze concernant l'image dogmatique de la pensée. Tout comme elle, la métaphysique de la présence entretient des liens d'affinité avec les pensées moralisatrices et réactionnaires. Ce qui est à venir doit cadrer ou s'accorder avec l'état des choses au lieu d'offrir la chance d'une rupture, d'une sortie, d'une fuite à l'égard du système. À cet effet, Deleuze évoquait les « fiançailles monstrueuses⁴⁸ » entre la pensée dogmatique et l'État, l'Église, le capitalisme, les valeurs dominantes.

Derrida repère ce genre de position chez Francis Fukuyama qui publie en 1992 *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*. Dans ce livre qui a fait grand bruit, le oui absolu de Hegel résonne et se réaffirme tout en se donnant une tonalité chrétienne :

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 177. Nous avons déjà cité ce passage dans le chapitre sur Deleuze.

À dessin, bien entendu, nous l'avons appelée il y a un instant « évangile ». Pourquoi un évangile? Pourquoi la formule serait-elle ici néo-testamentaire? Ce livre prétend apporter une « réponse positive » à une question dont la formation et la formulation ne sont jamais interrogées pour elles-mêmes. C'est la question de savoir si une « histoire de l'humanité cohérente et orientée finira par conduire » ce que l'auteur appelle tranquillement, énigmatiquement, de façon à la fois pudique et impudente, « la plus grande partie de l'humanité » vers la « démocratie libérale »⁴⁹.

Fukuyama répond « oui⁵⁰ » à cette question même s'il admet toutes les atrocités du 20^e siècle (les génocides, les guerres, le fascisme, la terreur, l'extermination, l'oppression). Il ne s'agirait pour lui que de faits empiriques qui n'entravent pas vraiment la portée générale de sa théorie. L'accumulation massive de la souffrance « ne démentirait en rien l'orientation idéale de la plus grande partie de l'humanité vers la démocratie libérale⁵¹ ». En prenant pour référence centrale la philosophie hégélienne, Fukuyama considère ainsi que la marche du sens et de l'histoire culmine au tournant des années 1990 dans une vaste réconciliation qui passe par le triomphe euphorique de l'État libéral en harmonie avec le « libre marché » capitaliste⁵². Le grand oui spéculatif entre les extrêmes suit bien sa trajectoire historique naturelle en réconciliant le monde des idées et la réalité présente : la démocratie libérale est à la fois réelle (effective, déjà là, déjà arrivée, déjà présentée⁵³) et idéale (« non-présence régulatrice ou absolue⁵⁴ »). La « bonne nouvelle » de Fukuyama est donc la suivante : l'existence correspond à son essence, comme il se doit.

⁴⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, pp. 98-99. Derrida précise le caractère chrétien de la pensée de Fukuyama un peu plus loin : « Si "l'existence de l'État est la venue de Dieu dans le monde", comme le dit *La philosophie du droit* invoquée par Fukuyama, cette venue a le sens d'un événement chrétien. La Révolution française aurait été "l'événement qui prit la vision chrétienne d'une société libre et égalitaire, et l'apporta ici-bas sur la terre". Cette fin de l'Histoire est essentiellement une eschatologie chrétienne. » Le monde islamique qui ne rentre pas aussi facilement dans le consensus général appelé par Fukuyama est selon lui une exception qui ne remet pas en cause l'idée de la grande réconciliation libérale. Derrida, *Spectres de Marx*, pp. 104-105.

⁵⁰ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 99.

⁵¹ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 99.

⁵² Derrida, *Spectres de Marx*, p. 100.

⁵³ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 112.

⁵⁴ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 108.

Le philosophe dogmatique, en accord avec le sens commun, prend résolument parti entre deux grands maîtres qui ont pensé la fin de l'histoire : Marx et Hegel. Le premier pensait cette fin avec l'avènement de la société communiste tandis que le second favorisait l'État libéral. En fait, pour Fukuyama, ce n'est pas seulement lui, mais bien le cours naturel du monde qui a tranché⁵⁵. Le marxisme et tout espoir d'émancipation qui ne cadrent pas avec le modèle dominant des démocraties actuelles (avec la « raison » politique et économique) seraient vaincus, pour de bon.

Or, pour Derrida, nous n'en avons pas fini avec l'esprit du marxisme. Alors que plusieurs en ont fait une philosophie ou une pratique orthodoxe (les Partis, les institutions rigides, les doctrines et leur apparente totalité systémique, les programmes dogmatiques vers l'émancipation, les grands Horizons du sens), Derrida rappelle la portée d'un mot d'esprit rapporté par Engels : Marx lui-même aurait dit « je ne suis pas marxiste⁵⁶ ». En ce sens, s'inspirer encore aujourd'hui d'un certain esprit du marxisme consiste à « être fidèle à ce qui a toujours fait du marxisme en principe et d'abord une critique *radicale*, à savoir une démarche prête à son auto-critique. Cette critique se veut en principe et explicitement ouverte sur sa propre transformation, sa réévaluation et son auto-réinterprétation⁵⁷ ». L'esprit de la critique marxiste se laisse constamment affecter par de nouveaux événements, de nouvelles idées : « le marxisme reste à la fois indispensable et structurellement insuffisant : encore nécessaire *mais* pourvu qu'on le transforme et l'adapte à de nouvelles conditions⁵⁸ ». L'esprit du marxisme conserve ainsi un non-dit ou un silence qui ménage un espace pour l'arrivée de l'imprévu. Cet élan critique « qui paraît aujourd'hui plus indispensable que

⁵⁵ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 113.

⁵⁶ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 145.

⁵⁷ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 145.

⁵⁸ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 101.

jamais » est lié par principe, selon Derrida, à « la figure de l'ironie⁵⁹ » et ne s'oppose donc pas en tout point à la déconstruction.

La déconstruction s'inspire même de ce que l'esprit de la critique marxiste annonce encore aujourd'hui : l'apparente fatalité de l'ordre des choses qui bloque le bonheur est pleine de contradiction et le monde peut être transformé pour le mieux. En fait, pour Derrida, l'accumulation des souffrances sociales au cours des dernières décennies doit être prise au sérieux. Elle commande de penser des issues possibles. La déconstruction et l'esprit de la critique marxiste œuvrent en ce sens. Sans tomber dans le dogmatisme, sans compromis naïfs et sans complaisance avec les tendances réactionnaires, ils travaillent à changer les choses, à la venue d'un monde plus juste. Ils se rejoignent ainsi dans l'« expérience d'une promesse émancipatoire⁶⁰ » qui n'a aucun contenu prédéfini et qui vise à créer ou à laisser arriver des événements en rupture avec l'état présent de la société. La promesse ne doit pas s'identifier à celles de la religion et de la métaphysique traditionnelle qui restent spirituelles ou abstraites, mais doit plutôt « produire des événements, de nouvelles formes d'action, de pratique, d'organisation, etc.⁶¹ ». Sortir du dogmatisme ne signifie donc pas de tourner le dos à des formes d'organisations qui ont un effet dans le monde, à un certain idéal de démocratie et d'émancipation, au contraire. C'est le travail constant de reconstituer ce que pourrait être une démocratie effective et non seulement formelle, en l'élaborant à partir des différences et des nuances qui surgissent dans l'histoire, autant du côté de ses défenseurs que du côté de ses critiques. Procéder de manière « hyper-critique » ou « déconstructrice⁶² » répète

⁵⁹ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 116.

⁶⁰ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 102.

⁶¹ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 147.

⁶² Derrida, *Spectres de Marx*, p. 149.

le « mouvement d'une expérience ouverte à l'avenir absolu de ce qui vient⁶³ » sans toutefois programmer ou calculer à l'avance ce qui vient.

Nous entendons alors résonner le oui – l'affirmation – de la déconstruction et son sens éthique : une « pensée déconstructrice [...] a toujours rappelé à l'irréductibilité de l'*affirmation* et donc de la *promesse*, comme à l'indéconstructibilité d'une certaine idée de la justice (ici dissociée du droit)⁶⁴ ». Cette idée de la justice est aussi irréductible que l'ouverture inconditionnelle de la différance et de la restance. Elle va au-delà de toute généralité du droit et de l'état présent de la société. La justice derridienne « abjures the closed totalizing horizon of juridical-moral rules, norms, or representations that foreclose the chance of the future. [...] His critique is in the name of another future and a conception of justice beyond presence, beyond right and calculation⁶⁵ ». La déconstruction veut ainsi décloisonner les pensées qui circonscrivent les possibles au nom d'une conception de la justice déjà présente, déjà donnée ou déjà à l'œuvre dans le monde. En somme, la déconstruction se rit du « oui » réactionnaire qui se traduit par un acquiescement explicite ou implicite au sens commun dominant. Elle veut affirmer quelque chose de plus avec un oui qui, cette fois, serait critique sans prétendre pour autant avoir le dernier mot. Ce oui répond à l'exigence éthique absolue d'ouvrir le sens là où on voudrait le fermer, mais toujours en fonction des problématiques rencontrées au sein d'un contexte particulier qui commandent une réponse tout à fait singulière⁶⁶. En ce sens, le oui de l'ironie de la différance et de la déconstruction répond de

⁶³ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 148.

⁶⁴ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 147. Nous soulignons.

⁶⁵ Moïse Postone, « Deconstruction as Social Critique : Derrida on Marx and the New World Order », *History and Theory* 37, no. 3 (1998) : p. 372.

⁶⁶ Nous reviendrons en détail plus tard dans ce chapitre sur l'exigence éthique paradoxale de ce oui qui sera associé à l'humour éthique.

manière critique aux tendances politiques qui limitent le oui à une manière de se soumettre par aveuglement ou par la force à l'ordre des choses.

Comment s'articule un tel oui de la déconstruction, un oui qui affirme le jeu de la différance ? Comment affirmer l'ironie de la différance si elle persiste dans la réalité comme ce qui ne se laisse pas dire ? Lors de sa conférence sur la différance prononcée au mois de janvier 1968 et reprise dans *Marges de la philosophie* en 1972, Derrida évoque d'entrée de jeu que « le déplacé inaudible » du « a » et du « e », « ce manquement silencieux à l'orthographe », est aussi une « ironie muette⁶⁷ ». Puis, à la toute fin du même texte, il fait allusion au rire pour affirmer cette ironie : « Il n'y a pas de nom unique [pour la différance], fût-il le nom de l'être. Et il faut le penser sans *nostalgie*, c'est-à-dire hors du mythe [...] de la patrie perdue de la pensée. Il faut au contraire l'*affirmer*, au sens où Nietzsche met l'affirmation en jeu, dans un certain rire et dans un certain pas de danse⁶⁸. » L'ironie de la différance s'affirme par le rire. Son oui correspond à la tonalité d'un rire qui, comme celui de Nietzsche, met l'« affirmation sainte⁶⁹ » en jeu. Nous entendons déjà résonner en écho le rêve de Zarathoustra que nous avons rapporté dans le chapitre sur Deleuze. Au cours de ce rêve, le rire entre dans les chambres mortuaires pour terrasser les veilleurs de nuit qui font cliqueter leurs sinistres clefs⁷⁰. En d'autres mots, le rire veut décimer la pesanteur des philosophes qui s'entêtent à vouloir tout expliquer par un principe métaphysique et qui, par le fait même, étouffent la vie, la rendent mortifère. Le rire de Derrida est certainement une manière de répondre à l'appel du disciple de Zarathoustra : « Désormais un rire enfantin jaillira toujours des cercueils ; désormais, un vent

⁶⁷ Derrida, « La différance », p. 3.

⁶⁸ Derrida, « La différance », p. 29.

⁶⁹ « C'est que l'enfant est innocence et oubli, commencement nouveau, *jeu*, roue qui se meut d'elle-même, *premier mobile, affirmation sainte*. » Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, p. 65. Nous soulignons.

⁷⁰ Voir la section sur Nietzsche dans le chapitre sur Deleuze.

fort secouera toute lassitude mortelle⁷¹ ». Les suites de ce chapitre visent à rendre compte de la tonalité de ce rire qui affirme la différence et que nous souhaitons associer à l'humour éthique. Ce rire ne se présente pourtant jamais tel quel même s'il s'entend, même s'il nous affecte et affecte le sens. Face à ce paradoxe, penchons-nous d'abord sur le rire de Bataille à l'égard de la dialectique hégélienne que Derrida étudie dans son texte « De l'économie générale à l'économie restreinte » (1967). Cela nous permettra de nous lancer sur les traces du rire de l'ironie de la différence, sur celles du oui-rire.

Bataille : l'éclat du rire entre souveraineté et maîtrise

Le oui absolu ou spéculatif de Hegel retentit comme l'effet de la négation de la négation. Il assure un résultat positif à la médiation dialectique entre les opposés. En ce sens, il est aussi celui de l'*Aufhebung*, c'est-à-dire de l'éventuelle relève dialectique de toute contradiction dans un moment plus abouti du sens. Pour reprendre les mots de Derrida, l'*Aufhebung* hégélienne est ce qui nie et conserve une détermination dans une nouvelle « détermination qui en révèle la vérité⁷² ». Il s'agit d'un processus spéculatif qui permet le devenir, l'enchaînement perpétuel du sens. Il y a pourtant de la restance, c'est-à-dire des éléments qui résistent au processus dialectique. Bataille éclate de rire au moment où cela lui semble être tout d'un coup flagrant. Son rire, en fait, résonne lui aussi comme un élément irréductible à l'*Aufhebung*. Avec Derrida, nous proposons de retracer l'effet transgressif d'un tel rire, en vue de développer ce qui a déjà été dit plus haut. La transgression est d'autant plus renversante compte tenu du fait que Hegel, même s'il parle dans ses *Cours d'esthétique* du comique et de l'humour, exclut le rire de son système⁷³. Il est ainsi fidèle à la

⁷¹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 183.

⁷² Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale: Un hegelianisme sans réserve », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 405.

⁷³ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 377.

tradition philosophique occidentale qui s'intéresse très peu au rire. Lorsqu'elle le considère, elle le condamne. Commençons donc par justifier l'intérêt philosophique que portent Bataille et Derrida au rire. Nous verrons que, à l'instar de l'écriture, le statut du rire mérite d'être redressé. En fait, nous ne le considérons plus seulement comme un effet secondaire des procédés comiques, mais plutôt comme ce qui rend l'humour éthique possible.

La condamnation philosophique du rire

Le rire n'a pas eu droit au même respect que l'ironie au sein de l'histoire de la philosophie. Cela s'explique, entre autres, par l'admiration sans cesse renouvelée à l'égard de Socrate et de son ironie (*eirōneia*). Elle est la marque même de l'essor de la philosophie dans sa capacité à remettre en cause les idées reçues et fallacieuses. Rien n'indique pourtant que l'ironie et le rire vont ensemble puisque celui-ci est largement déconsidéré. Le rire subit le même sort que l'écriture dans l'histoire de la philosophie. Les philosophes ont souvent agi en moralistes à leur égard. Tous deux sont jugés impurs et auraient des effets indésirables pour le projet idéaliste de l'identité ou pour les pensées favorisant rigoureusement la tempérance, les bonnes mœurs. D'un côté, selon la lecture que Derrida fait de Platon, l'écriture est la marque de l'oubli de l'origine, elle est « l'auxiliaire aide-mémoire à la mémoire vivante. Oubli parce que médiation et sortie hors de soi du logos. Sans l'écriture, celui-ci resterait en soi. L'écriture est la dissimulation de la présence naturelle et première et immédiate du sens à l'âme dans le logos⁷⁴ ». Le logos, la raison et le langage s'élèvent vers les Idées tandis que l'écriture, en tant que dérivé, les tire vers le bas, augmente la distance, opère une médiation que nous ne devrions pas souhaiter. Saussure n'échappe pas à cette tradition. En se référant aux écrits du linguiste, Derrida constate que ceux qui s'intéresseraient trop à l'écriture seraient

⁷⁴ Derrida, *De la grammatologie*, p. 55.

coupables moralement, « ils ont cédé à l'imagination, à la sensibilité, à la passion, ils sont tombés dans le “ piège ” [...] de l'écriture⁷⁵ ». En somme, l'écriture serait toujours le dérivé de la voix et de la parole, elle en serait la profanation. La présentation vocale du sens est flétrie et avilie par sa représentation écrite.

Le rire est condamné sur la base de motifs similaires. Il est considéré comme une passion viciée. Comme le remarque Daniel Schulthess, il « existe une tradition bien ancrée, qui domine peut-être la vie intellectuelle occidentale : une condamnation platonicienne du rire⁷⁶ ». Le rire et la comédie seraient, selon Platon, de faux plaisirs contaminés par l'envie. Nous aimons, dans la comédie, voir l'objet de notre envie être atteint par des maux, être rabaissé : « l'agressivité contrariée inhérente à l'envie obtient satisfaction lorsque l'objet du rire est amoindri⁷⁷ ». En ce sens, Platon souligne dans la *République* (Livre III, 388e-389b) que le rire ne doit pas emporter ni les dieux ni les hommes de grande valeur⁷⁸. La passion du rire n'est pas appropriée pour l'homme juste et libéré des sentiments indus comme l'envie. Il convient plutôt de savoir se contenir.

Cette aversion pour le rire se concrétise dans son rapport à Démocrite, le philosophe marginal d'Abdère dont « les poumons [...] tremblaient d'un rire continu⁷⁹ ». Le médecin Hippocrate, venu pour soigner ce rire qui passait pour un signe de pure folie, se rend finalement compte qu'il

⁷⁵ Derrida, *De la grammatologie*, pp. 55-56.

⁷⁶ Daniel Schulthess, « Esquisse d'une critique de la raison humoristique », *Bulletin de la société française de philosophie*, no. 3 (2013): p. 13.

⁷⁷ Schulthess, « Esquisse d'une critique de la raison humoristique », : p. 14.

⁷⁸ Platon, *La République*, trad. par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2016, p. 168.

⁷⁹ Juvénal cité dans James Hankinson, « La pathologie du rire: réflexions sur le rôle du rire chez les médecins grecs », in *Le rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce antique*, sous la dir. de Marie-Laurence Desclos, Grenoble, J. Millon, 2000, p. 192.

n'est pas compris puisqu'il prend pour cible la déraison même de la cité⁸⁰. Pour Démocrite, les idées arrêtées de ses concitoyens sont ridicules, il ne peut qu'en rire. Platon n'y voit apparemment rien de bon : il ne cite pas une seule fois son œuvre. Plus encore, selon Heinz Wismann, il aurait tenté, sans succès, d'acheter tous les livres de son prédécesseur afin de les mettre hors circulation⁸¹. Nietzsche dit même que le but de Platon aurait été de les brûler⁸². Ce discrédit du rire par Platon aura des échos dans les suites de la tradition philosophique occidentale.

En effet, Descartes suit Platon de près en soulignant dans son *Traité des passions de l'âme* que le rire est le signe d'une joie médiocre. Les « grandes joies », celles où « le poumon est toujours si plein de sang qu'il ne peut être davantage enflé par reprises », ne devraient pas causer le rire car nous retrouvons toujours dans celui-ci une certaine tristesse non souhaitée, « quelque petit sujet de haine, ou du moins d'admiration⁸³ ». Hobbes prolonge cette pensée en disant que le rire est une

⁸⁰ Démocrite finit par s'expliquer à Hippocrate : « Tu attribues deux causes à mon rire, les biens et les maux ; mais je ris d'un unique objet, l'homme plein de déraison, vide d'œuvres droites, puéril en tous ses projets, souffrant sans nul bénéfice des épreuves sans fin, poussé par ses désirs immodérés à s'aventurer jusqu'aux limites de la terre et dans ses immenses cavités, fondant l'argent et l'or, ne cessant jamais d'en acquérir, se démenant toujours pour en posséder davantage afin de ne pas déchoir. Et il n'éprouve aucun remords à se déclarer heureux, lui qui fait creuser à pleines mains les profondeurs de la terre par des captifs enchaînés, dont les uns périssent sous les éboulements d'un terrain friable, tandis qu'interminablement soumis à cette contrainte, les autres survivent dans le châtement comme dans une patrie. [...] Quel rire, quand ces amoureux d'une terre épuisante et pleine de secrets font violence à celle qu'ils ont sous les yeux ! » Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, trad. par Yves Hersant, Paris, Rivages, 1989, pp. 83-84. En fait, le sens commun est ébranlé par le rire de Démocrite puisqu'il est aussi l'écho de sa théorie de l'atomisme qui annonce le matérialisme critique. Selon cette théorie, la pensée ne parvient pas à épuiser le mouvement tourbillonnaire du monde des atomes qui préfigure le réel tel que nous le percevons. Contre le primat de l'identité et pour l'abîme de la différence, Démocrite cherche à montrer qu'une réalité effective précède l'ordre ordinaire de nos significations sans qu'elle repose sur un principe unique et ultime. « Démocrite permet de penser une théorie de la connaissance pour laquelle il n'existe aucun représentant ultime à titre de fondement. Tous les fragments de Démocrite qui nous sont parvenus [...] disent que la vérité est inaccessible à la représentation ; cela ne signifie bien entendu pas que la vérité est inaccessible absolument, mais qu'elle est “dans l'abîme”, cet abîme que la théorie des atomes creuse à l'infini puisqu'il n'y a aucun endroit où se rassemblerait la totalité du réel. [...] si la vérité est dans l'abîme, ce dernier ne saurait être représenté ; tout au plus peut-il être figuré, et il ne peut s'agir de la représentation d'une identité ultime. » Heinz Wismann, *Les avatars du vide: Démocrite et les fondements de l'atomisme*, Paris, Hemann, 2010, pp. 11-12.

⁸¹ Wismann, *Les avatars du vide*, p. 5.

⁸² Philippe Ducat, « Présentation », in Friedrich Nietzsche, *Sur Démocrite*, trad. par Philippe Ducat, Paris, Métailié, 1990, p. 14.

