L'humour, une manie vitale ? Le lien à l'autre et à soi-même dans l'humour

ISEE BERNATEAU*

L'éternité c'est long, surtout vers la fin

Woody Allen

« Mon mariage était mort depuis des années. Je ne sais pas vraiment pourquoi... Si, je sais ! C'est le second principe de thermodynamique : dans la vie tôt ou tard, tout devient merdique ! ». Dans *Maris et femmes* de Woody Allen, Judy Davis est en effet « dans la merde » : son mari, Sidney Pollack, vient de la quitter pour sa prof d'aérobic, une femme qui a trente ans de moins qu'elle. Son mot d'esprit est une revanche maniaque contre la cruauté de sa situation : « l'humour est un moyen d'obtenir le plaisir malgré les affects pénibles qui le perturbent » (Freud, 1905, p. 260). En faisant un mot d'esprit, Judy Davis s'épargne de ressentir l'affect douloureux lié à la représentation de l'échec de son mariage. L'humour, « la plus haute des réalisations de défense » (Freud, 1927, p. 407) est un processus qui provoque, chez l'humoriste comme chez son auditeur, un allègement. Parce qu'il soulage, parce qu'il offre une voie de dégagement à celui qui subit une situation pénible, l'humour accomplit « un traitement psychique remarquable d'une situation traumatique » (André, 2009, p. 60). Mais il y a plus. Véritable *dédommagement*, l'humour restitue au moi blessé de l'humoriste son intégrité narcissique en lui offrant une prime de plaisir à l'endroit même où il souffre : « Le moi refuse de se laisser vexer, forcer à souffrir, par les occasions provenant de la réalité, il maintient obstinément que les traumas du monde ne peuvent l'approcher, et même il montre

* Psychanalyste, analyste en formation à l'APF, maître de conférences à l'Université Paris-Diderot, laboratoire CRPMS. Auteur, notamment de *L'adolescent et la séparation*, Paris, Puf, 2010 ; a co-dirigé avec Jacques André *Les territoires de la haine*, Paris, Puf, 2014.

que, pour lui, ils ne sont que des facteurs occasionnant le gain de plaisir » (Freud, 1927, p.136-137).

Cette dimension de plaisir dans la douleur, ou, plus exactement, de plaisir *arraché* à la douleur par l'humour, fut singulièrement présente chez Freud, grand humoriste tout au long de sa vie. En 1921, âgé de 65 ans, Freud écrit à Ferenczi : « Le 13 mars de cette année, je suis entré brusquement dans la véritable vieillesse. Depuis, l'idée de la mort ne me quitte plus du tout, et parfois j'ai l'impression que sept de mes organes se disputent l'honneur de mettre fin à ma vie » (Freud, Ferenczi, 1920-1933, p. 61). En mai 1933, Jones rapporte que Freud commente ainsi le feu de joie que les nazis font de ses livres : « Quels progrès nous faisons. Au Moyen-Âge, ils m'auraient brûlé ; à présent, ils se contentent de brûler mes livres ! ». Concernant les dits « progrès » de la civilisation, les brasiers concentrationnaires dans lesquels brûleront huit ans plus tard six millions de juifs ajoutent au mot d'esprit freudien une effroyable ironie tragique. En 1938, à Vienne, alors que la Gestapo est venue le spolier de ses biens, et qu'elle l'oblige à signer un procès-verbal attestant qu'il ne lui a été fait aucun mal, Freud « ne se départit pas de son sens de l'humour. Il rédige la déclaration demandée, et la rumeur affirme qu'il avait ajouté une phrase supplémentaire, une expression que l'on utilisait à Vienne dans les certificats de référence des domestiques : " Je recommanderais chaleureusement la Gestapo à n'importe qui !" » (Deutsch, 1973, p. 210). Particulièrement développé chez Freud, l'humour, ultime et peut-être unique révolte de l'opprimé, introduit une prime de plaisir inattendue au cœur même de la souffrance la plus grande. Mais à condition de pouvoir s'emparer du moi avec surplomb, et de pouvoir s'en moquer avec plus ou moins de tendresse. Car le véritable humour s'exerce toujours d'abord sur soi.

