

## Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique)

Jean de Guardia

Volume 38, numéro 2-3, hiver 2007

Le comique de répétition

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016342ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016342ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Guardia, J. (2007). Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique). *Études littéraires*, 38(2-3), 13–26.  
<https://doi.org/10.7202/016342ar>

Résumé de l'article

La lecture bergsonienne du comique de répétition a pris une telle force d'évidence qu'il semble impossible de penser le phénomène en dehors du cadre conceptuel du *Rire*. Pourtant, malgré sa puissance évidente, elle pose plusieurs problèmes épistémologiques non négligeables sur lesquels cette contribution voudrait faire le point, afin de jeter un éclairage oblique, sinon nouveau, sur le fonctionnement et les enjeux du comique de répétition. Pour ce faire, il semble de bonne méthode de revenir aux textes qui ont pour ainsi dire engendré la théorie : les fameuses scènes répétitives de Molière, sur lesquelles les concepts de Bergson sont entièrement fondés.



# Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique)

JEAN DE GUARDIA

L'objet de cette étude est de proposer une brève relecture de la théorie de Bergson sur le comique de répétition moliéresque. Il ne s'agit pas de prétendre proposer un modèle d'explication plus puissant que celui du philosophe, mais plutôt de se rendre attentif aux quelques grincements de sa magnifique machine théorique, afin d'en mieux comprendre le fonctionnement réel. En effet, pour les besoins de la démonstration globale, le philosophe s'accorde quelques écarts théoriques de détail, sans importance lorsqu'on s'intéresse au propos général (la théorie générale du comique), mais qui deviennent problématiques lorsqu'on s'intéresse justement à un de ses « détails » : le comique de répétition. Si l'on s'attarde un peu sur le texte du *Rire*, sans se contenter d'en prélever la formule vedette (« Du mécanique plaqué sur du vivant »), on s'aperçoit que la machine grince au moins en trois endroits délicats. Le premier problème touche au statut du comique de répétition : pour Bergson, ce phénomène est-il une espèce ou un cas particulier du comique ? Le second touche à son homogénéité : constitue-t-il un phénomène unifiable par l'analyse ? Le troisième à son fonctionnement : dans le comique de répétition, où est précisément le mécanique ? où est le vivant ?

## Problème de statut

Le « comique de la répétition d'un mot au théâtre » (qui n'est jamais nommé « comique de répétition » par Bergson) est abordé au tout début du chapitre 2 du *Rire*, intitulé « Le comique de situation et le comique de mots ». Il intervient quelques lignes après que le philosophe a posé pour la première fois, à la fin de son introduction au chapitre 2, la « loi » fondamentale du comique, appelée à devenir si célèbre<sup>1</sup>. La théorie élaborée au cours du chapitre premier est encore en chantier, et l'exemple que prend alors Bergson pour ouvrir le chapitre 2, le « diable à ressort », n'est donc pas une simple application de la théorie : il sert encore à la préciser.

---

1 « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique » (Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 2002, p. 53).

Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter. Je ne sais si ce jouet est très ancien, mais le genre d'amusement qu'il renferme est certainement de tous les temps. C'est le conflit de deux obstinations, dont l'une, purement mécanique, finit pourtant d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse<sup>2</sup>.

Le thème de la répétition apparaît ainsi à l'endroit où la thèse générale est en train de se fixer :

Serrons de plus près encore l'image du ressort qui se tend, se détend et se retend. Dégageons-en l'essentiel. Nous allons obtenir un des procédés usuels de la comédie classique, la *répétition*<sup>3</sup>.

La répétition apparaît comme l'« essence » dégagée du diable à ressort, diable qui est lui-même le *premier exemple* de la loi fondatrice du comique. C'est là que se situe la brève et efficace analyse des grands textes répétitifs de Molière, qui exemplifie la « loi » suivante :

Énonçons la loi qui définit, selon nous, les principaux effets comiques de répétition de mots au théâtre : *Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment*<sup>4</sup>.

Le philosophe prend alors plusieurs exemples, dont la fameuse scène du « Et Tartuffe ? » :

Quand Dorine raconte à Orgon la maladie de sa femme, et que celui-ci l'interrompt sans cesse pour s'enquérir de la santé de Tartuffe, la question qui revient toujours : « Et Tartuffe ? » nous donne la sensation très nette d'un ressort qui part. C'est ce ressort que Dorine s'amuse à repousser en reprenant chaque fois le récit de la maladie d'Elmire<sup>5</sup>.

Chez Bergson, la répétition littérale est donc l'incarnation dans le dialogue de ce « mécanique plaqué sur du vivant » qui fait l'essence du comique, ou qui est plus précisément le déclencheur psychologique de l'effet comique. À première vue, le statut du comique de répétition est donc net : c'est un exemple parlant du fonctionnement général du comique, présenté en premier parce qu'il est particulièrement simple. Il s'agit d'un *cas* de comique, sur lequel Bergson teste la pertinence de sa théorie, afin de l'améliorer, dans une démarche toute « expérimentale », comme le montre la phrase qui ouvre l'analyse :

---

2 *Id.*

3 *Ibid.*, p. 55.