⁸³ René Descartes, *Méditations métaphysiques; Traité des passions de l'âme*, Anjou, Éditions CEC, 2011, § 126, p. 113.

passion sans nom⁸⁴, une « vaine gloire⁸⁵ ». Pour exprimer cette idée, Hobbes imagine les émotions qui pourraient nous affecter pendant une course. Considérer ceux devant nous suscite l'humilité, trébucher sur un obstacle imprévu nous incite à pleurer et voir un autre coureur chuter provoquerait le rire⁸⁶. Un sentiment de supériorité futile, une hostilité à l'égard d'autrui ou un sentiment d'envie seraient ainsi des éléments propres au rire selon Platon, Descartes et Hobbes. En nous laissant prendre par la passion du rire, par ce qui ressemble non pas à la parole transparente, mais bien à des bruits saccadés, à « une voix inarticulée et éclatante⁸⁷ », nous nous éloignerions de la pureté, de l'origine, de la pleine présence du sens. Il n'est pas étonnant, ainsi compris, que le rire comme problème philosophique demeure bien marginal parmi les intérêts premiers de la philosophie. Pourtant, malgré ces tentatives de l'expulser de l'histoire, Démocrite et son rire rappellent sans cesse. Il n'a « pas fini de revenir vers nous », il est « celui dont le spectre nous poursuit » et « le prendre pour modèle, inventer son portrait, c'est peut-être enfin, acquitter la dette, racheter le geste incinérateur qu'a rêvé de perpétrer Platon⁸⁸ ». L'humour éthique va en ce sens et affirme ce rire irréductible.

Bataille pour le redressement du rire

Avec Derrida, Bataille et Joyce, nous cherchons à changer ce statut du rire. Le geste proposé est similaire à celui fait avec l'écriture. Nous remettons en question sa subordination pour lui rendre une place tout à fait importante et même antérieure à tous les procédés reconnus pour l'engendrer :

⁸⁴ Thomas Hobbes, *Éléments de la loi naturelle et politique*, trad. par Dominique Weber, Paris, Librairie générale française, 2003, p. 136.

⁸⁵ Hobbes, *Éléments de la loi naturelle et politique*, p. 130.

⁸⁶ Hobbes, *Éléments de la loi naturelle et politique*, p. 145.

⁸⁷ Descartes, *Méditations métaphysiques; Traité des passions de l'âme*, p. 112.

⁸⁸ Philippe Ducat, « Présentation », in Nietzsche, *Sur Démocrite*, p. 14. Adorno n'ignorait sans doute pas l'importance de Démocrite en soulignant que « d'emblée le matérialisme sera grevé d'avoir été inventé à Abdère ». Adorno cité dans Wisman, *Les avatars du vide*, p. 22.

le comique, l'ironie, la satire et l'humour. L'humour éthique serait ainsi animé par le rire plutôt que d'en être simplement la cause ou l'origine. Le rire est le souffle même de l'humour éthique. Pour ce faire, débutons par discuter de Bataille et de son influence sur l'approche derridienne du rire⁸⁹. Le risible est, selon Bataille, l'un des effets les plus remarquables du domaine de l'imprévisible, de ce qui subvertit la stabilité du connu et qui relève de ce qu'il appelle le « non-savoir⁹⁰ ». La philosophie du non-savoir de Bataille réhabilite, d'une certaine manière, l'en-soi de la chose qui échappe à toute expérience sensible possible. Le rire pointe vers une altérité radicale qui déborde les limites de ce que la philosophie peut s'emparer. Toutefois, le rire et le non-savoir ne sont pas hors de ce monde. Ils affectent la pensée⁹¹. Ils résistent à l'emprise de la philosophie tout en la court-circuitant, en compromettant l'avancement progressif de la conscience allant toujours de l'inconnu ou du méconnu vers le savoir de plus en plus assuré.

En éclatant, le rire, selon la lecture que fait Lisa Trahair de Bataille, produit un mouvement de « *backwardation*⁹² ». Il fait tomber le savoir à la renverse : nous sommes portés du connu vers l'inconnu. Le rire se produit lorsque nous passons subitement d'un monde où tout semble être ordonné, à sa place, en adéquation avec l'ordre de nos concepts à un monde où cette certitude s'effondre, où elle se révèle trompeuse. Le prévisible bascule d'un coup par l'arrivée de l'imprévisible, et nous rions. Rire est un « renversement intime », « une surprise suffocante⁹³ » tout en étant une réjouissance :

⁸⁹ Un éclat de rire poussé par Bataille à l'égard de Hegel sert de levier dans son essai *De l'économie générale à l'économie restreinte : Un hegelianisme sans réserve* publié en 1967.

⁹⁰ Georges Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », in *Oeuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 229.

⁹¹ Lisa Trahair, *The Comedy of Philosophy : Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*, Albany, State University of New York Press, 2007, p. 19.

⁹² Trahair, *The Comedy of Philosophy*, p. 17.

⁹³ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », p. 214.

Le risible pourrait être simplement *l'inconnaissable*. Autrement dit, le caractère inconnu du risible ne serait pas accidentel, mais essentiel [...]. Il y a, en nous et dans le monde, quelque chose qui se révèle que la connaissance ne nous avait pas donné, et qui se situe uniquement comme ne pouvant pas être atteint par la connaissance. C'est, me semble-t-il, de cela que nous rions. Et au fond, il faut le dire tout de suite, lorsqu'il s'agit d'une théorie du rire, c'est ce qui nous illumine et ce qui nous comble de joie⁹⁴.

Le rieur emporté par le rire du non-savoir ne se laisse pas prendre par un simple sentiment de supériorité qui consolide les assises de sa pensée. Le sujet entrevoit subitement dans le rire un jeu irréductible qui secoue ses croyances et sa « logique serrée⁹⁵ ». Cela n'implique pourtant pas qu'il se jette entièrement et pour de bon dans le non-savoir. La philosophie de Bataille n'est pas une célébration bornée de l'ignorance. Avec le rire, par exemple, le sujet « n'abandonne pas sa science, mais il refuse de l'accepter pour un temps, un temps limité, il se laisse dépasser par le mouvement du rire⁹⁶ ». Le rieur conserve ses croyances et son savoir sans plus y croire tout à fait, en acceptant qu'ils puissent être pris à revers par ce qui n'est pas encore ou ce qui n'est plus un moment de la compréhension⁹⁷.

La pensée dogmatique et trop sûre d'elle-même ne peut qu'être hostile au rire dont parle Bataille. Il faut un certain courage et une certaine force subjective pour être prêt à apprécier de perdre pied, pour assumer la puissance déstabilisatrice et soudaine du rire sans grommeler à la manière du maître chenu. Le « mystère le plus curieux » du rire consiste, après tout, à se réjouir « de quelque chose qui met en danger l'équilibre de la vie⁹⁸ ». En ce sens, le caractère joyeux du rire n'efface pas la douleur, l'angoisse et les autres émotions comme s'il les avait surmontées. Il les porte et ne

⁹⁴ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », p. 216.

⁹⁵ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », p. 226.

⁹⁶ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », p. 226.

⁹⁷ Bataille se rapproche ainsi de ce que dit Adorno de l'humour et que nous avons explicité dans le dernier chapitre : l'humour comme le mélange du sérieux et du non-sérieux, de la croyance et de la non croyance.

⁹⁸ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », p. 227.

peut s'en séparer⁹⁹. La rigolade rassurante et résignée d'une bonne partie de l'industrie du divertissement arrive mal à rendre ce rire. Qu'il soit éclatant, silencieux ou fou, Bataille cherche dans le rire « quelque chose de plus¹⁰⁰ ». Derrida, nous le verrons, continue ce travail philosophique autour du rire en portant attention à la tension entre Bataille et Hegel.

Bataille et Hegel : qui rira le dernier?

Pour Derrida, la raison peut sommeiller longtemps dans la forme du logos hégélien en retournant toute nouveauté et éveil possible en évidence reçue. Pour espérer, peut-être, ouvrir l'œil, il faut s'être collé auprès de lui, avoir dormi et veiller avec lui. Jusqu'au matin précis où enfin un certain rire arrive à l'ébranler. Ce rire, que Derrida attribue à Bataille, est « la forme du réveil¹⁰¹ ». Autrement dit, Bataille suit Hegel, il se familiarise rigoureusement avec sa dialectique et son langage jusqu'à ce qu'un éclat de rire imprévisible et vif en disloque furtivement les articulations. La seule chance de réussite de ce rire réside dans son refus de sombrer dans la « niaiserie triomphante » : il doit « bien viser » et savoir de quoi il rit¹⁰². Le moment du rire de Bataille est, en effet, bien précis. Il survient dans ce qu'il considère être le centre du système hégélien, soit la dialectique du maître et de l'esclave où tous deux se livrent un combat à mort, sans qu'aucun ne meure vraiment, sans que la perte réelle de leur vie soit en jeu.

Pour tâcher de comprendre ce rire, l'idée n'est pas de reconstituer dans le détail ce moment de la *Phénoménologie de l'esprit*, mais bien, en suivant Derrida, de se concentrer sur « les déplacements essentiels auxquels ils sont soumis à être réfléchis dans la pensée de Bataille¹⁰³ ». En

⁹⁹ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », pp. 224-225.

¹⁰⁰ Bataille, « Non-savoir, rire et larmes », p. 224.

¹⁰¹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 370.

¹⁰² Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », pp. 370-371.

¹⁰³ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 374.

résumer trop brièvement les « rigoureux et subtils défilés » ne pourrait que « les maltraiter¹⁰⁴ ». Rappelons que l'enjeu de la dialectique du maître et de l'esclave est la possibilité d'arriver à la pleine conscience de soi, d'être maître de soi-même, d'atteindre le stade de la maîtrise. Pour y parvenir, il faut « mettre en jeu le tout de sa propre vie¹⁰⁵ », mais aussi obtenir la reconnaissance de l'autre. L'esclave, le serf, veut simplement conserver la vie sans la mettre en jeu, il veut « être conservé (*servus*)¹⁰⁶ ». Pour accéder à la maîtrise, « au pour-soi, à la liberté, à la reconnaissance », il faut donc s'élever « au-dessus de la vie, en regardant la mort en face¹⁰⁷ », sans quoi la conscience demeure asservie, elle ne propose aucune relève. Il faut arriver à la maîtrise pour que le sens « s'enchaîne et se trame¹⁰⁸ », pour que s'articule l'*Aufhebung*. La négation de la négation s'opère ici comme la négation de la mort (qui pour sa part est bien sûr négation de la vie). Le maître lui fait face et la surmonte : la mort a un sens, elle est au service de la circulation du sens. L'esclave n'a pas encore cette force.

Derrida remarque alors que deux conditions sont nécessaires à la maîtrise et qu'elles ne peuvent pas être séparées l'une de l'autre. Il faut « que le maître garde la vie pour jouir de ce qu'il a gagné en la risquant ; et que, au terme de cet enchaînement si admirablement décrit par Hegel, “la vérité de la conscience indépendante [soit] la conscience servile”¹⁰⁹ ». Si la servilité devient maîtrise en vertu de la dialectique de la reconnaissance, elle conserve la trace de sa servilité. La servilité est un passage obligé pour la maîtrise et ce moment doit être maintenu comme ce qui lui est le plus propre. Pour le dire autrement, la maîtrise n'est pas un dépassement net de la servilité, mais une

¹⁰⁴ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 374.

¹⁰⁵ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 373.

¹⁰⁶ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », pp. 373-374.

¹⁰⁷ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 374.

¹⁰⁸ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 374.

¹⁰⁹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 375.

forme plus avancée de la conscience qui n'en demeure pas moins, essentiellement, servile. Elle ne peut pas faire face à la mort au point de risquer réellement sa vie, elle doit la conserver à la manière de l'esclave. En fait, c'est l'enchaînement même du sens qui ne serait plus possible sans la maîtrise, c'est-à-dire si le maître perdait réellement la vie. La servilité est la condition *sine qua non* de la maîtrise et de la succession ordonnée du sens selon la dialectique hégélienne : « Garder la vie, s'y maintenir, travailler, différer le plaisir, limiter la mise en jeu, tenir la mort *en respect* au moment même où on la regarde *en face*, telle est la condition servile de la maîtrise et de toute l'histoire [ou tout le sens] qu'elle rend possible¹¹⁰. » En somme, le mouvement dialectique de la reconnaissance entre le maître et l'esclave donne l'avantage ultime à ce dernier. Le maître doit faire l'économie de la vie qu'il semble être prêt à perdre. Bataille, selon Derrida, n'a cessé de méditer ce privilège accordé à la servilité¹¹¹.

Deux conceptions de la mort s'opposent. D'un côté, nous avons la mort mise au service de la théorie, celle qui est tenue en respect et qui n'entrave pas la bonne marche du sens. Celle à laquelle le maître semble dire oui alors qu'en fait, il tremble devant elle. De l'autre côté, il y a la mort réelle qui est une perte de sens sans rendement, sans relèvements. La mort théorique est associée à l'*Aufhebung*, à la négation productive qui permet un nouveau résultat, à ce qui maintient et dépasse ce qui est supprimé vers une détermination toujours plus aboutie. La mort théorique et la négation permettent ainsi le bénéfice, elles cherchent toujours à « *gagner au jeu*¹¹² ». La mort réelle, quant à elle, c'est-à-dire la mort « pure et simple » ou la mort « muette » a l'effet inverse de la ruine et de la perte de sens. Elle est associée à la négation abstraite et non productive dans le système dialectique. Elle

¹¹⁰ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 375. Un peu plus haut dans le texte, au bas de la page 374, Derrida fait un lien d'équivalence entre l'histoire et le sens dans ce contexte.

¹¹¹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 375.

¹¹² Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 375.

doit donc être rangée du côté du rire et de tout ce qui ne se laisse pas vraiment penser et insérer dans la philosophie de Hegel.

Bataille éclate de rire! Hegel, malgré lui, apparaît tout d'un coup comme le plus rusé des saltimbanques. En effet, son prestige est sans égal. Il est, à ce moment précis, comme le maître de l'illusion qui se présente devant son public en l'assurant que le numéro qu'il s'apprête à effectuer pourrait lui faire perdre la vie. Tout le monde retient son souffle et est traversé d'un frisson. Hegel s'exécute et, c'était prévu depuis le début, il s'en sort indemne. Toutefois, quand Hegel salue la foule, Bataille voit dépasser de la manche du prestidigitateur le petit mécanisme qui le sauve à chaque fois (l'*Aufhebung*). Alors que tout le monde est convaincu et célèbre le philosophe truquiste, Bataille ne peut s'empêcher de rire à tout rompre. Hegel laisse bien pressentir l'angoisse de la mort, mais il ne la risque jamais vraiment. Il s'assure qu'elle est maîtrisée par sa dialectique.

En associant la mort subite à la négativité abstraite, Hegel laisse entrevoir ce qui échappe à l'*Aufhebung*, c'est-à-dire une dépense irréversible et sans relève dialectique, une négativité qui ne peut être récupérée par le procès du sens. Il s'en détourne pourtant aussitôt pour se précipiter sur la maîtrise servile, sur la conservation, sur la reproduction de soi et du sens. Hegel a vu quelque chose de plus « sans le voir », il « l'a montré en le déroband », il s'est pressé « vers le sérieux du sens et la sécurité du savoir¹¹³ ». Le dialecticien, malgré lui, devient alors risible en raison de son obstination à subordonner tout ce qui pourrait se dérober à l'ensemble de son système :

¹¹³ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 381.

Ce qui est risible, c'est la *soumission* à l'évidence du sens, à la force de cet impératif : qu'il y ait du sens, que rien ne soit définitivement perdu par la mort, que celle-ci reçoive la signification encore de « négativité abstraite, » que le travail soit toujours possible qui, à différer la jouissance, confère sens, sérieux et vérité à la mise en jeu. Cette soumission à l'essence et l'élément de la philosophie, de l'onto-logique hegelienne. Le comique absolu, c'est l'angoisse devant la dépense à fonds perdu, devant le sacrifice absolu du sens : sans retour et sans réserve. La notion d'*Aufhebung* (le concept spéculatif par excellence, nous dit Hegel, celui dont la langue allemande détient le privilège intraduisible) est risible en ce qu'elle signifie *l'affairement* d'un discours s'essoufflant à se réapproprier toute négativité, à élaborer la mise en jeu en *investissement*, à *amortir* la dépense absolue, à donner un sens à la mort, à se rendre du même coup aveugle au sans-fond du non-sens dans lequel se puise et s'épuise le fonds du sens¹¹⁴.

Hegel n'a pas suffisamment tenu compte de la possibilité d'une négativité sans retour. Il a voulu continuer son travail sans accepter que quelque chose d'immaîtrisable le déborde, sans voir que « le jeu *comprend* le travail du sens ou le sens du travail, les comprend non en termes de *savoir*, mais en termes d'*inscription* : le sens est *en fonction* du jeu, il est inscrit en un lieu dans la configuration d'un jeu qui n'a pas de sens¹¹⁵ ». Autrement dit, l'affairement plutôt austère de Hegel le rend aveugle au jeu inconditionnellement ouvert et illimité depuis lequel le sens peut s'inscrire¹¹⁶. Pour lui, le jeu est plutôt fonction de la trajectoire de l'esprit. Le oui de Hegel à l'*Aufhebung* est encore une affirmation servile qui enserme le sens : « l'*Aufhebung* [...] conserve la mise, reste maîtresse du jeu, le limite, le travaille en lui donnant forme et sens [...], cette économie de la vie se restreint à la conservation, à la circulation et à la reproduction de soi, comme du sens¹¹⁷ ». L'erreur de Hegel consiste à s'accrocher à la possibilité de rendre compte de la totalité du réel et même de la mort en raison du principe de l'*Aufhebung*. Bataille rit de cette prétention puisque Hegel n'y arrive pas : « dès lors tout ce que couvre le nom de maîtrise s'effondre dans la comédie¹¹⁸ ». Hegel se rend risible en n'arrivant pas à être attentif à ce qui excède sa dialectique, à ce qui pourrait la faire bifurquer. Il ne peut porter d'intérêt à la négativité radicale qu'il rencontre

¹¹⁴ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », pp. 377-378.

¹¹⁵ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 382.

¹¹⁶ Nous pensons ici au jeu de la différence que nous avons explicité plus tôt.

¹¹⁷ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 376.

¹¹⁸ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 365.

sur son chemin. Pour Bataille, cette « tache aveugle¹¹⁹ », à la manière d'une pelure de banane placée dans un angle mort, le fait glisser et chamboule son discours résolu sur la marche bien droite du sens qu'il voulait rendre manifeste.

L'opération comique : de l'économie restreinte à l'économie générale

Bataille associe cette mise au pas du sens à ce qu'il appelle l'économie restreinte. Celle-ci est rythmée et mesurée par la productivité de la dialectique hégélienne, par la négativité qui tourne inmanquablement son labour à profit. Le plus souvent, les rires programmés de l'industrie circulent à l'intérieur de ce cercle économique. Elle est l'économie des valeurs marchandes, celle qui se limite « au sens et à la valeur constituée des objets, à leur *circulation*. La *circularité* du savoir absolu ne dominerait, ne comprendrait que cette circulation, que le *circuit de la consommation reproductrice*¹²⁰ ». Nous reconnaissons ici la grande circulation économique du capitalisme qui se subordonne tout et nous entendons retentir avec Bataille le rire ou le plaisir inutile de l'humour adornien comme la trace de ce qui pourrait lui échapper¹²¹. Ce rire inutile s'inscrit dans un jeu bien différent que Bataille appelle cette fois l'économie générale, c'est-à-dire l'économie de la perte où s'abîme le sens dans le non-savoir, dans une dépense sans gain, dans une négativité sans retour. Elle reprend ainsi les allures de la négativité abstraite et de sa non-productivité. Un rire majeur s'en dégage et se rit de l'économie restreinte, de l'*Aufhebung*. Derrida ne met pourtant pas ces deux économies dos à dos, dans un strict rapport d'opposition. Au cours de sa conférence sur la différance, il revient sur le rapport entre ces deux économies :

¹¹⁹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 378. « La tache aveugle du hegelianisme, *autour* de laquelle peut s'organiser la représentation du sens, c'est ce *point* où la destruction, la suppression, la mort, le sacrifice constituent une dépense si irréversible, une négativité si radicale – il faut dire ici *sans réserve* – qu'on ne peut même plus les déterminer en négativité dans un procès ou dans un système : le point où il n'y a plus ni procès ni système ». Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 380.

¹²⁰ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 399.

¹²¹ Voir la section « Plaisir de l'humour éthique et dissidence » dans le chapitre sur Adorno.

J'ai essayé ailleurs, dans une lecture de Bataille, d'indiquer ce que pourrait être une *mise en rapport*, si l'on veut, et rigoureuse et, en un sens nouveau, « scientifique », de l'« économie restreinte » ne faisant aucune part à la dépense sans réserve, à la mort, à l'exposition au non-sens, etc., et d'une économie générale *tenant compte* de la non-réserve, tenant en réserve la non-réserve, si l'on peut dire. Rapport entre une différance qui retrouve son compte et une différance qui manque à retrouver son compte, la *mise* de la présence pure et sans perte se confondant avec celle de la perte absolue, de la mort¹²².

Ainsi, Derrida veut mettre en rapport les deux économies par une écriture dite majeure. Celle-ci reprend les codes et des concepts de l'écriture mineure¹²³ et significative de la philosophie afin d'établir un rapport « scientifique » et rigoureux avec ce qui lui est sans rapport, avec une économie de la différance qui ne se laisse commander par aucun discours, qui ne commande rien non plus. L'économie habituelle du sens perd ainsi l'assurance de son bon fonctionnement et de son profit en l'exposant à ce qui enraye l'horizon du savoir absolu, à une perte sans gain, sans valeur ajoutée.

