

DISCOURS THÉÂTRAL ET LANGAGE COMIQUE: PROCÉDÉS DRAMATURGIQUES D'UNE ÉCRITURE

Montserrat SERRANO MAÑES

Universidad de Granada

S'il existe un mot ambigu, c'est celui du terme "discours théâtral". Mon ambition n'est pas, loin de là, celle de défaire cette ambiguïté. Je me range, simplement, sous la bannière de A. Ubersfeld (1996, 31), qui considère que ce terme recouvre aussi bien le texte théâtral lui-même que la représentation. D'autre part, en se fixant pour but l'écriture comique dans le domaine théâtral, on se heurte à une autre difficulté, et non pas des moindres; car si circonscrire le comique est toujours énormément difficile, cette difficulté s'accroît quand il s'agit de théâtre, où les exemples, comme l'indique Ubersfeld (1996, 19), "sont toujours complexes et mobiles, historiquement incertains et fragiles".

Cependant, il y a intérêt, à mon avis, à voir quels sont les moyens langagiers employés par un auteur réputé comique tel que Labiche. Essayer de cerner ces moyens, dont la preuve de leur comicité n'est plus à faire -même de nos jours on représente ses oeuvres, et le public les reçoit toujours avec gaîté-, peut éclairer un tant soit peu le fonctionnement des engrenages comiques du théâtre.

Eugène Labiche n'est pas à présenter, c'est pourquoi je me permettrai d'omettre une introduction qui me semble superflue. Ses pièces *-Le Voyage de Monsieur Perrichon, Embrassons-nous, Folleville, La Cagnotte, Un Chapeau de paille d'Italie...-* sont non seulement jouées, mais aussi étudiées et appréciées des spécialistes du théâtre. C'est justement de la dernière pièce que je viens de citer, *Un chapeau de paille d'Italie*, que je voudrais m'approcher, en vue de découvrir la saveur de ce comique vaudevillesque "labichien" qui a fait recette. Nonobstant, quelques remarques sur son théâtre peuvent éclairer l'intérêt de ce choix, étant donné que les directrices générales de son oeuvre préfigurent et sous-tendent la comicité de ses pièces.

On a relevé tour à tour leur côté onirique, surréaliste même, le poids hilarant de la représentation de la bêtise humaine, ce qui donne comme résultat un mélange contradictoire entre le théâtre de pur divertissement et la comédie de moeurs. Et il y a dans ce théâtre aussi bien une gratuité délirante dans l'assemblage des situations, dans le langage et le jeu dramatique, qu'une critique sociale teintée de dérision. Labiche est maître dans l'utilisation de tous les ressorts comiques, parmi lesquels on doit inclure le déplacement ou l'incursion des personnages, qui semblent plutôt des marionnettes, dans des espaces bien réels d'emblée, malgré leur incongruité et leur absurdité apparente.

Il ne faut en aucun cas oublier que le principe fondamental du vaudeville est le mouvement, l'agitation et l'accumulation des hasards, la multiplication de rencontres qui provoquent l'embarras du personnage et la jubilation du spectateur. Et notre auteur

excelle dans l'emploi de ces moyens¹. C'est en fait la caractéristique fondamentale de *Un chapeau de paille d'Italie*, caractérisée par un mouvement circulaire et effréné. Pendant cinq actes, Fadinard, le protagoniste, poursuit, toujours suivi du cortège de son propre mariage, un chapeau de paille d'Italie qui doit remplacer celui que son cheval a mangé; le quid est que ce rare chapeau appartenait à une dame mariée, prise en flagrant délit d'adultère à cause de cet incident, et qu'elle veut à tout prix, avec son amant, cacher sa faute à son mari. Le comble, c'est que Fadinard en avait depuis le début un double chez soi, parmi les cadeaux offerts à la jeune mariée.

Cette très légère approche de l'intrigue de la pièce porte en soi les deux axes fondamentaux sur lesquels elle est bâtie: un objet-signe, -un chapeau dont l'importance devient démesurée-, et une structure spatiale éclatée: cinq actes, cinq lieux différents.

Mais nous ne devons pas oublier que, au théâtre, dire c'est faire, selon une phrase déjà consacrée. En poussant un peu plus loin cette évidence, nous pouvons prendre conscience du fait que le discours théâtral n'est pas seulement acte de parole, mais aussi acte tout court; ce qui nous oblige à prendre en compte sa dimension verbale, et au même niveau d'importance, sa dimension visuelle².

Si nous nous en tenons d'abord à la structure spatiale de la pièce, nous pouvons parler d'emblée d'un espace scénique multiple, tant si on se réfère à l'espace scénique ou mimétique qu'à celui extra-scénique ou diégétique, tous deux "créés" par le langage. Il s'avère que dans *Un chapeau de paille d'Italie* nous avons cinq actes, avec cinq espaces mimétiques différents. Ceux-ci ont comme penchant des espaces extra-scéniques ou diégétiques pluriels, le tout entraînant un traitement spécifique de la temporalité. Car il nous est donné de savoir, en tant que spectateurs-lecteurs, non seulement ce qui se passe ou s'est passé dans le hors-texte et le hors-scène, mais aussi ce qui se passe ailleurs, au même moment qu'une action se déroule sous nos yeux.

