



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Le rire, clef de voûte du vaudeville

**Carlos Martinez**

Universitat de València, Espagne

charles.martinez@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-6899-9047>

Reçu le 27-06-2018 / Évalué le 13-07-2018 / Accepté le 01-10-2018

### Résumé

Rire au théâtre. Théâtre comique. Quels sont les facteurs qui font que le texte théâtral soit comique ? Qu'est-ce que le rire ? Quels sont les éléments qui déclenchent cette réaction ? Henry Bergson (1859-1941) l'analyse minutieusement dans son œuvre *Le rire* (1922), ce qui permet de mieux comprendre certains mécanismes employés par les dramaturges au moment de créer leurs pièces. Une des questions qui se dégagent de l'étude de Bergson est la possibilité que les ingrédients de la recette pour faire rire varient en fonction de la nationalité de celui qui rit, autrement dit, serait-il possible que les bases du rire varient en fonction des différentes cultures ?

**Mots-clés :** humour théâtral, vaudeville, XIX<sup>e</sup> siècle, rire, traduction, adaptation

### La risa, piedra angular del vodevil

### Resumen

Reírse en el teatro. Teatro cómico. ¿Cuáles son los factores que hacen cómico el texto teatral? ¿Qué es la risa? ¿Qué elementos son los que desencadenan dicha reacción? Henry Bergson (1859-1941) lo analiza minuciosamente en su obra *Le rire* (1922), lo que permite comprender mejor ciertos mecanismos empleados por los dramaturgos a la hora de crear sus obras. Una de las cuestiones que se desprenden del estudio realizado por Bergson es la posibilidad de que los ingredientes de la receta para hacer reír varíen en función de la nacionalidad del que se ríe, dicho de otro modo, ¿acaso sería posible que las bases de la risa cambiasen en función de las diferentes culturas?

**Palabras clave:** humor teatral, vodevil, siglo XIX, risa, traducción, adaptación

### The laughter, keystone of the vaudeville

### Abstract

To laugh in theatre. Comic theatre. Which factors make a dramatic text humorous? What is laughter? What are the elements which trigger this reaction? Henry Bergson (1859-1941) analyses this meticulously. His work, *Le rire* (1922), helps us to

understand better some mechanisms used by playwrights. Bergson makes us think about the possibility that the ingredients of the recipe to make one laugh, can change according to the nationality of the person who laughs, in other words, should it be possible that the bases of laughter change depending on different cultures?

**Keywords:** theatrical humour, vaudeville, nineteenth century, translation, adaptation

## Introduction

Rire, oui, mais que signifie « rire » ? Que produit le rire ? Quelle étrange formule donne pour résultat le rire ? Selon Bergson :

*« Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme (...) c'est le caprice humain dont il a pris le moule. »* (Bergson, 1922 : 4).

Pour apporter des réponses à l'ensemble de notre questionnement, on abordera l'analyse de quelques situations issues du théâtre de Mariano Pina Domínguez (1840-1895), dramaturge espagnol, spécialisé dans la comédie, le vaudeville et la *zarzuela*, et en même temps traducteur et adaptateur de textes français, d'auteurs de grande renommée à cette époque (Alexandre Bisson, Maurice Ordonneau ou Albin Valabrègue...), dans les salles les plus connues de Paris. Nous verrons quels sont les procédés comiques les plus fréquents, ceux qui respectent le mieux leur original français, à la scène espagnole, et ceux qui sont remplacés par d'autres moyens de faire rire, ou tout simplement, disparaissent, dans le processus d'adaptation interculturelle, en raison de l'impossibilité de les traduire ou de les transformer sans qu'ils perdent leur essence. Et la question qui s'ensuit est : Le rire est-il une réaction naturelle de l'être humain ou culturelle ? Existe-t-il un rire interculturel ? Le théâtre nous aidera peut-être à répondre à ces questions.

### 1. De l'origine de ce qui est comique et de ses conséquences : le rire

Le rire est le propre du théâtre comique. Né au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme forme adoucie et peaufinée de la vieille farce grivoise, le vaudeville prend toute son ampleur dès les premières années du siècle suivant. « Las de la guerre qui sévissait depuis 1792, le public cherchait avant tout à se divertir (...) le vaudeville, avec le mélodrame, allait pouvoir satisfaire à ses besoins » (Henry Gidel, dans Daniel

Lindenberg, dans Jacqueline de Jomaron, 1992 : 678) On ira voir une comédie dans le seul espoir de s’amuser, de se divertir. Le vaudeville est un type de théâtre, dont l’intrigue plutôt simple, ne cherche qu’à faire rire son public. Et le XIX<sup>e</sup> siècle français est une période particulièrement féconde dans la production de ce type de théâtre considéré plutôt léger : « Le XIX<sup>e</sup> siècle marque l’apogée du genre puisqu’on estime à environ dix mille le nombre des pièces représentées. Ce genre est (...) destiné à un public populaire, bien qu’il atteigne un public bien plus large. » (Dufief, 2001 : 92). On ne cherche ni exercice de style, ni pièce à thèse, ni personnages d’une grande complexité psychologique, on cherche des situations drôles, une chaîne de malentendus capable de déclencher le rire sans retenue. Ainsi donc :

« ... les péripéties font le vaudeville et non pas les personnages. Voilà pourquoi le vaudeville reste strictement gai (...). Le vaudeville utilise l’accumulation de péripéties, et ne joue que sur cette accumulation, soit par le grossissement, tend à la révélation d’une vérité humaine. » (Canova, 1993 : 97).