Avec l'économie générale et l'écriture majeure, l'opération souveraine — que Bataille appelle aussi opération comique¹²⁴ — entre en jeu. La souveraineté, comme le rappelle Trahair, n'est évidemment pas celle accordée à un monarque ou un appel à la liberté individuelle au sein de nos sociétés libérales¹²⁵. Il s'agit encore moins de la présence souveraine d'une personne ou d'un objet. Derrida s'intéresse plutôt à ce concept de Bataille puisqu'il ébranle la détermination rigide du sens en l'exposant à son absence, à son « tout autre » comme impossibilité du sens. La « négativité radicale » associée à la souveraineté n'est donc plus « l'envers » ou « la complice de la positivité¹²⁶ » agissant comme une ressource dans le développement dialectique habituel du sens, mais elle n'est pas non plus une négativité abstraite au sens hégélien du terme. La négativité

¹²² Derrida, « La différance », pp. 20-21.

¹²³ Il ne faut pas confondre l'écriture mineure de Bataille et Derrida avec la littérature mineure telle que Deleuze et Guattari l'ont conceptualisée. L'écriture mineure est ici celle de la maîtrise servile dont nous venons de discuter plus haut. La littérature mineure est plutôt une littérature émancipatrice, qui se libère des normes imposées et convenues sans compromettre sa rigueur. Voir la section sur Kafka dans le chapitre sur Deleuze.

¹²⁴ Bataille cité dans Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 403.

¹²⁵ Trahair, *The Comedy of Philosophy*, p. 26.

¹²⁶ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 380.

abstraite, celle qui tire à l'aveuglette, ne peut être mobilisée pour avoir l'effet de la souveraineté sur le sens. Par exemple, le rire de Bataille évoqué plus tôt vise juste et sa précision atteint le cœur de la dialectique hégélienne. Ce rire majeur qui réfère à l'économie générale ne peut pas tout simplement tourner le dos au sens (s'en abstraire complètement) puisqu'il n'aurait plus aucun impact sur lui. La souveraineté, comme la différance, affecte le sens tout en ne se présentant jamais comme telle. Elle est ce qui « dissout les valeurs de sens, de vérité, de *saisie-de-la-chose-même*. [...] La souveraineté est l'impossible, elle n'est donc *pas*, elle *est*, Bataille écrit le mot en italique "cette perte"¹²⁷ ». Sans être mystique et sans chercher une supra-essentialité, cette perte est la perte du principe ou du fondement, elle est non-principe « et non-fondement, elle se dérobe définitivement à l'attente d'une achèver rassurante¹²⁸ ». Selon Bataille, elle *neutralise* le discours du sens et du connu en le rapportant au non-sens et à l'inconnu.

Plus précisément, l'opération comique ou souveraine est une manière d'évoquer ce qui se soustrait à l'horizon du sens et du savoir tout en s'introduisant dans le discours philosophique par le redoublement ou le simulacre de celui-ci. La réinterprétation de Hegel faite par Bataille est « une répétition simulée du discours hégélien » où « un déplacement à peine perceptible disjoint toutes les articulations et entame toutes les soudures du discours imité¹²⁹ ». La souveraineté se joue de la maîtrise dialectique hégélienne en la dupliquant afin de faire glisser le sens vers son effondrement et sa perte sans relêve. Cette opération comique s'immisce subrepticement dans le discours significatif pour l'épuiser, pour le faire trembler de l'intérieur. La souveraineté engendre un rire dans le discours signifiant dont elle ne peut pourtant se passer, dont elle ne peut se séparer pour de

¹²⁷ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 397.

¹²⁸ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 394.

¹²⁹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 382.

bon¹³⁰. Elle « met le discours *en rapport* avec le non-discours absolu », elle « n'est pas la perte de sens, mais, nous venons de le lire, "rapport à la perte de sens"¹³¹ ». L'accent doit donc être mis sur l'*ouverture* du sens, sur ce qui pourrait venir le bouleverser radicalement et non pas sur sa perte irrévocable, sur son rejet définitif. À la manière de l'ironie de la différance, le rire propre à la souveraineté n'arrête pas le mouvement de la dialectique, mais permet de le décloisonner en lui donnant « son élément, son milieu, ses bordures illimitantes de non-sens¹³² ». Bref, l'opération comique se rit de la prétention des pensées qui voudraient enclaver la totalité du réel. Elle trouble le discours en l'exposant au non-sens qui le déborde.

Rire et transgression de l'Aufhebung

En mobilisant le concept de transgression auquel Bataille veut échapper sans vraiment y parvenir, Derrida précise l'effet de la souveraineté en retournant Bataille contre lui-même. Alors que ce dernier, voulant bien se distinguer de Hegel, se réclame d'une connaissance libérée du discours servile de la dialectique et capable de *neutraliser* celle-ci en la rapportant à l'inconnu, Derrida soutient que la neutralité est aussi d'essence négative (« *ne-uter*¹³³ »), qu'elle appartient elle-même à la connaissance discursive traditionnelle. Elle est un travail qui neutralise tout élément hétérogène à la logique de l'identité et freine le sens sans le relancer. L'opération souveraine intéresse Derrida puisqu'elle est un mode d'affirmation qui *transgresse* dynamiquement le sens plutôt que de le neutraliser : « Aussi la destruction du discours n'est-elle pas une simple neutralisation d'effacement. Elle multiplie les mots, les précipite les uns contre les autres, les engouffre aussi dans une substitution sans fin et sans fond dont la seule règle est l'affirmation souveraine du jeu

¹³⁰ « Il n'y a qu'un discours, il est significatif et Hegel est ici incontournable. » Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 383.

¹³¹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 397.

¹³² Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 382.

¹³³ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 402.

hors-sens¹³⁴. » Ce mode d'affirmation est une transgression qui se joue des généralités et des lois du discours traditionnel en les exposant à leur insuffisance. De ce fait, elle est toujours liée à ce qu'elle nie (elle le conserve et le dépasse). Reconnaisant la forme de l'*Aufhebung* dans la transgression, Bataille soutient avec empressement qu'il est superflu de s'y attarder¹³⁵.

Pour Derrida, par contre, la souveraineté est intéressante précisément pour cette raison. En mettant en rapport l'économie restreinte de Hegel et l'économie générale de Bataille, « on déplace et on réinscrit le projet même de la philosophie, sous l'espèce privilégiée du hégélianisme. On plie l'*Aufhebung* – la relève – à s'écrire autrement¹³⁶ ». On ne la neutralise pas, on la redynamise. L'*Aufhebung* ne s'articule plus seulement selon son mode mineur, restreint. La dialectique s'écrit en un mode majeur et ne nie plus aveuglément son exposition au non-sens, sa possibilité de dérapier sur ce qu'elle n'avait pas vu venir. Elle reconnaît qu'elle n'a pas à se limiter à la maîtrise servile et voit bien pourquoi, en fait, elle se rend ridicule en agissant ainsi. Elle concède le fait qu'elle ne peut exprimer le tout de la réalité et s'ouvre à ce qui l'excède. L'opération souveraine ou comique revendiquée par Bataille utilise la forme vide de l'*Aufhebung*, elle la simule et en rit pour désigner « le rapport transgressif qui lie le monde du sens à celui du non-sens¹³⁷ ». Pour Derrida, ce déplacement « *qui ne s'était jamais fait*¹³⁸ » est avant tout celui de Bataille même s'il avait pour objectif avoué de neutraliser la dialectique. Bataille est alors moins hégélien qu'il ne le croit¹³⁹, moins hégélien que s'il avait seulement fait une opération de neutralisation. En se jouant du concept le plus puissant de l'idéalisme, il permet à la dialectique de s'animer sous un nouveau jour.

¹³⁴ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 403.

¹³⁵ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 404.

¹³⁶ Derrida, « La différence », p. 21.

¹³⁷ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 406.

¹³⁸ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 406.

¹³⁹ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 405.

L'identité absolue n'est plus son principe premier. L'ouverture, le non-dit, le silence regagnent leur dignité.

En somme, le rire peut jouer un rôle clé, selon Derrida, dans la relation entre « la perte » qu'est la souveraineté et le *logos* philosophique hérité de Hegel. Ce rire, comme tel,

n'apparaît jamais puisqu'il excède la phénoménalité en général, la possibilité absolue du sens. Et le mot « rire » lui-même doit se lire dans l'éclat, dans l'éclatement de son noyau de sens vers le *système* de l'opération souveraine (« ivresse, effusion érotique, effusion du sacrifice, effusion poétique, conduite héroïque, colère, absurdité », etc., cf. *Méthode de méditation*). Cet éclat du rire fait briller, sans pourtant la *montrer*, surtout sans la dire, la différence entre la maîtrise et la souveraineté¹⁴⁰.

Dans le rire, la possibilité réelle de la sortie du système est pressentie. Avec un sérieux déconcertant, les logiques triomphantes ne cessent de serrer les mailles du sens dans lesquelles le rire s'insère pour y maintenir quelques déchirements, pour éviter l'étouffement. L'éclat du rire se trame avec la sensibilité à la différence, il est semblable à un faisceau qui voudrait maintenir l'idée que l'apparente univocité du sens est, en fait, « un tissage, [...] un croisement qui laissera repartir les différents fils et les différentes lignes de sens – ou de force – tout comme il sera prêt à en nouer d'autres¹⁴¹ ». Les trois principales théories de l'humour sont débordées par ce rire. L'obsession de la conservation de soi que l'on retrouve dans la théorie de la supériorité ne peut le contenir¹⁴². Il n'est pas non plus un simple soulagement. Il ne signifie pas que nous l'avons échappé belle et que nous pouvons maintenant nous rassurer d'être du bon côté, d'être bien installé dans la vérité. La théorie de la contradiction et ses mécaniques s'enferment quant à elles trop souvent dans l'économie restreinte, dans l'obsession de s'assurer comme résultat un rire convenu, frelaté, à la mesure des attentes.

¹⁴⁰ Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 376.

¹⁴¹ Derrida, « La différence », p. 4.

¹⁴² Voir les trois théories dominantes du rire exposées brièvement dans l'introduction.

L'humour éthique ne peut commander le rire évoqué par Bataille, mais il y est sensible. En fait, l'humour éthique souhaite engendrer, sans jamais avoir l'assurance de bien y parvenir, des rires de toutes sortes à condition qu'ils soient aussi le prolongement de l'écho lumineux du rire majeur, de son éclat, de sa démesure. Cela dit, la portée éthique de ce rire demande encore quelques explications qui nous mènent vers le concept du oui-rire développé dans deux conférences données par Derrida sur James Joyce, l'une portant plus spécifiquement sur *Finnegans Wake* (en 1982 au Centre Georges Pompidou à Paris) et l'autre sur *Ulysse* (en 1984 à l'*International James Joyce Symposium* à Francfort). Le rire et le « oui » se relie, comme nous le verrons, à la responsabilité, à l'appel et à la réponse à l'autre.

Joyce : la rumeur du oui-rire

Derrida donne une place de première importance au rire dans sa lecture de Joyce. Cet intérêt est digne d'attention en raison de son étroite affinité avec la tonalité d'un autre concept qui traverse l'œuvre de Joyce et qui, cette fois, mobilise tout ce que Derrida s'efforce « de penser, d'écrire, d'enseigner ou de lire¹⁴³ » : le « oui ». *Ulysse* se termine d'ailleurs par l'un des oui les plus fameux de l'histoire de la littérature¹⁴⁴, le « Oui » de Molly (« [...] et oui j'ai dit oui je veux Oui¹⁴⁵ »). Ce oui clôt le livre autant qu'il lance une sorte d'appel à quelque chose qui arrive, qui est à venir. De la même manière, le rire de Joyce se joue de toute mesure, de tout jugement arrêté sur ce qu'il faut comprendre définitivement de son œuvre. Il nous invite à le prolonger, à lui donner une suite.

¹⁴³ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone : Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 108. Bennington soutient, dans le même sens, que le petit texte « Nombre de oui » à la fin de *Psyché* « peut sembler contenir tout Derrida (pour peu qu'on ait lu le reste) dans une condensation qui demanderait des centaines de pages de commentaires ». Geoffrey Bennington, *Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 171.

¹⁴⁴ Anca Parvulescu, « To Yes-laugh Derrida's Molly », *Parallax* 16, no. 3 (2010): p. 16.

¹⁴⁵ James Joyce, *Ulysse*, trad. par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2013, p. 1204.

Derrida souhaite répondre à cet appel singulier de manière tout à fait singulière. La réponse de Derrida se veut responsable à l'égard de l'œuvre de Joyce qui commande plus qu'une analyse littéraire tout à fait conventionnelle. Joyce ouvre son œuvre à des réponses et à des effets insoupçonnés qui excèdent le cadre du discours universitaire traditionnel. En ce sens, le oui-dire et le oui-rire (bien qu'ils puissent avoir l'air de jeux de mots anodins ou de pures niaiseries¹⁴⁶) sont des réponses beaucoup plus adéquates qu'elles ne pourraient le sembler à l'égard d'une œuvre de l'ampleur de celle de Joyce. Dans cette section, nous voulons montrer en quoi consiste plus spécifiquement le oui-rire et soulever son importance pour l'humour éthique.

Signer d'un rire

En lisant Joyce, nous sentons qu'il se joue de nous, mais, en même temps, son rire et son oui nous appellent, nous convoquent, ils demandent à être confirmés et relancés. Derrida éprouve ainsi des sentiments mêlés en fréquentant Joyce : « Et pourtant, je ne suis pas sûr d'aimer Joyce. Plus précisément : je ne suis pas sûr qu'on l'aime. Sauf quand il rit – et vous me direz qu'il rit toujours¹⁴⁷. » Derrida n'est pas certain que l'on puisse aimer Joyce sans avoir en même temps une pointe d'aversion ou de jalousie. Joyce nous fait habiter une mémoire encyclopédique plus grande que ce que notre conscience peut rassembler et organiser. Par une sorte d'hypermnésie ahurissante, il condense les langues, les cultures, les philosophies, les sciences, les religions, les littératures et les histoires¹⁴⁸. Comme le dit Rodolphe Gasché, « the Joycean project in *Ulysses* is (at least in

¹⁴⁶ Dans l'introduction de son livre *Inventions of Difference*, Gasché revient sur les propos de Richard Rorty qui voit dans le second Derrida, celui après la parution de *Glas*, un auteur qui n'a plus de mission académique sérieuse. Pour Rorty, Derrida est engagé dans un processus d'auto-production ou d'auto-création (« Derrida “was engaged in self-creation” ») en traitant le discours académique comme une blague. Derrida se replie, selon lui, sur des fantaisies privées et une obsession idiosyncrasique. Rodolphe Gasché, *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pp. 7-8.

¹⁴⁷ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 20.

¹⁴⁸ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 22.

intent) the project of totalizing the entirety of experience, not only of human kind, its history and its languages, but all of private scenes and affects as well¹⁴⁹ ». En cela, Joyce prend des allures hégéliennes en donnant l'impression qu'il exprime la totalité de la réalité. Il s'agit du « grand retour circulaire, la circumnavigation autobiographicoencyclopédique d'Ulysse : on a souvent parlé de l'Odyssee de la phénoménologie de l'esprit¹⁵⁰ ». Pour Derrida, ce tour de force a quelque chose de repoussant et d'attirant. Vous vous sentez « non seulement par lui débordé, que vous le sachiez ou non, mais par lui obligé, contraint de vous mesurer à ce débordement¹⁵¹ ». Se mesurer à cette démesure est une sorte de jeu qui fait rire Joyce et qui le rend aimable, qui nous donne l'envie de répondre à son défi fou. En ce sens, Derrida éprouve une sorte de « ressentiment admiratif », qui le retient « au bord de la lecture [...] et la plongée incessante [le] rejette sur la rive, au bord d'une autre immersion possible, à l'infini¹⁵² ». Voilà pourquoi un rire éclate lorsque certaines personnes, en prononçant des formules comme « j'ai lu Joyce », semblent avoir la prétention de pouvoir rassembler cette œuvre dans une compréhension qui tend vers l'exhaustivité.

Par exemple, comment aborder, comprendre ou traduire l'expression « HE WAR¹⁵³ » prélevée de *Finnegans Wake*? Derrida se demande, en lisant *he war*, « combien de langues peut-on loger en deux mots de Joyce, insérer ou inscrire, garder ou brûler, célébrer ou violer¹⁵⁴ »? Une première traduction proposée par Derrida est « IL GUERRE » pour dire qu'il déclare la guerre ou qu'il guerroye, mais cela semble tout à fait insuffisant. Dans le contexte de *Finnegans Wake* où il est

¹⁴⁹ Gasché, « On Responding Responsibly », p. 233.

¹⁵⁰ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 66.

¹⁵¹ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 21.

¹⁵² Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 24.

¹⁵³ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 16.

¹⁵⁴ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 15.

aussi question de Babel¹⁵⁵, plus d'une langue se trouve dans ces deux mots, *war* le mot anglais et *war* le verbe allemand. Plus encore, en rapprochant *he war* de Babel, l'expression de Joyce peut aussi évoquer « le moment où Yahwé déclare la guerre, *he war* [...]. Cette guerre déclarée, il la fut (*war*) en étant lui-même acte de guerre qui consiste à déclarer, comme il le fit, qu'Il fut ce (Lui) qu'il fut (*war*)¹⁵⁶ ». *He war* donne « l'envie furieuse¹⁵⁷ » de le traduire en raison de sa lisibilité minimale, mais cet appel résiste en même temps à la possibilité même de la traduction adéquate. En ce sens, le *he war* dit aussi « l'irremplaçable événement qu'il est¹⁵⁸ ». Ne reprenons donc pas ici toutes les autres pistes de traduction ou de compréhension de Derrida, mais soulignons qu'en étant confronté à cette expression, un ricanement se laisse entendre : « L'un des grands éclats de rire de Joyce résonne au travers de ce défi : essayez donc de compter les mots et les langues que je consume! Mettez à l'épreuve votre principe d'identification et de numération¹⁵⁹ ! » Au-delà du *he war*, c'est toute l'œuvre de Joyce qui résiste à la parfaite compréhension et à la traduction. Joyce, comme nous l'avons dit plus tôt, rit peut-être toujours.

En ce sens, nous pourrions comptabiliser toutes les occurrences du mot « oui » et tous les rires qui se présentent dans *Finnegans Wake* ou *Ulysse*, nous pourrions lister toutes les tonalités du oui et du rire dans le texte joycien, mais quelque chose encore nous doublerait et ferait en sorte que Joyce rit encore et encore¹⁶⁰.

¹⁵⁵ « And let Nek Nekulon extol Mak Makal and let him : Immi ammi Semmi. And shall not Babel be with Lebab? And he war. » Joyce cité dans Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 36.

¹⁵⁶ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 39.

¹⁵⁷ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 40.

¹⁵⁸ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 40.

¹⁵⁹ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 15.

¹⁶⁰ D'une main distraite, comme il le dit, Derrida a compté 222 fois l'occurrence du mot *yes* dans la version originale de *Ulysse*. Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 74.

Voilà ce que j'avais suggéré en commençant. La question serait alors celle-ci : pourquoi le rire traverse-t-il ici la totalité de l'expérience qui nous rapporte à *Finnegans Wake*? Pourquoi ne se laisse-t-il réduire à aucune des autres modalités, appréhensions, affections, quelles que soient leur richesse, leur hétérogénéité, leur surdétermination? Qu'est-ce que cette écriture nous apprend de l'essence du rire quand il rit parfois de l'essence, aux limites du calculable et de l'incalculable? Quand la totalité du calculable est déjouée par une écriture dont on ne sait plus décider si elle calcule encore, et mieux et plus, ou si elle transcende l'ordre même et l'économie d'un calcul, voire d'un indécidable qui serait encore homogène au monde du calcul? Une certaine qualité du rire accorderait quelque chose comme l'affect à cet au-delà du calcul et de toute littérature calculable. Le mot *affect* serait alors indéterminé, un X encore, sauf par ce qui en lui exposerait toute prétendue activité maîtrisante et manipulatrice du sujet à ce qui se donne au-delà du calcul, avant même tout projet, toute signifiante¹⁶¹.

Comme celui que nous avons évoqué avec Bataille, l'écriture de Joyce fait briller un rire par une mise en rapport de deux économies, celle du calculable et de l'incalculable, celle de la mesure et de la démesure, celle de la lisibilité minimale et celle d'une perte de sens sans rendement (*he war*). Les rires que nous pouvons identifier, compter, qualifier, jauger sont parcourus par un rire majeur qui excède la mise à la raison de l'écriture joycienne. Un rire immaîtrisable et incalculable traverse toutes les modalités du rire, il se joue, plus précisément, dans la différence entre ces tonalités. Ce rire est plus originaire que le « je » unifié du sujet, avant la détermination du sens et de toute spéculation. Si Derrida fait référence plus particulièrement dans ce passage à *Finnegans Wake*, cela est tout aussi vrai dans *Ulysse* où le rire est aussi la « tonalité fondamentale ou abyssale¹⁶² ». Cet affect se donne à même un potlatch de références propres à la culture occidentale, à l'intérieur, donc, de celle-ci, mais en la transgressant du même coup infiniment, en l'empêchant de se refermer sur elle-même.

¹⁶¹ Derrida, *Ulysse gramophone*, pp. 50-51.

¹⁶² Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 121.

En traversant la totalité de l'expérience qui nous rapporte à l'œuvre de Joyce, ce rire est la signature de l'œuvre. Joyce signe d'un X, d'un rire intraduisible. La signature, selon Derrida, s'accompagne toujours d'un oui, elle est un engagement qui dit ou fait oui à ce qui est signé :

Vous signez quand le geste par lequel, en un certain lieu, de préférence à la fin de la fiche ou du livre, vous inscrivez de nouveau votre nom, prend alors le sens d'un *oui*, ceci est mon nom, je l'atteste et, oui, oui, je pourrai l'attester encore, je me rappellerai tout à l'heure, je le promets, que c'est bien moi qui ai signé¹⁶³.

