

Rire et compassion¹

Thomas Pavel

« Qui rira le dernier rira mieux ». Ce proverbe a bien raison de recommander aux rieurs la prudence, voire l'abstention, tant il est difficile, sinon même impossible, de prévoir qui rira le dernier. Il vise le rire moqueur, le rire qui affirme l'infériorité de sa cible en la ridiculisant simplement parce que ceux qu'elle représente ont perdu. Or, rappelle le proverbe, ceux qui ont perdu aujourd'hui gagneront peut-être le lendemain, acquérant ainsi le droit de rire deux fois plus fort en montrant du doigt les nouveaux perdants dont la récente victoire et la fierté qu'elle a suscitée n'auront duré qu'un instant.

Dans ce genre de situations l'humour est mis au service du mépris : le rire affirme une hiérarchie de mérites et blâme ceux qui, contrairement à leurs propres attentes et prétentions, se retrouvent en bas de l'échelle. L'avare Harpagon, chez Molière, souhaite épouser la jeune Mariane, arrange le mariage de son fils Cléante (amoureux de Mariane) avec une veuve, veut donner sa fille Élise (sans dot) à un vieux monsieur, le tout afin de pouvoir garder le trésor caché au fond de son jardin et, de surcroît, faire sienne la belle Mariane. Lorsque, à la fin, tous ces projets impossibles sont déjoués, le rire que provoque Harpagon confirme sa déchéance : le père de famille – position en principe respectable – est la victime de sa propre démesure. Il s'imaginait disposer de ceux qui l'entourent, or ce sont eux qui non seulement disposent de lui, mais le rendent parfaitement risible. Dans

¹ Cet essai n'aurait pas été possible sans le bel article de Paolo Tortonese et les remarques éclairantes d'Anne Duprat lors d'un atelier consacré au réalisme qui a eu lieu au Centre de l'Université de Chicago à Paris en novembre 2015. Qu'ils en soient vivement remerciés.

Les Précieuses ridicules et *Le Bourgeois gentilhomme* le rire vise l'ambition sociale ratée des protagonistes, dont les rêves de promotion ont peu de rapports avec la réalité. De manière semblable, dans *La Nuit des rois* (*Twelfth Night*) de Shakespeare, le vaniteux Malvolio finit par être l'objet du rire et du mépris général. C'est ce que Flaubert a réservé plus tard aux deux protagonistes de son dernier roman *Bouvard et Pécuchet*. Toutefois, en dépit du mépris que ces personnages suscitent, à la fin du spectacle les autres acteurs leur témoignent quand même une certaine sympathie, comme si, rendus inoffensifs, l'avare, le bourgeois gentilhomme, les précieuses ridicules et peut-être Malvolio lui-même gagnaient à nouveau le droit de participer à la vie commune.

Il existe cependant des situations où ce pardon final n'est pas accordé : il s'agit d'œuvres littéraires qui dénoncent des défauts tellement irrémédiables qu'il est plus commode de les attribuer, à la manière des fables, à des animaux qu'à des êtres humains. C'est ce qui se passe dans *Le Roman de Renart*, où la bêtise de Lion, la corruption des différents animaux et les ruses inqualifiables de Renart (qui, lui, rit toujours le dernier) provoquent irrésistiblement l'hilarité du lecteur, parfois son dégoût, et de temps en temps une véritable révolte devant l'idée que de telles choses soient jusqu'à un certain point possibles étant donné qu'elles sont imaginables.

Tout en étant bien souvent l'allié du blâme et du mépris, le rire ne s'est jamais limité à la satire. Il existe un rire énergique, véritable explosion de joie et de vitalité – comme par exemple celui de l'illustre Gaudissart chez Balzac, apparenté au *rire fou*, celui des farceurs comme Panurge chez Rabelais. N'oublions pas non plus le *rire complice* des presque-clowns qui savent sauter par-dessus tous les obstacles et déjouer tous les pièges – tel Charlot dans *Vie moderne* ou dans *Le Dictateur*, ni le *sourire* parfois narquois, parfois *indulgent*, parfois extatique des personnages de *Comme il vous plaira* (*As you like it*) de Shakespeare, sourire dont la tâche consiste à souligner le passage de la farce à l'amour pastoral et des difficultés invraisemblables au bonheur le plus radieux. La satire qui cible les mœurs et les caractères est certes plus sévère que la farce, les drôleries de carnaval, les jeux de cirque, les acrobaties, et les bouffonneries, qui sont, à leur tour, plus pétillantes

que les quadrilles de bal masqué et, en général, que l'élégance des divertissements bien élevés. Ces types de rire – le rire méprisant, le fou rire, le rire complice et, enfin, le rire, ou plutôt le sourire, gracieux – se retrouvent dans la littérature de toutes les époques.