Dans les films de Woody Allen, l'un des ressorts comiques principaux réside dans la création du personnage de Woody Allen, névrosé impénitent, sempiternel angoissé, empoté chronique, immuable hypocondriaque, éternel phobique, irréductible juif new-yorkais. Ce personnage de névrosé magnifique, magistralement introduit au cinéma par *Annie Hall* en 1977, est le fil rouge d'une filmographie dont la dimension autoréférentielle devient la

marque de fabrique. Dans *Hannah et ses sœurs*, en 1986, son visage tordu par l'angoisse, alors qu'il rentre dans un scanner pour une possible tumeur au cerveau, suffit à déclencher l'hilarité du spectateur. En 1993, dans *Meurtre mystérieux à Manhattan*, Woody Allen n'a plus qu'à s'appuyer sur la célébrité mondiale de son personnage d'éternel angoissé pour offrir aux spectateurs l'une des scènes les plus drôles de sa carrière. Coincé dans un ascenseur qui tombe en panne, Woody Allen utilise et subvertit tous les signes distinctifs de son propre personnage pour faire naître le comique : son angoisse : « Je suis un claustrophobe mondialement connu » ; sa judéité : « Je vais juste dire mon rosaire maintenant » ; sa névrose inguérissable : « la claustrophobie, un cadavre, le gros lot du névrosé » ; et jusqu'à sa sacro-sainte horreur de la campagne : « Je suis un étalon, je cours dans les prés » scande-t-il pour tenter d'échapper à l'angoisse qui l'asphyxie. Ultime pirouette d'un virtuose de l'humour que cette parodie comique d'un personnage déjà comique en lui-même. Ultime pirouette, mais aussi ultime libération ! Car le rire du spectateur vient cautionner un travail de dégagement et de dédommagement dont Freud note d'ailleurs qu'il « lui est pour ainsi dire offert » (1905, p.172).

L'APPORT DU MODELE DE LA PERVERSION A LA THEORISATION FREUDIENNE DE L'HUMOUR

En août 1927, Freud rédige en cinq jours son texte sur l'humour, juste après son article sur le fétichisme. Or, le désaveu du fétichiste, qui 'sait bien mais quand même', selon la formule d'Octave Mannoni, n'est-il pas proche, voire identique, au geste de l'humoriste qui s'affranchit d'une réalité pénible tout en en reconnaissant en même temps le joug ? L'apport du court texte de 1927 réside, on le sait, dans la place considérable que Freud accorde au surmoi. Dans l'humour, le surmoi utilise son surplomb, non plus pour juger ou écraser le moi, mais, au contraire, pour l'alléger et lui permettre de se moquer de lui-même sans pourtant en souffrir. Face cachée, invisible, et pour le moins paradoxale, du surmoi, qui rend possible le plaisir au lieu d'en être, comme d'habitude, le principal trouble-fête. Dans l'humour, le surmoi, devenu aussi protecteur que consolant, et dans un déni maniaque de la réalité de la

souffrance, semble dire au moi : « Regarde, le voilà donc ce monde qui a l'air si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à ce qu'on en plaisante ! » (1927, p. 140).

La deuxième théorisation freudienne touche là un point névralgique, car l'humour implique en effet de pouvoir faire un « pas de côté libérateur », (André, 2009, p. 60) un écart, que Freud, dans la nouvelle topique qui est la sienne depuis 1923, se représente comme un *déplacement d'investissement du moi vers le surmoi*. Ce déplacement offre à tous ceux qui peuvent en disposer une attitude qui conjugue harmonieusement principe de plaisir et principe de réalité, et qui permet d'affirmer la suprématie du moi sur la souffrance, sans pour autant sombrer dans le déni de la réalité de cette souffrance. Comme on le voit, le gain est immense, car l'humour propose au moi une illusion salvatrice, caractéristique de la défense maniaque, sans pour autant contrevenir au principe de réalité et sans porter atteinte à la santé psychique. Les autres procédés d'évitement de la souffrance listés par Freud (névrose, délire, ivresse, plongée en soi-même, extase) sont au contraire tous susceptibles, soit d'endommager le moi, soit de lui faire quitter le principe de réalité. Mais ce faisant, l'humour se rapproche de la perversion, qui reconnaît elle aussi la réalité de la castration dans le geste même où il la dénie.

HUMOUR ET AMOUR DE TRANSFERT DANS LA CURE : LE TRIOMPHE DU PATIENT

Mona, une jeune patiente aux prises avec un surmoi cruel, évoque, un jour où elle est particulièrement déprimée, l'étau de contraintes et d'obligations dans lequel elle se sent étouffer : elle a en prime l'impression torturante d'être sans cesse jugée, condamnée, bref elle se sent, selon son expression, « attendue au tournant ». La fin de la séance approche, je regrette de l'interrompre dans une séance aussi douloureuse, et, sans doute pour atténuer ce que j'imagine pouvoir résonner comme une fin de non-recevoir, et alors que j'ajoute, après mon habituel « Bien », un réconfortant « je vous attends mardi », Mona me répond du tac au tac « Oui... mais pas au tournant ! ». Son humour systématique, qui ne la quitte jamais, me dévoile ce jour-là la nature surmoïque du transfert que j'avais malencontreusement tenté d'atténuer, mais en même temps son humour s'en joue, et même il déjoue, le temps du mot

d'esprit, ce surmoi cruel qui la fait tant souffrir. Surprise, j'éclate de rire ; elle ajoute : « ah, tant que je vous fais rire, tout n'est pas perdu ! ».

