

Pourquoi rire ? *Philèbe*, 47d-50e

Marc-Antoine Gavray
 Université de Liège

Comparativement à la tragédie, Platon traite peu de la comédie. Hormis quelques remarques éparées sur la *μίμῆσις* comique dans la *République* (III, 394b-c ; 394e-395a), le *Philèbe* en offre la seule étude approfondie. Platon y choisit le comique comme paradigme du plaisir mixte qui affecte l'âme seule. Son analyse repose sur le concept fondateur de la comédie, le *γελοῖον*, parce que la compréhension de ce mélange s'avère plus obscure (48a-b). En quoi donc les comédies nous mettent-elles dans un état mêlant peine et plaisir ? D'une manière plus générale, en quoi le ridicule est-il à la fois plaisant et douloureux ?

Nous parlons de plaisir comique parce que la réjouissance du spectateur domine le mélange. Ce plaisir, dont le rire constitue la manifestation, naît de l'observation d'un défaut chez quelqu'un de proche (48b), qui résulte de l'attitude inverse au précepte du « connais-toi toi-même » (48c-d). Autrement dit, la réjouissance provient du constat chez l'autre d'une *sottise* et d'une *stupidité*, c'est-à-dire d'un manque de réflexivité à propos de son apparence physique, de sa fortune ou de sa vertu, et plus souvent encore de sa *σοφία* (48d-49a ; 49e). Cette ignorance de soi ne signifie pas l'adoption d'un comportement mécanique, *i.e.* le devenir comique du personnage en raison d'un oubli de soi (Bergson). La frontière du comique ne se situe pas dans le passage de l'acte conscient à l'acte automatique. Il s'agit plutôt d'un excès de conscience du personnage comique, qui nourrit de lui-même une conscience erronée dans la mesure où elle surévalue la réalité. Le ridicule le devient car il se fait de lui-même une fausse opinion, qui le conduit à adopter un comportement inadapté. Il agit comme il croit pouvoir le faire mais s'en avère incapable. Pour sa part, le spectateur tire une réjouissance du constat de décalage entre la réalité et l'illusion dont se berce le personnage à son propos. Il rit du malheur d'autrui. Par conséquent, le plaisir comique requiert du spectateur la conscience que le personnage n'est ou n'a pas ce à quoi il prétend – bien fantasmé que le spectateur doit pouvoir identifier.

Toutes les situations de décalage ne peuvent être taxées de comiques. Certaines doivent provoquer la crainte et la haine. La démarcation relève du pouvoir que le personnage possède sur le spectateur. Il sera qualifié d'*ami* s'il est inoffensif ; il sera *ennemi* si la conséquence de ses actes décalés nuit à autrui (49b-c)¹. La relation est d'abord entre les personnages, avant d'être relation des spectateurs au personnage². Prenons le Lamachos d'Aristophane

¹ Il faut prendre l'amitié au sens large. Wersinger (1999), 325–326, et Brisson (2000), 225, considèrent que ce critère distingue tragédie et comédie, séparées par un degré d'intensité. Wersinger illustre sa thèse par le cas du tyran (Thein, 2000, 178–179, utilise cet exemple pour distinguer comédie et tyrannie). Cet exemple est biaisé car il ne correspond pas au moteur de la tragédie, *i.e.* l'impuissance du personnage qui s'ignore et pour lequel nous éprouvons tout plus que de l'envie. Si la combinaison entre *φθόνος* et *ἐκδρόσ* explique certaines scènes de la tragédie, elle ne permet pourtant pas de rendre compte du rapport entre le spectateur et les personnages en scène, ni de l'affection qui s'empare de nous.

² Le *Phèdre* (260c) amorce cette distinction, à propos de l'influence des discours de l'orateur sur la vie et le bien de la cité.