4 *Ibid.*, p. 55.

5 *Ibid.*, p. 56.

D'où vient le comique de la répétition d'un mot au théâtre ? On cherchera vainement une théorie du comique qui réponde d'une manière satisfaisante à cette question très simple<sup>6</sup>.

Cette articulation entre comique et comique de répétition pose plusieurs problèmes. Le premier est qu'en bonne logique le comique de répétition ne peut guère avoir un statut d'exemple dans une théorie formulée de la manière suivante : « Du mécanique plaqué sur du vivant ». En effet, le « mécanique » est justement un terme métaphorique utilisé pour rendre compte des phénomènes d'automatisation<sup>7</sup> du vivant, c'est-à-dire de répétition<sup>8</sup>. Cette dernière, puisqu'elle est elle-même le métaphorisé de la métaphore, ne peut constituer un cas du phénomène désigné par la métaphore. Ainsi, dans le cadre de la théorie bergsonienne, le comique de répétition ne peut pas être un cas de comique, parce qu'il constitue l'essence même du fonctionnement du comique.

Le deuxième problème est qu'il est impossible de considérer le comique de répétition comme un effet comique comme un autre, à cause du trait saillant qui le distingue de tous les autres phénomènes comiques : il échappe complètement à l'une des lois fondamentales du comique, la loi d'usure. Le comique, *a priori* et sous toutes ses formes, ne supporte pas la répétition : une plaisanterie, au fur et à mesure qu'elle est répétée, devient de moins en moins comique. Or, le comique de répétition fait exception à cette loi, et semble même l'inverser : dans le comique de répétition, c'est de la répétition elle-même que provient le comique. Cela le constitue, au mieux, en espèce, ou en cas particulier de comique, et, au pire, en exception à la règle de fonctionnement générale du comique. C'est sans doute pour cela que les manuels scolaires et les épigones de Bergson le traitent comme une espèce de comique. Le « comique de la répétition d'un mot au théâtre » est devenu le « comique de répétition ». Le changement d'appellation traduit en fait un changement de statut.

### Problème d'homogénéité

Cette ambiguïté de statut vient sans doute d'un problème plus profond, qui touche à l'homogénéité du phénomène. En effet, Bergson regroupe sous sa puissante formule générale – le « mécanique plaqué... » – des phénomènes qui sont structurellement assez éloignés les uns des autres. Il présuppose que, dans les fameux textes de Molière, la répétition produit toujours un effet comique et qu'elle le produit toujours de la même manière. C'est peut-être cette unification *a priori* qui engendre les problèmes de statut que nous venons d'évoquer : s'il n'y a qu'un seul phénomène, ce phénomène ne peut avoir plusieurs statuts. Il est sans doute pertinent, au moins dans un premier temps, d'imaginer à l'inverse l'existence de plusieurs types de « comique de répétition », plusieurs modalités de liaison entre la répétition et l'effet comique.

---

6 *Ibid.*, p. 55.

7 « Nous l'avons montré dès le début de ce travail et nous n'avons cessé de ramener l'attention sur ce point : il n'y a d'essentiellement risible que ce qui est *automatiquement* accompli » (*ibid.*, p. 111). C'est le terme que retiendra Freud dans sa lecture de Bergson.

8 Dans l'optique de Bergson, ce qui distingue la machine du vivant, c'est que le mouvement de la machine est pure répétition, pas celui du vivant.

Le premier geste théorique bergsonien que l'on pourrait remettre en question est celui qui assimile la répétition « comique » à la répétition « ridicule ». On se souvient qu'à la « psychologie » du comique qu'élaborent les deux premiers chapitres du *Rire*, Bergson ajoute au troisième chapitre (« Le comique de caractère ») une petite « sociologie » du comique. La thèse centrale en est célèbre :

Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie. Et elle commence avec ce qu'on pourrait appeler *le raidissement contre la vie sociale*. Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve<sup>9</sup>.

Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement *une espèce de brimade sociale*<sup>10</sup>.

La fonction sociale du rire est ainsi de « rappeler à l'ordre » le personnage trop « automatique », pas assez « adapté » à la vie sociale. En effet, il apparaît vite dans le traité que la cause psychologique du rire (le « mécanique plaqué sur du vivant ») n'en est pour ainsi dire que la « cause efficiente », le déclencheur, et non sa raison profonde, qui est sociale. Si le mécanique, plaqué sur du vivant, fait rire, c'est parce qu'il est une infraction sociale. Il y a ici assimilation du ridicule – au sens social – au comique – au sens physiologique.