À propos de l'humour en séance, Jean-Luc Donnet constate : « Sans doute l'humour, qu'il vienne de l'analysant ou de l'analyste, n'apparaît-il, dans la séance, le plus souvent, que comme un appoint de séduction, bien ou mal venu, mais je crois bien que, parfois, il contribue, de manière irremplaçable, voire décisif, à l'effet interprétatif, et plus largement, à la dynamique de mise en sens » (2012, p. 1658). Dans une cure, le surgissement du comique, accompagné parfois de l'excitation pulsionnelle dont le fou-rire est porteur, excitation produite par la séduction à la fois de la scène évoquée et de la scène transférentiellement agie, est bien souvent l'équivalent d'une interprétation qui permet une levée partielle du refoulement. L'humour en séance atteste incontestablement d'une tolérance à l'inconscient, tolérance dont l'esprit de sérieux se méfie par-dessus tout.

Mais l'humour en séance n'est pas pensable en dehors de l'amour de transfert. Que le patient fasse un jeu de mots, ou que l'analyste se permette un trait d'esprit, l'humour atteste toujours la présence de l'amour de transfert, à la fois résistance et levier de l'analyse. Car si « la résistance a indubitablement une grande part dans l'apparition de cette impétueuse demande d'amour » (Freud, 1915, p. 202), il n'en demeure pas moins vrai que « le transfert d'amour (...) aidera forcément ce qui est le plus caché dans la vie amoureuse de la malade à accéder à la conscience et par là, à être maîtrisé » (*Ibid.*, p. 206). La duplicité essentielle du langage, matériau premier de l'humour comme de l'analyse, est, dans les mains de l'humoriste, une redoutable arme de séduction. Faire rire, c'est donner du plaisir à l'autre, lui plaire, obtenir son amour, et certains enfants l'ont très bien compris, qui multiplient les facéties jusqu'à voir le visage de leurs parents s'éclairer d'un sourire. Au décours d'une analyse, faire sourire, rire, ou, mieux encore, éclater de rire son analyste est toujours un triomphe pour le patient, une preuve indubitable qu'il est aimé, reconnu comme un partenaire dans une scène langagière dont la dimension de séduction est patente. Mais quand la séduction ne devient pas « toute l'affaire », ce qui est bien entendu toujours le risque, le sens

de l'humour demeure, note Jacques André, « un sixième sens précieux, qui dispense de recourir à des défenses plus coûteuses ; chaque analyse où il fait défaut permet négativement de le vérifier » (2009, p.206).

L'HUMORISTE, UN HEROS INVINCIBLE

Car l'humour est un triomphe, et l'humoriste est, le temps des rires, un héros. « personne ne peut se contenter d'avoir fait un trait d'esprit pour lui seul » (Freud, 1905, p.166) : l'humour suppose un investissement objectal, et, quand bien même l'humoriste se parle à lui-même, il est à la fois l'auteur et l'auditeur de son propre mot d'esprit. Néanmoins, et c'est là le cœur de mon propos, il convient d'ajouter que le plaisir de l'humoriste, bien qu'il se déploie sur une scène objectale, reste avant tout un plaisir narcissique, plaisir dont le but ultime est de garantir l'invulnérabilité maniaque du moi : « L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur comme le trait d'esprit et le comique, mais aussi quelque chose de grandiose et d'exaltant, des traits qui ne se rencontrent pas dans les deux autres sortes de gains de plaisir tirés de l'activité intellectuelle. Le grandiose réside manifestement dans le triomphe du narcissisme, dans l'invulnérabilité, victorieusement affirmée, du moi » (Freud, 1927, p. 136). En 1914, dans *Pour introduire le narcissisme*, Freud incluait déjà l'humoriste dans la longue série des êtres narcissiques, au même titre que l'enfant, les chats, les grands animaux de proie, et même les grands criminels. Le charme si particulier de l'humoriste proviendrait donc du fait qu'il offre à son auditoire le spectacle d'un narcissisme intègre, inentamé par la dépendance et la détresse.