(*Ach.*, 1070-1234) : il part seul au combat et revient larmoyant, transpercé par une lance. Pour le spectateur, il est ridicule parce que, dans la pièce, sa fougue et sa déconvenue ne blessent personne d'autre que lui. Ses actes s'avèrent sans conséquence pour les *proches*, *i.e.* pour ses voisins dans la pièce. Par ailleurs, le personnage ne peut se venger des spectateurs qui rient de lui. La distance infranchissable qui sépare le public de la scène offre la garantie d'un rire sans crainte, *i.e.* d'un plaisir délivré de l'appréhension liée à l'idée d'une vengeance³. Cette division explique que nous puissions rire de personnages de fiction, par là inoffensifs, qui se révèlent dangereux dans la réalité. Lamachos larmoyant sur scène est comique, mais pas quand il s'agit du résultat réel de ses campagnes. Dans ce cas, il faut plutôt le blâmer. En conclusion, par cette division, Platon érige une passerelle entre la comédie et les situations à l'intérieur desquelles se manifeste ce plaisir. Le phénomène de distance se révèle identique, reposant sur une double extériorité, que Platon nomme amitié : entre le comique et celui qui en rit d'une part, entre le comique et son entourage de l'autre (à la différence que dans la vie réelle, l'entourage peut être constitué par celui qui rit). Platon impose une limite au comique en décrétant qu'on ne peut rire de tout, ou plutôt que, si tout décalage est potentiellement objet de comédie, il ne l'est pas dans toutes les circonstances.

Poser que le comique ressortit à l'âme seule n'aboutit pas à une analyse intérieure et psychologique⁴. Dans ce cas, la cause du comique ne résiderait pas dans la scène mais dans la façon dont elle est perçue. Cette affirmation ne peut être que partiellement vraie, puisque le spectateur ne projette pas le comique sur le personnage ridicule ; le personnage se rend ridicule par ses agissements. Percevoir le comique suppose du spectateur une intelligence de la scène résidant dans la compréhension du décalage. L'analyse ne s'avère pas strictement psychologique, puisqu'elle mêle caractère inadéquat de la scène et interprétation (voire projection) du spectateur. Le propre de ce type de plaisir est qu'il requiert l'intervention d'un tiers, alors que les deux premiers mélanges concernaient l'individu dans son rapport à lui-même⁵.

L'obscurité du mélange provient de la difficulté à cerner l'origine de la peine. Platon la situe dans une douleur qu'il a citée : le *φθόνος* (48b)⁶. Comment cette peine se mêle-t-elle au plaisir ? Deux interprétations se disputent. La première propose de traduire *φθόνος* par "envie"⁷. La seconde le rend par "malveillance"⁸. Les partisans de la malveillance estiment que nous nous moquons de notre voisin parce que nous ne voudrions pas être à sa place et que nous nourrissons une sorte de ressentiment. En riant, nous souhaiterions son mal. Cette interprétation doit affronter une double objection. D'une part, elle laisse en suspens la question de la douleur : en quoi la malveillance constitue-t-elle une peine pour celui qui l'éprouve ? D'autre part, elle ne fournit pas d'origine au ressentiment : pourquoi nourririons-nous de la malveillance à l'égard de quelqu'un qui ne peut en rien nous nuire ? Il faudrait alors expliquer l'origine de ce ressentiment que Platon ne mentionne nulle part.

³ Delcomminette (2006), 444–445, n'envisage que ce rapport du personnage au spectateur.

⁴ *Contra* Benardete (1993), 201.

⁵ Il faut y voir le résultat de l'absence d'intervention du corps dans le mélange.

⁶ Comme le note Delcomminette (2006), 442, Platon étudie ici le *φθόνος* en tant que peine et non en tant que mélange (puisque'il faisait partie de la liste dressée en 47e).

⁷ Diès (1941), 61–66 ; Robin (1950), p. 605–609 ; Wersinger (1999), 328–332 ; Schulthess (2000), 311 ; Delcomminette (2006), 441–442. La jalousie en est une variante, étant l'affection éprouvée à cause de l'envie naissant du « spectacle du bonheur d'autrui » : Brisson (2000), 219.

⁸ Gadamer (1994), 272–276, insiste sur le fait que le rieur ne s'intéresse pas à l'objet pour lui-même, mais en tant qu'objet de convoitise et de rivalité ; Gosling (1975), 46–50 ; Gosling–Taylor (1982), 191 ; Benardete (1993), 201–202 ; Frede (1993), lii ; Migliori (1993), 250–251 (et n. 180) ; Frede (1997), 286–291. Cette dernière est la seule à chercher la cause de la douleur, développant la thèse du ressentiment.