Les exemples de « caractères comiques » pris par Bergson montrent bien que l'assimilation du comique au ridicule implique notamment l'assimilation de la répétition comique à la répétition ridicule. Par exemple, le cas d'Alceste répétant « Je ne dis pas cela » à Oronte<sup>11</sup>, examiné à propos du comique de répétition, revient dans le troisième chapitre : « C'est la *raideur* qui est suspecte à la société. C'est donc la raideur d'Alceste qui nous fait rire<sup>12</sup> ». Pour la théorie bergsonienne, la répétition est une forme de raidissement, que la société sanctionne par le rire : le personnage devrait mettre dans son discours la souplesse sociale que représente la diversité des tours (structures syntaxiques variées, vocabulaire varié, etc.), mais il ne le fait pas et se contente de répéter « Je ne dis pas cela ». Le spectateur rit parce que le personnage est socialement ridicule de se répéter : la répétition est comique parce qu'elle est ridicule.

C'est cette assimilation du comique au ridicule qui permet à la théorie bergsonienne d'entrer si bien en consonance avec les textes moliéresques. En effet, comme l'a montré Patrick Dandrey dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*<sup>13</sup>, pour l'âge classique, la question « physiologique » et psychologique qu'est le comique se confond apparemment avec cette question proprement sociologique qu'est le « ridicule », et cette thèse est effectivement valable, *mutatis mutandis*, pour ce qui concerne la répétition. En effet, à l'âge classique, la répétition est la marque de la perte de maîtrise du langage

9 Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 102-103.

10 *Ibid.*, p. 103.

11 Molière, *Le misanthrope*, dans *Œuvres complètes*, 1971, vol. II, acte I, sc. 2, p. 157-158.

12 Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 105.

13 Patrick Dandrey, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, 1992.

sous l'empire d'une passion<sup>14</sup>, et en cela elle est la marque du ridicule<sup>15</sup> : l'homme qui perd la maîtrise de son langage se trouve socialement abaissé face à ceux qui ne la perdent pas. De plus, et on rejoint encore Bergson, la répétition, parce qu'elle rend l'homme inapte à établir une relation langagière avec les autres, fait de lui une sorte d'anti-honnête homme, c'est-à-dire l'incarnation même du ridicule.

Pourtant, en dépit de cette réalité sociologique propre au classicisme, il existe en pratique des cas où la répétition est uniquement ridicule – au sens social – et d'autres où elle est uniquement comique – au sens physiologique. Dans *La critique de l'École des femmes*, le Marquis détracteur de la pièce n'a droit qu'à une seule caractérisation : il est répétitif.

URANIE : Voilà Monsieur le Marquis qui en dit force mal.

LE MARQUIS : Il est vrai, je la trouve détestable ; morbleu ! détestable du dernier détestable ; ce qu'on appelle détestable.

DORANTE : Et moi, mon cher Marquis, je trouve le jugement détestable.

LE MARQUIS : Quoi ? Chevalier, est-ce que tu prétends soutenir cette pièce ?

DORANTE : Oui, je prétends la soutenir.

LE MARQUIS : Parbleu ! Je la garantis détestable<sup>16</sup>.

Etc.

La tendance du marquis à la répétition, par ses multiples occurrences, apparaît vite comme un véritable trait de caractère.

ÉLISE : Dites tout ce que vous voudrez, je ne saurais digérer cela, non plus que le *potage* et la *tarte à la crème*, dont Madame a parlé tantôt.

LE MARQUIS : Ah ! ma foi, oui, *tarte à la crème* ! voilà ce que j'avais remarqué tantôt ; *tarte à la crème* ! Que je vous suis obligé, Madame, de m'avoir fait souvenir de *tarte à la crème* ! Y a-t-il assez de pommes en Normandie pour *tarte à la crème* ? *Tarte à la crème*, morbleu ! *tarte à la crème* !

DORANTE : Eh bien ! que veux-tu dire : *tarte à la crème* ?

LE MARQUIS : Parbleu ! *tarte à la crème*, Chevalier<sup>17</sup>.

Certes, on peut soutenir avec Bergson que ce Marquis répétitif est à la fois comique (il fait rire effectivement) et ridicule (il est abaissé). Mais si les deux sont vrais, ils ne le sont pas du même point de vue. Le Marquis est ridicule à la fois des points de vue extrascénique et intrascénique : il est abaissé auprès des autres personnages, mais aussi du spectateur. En revanche, il est comique – et encore, très légèrement – uniquement du point de vue de l'effet extrascénique : le spectateur rit, mais les autres personnages sont, au contraire, exaspérés. De leur point de vue, la répétition est uniquement ridicule. La différence tient en l'occurrence au fait que les spectateurs ont une distance qui

---

14 « La passion occupe l'esprit de ceux dont elle s'est rendue maîtresse. Elle imprime fortement les choses qui l'ont fait naître dans l'âme ; ainsi il ne faut pas s'étonner qu'en étant plein, on reparle souvent de ces choses » (Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, 1699, p. 120).