Rendu invulnérable, invincible par son trait d'esprit, l'humoriste a en main l'un des sauf-conduits permettant de retourner au temps de la toute-puissance infantile : « L'humour n'est pas résigné, il est empreint de défi, il signifie non seulement le triomphe du moi, mais aussi celui du principe de plaisir qui est ici en mesure de s'affirmer face au caractère défavorable des circonstances réelles » (Freud, 1927, p. 137). La recreation, via l'humour, de cette toute-puissance infantile, à un âge où elle a été depuis longtemps abandonnée, suppose

en effet que le sujet soit assuré de l'amour inconditionnel du parent de la petite enfance. Cette certitude est au fondement de la « confiance » de l'humoriste, qui, selon Jean-Luc Donnet, « reflète la certitude immanente de disposer inconditionnellement de l'Autre : Autre de l'identification primaire, antérieure à tout choix d'objet » (2008, p. 25). Gilbert Diatkine va même jusqu'à penser que « le rire du jeune enfant qui retrouve ses parents après une séparation est le prototype du rire comique » (2006, p. 545). Le sentiment d'invulnérabilité de l'humoriste suppose en tout cas l'identification de l'humoriste aux parents. En s'identifiant à l'adulte, et en traitant les autres et lui-même en enfant, l'humoriste utilise la position de surplomb du surmoi pour triompher de sa détresse infantile et proclamer son invincibilité : « C'est comme si nous les envions pour l'état psychique bienheureux qu'ils maintiennent, pour une position libidinale inattaquable que nous avons nous-mêmes abandonnée par la suite » (Freud, 1914, p.232).

Une grande partie de la force de séduction de l'humoriste trouve son origine dans la certitude, propre à l'humoriste, d'être aimé inconditionnellement de son surmoi, un surmoi devenu en l'occurrence plus maternel que paternel, un surmoi qui console et protège au lieu de juger et de punir. Ainsi, même si, de film en film, Woody Allen nous propose de contempler les errements, tourments et déboires de ses personnages, l'omniprésence de son humour fonctionne en même temps comme l'antidote ultime à même de leur garantir une immunité totale. Dans *Hannah et ses sœurs*, Woody Allen se parodie lui-même en hypocondriaque suicidaire. Parce qu'il ne parvient pas à donner un sens à sa vie, il quitte son travail, se terre chez lui, puis erre dans Central Park jusqu'à se faire approcher par un groupe d'Hare Krishna qui lui propose d'adhérer à leur secte. Son monologue intérieur, en voix off, commente la scène : « Tu te moques de qui ? Tu vas devenir un Krishna ? Tu vas te raser la tête, porter des robes et danser dans les aéroports ? Tu ressembleras à Jerry Lewis. Mon Dieu, je suis au bout du rouleau ». Son personnage peut bien être « au bout du rouleau », son humour met toujours le narcissisme allenien hors d'atteinte. En séance, l'humour a souvent cette fonction. Clara, une patiente qui aborde avec chagrin et angoisse une séparation,

remarque : « Pour moi, vivre quelque chose de simple... c'est compliqué ! ». Recours transitoire et momentané, l'humour permet à Clara d'énoncer une difficulté en s'en préservant, en ménageant un point d'invulnérabilité qui lui permet enfin de s'y confronter.

L'HUMORISTE SYSTEMATIQUE, UN PERVERS COMME UN AUTRE ?

Quand il veut caractériser et appréhender le normal, Freud envisage le pathologique, grossissement caricatural du normal. Or, que se passe-t-il quand une personne n'a pas seulement de l'humour mais qu'elle *est* humour, c'est-à-dire que l'humour n'est plus seulement chez elle un trait ou une capacité, mais le fondement même de son identité et de son rapport au monde ? Qu'en est-il de tous ceux pour qui, comme Woody Allen, l'humour n'est plus seulement un trait identitaire parmi d'autres, mais l'une des formes principales du moi ? Il me semble que, dans ce cas de figure précis, l'humour n'a plus uniquement une fonction défensive de restauration narcissique momentanée, mais qu'il ordonne également l'ensemble du rapport à soi-même et à l'autre. « L'humoriste systématique » assoit, par le biais de l'humour, une position subjectale à mi-chemin entre narcissisme et objectalité, position dans laquelle la relation aux objets est certes maintenue, mais où toute atteinte et toute dépendance vis-à-vis d'eux est déniée ou, tout au moins, suspendue. L'humour dégage plus qu'il n'engage, il établit avec l'objet une forme de relation où il s'agit d'agir sur l'autre sans qu'il n'agisse sur soi. L'humour assigne alors une place singulière à l'objet : il revient à l'objet, par son rire, de conforter l'humoriste dans une autosuffisance narcissique, dont l'objet est en même temps, par définition, exclu. Modalité singulière du lien, l'humour systématique maintient subtilement l'objet à distance tout en créant, dans le rire partagé, une communion peut-être plus illusoire qu'il n'y paraît.