L'événement toujours unique de la signature, ce oui, doit être minimalement distinguable, répétable, identifiable par l'auteur ou par un autre. Une signature persiste ou survit seulement si elle n'est pas une singularité bornée, mais bien une singularité ouverte à la contresignature. La signature est l'événement de l'œuvre plutôt que l'estampille ou la simple mention du nom de l'auteur et appelle à d'autres oui, à des reprises et des relances imprévues. Or, dans le cas qui nous intéresse, à la question « qui signe ? », il faut répondre par une autre question, celle « du *oui* qu'elle implique toujours, et en tant qu'elle se *conjoint* ici, se *marie* (je tiens à ce mot français) à celle de savoir qui rit et comment ça rit *avec* Joyce, *chez* Joyce, singulièrement depuis *Ulysse*¹⁶⁴ ». La question de la signature joycienne porte donc, pour Derrida, sur le oui et le rire, sur les affinités insoupçonnées qu'il trouvera entre les deux et qui lui permettra de proposer en guise de réponse ou de contresignature le concept de « oui-rire ».

Le oui et le rire

Partons d'abord du oui pour l'adjoindre éventuellement au rire. Le oui s'apparente à la structure de l'affirmation irréductible et essentielle de la différance. Il se déprend du jeu serré de la logique habituelle. Il est une sorte de « performatif absolu » qui rend possible tout performatif

¹⁶³ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 94.

¹⁶⁴ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 113.

déterminable¹⁶⁵. Il est un « compagnon silencieux¹⁶⁶ » qui demeure étranger au langage tout en permettant l'institution de toute énonciation : « Langage sans langage, il appartient sans appartenir à l'ensemble qu'il institue et qu'il ouvre à la fois¹⁶⁷. » Il s'arrache ainsi à tout savoir déterminé, à tout calcul, à toute comptabilité tout en étant leur condition de possibilité, tout en les précédant. Le oui donne ou promet, dans le langage, cela même qui ne se laisse pas dire : l'incalculable, le jeu sans borne¹⁶⁸.

Le oui présuppose une réponse et un appel, il présuppose un rapport au moins infime à l'autre. On ne dit pas oui sans qu'un autre oui précède et sans qu'un autre oui le suive. Le oui implique ainsi une communauté minimale : « Un *oui* ne vient jamais seul, et l'on n'est jamais seul à dire *oui*¹⁶⁹. »

Il est une affirmation originaire divisée dès l'origine entre la réponse et l'appel :

Supposons un premier *oui*, le *oui* archi-originaire qui avant tout engage, promet, acquiesce. D'une part, il est originairement, dans sa structure même, une réponse. Il est *d'abord second*, venant après une demande, une question, ou un autre *oui*. D'autre part, en tant qu'engagement ou promesse, il doit *au moins* et d'avance se lier à une confirmation dans un prochain *oui*. *Oui* au prochain, autrement dit à l'autre *oui* qui est déjà là, mais reste pourtant à venir¹⁷⁰.

Oui est, dans sa forme la plus fondamentale, une réponse : l'affirmation doit affirmer quelque chose qui elle aussi est affirmée, déjà là, si ce n'est qu'implicitement. Il répond, il s'engage, il consent à un autre oui qui le précède. En même temps, il promet un prochain oui, une contresignature. Le oui premier, la réponse, est d'avance assignée à un autre oui, c'est-à-dire que le premier oui est toujours doublé par un second oui à venir qui deviendra alors premier tout en étant lui-même habité par celui auquel il répond : « Promis dès le "premier", le "second" *oui* doit arriver comme un

¹⁶⁵ Jacques Derrida, « Nombre de oui », in *Psyché : Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 647.

¹⁶⁶ Derrida, « Psyché », p. 644.

¹⁶⁷ Derrida, « Psyché », p. 644.

¹⁶⁸ Derrida, « Psyché », p. 647.

¹⁶⁹ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 110.

¹⁷⁰ Derrida, « Psyché », pp. 648-649.

renouvellement absolu, de nouveau absolument inaugural et “libre”, sans quoi il ne serait qu’une conséquence naturelle, psychologique ou logique¹⁷¹. » Le oui se dédouble originairement, il est un oui-oui, il est toujours déjà la confirmation d’une promesse antérieure et la promesse d’une confirmation ultérieure. Tout comme la trace, il se rapporte nécessairement à un autre qui n’est pas lui, il ne se présente jamais comme tel. Il ne se laisse pas thématiser, capturer par un concept bien unifié, par une analytique transcendantale, par l’ontologie. Il est plutôt voué « à la dimension adverbiale d’un *quasi*¹⁷² » puisqu’il « ne se laisse jamais réduire à quelque simplicité de dernière instance¹⁷³ ». Il est une quasi-origine. Il n’est jamais simple en vertu de la répétition irréductible qui le structure comme un oui-oui. Il est une promesse et une émission qui s’envoie « toujours en nombre¹⁷⁴ ».

Ce oui « originaire » est également hanté par une autre répétition annoncée par Nietzsche. Le oui se subdivise alors ainsi :

l’un revient à l’assomption chrétienne du fardeau, le « *Ja, Ja* » de l’âne surchargé, comme le Christ, de mémoire et de responsabilité ; l’autre *oui, oui* léger, aérien, dansant, solaire, est aussi un *oui* de réaffirmation, de promesse et de serment, un *oui* à l’éternel retour. La différence entre les deux *oui*, ou plutôt entre les deux répétitions du *oui*, reste instable, subtile, sublime. Une répétition hante l’autre¹⁷⁵.

Le oui de l’âne chrétien est celui qui acquiesce à tout, qui veut se rassurer malgré la lourdeur du fardeau moral qu’il porte sur son dos : « La satisfaction facile, qui s’accommode *de toute chose*, n’est pas le meilleur des goûts. [...] Mais tout mâcher, tout digérer – c’est bon pour les porcs, en vérité ! Braire à tout propos I-A, c’est ce qu’apprennent les ânes et ceux qui en ont l’esprit¹⁷⁶ ! »

¹⁷¹ Derrida, « Psyché », p. 649.

¹⁷² Derrida, « Psyché », p. 647.

¹⁷³ Derrida, « Psyché », p. 648.

¹⁷⁴ Derrida, « Psyché », p. 650.

¹⁷⁵ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 108.

¹⁷⁶ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 246. I-A est la traduction du oui allemand, *ja*.

Bien que ridicules, les ânes et leur *Ja* peuvent devenir de nouvelles idoles en raison de leur docilité et de leur appel à la tradition, à la responsabilité chrétienne (Fukuyama, suivant les pas de Hegel, dit oui de cette manière et est devenu une nouvelle idole¹⁷⁷). Les hôtes de Zarathoustra, par exemple, se mettent à idolâtrer un âne chrétien, à se prosterner devant ses longues oreilles : « Il porte nos fardeaux, il a pris la forme d'un serviteur ; il est humble de cœur et ne dit jamais non ; et qui aime bien son Dieu le châtie bien. – Et l'âne de répondre I-A¹⁷⁸ ! » L'adoration de l'âne chrétien se poursuit et, à chaque nouvelle formule d'adoration qu'on lui porte, l'âne répète un autre I-A, un autre *Ja*, un autre oui, oui-oui. Ces « âneries divines¹⁷⁹ » installent un silence de mort dans la caverne de Zarathoustra qui était jusqu'alors « pleine de tumulte et de rires¹⁸⁰ ». Zarathoustra lance un I-A plus fort que ceux de l'âne pour interrompre la procession.

Zarathoustra interroge ses hôtes à propos de cette « Fête de l'âne¹⁸¹ », de cette nouvelle religion. Le Pape répond qu'il en connaît plus long que lui en fait de religion. Le Voyageur et l'Ombre voit dans l'âne le vieux Dieu ressuscité et c'est le plus Hideux des Hommes qui l'aurait réveillé. Le rusé Enchanteur reconnaît la sottise d'une telle fête. Le Scrupuleux de l'Esprit apaise quant à lui sa conscience devant ce spectacle où Dieu a la forme de l'âne. Il dit apprécier la scène puisqu'il a de l'esprit, puisqu'il sait raffoler de « tant de sottise et de folie¹⁸² ». La réponse du plus Hideux des Hommes est la plus surprenante : « Mais il y a une chose que je sais, et c'est toi qui me l'a enseigné jadis, ô Zarathoustra : quand on veut tuer radicalement, on *rit*¹⁸³. » Zarathoustra se voit surpris par

¹⁷⁷ « Ne s'agirait-il pas d'un nouvel évangile, le plus bruyant, le plus "successful" au sujet de la mort du marxisme comme fin de l'histoire? » Derrida, *Spectres de Marx*, p. 98.

¹⁷⁸ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 371.

¹⁷⁹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 373.

¹⁸⁰ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 371.

¹⁸¹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 376.

¹⁸² Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 374.

¹⁸³ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 375.

ces réponses, mais il indique tout de même à ses hôtes de sortir de sa caverne pour mettre au frais l'ardeur de leur pétulance enfantine et de leur tapage sentimental¹⁸⁴. Leur âme, pour être balayée, mérite encore « un bon coup de vent », mais l'invention de la Fête de l'âne est, selon Zarathoustra, tout de même le signe de la convalescence¹⁸⁵. L'évocation du rire destructeur et créateur est, nous semble-t-il, ce qui calme la colère de Zarathoustra. C'est ce rire qui sonne dans le I-A qui interrompt la Fête de l'âne.

L'intérêt de Derrida est justement porté vers ce rire qui est aussi un oui. Un rire destructeur des vieilles valeurs ridicules (qui portent le bonnet d'âne¹⁸⁶) et, en même temps, léger, aérien, solaire. Un rire qui ouvre à la création de nouveaux savoirs, de nouvelles valeurs, qui arrive à dégager l'espace pour la venue de l'inattendu¹⁸⁷ : « c'est l'instant du “*ungeheuren unbegrentzen Ja*”, du « oui prodigieux et sans limites qui vient à la fin de *Glas* [...] du “oui qui nous est commun” et depuis lequel “nous nous taisons, nous nous rions notre savoir”, dit Zarathoustra¹⁸⁸ ». Il s'agit du oui et du rire qui brillent lorsque l'économie du calcul et de la responsabilité traditionnelle est mise en rapport avec une tout autre économie, celle qui laisse filer le sens dans le non-sens illimitant.

¹⁸⁴ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 375.

¹⁸⁵ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 376.

¹⁸⁶ « [...] et je leur ai ordonné de rire de tous leurs grands maîtres de vertu, leurs saints, leurs poètes et leurs rédempteurs. Je leur ai prescrit de rire de leurs sages austères et de tous les noirs épouvantails qui sont jamais venus percher leur menace sur l'arbre de la vie ». Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 249.

¹⁸⁷ « Ma sagesse embrasée de désir s'exhalait dans ces cris et ces rires, un désir né sur les monts, une sagesse sauvage en vérité, mon grand désir aux ailes bruissantes. Et souvent ce désir m'emportait bien loin, bien haut, et m'enlevait en plein rire ; et je prenais l'essor, vibrant comme une flèche, dans une extase de soleil ». Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 249. « En vérité, je leur ai fait voir aussi des étoiles nouvelles, et des nuits nouvelles, et par-delà les nuages, les jours et les nuits, j'ai déployé mon rire comme un dais aux mille couleurs. » Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, pp. 250-251. « Que de possibilités restent ouvertes ! Apprenez donc à rire au-delà de vous-même. Élevez vos coeurs, bons danseurs, levez-les bien haut, plus haut encore ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire ! Cette couronne du rieur, cette guirlande de roses, c'est à vous que je la lance, frères ! J'ai proclamé que le rire est sacré : Hommes supérieurs, apprenez donc à rire ! » Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, pp. 355-356.

¹⁸⁸ Jacques Derrida et Elisabeth Weber, « Ja, ou le faux-bond », in *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp. 69-70.

L'invention de sens nouveaux n'est valable qu'à condition que les nouvelles croyances et les nouveaux savoirs soient susceptibles d'être exposés au rire et au oui aérien.

Le oui-rire et son dédoublement

La différence entre le oui de l'âne chrétien et le oui aérien n'est pas tranchée au couteau, leur entrelacement et leur distinction restent instables, subtiles, sublimes. Le premier oui s'entend de plusieurs façons, il se manifeste dans un large spectre de résonances et de tonalités. Nous pouvons en évoquer quelques exemples : le « oui, monsieur » ou le « oui, chef » à la demande d'un patron, d'un client ou d'un chef, le « oui, je le veux » du mariage, le oui de l'approbation, le oui de la jouissance, le oui pour rassurer, le oui du triomphe, le « oui, oui » sec, impatient ou irrité, etc. À l'autre bout de ce spectre se trouve le oui révolutionnaire que nous venons d'aborder plus haut, celui qui ouvre sur l'événementialité imprévue, sur la différence. Derrida, en lisant *Ulysse*, se rend donc compte que toute liste qui voudrait épuiser, en vain, les innombrables tonalités du oui explicite (celui qui est archivé, gramophoné, repérable visuellement dans le livre de Joyce), est traversée par, un oui implicite qui s'entend comme une « rumeur circulante », comme « ce qu'on connaît seulement par ouï-dire, *hearsay*¹⁸⁹ ». Ce oui est celui qui se confond avec le rire majeur. Voyons comment Derrida refait ce lien entre le oui et le rire déjà annoncé par Nietzsche.

Derrida voulait initialement parler du « oui dire » de Joyce, mais son ami Jean-Michel Rabaté, par accident, a entendu au téléphone qu'il voulait parler du « ouï dire ». Il l'a alors écrit avec un tréma. Cette équivoque entre ce qui peut être dit, entendu et écrit amuse Derrida. Le oui-rire se trame ainsi un chemin :

¹⁸⁹ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 75.

La question de la signature restant tout entière devant nous, la modeste, mais indispensable dimension préliminaire de son élaboration se situerait, je crois, à l'angle du *oui* – du *oui* visible et du *oui* audible, du *oui oui*, sans aucune filiation étymologique entre les deux mots « oui » et « oui », du « *yes for the eyes* » et du « *yes for the ears* », et du rire, à l'angle du *oui* et du *rire*. En somme, à travers le lapsus téléphonique qui m'a fait dire ou qui a fait entendre « oui dire », c'est « oui rire » qui se frayait un passage, et la différence consonantique du *d* au *r*. Ce sont d'ailleurs les seules consonnes de mon nom¹⁹⁰.

Derrida se sent interpellé jusque dans son nom par le *dire* oui joycien qui est aussi le *rire* joycien.

Il faut dire que le rire a aussi une nature double intrinsèque. Comme le dit Jean-Luc Nancy, l'un des plus grands lecteurs et complices de Derrida, « il n'y a jamais un seul rire dans un rire¹⁹¹ ». Le rire est aussi une émission qui s'envoie toujours en nombre. À l'instar du oui, une répétition mécanique ou parodique, un « *Ja, Ja* » hante également le rire majeur, dansant, solaire, aérien de Joyce.

En raison de ces deux qualités du rire, Derrida entretient un double rapport au oui-rire. D'un côté, il entend un oui-rire réactif ou négatif. Ce rire émane de l'œuvre de Joyce comme l'écho de sa toute-puissance, de « la maîtrise hypermnésique », de la jubilation d'avoir tissé « une toile d'araignée défiant toute maîtrise possible¹⁹² ». Plus encore, *Ulysse* et *Finnegans Wake* peuvent être perçus comme « de la mauvaise littérature *en somme*, vulgaire de ne jamais laisser sa chance à l'incalculable simplicité du poème, grimaçante de technologie sur-cultivée et hyperscolastique, littérature d'un docteur subtil, un peu trop subtil¹⁹³ ». On pourrait attribuer un rire similaire à la toute-puissance de Derrida. D'ailleurs, plusieurs ne se sont pas gênés pour le faire. Sur un ton hostile, une personne l'a déjà interpellé en faisant un parallèle entre la déconstruction et Oz (le petit homme tyrannique aux cheveux blancs qui se cache derrière des rideaux pour contrôler un monde

¹⁹⁰ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 115.

¹⁹¹ Jean-Luc Nancy, « Le rire, la présence », in *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, p. 308.

¹⁹² Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 117.

¹⁹³ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 118.

fantastique et qui sera découvert par le petit chien Toto). Derrida acquiesce : oui, vous avez raison, la déconstruction est bien comme ça, si vous parlez bien du chien¹⁹⁴.

Joyce et Derrida, par leurs rires, par la puissance de leur savoir peuvent sembler, d'une certaine manière, inatteignables, inattaquables, bien à part dans un cercle hermétique de surdoués satisfaits. Dans ses manifestations plus bornées et plus habituelles, le rire réactif s'apparente à celui d'un groupe qui croit avoir une filiation naturelle, qui exprime dans le rire leur prétendue supériorité à l'égard des autres. Les rieurs sont alors « *a brood of mockers*¹⁹⁵ » pour reprendre l'expression que Derrida a repérée dans *Ulysse*. Si plusieurs arrivent très mal à sortir du cercle clos de ces ricanements complaisants, de « ce oui-rire de réappropriation encerclante, de récapitulation odysseenne et toute-puissante¹⁹⁶ », Joyce, tout autant que Derrida, est conscient de la dimension fantasmatique de ce triomphe. Les livres de Joyce et de Derrida restent de toutes petites briques dans les édifices de la culture et de l'histoire occidentales. Joyce et Derrida savent rire de leur rire, rire de leur propre prétention à la toute-puissance¹⁹⁷. Derrida se compare, tout bien considéré, à Toto, une toute petite bête qui permet de voir comment la pensée peut être conduite, à notre insu, par des forces autoritaires, réactionnaires.

Le « *Ja, Ja* » de l'âne chrétien se dédouble alors par un oui-rire de l'ouverture, par un oui-rire révolutionnaire. Le point est crucial pour penser l'humour éthique. Si nous sommes tous, à différents niveaux, impliqués dans un « *brood of mockers* » dont les moments de rigolade sont

¹⁹⁴ Cette anecdote est rapportée dans Jeffrey Nealon, « Jokes and the Performative in Austin And Derrida; or, The Truth is a Joke? », *Cultural Critique*, no. 95 (2017): p. 3.

¹⁹⁵ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 117.

¹⁹⁶ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 119.

¹⁹⁷ Nous entendons en écho le rire de Nietzsche : « *Et je me ris de tous les maîtres / Qui ne se moquent pas d'eux-mêmes.* » Nietzsche cité dans Alexis Philonenko, *Nietzsche : Le rire et le tragique*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 106.

souvent le simple reflet jubilatoire de notre lien d'appartenance identitaire ou des vérités auxquelles nous nous accrochons parfois bien naïvement, l'humoriste éthique, à la manière de Bataille, Joyce et Derrida, veut faire résonner quelque chose « de plus » dans le rire. Il souhaite que la tonalité de ses rires soit aussi « travaillée ou traversée, je veux dire *hantée*, joyeusement ventriloquée par une toute autre musique », par « l'affirmation légère, quasiment amnésique¹⁹⁸ » d'une autre facette du oui-rire qui ne se présente jamais pleinement, celle qui ne se laisse pas saisir par la dialectique. L'ambiance ou les affects propres à l'humour éthique font en sorte que les manifestations de ces rires – qu'ils soient éclatants, silencieux, discrets, négatifs, triomphants, humbles, jaunes, noirs, sous cape, du bout des lèvres, fous, nerveux, communicatifs, contagieux, isolés, angoissés, idiots, dissidents, etc. – ménagent « l'effraction nécessaire à la venue de l'autre, d'un autre qu'on pourrait toujours appeler Élie, si Élie est le nom de l'autre imprévisible pour lequel une place doit être gardée¹⁹⁹ ». Le jeu du oui-rire assure qu'un espace permette l'arrivée de l'imprévu, s'il arrive. Sa prophétie n'a pas d'attente prédéterminée, elle veut désobstruer l'avenir sans s'accrocher à un programme, à un espoir idéologique, à un point d'horizon précis. Il a la même structure modale que le oui et la différance, il est un « quasi-transcendantal » qui ouvre le sens précisément là où il semble se refermer, il l'expose à des possibilités impensables, à ce qui ne peut être forcé, calculé, prévu, ordonné.

Pour Derrida et pour l'humour éthique, cette rumeur du oui-rire circule comme un écho qui se répercute dans des rires déterminables. Les deux oui-rire, celui qui se manifeste et celui de l'affirmation différante « s'appellent et s'impliquent irrésistiblement l'un l'autre » au point où ils

¹⁹⁸ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 120.

¹⁹⁹ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 120. Le prophète Élie étant ici celui dont la venue est inattendue et déstabilisante, et c'est aussi le nom attribué à Derrida à son septième jour même s'il n'est pas inscrit à l'État civil. Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 104.

se « ressemblent comme des jumeaux, jusqu'au simulacre²⁰⁰ », sans jamais perdre leur propre portée²⁰¹. Il ne faut donc pas, d'une part, condamner moralement toutes les manifestations du rire au nom d'un rire proprement transcendant et, d'autre part, il est vain de se cloîtrer dans des rires qui sont de simples reflets de l'état de la société, de ce qui est déjà, du toujours-semblable. L'effet différant du oui-rire, le fait qu'il ne soit jamais simplement originaire et que ses deux qualités se contaminent mutuellement et fatalement fait en sorte que « la totalisation s'avère impossible », tout comme « la fermeture du cercle²⁰² ». Le dédoublement du oui-rire lance un appel à ce qui peut encore arriver dans ce qui semble tout à fait résolu. Il est le paradoxe irréductible qui hante tout système. Il aggrave et intensifie la théorie qui explique l'humour par la contradiction : « Oui, oui, voilà ce qui fait rire. [...] Voilà plutôt qui donne à rire comme ça donne à penser²⁰³. » Plus précisément, l'humoriste donne à rire et à penser en se jouant du sens par des *patchworks* inventifs et hilarants de textes, de mots, de gestes précis, d'éclairs de pensée, de personnages. Il transgresse la bienséance du sens pour l'exposer habilement à l'économie générale de la différence. Ce rire est ce que l'humoriste arrive, peut-être, parfois, à faire résonner dans des rires manifestes. Il ne peut pas simplement prétendre savoir sans contredit « rire de tout » comme s'il incarnait et maîtrisait lui-même parfaitement le oui-rire révolutionnaire, comme s'il était subjectivement bien installé au-dessus du sens, des normes et de l'idéologie. En même temps, il n'a pas le choix de se révolter, de les transgresser, de sortir du déjà-là, du déjà-vu, du déjà-su. L'humour est éthique seulement s'il s'en prend à l'éthique. Cela ne va pas sans paradoxe. En ce sens, il faut penser encore plus loin l'humour éthique dans son rapport à l'autre, dans sa responsabilité à l'égard de l'autre.

