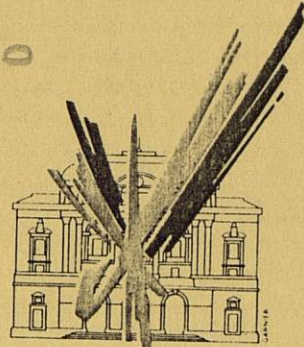


NOUVELLE PRODUCTION
CELESTINS

Season 1989-1990



THEATRE
DES CELESTINS
LYON
DIRECTION JEAN-PAUL LUCET

UN CHAPEAU

DE PAILLE D'ITALIE

DE

EUGENE LABICHE ET MARC-MICHEL

MISE EN SCENE : JEAN-PAUL LUCET

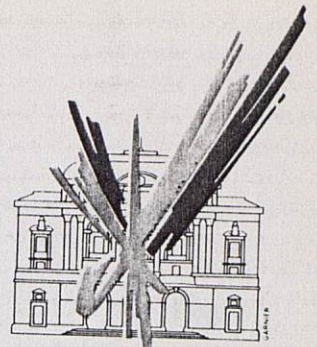
AVEC

BERNARD MENEZ, YOLANDE FOLLIOT

MARC DUDICOURT, YVONNE CHECH ...

DU 19 DECEMBRE 1989 AU 10 JANVIER 1990 - LOCATION OUVERTE LE 4/12

NOUVELLE PRODUCTION
CELESTINS



THEATRE
DES CELESTINS
LYON
DIRECTION JEAN-PAUL LUCET

UN CHAPEAU

DE PAILLE D'ITALIE

DE

EUGENE LABICHE ET MARC-MICHEL

MISE EN SCENE : JEAN-PAUL LUCET

AVEC

BERNARD MENEZ, YOLANDE FOLLIOT

MARC DUDICOURT, YVONNE CLECH ...

DU 19 DECEMBRE 1989 AU 10 JANVIER 1990 - LOCATION OUVERTE LE 4/12

I - LABICHE

- Sa vie, son oeuvre 1 - 2 - 3 - 4 - 5

II - LE VAUDEVILLE 6 - 7

- Le Vaudeville-Farce 8 - 9

- L'évolution du Vaudeville 10 - 11

III - "UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE"

- Résumé 13

- L'Angoisse d'un créateur 14 - 15 - 16 - 17 - 18

- "Un chapeau de paille d'Italie"
à la Comédie-Française 20 - 21 - 22

- Fadinard, entre d'Artagnan et Freud 23 - 24

- Les procédés de fabrication du comique 25 - 26 - 27

IV - FLORILEGE 28

V - FAIRE RIRE... 29

« Vous avez cette qualité précieuse de l'esprit, si rare aujourd'hui : la santé. Vous avez l'esprit bien portant, l'heureux équilibre du sang et des humeurs. Voilà pourquoi vous avez duré : la bonne humeur, comme une liqueur généreuse, ne s'altère pas et ne fait que s'améliorer avec le temps. On peut mettre du Labiche en bouteilles et en expédier aux malades et aux mélancoliques; c'est plus souverain que toutes les eaux »

Réponse de l'historien John Lemoine au discours de réception d'Eugène Labiche à l'Académie Française en 1880.



Eugène Labiche pose pour l'une des premières épreuves photographiques réalisées par son compagnon de jeunesse, Nadar.

SA VIE , SON OEUVRE

Eugène Labiche (1815-1888), né à Paris, est le fils d'un petit industriel. Après de bonnes études classiques au lycée Condorcet, il fait distraitement son droit. Comme il n'est pas dépourvu d'esprit boulevardier, il collabore à quelques petits journaux comme *Chérubin* ou *L'Essor*, et la *Revue du Théâtre* le charge, en 1836, d'un feuilleton dramatique régulier. Après avoir composé puis publié un roman partiellement autobiographique, *La Clef des Champs* (1839), Labiche aborde le théâtre : chose curieuse, il hésite d'abord entre le drame et le vaudeville, puisqu'en 1838 il écrit et fait jouer *M. de Coyllin* ou *L'Homme infiniment poli*, comédie en 1 acte mêlée de chants, mais aussi *L'Avocat Loubet*, drame en 3 actes. Le succès vient rapidement. Naturellement Labiche a vite compris pour quelle sorte de théâtre il était fait. Marié en 1842, et menant dès lors une vie régulière, il va, à partir de l'année suivante, produire sans relâche pièce sur pièce : il en aura fait jouer, au total, 173, entre 1837 et 1877. La plupart de ces pièces sont des vaudevilles, des pochades, des fantaisies souvent appelées folies-vaudevilles, et des comédies. On peut distinguer les étapes suivantes dans la carrière de Labiche :

a) 1837-1843. Dans cette période de tâtonnement initial, Labiche écrit 13 pièces où il apprend son métier. Il ne retiendra d'ailleurs aucune d'entre elles quant il éditera son *Théâtre complet*.

b) 1844-1850. L'auteur commence ici à s'affirmer, sans pour autant se distinguer de la troupe nombreuse des vaudevillistes. Il donne 40 pièces. Le succès, en 1844, du *Major Cravachon*, au théâtre du Palais-Royal, lui ouvre toutes grandes les portes de ce théâtre dont il devient le collaborateur régulier. A cette époque appartiennent notamment *Un Jeune Homme pressé* (1848), *Agénor le dangereux* (1848), *Embrassons-nous Folleville* (1850), *Un Garçon de chez Véry* (1850).

c) 1851-1860. Cette période est marquée en son début par le triomphe d'*Un Chapeau de paille d'Italie* (1851)

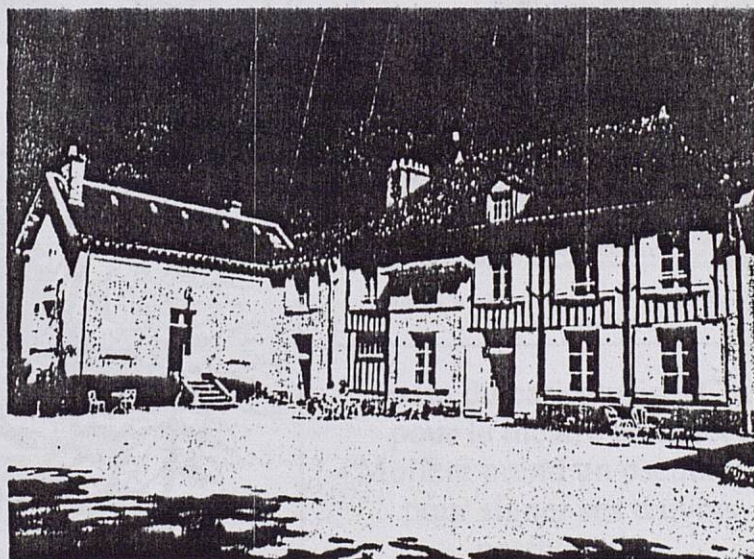
Un Chapeau de paille d'Italie, prototype du « vaudeville de mouvement » comme le notait Sarcey, marquait le début de la grande époque de Labiche qui devait s'achever en 1870 et correspondait, par conséquent, au règne de Napoléon III.

Entre 1851 et 1860, l'auteur créa 57 pièces parmi lesquelles *Le Misanthrope* et *l'Auvergnat* et *Mon Isménie* en 1852, *Si jamais je te pince* (1856), *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1857), *Le Baron de Fourchevif* (1859) et *Les Deux Timides* (1860).

d) 1860-1870. *Le Voyage de M. Perrichon* (1860) marque le commencement d'une nouvelle étape dans la carrière de l'auteur, celle où il donne ses « grandes comédies » : la peinture des mœurs, l'étude des caractères y font leur apparition, sans pour autant que le comique de farce en soit totalement absent ; de cette inspiration relèvent surtout *La Poudre aux Yeux* (1861) *Célimare le Bien-Aimé* (1863), *La Cagnotte*, *Le Point de Mire* et *Moi* en 1864. Mais Labiche ne rompt pas pour autant avec le vaudeville, puisqu'il fait représenter, entre autres, *La Station Champbaudet* (1862), *Les Trente-sept sous de M. Montaudoïn* (1862), *La Grammaire* (1867), *Les Chemins de Fer* (1867), au total 37 pièces.

e) 1871-1877 : *La Fin de la carrière*. Labiche donne au cours de cette période 18 pièces, parmi lesquelles *29 Degrés à l'Ombre* (1873), une sorte de farce en un acte, une comédie-vaudeville, *Les Trente millions de Gladiator* (1875), et, en 1876, deux comédies de caractère : *Doit-on le dire ?* et *Le Prix Martin*, qui est un échec, comme d'ailleurs *La Clef* (1877), comédie en 4 actes dont la chute marque la fin de la carrière dramatique de l'auteur. Labiche avait vieilli et le vaudeville traversait une crise à laquelle le succès de l'opérette n'était pas étranger.