C'est sans doute ce qui fait la spécificité et le charme dévastateur du couple Woody Allen - Diane Keaton, couple dont *Annie Hall* immortalise en 1977 la rencontre et dont *Meurtre mystérieux à Manhattan* célèbre en 1993 les retrouvailles. En rencontrant Annie Hall, Woody Allen, *alias* Alvy Singer, rencontre une femme qui n'a certes pas le même humour

que lui, mais qui a, et ce n'est pas donné à tout le monde, autant d'humour que lui. Rencontre singulière, dans laquelle : « Annie inverse l'ordre des choses (...) elle fait à Alvy ce qu'Alvy fait au spectateur : elle lui coupe l'herbe sous le pied, anticipe ses réponses et le prend de vitesse » (Daney, 1977, p. 38). Rencontre unique, à l'image de la célèbre scène des homards dans laquelle Woody Allen et Diane Keaton scellent leur amour en se livrant à un combat héroïcomique avec des homards vivants que Woody Allen doit jeter dans l'eau bouillante pendant que Diane Keaton le prend en photo. Rencontre miraculeuse, puisqu'aucune autre femme ne sera capable de faire de la cuisson des homards une aussi excitante aventure, mais rencontre qui achoppera néanmoins sur la sexualité, où précisément la rencontre ne se fait pas, et qui renvoie chacun des deux partenaires à sa solitude narcissique, au non-désir et à l'impossible partage de l'intime.

Seize ans plus tard, Woody Allen quitte Mia Farrow pour sa fille adoptive, Soon-Yi ; il est trainé dans la boue dans les médias pour de supposés actes pédophiles sur un autre de ses enfants. La même année, il tourne *Meurtre mystérieux à Manhattan* et retrouve à l'écran Diane Keaton, sa précédente femme. Retrouvailles singulière, unique et miraculeuse du couple Woody Allen - Diane Keaton, devenus des *sparing partners* accomplis de l'humour, se renvoyant la balle avec une aisance et une décontraction totales. Dès le début du film, le ton est donné. Traînée par Woody Allen à un match de hockey sur glace qui l'ennuie profondément, Diane Keaton répond à son mari, qui lui reproche de ne pas se concentrer sur les passes entre les joueurs : « Avec tes problèmes de vue, tu ne dois même pas voir le palet ! ». Quelques scènes plus tard, sur le parvis du Metropolitan Opera de New York, et, sur fond d'opéra wagnérien, Woody Allen répond à sa femme qui lui reproche d'être parti à l'entracte alors qu'elle avait regardé, elle, le match de hockey sur glace en entier : « Quand j'entends trop de Wagner, ça me donne envie d'envahir la Pologne ! ». Au sein de ce vieux couple, l'humour permet la distillation d'une grande agressivité, tout en protégeant le lien avec l'autre des ravages éventuels qu'elle pourrait causer. Derrière son optimisme et sa verve comique, *Meurtre mystérieux à Manhattan* met en scène la discrète lassitude d'un vieux

couple en proie aux regrets et à la désillusion. Alors que le désir n'est plus là, et que l'humour partagé ne suffit pas à empêcher les envies d'adultère, il faudra pas moins de trois meurtres et une prise d'otages pour que Woody Allen et Diane Keaton retombent avec enthousiasme dans les bras l'un de l'autre. Trop d'humour tuerait-il l'amour ?

Dans *Annie Hall* comme dans *Meurtre mystérieux à Manhattan*, l'humour, refuge et viatique des personnages, instaure en effet, par-delà la communion du rire, une distance infranchissable entre le sujet et l'objet de son désir, signe, là encore, de sa nature profondément narcissique, et signe également de sa possible utilisation perverse. En réduisant l'autre au statut de perpétuel « spectateur auditeur » de mots d'esprit chargés d'agressivité, l'humour instaure un contrôle de l'objet, bien éloigné de la liberté que l'humour est censé conférer, aussi bien à celui qui en fait qu'à celui qui en reçoit. Au contraire, on peut même penser que l'humour systématique a un double pouvoir : il tient l'objet à distance tout en s'assurant une prise continuelle sur lui. Dans cette étrange chorégraphie, l'humour participe d'une emprise perverse sur l'autre, emprise dont on sait qu'elle tend toujours à nier chez l'autre le statut de sujet désirant pour le réduire à la seule fonction d'objet à la merci du sujet pervers (Dorey, 1981, p. 126). L'humour confère ainsi à l'humoriste systématique une forteresse narcissique dans laquelle il est protégé des atteintes possibles d'un objet réduit au statut de spectateur auditeur hilare, mais cette forteresse, tout en lui garantissant son invulnérabilité, est un lieu de solitude, une prison qui isole des autres et de soi-même.