15 Au sens social du mot ridicule : « moquable ».

16 Molière, *La critique de l'École des femmes*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. I, sc. 5, p. 652.

17 *Ibid.*, sc. 6, p. 659.

favorise le rire, tandis que les personnages sont impliqués dans la scène. Il faut donc souligner qu'il existe une répétition uniquement ridicule (ici, celle qui est perçue par les personnages) : être caractérisé comme un personnage répétitif, donc ridicule, ce n'est pas forcément faire rire. Autrement dit, la répétition est parfois un simple moyen de caractériser un personnage comme ridicule, sans posséder de portée comique particulière. M<sup>lle</sup> de Scudéry formulait ainsi ce constat :

Pour moi, repris-je, je rencontre quelquefois un homme qui me fait désespérer, par les redites continuelles de ce qu'il croit avoir plaisamment dit : car je puis vous jurer qu'il y a une telle raillerie que je lui ai ouï dire plus de mille fois<sup>18</sup>.

Il semble ainsi que chez Molière la répétition ridicule soit distincte en droit (mais bien sûr rarement en pratique) du procédé du « comique de répétition ». Certes, le comique de répétition moliéresque se fonde toujours sur une répétition ridicule, mais pour que celle-ci devienne réellement comique, elle doit faire l'objet d'un travail spécifique, d'une mise en discours, que nous examinerons plus loin.

Dans *Le rire*, le second problème touche l'assimilation entre le comique de répétition et ce qu'on pourrait appeler le « comique répété ». La critique moliéresque s'interroge depuis longtemps sur la véritable « source » du comique dans les fameux textes répétitifs de Molière. Pour certains, comme J. Scherer, la répétition, dans ces textes, ne crée pas le comique mais ne fait que l'amplifier :

S'il est vrai que la répétition est un facteur d'affirmation, elle affirmera et renforcera l'élément qu'elle répète, quel que soit le contenu de cet élément. Or, ce contenu peut être comique. On parle souvent d'un « comique de répétition » chez Molière. Mais dans les exemples qu'on en donne, ce n'est pas la répétition en elle-même qui est comique. Ces phrases célèbres [...] sont comiques dès la première fois où elles sont prononcées. Leur répétition ne fait que rappeler et renforcer leur effet<sup>19</sup>.

Pour d'autres, plus influencés par Bergson, c'est bien de la répétition, ou plus précisément de l'excès qu'elle implique, que provient le comique. C'est par exemple la position de Jean Sareil :

Le comique ne vient pas de la répétition, mais de l'excès [...] Je me souviens d'une comédie américaine déjà ancienne, *Arsenic et vieilles dentelles*, où la découverte de nouveaux cadavres dès qu'on ouvrait une armoire ou qu'on poussait une porte provoquait à coup sûr les rires, alors que chacune des morts n'offrait rien en soi qui pût amuser. Tout le comique se trouvait dans l'exagération<sup>20</sup>.

Soit c'est l'élément répété qui produit le comique, et ce comique n'est qu'amplifié ou maintenu par la répétition, soit c'est la répétition elle-même, et l'excès qu'elle implique.

---

18 Madeleine de Scudéry, « *De l'air galant* » et autres conversations 1653-1684 : pour une étude de l'archive galante, 1998, p. 109.

19 Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, 1986, p. 341.

20 Jean Sareil, *L'écriture comique*, 1984, p. 145.

Si la seconde position peut être ramenée à celle de Bergson, la première revient à nier l'existence même d'un « comique de répétition ». En renvoyant la responsabilité du comique au premier élément, elle fait du comique de répétition un simple « comique répété », où la répétition n'a plus aucun rôle dans la création de l'effet.

En réalité, les deux théories ne sont contradictoires que si l'on considère qu'elles interprètent le même phénomène. Mais elles interprètent en fait deux phénomènes distincts : l'un où l'effet comique est indissociable de la répétition, l'autre où il en est distinct. Ces deux cas existent bel et bien chez Molière : tantôt c'est sur la seule répétition que compte le dramaturge pour provoquer son effet, tantôt il convoque un principe de « comique répété ». Il aime par exemple à répéter les noms propres comiques en eux-mêmes, procédé qui ne saurait relever du « comique de répétition » bergsonien. C'est « Monsieur Dimanche », dans la scène de *Dom Juan*<sup>21</sup>, « Pourceaugnac<sup>22</sup> », ou « Bobinet », dans une scène consacrée à la répétition du nom du pauvre précepteur de *La comtesse d'Escarbagnas* :

LA COMTESSE : Holà ! Monsieur Bobinet, Monsieur Bobinet, approchez-vous du monde.