Le premier acte a pour cadre le salon de chez Fadinard, décrit assez sommairement dans la didascalie. L'introduction des personnages montre une maîtrise particulière dans l'usage des moyens dramatiques: Le protagoniste Fadinard n'apparaît qu'à la scène III, laissant ainsi la charge fondamentale de l'exposition, lors des scènes I et II, aux servants, Virginie et Félix, et maintenant chez le spectateur une sorte de suspense, comme il arrive souvent dans les pièces comiques du XVII^e siècle. L'apparition, lors de la scène II, du personnage de Vézinet, l'oncle sourd invité à la noce, semble apporter tout simplement une charge comique assez claire, car sa surdité provoque des jeux de langage dont nous parlerons plus tard. Dans la scène V on introduit le couple trouble-fête, Anaïs et Émile, qui en attendant l'arrivée du chapeau neuf s'installe carrément dans la maison du fiancé. A partir de la scène VI, la noce fait son entrée: Le beau-père, la mariée, Bobin... Et l'engrenage commence à tourner comme un carroussel infernal: Fadinard se

¹ Ceci dans univers poreux où, comme l'indique M. Corvin (1994, 137), "tout communique avec tout: les valets, les maîtresses, les amis ne restent jamais au lieu où ils seraient inoffensifs; ils provoquent une surimpression d'espaces, un maëlstrom de chassés-croisés dont le héros risque à tout instant d'être la victime".

² D'après Issacharoff (1985, 9), "On peut difficilement faire abstraction de la manière *visuelle* dont la scène *situe* le langage, sans faire violence au genre. Au théâtre, le discours est littéralement *mis en spectacle*".

voit obligé de quitter la maison et de partir absurdement à la recherche d'un chapeau, suivi bêtement de la noce.

Le deuxième acte se déroule dans le salon d'une modiste, que le cortège prend pour la mairie. Dans le troisième, Fadinard poursuit sa recherche effrénée dans un salon de la haute société, avec division spatiale: un espace visible dans lequel il est pris pour un ténor italien par la maîtresse de maison, la baronne de Champigny, et un autre invisible mais audible, un salon où la noce s'est attablée par erreur. L'acte IV nous montre un autre intérieur, la chambre à coucher du mari "cocu" qui attend sa femme depuis le matin et qui soupçonne qu'il y a anguille sous roche. L'absurde arrive ici à son comble, car Beauperthuis, le mari, voit sa maison envahie par des inconnus -Fadinard, le beau-père, la mariée, la noce entière-, et part avec tout ce monde, laissant les lieux occupés par Vézinet, l'oncle sourd. L'acte V est le seul qui se déroule dans un espace scénique extérieur, la place en face de la maison de Fadinard: lieu de rencontre où finalement tout s'arrange pour le mieux.

Cette multiplicité spatiale entraîne forcément des déplacements entre les actes, car tous ces espaces sont censés être assez éloignés les uns des autres, si nous tenons compte du temps qui s'écoule: il n'est pas encore onze heures du matin au lever du rideau, il est onze heures du soir au début du dernier acte. D'ailleurs, des choses se passent entre temps, et dans d'autres lieux, qui ne nous sont pas montrées: Non seulement Fadinard nous fait part de sa promenade mouvementée au bois de Vincennes (I, III)³, mais le mariage a lieu entre les actes II et III, ainsi que Fadinard le raconte par l'intermédiaire d'un autre long récit. Ces récits, se déroulant dans l'espace scénique -et donc perçu par le public-, confirment en fait l'existence d'un espace dramaturgique diégétique à la présence purement verbale.

D'ailleurs, le récit s'avère être le moyen le plus efficace pour rapporter les événements du hors-scène et hors-texte. Labiche sait en plus leur insuffler des effets comiques de bon aloi, et ceci par des moyens divers: Il joue avec le sens dramatique le plus traditionnel du récit, tel qu'il a été décrit par Girard, Ouellet, Rigault (1986, 152-153), comme "incursion de la diégèse dans la mimésis". En même temps qu'il respecte plus ou moins fidèlement l'ordre institué par la dramaturgie classique, il rompt sciemment l'illusion théâtrale -le spectateur/lecteur ne peut pas être dupe en voyant de telles extravagances se poursuivre sous ses yeux- et le personnage Fadinard prend comme destinataire direct de ses récits le public lui-même:

Oui, à ma femme! ... Ah! tiens! je ne vous ai pas dit... un détail! je suis marié!... c'est fini... Que voulez-vous!... le beau-père écumait... sa fille pleurait et Bobin m'embrassait... Alors, j'ai profité d'un embarras de voitures pour entrer à la mairie et, de là, à l'église... Pauvre Hélène!... si vous l'aviez vue avec son air de colombe!... (III, IV, 345-346)

L'emploi du registre comique est une constante qui transforme les récits, ces éléments artificiels du langage théâtral, en des arrêts amusants dans la pente vertigineuse de

³ Pour les citations de la pièce, nous utilisons l'édition des œuvres complètes de Labiche publiée sous les soins de H. Gidel: *E. Labiche, Théâtre complet*, T. I-III (I), pp. 308-387).

