

## Quand et pourquoi le spectateur rit-il ?

Paul Bouissac, Université de Toronto

### Le problème du rire

Le rire est un comportement spontané si commun qu'il a souvent servi à définir l'espèce humaine. Les premiers efforts déployés pour en comprendre la nature ont associé le rire aux situations comiques qui se produisent dans la vie sociale ou qui sont représentées dans des spectacles tels que comédies et numéros de clowns, ou dans des productions graphiques telles que caricatures ou dessins animés. Les psychologues et les littérateurs ont observé qu'il y a de nombreuses nuances du rire, du sourire accompagné d'une brève vocalisation gutturale au rire à gorge déployée, du rire forcé ou rire jaune au fou rire irrésistible et contagieux. On en est venu à accepter comme une évidence que ce qui est comique fait rire et que le rire est le signe du comique. La circularité de ces deux assertions montre que ni l'une ni l'autre ne peuvent tenir lieu de définition et encore moins d'explication. Les recherches systématiques entreprises au cours des dernières décennies ont démontré que le rire n'est associé que dans une proportion relativement faible au comique soit qu'il constitue un signal social de congénialité ou d'agression collective, soit qu'il trahisse un dysfonctionnement cérébral (Provine 2000). Cependant, dans tous les cas, le rire semble bien être accompagné d'un sentiment d'euphorie. L'ensemble de ces données permet de poser le problème du rire dans des termes très différents de ceux qui servirent de bases en leur temps à Bergson (1924 [1900]) et à Freud (1905) quand ils entreprirent de proposer une théorie du rire. Darwin (1872), lui, avait très tôt renoncé à émettre une interprétation évolutionniste et avait renvoyé le lecteur de son livre sur l'expression des émotions chez l'homme et les animaux aux travaux d'Herbert Spencer (1863), auteur d'une physiologie du rire qui avait été publiée dix ans plus tôt. Quant à Freud et Bergson, remarquons dès l'abord que le champ empirique de ces deux philosophes était restreint à des productions verbales de nature littéraire ou semi-littéraire. Tenter de répondre à la question: « quand et pourquoi le spectateur rit-il ? » est un défi qui requiert une mise à plat de cette problématique et de prendre pour base de la réflexion des données ethnographiques telles que celles qui sont fournies par l'observation de spectacles de clowns qui font vraiment rire. Il conviendra ensuite de se demander si les progrès des neurosciences contemporaines permettent d'éclairer un peu ce phénomène obscur.

### Le rire au cirque : Rob Torres

Observons donc un gag dans un numéro de clown contemporain. Mais il convient tout d'abord d'élaborer un modèle de ce qu'il est convenu d'appeler un gag. C'est avant tout un événement cognitif (Bouissac 2015). Le mécanisme cher à Henri Bergson (1924 [1900]) pour qui l'essence du comique est la mécanisation de l'humain ne résiste pas à l'analyse de situations réelles. La trop célèbre peau de banane peut provoquer le rire seulement dans des circonstances particulières. C'est un exemple qui appartient au domaine du *denken experiment*. Pour rester dans ce domaine facile, imaginons une frêle grand-mère ou une femme enceinte glissant sur une peau de banane. Cet accident évoquera sans nul doute une émotion d'empathie et un comportement d'aide. Si, toutefois, la victime est un personnage prétentieux et arrogant, et si la chute n'a pas de conséquences graves, la prémisse constituée par un comportement qui implique que l'individu pense qu'il est au-dessus du commun des mortels se trouve soudain démentie par la conclusion brutale de l'argument : la perte de la station debout des humains dominants. C'est qu'en effet, tout gag est constitué par la forme d'un argument dans lequel une prémisse est posée puis suivie d'une conclusion qui n'est pas sélectionnée parmi