MONSIEUR BOBINET : Je donne le bon vèpres à toute l'honorable compagnie. Que désire Madame la Comtesse d'Escarbagnas de son très humble serviteur Bobinet ?

LA COMTESSE : À quelle heure, Monsieur Bobinet, êtes-vous parti d'Escarbagnas, avec mon fils le Comte<sup>23</sup> ?

Cette hypothèse, selon laquelle il existe deux phénomènes distincts chez Molière, se vérifie facilement au théâtre, quand on prête attention aux moments où les spectateurs rient effectivement<sup>24</sup>. Dans certaines scènes, les spectateurs rient dès la première occurrence, puis de moins en moins au fur et à mesure de la répétition : il s'agit alors de comique répété. C'est le cas par exemple dans la majorité des mises en scène du « Quoi qu'on die » répété par les femmes savantes en extase<sup>25</sup>. En revanche, dans d'autres passages, la première occurrence laisse le public de marbre, et seule la répétition fait naître le rire. Le phénomène est systématique dans la scène du « poumon ». Par exemple, l'excellente mise en scène du *Malade imaginaire* par M. Maréchal au Théâtre de la Criée en 1978, permet d'établir ce relevé très net :

---

21 Molière, *Dom Juan*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, acte IV, sc. 2, p. 68-72.

22 « Le seul nom de Monsieur de Pourceaugnac m'a mis dans une colère effroyable. J'enrage de Monsieur de Pourceaugnac. Quand il n'y aurait que ce nom-là, Monsieur de Pourceaugnac, j'y brûlerai mes livres, ou je romprai ce mariage, et vous ne serez point Madame de Pourceaugnac. Pourceaugnac ! cela se peut-il souffrir ? » (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, acte I, sc. 1, p. 594).

23 Molière, *La comtesse d'Escarbagnas*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, sc. 6, p. 966.

24 Comme le dit bien Gérard Genette : « Identifier les causes du comique est sans doute une entreprise légitime, mais à condition de garder à l'esprit qu'il n'y a point de cause lorsqu'il n'y a point d'effet » (« Morts de rire », 2002, p. 146).

25 Molière, *Les femmes savantes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, acte III, sc. 2, p. 1024-1025. Voir par exemple la mise en scène de Philippe Miquel (Comédie Française, 2000).



TOINETTE : De quoi dit-il que vous êtes malade ?	
ARGAN : Il dit que c'est du foie, et d'autres disent que c'est de la rate.	
TOINETTE : Ce sont tous des ignorants : <i>c'est du poumon que vous êtes malade.</i>	
ARGAN : Du poumon ?	Aucun rire
TOINETTE : Oui. Que sentez-vous ?	
ARGAN : Je sens de temps en temps des douleurs de tête.	
TOINETTE : Justement, <i>le poumon.</i>	Rires francs
ARGAN : Il me semble parfois que j'ai un voile devant les yeux.	
TOINETTE : <i>Le poumon.</i>	Rires francs
ARGAN : J'ai quelquefois des maux de cœur.	
TOINETTE : <i>Le poumon.</i>	Rires discrets
ARGAN : Je sens parfois des lassitudes par tous les membres.	
TOINETTE : <i>Le poumon.</i>	Rires francs
ARGAN : Et quelquefois il me prend des douleurs dans le ventre, comme si c'était des coliques.	
TOINETTE : <i>Le poumon</i> <sup>26</sup> .	Grand éclat de rire général

De même, la scène du « Sans dot<sup>27</sup> » fait systématiquement rire le public (et provoque souvent des fous rires), mais très progressivement : la première occurrence le laisse toujours froid. Le phénomène est frappant dans la récente mise en scène de Jean-Claude Idée<sup>28</sup> : le « Sans dot » (souligné par le petit coup qu'Harpagon donne à une corde de la guitare que tient Valère) ne fait rire personne à la première occurrence, mais tout le public s'esclaffe dès la deuxième, jusqu'à la sortie très applaudie d'Harpagon. Le « Je ne dis pas cela » du *Misanthrope* relève, quoiqu'un peu moins nettement, du même principe : soit la scène ne fait pas rire du tout, soit des rires épars naissent au fur et à mesure du déroulement de la scène. Enfin, pour le « Et Tartuffe ? », le déclenchement du rire est plus complexe, probablement parce que la séquence répétée est double : selon les mises en scène, la première occurrence du « Et Tartuffe ? » fait rire ou non, tandis que le deuxième élément de la séquence répétée, « Le pauvre homme ! », fait systématiquement rire à la première occurrence. Molière utilise ainsi deux modèles de fonctionnement : le « comique de répétition » et le « comique répété ».