Cependant, Labiche, pendant la dizaine d'années qui lui restait encore à vivre, devait bénéficier de quelques satisfactions : ses droits d'auteur lui avaient, en 1853, permis d'acquérir à Souvigny, en Sologne, un château et 900 hectares de terre.



Le château de Launoy à Souvigny-en-Sologne, Labiche l'acheta en 1853 et fit construire l'aile gauche pour y établir son cabinet de travail.



Caricatures publiées en 1879, au moment de la candidature d'Eugène Labiche à l'Académie française.



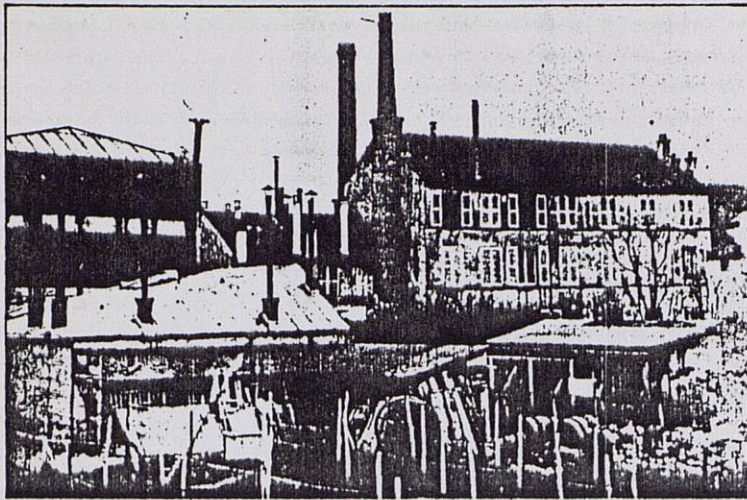
Dessin du caricaturiste Cham pour le théâtre complet : « Molière prend un pseudonyme pour signer ses œuvres posthumes. »

Gentleman-farmer, il était aussi maire de son village. Là, sur les instances de son ami Emile Augier, il préparait l'édition de son *Théâtre complet* en 10 volumes, où, sagement, il n'avait retenu que 57 pièces sur 173 (1878-1879). Ce devait être un énorme succès de librairie. Labiche devient alors un auteur classique, et, conséquence logique, il est élu à l'Académie française, malgré l'indignation de Brunetière qui déplore « l'invasion des genres inférieurs ». A cette époque, ses œuvres sont l'objet de triomphales reprises et, ironie du sort, il ne devient un grand écrivain qu'après avoir cessé d'écrire.

Cependant, au début du xx^e siècle, l'œuvre de Labiche allait être beaucoup moins appréciée, et en 1906 Adolphe Brisson, le critique du *Temps*, parlait de « l'effondrement » de l'auteur. Les modèles de Labiche, expliquait-il, avaient changé ; le ton de ses pièces était trop fade par rapport aux gaillardises du vaudeville moderne, et ses intrigues paraissaient trop simples à côté des savants imbroglios des Bisson, des Feydeau, des Valabrègue. Et puis le « théâtre libre », les dramaturges étrangers que l'on avait découverts et représentés en France, Ibsen, par exemple, avaient mis à la mode les inquiétudes, les « névroses » comme on disait, tandis que l'auteur, lui, symbolisait la franche gaieté, la jovialité gauloise. C'est alors le purgatoire, et Labiche n'est plus qu'un nom...

Il ressuscite pendant l'entre-deux guerres : en 1927, René Clair porte à l'écran *Un Chapeau de paille d'Italie* ; il a compris que Labiche possède ce génie du mouvement, qui est précisément l'essence même de l'art cinématographique. C'est une redécouverte et, dès lors, la remontée de l'auteur est irrésistible. Ainsi, en 1930, la Comédie-Française organise une exposition Labiche. Les reprises sont nombreuses. Depuis vingt ou trente ans, nombre de jeunes compagnies, symptôme frappant de l'actualité de l'auteur, montent ses pièces et la télévision française puise souvent dans son répertoire de quoi égayer les soirées du public : ainsi, entre 1954 et 1965, on compte 20 reprises. Dans le même temps, les éditions de Labiche se multiplient. Le succès est tel que paraissent, en 1966-1968, les *Œuvres complètes* de l'auteur, réunies par Gilbert Sigaux (« Club de l'honnête homme »). Ce recueil comporte plus de 170 pièces alors que le pseudo-*Théâtre complet* en 10 volumes, paru 90 ans plus tôt, n'en regroupait que 57. L'auteur est donc devenu, définitivement, un classique du théâtre français.





A Rueil, l'usine paternelle de sirop de glucose, aujourd'hui disparue, où Eugène passa ses années d'enfance.



Adélaïde Hubert épouse Eugène Labiche en 1842.
Pour elle, il voulut renoncer au théâtre.

LE VAUDEVILLE

"Le vaudeville est l'art de faire dire oui au papa de la demoiselle qui disait non."

Labiche.

En 1815, année de la naissance d'E. Labiche, le vaudeville a déjà une longue histoire derrière lui. Au début du xv^e siècle, le vau de Vire désigne un poème joyeux interprété sur une mélodie, style né dans la vallée de la Vire en plein bocage normand. Comment le terme s'est-il transformé pour devenir deux cents ans plus tard le vaudeville, une chanson populaire? les étymologistes s'affrontent. Certains y voient une simple altération du mot, d'autres penchent pour une collision avec des expressions alors courantes. On devine dans le vocable les termes vau-de-ville, littéralement « le long de la ville », marquant ainsi le rayonnement de la chanson à travers la cité. On entend aussi le verbe ancien *vauder*, tourner, qui indiquerait le rythme répétitif du refrain.

Sous Louis XIV, des balladins chantaient sur le Pont-Neuf des vaudevilles toujours renouvelés dont les airs faisaient la joie des Parisiens. Un écrivain, Alain-René Lesage, introduit le vaudeville au théâtre. En 1697, l'expulsion du royaume de France des comédiens italiens prive le public de la *commedia dell'arte* dont il raffole. Il cherche alors à se distraire à d'autres farces et les deux foires de Paris, celles de Saint-Germain et de Saint-Laurent, vont lui offrir ce spectacle. Depuis longtemps, entre les loges où l'on vend des draps, des soieries ou des bijoux, les saltimbanques animent cet immense marché. Montreurs d'animaux, équilibristes, marionnettistes attirent les badauds. Maintenant, on veut présenter de véritables scènes, mais seul le Théâtre-Français a le privilège de jouer la comédie. Pour détourner la loi, Lesage compose des pièces uniquement en vaudevilles, en couplets chantés. L'auteur de *Turcaret* et de *Gil Blas* fournit ainsi quatre-vingt-dix pièces à ce théâtre de la foire. Sans le savoir, sans le vouloir, il invente un genre.

Les premiers vaudevilles de Scribe sont encore très empreints du style créé par Lesage. Les couplets sont nombreux et créent l'action. Peu à peu, il se contentera de ponctuer les actes de chansons comiques. Mais il ne peut être question de supprimer les ariettes, la loi impose aux salles des boulevards ce genre réputé léger. La comédie profonde, la vraie, celle qui veut pousser à la réflexion est encore l'apanage de la maison de Molière.

Eugène Scribe insuffle dans le vaudeville l'esprit de son temps. Jusqu'ici, le théâtre chanté se limitait bien souvent à des univers conventionnels et hors du temps. Tout à coup, l'humour et le bon mot font mouche, car ils évoquent directement la vie des spectateurs, le banal devient rire.

Au moment même où naît Eugène Labiche, le vaudeville a trouvé un ton nouveau. Un ton qui permet à la bourgeoisie de s'identifier. Cette classe nouvelle, qui va dominer tout le XIX^e siècle, transformer les mentalités, construire une caste dirigeante et affairiste, a trouvé une geste à sa mesure.



Eugène Scribe photographié par Nadar.
Il influenza et, à l'occasion,
donna un coup de plume à Eugène Labiche.