la pièce. Et à la base de cette comicità nous retrouvons toujours l'absurde comme moyen essentiel du rire. Il s'exprime à travers des juxtapositions bizarres, des propositions verbales qui défont le bon sens. Dans ce même récit de Fadinard, celui-ci rapporte le billet qu'il a écrit à la baronne dans des termes qui mettent à nu sa bêtise de pseudo-lettré:

..., et j'ai fini par cette phrase que je crois pathétique: "Madame, deux têtes sont attachées à votre chapeau... rappelez-vous que le dévouement est la plus belle coiffure d'une femme!..." Je crois que ça fera bien, et j'ai signé: *le comte de Fadinard*. (III, IV, 345)

Et il n'y a pas à dire, cette affaire du chapeau et la tête découverte d'Anaïs semblent lui avoir tourné l'esprit, car cette partie du corps lui tient particulièrement à coeur. Ainsi, il s'inquiète du sort de ses meubles, car "ce soir, peut-être... je n'aurai pas même une chaise à offrir à ma femme... pour reposer sa tête" (III, IV, 345). L'incompatibilité sémantique des deux termes devient une source d'hilarité pour les auditeurs.

Le récit de l'acte I, scène II, joue sur la construction traditionnelle de cette forme du langage comique en utilisant pour auditeur-récepteur un double confident; l'un d'eux ne parle pas, l'autre n'entend pas: le valet est présent mais muet, et le deuxième confident en fait n'en est pas un, parce qu'il est sourd. L'oncle Vézinet n'entend absolument rien de l'aventure de Fadinard au bois de Vincennes, la disparition de son cabriolet, le chapeau de paille mangé par son cheval, le militaire qui le menace... Et il mène de son côté une conversation parallèle, qui n'a rien à voir avec les propos de son neveu; celui-ci, cependant, se sent très à l'aise avec un tel partenaire, et l'absurdité de certaines réparties le prouvent: "Monsieur Félix, je cause avec mon oncle qui ne m'entend pas" (I, III, 314); Fadinard -ainsi que ses mots à son valet le laissent voir: "L'oncle Vézinet!... (*A Félix*) Va-t'en!... j'ai mieux que toi!..." (I, III, 314)- a besoin d'une présence plus que de quelqu'un qui l'écoute pour raconter des faits qui se trouvent à la base de l'intrigue. Ce subterfuge permet en outre à l'auteur de donner la clé de la pièce comme si de rien n'était, car la dernière intervention du sourd, quoi que Fadinard pense, est moins absurde qu'il n'y paraît. C'est donc en fait l'oncle Vézinet, qui traverse l'intrigue sans rien savoir ni comprendre de ce qui se passe, qui a depuis le début la clé de tout: "Il faudrait longtemps avant de trouver un chapeau pareil... j'en sais quelque chose." (I, III, 315).

Ce long récit est enrichi par des effets comiques très variés. Tout d'abord, Vézinet manque à son rôle de confident marqué par la tradition, en menant un dialogue parallèle. C'est une première et évidente source de gaieté. Mais de son côté, nous trouvons dans les propos de Fadinard des éléments de comique verbal savamment dosés par l'auteur, à travers lesquels il met en place l'intrigue; en même temps, il donne certains traits de caractère du protagoniste qui le situent, mine de rien, dans le rang des petits bourgeois bêtes: Lâche, radin, un tantinet hypocrite, égocentrique... Les moyens employés sans relâche sont l'interruption, la répétition, le jeu de mots, la gestuelle. La maîtrise de l'écrivain mérite d'être visualisée par le texte que voici:

FADINARD.- [...] Figurez-vous que, parti...

VEZINET.- Mon neveu, permettez-moi de vous féliciter... (*Il cherche à embrasser Fadinard*)

FADINARD.- Hein?... quoi?... Ah! oui!... (*Ils s'embrassent. A part*) On s'embrasse beaucoup dans la famille de ma femme!... (*Haut, reprenant le ton du récit*) Parti ce matin à huit heures de Charentonneau...

VEZINET.- Et la mariée?...

FADINARD.- Oui, elle me suit de loin... dans huit fiacres... (*Reprenant*) Parti ce matin à huit heures de Charentonneau...

VEZINET.- Je viens d'apporter mon cadeau de nocces...

FADINARD, *lui serrant la main*.- C'est gentil de votre part... (*Reprenant son récit*) J'étais dans mon cabriolet... je traversais le bois de Vincennes... tout à coup je m'aperçois que j'ai laissé tomber mon fouet...

• VEZINET.- Mon neveu, ces sentiments vous honorent.

FADINARD.- Quels sentiments!... Ah! sapristi! j'oublie toujours qu'il est sourd!... ça ne fait rien... (*Continuant.*) Comme le manche est en argent, j'arrête mon cheval et je descends... A cent pas de là, je l'aperçois dans une touffe d'orties... je me pique les doigts.

VEZINET.- J'en suis bien aise.

FADINARD.- Merci. Je retourne... plus de cabriolet!... mon cabriolet avait disparu!... [...]

FADINARD, *à Vézinet*.- Entre nous, je crois que c'est une gaillarde...