Ce qui me semble différent, à partir du 19^e siècle, est l'importance croissante d'un rire, ou d'un sourire, *compatissant*, lequel, tout en se moquant de l'insuffisance des personnages et des situations, inclut dès le départ une certaine compréhension, un mouvement de pitié et une touche de compassion. Un exemple qui date de la fin du 18^e siècle est celui de Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, admirablement mis en musique dans l'opéra de Mozart. Chérubin, adolescent amoureux de toutes les femmes qui l'entourent, gauche, imprudent, frôlant la bêtise, n'en est pas moins touchant par sa naïveté et par l'absence de toute malveillance dans ses gestes et ses actions. Ce personnage éveille chez les spectateurs (mais aussi chez Figaro, dans l'air « Non piu andrai, farfallone amoroso » à la fin du premier acte de l'opéra) un mélange d'amusement et de pitié, comme si l'on voulait en même temps secouer en riant ce jeune garçon pour le sortir de sa rêverie mais aussi le protéger, le cacher et le soustraire aux dangers qui le menacent. Les sentiments que nous inspire ce Chérubin parfois ridicule, toujours gracieux, sont jusqu'à un certain point semblable à ceux que nous éprouvons à l'égard des personnages de comédie pastorale, Rosalind et Celia, par exemple, dans *Comme il vous plaira*, citée plus haut.

Le sourire compatissant évolue au cours du 19^e siècle et prend comme objet non seulement des êtres élégants et, faut-il dire, plutôt fictifs – tels les jeunes amoureux des vieilles comédies pastorales, déroutés et toujours prêts à se déguiser – mais s'adresse désormais à des personnages dont la vraisemblance sociale et historique ne fait pas de doute. Lorsque, par exemple, Emma, le personnage éponyme du roman de Jane Austen, fait preuve d'une assurance de soi à la fois naïve et, somme toute, insupportable et, en particulier, lorsqu'elle s' imagine pouvoir guider les choix amoureux de ceux qui l'entourent, les lecteurs à la fois s'amuse à ses dépens et néanmoins espèrent qu'elle finira par comprendre ses erreurs. Ils ont sans doute envie de

rire d'Emma et de son incapacité de saisir ce qui se passe dans les cœurs de ses amis et, surtout, dans le sien. Il reste que tout au long du roman ils éprouvent une certaine sympathie pour les bonnes intentions de la protagoniste ainsi qu'un brin de pitié souriante pour son aveuglement. Quant à la détente – à la mini-catharsis – finale, celle-ci les rassure, en prouvant qu'Emma a depuis le commencement mérité à la fois cette sympathie et ce regard amusé. Et je me demande si en finissant ce roman ses lecteurs pensent au proverbe cité plus haut (« Qui rira le dernier rira mieux ») ou s'ils ne se disent pas plutôt : « Avant de trop rire attendons voir » ou encore « Un sourire à la fin vaut mieux qu'un ricanement au début ».