TORDRE LE LANGAGE

Mais la solitude de l'humoriste systématique, son enfermement narcissique, n'est-il pas également lié au fait qu'il s'approche plus que tout autre du vertige propre au langage ? « Le rire provoqué par le mot d'esprit détourne de l'angoisse insupportable de voir le non-sens, si près du sens, prendre un autre sens » (Jean-Claude Lavie, 1988, p. 28). A l'instar du poète, qui « tempère le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles, et nous enjôle par un gain de plaisir » (Freud, 1908, p. 170), l'humoriste, véritable créateur

d'illusion, nous offre un « plaisir préliminaire » qui permet que « des tensions se libèrent dans notre âme » (p. 171). Parce que le *Witz* a la capacité d'abolir toute réalité en la reconnaissant dans le même temps, il utilise le pouvoir des mots et célèbre une épiphanie maniaque dont le point de rupture serait la découverte qu'il n'y a en réalité aucun point fixe auquel se raccrocher, et par rapport auquel le langage serait ordonné : « Plus directement que dans aucun autre de ses écrits, Freud fait apparaître à quel point le langage qui nous appartient en réalité nous détient » (Jean-Claude Lavie, 1988, p. 28).

En utilisant le double sens, la polysémie des mots, le mot d'esprit révèle le pouvoir du langage à se retourner contre lui-même, et à déconstruire le sol qu'il vient lui-même d'édifier. Dans *Le Séminaire XVII*, Lacan insiste : « Quand je dis *l'emploi du langage*, je ne veux pas dire que nous l'employons. C'est nous qui sommes ses employés » (1991, p. 74). Les mots se jouent de nous, bien au-delà de tous nos efforts pour jouer avec eux. Cette reconnaissance de la préséance du langage explique sans doute l'affinité profonde entre l'humour et la psychanalyse. Ces deux pratiques utilisent toutes les modalités et toutes les ressources du langage pour faire advenir ce qui ne saurait se dire, ce qui par définition échappe, ce qui défie l'esprit de sérieux et ses prétentions totalisantes et parfois totalitaires. L'humoriste, celui qui sait jouer avec les mots, se dédommage certes de la perte de la toute-puissance infantile, et même il parvient à la recréer le temps d'un bon mot. Mais il s'affronte également à chaque fois, et c'est son tragique, au vide qui gît au cœur des mots, ce vide tragicomique que le théâtre de Beckett explore avec obstination. Les humoristes systématiques auraient-ils recours à l'humour comme à une défense maniaque venant les protéger d'une mélancolie qui serait propre au langage lui-même ? On entend souvent dire que les comiques professionnels sont sinistres, à l'image du visage tragique et bouleversant de Buster Keaton. L'humour ne désigne-t-il pas toujours au bout du compte l'absurde de la condition humaine, la mort qui gît au cœur de la vie et qui va finir par l'emporter ?

Il n'est sans doute pas anodin que Freud retienne comme exemple caractéristique du « sens de l'humour » le mot d'esprit du condamné à mort, qui, en marchant vers la potence un lundi matin, s'écrie : « Eh bien, la semaine commence bien ! » (Freud, 1905, p. 261). Car la parenté de l'humour avec la *mort* est aussi énigmatique que profonde. Pour pénétrer cette énigme, on peut s'appuyer sur l'analogie que Vernant établit entre la Gorgone et une autre figure mythologique plus mineure, Baubô, une vieille femme facétieuse, un peu ogresse, un peu spectre. Baubô fait cesser le jeûne mélancolique de Demeter en exhibant son sexe et en le manipulant de telle sorte qu'il figure un visage d'enfant. Cette vision, au lieu d'engendrer la terreur comme le fait la vue de la Gorgone, fait éclater de rire la déesse endeuillée par la mort de sa fille.