²⁰⁰ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 141.

²⁰¹ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 142.

²⁰² Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 142.

²⁰³ Derrida, *Ulysse gramophone*, p. 142.

Oui-rire et responsabilité de l'humour éthique

Pour en arriver à une réflexion plus précise sur la responsabilité et l'éthique, une question s'impose d'abord : comment l'humour peut-il être encore dissident à l'égard des normes s'il est traversé d'un *oui-rire* ? Après avoir autant insisté sur la négativité de l'humour éthique dans le chapitre sur Adorno, comment peut-on prétendre qu'un oui traverse le rire même quand il dit non ? Comment s'opposer et résister à la souffrance sociale et à la domination si, au final, nous disons oui en riant ? Nous avons déjà une première piste de réponse dans les liens entre l'*amor fati* et l'humour dans le chapitre sur Deleuze. Derrida, dans un sens similaire, remarque que, même pour élaborer une critique rigoureuse et négative de la société, on ne peut qu'affirmer, admettre, confirmer, donc dire oui à ce qui est donné dans la situation actuelle, il faut se laisser affecter par ce qui est, il faut recevoir dans une passivité « qui se tient en deçà de la distinction actif/passif²⁰⁴ » l'état des choses. Avant d'être comprise théoriquement, la souffrance sociale doit être accueillie et ressentie par un oui minimal afin que la pensée critique et une négativité éthique s'activent, pour ne pas se résigner à lancer un « non » nihiliste ou à condamner la vie définitivement. Derrida aime et admire les réflexions d'Adorno « marquées par la douleur, signées par la blessure²⁰⁵ » puisque sa dialectique négative et son triste savoir n'ont cessé de négocier leur relation à un « oui, peut-être, parfois²⁰⁶ ». Un oui à l'art et aux plus beaux rêves même si ce qu'ils promettent est toujours mutilé « au regard de la réalité effective²⁰⁷ ». Comme s'ils contenaient une vigilance et une teneur critique encore plus forte que la philosophie sans pour autant qu'Adorno en tire une pensée, une éthique et une politique démissionnaires, irresponsables, évasives²⁰⁸. Cela le pousse plutôt à faire ce que Derrida fait lui-

²⁰⁴ Bennington, *Derrida*, p. 160.

²⁰⁵ Jacques Derrida, *Fichus : discours de Francfort*, Paris, Galilée, 2002, p. 15.

²⁰⁶ Derrida, *Fichus*, p. 13.

²⁰⁷ Derrida, *Fichus*, p. 15. Le « oui, parfois, peut-être » d'Adorno se retrouve aussi dans les expériences éthiques fugitives discutées lors du dernier chapitre.

²⁰⁸ Derrida, *Fichus*, p. 18.

même souvent, c'est-à-dire parler d'éthique en termes de paradoxe, de la possibilité éthique réelle et fugitive au sein d'un monde qui mutile inlassablement toute promesse de bonheur, qui la rend impossible, qui la trahit.

Pour Derrida, l'éthique et la politique qui voudraient s'imposer de manière hégémonique ou définitive suscitent en fait un rire qui donne encore une chance à quelque chose comme l'éthique et la politique. Dans ce domaine, il faut, selon Derrida, demeurer « sensible à ce comique, savoir rire encore devant telle ou telle manœuvre, cela pourrait devenir un devoir (éthique ou politique, si l'on veut) et une chance²⁰⁹ ». Bennington renchérit sur ce passage en soutenant ceci :

Il faut aussi se méfier de cette gravité de l'éthique et du politique, qui semble aller de soi à tel point que tout déplacement peut sembler irresponsable et dangereux. Mais si le grave a depuis toujours été associé à l'écriture de Derrida [...], le rire est peut-être nécessaire aussi [...]. On ne peut pas simplement exiger de la déconstruction qu'elle présente ses titres en matière d'éthique et de politique sans présupposer qu'on sait déjà ce que c'est que l'éthique et le politique, alors que c'est justement ce qu'on essaie d'interroger ici, en riant de la naïveté édifiante qui informe une telle demande²¹⁰.

Lorsque nous sommes pris en flagrant délit de sérieux rigide en matière d'éthique ou de politique et que nous défions la déconstruction depuis ce point de vue, le rire court la chance d'apporter une secousse à nos convictions arrêtées. De la même manière, le rire peut favoriser un avenir éthique et politique dans lequel on rira encore, un avenir où le rire ultime et final ne sonnera point. Plus précisément, le oui et le rire font en sorte que nous nous laissons bousculer, affecter, appeler par la singularité des choses et des autres. Nous retrouvons ainsi la force de répondre à leur loi toute particulière plutôt que de les emprisonner dans un jugement déterminant. Il en va d'un devoir,

²⁰⁹ Jacques Derrida, *De l'esprit : Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, p. 114. Cette référence est indiquée par Bennington. Bennington, *Derrida*, p. 165. Jean-François Lyotard, autre philosophe contemporain de Jacques Derrida, tient des propos similaires quant à l'importance du rire ou de l'humour pour penser l'éthique. Dans *Au juste*, entretien réalisé avec Jean-Loup Thébaud et reconnu pour être son « virage éthique », il précise que « quand on pose la question de savoir en quoi consiste la justice, la réponse est : "C'est à voir à chaque fois", et toujours dans l'humour, et aussi dans l'inquiétude parce qu'on n'est jamais assuré d'avoir été juste, ni de pouvoir l'être ». Jean-François Lyotard et Jean-Loup Thébaud, *Au juste : conversations*, Paris, Christian Bourgeois, 1979, p. 187.

²¹⁰ Bennington, *Derrida*, p. 165.

d'une responsabilité au-delà des règles générales et du savoir. Rien ne peut jamais nous assurer de bien remplir cette responsabilité qui est chaque fois à revoir.

Kierkegaard : l'humour comme point équivoque entre l'éthique et le religieux

Le paradoxe de la responsabilité anime l'humoriste éthique. Il redouble l'ambivalence de son discours. La conscience riieuse et enfantine de l'humoriste n'est jamais pure, jamais simple ou abstraite, mais toujours doublée d'une inquiétude éthique intraitable. L'humoriste éthique favorise une atmosphère hantée par une incertitude essentielle qui compromet les convictions idéologiques et dogmatiques. Le personnage d'Abraham permet à Derrida d'explicitier ce dont il s'agit. Son rapport à la responsabilité absolue devant Dieu permet de voir le fil sur lequel marche l'humoriste, toujours dans un équilibre précaire entre la révolte habile contre l'ordre des choses et le basculement possible dans l'irresponsabilité. Rappelons très brièvement l'épisode de la Genèse. Abraham répond à l'appel de Dieu qui lui demande de sacrifier son fils unique qu'il aime, Isaac, sur le mont Moriah²¹¹. Après trois jours de marche, ils arrivent à destination. L'instant de la décision arrive et le vieil homme lève son couteau pour sacrifier son fils. À ce moment précis, un ange empêche le sacrifice en arrêtant le geste d'Abraham. Son fils est alors remplacé par un bélier. Isaac est retrouvé sain et sauf par son père dans une joie dédoublée. Cet exemple, certes, peut faire sourciller. En plus de ne pas être drôle, on peut très bien considérer le Père de la foi comme un meurtrier de tous les points de vue, sauf celui de l'acte. Pourquoi alors le prendre pour « modèle » de l'humour éthique ? Un bref détour par le texte *Crainte et tremblement* de Kierkegaard s'impose puisque Derrida s'en inspire largement. Cela permet aussi de rendre plus évident le lien avec l'humour.

²¹¹ « Et Dieu mit Abraham à l'épreuve et lui dit : prends ton fils, ton 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 te dirai. » Extrait cité dans Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, in *Oeuvres complètes : Tome 5*, Paris, Éditions de l'Orante, 1972, p. 59.

Pour Kierkegaard, Abraham est celui qui atteint le stade de la foi. En répondant à Dieu, il a surmonté l'irrésolution du doute pris dans les calculs humains pour croire, pour avoir la foi « en vertu de l'absurde²¹² ». La foi, en ce sens, est ce qui déborde la raison, elle est le signe d'un paradoxe que l'entendement ne peut surmonter et que nous ne pouvons jamais expliquer tout à fait adéquatement dans un discours commun. En dépassant ainsi la raison, la foi permet à l'individu d'entrer en rapport avec le grand Autre et dégage quelque chose d'admirable, d'extraordinaire. Avoir la foi en vertu de l'absurde est « le seul prodige²¹³ ». Pourtant, dans le récit qui nous intéresse, cette déraison, cette mise en congé de la raison, a aussi quelque chose d'abominable. Tuer pour répondre à un appel que nous seuls pouvons entendre est sans doute l'un des crimes les plus sordides, les plus loin de tout comportement éthique. Or, cette contradiction que Kierkegaard veut nous faire ressentir avec le personnage d'Abraham est intéressante justement puisqu'il n'est pas un exemple à suivre, puisque la foi ne peut se régler ou se mesurer à partir d'un critère rationnel, d'un modèle, d'une généralité²¹⁴. Comme son nom le laisse entendre, Johannes de Silentio, le pseudonyme de Kierkegaard qui signe *Crainte et tremblement*, témoigne de la foi silencieusement²¹⁵. Il ne peut nous livrer directement son contenu. L'atmosphère du texte conserve un non-dit depuis lequel passe l'essentiel de ce que l'auteur veut communiquer.

²¹² Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 129.

²¹³ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 134.

²¹⁴ « Je ne peux comprendre Abraham ; en un sens, je ne peux rien apprendre de lui sans en rester stupéfait. S'imagine-t-on qu'à considérer la fin de cette histoire, on a la chance de se laisser aller à la foi, on se fait illusion, et l'on veut tromper Dieu en se dispensant du premier mouvement de la foi ; on prétend extraire du paradoxe une règle de vie. » Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 130. Le mouvement de la foi se fait en vertu de l'absurde qui ne peut cadrer dans aucune règle de bonne conduite rationnelle.

²¹⁵ Le pseudonyme Johannes de Silentio fait aussi penser à un *argumentum e silentio*. Il s'agit d'un argument sophistique qui prend un silence ou un non-dit comme prémisse. Si quelqu'un ne me dit pas qu'il m'aime et reste silencieux à ce sujet, je conclus qu'il ne m'aime pas. Nous voyons tout de suite la précarité d'une telle conclusion sur le plan logique. Puisque la foi excède les limites de la seule logique, de Silentio fait l'usage de l'*argumentum e silentio* : il ne donne pas directement le contenu de son enseignement, il garde un certain silence ou un non-dit depuis lequel nous devons tirer une information essentielle qui ne se laisse pourtant pas dire.

Pour exprimer le paradoxe de la foi, de Silentio montre que le prodige d'Abraham consiste à passer au stade ultime de l'existence, c'est-à-dire au stade religieux. Cet exploit lui vaut le statut de chevalier de la foi. Pour y arriver, Abraham doit avoir dépassé « le dernier stade précédant la foi²¹⁶ », celui de la résignation infinie ou éthique. Celle-ci, même poussée aux confins de la sphère éthique, n'est pas encore le saut dans la foi. Le principe d'existence du chevalier de la résignation infinie est donc encore le général, les normes partagées. La vie éthique, au sens hégélien que Kierkegaard lui donne, se règle sur la raison commune et l'universel — bref, sur ce que Hegel appelle l'éthique (*das Sittliche*). Elle donne à l'individu les mobiles mêmes de sa vie et lui permet alors de s'affirmer de manière autonome : « L'éthique est comme tel le général, [...] l'Individu est l'Individu qui a son [*telos*] dans le général ; sa tâche éthique consiste à s'y exprimer constamment, à dépouiller son caractère individuel pour devenir le général²¹⁷. » En ce sens, prendre la vie éthique comme principe qui guide l'existence revient à se conformer à la réalité telle qu'elle se présente. Aussi grande et vive que puisse être l'individualité, le chevalier de la résignation infinie voit toujours sa fin dans les limites de la vie éthique. C'est ainsi qu'il donne un sens à sa vie et qu'il l'accepte. La vie éthique circonscrit ce qui est selon lui réellement possible et impossible.

La passion qui anime le chevalier de la foi comprend la résignation infinie, mais fait un mouvement de plus. Alors que le chevalier de la résignation infinie modelait sa vie à partir de ses relations sociales et des normes qui les régissent, le chevalier de la foi les a surmontées et accède à un stade supérieur de l'existence. Il fait le saut dans le religieux. Dès lors, il ne renonce pas à ce qui peut sembler être impossible selon les seules limites de la vie éthique. Sa foi lui donne la certitude qu'à

²¹⁶ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 138.

²¹⁷ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 146.

Dieu tout est possible²¹⁸. Il croit en la possibilité de l'impossible : « Il reconnaît donc l'impossibilité et, au même moment, il croit l'absurde²¹⁹ » (l'absurdité selon laquelle l'impossible est possible). Cette croyance lui vient du fait qu'il entre en relation avec le tout Autre, avec ce qui est au-delà des limites de la vie éthique. Il se trouve dans un rapport privé et personnel à Dieu (et non seulement avec tous les autres en société). Selon de Silentio, la vie d'Abraham, en tant que chevalier de la foi, comporte ainsi une « suspension téléologique de l'éthique²²⁰ ». Le prodige d'Abraham consiste à sortir des buts et des fins de l'éthique pour agir en vertu de l'absurde, de manière paradoxale.

Rien, du point de vue de l'éthique, ne peut venir expliquer dans un discours commun son geste, sa croyance en la possibilité de l'impossible. Puisque ce rapport absolu à l'absolu excède l'ordre de la raison et de l'universel, cette « position ne se laisse pas médiatiser, car toute médiation s'effectue justement en vertu du général ; elle est et reste éternellement un paradoxe inaccessible à la pensée²²¹ ». En se tenant ainsi hors de la portée de la médiation par le général, Abraham est tenu au silence, au secret. Aller au-delà de la médiation revient à ne plus pouvoir parler : « Dès que je parle, j'exprime le général²²² ». Ce silence entre en contradiction avec le rapport éthique au secret. La tâche de l'individu, à ce stade, consiste « à se dégager de son secret pour devenir manifeste dans le général²²³ ». Pour sa part, Abraham ne peut que se dérober à cette exigence. Il serait beaucoup plus facile pour lui de parler, s'il le pouvait. La parole est un partage qui apaise, qui soulage la

²¹⁸ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 139.

²¹⁹ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 139.

²²⁰ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 148.

²²¹ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 148.

²²² Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 152.

²²³ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 171. Pour Kierkegaard, il y a aussi le secret correspondant au stade esthétique qui est inférieur au stade éthique. En un mot, l'esthéticien est celui qui ne cherche pas à se manifester dans le général et l'éthique afin de jouir immédiatement de ses émotions personnelles, de ses plaisirs, de ses sentiments. Il ne veut pas que l'éthique altère ou amoindrisse sa fureur de vivre.

souffrance, la détresse et l'angoisse²²⁴. Abraham ne peut pourtant pas s'expliquer, se plaindre ou chercher le moindre appui autour de lui (pas même auprès de ses proches). Il se retrouve dans une solitude insondable pour surmonter l'épreuve commandée par Dieu, c'est-à-dire aller sacrifier son fils qu'il aime. Ce que nous retenons de cette histoire est justement l'importance de ce non-dit. Le secret auquel est tenu Abraham laisse présager que le général et l'universel ne peuvent circonscrire la réalité, que la vie éthique est insuffisante pour distinguer nettement le possible de l'impossible. Quelque chose de plus – qui excède nos concepts à la manière du Dieu chrétien, mais que nous associerons plutôt à l'ironie de la différence – passe l'entendement et permet d'ouvrir le champ des possibilités au-delà de ce qui est déjà.

Le lien avec l'ironie de la différence devient d'autant plus pertinent dans notre cas puisque, pour Kierkegaard, l'humour est une position intermédiaire entre l'éthique et le religieux²²⁵. Il n'est ni l'un ni l'autre et, en même temps, l'un et l'autre²²⁶. Il s'agit d'un « point de passage » ou d'un point d'indécision entre les deux sphères d'existence qui ne nous permet plus de les séparer nettement²²⁷.

André Clair résume bien le statut de l'humour dans la philosophie existentielle de Kierkegaard :

²²⁴ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 199.

²²⁵ L'ironie pour Kierkegaard est un point de passage entre le stade esthétique et le stade éthique, mais, pour nous, l'ironie de la différence se rapporte à l'humour éthique. Cela dit, l'ironie et l'humour ne sont pas non plus selon Kierkegaard des concepts à placer dos à dos. L'un peut très bien aller avec l'autre même si l'humour correspond à un stade d'existence plus avancé, plus près du religieux.

²²⁶ André Clair, *Pseudonymie et paradoxe: La pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, J. Vrin, 1976, p. 232.

²²⁷ Clair, *Pseudonymie et paradoxe*, p. 232.

[L'humour] est l'incognito du religieux. Il est mélange de sérieux et de plaisanterie de sorte que l'on ne sait jamais si l'on a affaire à un esprit véritablement religieux. [...] L'humoriste a accompli le mouvement éthique dans l'immanence, ce qu'il manifeste par une entière conscience du devoir et de la faute. Ayant conscience de l'échec de la moralité, il a une position de retrait par rapport au caractère idéal de l'éthique. Il a également une pleine connaissance du religieux. Mais là aussi, il demeure dans une position d'expectative ; il est dans une position intermédiaire et par là équivoque. [...] L'humour est alors cette profondeur éthique combinée avec le détachement raffiné de l'homme cultivé face au paradoxe absolu²²⁸.

L'humoriste voit que la sphère éthique, en tant qu'idéal, est insuffisante. Il ne lui appartient plus tout à fait sans non plus l'avoir encore complètement dépassée. Par ses plaisanteries, il maintient une saine distance avec elle tout en la prenant très au sérieux, tout en reconnaissant son devoir éthique et ses fautes. Cette distance est possible par son appréhension avancée du stade religieux qu'il reconnaît comme le stade ultime de l'existence et qu'il espère atteindre sans non plus avoir la certitude de la foi. Il se tient aussi à distance d'elle. L'humoriste est l'incognito du religieux puisqu'il rappelle sans jamais s'exprimer directement (avec un détachement raffiné qui maintient un non-dit, un silence) que quelque chose excède la vie éthique et que la tâche de l'existence consiste à tendre vers cet élément, à s'ouvrir lui. La conscience humoristique est donc, pour Kierkegaard, un point d'équivoque entre l'éthique et le religieux, entre la raison et la déraison, entre le plus haut sérieux et la croyance absurde en la possibilité de l'impossible. Il a les allures de la personne la plus cultivée et, en même temps, de l'enfant qui s'amuse à rire du sérieux des grands. Nous verrons avec Derrida que l'humoriste éthique est bien celui qui affirme à la fois l'importance de la généralité éthique tout en montrant son insuffisance, tout en répondant à l'exigence de ne pas s'y limiter.

²²⁸ Clair, *Pseudonymie et paradoxe*, p. 233.

Le paradoxe de la responsabilité

Nous n'avons pas encore considéré la question de la responsabilité ou du devoir (éthique et religieux) dans *Crainte et tremblement*. Nous voulons aborder ce problème avec Derrida puisqu'il prolonge la réflexion de Kierkegaard en discutant du paradoxe de la responsabilité dans *Donner la mort*. Pour Derrida, la responsabilité ne peut être simplement en conformité avec ce qu'exige la vie éthique, c'est-à-dire avec l'universel, le général, les mœurs, la vie publique, les normes et les conventions sociales. Elle doit rompre avec « l'évidence la mieux partagée » par le sens commun et la raison philosophique traditionnelle, c'est-à-dire « ce qui lie la responsabilité à la publicité et au non-secret, à la possibilité, voire à la nécessité de rendre compte, de justifier ou d'assumer le geste et la parole devant les autres²²⁹ ». Si la décision responsable se règle strictement sur la bonne application de cet ordre et est parfaitement compréhensible dans le discours commun, si elle ne fait que reproduire un modèle ou un programme préétabli du devoir, pourquoi encore parler de responsabilité ? Rien n'arrive, tout est décidé et calculé à l'avance, la responsabilité n'est qu'une reproduction du même, du toujours-semblable. La personne dite responsable reproduit des codes de conduite qu'elle maîtrise, sans plus. Chaque individu perd sa singularité dans le bon fonctionnement de l'ordre de choses. Nous ne nous sentons plus obligés par rapport à l'appel et aux souffrances particulières de l'autre, mais plutôt par rapport à des généralités qui semblent aller de soi et que tout le monde, peu importe l'individu, peut ou doit appliquer. Or, « loin d'assurer la responsabilité, la généralité de l'éthique pousse à l'irresponsabilité. Elle entraîne à parler, à répondre, à rendre compte, donc à dissoudre ma singularité dans l'élément du concept²³⁰ ». Autrement dit, placée simplement sous le signe de l'universel et du général (du concept), la

²²⁹ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, p. 88.

²³⁰ Derrida, *Donner la mort*, p. 88.

responsabilité est perdue. La vie éthique est, en fait, la tentation à laquelle Abraham est appelé à résister.