Dans le panorama littéraire français, nombreux sont les dramaturges qui écrivent des vaudevilles, et parmi eux, il convient de citer certains, tels qu’Alexandre Bisson, dont plusieurs dizaines de travaux pour la scène furent menés aussi à l’écran : *Les surprises du divorce* (Georges Monca, 1912), *Madame X* dont la première version fut celle de George F. Marion, en 1916, ou *115, Rue Pigalle*, qui illustrera pertinemment le concept de comique au théâtre. Maurice Ordonneau, tout aussi fécond que le précédent, ou Albin Valabrègue, qui au-delà de ses talents comme dramaturge, fut aussi critique théâtral et rédacteur au magazine *L’illustration*, et certes, celui le plus joué sur les scènes parisiennes, des auteurs cités<sup>1</sup>.

L’abondance et la qualité des pièces comiques françaises étant évidentes, Mariano Pina Domínguez, dramaturge espagnol (1840-1895), auteur de nombreuses pièces comiques et d’innombrables *zarzuelas*, trouva plaisir à traduire des textes les plus représentatifs de la scène française et à en adapter d’autres. C’est ainsi qu’en 1914, il traduit *115, rue Pigalle* d’Alexandre Bisson, sous le nom, *El crimen de la calle de Leganitos*. Il conserve la structure principale de la pièce en trois actes, mais il allège le texte de 8 scènes, ce qui le pousse à commencer la pièce sans préambules. En peu de répliques, il présente les personnages et présente le malentendu principal qui articule toute la pièce. Cela lui permet de passer directement à l’action, et de concentrer les situations comiques, ce qui est finalement le but essentiel du vaudeville.

Un cas particulièrement intéressant à l’analyse est celui de *Durand et Durand* de Maurice Ordonneau et Albin Valabrègue. Dans cette pièce, il est question de deux personnages qui appartiennent tous les deux à la même famille, qui portent

exactement le même nom, Albert Durand, qui vivent une même situation sentimentale, mais ont des métiers complètement différents : l'un est un simple épicier et l'autre est un avocat de grande renommée à Paris. Le premier, n'ayant pas de chance dans les liaisons amoureuses, décide de se faire passer par son cousin, dans le seul but d'attirer la fille dont il est épris, et d'avoir le consentement de celui qui sera son beau-père : le quiproquo est servi.

*115, rue Pigalle* ou *El crimen de la calle de Leganitos*, et *Durand et Durand* ou *Gonzalez y Gonzalez*, permettent d'illustrer l'analyse que Henry Bergson fait du rire qui se dégage des situations comiques.

Il paraît que le comique ne peut déclencher le rire qu'à condition de surprendre l'individu dans un espace de calme, de profonde sérénité de l'esprit. Le rire se produirait lorsque la personne n'est sujette à aucune émotion, c'est là que le comique produirait son effet : le rire. Le rire nécessiterait d'une accalmie profonde et momentanée de la sensibilité, dans la mesure où, c'est dans cette léthargie des émotions que le comique pourrait s'adresser librement à l'intelligence pure, qui est la seule capable de le décoder.

Par ailleurs, cette capacité intellectuelle de déchiffrer ce que le message comique porte en soi, fait que, pour que le rire atteigne toute sa splendeur, il doit rester en contact avec d'autres intelligences, autrement dit, l'être humain doit nécessairement être en communication avec d'autres êtres humains pour que le rire ait lieu. Bergson affirme que « notre rire est toujours le rire d'un groupe » (Bergson, 1922 : 6). Tout le monde connaît des situations où l'on aperçoit les autres rire, sans que le percepteur partage le rire des autres, tout simplement parce qu'il ne fait pas partie de leur communauté et que son code n'est pas le même que celui du groupe qui rit. C'est dans ce sens que le rire est avant tout, partage. Un partage intelligent, dans la mesure où le risible est décodé par la faculté de l'intelligence et non par la sensibilité qui n'exercerait qu'un rôle de filtre. Certaines émotions augmenteraient le rire et d'autres le réduiraient, ou tout simplement l'empêcheraient.

Le rire dévoile une pensée complice avec d'autres rieurs. Il est facile de remarquer combien le rire se généralise et se partage au théâtre lorsque la salle est pleine.

Il faut dire aussi, et cela sera l'objet de la présente analyse, que beaucoup d'effets comiques restent impossibles à traduire, à adapter, aussi bien en raison d'un certain vide interlinguistique qu'en raison des différences interculturelles. De là, la difficile tâche de l'adaptateur, qui devra savoir quelles situations peuvent remplacer les originales dans le but de déclencher le rire des spectateurs, quelles que soient leurs origines culturelles.