VEZINET.- Non, je suis de Chaillot... j'habite Chaillot.

FADINARD.- Turlututu! ran plan plan!...

VEZINET.- Près de la pompe à feu.

FADINARD.- Oui, c'est convenu!... [...] (*Tirant de sa poche un fragment de chapeau de paille, orné de coquelicots.*) Voilà la monnaie de ma pièce!

VEZINET, *prenant le morceau de chapeau et l'examinant*.- La paille est belle!

FADINARD.- Oui, mais trop chère la botte!... (I, III, 314).

Cependant, Fadinard n'est pas le seul qui a droit à des récits. L'introduction du personnage de Beupersuis, le mari jaloux -et trompé- se fait par l'intermédiaire d'un récit où il nous fait part de ses états d'âme, tracassé comme il est par le retard suspect de sa femme; bien que dans ce cas particulier on puisse penser qu'il s'agit d'un faux-monologue, étant donné l'absence d'interlocuteur imaginaire, ou encore de monologue technique, équivalent parfait du récit. Les moyens utilisés pour que le statisme de la scène conserve son pouvoir comique est toujours la mise en évidence de la bêtise maniaque et tatillonne du personnage, ainsi et surtout que l'absurdité de certains propos:

On ne me fera jamais croire qu'il faille douze heures cinquante-deux minutes pour acheter des gants de Suède... à moins d'aller les chercher dans leur pays natal!... A force de me demander où ma femme pouvait être, j'ai gagné un mal de tête fou... Alors, j'ai mis les pieds dans l'eau. (IV, I, 359)

Et le fait que le terme "tête" revienne si souvent et dans des circonstances si diverses nous mène au point de départ, la recherche du chapeau qui doit coiffer la tête d'Anais. Allusion constante, donc, au référent principal de la pièce, le chapeau; à défaut de référent visible, la récurrence de ces images le maintiennent toujours au premier plan. Ceci vient confirmer son importance en tant qu'objet central de la pièce, un objet absent physiquement -donc à forme diégétique- jusqu'au dernier acte, et cependant à la

présence -imaginaire- de plus en plus envahissante. C'est sa recherche ce qui entraîne ce groupe de personnages absurdes dans une odyssée burlesque, dont le but est d'effacer la faute d'une "Pénélope" infidèle. Ainsi donc, la focalisation que le système des signes de la pièce permet d'entrevoir privilégie le référent principal de *Un chapeau de paille d'Italie*.

Mais il existe d'autres objets secondaires à fonction symbolique qu'il ne faut pas oublier, et dont la récurrence provoque aussi des effets comiques. Ainsi du myrte trimbalé par le père de la fiancée -pépiniériste de son état. Il s'agit d'un référent récurrent, qui est la plupart du temps visible, donc mimétique. Nonancourt en fait un emblème, voire un symbole du mariage de sa fille, qui ne pourra pas avoir effectivement lieu qu'après avoir trouvé le chapeau. C'est pourquoi il ne peut pas le déposer dans la future maison de la mariée (I, IX, 327). Au long des actes et des scènes, l'arbuste -ou c'est sa fille?- devient de plus en plus encombrant pour ce père qui ne sait plus quoi en faire -"Cristi! il est embêtant, ce myrte!..... si j'avais su, je l'aurais laissé dans le fiacre!" (II, III, 332). Et, tout en protestant qu'il ne s'en séparera pas, nous voyons l'arbrisseau passer de main en main jusqu'à ce qu'il lui revienne (II, III, 332-333). Bien que pendant l'acte III le fameux myrte soit absent de la scène, car Nonancourt l'a momentanément égaré (III, VIII, 353), on lui trouve un objet remplaçant: un candélabre que Fadinard lui passe et qu'il tient dans ses bras comme jusque-là il avait fait pour le myrte (III, IX, 354; III, IX, 355).

L'acte IV permet le développement comique du thème: le myrte récupéré, Nonancourt essaye de s'en défaire en l'offrant à Fadinard: "Et ce myrte que je sens pousser dans mes bras...je vais le poser dans le sanctuaire conjugal" (IV, IV, 362). Son discours, qui se veut solennel, est plein de propos disparates et absurdes, et le quiproquo provoqué par l'absence effective de Fadinard -récepteur de cette permission d'accomplissement- ne fait qu'ajouter des éléments hilarants à cette scène parodique:

Mes enfants... c'est un moment bien doux pour un père, que celui où il se sépare de sa fille chérie, l'espoir de ses vieux jours, le bâton de ses cheveux blancs... (*Se tournant vers le paravent*) Cette tendre fleur vous appartient, ô mon gendre! [...] Toi, ma fille... tu vois bien cet arbuste... je l'ai empoté le jour de ta naissance... qu'il soit ton emblème!... [...] Que ses rameaux toujours verts te rappellent toujours que tu as un père... un époux... des enfants!... que ses rameaux... toujours verts... (*Changeant de ton, à part*) Va te promener!... J'ai oublié le reste!... (IV, VI, 365)

Mais ce n'est qu'à la dernière scène de l'acte V qu'il peut enfin et définitivement s'en débarrasser: "Je te rends ma fille, je te rends la corbeille, je te rends mon myrte..." (V, X, 385).