Qu'en est-il à présent de la thèse de l'envie ? Nous nous moquons du personnage ridicule soit parce que nous pensons que nous nous en sortirions mieux que lui⁹, soit au contraire parce que nous savons pertinemment que nous échouerions dans des circonstances analogues. Ces explications rendent toutes deux compte de la douleur qu'éprouve celui qui rit, par le biais d'une projection de soi à l'intérieur de la situation. Dans la première, la peine proviendrait d'une envie déçue de parader. Dans la seconde, l'envie désignerait une forme de manque. Le spectateur éprouverait de la douleur à l'idée de ne pas posséder ce qui lui fait défaut. Du reste, les opposants à cette thèse objectent qu'il semble difficile d'identifier l'objet du désir, *i.e.* le bien que l'autre possède et qu'on lui envie.

Les exemples suivants, puisés chez Aristophane, illustrent les thèses sur l'envie. Reprenons Lamachos : après une entrée en scène sûr de sa force et de sa victoire, il revient en gémissant. Il est vraisemblable que personne ne souhaite prendre sa place pour se précipiter au combat. En revanche, les Athéniens qui assistent au spectacle aimeraient avoir la force de mettre fin à cette guerre qui les accablent et pouvoir ainsi profiter de la trêve que Dicoépolis a conclue pour lui. Concernant la fortune à présent, Philocléon, dans les *Guêpes*, a beau jeu de se croire riche quand les gens qui peuplent les tribunaux gagnent plus d'argent et contrôlent même ses richesses dans leur oisiveté (v. 682-712). Pouvons-nous penser que le public envie sa place ou éprouve du ressentiment à son égard ? Ne voudrait-il pas plutôt bénéficier de cette fortune qui lui échappe ? Enfin, Socrate offre dans les *Nuées* une illustration du troisième type d'ignorance de soi : bien qu'il prétende posséder et enseigner la science d'échapper à ses adversaires, il est incapable de se soustraire à la colère de Strepsiade, qui finit par incendier son école. Il apparaît donc ridicule par son défaut de science.

Ces exemples incitent à réexaminer l'hypothèse du ressentiment. Nous pourrions imaginer que le spectateur rie parce qu'il sait que les malheurs d'Athènes proviennent des stratèges, des sycophantes et des sophistes. Il rit de Lamachos sur scène, parce que ce n'est jamais qu'un personnage de comédie qui, à ce titre, n'est pas dangereux. Hors du spectacle, ses vellétés militaires n'ont plus rien de plaisant, tant elles causent de douleurs. En ce cas, il ne convient plus d'en rire, mais de les haïr. Le ressentiment paraît constituer une explication adéquate du phénomène comique : les Athéniens sont peinés à la pensée des malheurs qui leur échoient à cause de ce type de comportement. Contre cette lecture, il faut reconnaître que le ressentiment rend nécessaire la projection sur la scène de la situation du spectateur. Dans ces conditions, seules certaines scènes de la comédie seraient comiques. Pourquoi les Athéniens riraient-ils d'un Strepsiade en train de se faire battre par son fils ? D'où viendrait leur ressentiment à son égard ? De plus, la notion de ressentiment s'apparente plutôt à la haine, étant le souvenir d'une injustice et le désir de se venger. Or, pour reprendre la division de Platon, le ressentiment ne peut concerner nos amis, car c'est seulement contre nos ennemis que nous portons de la haine ou de la crainte. Il n'est possible d'être en proie au ressentiment qu'à la condition d'avoir été la victime d'un ennemi. Dans ces conditions, seuls seraient comiques les personnages qui d'ennemis deviendraient amis en passant de la réalité à la scène, tels Lamachos ou les sycophantes. Cette interprétation empêche d'une part de prendre en considération la présence de personnages fictifs, d'autre part de résoudre le problème des situations comiques de la vie quotidienne (à l'intérieur desquelles, il n'y a pas transfert de l'ennemi en ami). Bref, si faire intervenir le ressentiment paraît justifiable dans le cadre d'une théorie du comique, cette option ne cadre pas avec le texte de Platon.