celles que la prémisse devrait logiquement évoquer. Un gag peut être réalisé verbalement ou visuellement ou encore par une combinaison multimodale. Une proposition, un geste, une attitude, ou une situation dans un contexte donné créent un horizon d'attente dont l'éventail est prédéterminé par la logique souvent tacite de la culture ambiante ou simplement par les lois physiques et biologiques. En présence d'un processus quelconque, nos ressources cognitives nous permettent d'anticiper sa trajectoire probable et sa conclusion vraisemblable. Il peut y avoir incertitude lorsque plusieurs conclusions sont également probables, mais il s'agit alors d'une incertitude relative. Dans le gag, la conclusion est telle qu'elle ne pouvait être anticipée et constitue donc une information maximale. Quand une boule de billard roule dans une direction donnée sous l'effet de l'impulsion qui lui a été transmise par le joueur, nous calculons spontanément la probabilité de son acheminement au but en fonction de sa vitesse et de sa direction initiale. La quantité d'information finale sera proportionnelle au nombre relativement restreint de possibilités. Si une boule d'apparence ordinaire avait été fabriquée de sorte qu'elle explose en heurtant le rebord au lieu de rebondir, l'information serait extrême car située totalement en dehors des possibilités envisageables au départ. Les témoins seraient surpris, étonnés, ou même en proie à une panique viscérale devant l'absolument inattendu et son danger potentiel.

Semblablement, l'effet de gag résulte de la production d'une information maximale mais qui est de nature culturelle plutôt que physique. Suivons ce processus au cours de la description d'une séquence complexe observée en novembre 2011 au Big Apple Circus à New York. Le clown Rob Torres est un auguste qui occupe seul la piste où il exécute des séries de gags qui constituent la substance de son numéro. C'est un personnage typique du genre : grimage néoténique, chevelure embroussaillée, costume hors-normes, comportement d'apparence infantile, maladresses jouées avec naturel, et air d'innocence espiègle. Rob Torres jongle avec des petits cônes métalliques qu'il jette en l'air et tente de recevoir emboîtés les uns dans les autres. Le jonglage n'est pas sans mérite mais le clown introduit des échecs truqués qui progressivement suggèrent la possibilité d'un accident. Effectivement, son pouce se trouve coincé entre deux cônes quand ceux-ci s'emboîtent. Il grimace et pleure de douleur comme un petit enfant, regarde autour de lui pour chercher du secours et identifie une spectatrice du premier rang vers laquelle il se précipite en tendant son pouce pour qu'elle y pose un bisou réparateur. La spectatrice se plie de bonne grâce à cette requête et le clown exprime son ravissement car la douleur a évidemment disparu. En retournant au centre de la piste pour y continuer son numéro de jonglage, il trébuche et tombe à plat ventre. C'est maintenant son nez qui a heurté le sol et, après s'être relevé, il fait demi-tour et se dirige vers la même spectatrice pour qu'elle répète le bisou guérisseur, ce qu'elle semble faire malgré la proximité des visages que cela implique. Enfin, Rob Torres est de nouveau au centre de la piste et jette ses cônes en l'air mais cette fois ils retombent vers son bas ventre et le clown se comporte comme un homme qui a reçu un choc aux testicules. Il se dirige immédiatement vers la spectatrice en marchant difficilement les genoux collés l'un contre l'autre. Avant d'arriver devant elle, il fait un geste de refus avec une expression d'horreur comme si elle s'apprêtait à répéter l'action précédente sur la partie du corps heurtée par les cônes.

Ce gag est articulé en trois éléments syntaxiques qui reprennent le même argument. La première prémisse est une douleur accidentelle mineure dont la conclusion est le recours à un comportement infantile qui consiste à recevoir un baiser de la mère sur la partie affectée. La seconde monte d'un cran la nature de l'accident et répète le comportement infantile mais en introduisant une connotation ambiguë car le public ne peut pas ignorer que bien qu'il mime la réaction d'un enfant Rob Torres est un homme adulte. La troisième prémisse évoque immédiatement une conclusion qui franchit les bornes de la décence. L'acte n'est cependant pas consommé car le clown rejette cette possibilité par un geste d'horreur après l'avoir suggérée par son comportement. Le degré d'hilarité a progressé d'un sourire amusé mêlé de quelques rires légers au moment de la première conclusion à des rires plus francs pour saluer la seconde. Mais la troisième prémisse qui permet d'anticiper la conclusion déclenche de longs éclats de rire au moment même où le clown ébauche quelques pas vers la

spectatrice.