Ce que Bergson nomme « comique de répétition » nous semble donc rassembler trois phénomènes, qui peuvent s'entremêler dans un même texte mais qui ont des fonctionnements structurellement assez différents : la répétition ridicule, qui sert à abaisser un personnage sans nécessairement faire rire, le comique répété, qui duplique un élément comique en lui-même, et le comique de répétition proprement dit, où c'est de la répétition elle-même que provient le comique.

26 Molière, *Le malade imaginaire*, dans *Ceuvres complètes*, op. cit., vol. II, acte III, sc. 10, p. 1163.

27 Molière, *L'avare*, dans *Ceuvres complètes*, op. cit., vol. II, acte I, sc. 5, p. 529-530.

28 Bruxelles, Théâtre Royal du Parc, 2000.

### Problème de fonctionnement

Dans *Le rire*, Bergson oscille entre deux conceptions du comique de répétition<sup>29</sup> : l'une, explicite, où le mécanique et le vivant coexistent dans le personnage répétitif<sup>30</sup>, l'autre, implicite dans le passage du « diable à ressort », où les rôles sont répartis entre deux instances : la répétition incarne le côté mécanique, et la réplique qui « compresse le ressort » incarne le vivant.

Énonçons la loi qui définit, selon nous, les principaux effets comiques de répétition de mots au théâtre : *Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment*<sup>31</sup>.

Cette petite machine à deux temps est complètement négligée dans les chapitres suivants du *Rire*, puis par les épigones de Bergson, mais elle est en réalité capitale : elle permet de décrire précisément la mise en discours spécifique qui fait d'une simple répétition ridicule un véritable procédé comique. Par exemple, dans la scène du poumon se lit un complexe travail de disposition qui montre bien l'importance de cette structure à deux temps. La répétition du « poumon » n'est en effet que la partie la plus simple du travail stylistique. C'est sur la réplique d'Argan, celle qui « compresse le ressort », que se concentre Molière. Il part d'un contenu sémantique quasiment identique (« Souvent, j'ai mal là »), et donc d'un matériel lexical très peu varié :

1	Je sens	parfois
2	Je sens	parfois
3	J'ai	quelquefois
4	J'ai	quelquefois
5	Il me prend	de temps en temps

Ces ensembles sont agencés selon une combinatoire grâce à laquelle les répliques d'Argan sont les plus variées possible, sans aucune séquence identique<sup>32</sup> :

---

29 Comme le note Guy Degen, il y a plus généralement un flou dans *Le rire* autour de la manière dont le comique « met en rapport » le mécanique et le vivant : « Qu'est-ce qu'au juste, pour "du mécanique", "des mouvements mécaniques", que d'être "plaqués" sur l'homme vivant ? Tantôt la mise en rapport reste superficielle, et tantôt elle est pénétration, et comme possession diabolique » (« *Le rire* de Bergson et l'esthétique de la comédie », 1996, p. 143).

30 « C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant » (Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 26).

31 *Ibid.*, p. 55.

32 Statistiquement, cela n'a pu être fait que volontairement par Molière. En effet, selon le jeu des probabilités, si l'on prend deux termes au hasard dans les deux ensembles constitués par le matériel lexical utilisé, on a d'énormes chances d'avoir au moins deux séquences identiques.

1	Je sens	de temps en temps
2	J'ai	parfois
3	J'ai	quelquefois
4	Je sens	parfois
5	Il me prend	quelquefois

De plus, le dramaturge prend soin d'éviter la répétition du modèle syntaxique : à partir d'un schéma absolument répétitif, [sujet + prédicat d'état + circonstanciel], il insère dans le système deux tours (« il me prend » et « il me semble que ») qui impliquent une syntaxe différente du modèle originel. Le recours au *il* impersonnel évite la répétition stricte du même modèle sur tout l'échange. Grâce à ce montage formel, le spectateur a l'impression que la réplique d'Argan n'est pas une répétition littérale mais une répétition du signifié. Tout le système (les opérations menées sur la répétition de matière verbale et sur le modèle syntaxique) est bel et bien conçu pour donner à la réplique d'Argan l'apparence la plus variée possible, alors que son propos est absolument répétitif.

Il semble ainsi que le comique de répétition repose sur un travail stylistique de contrepoint, qui oppose une réplique variante affichée comme telle à une réplique invariante non moins affichée comme telle. La tradition de la Comédie Française des années 1970 ne manquait jamais l'effet comique de ces morceaux de bravoure, qu'elle jouait sur un principe de contrepoint forcé, le jeu des acteurs surenchérissant sur ce principe stylistique. Dans la mise en scène comiquement très réussie du *Malade imaginaire* par Jean-Laurent Cochet<sup>33</sup>, Toinette force sur le côté répétitif de sa réplique par un ton péremptoire toujours identique, le ton du diagnostic. Et Argan, à l'inverse, force sur la variation : il prononce sa réplique variante sur des tons variés, avec une gestuelle différente à chaque maladie. La mise en scène force l'écart déjà existant dans le texte afin d'obtenir l'effet de contrepoint le plus fort possible, et l'effet comique est réussi. Deux ans plus tard, Jacques Charon met en scène le « Et Tartuffe ?<sup>34</sup> » en suivant le même principe. Le ton des répliques d'Orgon est identique à chaque séquence : « Et Tartuffe ? » est toujours dit d'une manière inquiète, puis le « Le pauvre homme » d'un ton rassuré. À l'inverse, les tons de Dorine sont très variés : scandalisé, ironique, etc. Ce principe est transposé sur le plan des mouvements : Orgon est assis, statique, tandis que Dorine vaque à diverses occupations.