Sans doute cette vision lui rappelle-t-elle le pouvoir d'enfanter, le pouvoir de vie propre au sexe de la mère ? Sans doute aussi le rire n'est-il pas si éloigné de la stupeur, de l'effroi : comme le sexe de la mère, la mort ne peut se regarder dans les yeux sans provoquer un effroi dont le rire garde la trace, signe de l'inquiétante étrangeté propre à ces deux figures. Mais la Gorgone et Baubô sont pourtant, par-delà leurs affinités, deux figures antinomiques. La Gorgone est une tentative de figuration de « l'horreur du chaos, de l'informe et du non-sens » (p. 89) qu'est la mort. Sa vision sidère et pétrifie. On n'en revient pas. On ne peut la regarder dans les yeux. Or, la vision du sexe de Baubô ranime la déesse endeuillée, lui redonne goût à la vie. En faisant rire de l'exhibition de sa vulve, Baubô fait passer de la douleur au plaisir, elle apprivoise l'effroi, elle fait triompher la vie sur la mort.

LE DEFI A LA MORT

Ne serait-ce pas là ce que Freud appelle la « grandeur d'âme » (1905, p. 261), la « dignité » (1927, p. 137) de l'humour ? Car l'humour anoblit toujours celui qui en fait usage. En 1897, peu de temps après la mort de son père, Freud se met à noter soigneusement des *Witze* dans un cahier qui leur est spécialement destiné. Son lien au mot d'esprit, à la blague juive, n'est pourtant pas sans ambivalence. En 1908, il avait brûlé son cahier d'histoires

juives. Mais, au cœur de la première guerre mondiale, alors que les siens sont menacés dans leur vie même, Freud recommence à noter dans un petit carnet des *Kriegwitze* pétris d'humour juif : « Un soldat écrit à ses parents pour leur donner des nouvelles du front : Chers parents, tout va bien pour nous ; nous reculons de plusieurs kilomètres par jour. Si Dieu me prête vie, je serai à la maison pour Rosh Hashana ». Fils d'un homme plein d'humour, Freud reprend à son compte un héritage qui, par-delà sa famille, est celui des Juifs. Des histoires juives, ce trésor culturel aussi inestimable que dérisoire, Freud dira : « Ce sont les aspects variés de la misère sans espoir du juif auxquels font allusion ces histoires pessimistes » (1905, p. 134). Avec *Le mot d'esprit*, sans doute Freud entreprend-il de donner à cet héritage ses lettres de noblesse scientifiques. Et de rendre à l'humour ce qu'il lui a donné.

Dans ses films, Woody Allen théorise son rapport à l'humour en même temps qu'il le met en pratique. Alors qu'il oblige Diane Keaton à acheter des livres sur la mort dans une librairie, Woody Allen lui explique dans *Annie Hall* : « Je suis obsédé par la mort. C'est un de mes sujets favoris. J'ai une vision de la vie très pessimiste. Il faut que tu le saches si on sort ensemble. Pour moi, la vie se divise entre l'horrible et le misérable. Deux catégories. L'horrible, pour tous les cas en phase terminale. Et les aveugles. Et les estropiés. Je me demande comment ils s'en sortent. Et les misérables c'est tous les autres ». Un temps. Puis il ajoute : « Donc, tu peux t'estimer heureuse de n'être que misérable ! ». L'humoriste est noble et grandiose car, alors même qu'il éprouve l'effroi, l'inquiétante étrangeté dont la mort est porteuse, il choisit d'en rire et d'en faire rire. Comme Woody Allen, l'humour ne dénie pas la mort. Bien au contraire il la reconnaît au fondement de tout, et il partage toujours avec elle une affinité de forme quand ce n'est pas également de contenu. Comme la mort, l'humour ouvre sur le non-sens ; comme la mort, l'humour défie les vérités et les valeurs les plus établies ; comme la mort enfin, l'humour prend de court, il surgit là où on ne l'attend pas. Mais une chose les sépare néanmoins radicalement. L'humour, véritable manie ordinaire, ou plus exactement véritable point de passage entre la mélancolie et la manie, permet de

supporter à la mélancolie de notre destin tragique qui fait que l'on doit mourir alors qu'on trouve tant de plaisir à vivre, et mieux encore, il fabrique du plaisir à partir de ce tragique.