Une remarque intéressante fait référence aux titres des pièces. Les drames ont souvent pour titre le prénom de leur personnage principal : Phèdre, Hamlet, Don Juan Tenorio, car ces personnages sont si riches en passions diverses, ont une personnalité telle que le spectateur oublie facilement tous et chacun de leurs traits de caractère et ne voit devant lui qu'un personnage, une personne, aussi complexe que toute autre, faisant partie de son contexte réel. Or lorsque nous avons affaire à une comédie, nous trouvons souvent *El burlador de Sevilla*, *Les précieuses ridicules*, *Le bourgeois gentilhomme*, et c'est sans doute parce que le vice comique, bien qu'il soit très profondément lié à son personnage, ne garde pas moins son indépendance.

Le génie du dramaturge comique consiste à nous faire découvrir le vice qu'il prétend dénoncer, à nous introduire dans les profondeurs de ses causes, puis de ses conséquences, et à faire que le personnage qui l'incarne, reste à l'état de marionnette. C'est certainement une des raisons pour lesquelles on considère souvent que les personnages des comédies les plus légères sont dépourvus d'intérêt psychologique, alors que bien au contraire il faudrait analyser en profondeur les mécanismes moraux qui les poussent à agir comme ils le font.

Si un personnage comme *Cathos* dans *Les précieuses ridicules* savait que le spectateur rit d'elle, elle ne viserait certainement pas à corriger son caractère ridicule, mais elle tenterait de l'exhiber moins ou de le faire autrement. Cette tendance presque incontrôlable de cacher nos réactions les plus profondes et par conséquent les plus naturelles, vient certainement du fait que nous essayons coûte que coûte de donner de nous-mêmes l'apparence de ce que la société qui nous entoure considère que nous devrions être, et que nous souhaiterions par conséquent devenir, au moins lorsque nous sommes l'objet du regard d'autrui.

Comme déjà mentionné, le rire est un geste social, où l'être humain se donnerait en spectacle à ceux qui l'entourent. Il faut alors se demander en quoi la nature humaine est risible, ou capable d'être l'objet du rire. Et pour que la réponse soit judicieuse, il faudrait analyser les différentes formes du comique, qui vont des simples gestes d'un clown sur la piste d'un cirque, aux jeux les plus subtils et élaborés d'une comédie.

Si on commence à considérer les éléments du comique, le plus évident, celui qui s'offre à tout spectateur, sans avoir à chercher sous les coutures, c'est le physique qui se montre, ce que Bergson appelle le comique des formes. Et dans ce sens, la question s'impose : qu'est-ce qu'une physionomie comique ? Où se trouve le ridicule d'un visage ? Et comment procéder pour distinguer le comique de la laideur ? La question pourrait paraître quelque peu subjective, c'est pourquoi, pour éviter de tomber dans le jugement banal, il conviendrait de tenter de définir la

laideur et de se demander ce que le comique y ajoute. Si nous surdimensionnions la laideur, on pourrait mieux y percevoir ce qui la définit, en tant que telle. Si on pousse la laideur à son maximum possible et imaginable, nous ne tarderons pas à percevoir qu'elle se déforme, qu'elle devient difformité. Rien n'est plus laid que le difforme, et l'expérience nous permet de dire que le difforme se considère trop souvent ridicule. Il est malheureusement incontestable que certaines difformités ont la triste capacité de faire rire certaines personnes. Donc, dans la difformité qui fait rire, il est aisé d'identifier le laid qui possède un caractère comique. Cyrano de Bergerac disparaît derrière son nez et malgré tout : « Cyrano : je m'enorgueillis d'un pareil appendice, attendu qu'un grand nez est proprement l'indice d'un homme affable (...) tel que je suis » (E. Rostand, 1898). Le spectateur ne regarde plus le personnage, mais juste l'appendice nasal qui semble être muni de vie propre. Ce n'est pas Cyrano qui parlera de son nez, ce sera un nez qui présentera celui qui le porte (et il est ici indispensable d'employer le verbe *porter*, car la dimension du nez cyranique donnera à l'homme non plus la capacité de l'« avoir », mais l'imposition de le porter). Pour que la surdimension soit comique, il ne faut pas qu'elle apparaisse comme la cause du rire, mais comme un simple moyen qui se présente au spectateur de constater la difformité.

Passons du comique des formes à celui des gestes, du geste. Celui qui nous fait considérer l'être humain comme un pantin. Le geste représente une activité mécanique, une animation du corps qui peut être attendue ou pas. Si attendue, attendue parce qu'elle est probablement mécanique, certainement répétitive, et le seul fait d'être répétée est en soi comique, parce que machinale, involontaire. Ce pourrait être le cas d'un personnage qui a un mouvement convulsif, un geste anodin qui se répète et qui vient déranger la bonne expression que le personnage veut réaliser. L'action automatique est donc incontrôlable et pour cette raison même, comique. Prenons comme exemple *Durand et Durand* d'Ordonneau & Valabrègue. C'est ainsi que Javanon, un vieux bourgeois bègue, demande l'aide de l'avocat Durand :

« *Durand : vous désirez, monsieur ? / Javanon : je dois vous didi... re... que j'ai une petite didi... fifi... culté de pro... pro... nonciation. / Durand : on s'en aperçoit fort peu, monsieur. / Javanon : Vous êtes bien ho... honnête. »* (Ordonneau, Valabrègue, 1890 : 50).