Bergson voit dans la réplique non répétitive de ces dialogues l'élément qui « compresse le ressort » de la répétition. Fonctionnellement, cela ne fait pas de doute : la réplique de l'interlocuteur sert à relancer la répétition. Mais du point de vue de l'effet, ce n'est pas l'aspect pertinent : ce qui importe, c'est la variété de cette réplique, qui crée un contraste avec la répétition littérale. C'est très visible dans le dialogue du « Et Tartuffe ? ». L'échange fameux répète quatre fois le modèle suivant :

- Dorine : État de santé déplorable d'Elmire (pas de répétition littérale)
- Orgon : « Et Tartuffe ? » (répétition littérale)

33 Comédie Française, 1972.

34 Comédie Française, 1974.

- Dorine : État de santé magnifique de Tartuffe (pas de répétition littérale)
- Orgon : « Le Pauvre homme ! » (répétition littérale)

Dorine, dit Bergson, « compresse le ressort » de l'obsession en reprenant à chaque fois son récit, alors que sa maîtresse est guérie. Il suffit d'assister à une représentation pour constater que pour le public, le trait saillant du texte n'est pas là, mais dans l'effet de contrepoint. Dans cette scène, Dorine déploie une maîtrise linguistique sans égal chez aucune servante moliéresque. La facture de son discours est d'une complexité et d'une maîtrise rhétoriques très affichées. Son discours, même s'il est fragmenté en plusieurs répliques, constitue une narration en forme de la maladie de sa maîtresse et de la bonne santé symétrique de Tartuffe. La structure chronologique, en quatre étapes, est très nette : « avant-hier [...] jusqu'au soir », « le soir », « la nuit », « à la fin » – chaque étape étant marquée par une évolution notable de l'état d'Elmire. À chaque séquence, les deux répliques de Dorine contiennent deux portraits en diptyque, liés par une symétrie burlesque complexe, dans le propos et jusque dans le vocabulaire : « fièvre » vs « teint frais », « [elle] ne put au souper toucher à rien du tout » vs « [il] mangea deux perdrix », etc. Le discours de Dorine est, de façon évidente, maîtrisé, complexe, évolutif, souple, varié. À ces caractéristiques s'oppose brutalement le caractère répétitif des répliques d'Orgon, qui ne prennent pas le moins du monde en compte l'évolution alarmante de l'état de sa femme. Comme la scène du poumon, celle-ci est structurée par une opposition, entre la « souplesse » du récit et la mécanique brutale de la répétition littérale d'Orgon.

En réalité, tous les grands textes répétitifs connus pour leur *vis comica* ont un point commun : le personnage qui ne se répète pas, celui qui donne la réplique « souple » est toujours présenté, au moment de la séquence répétitive, comme un authentique rhéteur, un personnage à la parole parfaitement maîtrisée et manipulatrice. C'est le cas des argumentations de Scapin dans la scène de la galère ou de celles de Valère dans la scène du « Sans dot » :

VALÈRE – Vous avez raison : voilà qui décide tout, cela s'entend. Il y a des gens qui pourraient vous dire qu'en de telles occasions l'inclination d'une fille est une chose sans doute où l'on doit avoir de l'égard ; et que cette grande inégalité d'âge, d'humeur et de sentiments, rend un mariage sujet à des accidents très fâcheux.

[...]

VALÈRE – Ah ! il n'y a pas de réplique à cela : on le sait bien ; qui diantre peut aller là contre ? Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeraient mieux ménager la satisfaction de leurs filles que l'argent qu'ils pourraient donner ; qui ne les voudraient point sacrifier à l'intérêt, et chercheraient plus que toute autre chose à mettre dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse y maintient l'honneur, la tranquillité et la joie, et que<sup>35</sup>...

Valère est ici un parfait rhéteur, symétrique d'Harpagon, le personnage répétitif. Il ne se répète jamais : il varie ses tours, ses arguments, la longueur de ses phrases, ses

procédures rhétoriques, etc. Cette souplesse incarnée dans le personnage permet par contraste le comique de répétition. Plus la parole mise en scène est persuasive, plus l'échec rhétorique que représente le blocage exprimé par la répétition littérale est frappant, et plus le comique est fort. Tout se passe comme si le comique de répétition provenait d'un échec rhétorique répété.