La mise en place de tout ce petit monde bourgeois et provincial permet à l'auteur de superposer le comique provoqué par la gestuelle d'un groupe de personnages plus ou moins typés, au comique de situation, d'une absurdité frappante parce que admise par tous avec un grand naturel; mais c'est le comique du langage ce qui relève fortement la saveur de la pièce, car les ressorts langagiers employés par Labiche pour provoquer le rire et la surprise renforcent au plus haut degré son côté absurde et drôle. Les exemples

donnés jusqu'ici montrent des personnages au discours ridicule et grandiloquent, dénué de sens ou basé sur des contresens. Ainsi du langage employé souvent par Nonancourt, qui veut se montrer instruit et qui en fait met en évidence sa bêtise: "Je crois devoir blâmer l'anachronisme de votre température... vous êtes tiède, mon gendre." (IV, VII, 366).

Outre l'importance dramaturgique des récits, il faut tenir compte de l'ampleur prise par l'exploitation stylistique et comique de l'accident de langage dit le quiproquo. En fait, les quiproquos et les méprises deviennent un ressort fondamental de la pièce. On les trouve, parsemant la quête absurde de l'objet, et d'une certaine façon fonctionnant comme des substituts, à la base de quatre des cinq actes qui composent ce vaudeville. La rencontre gênante, lors de l'acte II, entre Fadinard et son ancienne maîtresse Clara donne lieu à un quiproquo que la mise en place préalable de certains éléments rend vraisemblable: Avant l'arrivée de tous les personnages, Clara ordonne à son employé Tardiveau de livrer des écharpes tricolores pour un maire de province (I, IV, 329). Les écharpes n'étant pas livrées, toutes les circonstances concourent pour que, dans cet univers loufoque, la noce, en l'absence de Fadinard, prenne Tardiveau pour le maire (II, IV, 333), et le salon de la modiste pour la mairie. La charge comique de la scène, totalement absurde, où ces personnages amorcent une cérémonie de mariage, est accrue par le fait que le public est au courant de tout, et que eux seuls sont dupes⁴.

Le cas de l'acte III présente des variantes. L'erreur de la noce -prendre la salle à manger de la baronne de Champigny pour le restaurant *Au Veau-qui-tête-*, a été involontairement provoquée par Fadinard (III, IV, 345). Il existe en même temps une méprise sur la personne: Fadinard est pris pour le ténor italien Nisnardi. Ici aussi, tout a été soigneusement préparé pour que ce soit plus ou moins vraisemblable: le billet de Fadinard, l'attente chez la baronne d'un chanteur italien aux goûts bizarres et qu'on ne connaît pas (III, I, 342)... Cette méprise de la baronne et de son cousin Achille de Rosalba entraîne des quiproquos verbaux en deux séries: ceux qui ne sont perçus que du public et qui se produisent au long des scènes III-V, et ceux qui se suivent pendant les scènes VII-XI, à partir du moment où Fadinard saisit et accepte volontairement la méprise (III, VI, 349)⁵.

La première série a comme caractéristique le fait que les propos des nouveaux personnages et de Fadinard correspondent à deux registres différents et incompatibles, donc incompréhensibles pour les allocutaires. Du côté de la baronne, ses références à l'Italie tombent à vide -"LA BARONNE.- Quel magnifique pays que l'Italie! FADINARD.- Ah! oui... (*A part*) Qu'est-ce qu'elle a donc à parler de l'Italie?" (III, V, 346)-, ainsi que l'allusion d'Achille aux pieds, dont il a été question entre lui et la baronne (III,I,342), et qui est prise à la lettre par Fadinard: "ACHILLE.- Il paraît que vous aimez les petits pieds?... FADINARD, *étonné.*- Aux truffes?. ACHILLE.- Ah! Très joli!... C'est égal, votre his-

⁴ T. Kowzan (1992, 60) signale comment le comique de situation repose très souvent sur le décalage des connaissances: le récepteur intra-scénique en sait d'habitude moins que le récepteur extra-scénique.

⁵ Scherer (1983, 74-80) a signalé les causes du quiproquo et la variété de ses formes dans une étude toujours valable. Tous les quiproquos de notre pièce se produisent suivant les normes, car comme l'indique Scherer, "Ces quiproquos sont le plus souvent dus au hasard, et plus ou moins explicables par des coïncidences" (79).

toire de soulier est adorable... adorable!... FADINARD, *à part*.- Qu'est-ce qu'il me chante?" (III, III, 344)⁶. Du côté de Fadinard, l'obsession du chapeau vient ajouter de nouveaux degrés d'hilarité à sa bizarre conversation avec la baronne:

LA BARONNE, *étonnée*.- Plaît-il?

FADINARD.- Je dis: ... le dévouement est la plus belle coiffure d'une femme.

LA BARONNE.- Sans doute. (*À part*) Qu'est-ce que cela veut dire?

FADINARD, *à part*.- Elle a compris... elle va me remettre le chapeau...

LA BARONNE.- Convenez que c'est une belle chose que la musique!...

FADINARD.- Hein?