Le comique du geste peut être identifié dans la répétition d'un mot qui en plus peut supposer non seulement une gêne pour celui qui le souffre, mais encore une torture pour celui qui est en face ; répéter, c'est refaire ce qui est déjà fait et dans cette mesure, perdre le temps investi à faire deux fois la même chose inutilement :

« Durand, à part : un bègue ! Ça va être long. / Javanon : j'ai un jaja... jajar.../ Durand : jardin. / Javanon : oui, un ja...jajar.../Durand (un peu impatienté) Ne recommencez pas, puisque je l'ai dit. / Javanon : Oui, je ne peux pas dire... jajar... jajar... jajajar.../Durand : Au fait !... je vous en prie, monsieur, au fait. » (Ordonneau, Valabrègue, 1890: 51).

M. Pina Domínguez suit le même schéma dans son adaptation qu'il intitule *Gonzalez y Gonzalez* : « Gonzalez : (...) adelante. / Judas: Yo tengo un jar...jar.../ Gonzalez : Un jardín. / Judas: eso, un jar.../Gonzalez : Jardín. No repita usted. Ya lo he dicho. » (Pina Domínguez, 1893 :34).

Répétition d'un mot mais aussi d'une scène. Analysons dans ce cas-là, 115, *rue Pigalle*, de Bisson. Une même situation avec des personnages différents, une même circonstance qu'un personnage ferait souffrir à deux partenaires différents. Bernard vient à peine de se marier et offre à Valentine, sa jeune épouse, une parure : « Bernard (tirant un écrin de sa poche) : (...) je veux faire un petit cadeau à ma petite femme. / Valentine : Le joli bracelet ! » (Bisson, 1885 : 41). De la même manière, quelques années plus tôt, un certain Bernard eut le même geste avec son épouse juste avant de la tuer, l'accusant d'adultère. Le cadre était différent, mais un des personnages liés à l'affaire fut témoin du joli geste :

« Mme. Taupin : Le ménage avait l'air très d'accord (...) jusqu'au jour où M. Bernard fit le coup, même que ce jour-là, pour mieux cacher son jeu (...) il me montra un très joli bracelet en or avec les lettres de sa femme (...) /Loriot : Comment ! Un bracelet le jour même ? / Mme Taupin :(...) je m'en rappelle comme si c'était hier/Mme Loriot : Et il donna ce bracelet à sa femme ? » (Bisson, 1885 : 59).

Et le malentendu ne se fait pas attendre :

« Valentine : (...) je venais chercher mon bracelet (...) le voici, c'est une surprise de mon mari, il vient de m'en faire cadeau. /Quiquemel : Un bracelet ! /M. Loriot, vivement : Il t'a dit [qu'il t'aime] ? Tu es sûre ? (...) /Valentine : Voyons, mon père que se passe-t-il ?/Loriot : (...) ce n'est rien (...) nous sommes là, ta mère et moi, et nous veillons... » (Bisson, 1885 : 63-65).

Dans ce cas-là, M. Pina Domínguez reste encore fidèle aux mécanismes du texte original, et il intitule son adaptation : *El crimen de la calle de Leganitos*.

Nous avons vu jusqu'ici le comique produit par un effet mécanique de répétition où le personnage disparaissait au détriment de son enveloppe (son geste ou une situation déjà connue), d'où, les mots de Bergson : « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause » (Bergson, 1922 : 52).

## 2. Les situations divertissantes

Un autre type de comique est celui issu de l'association. C'est une des formes les plus habituelles de comique dans le vaudeville. La difficulté ne consiste plus à composer le meilleur texte, mais à donner aux mots leur force de suggestion, autrement dit, à créer des images qui soient acceptables par association d'idées, et nous ne les trouvons acceptables que si nous réussissons à les encadrer parfaitement dans les situations où elles se produisent. L'incroyable peut être source d'admiration, mais non de comique. Ainsi donc, une paire de pistolets offerte à Bernard pour pratiquer le tir, est immédiatement associée aux armes utilisées jadis pour commettre le meurtre de l'ancienne mariée. Par association, on croit qu'elles seront employées pour assassiner Valentine : « Virginie : Voici un paquet (...) pour M. Bernard (...) / Quiquemel : Ouvrez le paquet ! (...) / Lorient : Des pistolets ! (...) / Quiquemel : il suit absolument la même marche qu'avec sa première femme. » (Bisson, 1885 : 67). Le malentendu ne sera éclairci qu'en fin de pièce : « Bernard : Ces pistolets ?... mais je les ai achetés pour notre tir de Beuzeval. » (Bisson, 1885 : 115).