Pourtant, c'est bien Abraham qui semble être le pire des irresponsables. Si la vie éthique veut que toute décision puisse être entendue, présentée et justifiée pour être jugée responsable, Abraham, ne peut pas, d'aucune manière, faire comprendre ou légitimer la mort qu'il s'apprête à donner à son fils. Comme nous l'avons vu avec Kierkegaard, Abraham est tenu au secret, il ne se laisse plus médiatiser par la raison et l'universel. Il marche en silence vers le mont Moriah. Il ne s'explique pas son propre geste et Dieu ne s'explique pas non plus. En fait, dans *Crainte et tremblement*, tout « cela se passe en secret. Dieu garde le secret sur ses raisons, Abraham aussi, et le livre n'est pas signé par Kierkegaard, mais par Johannes de Silentio²³¹ », par le pseudonyme qui « garde le silence », qui « dit le silence gardé²³² ». Rappelons que croire en vertu de l'absurde revient à avoir la foi envers ce qui excède l'entendement, envers ce qui ne peut être dit. Abraham « doit garder le secret (c'est son devoir) mais c'est aussi un secret qu'il *doit* garder, double nécessité, parce qu'il *ne peut que* le garder, au fond : il ne le connaît pas, il sait qu'il y en a, mais il en ignore le sens et les raisons ultimes. Il est tenu au secret parce qu'il est au secret²³³ ». En tant qu'individu singulier engagé envers l'Autre absolu, Abraham prend le risque d'une décision injustifiable. Il n'est guidé que par sa foi, par la fidélité à son devoir que lui commande la singularité absolue de l'autre qui, ici, porte le nom de Dieu. Or, c'est de ce côté, dans la transgression de l'éthique²³⁴, dans

²³¹ Derrida, *Donner la mort*, p. 85.

²³² Derrida, *Donner la mort*, p. 84.

²³³ Derrida, *Donner la mort*, p. 86.

²³⁴ Kierkegaard utilise l'expression « suspension téléologique de l'éthique », mais, avec Derrida, nous reprenons le terme de transgression pour rappeler ce dont il était question dans la section sur Bataille. La transgression de l'*Aufhebung* (l'opération comique) consiste à la maintenir, mais pour l'ouvrir ou la mettre en rapport avec le non-sens, avec la perte sans relève.

l'expérience de l'impossible ou de l'indécidable d'un point de vue éthique, que la responsabilité devient possible.

La vie éthique n'est pourtant pas simplement méprisée. Abraham aime son fils de tout son cœur, absolument. Il ne répond pas à Dieu en raison de sa haine des hommes et des liens qui les unissent. L'épreuve que lui commande Dieu est insoutenable puisqu'Abraham appartient aussi à la vie éthique²³⁵. En raison de cette appartenance, vis-à-vis sa communauté, il reste, en vérité, un criminel.

La responsabilité absolue

exige certes qu'on *transgresse* le devoir éthique, mais qu'à le trahir on lui appartienne encore et le reconnaisse en même temps. [...] Les deux devoirs doivent se contredire, l'un doit subordonner (incorporer, refouler) l'autre. Abraham doit prendre la responsabilité absolue de sacrifier son fils en sacrifiant l'éthique, mais pour qu'il y ait sacrifice, l'éthique doit garder toute sa valeur : l'amour du fils doit rester intact, et l'ordre du devoir humain doit continuer à faire valoir ses droits. [...] Le devoir absolu exige qu'on se conduise de façon irresponsable (perfide ou parjure) tout en reconnaissant, confirmant, réaffirmant cela même qu'on sacrifie, à savoir l'ordre de l'éthique et de la responsabilité humaine²³⁶.

Le devoir éthique m'engage envers tous les autres. La responsabilité générale et universelle me commande de répondre à « des autres, en nombre infini, [à] la généralité des autres²³⁷ ». Aucun autre particulier n'est alors pris en compte dans sa singularité. Je réponds à un code de conduite le plus général possible qui m'est commandé par les normes sociales, par ce qui est admis par le plus grand nombre. Le devoir absolu lie plutôt, sur le mode asymétrique de l'obligation, ma singularité à la singularité irréductible de l'autre (comme Abraham entrait en rapport avec le Tout Autre). Cette fois, l'autre est surtout mon prochain, mon proche, celui avec qui j'entre en rapport au quotidien dans le cadre de mes activités et qui reste pour moi singulier, inaccessible, secret. Il n'est

²³⁵ « Mais la haine d'Abraham pour l'éthique et donc pour les siens (la famille, les amis, les proches, la nation, mais à la limite l'humanité entière, le genre ou l'espèce) doit rester absolument douloureuse. Si je donne la mort à ce que je hais, ce n'est pas un sacrifice. » Derrida, *Donner la mort*, p. 92. Kierkegaard tient des propos similaires. Abraham ne fait pas une négation abstraite de l'éthique, il la comprend et se porte au-dessus d'elle en raison d'un devoir absolu envers le tout Autre.

²³⁶ Derrida, *Donner la mort*, pp. 95-96. Nous soulignons.

²³⁷ Derrida, *Donner la mort*, p. 97.

pas à considérer comme un autre en général : « Tout autre (au sens de chaque autre) est tout autre (absolument autre)²³⁸. » Or, dès « que j'entre en rapport avec l'autre absolu, ma singularité entre en rapport avec la sienne sur le mode de l'obligation et du devoir. Je suis responsable devant l'autre en tant qu'autre, je lui réponds et je réponds devant lui²³⁹ ». Le devoir absolu me commande de ne pas appliquer une règle générale pour répondre à l'autre, mais plutôt de lui répondre de manière singulière, d'essayer de lui rendre justice selon la singularité de son appel, comme on approche un ami qui nous est cher.

Quand je réponds ainsi à l'autre de manière responsable, je ne peux pas répondre en même temps à tous les autres. Cela implique de commettre un parjure à l'égard de la vie éthique, donc des autres autres, de tous les autres en général que j'aime ou que je devrais aimer²⁴⁰. En définitive, rien ne peut complètement justifier que je réponde ainsi à tel autre alors que tous ces autres ont des besoins criants auxquels je devrais aussi répondre. Aucun concept de responsabilité qui vaille ne permet de répondre à l'autre sans sacrifier un tiers, les autres. À l'instant même où « je suis en rapport avec l'autre, avec le regard, la demande, l'amour, l'ordre, l'appel de l'autre, je sais que je ne puis y répondre qu'en sacrifiant l'éthique, c'est-à-dire ce qui me fait obligation de répondre aussi et de la même façon, dans le même instant, à tous les autres²⁴¹ ». Nous sommes irresponsables devant le général puisque nous ne pouvons, d'aucune façon, justifier de manière arrêtée et assurée les décisions et les devoirs auxquels nous répondons, le fait « que je préfère ou que je sacrifie l'un (un

²³⁸ Derrida, *Donner la mort*, p. 110.

²³⁹ Derrida, *Donner la mort*, p. 97.

²⁴⁰ « Je donne la mort, je parjure, je n'ai pas besoin de lever le couteau sur mon fils au sommet du mont Moriah pour cela. Jour et nuit, à chaque instant, sur tous les monts Moriah du monde, je suis en train de faire cela, lever le couteau sur ce que j'aime et dois aimer, sur l'autre, tel ou telle autre à qui je dois fidélité absolue, incommensurablement. Abraham n'est fidèle à Dieu que dans le parjure, dans la trahison de tous les siens, et de l'unicité de chacun des siens, ici exemplairement de son fils unique et bien-aimé ; et il ne saurait préférer la fidélité aux siens, ou à son fils, qu'en trahissant l'autre absolue : Dieu si l'on veut. » Derrida, *Donner la mort*, p. 98.

²⁴¹ Derrida, *Donner la mort*, p. 98.

autre) à l'autre²⁴² ». Comment justifier que l'on s'occupe d'un proche qui, somme toute, se porte plutôt bien alors que des gens tout près ou loin de nous meurent de faim ? Comment justifier que l'on passe un nombre incalculable d'heures à rédiger une thèse de doctorat, au point de mettre des relations significatives sur la glace et de ne plus répondre devant tant d'autres²⁴³ ? L'aporie n'est pas simplement culpabilisante. L'idée n'est pas de dire que nous sommes en tout temps irresponsables alors tout se vaut. Il s'agit plutôt de voir que nous ne sommes jamais parfaitement responsables même en faisant avec attention et sensibilité notre devoir du moment.

C'est dans toute la tension déchirante de ce paradoxe que peut advenir la responsabilité, contre le simple fonctionnement actuel de la société qui organise froidement le meurtre en déniait bêtement cette aporie, en se donnant bonne conscience. La société condamnerait un Abraham contemporain, certes, mais en même temps elle laisse de tels crimes se reproduire sans cesse. Elle fait mourir, elle laisse mourir des centaines de millions de personnes, elle organise leur mort (de faim, de maladie, de soif, de soins essentiels, d'insécurité) pour se maintenir telle quelle. La responsabilité sombre dans l'alibi²⁴⁴ : si ce n'est pas moi qui tire profit de cette situation injuste, quelqu'un d'autre le fera à ma place de toute manière, les choses sont ainsi, c'est la vie, je le mérite, j'ai raison, on ne peut rien y faire, c'est juste une blague. Tout s'explique, tout est dit, tout entre dans l'ordre. Le paradoxe de la responsabilité appelle à un plus de responsabilité en rendant ridicule la conscience rassérénée qui dit sur un ton résigné et complaisant « mieux vaut en rire ».

²⁴² Derrida, *Donner la mort*, p. 101.

²⁴³ Ne cherchons pas plus d'exemples, « il y en aurait trop, un à chaque pas. En préférant ce que je fais ici à l'instant, ne fût-ce qu'en lui accordant du temps et de l'attention, en choisissant mon travail, mon activité de citoyen ou de philosophe professoral et professionnel, écrivant ou parlant ici dans une langue publique qui se trouve être le français, je fais peut-être mon devoir. Mais je sacrifie, les trahissant à chaque instant, toutes mes autres obligations : à l'égard des autres autres que je ne connais pas ou que je connais, des milliards de mes "semblables" (sans parler des animaux qui sont encore plus des autres que mes semblables) qui meurent de faim ou de maladie ». Derrida, *Donner la mort*, pp. 98-99.

²⁴⁴ Derrida, *Donner la mort*, pp. 119-120.

Le paradoxe de la responsabilité, la marche sans quiétude sur la ligne qui nous oblige à négocier sans cesse la transgression de l'ordre éthique et, simultanément, le respect de la généralité, commande le silence. Tout comme Abraham ne peut parler de sa décision pour la justifier, je suis toujours pris dans un paradoxe, dans des décisions injustifiables, je « serai toujours au secret, tenu au secret à ce sujet, parce qu'il n'y a rien à en dire²⁴⁵ ». Pour donner une chance à la responsabilité, il faut tenir à ce secret, à ce silence, à cet écart, à cette dissidence ou cette résistance contre l'irresponsabilité de la vie éthique close et satisfaite. Le silence est aussi essentiel pour ne pas réinstaurer des modèles fixes à suivre. Être sensible au devoir absolu nous permet d'en témoigner, mais pas « au sens où témoigner veut dire montrer, enseigner, illustrer, manifester pour les autres, et rapporter la vérité qu'on peut justement attester²⁴⁶ ». Le témoignage doit maintenir le secret, le non-dit qui passe l'entendement et élargit le sens de la responsabilité. Témoigner ne revient donc pas à imposer de nouveaux codes de conduite et établir une nouvelle tradition à suivre. La responsabilité absolue n'a pas de référence ultime et son caractère paradoxal ne permet pas d'en trouver. Il nous faut entrer dans une relation toujours nouvelle, singulière et déterminée avec l'autre sans savoir à l'avance, donc un peu idiotement, ce qui en ressortira. Cela ne revient pas à agir n'importe comment ou à dénier abstraitement la vie éthique (du moment que personne ne puisse s'expliquer un tel comportement), mais à reconnaître son insuffisance, à l'ouvrir à de nouvelles possibilités, à de nouvelles manières d'agir envers l'autre et les autres qui seront toujours susceptibles d'être remaniées, améliorées, réinventées. L'humour éthique, nous le verrons à l'instant, est une manière de témoigner en silence et de répondre à l'exigence paradoxale de la responsabilité.

²⁴⁵ Derrida, *Donner la mort*, p. 101.

²⁴⁶ Derrida, *Donner la mort*, p. 104.

De la conscience tragique à la conscience humoristique

Distinguons d'abord la conscience humoristique de celle du héros tragique. Le héros peut parler, pleurer, se plaindre, se consoler. Il ne connaît pas la « terrible responsabilité de la solitude²⁴⁷ », du secret, de la transgression responsable de la vie éthique. Il peut expliquer ses faits et gestes, il peut être compris et légitimé. Il devient alors un exemple, un modèle, un patron digne d'admiration pour s'être résigné à accepter courageusement son destin afin que tout rentre dans l'ordre. Il est encore, pour reprendre le vocabulaire de Kierkegaard, un chevalier de la résignation éthique. Agamemnon, par exemple, s'entend avec les autres — la plupart, du moins — sur le bien-fondé du sacrifice de sa fille, Iphigénie. Tout le monde — ou presque — veut que les vents se calment pour prendre la mer, pour atteindre la destination. Son discours est compréhensible en termes de sa logique des fins et de moyens, et d'une finalité que la communauté se donne publiquement en fin de compte, aussi répugnante soit-elle. L'expérience d'Abraham est bien différente : « Son cœur est ému, il voudrait consoler le monde entier, en particulier Sara, Eliézer et Isaac, il voudrait les embrasser avant de faire le dernier pas²⁴⁸ », mais il ne peut pas le faire. Il est tenu au secret.

En fait, même s'il parlait à ses proches, il ne pourrait rien dire dans ses paroles. Abraham a d'ailleurs parlé une fois à son fils en se rendant sur le mont Moriah. Quand Isaac lui demande où est l'agneau du sacrifice, il lui répond : « Mon fils, Dieu se pourvoira lui-même de l'agneau pour l'holocauste²⁴⁹ ! » Abraham répond sans répondre. Il ne ment pas, mais il ne donne pas non plus une réponse compréhensible dans le langage de l'éthique. Abraham « parle en langue

²⁴⁷ Kierkegaard cité dans Derrida, *Donner la mort*, p. 104.

²⁴⁸ Derrida, *Donner la mort*, p. 104.

²⁴⁹ Derrida, *Donner la mort*, p. 105.

étrangère²⁵⁰ ». Comme Kierkegaard, Derrida repère l'ironie dans la réponse d'Abraham. D'abord, dans sa forme la plus reconnue, l'ironie consiste à parler

pour ne rien dire ou pour dire autre chose que ce qu'on croit, parler ainsi de façon à intriguer, à déconcerter, à interroger, à faire parler [...]. L'ironie, en particulier l'ironie socratique, consiste à ne rien dire, à ne déclarer aucun savoir, mais par là même à interroger, à faire parler et à faire penser. L'*eirôneia* dissimule, c'est l'action d'interroger en feignant l'ignorance²⁵¹.

La réponse d'Abraham n'est pourtant pas l'ironie socratique comme telle. Socrate, selon Kierkegaard, est « un héros tragique intellectuel²⁵² » voulant s'accomplir lui-même en tant qu'individu et permettre aux autres de s'affirmer comme individus dans la sphère éthique. La réponse d'Abraham a sans doute, en fait, quelque chose de plus que de l'ironie socratique, même si elle en a « la forme²⁵³ », même si on « décèle de l'ironie dans la réponse sans réponse qui traduit la responsabilité d'Abraham²⁵⁴ ». Il convient en ce sens de voir comment l'humour éthique peut s'approprier la portée d'une telle ironie liée au paradoxe de la responsabilité.

Derrida associe la réponse d'Abraham à celle bien connue de Bartleby, le personnage de scribe de Melville. Lui aussi parle dans une langue étrangère et déconcertante pour les gens autour de lui. Chaque fois que son employeur lui demande de remplir une tâche, il répond « *I would prefer not to* », sans préciser sa pensée, sans donner davantage d'explications, sans rendre de comptes. Si à quelques reprises dans la nouvelle il ajoute quelques mots qui n'aident en rien à se faire comprendre, il garde le silence le reste du temps. Il n'est pas compris au point d'être enfermé, puis on le laisse mourir seul. Avec Deleuze, nous avons associé le personnage de Bartleby à la posture de l'idiot, à une puissance de glissement ou une tension qui fait fuir les formes de vie déterminées

²⁵⁰ Kierkegaard cité dans Derrida, *Donner la mort*, p. 105.

²⁵¹ Derrida, *Donner la mort*, p. 108.

²⁵² Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 202.

²⁵³ Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, p. 204.

²⁵⁴ Derrida, *Donner la mort*, p. 108.

vers le virtuel. Derrida considère quant à lui que les réponses sans réponse de Bartleby, « à la fois déconcertantes, sinistres et comiques [...] distillent une sorte d'ironie sublime²⁵⁵ ». L'ironie de la différance discutée plus tôt dans ce chapitre a la même structure : « elle ouvre sur une sorte d'incomplétude réservée ; elle annonce une réserve provisoire ou de provision²⁵⁶ ». Le *I would prefer not to* est hanté par « la silhouette d'un contenu²⁵⁷ ». Nous en revenons ainsi à la chance d'un à-venir, à une place laissée libre pour la venue de l'autre, à l'espacement que la différance réintroduit dans tout sens clos.

Cette « ironie méta-rhétorique²⁵⁸ » habite l'humour éthique. L'humoriste la maintient comme un élément essentiel et la manipule habilement de manière à provoquer le rire. Ce n'est pas seulement le mot « humour » qui est intraduisible, comme le voulait Paul Valéry²⁵⁹, mais aussi et peut-être surtout le non-dit qu'il veut maintenir. L'humoriste éthique ressemble à une sorte d'Abraham qui aime rire. Il est à la fois le plus sérieux et le plus plaisantin. Il se rit de la vie sociale partagée, mais toujours avec une teinte enfantine qui nous empêche de croire en une condamnation sans appel de la généralité. En même temps, il ne parle jamais sans rire de l'idée de justice qui excède et ouvre la vie éthique à la possibilité d'une transformation souhaitable du monde. Il veut très sérieusement laisser entendre la rumeur de cette possibilité en résistant avec une force proportionnelle à la régression vers le dogmatisme, l'orthodoxie, la rigidité idéologique. L'humoriste éthique comprend toutefois que cet équilibre est toujours précaire et jamais parfait. Il assume le paradoxe de la responsabilité sans se donner bonne conscience, sans alibi. Il sait bien qu'il n'échappe jamais

²⁵⁵ Derrida, *Donner la mort*, p. 108.

²⁵⁶ Derrida, *Donner la mort*, p. 106.

²⁵⁷ Derrida, *Donner la mort*, p. 106.

²⁵⁸ Derrida, *Donner la mort*, p. 109.

²⁵⁹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 13.

complètement au mal et à l'idéologie. Il reconnaît en même temps la puissance destructrice de celle-ci dans le monde actuel. L'humour éthique n'est pas réconfortant, son rire n'est pas rasséréné.

Comme Abraham, l'humoriste ne peut pas rassurer les siens ni se rassurer lui-même quant à l'avenir, même s'il ne cesse de vouloir le dégager. Il ne s'annonce pas comme un héros tragique qui pourrait être compris de manière transparente par les autres, par leur soumission au destin par exemple. Il parle dans une langue humoristique étrangère aux codes que prescrit la logique habituelle, une langue idiote, dissidente. Le discours déconcertant de l'humour éthique annonce ainsi le paradoxe de la responsabilité : « la responsabilité ne doit-elle pas s'annoncer toujours dans une langue étrangère à ce que la communauté peut déjà entendre, trop bien entendre²⁶⁰ » ? Nous pensons, entre autres, au *he war* de Joyce et à son œuvre signée d'un rire éclatant, mais aussi à la littérature mineure de Kafka et aux clowns estropiés de Beckett dans *Fin de partie*. En fait, la langue humoristique responsable se joue de celle du grand nombre et imagine une manière de la transgresser avec exactitude. Le rire de l'humoriste montre les insuffisances de la vie éthique et nous laisse entendre (sans le dire directement, sans prescrire quoi que ce soit de précis, et fort probablement sans relèver) qu'il faut réinventer de nouvelles règles, de nouvelles manières de vivre l'éthique et le politique qui n'existent pas encore, mais dont on aurait bien besoin pour rénover le monde. Sa révolte contre la vie éthique conserve la promesse d'une vie plus juste, d'une vie meilleure à venir, peut-être. Le plaisir de l'humour éthique s'exprime ainsi, dans la résistance.

²⁶⁰ Derrida, *Donner la mort*, p. 105.

Le rire muet de Sara et l'éternelle ironie de la communauté

Au-delà des exemples que nous venons tout juste de rappeler, il faut encore élargir la résistance de l'humour éthique à d'autres expériences fortes qui s'inscrivent dans le quotidien et qui sont plus près de chacun de nous. À cet effet, il y a encore un manque tout à fait important à penser. Beckett, Kafka, Joyce, Adorno, Deleuze, Derrida : les références sont presque toutes masculines. L'humour éthique semble être l'affaire des hommes. Cela donne à rire. Le sens de l'humour éthique doit être altéré par le rire des femmes, par leur ironie et par un humour féministe qui permettra de penser de nouvelles communautés sensibles au oui-rire. C'est de ce côté, entre autres, que l'humour doit tendre s'il veut vraiment faire advenir de nouvelles manières de vivre ensemble, s'il veut se dégager du dogmatisme essentialisant de la philosophie traditionnelle. Nous proposons alors de revoir avec le rire des femmes la force émancipatrice qui gronde dans l'humour.