LA BARONNE.- Quelle langue! quel feu! quelle passion!

FADINARD, *se montrant à froid*.- Oh! ne m'en parlez pas! la musique!... la musique!... la musique!!! (*À part*) Elle va me remettre le chapeau.

LA BARONNE.- Pourquoi ne faites-vous pas travailler Rossini, vous?

FADINARD.- Moi? (*À part*) Elle a une conversation très décousue, cette femme-là! (III, V, 347)

Pour ce qui est de la deuxième série, le dialogue absurde se poursuit entre Fadinard essayant d'assumer son nouveau rôle, et la baronne, jusqu'à ce que le malentendu se délie et cesse dans une ambiance farcesque (III, XI, 356-357).

Le quiproquo de l'acte IV renforce l'onirisme et l'incongruité du vaudeville, car cette fois toute la noce prend la maison d'un nouveau personnage, Beauperthuis, pour celle de la nouvelle mariée. L'absurde atteint son comble par les entrées et sorties des personnages, cherchant des chambres (IV, IV, 363; IV, VII, 366), s'habillant et se déshabillant (IV, X, 369; IV, X, 370). Et au sein de ce mouvement effréné de personnages se produit et se découvre la méprise de Fadinard, qui raconte l'aventure du chapeau au mari de la dame en question (IV, IX, 368). L'acte V, qui plonge entièrement dans la bouffonnerie que le dénouement forcément exige, est une suite de méprises très simples sur les personnes, et les mots de la fin sont encore un quiproquo verbal qui permet de se moquer dans un dernier rire du mari cocu et trompé:

VEZINET, *reconnaissant le chapeau sur la tête d'Anais*.- Oh! mon Dieu! mais cette dame...

FADINARD, *très vivement*.- Otez -moi ce sourd de là!

BEAUPERTHUIS, *à Vézinet*.- Quoi, monsieur?

VEZINET.- Elle a le chapeau!

BEAUPERTHUIS.- Allons, je suis dans mon tort!... Elle a le chapeau! (*Il baise la main de sa femme*) (V, IX, 386).

Mais on peut déceler au long de *Un chapeau de paille d'Italie* l'emploi d'autres effets comiques, déjà signalés en passant. L'abondance de leur utilisation est la preuve

⁶ Ce jeu de mots entrerait dans la catégorie des mots à double sens dont parle J. Cazeneuve (1996, 30): "Dans l'ordre des jeux de mots où le calembour se borne à bouleverser les sons, les phonèmes, les syllabes, les lettres, on accède à un niveau supérieur plus intellectuel, avec la plaisanterie qui se fonde sur les mots ou groupes de mots ayant plusieurs sens, soit d'emblée, soit suivant le contexte".

de leur poids dramaturgique. Ces éléments du langage dramatique sont basés fondamentalement sur la répétition, l'interruption, les jeux de mots, l'accumulation, la juxtaposition de termes incompatibles, les pauses marquées scripturalement par des points de suspension, auxquels il faut ajouter la comicité gestuelle, caractérisée chez chacun des personnages par un élément concret ou un tic. Ainsi, la gestuelle du cousin Bobin, fondée sur les baisers et les pleurs, s'accompagne de la répétition, notamment des propos de son oncle, que ce soit avec des variantes qui montrent son intérêt caché -devenir lui-même le fiancé- ou avec l'absurdité inhérente à sa bêtise:

VEZINET, à Nonancourt, et à sa droite.- Savez-vous où l'on met le tire-bottes?

NONANCOURT, furieux.- Dans la cave... Allez vous faire pendre!

VEZINET.- Merci! (*Il se remet à chercher.*)

NONANCOURT.- Je ne sais plus où j'en étais...

BOBIN, pleurnichant.- Vous étiez à : "Dans la cave... allez vous faire pendre!"

NONANCOURT.- Très bien! (*Reprenant, et changeant son myrte de bras.*) Mes enfants... c'est un moment bien doux pour un père..... (IV, VI, 364-365)

Cet élément de répétition est parfois utilisé à distance: on reprend les mêmes propos avec la même gestuelle. Par le biais de cet effet du langage, Labiche peut en même temps situer socialement ce groupe de personnages. La scène VI du premier acte est ainsi construite sur deux séries de répétitions qui reviennent et s'enrichissent. Le beau-père Nonancourt fait son entrée fracassante en prononçant la phrase qu'il répétera inlassablement, comme une marotte, au long de la pièce: "Mon gendre, tout est rompu!" (I, VI, 321). La variante est reprise de manière intéressée par Bobin: "NONANCOURT.- Mais le mariage n'est pas encore fait, monsieur... On peut le rompre... BOBIN.- Rompez, mon oncle, rompez." (I, VI, 321). Le ton péremptoire de Nonancourt criant silence tantôt à sa fille, tantôt à Bobin, devient comique de par l'emploi même de la répétition, doublée de l'interruption -"HELENE.- Mais, papa... NONANCOURT.- Silence, ma fille! (I, VI, 321)".

L'allusion à leur situation sociale -pivot de ces séries répétitives- trouve par deux fois l'écho de Bobin, qui déforme plaisamment le terme "pépiniériste":

NONANCOURT.- C'est parce que nous sommes des gens de la campagne... des paysans!...