Bergson appelle, le diable à ressort, un autre mécanisme qui serait censé déclencher le rire. Le diable de la boîte-surprise pour les enfants. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. C'est le cas du théâtre de Guignol. Le commissaire reçoit des coups de bâton, mais ce n'est pas cela qui l'empêche de se relever et d'en recevoir un deuxième puis d'autres, tandis que l'auditoire continue de rire au même rythme croissant que les coups se répètent. Au lieu d'un ressort physique, on peut imaginer un ressort moral. Une idée que l'on veut réprimer même si l'on a du mal à le faire. Quiquemel tient à dire du mal du futur gendre de Lorient, puisqu'il voulait marier son propre neveu à la fille de son associé, or à chaque argument qu'il tire de sa poche contre le jeune homme, et pour saugrenu que soit celui-ci, Lorient va l'écraser :

*« Lorient : Mon gendre est un honnête garçon (...) / Quiquemel : Il est déjà veuf une fois. / Lorient : Tant mieux, il a l'expérience du mariage (...) / Lorient : (...) le Bernard dont tu me parles aimait, paraît-il, beaucoup les femmes... / Quiquemel : j'en étais sûr, un noceur, un débauché, il a couru les demoiselles... / Lorient : La belle affaire !... qui est-ce qui n'a pas eu de maîtresse avant son mariage ? / Quiquemel : Qui ? Moi, Monsieur, moi ! » (Bisson, 1885 : 17, 24).*

Une autre forme de ressort plus complexe que la précédente est le ressort des mots, qui renferme un contenu moral. « Dans une répétition comique des mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et un autre qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment. »



(Bergson, 1922 : 74). L'intérêt d'une scène se centre souvent sur un seul personnage capable de se dédoubler. L'interlocuteur du personnage est en quelque sorte un prisme qui permet au personnage d'effectuer son dédoublement. Revenons sur *Durand et Durand* d'Ordonneau & Valabrègue.

Durand est épicier et a un cousin homonyme qui est juge. L'épicier est confondu avec le juge, l'amour s'y mêle et ce qui commence par être un innocent jeu de rôles pour garantir les fiançailles avec une jeune femme, qui croit avoir conquis un important juge, se termine en une chaîne de malentendus, dont le pauvre épicier ne semble pas pouvoir se débarrasser.

Il faut alors remarquer qu'il y a au fond du personnage de Durand-épicier, deux hommes, d'une part, nous avons affaire à un honnête homme qui s'est juré de dire la vérité à sa fiancée : « Albert : Le soir même, j'écrivais au père une lettre dans laquelle je lui racontais que je n'étais pas avocat, mais épicier » (Ordonneau, Valabrègue, 1890 : 17,24), et d'autre part, l'homme amoureux mais simple, sans la moindre reconnaissance sociale, qui ne peut en aucun cas oublier qu'il ne semble pas avoir trop de succès avec les femmes parce qu'il n'est pas brillant : « Oui, mais cette lettre que j'ai écrite, je ne l'ai pas envoyée. Au moment de la mettre à la poste mon cœur s'est brisé (...) j'ai eu pitié de moi-même ». La scène ne se passe donc vraiment pas entre Albert Durand-épicier et Albert Durand-juge, mais entre Albert Durand-épicier et lui-même. De ces deux Durand, il y en a un qui voudrait éclater, et l'autre qui lui ferme la bouche au moment où il va tout dire. À chaque fois qu'il essaie de tout avouer, quelqu'un vient lui rappeler qu'un homme simple comme lui, n'est rien pour la société. Et son élan se tronque. La situation devient graduellement plus intense, car le personnage est de plus en plus angoissé et confus, non plus contre ceux qui l'empêchent de se montrer comme il est, mais contre lui-même, qui a peur de se montrer et d'être rejeté par la femme qu'il aime. C'est ainsi que la tension du ressort se renouvelle sans cesse tout en se renforçant, jusqu'au moment de la détente finale, en plein parquet, sous la toge : « Louise, à Albert : qui êtes-vous ? / Albert, anéanti : Je ne sais pas. » (Ordonneau, Valabrègue, 1890 : 106).

Voilà donc en quoi consiste le mécanisme de la répétition. Qu'un homme décide de ne dire que ce qu'il pense, n'est absolument pas comique, qu'un autre décide par convenance ou simplicité d'esprit de dire aux gens qui l'entourent ce qu'ils attendent, n'est pas non plus risible. Nous pourrions dire qu'il s'agit de deux situations de la vie quotidienne, sans plus. Confrontons ces deux hommes en un seul, faisons-le hésiter entre le désir d'exprimer une franchise destructrice du bonheur, et le besoin de mentir pour préserver ce qu'il convoite, permettons au personnage de se livrer à une lutte de sentiments contradictoires, le rire n'est toujours pas au

rendez-vous. Mais accentuons l'hésitation, faisons que le personnage en question, se sente poussé avec une intensité de plus en plus forte, entre les deux sentiments, faisons que l'oscillation entre parler et se taire, entre dire l'irréductible et laide vérité et prononcer les mots faux mais qui assurent la dignité, devienne purement mécanique, irraisonnée, en prenant la forme d'un dispositif aussi usuel que possible, comme la réaction sans arrière-intention d'un enfant. Nous trouverons alors une attitude mécanique chez un homme et une situation qui pousse au rire : on aura du comique.