En ce sens, nous souhaitons prolonger un geste que pose Derrida dans *Donner la mort*. Au fil de sa réflexion sur l'ironie détectée dans les formules de Bartleby et d'Abraham, il fait une remarque laissée aussitôt en suspens. Il ouvre une parenthèse, sans la refermer, il demande qu'on lui réponde :

Comment ne pas être saisi, dans ces deux histoires monstrueuses et banales, par l'absence de femme ? C'est une histoire de père et de fils, de figures masculines, de hiérarchies entre des hommes : Dieu le père, Abraham, Isaac ; la femme, Sara, est celle à laquelle on ne dit rien – sans parler d'Agar ; et *Bartleby the Scrivener* ne fait pas une seule allusion à quoi que ce soit de féminin, *a fortiori* à rien qui soit une figure de femme. Dans l'implacable universalité de la loi, de sa loi, la logique de la responsabilité sacrificielle serait-elle altérée, infléchie, atténuée, déplacée si une femme y intervenait de façon déterminante²⁶¹ ?

Cette remarque concerne aussi bien tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant dans cette thèse sur l'humour éthique. Derrida ajoute aussi que l'« ironie permettrait peut-être de traverser, comme ferait un même fil, les questions que nous venons de poser – si on se rappelle ce que Hegel disait

²⁶¹ Derrida, *Donner la mort*, p. 107.

de la femme : qu'elle est "l'éternelle ironie de la communauté"²⁶² ». La place laissée libre par l'absence de femmes n'est donc pas la fin de l'histoire, au contraire. Un passage de la vie d'Abraham raconté dans la Genèse annonce l'entrée des femmes dans le domaine du rire et répond du même coup au manque identifié par Derrida dans l'histoire d'Abraham. Au cours de cet épisode, l'attention n'est plus portée vers « le Père de la foi », mais plutôt sur Sara et sur son rire.

Au chapitre 17 de la Genèse, Dieu apparaît à Abraham pour lui annoncer qu'il aura un fils. Âgé de cent ans, Abraham jette son visage contre le sol et il rit, se disant en lui-même qu'il est trop vieux pour avoir un autre fils. À ce moment, il souhaite seulement que le fils qu'il a eu avec Agar, Ismaël, soit dans les bonnes grâces de Dieu. Ce dernier lui répond « Non », puis lui dit que sa femme actuelle, Sara, aura un fils qui s'appellera Isaac (en hébreu Isaac correspond à « celui qui rira²⁶³ »). Dieu ajoute que son alliance avec Isaac et ses descendants sera maintenue pour toujours²⁶⁴. Au chapitre suivant, Dieu prend la forme d'un visiteur pour faire la même annonce à Abraham. Cette fois, Sara écoute la conversation à distance depuis sa tente et entend la nouvelle. Elle se met alors à rire « en elle-même » (18 : 12) en pensant à son corps et à son âge, puis à ceux de son mari. Le Seigneur demande alors à Abraham pourquoi Sara a ri. Dieu, en effet, entend le rire muet de Sara et réplique aussitôt : « Y a-t-il donc quelque chose que le Seigneur soit incapable de réaliser ? » (18 : 14) Effrayée, Sara nie aussitôt – « je n'ai pas ri » (18 : 15) –, puis le Seigneur confirme « Si, tu as ri » (18 : 15). Dieu ne condamne pas Sara pour ce qui peut sembler être une offense ou un rire

²⁶² Derrida, *Donner la mort*, pp. 108-109.

²⁶³ « En hébreu, le nom "Isaac" ou "Isha-ak" signifie "celui qui rira" ». Simon Critchley, *De l'humour*, trad. par Nicolas Pinet, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 47.

²⁶⁴ C'est aussi au cours de cette rencontre que Dieu donne le nom d'Abraham et de Sara à ceux qui s'appelaient jusque-là Abram et Sarāi. Nous croyons que la remarque est plutôt forcée et nous ne sommes pas du tout convaincus qu'il faille s'y fier, mais certains auteurs (dont Simon Critchley et Anca Parvulescu) soulignent dans ce changement de nom l'ajout d'un « HA-HA » dans les noms du vieux couple : Abraham et à Sara (souvent écrit « Sarah »). Anca Parvulescu, *Laughter : Notes on a Passion*, London, The MIT Press, 2010, p. 17. Critchley, *De l'humour*, p. 48.

incrédule, mais répond plutôt d'une manière presque enfantine²⁶⁵ (sur le mode ludique du défi qui pique l'orgueil de l'enfant et le pousse à faire quelque chose qui sort de l'ordinaire). Un an plus tard, Sara donne bien naissance à Isaac et elle en est heureuse. Lors de cet événement, elle déclare : « Dieu m'a fait rire de joie. Tous ceux qui entendront parler d'Isaac riront avec moi » (21 : 6). Le rire de Sara ménage de la place pour la venue de l'autre, des autres. Quelque chose commence dans son rire. Malgré l'apparente impossibilité de l'arrivée d'Isaac, ceux qui entendront la rumeur de la mise au monde de celui qui rira – ceux qui apprendront par ouï-dire la venue d'un rire joyeux dont la tonalité défie le sens – riront avec elle.

Comment penser cette communauté annoncée ? Qu'est-ce que la communauté du rire et de l'humour annonce-t-elle ? Cette question demande d'abord de revenir sur la formule hégélienne faisant de la femme l'éternelle ironie de la communauté²⁶⁶. Derrida précise dans *Glas* comment il entend et reprend cette idée tirée d'un passage de la *Phénoménologie de l'esprit*²⁶⁷. Hegel discute à cet endroit de la loi générale dans la cité grecque, de la communauté, de son gouvernement qu'il associe à la virilité. Les hommes veillent au bon fonctionnement de la vie publique tandis que les femmes sont cantonnées au domaine privé, à la famille. La communauté régie par les hommes est alors mise en tension dialectique avec « la singularisation autonome en familles auxquelles préside

²⁶⁵ « God insists almost childishly ». Parvulescu, *Laughter : Notes on a Passion*, p. 18.

²⁶⁶ Les rôles féminins dans deux comédies d'Aristophane, *L'assemblée des femmes* et *Lysistrata*, illustrent bien le rapport ironique entre les femmes d'Athènes et la loi des hommes. Aristophane explore le scénario peu plausible selon lui où les femmes deviennent des agentes politiques et s'emparent du pouvoir pour le bien commun. Dans la première pièce, elles veulent sauver la cité en créant une société communiste où les désirs et les besoins des femmes sont enfin au premier plan de l'ordre du jour. Le tout se termine par un banquet aux allures dionysiaques. Dans la seconde, elles s'emparent de la citadelle pour convaincre les hommes de cesser la guerre en arrêtant tout commerce sexuel avec eux. Pour plus de détails sur le rapport aux femmes et au féminisme chez Aristophane : Michèle Rosellini, « Lysistrata : Une mise en scène de la féminité », *Les cahiers de Fontenay*, no. 17 (1979).

²⁶⁷ Hegel évoque un peu plus tôt dans son texte la figure d'Antigone, celle qui a sciemment défié le droit énoncé par la communauté menée par Créon pour offrir à son frère irremplaçable des funérailles respectueuses. Ce droit était refusé à son frère puisqu'il a trahi la cité en temps de guerre. Elle sort ainsi des normes et attire l'attention sur la vérité éthique d'un point de vue singulier, du point de vue de la sœur (non de la fraternité, du père, des hommes). Antigone sera enfermée dans un tombeau pour avoir effectué cette transgression et elle y mourra.

la féminité²⁶⁸ ». D'un côté, la communauté existe et se maintient en intégrant en elle-même les consciences singulières divisées par familles, en se les soumettant, en les dissolvant dans l'universel. De l'autre côté, les éléments singuliers où règne la féminité (la famille) constituent le corps même de la communauté, ils sont nécessaires pour qu'elle se perpétue : « la communauté se crée chez cela même qu'elle opprime et qui lui est en même temps essentiel, dans la féminité en général, son propre ennemi intérieur²⁶⁹ ». La communauté virile réprime ainsi la féminité, elle la « ceint, la presse et la comprime²⁷⁰ » jusqu'à faire dépérir les éléments singuliers qui sont pourtant son « moment essentiel²⁷¹ ». À ce moment, du côté du rire et de l'humour, ce sont les tendances réactionnaires qui semblent l'emporter. La communauté condamne et stigmatise la singularité pour répondre aux exigences oppressantes de l'idéal patriarcal²⁷². Or, ce qui est ainsi étouffé par le pouvoir est loin d'avoir dit son dernier mot, d'avoir fait éclater son dernier rire.

La masculinité atteint une limite quand elle est frappée de l'ironie des femmes – cette arme « toute-puissante de l'impuissance²⁷³ », redoutable et minoritaire – qui détourne les fins visées par l'universel viril. Comme le dit Derrida, ce rire « peut toujours éclater [...] au dernier moment » et « pervertir la puissance qui [les] réprime²⁷⁴ ». L'ironie des femmes qui anime l'humour éthique brise le sérieux des hommes qui font la loi, elle dérouté leur affairément obstiné et oppressant à

²⁶⁸ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, p. 408.

²⁶⁹ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, p. 408.

²⁷⁰ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 209.

²⁷¹ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, p. 409.

²⁷² Comme le disent Lucie Joubert et Brigitte Fontille, malgré quelques signes qu'elles jugent encourageants à l'heure actuelle, le rire est toujours l'affaire des hommes. Nous sommes alors confrontés à « une idée reçue qui a la vie dure et qui confine au truisme : les gars font de l'humour tout court, les filles font de l'humour de filles... ». Lucie Joubert et Brigitte Fontille, « Présentation : Les voies secrètes de l'humour des femmes », *Recherches féministes* 25, no. 2 (2012) : p. 1. Christine Bard souligne quant à elle qu'il existe parallèlement à l'« antiféminisme explicite [...] un antiféminisme ordinaire qui doit sa banalité à l'ancienneté des préjugés hostiles aux femmes (voir les dictons populaires) et à son médium privilégié : l'humour, la blague, la caricature, le comique ». Christine Bard, « Pour une histoire des antiféministes », in *Un siècle d'antiféminisme*, sous la dir. de Christine Bard, Paris, Fayard, 1999, p. 24.

²⁷³ Derrida, *Glas*, p. 209.

²⁷⁴ Derrida, *Glas*, pp. 209-210.

vouloir administrer, gouverner, décider au nom de la coutume et du maintien de l'ordre. Elle fait alors de « la sévère et rigoureuse sagesse de l'âge mûr » qui étouffe la singularité « un objet de raillerie pour la malice velléitaire de l'immature jeunesse, et un objet de mépris pour son enthousiasme ; elle élève tout simplement à la position de ce qui a validité reconnue la force de la jeunesse²⁷⁵ ». C'est au sein même des communautés figées et closes qu'éclate le rire des femmes qui « questionne, ridiculise, se moque de la vérité (de l'homme)²⁷⁶ ». Elles se rient de la « vaine gloire²⁷⁷ » de ceux qui dirigent en prétendant avoir le fin mot de l'histoire. Si un mouvement mortifère de réappropriation phallogcentrique, idéaliste ou métaphysique ne cesse de vouloir organiser les rapports sociaux depuis des fondements inébranlables, la chance éthique de transformer les choses réside, entre autres, dans les mouvements de l'ironie et des rires des femmes²⁷⁸.

²⁷⁵ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, p. 409.

²⁷⁶ Derrida, *Glas*, p. 211.

²⁷⁷ Nous reprenons l'expression de Hobbes citée plus tôt dans ce chapitre. Pour Hobbes, le rire se limite à être une vaine gloire. Nous croyons en fait qu'il a raison si nous nous en tenons seulement à la tonalité du rire réactionnaire.

²⁷⁸ Sans vouloir limiter la réflexion à la scène militante, nous voudrions présenter très brièvement un cas plutôt éloquent que nous associons à de l'humour éthique féministe. Nous l'abordons plus en détail ailleurs. Jérôme Cotte, « Les féministes n'ont pas d'humour », in *Les anti-féministes : Analyses d'un discours réactionnaire*, sous la dir. de Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déri, Montréal, Remue-Ménage, 2015. Lors de la grève étudiante de 2012 au Québec, un gala-bénéfice au Théâtre Saint-Denis a été organisé au mois de juin par la Coalition des humoristes indignés (CHI) afin dénoncer la loi 78 (une loi spéciale antigreve). Les humoristes se sont mobilisés pour la grève, mais surtout pour contrer une loi qui menace la liberté d'expression (nous savons que les humoristes réactionnaires récupèrent souvent ce concept pour en faire leur cheval de bataille). Une seule femme, Claudine Mercier, prenait part au spectacle aux côtés d'hommes dont Mike Ward et Guy Nantel. Des militantes déguisées en mimes se sont rassemblées avant le spectacle devant le théâtre en tenant des pancartes sur lesquelles nous pouvions lire les blagues sexistes et misogynes de certains humoristes qui allaient offrir une prestation (Maxim Martin, par exemple, est cité : « Si t'engrasses à cause du sperme, le problème, c'est pas les calories. Je pense que je peux commencer à utiliser le mot salope. ») Voici un témoignage d'une militante féministe qui relate cet événement : « Est-ce que c'est notre devoir de toujours se plier à l'explication, à tout moment ? De se plier à la violence verbale potentielle des spectateurs se sentant basculer hors de leur zone de confort ? Ils veulent qu'on se la ferme, on pourrait très bien se la fermer, tout le monde serait content. En plus ce serait pas pire d'opposer le silence aux braillements insupportablement sonores des humoristes. Pas juste celui des humoristes, aussi le son constant du sexisme ambiant, qu'on se tape, encore et encore, tout le temps, je suis pu capable non plus. Un peu de silence, pour une fois, ça ferait peut-être pas de tort, et ça ferait un *clash* avec l'incessance de leur redondante cacophonie. [...] Y'en a, de l'humour silencieux, non ? » Iraïs Landry, « Les mimes du Comité de leur GGI : Histoire d'une action à contre-sens de l'humour sexiste », in *Les femmes changent la lutte : Au coeur du printemps québécois*, sous la dir. de Marie-Ève Surprenant et Mylène Bigaouette, Montréal, Remue-Ménage, 2013, p. 66. Nous sentons dans cet exemple toute l'ironie à l'égard de la communauté des hommes de l'industrie de l'humour même lorsqu'ils veulent participer à un mouvement pour la liberté d'expression. Notons que plusieurs, dont Guy Nantel, se sont empressés par la suite de ridiculiser et d'insulter ces femmes. L'ironie de ces femmes a visé juste. Pour

Plus encore, l'ironie des femmes rend possible le sens tout en lui échappant ou en le débordant constamment, à l'instar de la différence et du oui-rire. Derrida précise, en commentant toujours Hegel, que si « Dieu est (probablement) un homme dans la dialectique spéculative, la déité de Dieu – l'ironie qui le divise et le fait sortir de ses gonds –, l'inquiétude infinie de son essence est (si possible) femme²⁷⁹ ». L'ironie des femmes est donc cet élément essentiel qui disloque et fait trembler de l'intérieur l'enchaînement spéculatif du sens, c'est-à-dire le oui absolu de Hegel. La métaphysique de la présence, celle qui érige des édifices philosophiques à partir de la hiérarchisation entre un principe premier et un terme qui lui est subordonné, achoppe sur une telle ironie. La Vérité du philosophe dogmatique est ébranlée par cette « opération féminine²⁸⁰ » qui fait écho à l'opération comique²⁸¹, à l'opération qui fait basculer la marche assurée du sens (opération masculine, affairément sérieux de l'homme, du patriarcat) afin de le mettre en rapport avec le jeu illimité et ouvert de la différence. L'ironie des femmes témoigne avec l'humour éthique d'une nouvelle manière de se rapporter au sens et à la vérité : elle en appelle « d'un nouveau concept ou d'une nouvelle structure de la croyance visant à rire²⁸² ». Alors que l'homme croit à la vérité de la femme et à son essence, alors qu'il présente le sens de ce qu'est une femme²⁸³, les femmes remettent tout cela en jeu : « Il n'y a pas de vérité de la femme mais c'est parce que cet écart abyssal de la vérité, cette non-vérité de la vérité est la "vérité". Femme est un nom de cette non-vérité²⁸⁴. » Les « fétiches essentialisant » qui vont de pair avec « la niaiserie du philosophe dogmatique²⁸⁵ »

plus d'exemples d'humour féminin ou féministe, voir, entre autres, le numéro de la revue *Recherches féministes* dirigé par Lucie Joubert et Brigitte Fontille : Joubert et Fontille, « Présentation : Les voies secrètes de l'humour des femmes ».

²⁷⁹ Derrida, *Glas*, p. 211.

²⁸⁰ Derrida, *Éperons*, p. 48.

²⁸¹ Voir la section de ce chapitre sur Hegel et Bataille.

²⁸² Derrida, *Éperons*, p. 60.

²⁸³ Derrida, *Éperons*, p. 62.

²⁸⁴ Derrida, *Éperons*, p. 50.

²⁸⁵ Derrida, *Éperons*, p. 54.

ne tiennent alors plus la route, ils sont tournés au ridicule par le rire de l'humour éthique, par celui de l'ironie des femmes. Ce rire est une force transgressive qui contient toujours en lui une part de non-maîtrise qui désarçonne la philosophie, qui lui commande de revoir ses manières d'aborder la vérité et d'aborder l'autre.

En ce sens, Jean-Luc Nancy (que nous avons cité plus tôt pour parler du oui-rire : « il n'y a jamais un seul rire dans un rire²⁸⁶ ») évoque un « rire-femme²⁸⁷ » qui est perdu pour toute appropriation et pour toute présentation. Le rire-femme « n'est jamais *un*, jamais une essence de rire, ni le rire d'une essence²⁸⁸ ». Ce que ce rire dévoile avec éclat est que la structure de sa vérité ne cesse d'être dérobée²⁸⁹. La « vérité » affirmée par l'ironie des femmes s'exprime comme un silence qui perce les discours totalisants fondés sur un principe premier, elle les expose à une puissance différentielle, aux « éclairs ou à la foudre d'un immense éclat de rire²⁹⁰ ». Ce rire « féminin » résonne en écho comme un appel ouvert à une communauté où se réinvente tout ordre hiérarchique en redressant le statut des femmes (qui ne sont plus simplement rabaissées ou condamnées à se plier aux règles strictes de l'économie de la vérité traditionnellement produite par les hommes²⁹¹). Ceux et celles qui entendent un tel oui-dire sont conviés à laisser vibrer la tonalité révolutionnaire du oui-rire dans leurs rires, à mettre en échec la métaphysique de la présence et les différents modes d'oppression dont elle se rend complice.

²⁸⁶ Nancy, « Le rire, la présence », p. 308.

²⁸⁷ Nancy, « Le rire, la présence », p. 297.

²⁸⁸ Nancy, « Le rire, la présence », p. 297.

²⁸⁹ Nancy, « Le rire, la présence », p. 306.

²⁹⁰ Derrida, *Éperons*, p. 134.

²⁹¹ Derrida, *Éperons*, p. 96.

CONCLUSION

« Entendez : j'ay souvent ouy, en proverbe vulgaire, qu'un fol enseigne bien un saige¹. » Nous avons, quant à nous, entendu résonner le oui-rire de l'idiot-dissident qui révèle le ridicule du maître dogmatique de la pensée et de l'idéologue d'aujourd'hui. Le « fol » et l'humoriste éthique se jouent de la Vérité des professeurs de la morale, ils modifient notre rapport habituel à l'autre et posent un regard renversant sur le monde. En effet, tout comme le prologue de *Gargantua* en appel au « bon Bacchus² », l'humour éthique ravive un certain esprit dionysiaque à une époque où la mesure et la maîtrise apolliniennes semblent triompher irrémédiablement. Sous l'emprise grandissante de ces dernières tendances, la vie se sclérose « dans une sérénité et un ordre mutilant³ ». L'esprit dionysiaque, quant à lui, signale le renouveau, l'éternel recommencement, la résurrection des âmes dans des périodes troubles⁴. Pour retracer les traits caractéristiques de l'humour éthique, relevons alors un rire associé autant à l'esprit des Saturnales qu'au réalisme grotesque de Rabelais. Cela nous permettra d'ailleurs, dans un instant, de considérer une objection à l'égard du potentiel émancipateur de l'humour éthique.

La portée du rire de l'idiot-dissident, représentant central de l'esprit dionysiaque, trouve de multiples échos dans la « sensation carnavalesque » élaborée par Mikhail Bakhtine, pour qui l'expression salutaire de cette vision des choses diffère essentiellement de la culture officielle et de ses fêtes réactionnaires où les valeurs admises de l'Église ou de l'État sont consacrées. Au carnaval,

¹ François Rabelais, « Le Tiers Livre », in *Rabelais : Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 730.

² Rabelais, « Gargantua », p. 41.

³ Marie-Christine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 152.

⁴ Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, p. 47.

ce qui est haut est rabaissé, ce qui est bas est élevé, mis en évidence, salué par le rire et la réjouissance. La vie est alors « présentée sous les traits particuliers du jeu⁵ ». Ce jeu consiste à créer un espace ou un temps qui déborde les mécanismes de la domination. Il les détraque, les déstructure, les trouble. La sensation carnavalesque porte ainsi « ses regards en direction d'un avenir inachevé⁶ ». Cette perspective cherche non seulement à refuser ce qui est, mais aussi à rénover le monde : « Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus⁷. » Dans ce rapport humoristique à la société, « l'idéal utopique et le réel se [fondent] provisoirement⁸ ». Cette possibilité entraperçue de l'utopie s'exprime et se prolonge dans les éclats du rire de l'idiot-dissident et sa pulsion carnavalesque.

La théorie de la « soupape » est souvent mise de l'avant pour réfuter l'enthousiasme que l'on pourrait avoir à l'endroit de la sensation carnavalesque qui inspire l'humour⁹. Ces transgressions seraient non seulement tolérées, mais souhaitées par les dominants. On laisserait ainsi les dominés s'amuser pour qu'ils évacuent leurs frustrations, ce qui garantirait la pérennité de l'ordre : « *There is no slander in an allowed fool*¹⁰. » En élargissant la portée de ce raisonnement, il faudrait en venir au constat affligeant que les exemples d'humour éthique mobilisés au cours de notre thèse (entre autres, l'humour de Kafka, de Beckett et du féminisme) sont, en fin de compte, plutôt futiles,

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

⁶ Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, p. 18.