Reprenons le déroulement séquentiel de ce gag ternaire. Il est aisé de noter que le rire est corrélé à des comportements transgressifs. Bien que l'implication de membres du public dans les numéros de clowns soit devenue habituelle dans les spectacles contemporains (qu'il s'agisse de compères ou d'authentiques spectateurs) le bord de piste est un signe redondant de disjonction entre l'espace du public et l'espace du spectacle qui sont par principe mutuellement exclusifs. C'est une frontière toute théorique puisqu'elle est facile à enjamber. Elle a donc la force symbolique d'un tabou plus qu'elle ne constitue une barrière infranchissable. Les spectateurs du premier cercle sont les plus exposés au danger de contamination (ou aux accidents) pour le prix de leur proximité de voyeurs. Le bisou sur le nez cause un premier choc car il requiert un contact quasi intime avec une jeune femme à qui le clown fait jouer malgré elle un rôle de mère en l'entraînant dans son propre jeu. Son approche est si suppliante et ses intentions apparemment si innocentes que la spectatrice aurait mauvaise grâce de le rejeter. Le deuxième bisou — le choix de ce mot est approprié dans la mesure où il crée une isotopie enfantine — est doublement transgresseur car il fait un pas vers une intimité plus étroite et se trouve dirigé vers la même personne. Les rires plus soutenus qui accompagnent ce geste indiquent bien que le public soupçonne que le clown profite de la situation tout en restant dans le domaine de la relation mère-enfant. Il franchit cependant une borne même s'il ne s'agit que d'un geste esquissé. La troisième étape, à peine est-elle suggérée par le comportement du clown, déclenche des éclats de rire francs et massifs qui paraissent irrépressibles. La raison en est évidemment que le clown amorce la transgression du tabou de l'inceste puisqu'il transforme virtuellement la spectatrice de métaphore de la mère en métaphore de l'amante en jouant sur la contiguïté corporelle. Pour souligner ce passage à l'évocation d'une transgression majeure, il s'arrête à mi-chemin et fait un geste de refus horrifié comme si la spectatrice se préparait à l'action. Cette dernière transgression est magnifiée par le fait que la séparation des deux espaces est virtuellement abolie par la promiscuité qui est évoquée. Le rire semble bien être proportionnel au degré de transgression qui est représenté. Ne serait-ce donc que la manifestation d'un mouvement agressif destiné à réprimer ceux qui transgressent les normes sociales, comme le soutiennent les théoriciens du rire ? S'il en était ainsi, il serait difficile de concilier cette violence implicite avec le sentiment de joie intérieure et de plaisir collectif qui accompagne ce rire. Le spectateur est transformé par cette expérience inattendue. Il rit à gorge déployée et fait un triomphe au clown qui a perpétré ces transgressions graduelles. Le problème est beaucoup plus complexe, comme nous allons le voir.

### **Pourquoi le rire ?**

Si le rire ne s'observait que dans des situations comparables à celle qui vient d'être décrite, le problème serait relativement simple car il y aurait une exacte et vérifiable corrélation entre une cause et son effet. Reprenons les données en présence. Il n'y a aucun doute que le gag de Rob Torres est un événement cognitif qui consiste à mettre en rapport immédiat des réalités culturelles régies par des relations d'exclusions mutuelles : l'espace (du) public et l'espace de la performance ; le comportement enfantin et le comportement adulte dans la relation entre les sexes par rapport aux parties du corps concernées ; le statut de la femme en tant que mère ou en tant qu'épouse ou simplement partenaire sexuel. Les modalités de transgression de ces disjonctions culturelles sont respectivement l'invasion, la ruse séductrice et l'inceste. Ces disjonctions ont la particularité d'être imposées par l'arbitraire culturel sur un continu naturel : la contiguïté spatiale et corporelle, la continuité temporelle, et l'identité biologique. Ces disjonctions restent tacites dans la vie ordinaire car elles sont tenues pour acquises. Elles sont l'étoffe même du sens qui structure notre comportement social. Elles ne se manifestent à la conscience que si elles sont transgressées de manière redondante et sanctionnées par la loi ... ou par le rire. Cette constatation nous confronte à un paradoxe, car le rire n'est pas exclusivement observé dans ce type de situation (Provine 2000, 2012).