PERVERTIR LA MORT POUR FAIRE DE LA VIE

À la fin d'*Hannah et ses sœurs*, Woody Allen raconte comment il a finalement repris goût à la vie. Alors que, pour échapper au non-sens d'une vie qui sombre dans la mort, il avait décidé de se suicider en se tirant une balle dans la tête, il se rate (gag visuel), puis sort dans la rue, complètement bouleversé, pour reprendre ses esprits. Il rentre au hasard dans un cinéma, hagard, et se retrouve assis devant un film des Marx Brothers. Et, devant ce film qui est un des films préférés de son enfance, il se dit : « Comment as-tu pu penser à te suicider ? C'est complètement absurde. Regarde tous ces gens à l'écran. Ils sont vraiment drôles. Et même si le pire est vrai, après tout ? Et même si c'est vrai que Dieu n'existe pas, et qu'on ne vit qu'une fois, et c'est tout ? Tu ne voudrais pas être de la partie ? C'est déjà ça, non ? Et alors j'ai commencé à me détendre et j'ai vraiment passé un bon moment ». Les Marx Brothers, ces pères spirituels de l'humour allenien, lui offrent dans cette scène une leçon d'humour qui est aussi une leçon de vie. Ils montrent à Woody Allen le lien secret qui existe entre l'humour et la vie. Les Marx Brothers sont drôles. Ils s'amusent, ils font n'importe quoi, ils font de la musique avec tout ce qui leur tombe sous la main, ils font les pieds au mur, ils profitent de la vie en célébrant son absurdité. Ils choisissent, dans et par l'humour, la vie, et le mouvement, qui sont en réalité une seule et même chose, car l'humour est un mouvement de vie qui érotise la mort et donc lui redonne vie, comme Baubô quand elle présente et agite sous le nez de Déméter son sexe de vieille femme. L'humoriste ne peut pas faire mieux. Il ne peut pas faire que la mort n'existe pas. Mais il peut fabriquer de la vie (psychique) avec, ce qui n'est pas rien, et même, peut-être, est-ce ce qu'il y a de mieux à faire tant qu'on est en vie.

Isée Bernateau
3 rue Jean du Bellay
75004 Paris
isee.bernateau@orange.fr

BIBLIOGRAPHIE

- André J. (2009), *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, PUF.
- Deutsch H. (1973), *Autobiographie*, Paris, Mercure de France, 1986.
- Daney S. (1977), Le cinéphile à la voix forte, *Les Cahiers du cinéma*, 282, p. 37-38.
- Diatkine G. (2006), Le rire, *Revue française de psychanalyse*, 70, 2, p. 529-552.
- Donnet J.-L. (2008), Une rare liberté de penser. *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 17, p.13-29.
- Donnet J.-L. (2012), L'humour et la séance, *Revue française de psychanalyse*, 76, 5, p. 1649-1658.
- Dorey R. (1981), La relation d'emprise, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 24, p. 117-141.
- Freud S., Ferenczi S. (1920-1933), *Correspondance*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Freud S. (1887-1904), *Lettres à Wilhelm Fliess*, Paris, PUF, 2000.
- Freud S. (1905), Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient, *OCFP .P*, VI, Paris, PUF, 2014.
- Freud S (1908), Le poète et l'activité de fantaisie, *OCFP .P*, VI, Paris, PUF, 2007.
- Freud S (1914), Pour introduire le narcissisme, *OCFP .P*, XII, Paris, PUF, 2005.
- Freud S (1915a), Remarques sur l'amour de transfert, *OCFP .P*, XII, Paris, PUF, 2005.
- Freud S (1915b), L'inconscient. Métapsychologie, *OCFP .P*, XIII, Paris, PUF, 1988.
- Freud S (1927), L'humour, *OCFP .P*, XVIII, Paris, PUF, 1994.
- Kameniak J-P (2000), *Freud, un enfant de l'humour*, Lausanne, Delachaux et Nestlé.
- Lacan J (1991). *Le séminaire livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil.
- Lavie J-C (1988), Préface, Freud S. , *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- Vernant J-P (1989), *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard.

Résumé –

L'auteur, en reprenant la deuxième théorisation de l'humour par Freud en 1927, entreprend de montrer que l'humoriste, utilisant l'humour comme défense maniaque, offre à autrui le spectacle d'un narcissisme intègre, inentamé par la dépendance et la détresse. Ce faisant, l'humoriste systématique exerce un charme particulier sur son auditoire, mais il maintient aussi ses objets dans une certaine distance, à mi-chemin entre indifférence narcissique et emprise perverse. Mais l'humoriste, celui qui connaît et utilise les pouvoirs du langage, entretient un lien profond avec le non-sens d'une vie qui sombre dans la mort, mais refuse de sombrer dans la mélancolie grâce au renversement maniaque que permet l'humour.

Mots clés – humour – narcissisme – mort – relation d'objet narcissique – emprise perverse.