I - LE VAUDEVILLE - FARCE

Le Vaudeville n'est-il pas, dans une certaine mesure, l'héritier de la vieille farce traditionnelle, telle qu'elle apparaissait dans les turlupinades et les parodies foraines du XVII^e siècle? Du reste, certaines pièces étaient intitulées par leurs auteurs *parodies-vaudevilles*. Cette tendance vers la farce impliquait un certain goût pour la grivoiserie qui apparaissait dans les « couplets au gros sel » toujours attendus dans ce type de pièce : d'ailleurs certaines d'entre elles s'appelaient alors *vaudevilles grivois*. Plus tard, bien que Scribe ait tenté, comme Panard un siècle plus tôt, de moraliser le genre, c'est un courant qui restera si vigoureux qu'il en est devenu, dans l'esprit de beaucoup, inséparable de la notion même de vaudeville. Cela n'empêchait point que l'on observât parallèlement une inspiration vertueuse et moralisante également très forte, on l'a vu plus haut, dans le vaudeville anecdotique.

Quoi qu'il en soit, cette tendance à la farce aboutit, en particulier sous l'Empire, à la création de types quasi proverbiaux (analogues à ceux créés par Dornvigny dans la comédie en prose : Janot ou Jocrisse). Désaugiers est le meilleur représentant de ce vaudeville-farce qui met en scène M. Vautour, devenu le type populaire du propriétaire intraitable.

Parmi ces farces-vaudevilles, il faut compter les parodies dont le succès avait été, on l'a vu, si vif au XVIII^e siècle, et qui comportaient souvent des couplets. Les auteurs du XIX^e siècle en reprennent la formule, dans laquelle, d'ailleurs, le journaliste Geoffroy discerne une variété particulièrement intelligente de la critique. Ce sont des parodies d'opéras comme *Les Petites Danaïdes* (1819) par Désaugiers, parodie des *Danaïdes* de Salieri, de tragédies comme *Omazette* ou *Joset en Champagne* (1806), parodie d'*Omasis* ou *Joseph en Egypte*, tragédie en vers de Baour-Lormian par Barré, Radet, Desfontaines et Dieu-lafoy. Mais ces parodies en vaudevilles, on les trouve aussi nombreuses sous la Monarchie de Juillet et sous le Second Empire : par exemple : *Une Nuit de Marion de Lorme* (1831), parodie par Nicolas Brazier de la pièce de Victor Hugo créée la même année ; *Ruy-Brac* (1838), parodie, due à Redon, de *Ruy-Blas* ; *La Cahutte de l'oncle Tom* (1853) d'Auguste Jouhaud,

et *La Cage de l'oncle Toc* (1853) d'Amédée de Jallais et Frédérick Lemaître qui pastichent *La Case de l'Oncle Tom*, drame de Dumanoir et Dennery ; ou encore *L'Africaine pour rire* (1866), parodie-vaudeville de Paul Boisselet, prenant pour cible *L'Africaine*, opéra en cinq actes de Scribe et Meyerbeer créé en 1865.

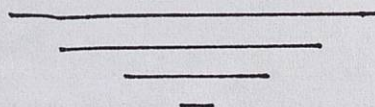
Si les féeries-vaudevilles obtiennent moins de succès qu'au siècle précédent, fréquentes sont, malgré tout, les pièces où se donne libre cours la fantaisie bouffonne des auteurs. On les appelle souvent *folies-vaudevilles* ou encore *folies-parades en vaudevilles*. Citons, dans ce genre, *Picaros et Diego* (1800) d'Emmanuel Dupaty ; Désaugiers lui-même donne souvent des pièces de ce type, par exemple, la série des Cadet-Rousselle : ainsi dans *Cadet-Rousselle-Esturgeon* (1813), des charlatans forains, à la recherche d'un « numéro » qui leur rapporte gros, capturent dans leur filet, à Dieppe, Cadet-Rousselle, naufragé, encore revêtu de la cuirasse à écailles qu'il portait en jouant une tragédie à bord de son vaisseau ; il est couvert de « limon, de mousses, de plantes et d'herbes ». D'où l'idée de le montrer dans un baquet comme étant le « Roi des Esturgeons » : on lui adapte une queue de morue, une barbe et un système de ficelles qui l'empêchera de parler, en lui faisant plonger la tête dans l'eau chaque fois qu'il tentera de proférer le moindre mot... Ces folies-vaudevilles nous les trouvons en abondance au cours de toute la période que nous étudions : c'est *L'Ours et le Pacha* (1820) de Scribe ; c'est *L'Omelette fantastique* (1842) de Duvert et Roger, ce sont les bouffonneries énormes dues à la collaboration de ce même Duvert avec Lauzanne ; ce sont également maintes œuvres de Labiche, comme *Si jamais je te pince* (1856), *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1857) qui sont de pures farces, mais aussi combien de pièces dues à l'auteur d'*Un Chapeau de Paille d'Italie* (1851), par exemple les ahurissants *Chemins de Fer* (1867). Les inventions burlesques de ces vaudevillistes dépassent souvent la farce pour aboutir au délirant, à l'« absurde » et pas seulement chez Labiche comme on le croit trop souvent, mais chez un grand nombre de ses prédécesseurs ou contemporains. Citons, par exemple, *La Postérité d'un Bourgmestre* (1864), « extravagance en un acte » de Mario Uchard, *Les Médioms de Gonesse* (1865), « Folie mystériso-magnético-spirite » (*sic*), par Duru et Chivot, ou *La Femme électrique* (1846) de Cordier et Clairville, etc.

Dans les années 1860, le vaudeville allait subir une mutation considérable. Il allait perdre ses couplets qui, depuis cent cinquante ans, constituaient son originalité et lui avaient même donné son nom. Déjà, sous la Restauration, Casimir Bonjour — il est vrai qu'il était un ennemi acharné du genre — écrivait : « Dans le vaudeville, la raison est choquée chaque fois que les personnages quittent le dialogue pour le chant ou le chant pour le dialogue. » De même, sous la Monarchie de Juillet, Théophile Gautier, autre adversaire du vaudeville, n'aimait pas non plus ces « petites musiques stridentes d'une fausseté insupportable ». Par ailleurs ces couplets étaient jusqu'en 1855, environ, imposés par la loi aux théâtres légers qui, sans cela, eussent empiété sur le privilège des théâtres de parole pure comme la Comédie-Française. Cette contrainte obligeait les auteurs même peu doués pour cela à en insérer malgré tout quelques-uns dans leurs pièces : ainsi Alexandre Dumas fils dut-il, en 1853, ajouter des chansonnettes à *La Dame aux Camélias* ! Cette situation était malsaine.

Scribe lui-même devait contribuer à l'abandon des couplets. Certes, il avait débuté par des vaudevilles et il n'abandonna jamais complètement ce genre. Mais il s'aperçut que dans ses comédies-vaudevilles, qui se rattachaient à la comédie de mœurs, les chansonnettes paraissaient incongrues lorsqu'elles intervenaient au beau milieu d'une situation sérieuse : ainsi dans *Le Mariage de Raison* (1826) ou dans *La Famille Riquebourg* (1831). Il possédait trop le sens de la scène pour ne pas en prendre conscience : aussi entreprit-il de diminuer le nombre des couplets ; par ailleurs, et nous le verrons plus en détail par la suite, il s'essayait à la comédie pure et il y réussissait brillamment. Cette attitude, de la part d'un maître qui régnait sur la scène depuis des années, ne pouvait pas, à la longue, rester sans influence sur ses confrères.

Or, en 1858, naissait l'opérette, avec *Orphée aux Enfers* (livret de Ludovic Halévy et Hector Crémieux, musique d'Offenbach). Cette opérette ne constituait pas, au fond, un genre tellement nouveau : c'était tout simplement la comédie en ariettes née un siècle plus tôt. Le public ne s'en aperçut pas et lui fit un triomphe. L'histoire se répétait : c'était la guerre des vaudevilles et des ariettes qui reprenait.