Puisque le comique ne procède ni de la malveillance ni du ressentiment, en quoi consiste l'envie ? Quelle cause la produit ? Comme Platon ne développe pas directement ce point, revenons à l'ignorance de soi. Le personnage comique cultive de lui-même une fausse opi-

⁹ Mader (1977), 30.

nion (*δοξοσοφία* ou *δοξοκαλία*, 49d-e). Bien qu'illusoire, celle-ci ne nous met pas moins en présence de l'objet sur lequel porte l'illusion (ou de son image). Le personnage comique nous confronte à un bien qu'il ne possède pas et c'est son rapport inadéquat à ce bien qui cause le comique. Quant à l'envie, elle se manifeste grâce à la présentification de ce bien. En constatant que notre voisin ne le possède pas, nous portons réflexivement le jugement que nous ne sommes pas savants, beaux ou riches, bref que nous ne possédons pas davantage ce bien. Nous prenons conscience du manque qui est le nôtre de ce bien pour lequel nous éprouvons de l'envie. Nous voudrions avoir la richesse à laquelle prétend Philocléon, la force dont se targue Lamachos, la science dont se vante Socrate, bien que nous en soyons loin. Par conséquent, rire de l'autre n'implique pas de nous considérer supérieurs à lui. Nous échouons dans ce même test qu'il nous donne à voir. En revanche, il s'avère que nous éprouvons ce plaisir du fait que nous sommes ravis qu'autrui ne réussisse pas mieux que nous. C'est donc le constat d'une infériorité commune par rapport au bien auquel nous aspirons qui suscite le plaisir, en même temps qu'il éveille une peine. « Les proches » (47b, 49c) désignent alors ceux dont nous pouvons partager les aspirations en matière de bien, puisqu'il faut un partage minimal pour qu'il y ait reconnaissance et réflexivité. En un mot, la cause du comique provient d'un décalage vicieux par rapport à soi constaté par un tiers. Quand nous rions, ce n'est ni l'autre ni sa position que nous envions, mais plutôt un bien dont nous prenons conscience en tant que nous exerçons ce rôle de tiers.

Nous rions d'autrui parce que nous cultivons inconsciemment l'envie d'un bien, qui est le signe d'un manque. Or il a été établi que ce manque génère un désir de combler ce sentiment de vide (35a-b), principe rappelé à propos du plaisir mixte résultant de la rencontre de l'âme et du corps (47c-d). L'âme peut savoir ce qui lui fait défaut et, à partir de là, l'envier et désirer sa réplétion. Cependant, au fondement du plaisir comique, il importe que ne cesse pas du même coup la cause de la douleur. Ce plaisir mixte n'est qu'un passage de réjouissance instantané à l'intérieur d'une situation de crise sans cesse renouvelée¹⁰. Car s'il en résultait la disparition définitive de la douleur, nous parlerions alors d'un plaisir pur, puisqu'il ne résulterait plus d'une douleur. Par conséquent, le comique cristallise la venue à la surface de l'envie et du plaisir qui y est lié. Mais, en quelque sorte, cette envie est nourrie par lui puisqu'en se manifestant, elle rend présent l'objet du désir toujours maintenu à distance. L'envie est envie du plaisir et de la réplétion que procurerait cet objet une fois acquis. Tant qu'elle reste prisonnière du mécanisme comique, elle demeure insatiable, puisqu'elle se nourrit d'elle-même et empêche la douleur de disparaître.

Dans la mesure où elle met au jour des situations d'ignorance et de stupidité, la comédie possède d'un certain point de vue une puissance élenctique. Procédant à la mise en question de personnages qui forment de leur propre savoir une opinion supérieure à ce qu'il est réellement, elle devrait constituer une forme de rétablissement du « connais-toi toi-même ». En s'apercevant du ridicule de sa situation, le personnage devrait renoncer à l'opinion fautive qu'il a de lui-même. Nous pouvons dès lors repenser le rôle de la comédie – et, par extension, du comique – en fonction de cette puissance élenctique. La comédie devrait produire sur ses personnages un effet positif qu'elle s'avère ne pas réaliser, son principal moteur étant justement la persistance de la situation en porte-à-faux. Son défaut provient de ce que son rôle élenctique est en quelque sorte avorté : celui dont on rit devrait réajuster sa croyance grâce au regard que les autres portent sur lui. En tant qu'il s'agit d'un spectacle, la comédie constitue donc une figuration du pouvoir du philosophe, à l'intérieur de laquelle la victime du rire ne