Le rire est un phénomène physiologique qui dépend de l'activation de réseaux neurologiques qui, d'après la première observation de Spencer (1863), peut être décrit comme une décharge d'énergie nerveuse par saccades provoquée par des événements ou des pensées inattendus qui surprennent agréablement : « Une grande quantité d'énergie nerveuse, au lieu de se laisser aller avec le flot de l'impression agréable produite par ces événements ou pensées et de les exprimer librement se trouve brusquement bloquée [...] ce surplus d'énergie doit se libérer par une sorte d'explosion dont les vagues se répandent par le nerf moteurs qui irriguent de multiples muscles et produisent ces actions demi-convulsives que l'on nomme le rire<sup>1</sup> ». (1863: 114). Darwin, de son côté, fait une description rapide des mouvements chaotiques musculaires et respiratoires qui caractérisent l'hilarité et avoue son impuissance à expliquer scientifiquement ce comportement. Le rire est une sorte d'orgasme ou de crise d'épilepsie qui n'est pas nécessairement associé au plaisir sexuel, émotionnel, ou cognitif, et peut même être très douloureux dans des pathologies qui n'ont rien d'amusant. Il peut aussi bien être associé à un sentiment de plaisir dans des situations totalement étrangères à l'humour et au comique. Ce manque d'adéquation entre rire et comique nous oblige à écarter la tentation de considérer une relation sémiotique de type signifiant / signifié entre les deux. Ce ne sont pas en effet les deux faces d'un même acte de signification.

Émettons donc l'hypothèse contre-intuitive que nous sommes en présence d'une relation accidentelle entre les deux, une sorte de sous-produit d'un processus dont la logique nous échappe mais dont le pouvoir transformateur du sujet est évident, aussi bien au niveau physiologique qu'au niveau psychologique. Ces deux ordres de phénomènes sont incommensurables et ne peuvent être compris sans la découverte d'un moyen terme. Le rire est un comportement chaotique qui est le symptôme d'un ébranlement neuromusculaire qui ne peut être provoqué que par des causes du même ordre, à moins évidemment de faire l'hypothèse cartésienne d'une glande pinéale pour expliquer le passage du cognitif aux mécanismes corporels. Une grande proportion de production de rire est causée par le chatouillement chez les humains aussi bien que chez les primates et même les rongeurs d'après, par exemple, les recherches de Jaak Panksepp (2007). Le rire pathologique peut résulter de tumeurs du cerveau qui stimulent les centres moteurs. Ce rire « inapproprié » a été longtemps considéré comme un signe de possession démoniaque qui relevait du domaine de l'exorciste ou du shaman. De nos jours encore, on a recours à ce traitement dans certains contextes religieux (Télez-Zenteno et al. 2008). S'il en est bien ainsi, demandons-nous en quoi le choc cognitif produit par un gag peut être assimilé à un trauma. Il faut pour cela comprendre qu'un gag est une source soudaine d'information maximale dans la mesure où elle révèle non seulement l'inattendu mais aussi l'inacceptable par rapport aux chemins tracés d'avance au cours du développement culturel. Les inhibitions qui fondent les interdits doivent être réalisées au niveau des synapses et toutes transgressions imposées de l'extérieur de manière redondante imposent une restructuration brutale et soudaine.

La soudaineté est cruciale. Si les processus cognitifs qui constituent un gag étaient suivis en pleine conscience étape par étape, comme artificiellement étalés dans le temps, et donc pouvaient être logiquement anticipés grâce à la réflexion qui les accompagnerait, cette compréhension au ralenti ne provoquerait pas le rire. Il est d'expérience courante que dès que la conclusion de l'argument qui forme une blague ou un gag peut être prédite avec certitude, la subtilité logique ou sémantique, ou l'audace de la transgression culturelle en jeu peuvent être appréciées mais ne déclenchent pas le rire. Au plus, c'est un sourire de connaisseur qui signale ce jugement de valeur. C'est pourquoi la performance d'un gag doit s'articuler dans une structure temporelle très précise. Rob Torres produit son gag ternaire sur le mode anaphorique, comme s'il jouait une partition musicale dont le tempo ne laisse pas le temps de respirer, si l'on peut dire. L'information est créée à un rythme constant et soutenu qui ne permet pas la manifestation de failles réflexives dans l'attention du public. La surprise