Mais, cette fois-ci, les vaudevilles, au sens ancien du terme, ne s'en relevèrent pas : d'où les malédictions de Sarcey contre le nouveau genre auquel il imputait encore, vingt ans après, l'« assassinat » de son genre préféré. L'image était un peu inexacte : il s'agissait plutôt d'une mort lente que d'un trépas soudain et les chansonnettes ne disparaissent pas du jour au lendemain. Labiche, par exemple, écrit encore bien des pièces à couplets. Mais après la guerre de 1870 le genre n'existe pratiquement plus, du moins sous l'aspect qu'on lui connaissait depuis un siècle et demi, et ne survivra, nous le verrons, que sous une autre forme. L'opérette, elle, outre les séductions qu'offrait sa nouveauté, prenait le relais du vaudeville, dans lequel la partie musicale avait graduellement diminué ou disparu : elle satisfaisait le besoin de musique légère d'un peuple chez lequel « tout finit par des chansons ». Elle avait d'autant moins de mal à concurrencer le vaudeville qu'elle possédait le privilège d'avoir pour allié le génial Offenbach. Et les vieux fredons populaires n'avaient plus aucune chance de survivre devant la musique inédite du nouveau compositeur pleinement accordé à son temps.



UN CHAPEAU

DE
PAILLE

D'ITALIE



ON RECONNAÎT, AU PREMIER PLAN, LA « PHYSIONOMIE
PLACIDE ET CHARNUE » DE LABICHE, ET SON « NEZ
SENSUEL ET TURGESCENT »

(Journal des Goncourt, 1874). Caricature par Nadar.

RESUMÉ

Fadinard doit épouser la fille de Nonancourt, pépiniériste à Charentonneau. Nous sommes le matin même du jour où doit avoir lieu la cérémonie. Mais le fiancé a, au bois de Vincennes, laissé son cheval brouter le chapeau « de paille d'Italie » d'une inconnue. Celle-ci, qui répond au nom d'Anaïs et qui est mariée, vient, avec son amant, s'installer chez Fadinard, jurant de ne pas s'en aller avant qu'elle ne dispose d'une coiffure strictement identique, seul moyen d'éviter un drame conjugal. Mais voici la noce, cortège de provinciaux grotesques, que Fadinard traîne successivement chez une modiste qui reconnaît en lui un ancien amant, alors que la noce se croit à la mairie, chez une baronne qui le prend pour un ténor italien, enfin chez un vieillard grincheux qui se trouve être le mari de l'inconnue. La situation se dénouera lorsqu'on découvrira à portée de la main, parmi les cadeaux de mariage, un chapeau exactement semblable. L'infidèle Anaïs peut ainsi sauver la face, tandis que le beau-père, de plus en plus exaspéré par cette course à laquelle il ne comprend rien, mais enfin mis au courant, pardonne à son gendre.



Ph. Bernard.

CHEZ LA MODISTE (ACTE II) : DUO INTIME, AVEC PHILIPPE FRETUN (FADINARD) ET CATHERINE SAMIE (CLARA), Comédie-Française, 1986.

L'ANGOISSE D'UN CRÉATEUR

Sur la scène du Palais-Royal ses comédiens répètent nonchalamment une pièce nouvelle signée Eugène Labiche et Marc-Michel. Cette fois, les deux auteurs se sont attelés à une véritable comédie en cinq actes. Ils ont osé se lancer dans l'écriture d'une œuvre plus étoffée et plus outrancière que les petits actes habituels.

Le directeur a accepté la pièce sur manuscrit mais, au cours des répétitions, la démesure burlesque des dialogues l'accable. Il en est persuadé, son infailible instinct a dû le tromper, déjà il regrette de compromettre son théâtre dans cette ridicule entreprise. Il tourne comme un beau diable autour de ses acteurs, lève les yeux au ciel, se prend la tête dans les mains lorsque tombe une réplique plus grotesque encore que les autres. Et puis il se saisit du manuscrit pour constater que, oui vraiment, c'est bien ce qui est écrit :

« C'est idiot! » murmure-t-il.

Labiche est dans la salle pour fournir, à l'occasion, quelques indications aux interprètes. Il reste calme, toise le directeur et répond froidement :

« C'est possible, mais nous ne le saurons qu'après! »

Et lorsque Marc-Michel veut préciser un mouvement à Alfred Ravel, la vedette de la troupe lui rétorque, goguenard :

« Oui, je ferai ce que vous me demandez... si la pièce va jusque-là. »

Et il ajoute, railleur :

« Il se peut que la pièce aille jusqu'au quatrième acte, mais évidemment elle n'ira pas jusqu'au cinquième... »

Le comédien souhaiterait interrompre les répétitions, alors Dormeuil l'encourage mollement :

« Bah, c'est une risquade, on peut la jouer au mois d'août. »

Personne n'ose parier sur le succès de ce *Chapeau de paille d'Italie*. Il est vrai que le ton est radicalement nouveau, totalement tourné vers le délire, et une frénésie dérisoire secoue les personnages. Les auteurs ont truffé leur comédie de quiproquos et d'interminables courses poursuites qui obligent les acteurs à galoper d'un bout de la scène à l'autre dans un ballet burlesque.

Cette succession d'actions, de changements de décors, de fuites éperdues surprend et dérange les comédiens, peu accoutumés à cette débauche de mouvements.



Autre portrait réalisé par Nadar : Marc Michel.
Il signa avec Labiche une cinquantaine de pièces.
(CNMHS/SPADEM)

Les répétitions se succèdent dans une atmosphère détestable. Ravel, fort de sa célébrité, fait des caprices. Décidément, il trouve l'argument de la pièce bien faible et le personnage de Fadinard tout à fait ridicule. Assailli de doutes, il renonce brutalement au rôle. Marc-Michel et Dormeuil ont fort à faire pour le convaincre de reprendre sa place. Il exige alors des changements, demande des coupes dans la scène du mariage qui lui semble écraser ses répliques. « Il voudrait que quelque chose vînt lui donner un coup de fouet à chaque fin d'acte, pour le lancer en avant. Il est convenu que nous chercherons et que nous arrangerons cela, mais par des moyens légers », écrit Marc-Michel à Labiche.

Car finalement Labiche a fui la touffeur estivale et les tracas de la mise en scène. Alors que son collaborateur se bat bec et ongles pour la pièce, il prend les eaux à Spa, en Belgique. Ce feint détachement masque la terrible angoisse qui s'empare de lui à chaque première. Plus que tout, il appréhende ces instants décisifs où une œuvre joue son avenir. Avec un soupçon de superstition, il aime à répéter :

« Je fous la guigne à mes pièces. »

Dans leur *Journal*, les frères Goncourt font une description quasi physiopathologique de cet indomptable trac qui saisit les auteurs : « Ces heures douloureuses recommençant tous les soirs, vous barrent absolument l'estomac, vous ferment l'appétit. Nous n'allons plus aux représentations qu'avec des pastilles de menthe anglaise, on pue l'émotion. »

Eugène Labiche connaît bien ces symptômes. Il guette chez ses collègues les signes du mal. Un soir, dans un dîner où sont réunis quelques auteurs, on lui présente le jeune Alexandre Dumas fils, qui est de presque dix ans son cadet. Les deux hommes partagent la même passion pour le théâtre et Dumas, classique et romantique, estime et respecte Labiche. Aussi démesurément grands l'un que l'autre, leur ressemblance s'arrête là. Dumas est filiforme, il agite sa crinière frisée au rythme de ses paroles, alors que la chevelure raide de Labiche paraît encore épaissir son visage charnu et que sa silhouette s'alourdit. Sous son gilet il cache de plus en plus difficilement son ventre rebondi.

« Eh bien, l'estomac, tu n'en souffres pas encore ? »

– Non, répond Dumas étonné. »