¹⁰ Van Riel (1999), 301.

possède pas la faculté de prendre conscience de son ignorance¹¹. Est-il cependant possible de la réhabiliter en lui attribuant une valeur philosophique ? De fait, la comédie peut produire un effet de rétroaction du rire du spectateur sur lui-même. Si les personnages ridicules font rire le spectateur, ce rire devrait déclencher chez lui une prise de conscience du décalage entre la croyance qu'il porte sur lui-même et la réalité de sa connaissance, de son physique ou de sa fortune. En provoquant le rire, la comédie devrait amener le spectateur à réfléchir à l'inadéquation des opinions qu'il a de lui-même et à se tourner vers le bien qui lui manque.

La comédie aurait pour effet de produire sur le spectateur la conscientisation d'un manque. Cette explication rend-elle compte de la comédie à l'époque de Platon ? Nous avons vu par nos exemples qu'elle répondait au mécanisme de la Comédie Ancienne. Chez Aristophane, les personnages relevant entre autres de la satire politique possèdent réellement un statut social enviable. L'objet de l'envie est présentifié, et puisqu'il s'avère que ce statut n'a pas la valeur à laquelle il prétend, il relance vers un véritable bien, plus enviable encore. De même, dans la Comédie Moyenne et Nouvelle, les personnages sont ridicules parce qu'ils ne possèdent jamais qu'une illusion d'eux-mêmes qui les rend ridicules (comme ce sera le cas de la Comédie Moderne, chez Molière). L'analyse platonicienne s'applique dès lors également à cette forme de comique. Sa subtilité tient à ce que la comédie comprend, selon Platon, que même le statut des personnages en vue dans la cité n'est jamais qu'une illusion et que, même eux, sont toujours susceptibles d'être mis en cause. La définition du comique permet de rendre compte des diverses formes de comédie, tout en laissant la porte ouverte à un usage positif (socratique) du ridicule (que ne permet pas le ressentiment).

L'élargissement du concept de plaisir mixte à la majorité des affects de la vie quotidienne (50b) permet d'étendre le champ des illustrations, notamment aux Dialogues eux-mêmes. La fonction de Socrate y est, par l'*ἔλεγχος*, de faire apparaître le ridicule dans l'opinion de son interlocuteur. Souvent, son argumentation en vient à déclencher le rire des participants à la discussion¹². S'ils rient ou applaudissent, ce n'est pas dans l'idée qu'ils seraient plus en mesure de répondre. Ils prennent plutôt conscience de leur propre incapacité. Ils admirent en revanche le savoir auquel Socrate fait allusion et l'envient. Par son pouvoir élenctique, le comique possède donc une valeur positive, consistant à créer chez autrui la conscience de l'ignorance de soi¹³. Par conséquent, il trouve sa place au sein de la pratique philosophique. La bonne comédie n'est rien d'autre que le dialogue de Platon, qui met en scène un personnage ridicule en raison de la fausse opinion qu'il a de lui-même et auquel Socrate fait prendre conscience de son manquement, tout en lui offrant de se corriger. Par extension, il offre aux lecteurs que nous sommes de prendre conscience du ridicule de la plupart de nos opinions et, tout en riant, d'aspirer à la vérité grâce à cette voie qui s'ouvre devant nous, tout en nous posant cette question cruciale : le philosophe rit-il ?

¹¹ Tout comme la sophistique, la comédie constitue « la réfutation qui se produit autour d'une vaine illusion de savoir » (*Soph.*, 231b). Elle est à ce titre une rivale de la philosophie qui n'en constitue qu'une imitation imparfaite : elle reproduit cette méthode, sans en connaître le fonctionnement ni les bienfaits.

¹² *E.g. Hip. maj.*, 289c ; 291d-292a ; *Mén.*, 71a ; *Phéd.*, 84d ; *Prot.*, 355c-e.

¹³ Pour cette raison, dans les *Lois* (XI, 936a-b), les hommes seront autorisés à rire les uns des autres, à la condition de le faire sans agressivité mutuelle : ce rire réciproque aura pour fonction d'éviter que chacun ne se berce d'illusion sur son propre compte.