---

<sup>1</sup> Herbert SPENCER, *Essays on Education*, London, Dent, 1863, p.114

doit être au rendez-vous. Mais ni l'intensité d'une surprise, ni la magnitude de la violation d'une loi, ni la soudaineté de sa réalisation ne suffisent à provoquer le rire. Les prestidigitateurs, les magiciens, les pickpockets produisent de l'information spectaculaire qui étonne et intrigue mais ne fait pas rire. C'est qu'ils représentent des transgressions de lois physiques : apparitions et disparitions inexplicables, transformations qui défient la logique, lévitations, etc. Dès que l'on observe le rire du spectateur, l'on s'aperçoit qu'il répond exclusivement à des transgressions de lois ou de règles culturelles. Étant donné que l'ensemble de ces règles où tout se tient fonde notre univers du sens, on peut comprendre qu'un démantèlement même partiel de cet édifice sémiotique puisse bouleverser leurs circuits synaptiques au point de créer des restructurations catastrophiques et les effets neuromusculaires chaotiques qui en résultent et que nous appelons le rire.

Mais ce n'est pas tout. Phénoménologiquement, ce comportement du rire est associé à un sentiment d'euphorie qui semble appartenir à sa nature même. En est-il vraiment ainsi ? Il ne semble pas que ce soit le cas. L'association est accidentelle car l'euphorie est causée par la stimulation des centres de plaisir qui est un effet secondaire de la perturbation et de l'excitation des neurones dopaminergiques dont les sécrétions irriguent abondamment ces centres qui sont stimulés par une hormone particulière, la dopamine. Si l'on veut comprendre le rire et, en particulier, comprendre pourquoi c'est une expérience qui est activement recherchée par les humains au point que l'on pourrait considérer que cette quête incessante du rire est une addiction, il convient de distinguer au moins trois facteurs relativement indépendants puisqu'il peut y avoir rire sans contenu cognitif et sans plaisir, plaisir sans rire et sans contenu cognitif, et contenu cognitif sans rire ni plaisir. Un diagramme de Venn pourrait rendre compte visuellement de la zone relativement restreinte où les aires du rire, de la cognition, et de l'euphorie se recoupent partiellement. La réponse hypothétique et provisoire à la question posée par le titre peut donc être formulée de la manière suivante sous forme de ricochet causal accidentel : un choc cognitif qui met en cause des normes culturelles bien établies sur leur base neuronale cause un ébranlement qui affecte les centres moteurs contrôlant l'hilarité qui, à son tour, stimule les réseaux de neurones dopaminergiques qui irriguent les centres euphorisants du cerveau. En principe, cette hypothèse est vérifiable par l'examen de cas pathologiques qui démontrent l'indépendance relative des facteurs dont seule la synergie peut expliquer le rire tel que nous l'éprouvons en tant que spectateurs avec toute sa force transformatrice euphorisante. Naturellement, seuls des contrôles expérimentaux pourraient déterminer la validité de cette perspective théorique qui ne fait pas appel à l'intuition mais à un raisonnement décalé par rapport à l'expérience phénoménologique du rire qui ne va pas au-delà de la tautologie et n'explique rien.

## Conclusion

Je voudrais conclure avec un dernier exemple. Un rire que j'ai observé sans le partager, il y a quelques années au cours d'un séjour de recherche en Indonésie. Depuis la colonisation Hindoue de l'Asie du Sud-Est, les récits du *Ramayana* et du *Mahabharata* ont fourni des matériaux dramatiques au théâtre populaire. Certains épisodes sont mis en scène non seulement dans les théâtres d'ombres mais aussi par des acteurs qui représentent les dieux et les héros Hindous, et leurs tribulations. Mais ces représentations incluent la présence de quatre personnages, un père et ses trois fils, qui proviennent de la tradition javanaise antérieure à la colonisation et qui jouent dans ces pièces le rôle de serviteurs comiques des héros. Ils tournent en dérision leur discours grandiloquents. Bagong, en particulier, le dernier fils du père Somar se comporte comme un clovnm du genre auguste. Dans une scène, le Prince guerrier Abhimaniu soliloque au sujet d'une grave décision qu'il doit prendre lorsque Bagong l'interpelle d'une manière qui fait rire l'assistance. À mon regard interrogateur mon assistant me glisse en riant lui-même qu'il utilise le mauvais système d'adresse. Ce qui est une transgression majeure dans une culture complexe et hautement hiérarchisée. Somar, le père de Bagong, le réprimande. Mais Bagong se rapproche de son maître et fait une déclaration qui déclenche une