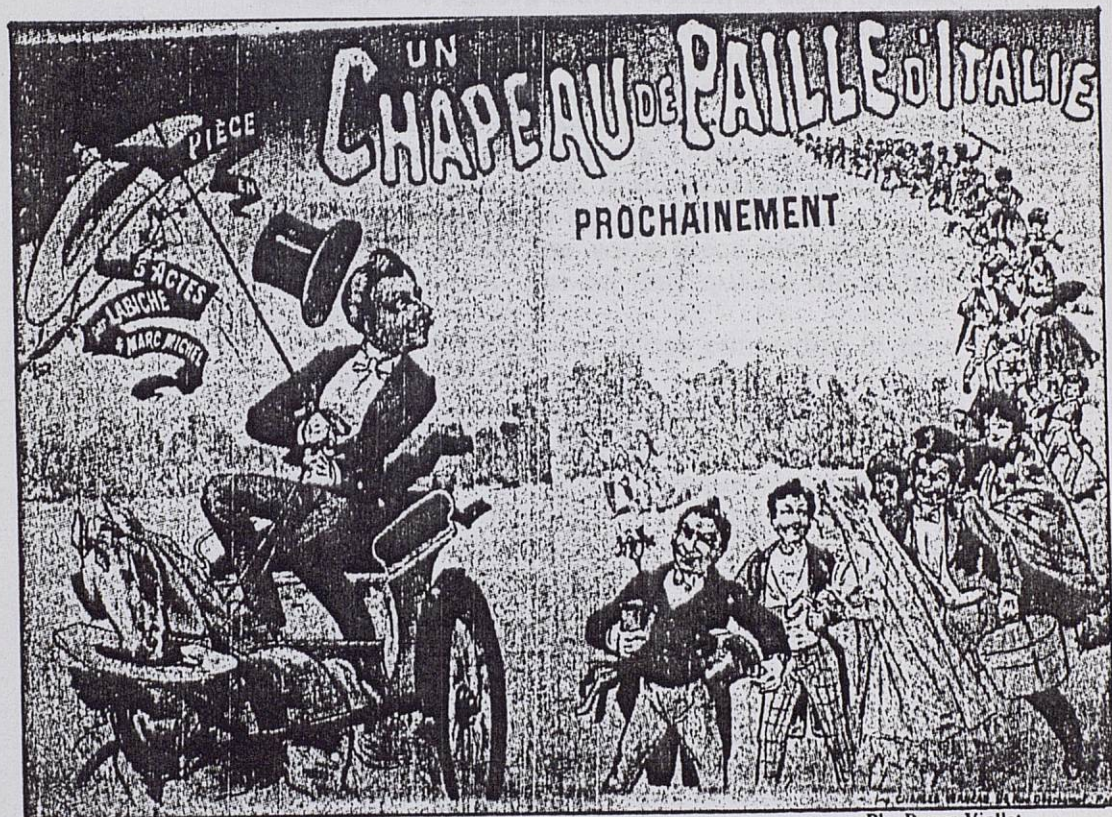
Alors, avec un soupir, Labiche lance cet avertissement :

« Ah, tu verras quand tu auras fait un peu plus de théâtre ! »

Il tente de se détendre un peu, mais Marc-Michel le bombarde de messages, insiste maintenant pour qu'on remplace Ravel qui, avec sa mauvaise volonté, risque de faire tomber la pièce. Labiche ne partage guère les états d'âme de son associé et s'oppose avec une tranquille fermeté à tout changement d'acteur. Clairvoyant, il sait que pour le public la seule présence de Ravel est promesse de cocasseries. Comment, en effet, se priver du talent et de la renommée d'un comédien qui fait courir les foules ?

cagnotte de Labiche, on trouve aussi bien les prémices du surréalisme – car avant tout le monde il a su tordre les mots pour les rendre absurdes – que les racines du *nonsense* américain, ce comique en perpétuelle rupture dont les Marx Brothers furent les maîtres.

Non seulement l'esprit labichien perdure, mais il grandit, se développe, s'enfle au fil des héritiers. Les paillettes flamboyantes du délire lancées par Eugène Labiche n'ont pas fini de retomber. L'un de ses personnages nous avait avertis : « Il y a des tigres qui déposent leurs œufs dans le ménage des colombes. »



Ph. Roger-Viollet

AFFICHE DU SIÈCLE DERNIER POUR UNE REPRISE
D'UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE.

En cette soirée du 14 août 1851, Paris est une fournaise. On transpire sous les sombres fracs et pourtant la presque totalité des neuf cent soixante-dix-huit places du théâtre de La Montansier sont occupées. Labiche est toujours à Spa. Quant à Dormeuil, décrétant péremptoirement que les foudres déclenchent en lui de terribles rhumes, il a pris la route le matin même pour Le Havre, en quête du calme des bords de mer. En quittant son bureau, il a confié aux machinistes :

« Au moins, je ne verrai pas les spectateurs casser les banquettes et jeter les petits bancs à la tête des acteurs! »

Jusqu'à cette première, Eugène Labiche n'est encore qu'un bon artisan du vaudeville. En un soir, il devient le maître de la scène. Le public fait un triomphe au *Chapeau de paille d'Italie*, du début à la fin un immense rire inextinguible secoue la salle. Les acteurs, surpris, doivent parfois s'interrompre pour que leurs répliques ne soient pas entièrement étouffées par les éclats joyeux de l'assistance.

Dès le lendemain, un incident est rapporté, commenté, délayé : un spectateur rougeaud et gras, suant à grosses gouttes, est saisi d'un tel fou rire que le sang lui monte à la tête, congestionné l'air lui manque, il rit encore mais il suffoque déjà, il tombe de son fauteuil et, dans les derniers spasmes de l'hilarité, il succombe victime d'une crise d'apoplexie, littéralement mort de rire.

Aussitôt après ce succès inespéré, le régisseur Coupart envoie une lettre à Dormeuil qui rentre précipitamment à Paris. Il invite toute la troupe à dîner chez Brébant et les félicite crânement :

« J'étais bien sûr que votre pièce était très amusante et réussirait. J'ai un flair qui ne me trompe jamais. »

Personne, évidemment, n'ose contredire le tout-puissant directeur.

Dans les semaines qui suivent, la pièce connaît une faveur croissante. Elle sera jouée trois cents fois consécutives, ce qui pour l'époque témoigne d'un exceptionnel succès. Succès qui ne se démentira jamais, la comédie fera l'objet d'innombrables reprises, elle sera adaptée plusieurs fois à l'écran et les plus illustres critiques, d'Émile Zola à Claude Lévi-Strauss, d'Henri Bergson à Philippe Soupault, se pencheront sur elle pour en percer les secrets.

Marc-Michel suit de très près la carrière de sa pièce, il annonce fièrement à Labiche les belles recettes enregistrées par le théâtre, mille huit cents francs, deux mille trois cents francs, trois mille francs par soirée...

Heureusement, Ravel s'est résolu à travailler le cinquième acte qu'il croyait n'avoir jamais à interpréter, et maintenant la pièce est « mieux jouée qu'au commencement. On rit comme des Turcs, c'est-à-dire très fort », écrit le collaborateur, comblé par le destin de son *Chapeau de paille*.

Très vite, Jean-Jacques Weiss, critique pénétrant, et Alphonse Daudet prononcent tous deux le mot de « burlesque ». Le burlesque c'est un souffle de folie, un vent d'irrationnel qui soudain balaie l'univers bourgeois trop rigide, trop suffisant.

Un ton nouveau a rajeuni le vaudeville, bien essoufflé en ce milieu du XIX^e siècle. Émile Zola ne s'y trompe pas : « Ce jour-là, M. Labiche avait fait mieux que d'écrire une pièce, il avait créé un genre. L'invention était d'un cadre si heureux, si souple pour contenir toutes les drôleries imaginables, que, fatalement, le moule devait rester. Je dirai presque qu'il y avait là une trouvaille de génie, car ne crée pas qui veut un genre. » Un jugement partagé par l'influent critique Francisque Sarcey pour qui *Un chapeau de paille d'Italie* reste « le chef-d'œuvre d'un genre qu'il a créé ».

En effet, la comédie ouvre les fenêtres et fait entrer la fraîcheur dans des intérieurs qui respirent le renfermé. Tout y est original et dynamique, la confusion la plus totale règne sur scène : on prend les salons d'une baronne pour l'entrée d'un restaurant, l'appartement du mari trompé pour le nid des futurs époux et la modiste – ancienne maîtresse de Fadinard – pour une employée de mairie ! Le *Chapeau* introduit sur scène le mouvement, les protagonistes de l'aventure sont entraînés dans une course épuisante où toutes les ressources techniques du théâtre sont mises à contribution, cintres, praticables, changement de décors. De la cour au jardin, les personnages s'agitent sur un rythme qui ne laisse aucun répit aux spectateurs. Les auteurs ont atteint ainsi la perfection dans un style à l'apparente simplicité : au cœur d'un univers conventionnel, ils introduisent un élément loufoque qui va désaxer les fragiles rouages de la société, immédiatement les caractères les plus sages dérapent dans la folie et s'agitent convulsivement jusqu'à ce que, sur un signe du hasard, chacun retrouve sa position. Car si la pièce fait rire, si elle plaît tant au public bourgeois, c'est que dans cet apparent chambardement nul bouleversement profond n'affecte les personnages ou la société. Les serviteurs demeurent entre eux et observent les maîtres d'un œil narquois, le beau-père use de ses prérogatives en claironnant à chaque rebondissement un tonitruant et définitif : « Tout est rompu mon gendre », la fiancée soumise comme il convient geint timidement : « Mais, papa... » tandis que le futur marié, comme tout garçon qui se respecte, veille à occulter ses liaisons passées. A la fin, lorsque le beau-père apprend qu'il doit cette délirante journée à la recherche éperdue d'un chapeau de paille dont dépend l'honneur d'une femme, le barbon s'écrie avec emphase :

« C'est beau, c'est chevaleresque!... c'est français! »

Et voilà, tout est à nouveau en place, l'univers a retrouvé son équilibre. En définitive, cette comédie – comme d'ailleurs la quasi-totalité du théâtre de Labiche – rassure, car le cataclysme se limite aux dimensions du salon, il reste aux proportions du spectateur, l'épopée se fait réduite, le charivari bouscule les personnages sans jamais les remettre en question.