Une autre figure dont Bergson se sert pour expliquer le rire est le pantin à ficelles : il s'agit de ce type de personnage qui est convaincu de parler et agir librement, alors qu'au regard du spectateur, il apparaît plutôt comme une simple marionnette entre les mains d'un autre personnage qui s'amuse à le contrôler. Albert Durand, épicier professionnel est l'exemple parfait : « Albert : (...) si j'étais... droguiste par exemple, au lieu d'être avocat, tu ne m'aimerais pas ? / Louise : D'abord, je ne t'aurais pas épousé, je ne t'aurais pas trouvé bien. / Albert, à part : Et notez bien que j'ai dit : droguiste. » (Ordonneau, Valabrègue, 1890 : 18).

Il faudrait revenir en arrière, à *115, rue Pigalle*, de Bisson pour expliquer et illustrer la figure de la boule de neige : C'est l'effet de la boule qui roule et qui grossit en roulant. C'est l'effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même. C'est le crime de Pigalle, qui n'existe pas et qui cependant devient tragique. Imaginons un visiteur qui rentre de manière abrupte dans un salon : il pousse une dame qui renverse une coupe de vin sur une autre dame, qui glisse contre une vitre qui tombe dans la rue sur la tête d'un policier, qui met toute la police sur pied. Ainsi donc, Quiquemel tient à éliminer le concurrent de son neveu dans la chasse au cœur de Valentine. Il cherche frénétiquement des raisons pour salir la dignité du pauvre Albert, allant sans honte, jusqu'à la calomnie. Voici, une boule de neige devenue une avalanche.

Mais pourquoi rire du caractère mécanique d'une action ? Parce que le mécanisme apparaît comme une distraction de la continuité des actions raisonnées de l'être humain. Le mécanique casse le prévu, et c'est dans cette mesure qu'il amuse. Trois procédés répondront à cette cassure : la répétition, l'inversion et l'interférence.

La répétition. Il n'est plus question, comme nous l'avons déjà vu, d'un mot ou d'une phrase répétée, c'est plutôt la répétition d'une situation, d'un concours de circonstances, qui revient tel quel, à plusieurs reprises, fracturant ainsi le cours des événements attendus. C'est le crime du *115, rue Pigalle*. Un meurtre a déjà eu lieu, et les circonstances se répètent, tout semble indiquer qu'un nouvel assassinat se perpète. Le vaudeville reprend ce procédé très souvent en faisant apparaître

un ou plusieurs personnages d'acte en acte, dans des décors différents, dans des milieux divers, de manière à reproduire dans des circonstances toujours nouvelles des mésaventures qui s'identifient immédiatement par leurs caractéristiques identiques. C'est toujours le cas des enfants qui font les mêmes actions que leurs parents, ou les maris qui agissent avec leur femme comme avec leur maîtresse.

L'inversion. Ce procédé est semblable à l'antérieur, à la différence que dans la répétition de la scène, celle-ci intervertit les rôles des personnages. Souvent le spectateur n'a pas besoin de voir les deux scènes symétriquement jouées, il suffit que le souvenir de la scène de base soit présent dans son esprit, et qu'en voyant l'inversion, il pense à l'autre. Il s'agit de présenter un personnage qui prépare un piège dans lequel il tombera lui-même. Une scène comique souvent reproduite acquiert un caractère comique par elle-même, une fois reconnue, il n'est plus nécessaire d'attendre le dénouement, elle arrachera le rire du spectateur qui connaît la fin et reconnaît son caractère drôle, avant même que celui-ci se manifeste.

L'interférence des séries. Pour expliquer un procédé comique qui trouve une énorme variété de formes sur la scène, il convient de donner la définition que propose Bergson : « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. » (Bergson, 1922 : 98).

L'exemple parfait est le quiproquo, une situation qui propose à la fois deux sens différents, le premier, réel, celui que les acteurs lui donnent dans leur jeu, puis un deuxième que le spectateur lui octroie, tout en sachant qu'il a été préparé au préalable, au fil des scènes précédentes. Ainsi donc, le spectateur sait ce qui s'est passé avant, et de quoi les acteurs semblent parler, alors que les personnages interprétés pensent faire référence à une autre situation : celle qu'ils sont en train de vivre sur la scène. Il en découle le jugement faux qu'ils font de la situation qu'ils sont en train de vivre. Lorient, sa femme et Quiquemel pensent qu'Albert veut tuer Valentine avec un pistolet. Lorsque le coup de feu se laisse entendre, la folie les envahit et les évanouissements s'ensuivent, alors qu'Albert pratique le tir avec son ami Chambon pour préparer la partie de chasse qui l'attend plus tard : « Mme. Lorient : Il me semble à chaque instant que je vais entendre une affreuse détonation !... (On entend un coup de feu.) Ah ! (Elle tombe évanouie dans un fauteuil) » (Bisson, 1885 : 101).

Le spectateur se débat entre le jugement faux qui a lieu devant lui et le jugement vrai qu'il découvre derrière l'apparence, et ce balancement intellectuel entre deux interprétations qui s'opposent donne lieu au divertissement que le quiproquo suppose. Le quiproquo est donc comique en tant qu'il est une interférence de séries d'événements.