explosion de rires dans l'assistance. Mon assistant me traduit ensuite ce que Bagong a dit pour justifier le ton familier qu'il a utilisé : « Mon maître et moi, nous sommes si proches que nous sommes comme l'envers et l'endroit d'une feuille de bananier ». Dans le dialogue qui avait précédé cette réplique, Bagong avait utilisé des pronoms personnels inappropriés pour s'adresser à Abhimaniu et cela avait provoqué des rires, mais c'était simplement l'équivalent de dire « lui et moi nous sommes comme cul et chemise » (lui l'un des grands héros du Mahabharata, le fils d'Arjuna, et l'autre le plus bas dans la hiérarchie des clowns paysans). Mais la grande explosion de rire était survenue quelques secondes plus tard quand Bagong avait déclaré : « Lui et moi, nous sommes comme les deux côtés d'une feuille de bananier ». Or, il ne s'agit pas là simplement de proximité physique mais d'identité de nature. Cela est la métaphore du recto/verso d'une feuille de papier proposée par Saussure pour souligner que signifiant et signifié ne peuvent pas être pensés séparément. Cela évoque aussi la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel. Cela évoque aussi les spéculations d'Abélard au XII<sup>e</sup> siècle sur les implications qui font que père et fils dérivent leur être l'un de l'autre. Cela équivaut donc à déclarer : Bagong et Abhimaniu ne peuvent pas exister en tant que tels l'un sans l'autre. Cette affirmation d'une dépendance mutuelle efface d'un trait les distinctions et les oppositions sur lesquelles tout l'édifice social repose. Pourquoi cette subversion de la base même du sens commun qui règle les rapports entre membres d'une société cause le rire dans l'assistance, est la question à laquelle cette intervention a tenté d'apporter une réponse. Il convient en effet d'essayer d'aller au-delà d'une simple description tautologique (on rit parce que c'est comique) et de proposer une explication susceptible de stimuler une recherche empirique.

## BIBLIOGRAPHIE

BERGSON Henri, *Le rire, essais sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1924 [1900]. Les trois essais sous ce titre avaient paru en 1900 dans *La Revue de Paris*.

BILLIG Michael, « Freud and the Language of Humor », *The Psychologist* 15, 9, 2002, p. 452-455.

BOUISSAC Paul, *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, London, Bloomsbury, 2015.

DARWIN Charles, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, New York, D. Appleton, 1892.

FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard/ Idées NRF, 1969 [1905].

GERVAIS Matthew et WILSON David, « The Evolution and Function of Laughter and Humor: a Synthetic Approach », *The Quarterly Review of Biology* 80 (4), 2005, p. 395-430.

MCGRAW Peter et WARNER Joël, *The Humor Code*, New York, Simon and Schuster, 2014.

PANKSEPP Jaak, « Neuroevolutionary Sources of Laughter and Social Joy: Modelling Primal Human Laughter in Laboratory Rats », *Behavioral Brain Research* 182 (2), 2007, p. 231-244.

PROVINE Robert, *Curious Behavior: Yawning, Laughing, Hiccupping, and Beyond*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, p. 39-64.

PROVINE Robert, *Laughter: A Scientific Investigation*, London, Viking/Penguin, 2000.

SPENCER Herbert, *Essays on Education*, London, Dent, 1863.

TÉLLEZ-ZENTENO, J. F., SERRANO-ALMEIDA et MOIEN-AFSHAN F., « Gelastic Seizures Associated with Hypothalamus Harmatomas: an Update in Clinical Presentation, Diagnosis, and Treatment », *Neuropsychiatric Disease and Treatment* (6), 2008, p. 1021-1031.