Emmanuel Haymann

Labiche ou l'esprit du Second Empire

CHAQUE PIÈCE, 20 CENTIMES.
50^e LIVRAISON.

THÉÂTRE CONTEMPORAIN ILLUSTRÉ

MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS.
RUE VIVIENNE, 9 BIS



UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE

COMÉDIE EN CINQ ACTES, MÉLÉE DE COUPLETS

PAR

MM. MARC-MICHEL ET LABICHE

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS, À PARIS, SUR LE THÉÂTRE DE LA MONTAIGNE, LE 13 AOÛT 1851.

La première édition d'*Un chapeau de paille d'Italie*.

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE A LA COMEDIE-FRANÇAISE

En 1936, un jeune homme juge que Labiche n'est pas encore reconnu et aimé à sa juste valeur. Cet auditeur au Conseil d'État s'appelle Michel Debré et il fonde avec un ami, Léon-Maurice Nordmann, la Société des Amis d'Eugène Labiche. Il aurait voulu appeler son association Académie Labiche, mais Eugène Labiche, le petit-fils, s'effraie : « Le mot académie serait peut-être un peu pompeux et l'aurait, je crois, effarouché, lui qui était si simple ; Société des Amis d'Eugène Labiche serait certainement plus conforme à ses goûts, car pendant toute sa vie, il n'a jamais, ou presque jamais, pris un collaborateur qui ne fût son ami et bien souvent parce que son ami. » La Société ainsi créée incite les théâtres à jouer Labiche et Michel Debré lui-même, dans des spectacles destinés à des œuvres charitables, n'hésite pas à monter sur scène pour interpréter les personnages de son auteur favori ! La Société disparaîtra avec la Seconde Guerre mondiale. Léon-Maurice Nordmann entré dans la Résistance est fusillé par les Allemands et Michel Debré entame dans le sillage du général de Gaulle une carrière politique qui le mènera jusqu'au fauteuil de Premier ministre.

- Et puis, reconnaît-il, ce n'était plus la peine, Labiche était joué partout, il était enfin reconnu.

En effet, en 1938, Gaston Baty fait entrer *Un chapeau de paille d'Italie* à la Comédie-Française. Il faut alors tout le talent du metteur en scène pour imposer cette pièce à la grande maison. Au soir de la première, Baty laisse exploser sa joie, il a gagné son pari en faisant entrer cette pièce folle dans le bastion du classicisme : « Jusqu'ici la rampe de Molière n'avait jamais éclairé un vaudeville. Cette lacune sera comblée tout à l'heure, lorsque le rideau se lèvera sur *Un chapeau de paille d'Italie*, chef-d'œuvre du vaudeville comme *La Tour de Nesle* est celui du mélodrame. Miracle de construction, copié mais jamais égalé par trois générations d'auteurs gais ou soi-disant tels (...). Le *Chapeau* n'est pas seulement un vaudeville, c'est une pièce poétique, un rêve. Le thème classique du cauchemar n'est-il pas la poursuite haletante d'un but qui se dérobe toujours ? Le *Chapeau* est un cauchemar gai. Le dialogue n'est pas sans prendre, par instants, un ton déjà surréaliste. » Et Baty a accentué à plaisir l'aspect extravagant de la pièce.

A la fin, lorsque le fameux chapeau est trouvé, apparaît sur scène un cabriolet tiré par un cheval de comédie formé par deux hommes. L'animal de tissu esquisse un entrechat tout en adressant un clin d'œil complice au public!

Cette fois, la Comédie-Française est conquise. Au fil des années, elle accueillera d'autres pièces de Labiche. Ainsi, en 1940, André Brunot met en scène *Vingt-neuf degrés à l'ombre* avec Fernand Ledoux.

Parmi tous les vaudevillistes dont le XIX^e siècle fut si fécond, Labiche est le seul à demeurer encore. Pourtant, le temps des domestiques en livrée, des pères tout-puissants, des gardes nationaux, des épouses soumises est passé depuis longtemps. Mais cette époque surannée, réveillant les nostalgies et piquant la curiosité, constitue un cadre, un écrin, pour les situations abracadabrantes d'où émergent d'immuables types humains. Une seule fois pourtant, il a été nécessaire de couper une réplique. Quand, en 1958, la Comédie-Française a monté *Les Trente Millions de Gladiator*, ces lignes trop empreintes des préjugés d'une époque ont été « sucrées » comme l'on dit au théâtre :

« Ma fille ne manque pas une contredanse... Mais ce qui m'étonne, c'est qu'on vient d'inviter ma femme... Il est vrai que c'est un nègre. »

A l'occasion des reprises, les plus grands écrivains rendent hommage au maître du vaudeville. André Maurois écrit : « Il est vrai que si Labiche est le Molière des petits-bourgeois, *Les Trente Millions de Gladiator* sont le *Hellzapoppin* du boulevard. » Jean Dutourd : « Il y a peu de chose au monde que j'aime autant que le théâtre de Labiche. Je le lis assidûment depuis l'âge de huit ans. » Jean-Jacques Gautier y voit « Ionesco avant terme » et Félicien Marceau « la plus belle illustration du *Capital* de Karl Marx ».

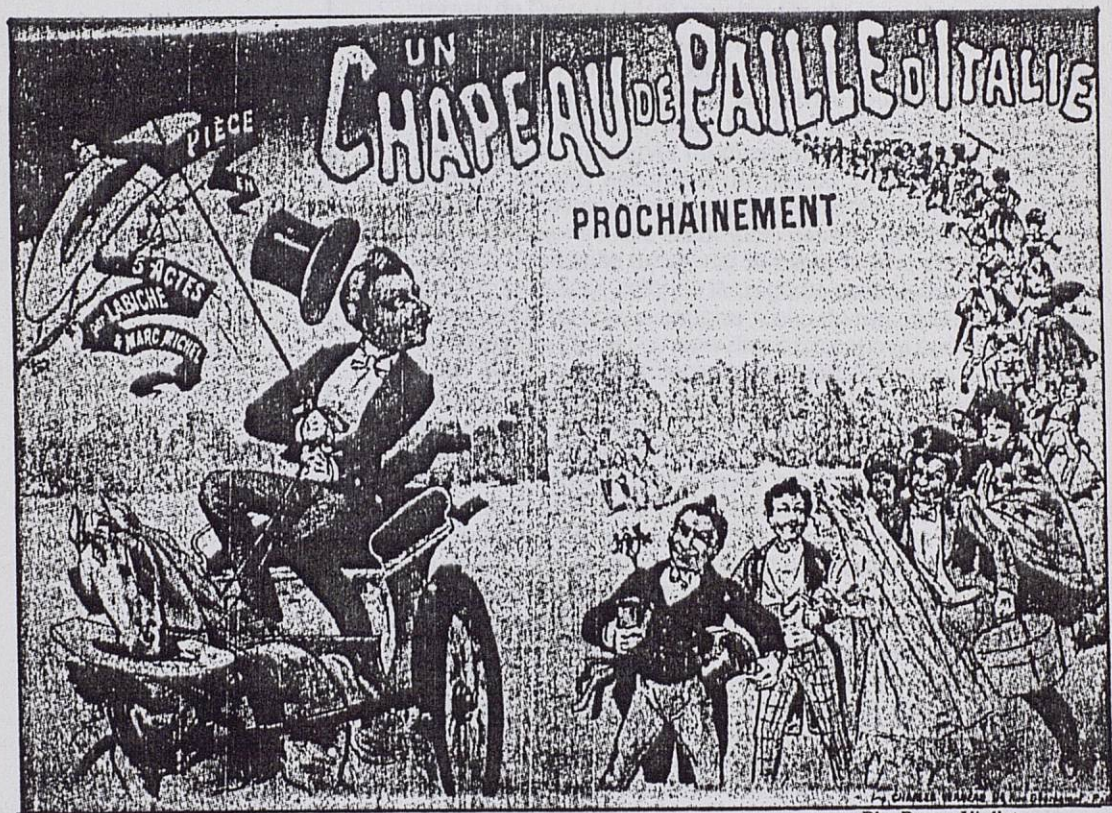
Diffusé par la télévision, à l'affiche des théâtres de boulevard, programmé par les grandes scènes nationales, rajeuni par l'interprétation insolente des cafés-théâtres, dans des mises en scène somptueuses ou dans des décors sommaires, Eugène Labiche assure aujourd'hui le succès d'un spectacle. Il est l'illustre ancêtre du vaudeville, la référence absolue.