BOBIN, pleurant.- Des pipiniéristes! (I, VI, 321)

NONANCOURT.- Vous riez de ça!... vous vous moquez de nous... parce que nous sommes des gens de la campagne... des paysans!...

BOBIN, pleurant.- Des pipiniéristes! (I, VI, 322)

C'est ainsi que, par le biais de ces effets de langage, Labiche peut efficacement déterminer ce groupe de personnages. Face à eux, Fadinard, petit bourgeois célibataire, rentier, et pour tout dire, parisien, doit se trouver dans un niveau supérieur à celui de sa future belle-famille; ainsi le laissent supposer certaines interventions assez spirituelles

pour provoquer le sourire des spectateurs, qui saisissent tout de suite l'allusion au métier de sa belle-famille; ainsi, quand Bobin veut "aider" Hélène à enlever l'épingle de son dos et que Fadinard se rebiffe, en employant une formule que le cousin avait jusqu'alors utilisée (I, VI, 317): "...on ne marche pas dans les plates-bandes!" (I, VI, 322). Mais il fait aussi preuve de sa propre bêtise par l'intermédiaire de la répétition d'une formule sociale. Sommé de demander des excuses, il débite les mêmes mots enflés à Anaïs qu'à sa fiancée:

Madame...veuillez, je vous prie, agréer l'assurance de la considération la plus distinguée... avec laquelle... (I, V, 320)

Mademoiselle, veuillez, je vous prie, agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée... (I, VI, 321)

Nonancourt, secondé par son neveu Bobin, devient le pivot comique de l'acte I, et focalise la scène VI, aussi bien par ses propos que par ses gestes. Car si sa fille a comme tic celui de tourner les épaules, ce qui inquiète pour un instant Fadinard, il secoue constamment son pied en disant "cristi". La rapidité avec laquelle se succèdent ces gestes produisent un effet d'hilarité dû substantiellement à une sorte d'écho gignolesque:

NONANCOURT.- Je ne me laisserai pas marcher sur le pied! (*Secouant son pied*)
Cristi!

FADINARD.- Qu'est-ce que vous avez?

NONANCOURT.- J'ai... j'ai des souliers vernis, ça me blesse, ça m'agace... ça me tur-lupine... (*Secouant son pied.*) Cristi!

HELENE.- Ça se fera en marchant, papa. (*Elle tourne des épaules*)

FADINARD, *la regardant faire, et à part.*- Tiens! ... qu'est-ce qu'elle a donc?

[...]

NONANCOURT.- Mais ça m'est égal... Je veux le placer moi-même dans la chambre à coucher de ma fille, afin qu'elle puisse se dire... (*Secouant son pied*) Cristi!

HELENE, *à son père.*- Ah! papa, que vous êtes bon! (*Elle tourne des épaules.*) (I, VI, 322)

Une autre sorte de comique se dégage des scènes entre père et fille, quand l'heure s'approche de se séparer. Leurs propos nous offrent une vision de la condition sociale de la femme de l'époque sous le mode satirique. La mièvrerie de la jeune fille -"HELENE, *tremblante.*- Papa, ne me quittez pas!" (IV, VI, 365)-, mais aussi et surtout l'habitude de conclure les mariages par intérêt économique. Et tout ceci est présenté sous des formes plaisantes où perce une certaine critique qui met en évidence la nature de ces pères. Les craintes de sa fille l'indiffèrent -"HELENE, *très émue.*- Papa... je suis toute tremblante. NONANCOURT.- Je le conçois... c'est dans le programme de ta situation" (IV, VI, 364); "HELENE.- Papa, qu'est-ce qu'on va me faire? NONANCOURT.- Rien, ma fille... tu n'auras qu'à dire: Oui, en baissant les yeux... et tout sera fini." (II, III, 333)-, et il ne voit rien d'anormal dans son comportement; au contraire, tout justifie convenablement sa décision:

HELENE.- Papa, vous m'avez sacrifiée.

BOBIN.- Comme *Ephigénie*!

NONANCOURT.- Que veux-tu! il était rentier!... voilà ma circonstance atténuante aux yeux de tous les pères... Il était rentier, le capon! (V, IV, 378)

Le comique verbal parsème cette écriture théâtrale avec l'utilisation, savamment dosée, d'une grande variété de recours. Des effets de contraste, par opposition de termes -"j'ai l'honneur de vous faire part de cet affreux événement... Ma noce m'attend au pied de l'escalier..." (I, VIII, 326)- à la déformation de phrases toutes faites -"le chapeau ou la vie!..." (IV, VIII, 367)-, en passant par l'accumulation d'euphémismes que deux personnages déversent en cascade:

FADINARD, *perdant la tête*.- Voilà! Voilà!... Sacrebleu! quelle chance! [...]

EMILE.- Chère Anaïs!... (*A Fadinard, brusquement*) Allons donc... morbleu!

FADINARD, *tournant l'eau sucrée*.- Ça fond, vertubleu! (I, VIII, 325)

FADINARD.- Sapristi!

BEAUPERTHUIS, *dans l'escalier*.- Sacrédié!!!