Dans le quiproquo, chacun des personnages fait partie d'une série d'événements qui le concernent directement, il réglera son attitude et son discours à ce qu'il vit. Chaque série d'événements qui concerne chaque personnage se développe indépendamment, mais elles ont antérieurement convergé dans des conditions telles que les actes et les paroles qui conforment l'une d'elles, peuvent parfaitement convenir à l'autre, et de là, la chaîne d'équivoques qui mène au comique, par le fait que la scène vécue rappelle la coïncidence des deux séries d'événements indépendants. Le dramaturge se voit alors obligé de ramener constamment l'attention du spectateur sur ce double fait : la complète indépendance entre les actions et leur coïncidence. Tout semble pouvoir se dévoiler à chaque instant, rien cependant ne se découvre.

### 3. Les mots qui font rire

Mais qu'en est-il du comique verbal ? C'est probablement l'une des tâches les plus compliquées à l'heure d'adapter un texte. À travers quelques exemples issus des textes déjà mentionnés on pourra apprécier comment certaines situations font rire des publics de cultures différentes, et comment, en d'autres cas, l'adaptateur est obligé de faire des changements pour transformer ou éliminer une certaine situation, qui, comme le fait noter Bergson, ne ferait pas rire tout le monde de la même manière, en raison des différences interculturelles :

*« Il vous est arrivé (...) d'entendre [les autres] se raconter des histoires qui devaient être comiques pour eux, puisqu'ils en riaient de bon cœur. Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société. (...) combien de fois, n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre. »* (Bergson, 1922 : 6-7).

Dans ce contexte, il faut distinguer deux grands domaines : le comique que le langage exprime et celui que le langage crée.

La différence entre les deux se trouve au niveau de l'adaptation du comique. Le premier reste dans le domaine du traduisible, du compréhensible et par extension demeure risible, même s'il perd une partie de son éclat originel dans l'adaptation, en raison du changement de société, et par conséquent du changement de mœurs. Le deuxième, le comique que le langage crée, doit son sens à la structure phrastique dont il est issu, ou au choix des mots, qui peuvent ne pas avoir de traduction précise dans d'autres langues et reste très souvent intraduisible. C'est le cas de ce que l'on appelle, les mots d'esprit, « faire de l'esprit ». Il faudrait essayer d'analyser ce que « faire de l'esprit » veut dire. Ainsi donc, *faire de l'esprit* fait référence à une certaine manière de penser où, au lieu de manipuler ses idées comme de simples symboles, celui qui fait de l'esprit, voit ses idées, les entend et les confronte de

manière à ce qu'elles dialoguent entre elles, comme s'il s'agissait d'êtres doués de vie propre, d'unités tangibles plutôt qu'intellectuelles. *Faire de l'esprit* implique une certaine sensibilité qui permet de créer des unités expressives en elles-mêmes. Quelle est la fonction du mot d'esprit ? Le mot d'esprit est lié à une figure de style. Le comique du langage doit correspondre au comique des actions et des situations, c'est une projection du comique sur le plan des mots. Considérons les principaux procédés par lesquels on obtient le comique et appliquons-les au choix des mots et à la construction des phrases. La plupart des mots ont un sens physique et un sens moral, selon qu'on les prenne au sens propre ou au figuré : « Lorient : Allez au diable ! / Quiquemel : j'y vais et je reviens. » (A. Bisson, 1885 : 3). Tout mot a pour but premier de désigner un objet ou une action matérielle, mais progressivement, ce sens du mot peut se spiritualiser et donner une idée pure, « on obtient un effet comique... » (Bergson, 1922 : 117). Faire de l'esprit consiste à prolonger une idée au point où elle exprimerait le contraire. Ainsi, celui qui parle se prendrait au piège de son propre discours. Piège qui est souvent une métaphore dont on retourne le côté matériel. Le calembour est le moyen le plus habituel. Une même phrase semble présenter deux sens indépendants bien que ce ne soit qu'une apparence. Il y a deux phrases avec des mots et des contenus différents mais que l'on peut parfaitement confondre par le fait qu'elles ont le même son pour l'ouïe, ce qui produit un jeu de mots. On profite tout simplement de la diversité des sens qu'un mot peut avoir, notamment dans son passage du sens propre au sens figuré. De cette manière, Mme Taupin, la concierge du 115, rue Pigalle, fait, depuis la simplicité d'esprit qui la caractérise, et sans s'en douter, plusieurs calembours en peu de minutes : quelqu'un lui a dit qu'il était au *cinquième siècle* à la place du *cinquième ciel* (un plaisir intense), la même personne monte selon elle, à son domicile en *tapis noir* au lieu de le faire *en tapinois* (en cachette), puis finalement, lorsque le présumé assassin est jugé, il est acquitté selon elle à *l'inanité* au lieu de dire *l'unanimité* (par tous les membres du jury, sans exception). Dans son adaptation à la scène espagnole, Pina élimine tout simplement les jeux de mots. Il aurait parfaitement pu trouver des jeux de mots en langue espagnole, mais nous pourrions conclure que la tâche aurait été trop longue et minutieuse à réaliser pour un bien maigre résultat. Il avait à sa portée d'autres mécanismes du comique beaucoup moins complexes à adapter et bien plus efficaces que les calembours, par exemple l'usage de formules propres à un langage populaire et oral, censées divertir son public autant que les jeux linguistiques : « Claudia : no tienes el bigote retorcido », « estás decidido a llevarme al altar », « prendieron [al asesino] y fue asuelto » (Pina Domínguez, 1914 : 27-31).