Ses enfants et ses petits-enfants ont essaimé dans le monde entier. En France, le vaudeville a connu un développement avec Georges Feydeau puis, plus près de nous, avec Marcel Achard, André Roussin, Barillet et Grédy.

Mais son héritage ne se limite pas là. En faisant surgir de la scène de solides bourgeois dont l'existence bien réglée dérape soudain dans le monde de l'irrationnel, il a ouvert les portes à toutes les extravagances. La course-poursuite consacrée par *Un chapeau de paille d'Italie* fait le succès du cinéma comique depuis des lustres. De Jerry Lewis à Louis de Funès, on les a tous vus perdre haleine dans un épuisant et irrésistible marathon, cherchant à atteindre un but aussi saugrenu que dérisoire. Dans la

cagnotte de Labiche, on trouve aussi bien les prémices du surréalisme – car avant tout le monde il a su tordre les mots pour les rendre absurdes – que les racines du *nonsense* américain, ce comique en perpétuelle rupture dont les Marx Brothers furent les maîtres.

Non seulement l'esprit labichien perdure, mais il grandit, se développe, s'enfle au fil des héritiers. Les paillettes flamboyantes du délire lancées par Eugène Labiche n'ont pas fini de retomber. L'un de ses personnages nous avait avertis : « Il y a des tigres qui déposent leurs œufs dans le ménage des colombes. »



Ph. Roger-Viollet

AFFICHE DU SIÈCLE DERNIER POUR UNE REPRISE
D'UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE.

Fadinard, entre d'Artagnan et Freud

Alexandre Dumas, comme chacun sait, s'en remettait souvent aux autres pour écrire ses livres : imaginons donc un instant qu'il ait confié à Labiche la conclusion du plus célèbre épisode des *Trois Mousquetaires*. On connaît l'histoire : pour sauver Anne d'Autriche du déshonneur, d'Artagnan doit aller à Londres afin de récupérer les ferrets de diamant qu'elle a imprudemment donnés à son amant Buckingham. Ici interviendrait l'auteur du *Chapeau de paille* : amoureux mais distrait, le duc aurait perdu les bijoux en route ; heureusement Madame Bonacieux en aurait fait faire des doubles, et le paladin rentré bredouille aurait découvert ceux-ci dans la cassette de Milady... Imaginons encore qu'il ait dû, pour assurer le succès de sa mission, garder le silence vis-à-vis de ses amis (ou de M. de Prévile, ou de son futur beau-père) en les entraînant pourtant dans l'aventure ; mais à la fin tout s'arrange, le cardinal est berné, la reine Anne (- Hais) sauvée, les compliments pleuvent et le héros épouse sa dulcinée, fille d'un pépiniériste de Charentonneau (près d'Albano), lequel tresse des couronnes à son gendre : « Ton groom nous a conté l'anecdote... c'est beau, c'est chevaleresque, c'est français ! »

Pourquoi passer, fût-ce de façon aussi apocryphe, par le roman de Dumas (1844) pour lire *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) ? C'est qu'avec son chef-d'œuvre Labiche a incontestablement inventé, et porté d'un coup à la perfection, un nouveau genre théâtral : le vaudeville-feuilleton. Feuilleton où le personnage principal, investi d'une mission secrète (en l'occurrence : retrouver un chapeau de paille malencontreusement détruit) accomplit un parcours dont chaque étape révèle ses qualités d'audace, d'adresse face à des adversaires qui, leurs petits tours accomplis, passent définitivement à la trappe. Vaudeville aussi, car la pièce tourne en dérision les grands modèles : celui de la tragédie avec une noce ridicule dans le rôle du chœur antique ; celui du roman héroïque avec le bourgeois Fadinard, chevalier sans cape ni épée mais avec peur et reproches (témoin la modiste Clara qu'il a laissée tomber), médiocre et pour tout dire *fade* émule de d'Artagnan. Car le rentier du XIX^e siècle n'a pas l'étoffe d'un héros, et ce n'est ici que contraint et forcé (« Pas un mot ou vous êtes mort ») qu'il sacrifie son repos pour défendre la réputation des femmes infidèles : personnage de théâtre, Fadinard ne fait que sauter d'un décor à l'autre sans sortir de la boîte, les grandes chevauchées romanesques lui sont interdites. Et lorsqu'un peu plus tard, en 1860, M. Perrichon osera se risquer sur la mer de Glace, d'opportunes crevasses viendront lui rappeler qu'il vaut mieux rester chez soi.

Dérision encore, de la part de Labiche, que cette réduction plaisante d'enjeux affectifs et sociaux graves (la formation d'un couple, la survie d'un ménage) à leur seule dimension matérielle : à savoir, comment libérer « la couche de mon Hélène » envahie par une étrangère, comment retrouver un « chapeau en paille de Florence avec des coquelicots ». Comme l'écrit Fadinard à la baronne, propriétaire présumée de l'objet : « Madame, deux têtes sont attachées à votre chapeau... rappelez-vous que le dévouement est la plus belle coiffure d'une femme ». Fortes paroles où se découvre une figure significative du comique verbal labichien : une proposition logique à condition de donner aux mots un sens figuré devient bouffonne dès qu'on leur restitue leur sens propre. Loi illustrée de manière plus exemplaire encore par M. Montaudoin (dans *les Trente-sept sous de M. Montaudoin*, en 1862), lequel, pour éclairer sa fille sur les « mystères de la vie parisienne », l'avertira en ces termes : « Mon enfant... tu ignores qu'il y a des tigres qui viennent déposer leurs œufs dans le ménage des colombes ! »

Mais l'art de Labiche consiste aussi à fondre dans une intrigue réglée au millimètre, des éléments de nature hétérogène. Les uns appartiennent à la pure tradition vaudevillesque, éventuellement rajeunie : campagnard irascible, mari cocu, ingénue bourgeoise assez oie blanche pour ne rien comprendre à rien sinon qu'on ne doit pas abandonner à un « polisson » sa corbeille de mariage. D'autres, en revanche, confèrent à la pièce une profondeur inattendue, multiplient ses champs de signification, lui donnent une richesse symbolique qui semble constituer l'aventure représentée en figuration sensible d'une réalité tout autre. Gaston Baty l'écrivait déjà en 1938, « *Un chapeau* n'est pas seulement un vaudeville, c'est une pièce poétique, un rêve. Le thème classique du cauchemar n'est-il pas la poursuite haletante d'un but qui se dérobe toujours ? *Un chapeau* est un cauchemar gai, le dialogue n'est pas sans prendre par instants un ton déjà surréaliste ».

La pièce, en effet, porte un genre à son plus haut degré de réussite par une combinaison savante de quiproquos et de rencontres fâcheuses, d'heureux hasards et de semi-ruptures

(« Mon gendre, tout est rompu »), associe avec bonheur le portrait de groupe et le croquis individuel, transmue le drame personnel en farce collective : tout cela on le sait, on le voit, et Zola constatera justement en 1881 dans *Nos auteurs dramatiques*, que « dans notre vaudeville contemporain on n'a encore rien imaginé de mieux ». Mais Labiche va plus loin, et c'est là ce qui fait du *Chapeau de paille* une pièce unique en son genre — ou plutôt aux limites de son genre. L'aveuglement nécessaire aux personnages de vaudeville, cette restriction du champ visuel qui ménage les méprises et favorise les maladroites, grâce à quoi on prend un commis de magasin pour un officier d'état civil (acte II), un bourgeois parisien pour un ténor de Bologne (acte III), l'appartement d'un inconnu pour celui de son gendre (acte IV), tout cela fait rire comme la mise en œuvre d'une fantaisie bien huilée jusqu'au moment où l'on découvre que celui qui détient la clé du problème (au sens propre : le second chapeau, qui seul permet de forcer la serrure du piège) n'est autre que le sourd Vézinet : au royaume des aveugles, les sourds sont rois... Ce chapeau lui-même, qui est-il ? Il meurt à l'acte I, réduit par le Destin et la jument Cocotte à l'état de bouillie informe ; puis il renaît au dénouement, corps glorieux, autre et toujours lui-même, ses coquelicots et sa paille d'Italie invitant aux escapades bucolico-amoureuses où on se roule « en cheveux » dans les meules de foin, mais paradoxalement travesti en emblème de la fidélité conjugale. Cet objet qui transgresse les frontières morales se joue également des stratifications sociales. On connaît ces gravures du Paris pré-haussmannien, où une même maison, selon l'élévation de ses étages, abrite le bourgeois et l'artisan, le domestique et l'aristocrate : le présent chapeau monte et descend comme un ludion, de la modiste à la baronne, de la baronne à la bourgeoise ; quant à son double, la « fausse clé » détenue par Vézinet, il refuse de descendre au dénouement en restant accroché à un réverbère...