Tout se passe donc comme si la montée du réalisme et de la société bourgeoise prosaïque et dépourvue d'héroïsme que les œuvres appartenant à ce courant savaient si bien peindre encourageaient le choix d'un rire allié à l'empathie, sans bien entendu exclure les autres formes de comique. Pourquoi? Au moins deux raisons justifient l'essor de ce genre d'humour. L'une est le développement de *l'art de la proximité* qui met l'accent sur la réalité familière des personnages et des situations présentées au public. À la place des princes et des héros grandioses, inaccessibles, ayant vécu dans d'autres ères et qui peuplent les romans et les tragédies néoclassiques, à la place, aussi, du rire méprisant qui vise, dans ces conditions, les gens ordinaires, le réalisme parle d'individus qui auraient pu vivre dans le même voisinage que leurs lecteurs ou que ceux-ci auraient pu facilement rencontrer dans la rue. Une certaine égalité, porteuse d'empathie et tout à fait différente du *transport* (et du mépris) propre à l'art classique de l'éloignement, s'établit entre les lecteurs et les personnages de roman réaliste. L'humour, donc, profitera de cette proximité et de cette empathie qui modèrent le penchant au mépris et mettent en sourdine le fou rire. Les romans de jeunesse de Dickens, *Les Aventures de Monsieur Pickwick*, *Oliver Twist* et *Nicholas Nickleby* en proposent d'éloquents exemples.

La deuxième raison est qu'à partir du 19^e siècle les écrivains cherchent à peindre une nouvelle *complexité* à la fois psychologique et sociale. Concernant la *psychologie*, les meilleurs auteurs, on le sait, se sont fait un devoir de découvrir dans les profondeurs de leurs

personnages des faisceaux de tendances contradictoires et dont la complication était difficilement imaginable aux siècles précédents. Ainsi, chez Stendhal, Julien Sorel est à la fois ambitieux et écervelé, persévérant et impulsif, hypocrite et follement sincère. Comme le disait si bien Hugo dans la préface de *Cromwell*, le nouvel art (qu'il appelait romantique, mais qui par la suite allait inclure le réalisme), combine les éléments les plus divers et les plus opposés. La complexité psychologique des personnages peut les rendre à la fois transparents et mystérieux, tel Pip dans *Les Grandes Espérances* de Dickens, leur cruauté s'enracine parfois dans la souffrance, comme dans le cas d'Estella dans le même roman, et leur générosité dans la sauvagerie, comme chez le père de celle-ci, l'ancien forçat Abel Magwitch. C'est dans ce contexte qu'un personnage comme Herbert, l'ami de Pip, peut très bien être à la fois drôle et émouvant.

Quant à la complexité *sociale* du nouveau système bourgeois et commercial, elle est due, entre autres, à la possibilité de la mobilité, toujours accompagnée par la rigueur des normes censées assurer l'homogénéité de la nouvelle société et, ne l'oublions pas, par l'hypocrisie qu'elles engendrent. Comment, dans cette situation, les écrivains ne s'interrogeraient-ils pas sur le sens de la médiocrité générale et sur la difficulté qu'ont les individus à se comprendre eux-mêmes et à orienter leurs désirs? Dans le registre sérieux, les jeunes qui souffrent du « mal du siècle », les René, les Childe Harold, les Pétchorine incarnent cette difficulté. Ces personnages appartiennent à l'aristocratie, mais peu à peu les représentants des classes moyennes en seront affectés eux aussi, comme le prouve Frédéric Moreau, protagoniste de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Aussi dérouté et maladroit que Chérubin au siècle précédent, sa perplexité, loin d'être celle d'un adolescent troublé par sa pubescence (et encore moins celle d'un Pétchorine dévoré par la mélancolie), correspond à la complexité d'une société qui déploie devant ses membres une multiplicité de voies possibles, chacune régie par des normes dont la vacuité devient tôt ou tard perceptible. À la différence de René et de Pétchorine, Frédéric est souvent ridicule, mais sans jamais inspirer aux lecteurs un véritable

mépris. Devant ses maladresses nous sourions et ressentons une véritable pitié.