⁷ Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, p. 30.

⁸ Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, p. 19.

⁹ Simon Critchley, *De l'humour*, trad. par Nicolas Pinet, Paris, Éditions Kimé, 2004, pp. 82-83. Éric Blondel, *Le risible et le dérisoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 82.

¹⁰ William Shakespeare cité dans James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance: Fragments du discours subalterne*, trad. par Olivier Ruchet, Paris, Amsterdam, 2008, p. 194.

inaptes à changer quoi que soit. L'humour n'évoquerait rien de mieux qu'une possibilité abstraite et somme toute illusoire du changement. Pire, il assurerait la gloire de la morale dominante. Nous rejouons notre cirque de temps en temps, mais le monde suit son cours.

Même pour Bakhtine le potentiel émancipateur de la sensation carnavalesque s'effrite de plus en plus en raison de la perte du lien entre le rire et la culture populaire. Le grotesque romantique prévaut désormais et reflète des visions strictement subjectivistes du monde. L'artiste en tant qu'individu occupe toute la place dans ce « grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement¹¹ ». L'humour, dès lors, « cesse d'être joyeux et allègre. L'aspect *régénérateur* et positif du principe du rire est réduit au minimum¹² ». Alors que Bakhtine accorde à cet humour le mérite considérable d'avoir décelé la complexité et la profondeur de l'inexhaustible individualité, le grotesque romantique propose avant tout une négation abstraite de l'universel. Dans la même veine, nous l'avons vu, Hegel a su mettre en évidence le blasement que ce genre d'humour subjectif peut engendrer à la longue¹³.

Cela reste certes possible. Cependant, avec l'humour éthique, nous prenons parti pour un renouveau du souci de l'objectivité, de la vie commune, de l'autre. Le ressort éthique de l'humour alimente sainement plus qu'il ne cause de torts à la liberté subjective de l'idiot-dissident. Par sa sensibilité aux contradictions sociales et par la négation déterminée qu'il fait de la souffrance effective, il refuse de se résigner dans un repli narcissique sur lui-même¹⁴.

¹¹ Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, p. 47.

¹² Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, p. 47.

¹³ Voir l'introduction et la section sur l'ironie romantique dans le chapitre sur Deleuze. Notons toutefois que nous relevons aussi dans ce chapitre les limites de la critique hégélienne en raison de l'auto-ironie dont font preuve les romantiques.

¹⁴ Précisions que la négation déterminée et l'imagination exacte du dissident, telles que nous les avons décrites dans le chapitre sur Adorno, nous permettent de contrer une critique importante adressée à Bakhtine par James Scott :

L'humoriste éthique doit alors résister à la régression ambiante, mais il doit aussi prendre minutieusement la mesure de la domination écrasante et sournoise qui contamine notre époque (capitalisme tardif, libéralisme, nationalisme identitaire, patriarcat). Il voit bien que l'ordre social qu'il souhaite terrasser est plus accablant que jamais et que les grands projets libérateurs d'hier ou d'aujourd'hui reconduisent une orthodoxie insidieuse. Il se déleste autant de la lourdeur morale dominante que de la fausse légèreté de l'idéalisme utopique ou autoritaire. Il ne joue pas moins qu'il dénonce ce qui mérite d'être dénoncé. Sa sensibilité pour l'utopie n'a rien à voir avec un quelconque programme visant une grande réconciliation universelle ou définitive. Elle veut plutôt que des possibilités émancipatrices latentes surgissent encore furtivement depuis la tonalité du rire. L'idiot-dissident continue d'ouvrir la pensée à « la possibilité d'un monde totalement *autre*, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie¹⁵ », même si cette promesse de bonheur est trahie, systématiquement bafouée, violemment différée. Nous pressentons ainsi dans son rire, comme le veut Nietzsche, un plaisir d'une « indestructible éternité [...] où, nonobstant terreur et pitié, nous connaissons la félicité de vivre¹⁶ ». L'idiot-dissident arrive à créer « au moins dans la pensée [...] une zone tampon pour l'imagination dans laquelle les catégories normales d'ordre et de hiérarchies ne sont plus absolument inévitables¹⁷ ». En ce sens, l'humour éthique peut encourager à nous engager dans une lutte plus large pour désensorceler la vie des puissances oppressives qui la tiennent sous son joug. La soupape ne peut garantir qu'elle saura empêcher tout débordement.

« Bakhtine veut que nous comprenions le langage du carnaval comme une sorte de société en miroir, où les distorsions créées par la domination sont absentes. [...] De notre point de vue, approcher le discours du carnaval comme discours « vrai » ou comme s'approchant de la situation idéale de parole est une lecture trop idéaliste de la réalité sociale. » Scott, *La domination et les arts de la résistance*, pp. 192-193.

¹⁵ Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, p. 57.

¹⁶ Nietzsche cité dans Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, p. 104.

¹⁷ Scott, *La domination et les arts de la résistance*, p. 185.

Résumons le sens de l'humour éthique par un dernier tour d'horizon qui reprend tour à tour nos trois chapitres sur Deleuze, Adorno et Derrida : l'idiot-dissident déstructure nos visions figées du monde et nous entraîne dans des devenirs-révolutionnaires insoupçonnés ; il met en évidence les contradictions sociales autrement voilées afin de prendre conscience de possibilités émancipatrices inouïes, mais actuellement bloquées ; il transgresse l'orientation dogmatique du sens pour le rapporter à son ouverture inconditionnelle, pour nous donner une sensibilité éthique singulière face aux souffrances de l'autre. L'humoriste éthique ménage ainsi l'espace nécessaire pour faire commencer une vie meilleure sans nous assurer qu'elle viendra, sans nous diriger vers des voies tracées d'avance et en sachant que la catastrophe, en ces temps sombres, peut tout aussi bien advenir. Le principe affirmatif du rire est donc bel et bien réduit à son expressivité minimale : la promesse qu'il fait circuler est silencieuse, son éloquence ne s'entend que depuis un non-dit ou par ouï-dire. Il fait pressentir la possibilité d'une vie plus juste, mais son image pleine et positive reste absente : c'est à nous de jouer.

Pour ne pas en finir, adressons encore quelques mots aux rieurs qui nous égayent au milieu des ténèbres, pour que d'autres arrivent, peut-être :

[...] de ces « esprits libres », il n'y en a, il n'y en eut jamais, – mais, comme je l'ai dit, c'est leur société qu'il me fallait alors pour garder ma bonne humeur au beau milieu d'humeurs mauvaises (maladie, isolement, exil, *acedia*, désœuvrement) : braves compères de fantômes avec qui rire et bavarder quand on a envie de rire et bavarder, et que l'on envoie au diable s'ils deviennent ennuyeux [...]. Déjà je les vois *venir*, lentement, lentement ; et peut-être aurai-je fait quelque chose pour hâter leur venue quand j'aurai décrit par anticipation sous quelle étoile je les *vois* naître et par quel chemin arriver¹⁸ ?...

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 17-18.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W., « Chaplin Times Two », *The Yale Journal of Criticism*, no. 9 (1996): 57-61.
- _____, *Dialectique négative*, traduit par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson *et al.*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- _____, « Engagement », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- _____, *L'actualité de la philosophie et autres essais*, traduit par Pierre Arnoux, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008.
- _____, « L'art est-il gai? », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- _____, *Minima moralia: Réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- _____, *Notes sur Beckett*, traduit par Christophe David, Caen, Nous, 1994.
- _____, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- _____, « Réflexion sur Kafka », in *Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2003.
- _____, « Société I », in *Société: Intégration, Désintégration. Écrits sociologiques.*, Paris, Payot, 2011.
- _____, « Temps libre », in *Modèles critiques : Intervention, répliques*, Paris, Payot, 1984.
- _____, « Théorie de la demi-culture », in *Société: Intégration, Désintégration. Écrits sociologiques.*, Paris, Payot, 2011.
- _____, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.
- _____, « Thèses sur le besoin », in *Société : Intégration, Désintégration. Écrits sociologiques*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- Adorno, Theodor W. et Walter Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002.
- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- Aristote, *Rhétorique*, traduit par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007.

- Bakhtine, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- Bard, Christine, « Pour une histoire des antiféministes », in *Un siècle d'antiféminisme*, sous la direction de Christine Bard, Paris, Fayard, 1999.
- Baruchello, Gianfranco, « Deleuze's Humor », *Existantia* 12, no. 3-4 (2002): 445-470.
- Bataille, Georges, « Non-savoir, rire et larmes », in *Oeuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, 1976.
- Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire : et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Sillage, 2008.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- _____, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- _____, *Watt*, traduit par Ludovic Janvier et Agnès Janvier, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- Benjamin, Walter, « L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Oeuvre III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Bennington, Geoffrey, *Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Bergson, Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- _____, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940.
- Bernstein, Jay M., *Adorno : Disenchantment and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- _____, *The Fate of Art : Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- Blondel, Éric, *Le risible et le dérisoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Bouaniche, Arnaud, « “Faire le mouvement” : Deleuze lecteur de Kierkegaard », in *Kierkegaard et la philosophie française : Figures et réceptions*, sous la direction de Joaquim Hernandez-Dispaux, Grégori Jean et Jean Leclercq, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2014.
- Brecht, Bertolt, « La décision », Centre Marxiste-Léniniste-Maoïste, <http://www.centremlm.be/Bertolt-Brecht-La-Decision-Die-Massnahme--1930>.
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.

- Carlisle, Clare, « Kierkegaard's Repetition : The Possibility of Motion », *British Journal for the History of Philosophy* 13, no. 3: 521-541.
- Clair, André, *Pseudonymie et paradoxe: La pensée dialectique de Kierkegaard*, Paris, J. Vrin, 1976.
- Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2004.
- Cotte, Jérôme, « Les féministes n'ont pas d'humour », in *Les anti-féministes : Analyses d'un discours réactionnaire*, sous la direction de Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déri, Montréal, Remue-Ménage, 2015.
- Critchley, Simon, *De l'humour*, traduit par Nicolas Pinet, Paris, Éditions Kimé, 2004.
- Culp, Andrew, *Dark Deleuze*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.
- Davis, Christie, « Stupidity and Rationality : Jokes from the Iron Cage », in *Humour in society : Resistance and Control*, sous la direction de George Paton, New York, St. Martin's Press, 1988.
- De Koninck, Thomas, « Humour et transcendance », in *Je pense, donc je ris: Humour et philosophie*, sous la direction de Normand Baillargeon et Christian Boissinot, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- _____, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- _____, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- _____, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- _____, *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- _____, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- _____, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- _____, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- Dentan, Michel, *Humour et création littéraire dans l'oeuvre de Kafka*, Genève, Droz, 1961.

Derrida, Jacques, *Apprendre à vivre enfin : Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005.

_____, « De l'économie restreinte à l'économie générale: Un hegelianisme sans réserve », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

_____, *De l'esprit : Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.

_____, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

_____, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

_____, *Fichus : discours de Francfort*, Paris, Galilée, 2002.

_____, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

_____, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

_____, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

_____, « Nombre de oui », in *Psyché : Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

_____, « Signature événement contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

_____, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

_____, *Spurs : Nietzsche's styles. Éperons : Les styles de Nietzsche*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

_____, *Ulysse gramophone : Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

Derrida, Jacques et Elisabeth Weber, « Ja, ou le faux-bond », in *Points de suspension : entretiens*, Paris, Galilée, 1992.

Descartes, René, *Méditations métaphysiques; Traité des passions de l'âme*, Anjou, Éditions CEC, 2011.

Dufort, Julie, « Introduction : Le développement du champ des études sur l'humour en sciences sociales », in *Humour et politique : De la connivence à la désillusion*, sous la direction de Julie Dufort et Lawrence Olivier, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2016.

Escarpit, Robert, *L'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Freud, Sigmund, « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1993.

_____, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988.

Garo, Isabelle, *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx*, Paris, Éditions Demopolis, 2011.

Gasché, Rodolphe, *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

_____, « On Responding Responsibly », in *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

_____, « Yes Absolutely », in *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Graver, Lawrence et Raymond Federman, *Samuel Beckett : the critical heritage*, Londres, Routledge & K. Paul, 1979.

Guay, Éric, « Le savoir absolu hégélien, ou comment rentrer chez soi », *Philosophiques* 26, no. 1 (1999): 71-82.

Hankinson, James, « La pathologie du rire: réflexions sur le rôle du rire chez les médecins grecs », in *Le rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce antique*, sous la direction de Marie-Laurence Desclos, Grenoble, J. Millon, 2000.

Hassouna, Anas, « Cash Séguin, Les Ouragans », Fishnet, <https://www.youtube.com/watch?v=fRwRTGFL0oA>.

Hegel, G. W. F., *Cours d'esthétique II*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schenk, Paris, Aubier, 1996.

_____, *L'ironie romantique : Compte rendu des Écrits posthumes et correspondance de Solger*, traduit par Jeffrey Reid, Paris, J. Vrin, 1997.

_____, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2012.

_____, *Principes de la philosophie du droit*, traduit par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Flammarion, 1999.

Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, traduit par Yves Hersant, Paris, Rivages, 1989.

Hobbes, Thomas, *Éléments de la loi naturelle et politique*, traduit par Dominique Weber, Paris, Librairie générale française, 2003.

Horkheimer, Max, *Éclipse de la raison*, Paris, Payot, 1974.

Huet-Brichard, Marie-Christine, *Dionysos et les Bacchantes*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

- Huizinga, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston, Beacon Press books, 1955.
- Jaulin, Annick, « Le rire logique: usages de *geoloion* chez Aristote », in *Le rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, sous la direction de Marie-Laurence Desclos, 319-331, Grenoble, J. Millon, 2000.
- Jimenez, Marc, *Vers une eshthétique négative : Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983.
- Joubert, Lucie et Brigitte Fontille, « Présentation : Les voies secrètes de l'humour des femmes », *Recherches féministes* 25, no. 2 (2012): 1-7.
- Joyce, James, *Ulysse*, traduit par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2013.
- Kafka, Franz, *La métamorphose*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2010.
- _____, *Le château*, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1938.
- _____, *Le procès*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1983.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alain Renault, Paris, Flammarion, 1995.
- Kierkegaard, Søren, *Crainte et tremblement*, in *Oeuvres complètes : Tome 5*, Paris, Éditions de l'Orante, 1972.
- _____, *La répétition*, in *Oeuvres complètes : Tome 5*, Paris, Éditions de l'Orante, 1972.
- _____, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, in *Oeuvres complètes : Tome 2*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975.
- _____, *Ou bien... Ou bien...* traduit par F. Prior, O. Prior et M. H. Guignot, Paris, Gallimard, 1984.
- Klein, Rony, « Deleuze et Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*. Kafka au carrefour du désir et de la loi », *Études germaniques*, no. 273 (2014): 133-150.
- L'Yvonnet, François, *Homo comicus ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Mille et une nuits, 2012.
- Landry, Iraïs, « Les mimes du Comité femme GGI : Histoire d'une action à contre-sens de l'humour sexiste », in *Les femmes changent la lutte : Au coeur du printemps québécois*, sous la direction de Marie-Ève Surprenant et Mylène Bigaouette, Montréal, Remue-Ménage, 2013.
- Lecoq, Jacques, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997.

- Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain.*, Paris, Gallimard, 1983.
- Lyotard, Jean-François, *Rudiments païens : genre dissertatif*, Paris, Klincksieck, 2011.
- Lyotard, Jean-François et Jean-Loup Thébaud, *Au juste : conversations*, Paris, Christian Bourgeois, 1979.
- Macdonald, Iain, « On Peter Gordon's *Adorno and Existence* », *Adorno Studies* 2, no. 1 (2018): 64-69.
- _____, « Unfettering the Future : Estrangement and Ambiguity in *The Trial* », in *Kafka's The Trial*, sous la direction de Espen Hammer, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- Marx, Karl, *Le capital : chapitre 1, la marchandise*, traduit par Hervé-Marie Forest, Paris, Hachette, 1884.
- _____, *Manuscrit de 1844*, traduit par Jacques-Pierre Gougeon et Jean Salem, Paris, Flammarion, 1996.
- Mascetti, Manuela Dunn, *Kôans : leçons du zen*, Arles, Philippe Picquier, 2004.
- Mengue, Philippe, *Faire l'idiot : La politique de Deleuze*, Meaux, Germina, 2013.
- Meyers, Jeffrey, « Kafka's Dark Laughter », *The Antioch Review* 70, no. 4 (2012): 760-768.
- Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- Nancy, Jean-Luc, « Le rire, la présence », in *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990.
- Nealson, Jeffrey, « Jokes and the Performative in Austin And Derrida; or, The Truth is a Joke? », *Cultural Critique*, no. 95 (2017): 1-24.
- Nesbitt, Nick, « The Expulsion of the Negative : Deleuze, Adorno, and the Ethics of Internal Difference », *SubStance* 34, no. 107 (2005): 75-97.
- Nicholsen, Shierry, *Exact Imagination, Late Work : On Adorno's Aesthetic*, Cambridge, MIT Press, 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006.
- _____, *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard, 1968.
- _____, *Le Gai Savoir*, traduit par Henri Albert, Paris, Librairie Générale de France, 1993.
- _____, *Par-delà bien et mal*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1971.

- _____, *Sur Démocrite*, traduit par Philippe Ducat, Paris, Métailié, 1990.
- Nogez, Dominique, « L'humour contre le rire », in *Pourquoi rire?*, sous la direction de Jean Birnbaum, Paris, Gallimard, 2011.
- Parvulescu, Anca, *Laughter : Notes on a Passion*, London, The MIT Press, 2010.
- _____, « To Yes-laugh Derrida's Molly », *Parallax* 16, no. 3 (2010): 16-27.
- Patton, Paul, *Deleuze & the Political*, New York, Routledge, 2000.
- Patton, Paul et John Protevi, dirs., *Between Deleuze and Derrida*, New York, Continuum, 2003.
- Philonenko, Alexis, *Nietzsche : Le rire et le tragique*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.
- Platon, *La République*, traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2016.
- Postone, Moishe, « Deconstruction as Social Critique : Derrida on Marx and the New World Order », *History and Theory* 37, no. 3 (1998): 370-387.
- Rabelais, François, « Gargantua », in *Rabelais : Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- _____, « Le Tiers Livre », in *Rabelais : Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- Ramond, Charles, « Derrida-Hegel dans Glas (le dégel) », in *Colloque Les interprétations de Hegel au XXème siècle*, sous la direction de Jean-Claude Bourdin et Jean-Louis Vieillard-Baron, 1-13, Toulouse, HAL, 2006.
- Rebentisch, Juliane, « The Morality of Irony : Hegel and Modernity », *Symposium* 17, no. 1 (2013): 100-130.
- Reiss, H. S., « Franz Kafka's Conception of Humour », *The Modern Language Review* 44, no. 4 (1949): 534-542.
- Ricard, Marie-Andrée, « La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », *Esthétique et philosophie* 56, no. 3 (2000): 405-423.
- Rosellini, Michèle, « Lysistrata : Une mise en scène de la féminité », *Les cahiers de Fontenay*, no. 17 (1979): 11-32.
- Salanskis, Jean-Michel, *Derrida*, Paris, Société d'édition les Belles Lettres, 2010.
- Schulthess, Daniel, « Esquisse d'une critique de la raison humoristique », *Bulletin de la société française de philosophie*, no. 3 (2013): 1-35.

- Scott, James C., *La domination et les arts de la résistance: Fragments du discours subalterne*, traduit par Olivier Ruchet, Paris, Amsterdam, 2008.
- Sergeant, Philippe, *Nietzsche : De l'humour à l'éternel retour*, Paris, La Différence, 2010.
- Silberman, Marc, « Bertolt Brecht, Politics, and Comedy », *Social Research* 79, no. 1 (2012): 169-188.
- Swift, Jonathan, « Modeste proposition », <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1700>.
- _____, « A Vindication of Mr. Gay, and the Beggars Opera », *The Intelligencer*, no. III (1728, 1730): 21-22. Reprint, second edition of 1730, New York : AMS Press, 1967.
- Thibodeau, Martin, *La théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- Toole, David, « Of Lingering Eyes and Talking Things: Adorno and Deleuze on Philosophy Since Auschwitz », *Philosophy Today* 37, no. 3 (1993): 227-246.
- Trahair, Lisa, *The Comedy of Philosophy : Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*, Albany, State University of New York Press, 2007.
- Vinit, Florence, « Introduction », *Les cahiers de l'idiotie*, no. 3 (2010): 11-18.
- Wallace, David, « Laughing with Kafka », *Harper's* 297 (1998): 23-27.
- Weber, Samuel, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004.
- Weber, Samuel et Terry Smith, « Repetition : Kierkegaard, Artaud. Pollock and the Theatre of the Image », Stanford University, <https://web.stanford.edu/dept/HPS/WritingScience/etexts/Weber/Repetition.html>.
- Wiesenthal, Simon, *Les fleurs de soleil*, Paris, Albin Michel, 2004.
- Wismann, Heinz, *Les avatars du vide: Démocrite et les fondements de l'atomisme*, Paris, Hemann, 2010.
- Wotling, Patrick, « Oui, l'homme fut un essai » : *La philosophie de l'avenir selon Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- Zard, Philippe, « Le rire théologique de Franz Kafka », *Études françaises* 47, no. 2 (2011): 83-99.
- Žižek, Slavoj, « Hegel on Donald Trump's "Objective Humor" », in *The philosophical Salon*, sous la direction de Michel Marder et Patricia Vieira, Los Angeles, Los Angeles Review of Books, 2018.
- Zourabichvili, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.