On posera ici, nécessairement, l'éternelle question des intentions de l'auteur : Labiche a-t-il en toute conscience aussi lourdement chargé de sens son voltigeant couvre-chef ? Du moins le vaudeville de la pièce, chanté par Fadinard, exprime-t-il sans détour les connotations cornues, donc sexuelles, de l'objet tant désiré :

*Viens, mon ange, au cœur... d'oranger,
Et puisses-tu, témoin de ma triste aventure,
À mon chef marital ne jamais adjuer
Un chapeau... qu'un cheval ne pourrait pas manger.*

Rappelons seulement, sans trop insister, que Freud dans sa *Traumdeutung* a promu le chapeau féminin (en l'occurrence : un chapeau de paille !) au rang de symbole des organes génitaux, parfaitement à sa place, par conséquent, dans l'épopée initiatique vécue par Fadinard, cette folle journée qui prélude à sa nuit de noces. Et au moment où Claude Lévi-Strauss, dans *la Potière jalouse*, constitue la pièce de Labiche en « métaphore développée » d'*Œdipe roi*, on se prend à regretter qu'à partir du chapeau disparu (celui d'Anais) mais toujours déjà là (celui de Vézinet) — et ce dernier aussi présent sur la scène que la « Lettre volée » d'Edgar Poe sur le bureau du ministre —, Lacan n'ait pas eu l'idée, par une belle journée de printemps, de tenir un séminaire sur le *Chapeau de paille d'Italie* !

Jean-Pierre de Beaumarchais

LES PROCÉDÉS DE FABRICATION DU COMIQUE

par Henri BERGSON

La boule de neige. — A mesure que nous avançons dans cette étude des procédés de comédie, nous comprenons mieux le rôle que jouent les réminiscences d'enfance. Cette réminiscence porte peut-être moins sur tel ou tel jeu spécial que sur le dispositif mécanique dont ce jeu est une application. Le même dispositif général peut d'ailleurs se retrouver dans des jeux très différents, comme le même air d'opéra dans beaucoup de fantaisies musicales. Ce qui importe ici, ce que l'esprit retient, ce qui passe, par gradations insensibles, des jeux de l'enfant à ceux de l'homme, c'est le *schéma* de la combinaison, ou, si vous voulez, la formule abstraite dont ces jeux sont des applications particulières. Voici, par exemple, la boule de neige qui roule, et qui grossit en roulant. Nous pourrions aussi bien penser à des soldats de plomb rangés à la file les uns des autres : si l'on pousse le premier, il tombe sur le second, lequel abat le troisième, et la situation va s'aggravant jusqu'à ce que tous soient par terre. Ou bien encore ce sera un château de cartes laborieusement monté : la première qu'on touche hésite à se déranger, sa voisine ébranlée se décide plus vite, et le travail de destruction, s'accélégrant en route, court vertigineusement à la catastrophe finale. Tous ces objets sont très différents, mais ils

nous suggèrent, pourrait-on dire, la même vision abstraite, celle d'un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu. Ouvrons maintenant un livre d'images pour enfants : nous allons voir ce dispositif s'acheminer déjà vers la forme d'une scène comique. Voici par exemple (j'ai pris au hasard une « série d'Épinal ») un visiteur qui entre avec précipitation dans un salon : il pousse une dame, qui renverse sa tasse de thé sur un vieux monsieur, lequel glisse contre une vitre qui tombe dans la rue sur la tête d'un agent qui met la police sur pied, etc. Même dispositif dans bien des images pour grandes personnes. Dans les « histoires sans paroles » que crayonnent les dessinateurs comiques, il y a souvent un objet qui se déplace et des personnes qui en sont solidaires : alors, de scène en scène, le changement de position de l'objet amène mécaniquement des changements de situation de plus en plus graves entre les personnes. Passons maintenant à la comédie. Combien de scènes bouffonnes, combien de comédies même vont se ramener à ce type simple ! Qu'on relise le récit de Chicaneau dans *les Plaideurs* : ce sont des procès qui s'engrènent dans des procès, et le mécanisme fonctionne de plus en plus vite (Racine nous donne ce sentiment d'une accélération croissante en pressant de plus en plus les termes de procédure les uns contre les autres) jusqu'à ce que la poursuite engagée pour une botte de foin coûte au plaideur le plus clair de sa fortune. Même arrangement encore dans certaines scènes de *Don Quichotte*, par exemple dans celle de l'hôtellerie, où un singulier enchaînement de circonstances amène le muletier à frapper Sancho, qui frappe sur Martornerne, sur laquelle tombe l'aubergiste, etc. Arrivons enfin au vaudeville contemporain. Est-il besoin de rappeler toutes les formes sous lesquelles cette même combinaison se présente ? Il y en a une dont on use assez souvent : c'est de faire qu'un certain objet matériel (une lettre, par exemple) soit d'une importance capitale pour certains personnages et qu'il faille le retrouver à tout prix.

Un mari persécuté croit échapper à sa femme et à sa belle-mère par le divorce. Il se remarie ; et voici que le jeu combiné du divorce et du mariage lui ramène son ancienne femme, aggravée, sous forme de nouvelle belle-mère.

Quand on songe à l'intensité et à la fréquence de ce genre de comique, on comprend qu'il ait frappé l'imagination de certains philosophes. Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul. On pouvait être tenté de définir le comique de cette dernière manière. Telle paraît être l'idée de Herbert Spencer : le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide. Kant disait déjà : « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien.

Henri BERGSON

Le Rire

FLORILEGE

Il n'y a que Dieu qui ait le droit de tuer son semblable.

Les femmes aiment à s'appuyer sur un bras qui porte une épée à la ceinture.

- "Voici la neige qui tombe
- Nous sommes en Juillet, il fallait s'y attendre."

- "Je marche dans une vallée de larmes
- Ça doit être gênant quand il y a du verglas !"

"Elle est tellement sourde, il ne peut pas se rappeler."

Je ne déjeûne jamais entre les repas

A l'âge de huit ans il n'avait que la peau et les os... un vrai clou. C'est au point que dans le bain, il rouillait son eau !

Elle déploie une hypocrisie au-dessus de son rang. Il y a vraiment dans cette cuisinière toute l'étoffe d'une grande dame.

"Tiens-toi droite... et mets-toi de profil... Tu gagnes cinquante pour cent à être vue de moitié."

Si Napoléon avait su rester simple lieutenant d'artillerie, il serait encore aujourd'hui sur son trône.

- Tu ignores les mystères de la vie parisienne... Tu ne sais pas qu'il y a des tigres qui viennent déposer leurs oeufs dans les ménages des colombes.
- Mais papa, les tigres n'ont pas d'oeufs.
- Ces reptiles ne devraient pas en avoir, mais ils en ont.

"Il y a des vrais et des faux artistes : des vrais qui ne méprisent personne parce qu'ils sont au-dessus de tout le monde... et des faux qui méprisent tout le monde parce qu'ils ne sont au-dessus de personne."

L'ingratitude est une variété de l'orgueil.

Il est sourd. C'est donc pour cela qu'il ne répond pas à mes lettres.

Les hommes ne s'attachent point à nous en raison des services que nous leur rendons, mais en raison de ceux qu'ils nous rendent !

Eugène LABICHE

FAIRE RIRE ...

"Faire rire ceux qui rentrent des champs avec leurs grandes mains tellement dures qu'ils ne peuvent plus les fermer ; ceux qui sortent des bureaux avec leurs petites poitrines qui ne savent plus le goût de l'air... Faire rire tous ceux qui mourront, faire rire ceux qui ont perdu leur mère, ou la perdront."

Marcel Pagnol