Au tournant du 20^e siècle, les grands maîtres du sourire empreint de compassion seront Tchekhov et Pirandello, le premier spontanément, le second en modérant grâce à l'humour le pessimisme de Schopenhauer, son maître à penser. Il est certes difficile de considérer *Oncle Vania* et *Henri IV* comme des comédies à part entière, mais dans les deux œuvres le filon comique est présent. Dans la pièce de Tchekhov, le professeur Sérébriakov est un raté pompeux et ridicule, alors que Vania, son beau-frère, à la fois amer et généreux, comprend et décrit la bouffonnerie qui l'entoure. La bonté de Vania et de la jeune Sonia a pourtant le dessus, car à la fin de la pièce ils continuent, résignés, de se dévouer au bien-être de Sérébriakov et de son énigmatique épouse, bien que ceux-ci ne le méritent certes pas. De manière spectaculaire, *Enrico IV* réserve au spectateur la surprise de constater que le personnage principal, acteur et historien fou qui pense être l'empereur Henri IV, se rend en réalité compte qu'il n'est que le brave de Nolli mais continue de jouer le rôle de l'empereur en forçant sa famille et ses amis de faire semblant d'être ses courtisans. La farce qu'ils se jouent mutuellement finit lorsque Nolli avoue être au courant qu'il vit, chose insupportable, au 20^e siècle. Douleur et comédie vont ensemble, mais lorsque, à la fin, Nolli poignarde l'amant de sa fille, le côté tragique l'emporte. Comme dans d'autres pièces de Pirandello, la compassion est présente mais s'évanouit lorsque, une fois les masques enlevés, on aperçoit le visage effrayant du monde.

Le rire qui cache les larmes, la comédie pénétrée de compassion seront un des traits les plus répandus de la littérature du 20^e siècle. On les retrouve au cœur des œuvres qui racontent la Shoah et le Goulag, comme le témoignent certains épisodes de *Neuf valises* de Béla Zsolt et des *Récits de la Kolyma* de Varlam Shalamov. Ils sont présents dans la littérature pour adolescents, de *L'attrape-cœur* de J. D. Salinger à *La Voleuse de livres* de Markus Zusak. Les grands romans « middle-brow » à la fois beaux et lisibles d'Evelyn Waugh et, plus récemment, *Possession* de A. S. Byatt et *La Fleur Bleue* de Penelope Fitzgerald en font un admirable usage.

Pour conclure, j'ai choisi un passage tiré d'un roman moins connu, *Un Héritage* (*A Legacy*, 1956) de Sybille Bedford, exemple d'un humour à la fois mordant et détaché, d'un humour qui regarde les choses de haut tout en restant sensible à la difficulté d'exister des personnages. L'action se passe dans l'Allemagne d'après 1870, lorsque l'unification a livré les provinces de l'Ouest au régime autoritaire de la Prusse. La promotion de la bureaucratie, l'idolâtrie de l'armée, la ferveur du *Kulturkampf*, toutes ces nouveautés perturbent l'existence calme, détendue, frôlant l'irresponsabilité, menée depuis des siècles par la noblesse badoise. Johannes von Felden, le descendant d'une de ces familles est recruté mais, ne supportant pas la sévérité du service militaire, s'enfuit. À son retour au manoir la famille a le choix de le cacher ou de le livrer aux autorités. Clara, la belle-sœur du jeune homme, fait revenir en secret le père Hauser, S. J., exilé en Suisse à la suite du *Kulturkampf*. Le brave homme essaie de persuader le comte Bernin, père de Clara, de prendre le parti du déserteur. Or, le comte, qui souhaite avancer dans les rangs de la bureaucratie impériale, se montre très réservé.

Au lieu de noter toute leur conversation, Sybille Bedford n'enregistre que les répliques du comte, en les faisant suivre chaque fois par plusieurs lignes blanches, censées représenter les interventions du père Hauser, dont les propos du comte nous permettent de deviner facilement la teneur. L'humour qui en résulte est à la fois cruel et délicat : ce n'est même pas la peine, nous signale Bedford, d'écouter la voix de la charité, car le comte n'y fait pas attention, ses remarques étant suffisantes pour que les lecteurs comprennent ses calculs et sa lâcheté :

« Peu de temps après, le comte Bernin dit : 'Il s'agit de trop de choses'. »

Quelques lignes blanches.

« Et peu de temps après, ‘Ce n’est pas ma faute si le vieux Felden [le père du jeune homme] n’a pas eu toute sa tête dans cette affaire.’

‘Par ailleurs, c’est trop tard.’

‘Vous n’êtes pas mon directeur spirituel, vous le savez.’ »

Et trois répliques plus loin, en parlant des militaires qui surveillent la résidence des von Felden :

« ‘Ah, ces gens. Ils sont toujours là. Ils ne comptent pas. Des automates. Isolés. Avec leur Nation et leur Devoir à l’État. Ce sont des gens aveugles qui doivent être guidés.’