## Conclusions

Le comique de caractère a une signification, une amplitude et une valeur sociale. Bergson affirme qu'il n'y a que l'homme qui soit comique, l'homme et tout ce qui s'y rattache. Il soutient que le plaisir du rire n'est pas un plaisir pur, désintéressé, qu'il se lie à une arrière-pensée et dans ce sens il trahit une volonté non avouée d'humilier l'autre. Il y a des états d'âme dont on s'émeut dès qu'on les connaît, des sentiments qui attirent notre sympathie, des élans puissants du comportement qui étonnent, font peur ou attendrissent ceux qui les perçoivent, or ce n'est que lorsque l'émotion se termine que se produit la réaction comique. Si on réfléchit à la raison du rire, si on l'intellectualise, on ne pourra que réagir à son caractère profond, grave, moral, et le rire ne se produira pas, cependant si on sépare la source du rire de son contexte intellectuel, on pourra aisément éclater de rire.

Le spectateur tend à rire des faiblesses humaines, des défauts les plus légers, mais il faudrait se demander si ce n'est pas parce qu'ils nous font rire que nous les trouvons légers. Rien ne détend comme le rire.

Il faudrait, pour réaliser une analyse profonde du rire que produit le comique, analyser le sentiment empathique qui nous unit à l'action qui a lieu sur la scène du théâtre, pour déterminer dans quelles circonstances le spectateur décide de partager ou de rejeter la situation imaginaire qu'il perçoit devant lui.

Pour empêcher le spectateur de prendre le sérieux sérieusement, le dramaturge fait appel aux gestes plutôt qu'aux actes. Ainsi donc, les mouvements, les attitudes d'un personnage et même les mots à travers lesquels les sentiments se manifestent deviennent automatiques et c'est ce manque de contrôle qui confère son caractère drôle au comique. Un exemple du répertoire classique pourrait être Harpagon, le protagoniste de *l'Avare* de Molière, il est certainement comique par ses gestes mais plutôt pathétique par ses actes.

Ce qui fait souvent qu'une comédie soit légère, c'est que nous n'attachons pas d'importance à l'intrigue, mais aux gestes des acteurs, aux mots, aux situations. On a beau voir différents personnages dans la même situation que l'on connaît par cœur, cela n'empêchera pas le spectateur de rire. Si l'automatisme est comique, la distraction l'est aussi dans la mesure où le geste devient involontaire et le mot presque inconscient. Plus la distraction est intense, plus le comique est manifeste. Le personnage comique est toujours un distrait et sa distraction est poussée à l'extrême créant ainsi un déséquilibre qui est ce qui déclenche le rire. Pourquoi rire ? Pour échapper à la raideur de caractère. Rire est une attitude agréable de l'être humain, le rire relaxe, le rire reconforte l'esprit troublé en tant qu'il lui fait oublier la gravité du trouble, le rire émane de l'inconscience alors que la raideur est

toujours consciente puisque méditée et réfléchie. Dans le rire, il y a un mouvement de détente. Le rire est utile. Raisonner le rire, c'est tuer le rire. C'est pourquoi aller au théâtre est en quelque sorte une thérapie contre la raideur du caractère, une potion contre les maux de l'âme. Et quoique les réalités culturelles soient différentes à chaque pays, il n'est non seulement pas impossible d'adapter les textes au-delà des frontières, mais, qui plus est, il est à conseiller de traduire, d'adapter et même de proposer des versions libres des textes les plus traditionnels, pour se montrer aux autres, pour comprendre les autres et en définitive, pour se partager avec les autres. Dans une Europe qui vise à l'union culturelle, un théâtre sans frontières reste indispensable. Le rire est certes un élan universel et extrêmement bénéfique pour tous.

### **Bibliographie**

#### **Références littéraires :**

Bergson, H. 1922. *Le rire*. Flammarion.  
Canova, M-C. 1993. *La comédie*. Paris : Hachette livre, Collection *Contours littéraires*.  
Dufief, A-S. 2001. *Le théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle. Du romantisme au symbolisme*. Bréal  
Jomaron, J. (de) (sous la direction de)1992. *Le théâtre en France*. Armand Colin.

#### **Pièces de théâtre :**

Bisson, A. 1885. *115, rue Pigalle*. Calmann Lévy Éditeurs.  
Ordonneau, M., Valabrègue, A. 1890. *Durand et Durand*. Librairie théâtrale.  
Pina Domínguez, M. 1914. *El crimen de la calle de Leganitos*. Sociedad de autores españoles.  
Pina Domínguez, M. 1893. *Gonzalez y Gonzalez*. Librerías Hijos de Cuesta.  
Rostand, E.1898. *Cyrano de Bergerac*.

#### **Note**

1. Albin Valabrègue, Association l'Art Lyrique Français, Encyclopédie de l'Art Lyrique Français, <https://www.artlyriquefr.fr/personnages/Valabregue.html> [Consulté le 10 septembre 2018].