ANAÏS, *effrayée*.- C'est lui!

FADINARD, *vivement*.- Saprelotte! (V, IX, 383)

D'un autre côté, nous pouvons observer deux versants dans l'emploi des jeux de mots: Ceux qui sont dignes du théâtre de l'absurde moderne, construits sur la juxtaposition illogique des mots⁷ -"NONANCOURT.- Présentez-la moi... je vais l'inviter à la noce. FADINARD.- [...]C'est inutile... elle n'accepterait pas...elle est en deuil. NONANCOURT.- En robe rose? FADINARD.- Oui, c'est de son mari. NONANCOURT.- Ah!" (II, V, 336)-, et ceux qui cachent leur facilité derrière la forme de l'aparté -"ANAÏS.- Si je rentre sans ce maudit chapeau... lui qui voit tout en noir... il pourra croire des choses... FADINARD, *à part*.- Jaunes! "(I, VIII, 325). Nous pouvons même signaler un calembour, que la condition des personnages impliqués justifie: il s'agit de Tardiveau, personnage secondaire source de comique tout au long de l'acte II, avec ses camarades en faction:

LE CAPORAL.- Onze heures!... à qui de prendre la faction?

LES GARDES.- A Tardiveau! à Tardiveau!

TARDIVEAU.- Mais, Trouillebert, j'en ai monté trois dans le jour pour être exempté de cette nuit... le serein m'enrhume.

LE CAPORAL, *riant*.- Tais-toi donc, farceur! jamais le serein n'enrhuma son semblable... (*Tous rient*) (V, I, 373)

Cependant, à côté de ces jeux de mots trop évidents, quoique amusants, il introduit une autre source de comique pour les spectateurs avisés, car il ne manque pas d'intégrer

⁷ Les exemples ne manquent pas. Ainsi ceux que l'on trouve dans le dialogue Clara-Fadinard: "Une fois là, vous me dites: "Attends-moi, je vais chercher un parapluie..." J'attends, et vous revenez... au bout de six mois... sans parapluie!" (II, II, 330-331).

des allusions paratextuelles, sorte de clin d'oeil pour les amateurs. Si les allusions ludiques et farcesques à *La Belle Hélène*, que le prénom de la fiancée entraîne facilement, fourmillent dans le texte (I, VI, 317; II, VIII, 339; III, IV, 346; V, V, 379...), d'autres, parce que moins évidentes, procurent un plaisir certain aux spectateurs-lecteurs; ainsi de la phrase innocente de Nonancourt, reprenant le début du fameux sonnet de V. Hugo -"j'y vais... mais demain, dès l'aube... nous reprendrons cette conversation" (IV, VII, 366)-, ou de cette allusion mythologique aux termes retournés, ce qui lui enlève en passant tout caractère pédant: "il a perdu mes traces... et puis, ses souliers le gênent... il boîte... comme feu Vulcain" (V, IV, 378). Le résultat comique est le même - complicité amusée du spectateur flatté parce qu'il saisit ces allusions- quand l'auteur introduit des allusions théâtrales plus ou moins directes -"Silence, maroufle!... comme dit l'ancien répertoire" (I, III, 315); "Arrive ici, Mascarille!" [...] "Ouvre-nous la porte, Pierrot." (V, III).

A la lecture de cette oeuvre, ce qui frappe d'abord est peut-être le mouvement effréné, presque vertigineux, de ces personnages au déplacement constant. Mais ce qui enchante et attire lecteurs et spectateurs est l'usage de la parole: la richesse d'un discours dramatique véhiculé à travers des dialogues lestes et rapides, aussi bien qu'à travers des récits qui dévoilent largement le jeu du théâtre. Les quiproquos, les parallélismes, les répétitions, sont les procédés que Labiche met en place pour égayer le spectateur, et cet engrenage, parfaitement huilé, fonctionne grâce à une savante dosification.

Un chapeau de paille d'Italie est un exemple épuré du théâtre de Labiche, tant par l'équilibre des situations, qui sont la preuve de la perfection structurale de la pièce, que par la maîtrise dans l'emploi des moyens scripturaux les plus divers. L'utilisation de toutes ces ressources de comicité du langage lui permettent de nous offrir un spectacle où onirisme, surréalisme et farce, se côtoient et réveillent la jubilation et l'hilarité, nous plongeant dans un univers, subverti par le rire, où règnent la bêtise et l'incongruité.

BIBLIOGRAPHIE

- CAZENEUVE, J. (1996): *Du calembour au mot d'esprit*, Paris, Eds. du Rocher.
 CORVIN, M. (1994): *Lire la comédie*, Paris, Dunod.
 GIDEL, H. (1991): *E. Labiche. Théâtre*, T. I, Paris, Bordas, Classiques Garnier.
 GIRARD, G., Ouellet, R., Rigault, C. (1978): *L'Univers du théâtre*, Paris, P.U.F.
 ISSACHAROFF, M. (1985): *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti.
 KOWZAN, T. (1992): *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan.
 LARTHOMAS, P. (1980): *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F.
 SCHERER, J. (1983): *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
 UBERSFELD, A. (1996): *Lire le théâtre III*, Paris, Belin.