‘Oui, si vous voulez, utilisés. De temps à autre *utilisés*.’ »

Car, le découvre-t-on bientôt, le comte Bernin caresse de grands projets :

« ‘Mais moi je *peux* voir l’avenir. Je ne suis pas intéressé au présent.’

‘Rien n’a jamais été accompli sans frais...’ »

Et l’instant d’après :

« ‘Non, j’imagine que je n’ai jamais cru au bonheur de qui que ce soit.’

‘Et mon poste? Ma *vie* ... ?’ »²

L’auteur effleure à peine les touches de son clavier, mais chaque fois l’instrument résonne et rend étrangement présentes les paroles passées sous silence du père Hauser. Le comte, qui croit pouvoir organiser une résistance catholique secrète à l’échelle de l’Empire

² Sybille Bedfordk, *Un heritage*, trad. Florence Lévy-Paoloni, Le livre de poche, 2013 [1956], pp. 119-120.

(« Mais moi je *peux* voir l'avenir. Je ne suis pas intéressé au présent »), répond quelques moments plus tard à une réplique gommée du père Hauser (« qui était, nul doute, 'Est-ce une raison pour abandonner le jeune Johannes?' »), en faisant allusion aux sacrifices exigés par les grandes causes : « Rien n'a jamais été accompli sans frais... ». Et lorsque le père Hauser assurément lui rappelle le malheur qui attend le jeune homme à son retour au régiment, le comte répond « Non, j'imagine que je n'ai jamais cru au bonheur de qui que ce soit ».

« Pensez donc à sa vie, lui dit très probablement le père. Réponse : « Et mon poste? Ma *vie* ... ? » À l'instar des silences du colonel Bramble dans le beau roman d'André Maurois, les répliques effacées du père Hauser évoquent la présence, impossible à ignorer, des règles du bon sens et de la bonne conduite, celles qui, dans ce cas, demandent à la famille de protéger ses membres. Le choix d'effacer les répliques qui évoquent ces règles en souligne l'évidence et rend les propos du comte d'autant plus pitoyables. Ce que le père Hauser formule est une vérité à la portée de tout le monde – pas besoin, donc, de la répéter; les phrases du comte, en revanche, subordonnées à l'intérêt personnel, rendent un son tellement creux précisément parce qu'elles sont isolées, séparées du dialogue, transformées en proclamations solitaires. Leur égoïsme frappant frôle la comédie, alors que la solitude du personnage fait pitié.

Par la suite, Johannes sera repris par l'armée et deviendra à moitié fou. Pour éviter le scandale, ses supérieurs le laisseront vivre près des chevaux du régiment, les seuls êtres qu'il supporte. Situation choquante, pitoyable, qui, elle aussi, a des résonances comiques.

Concluons : l'idéal de l'égalité de principe entre les êtres humains ajoute aux formes plus anciennes de comique (le rire méprisant, le fou rire, le rire complice, le rire gracieux) une nouvelle attitude, celle qui regarde les défauts de nos prochains avec humour et compassion. Elle nous rappelle que dans les sociétés récentes un des effets de l'égalité consiste à modérer le mépris, à le nuancer, à le racheter par l'empathie et la pitié.

L'autore

Thomas Pavel

Né en Roumanie, ayant obtenu son doctorat à l'université de Paris III, Thomas Pavel a enseigné la littérature française et comparée au Canada et aux États-Unis. Professeur à Princeton de 1990 à 1998, il est actuellement professeur à l'université de Chicago.

Parmi ses publications : *Univers de la fiction* (Harvard University Press, 1986, Seuil, 1988, Einaudi, 1992), *Le Mirage Linguistique* (Minuit, 1988, University of Chicago Press, 2001), *L'art de l'éloignement* (Gallimard, 1996), et *La Pensée du roman* (Gallimard 2003, nouvelle version revue et refondue, Princeton University Press, 2013 as *The Lives of the Novel*, Gallimard, 2015, Trento : Mimesis, 2015, as *Le vite del romanzo*).

Email: tgpavel@yahoo.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Pavel, Thomas, "Rire et compassion", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.Between-journal.it/>