Ainsi, des deux conceptions du comique de répétition qui se dégagent du texte de Bergson, une seule semble corroborée par les textes : le mécanique plaqué sur du vivant, c'est avant tout une réplique répétitive plaquée sur une réplique variante. Le statut du comique de répétition dépend directement de cette question. En effet, si la répétition produisait à elle seule l'effet comique, le travail proprement stylistique devrait être considéré comme un épiphénomène. Dès lors, le comique de répétition moliéresque devrait être interprété comme la transposition dans la fiction d'un type de comique du réel, comme le fait par exemple Gérard Genette :

Le comique de répétition (« Qu'allait-il faire... », « Sans dot ! », etc.) a son pendant « dans la vie », et donc dans le risible involontaire : c'est ce que présente toute personne « prévisible », c'est-à-dire susceptible de réagir constamment de la même manière aux situations analogues, si bien qu'on peut à tout coup s'attendre à cette réaction, de quelque sorte soit-elle. C'est la traduction en acte du vigoureux axiome de Bergson : « Tout caractère est comique<sup>36</sup> ».

Or, l'analyse des textes et les représentations montrent au contraire que c'est le travail de disposition global du dialogue qui produit le comique de répétition puissant de Molière. Ce dernier doit donc être conçu comme un *artefact*, qui ne peut avoir de « pendant dans la vie ». Chez Molière, le comique de répétition n'est pas la *mimésis* d'un ridicule du réel mais un véritable *artefact* stylistique. Le comique moliéresque impose donc plutôt une conception « stylistique » du comique qu'une conception mimétique. Il est une sorte d'« hypertrophie du style », pour reprendre l'expression parlante de Jean-Marie Defays :

Le comique entretient donc avec l'art de singulières affinités. On sait en effet que la « littérarité » peut être définie en terme d'écarts (le « style » étant un écart par rapport à la stricte norme linguistique, si tant est qu'elle existe). Mais le comique serait en quelque sorte l'hypertrophie du style, dans la mesure où il exhibe toujours, à un moment ou à un autre, l'écart et l'éclat qui le distinguent de la neutralité<sup>37</sup>.

Le fonctionnement des scènes que nous venons d'envisager montre par ailleurs la limite de la métaphore bergsonienne du « diable à ressort », dont le mérite est surtout de souligner que le comique de répétition se fonde sur un certain type de disposition du dialogue, sur la coprésence de « deux termes », et que la répétition littérale brute ne saurait produire seule un tel effet. L'analyse des deux termes par Bergson (un « ressort » et une « force » qui le compresse) est en un sens trop fonctionnelle, et pas

36 Gérard Genette, « Morts de rire, *art. cit.* », p. 165.

37 Jean-Marie Defays, *Le comique : principe, procédés*, 1996, p. 29.

assez stylistique : chez Molière, le comique de répétition repose sur une disposition particulière du dialogue, qui consiste à répéter un principe de contrepoint rhétorique. Est répété un couple de répliques au sein duquel la seconde est une répétition littérale, et la première un discours évidemment varié. Le comique de répétition repose ainsi sur l'interaction du répétitif et du non-répétitif.

Le fondement formel du comique de répétition est ainsi un principe de coprésence. Le comique repose toujours peu ou prou sur la confrontation d'une anomalie (de l'objet comique) et d'une norme, présente dans l'esprit du spectateur<sup>38</sup>. La spécificité du comique de répétition est que l'anomalie (la répétition) est à chaque instant présentée en alternance serrée avec la norme : la norme se lit à chaque instant au cœur de l'anormal. Alors que le comique repose en général sur une comparaison *in absentia*, la norme étant présente seulement dans l'esprit du spectateur, le comique de répétition, tel que Molière le pratique, est un comique *in praesentia*, qui nous met sous les yeux tour à tour ce que devrait être le discours – souplesse maîtrisée de la parole rhétorique – et ce qu'il est réellement – mécanisme.

---

38 C'est la thèse centrale du livre de Jean Émelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, 1991.

## Références

- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2002 [1900].
- DANDREY, Patrick, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque d'histoire du théâtre), 1992.
- DEFAYS, Jean-Marie, *Le comique : principe, procédés*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- DEGEN, Guy, « Le rire de Bergson et l'esthétique de la comédie », dans *L'esthétique de la comédie. Littératures classiques* (n° 27), Paris, Klincksieck, 1996, p. 139-159.
- EMELINA, Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
- GENETTE, Gérard, « Morts de rire », dans *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2002, p. 134-225.
- LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam, Marret, 1699.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., 1971 (éd. de G. Couton).
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- SCUDÉRY, Madeleine de, « *De l'air galant* » et autres conversations 1653-1684 : pour une étude de l'archive galante, Paris, Honoré Champion, 1998 (éd. de D. Denis).