

DISCOURS THÉÂTRAL ET ÉNONCIATION: L'EFFET PERLOCUTOIRE DU RIRE DANS LE THÉÂTRE DE COURTELINE

MONTERRAT SERRANO MAÑES
Universidad de Granada

Georges Courteline, connu d'abord à son époque comme chroniqueur satirique, nous a laissé une oeuvre théâtrale peu abondante, mais d'un intérêt indéniable. Ses « pochades » -car il s'agit de pièces très courtes, un bon nombre d'entre elles ne comptant qu'un acte- sont à notre avis un reflet de la société de la Belle Époque, et la critique d'une certaine idéologie et de quelques travers. En même temps, elles sont aussi la preuve d'un savoir-faire comique qui est capable de tourner en dérision la réalité, tout en laissant un arrière-goût d'amertume qui suppose une profondeur plus grande que prévue dans ces petits clins d'oeil sociaux.

Le génie dramaturgique et comique de celui qu'Anatole France appelait « notre Molière de poche » devient évident dans celles que l'on considère comme ses chefs-d'oeuvre, *Boubouroche* et *La paix chez soi*. Cependant, on peut saisir aussi le fonctionnement de ce discours théâtral très particulier dans des oeuvres réputées moins épurées. C'est pourquoi nous avons choisi, pour l'exemple, une piécette presque oubliée, *La peur des coups*.

La spécificité du discours théâtral n'est pas à contester. Son ambiguïté non plus, ainsi que le signalent de nombreux théoriciens, d'où la difficulté à le cerner et à situer ses limites.¹ Qu'on le veuille ou non, on se meut toujours, dans ce domaine, entre les deux axes de la communication théâtrale : celui des personnages entre eux, et celui des personnages avec le public.

Je ne voudrais pas théoriser là-dessus, mais il faut bien tenir compte, ce me semble, quand on parle de théâtre, de la singularité de l'énonciation théâtrale, qui est double, ainsi que du fait que, comme le dit A. Ubersfeld (1996^a : 9), « L'émetteur, au sens large du terme, est triple : scripteur-personnage-acteur ; et le récepteur triple lui aussi : personnage-acteur-spectateur ».

D'un autre côté, dans cette forme éminemment dialogique qu'est le discours théâtral, l'instance de l'auteur² reste incontournable: Les pièces de Courteline nous en donnent un bel exemple. L'étude du dialogue théâtral courtelinesque et de ses représentations peut nous montrer comment l'auteur fait fonctionner l'effet perlocutoire du rire et quelles sont les stratégies mises en oeuvre pour que le spectateur reçoive sans entraves les messages de l'énonciation théâtrale.

C'est à partir de ces présupposés théoriques que je veux proposer une analyse -sommaire, il est vrai-, de la farce courtelinesque *La peur des coups*. Je veux axer mon travail sur les aspects purement textuels -donc sur le langage théâtral-, en laissant de côté, autant que possible, l'étude de la fable et des personnages.

Aux allures de farce conjugale telle qu'on l'a vue renaître au tournant du XIX siècle, avec des ressorts qui s'inscrivent dans la plus pure bouffonnerie farcesque, et enracinée dans la

1. Dont A. Ubersfeld. Cf. à ce propos *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 31.

2. L'archi-énonciateur de M. Issacharoff (1985 :9). Pour P. Pavis (1996 :31), l'auteur dramatique est le premier maillon, essentiel, de toute une chaîne de production.

tradition du type du « miles gloriosus », *La peur des coups* -« saynète en un acte créée au Théâtre d'Application le 14 décembre 1894 »³ - se présente formellement comme une pièce à deux personnages en un acte. L'action statique et sa courte durée facilitent la concentration des effets et la mise en oeuvre de nombreux moyens langagiers propres de l'auteur, comme le parcours de son oeuvre complète le montre. Ces caractéristiques vont nous permettre de nous approcher de ce langage théâtral particulier, ainsi que de la compréhension du fonctionnement d'un discours dont nous nous proposons de montrer les enjeux.

L'intrigue est très simple: nous voyons l'affrontement d'un couple qui rentre d'un bal. La femme est accusée par le mari d'avoir flirté avec un militaire. À travers leurs échanges verbaux, nous avons une vue d'ensemble de leur psychologie, nous savons que la même scène se répète depuis longtemps, et surtout nous assistons à la mise à nu de la lâcheté d'un mari ridicule. Il n'y a donc pas de véritable action ; il s'agit plutôt de la mise à jour d'un caractère, et surtout d'une contemplation indulgente des défauts et des faiblesses humaines.

Installés dans un présent qui s'étire vers le passé et qui se perpétuera éternellement dans le futur⁴, nous assistons à une scène répétitive et répétée dont les deux personnages connaissent par coeur le début, les intermèdes et la fin.

Spatialement très délimité -*Une chambre à coucher sans grand luxe* (35)-, situé temporellement sans erreur possible -*Il est sept heures du matin* (35)-, le dialogue n'a pas besoin d'action ou de mouvement : ceux-ci ont eu lieu ailleurs, et les personnages nous les rapportent pour montrer en fait ce qu'il y a de répétitif dans la scène à laquelle il nous est donné d'assister. Le genre le lui permettant, Courteline a, en plus, recours à un long aparté qui met le spectateur en situation : « ELLE (*à part*)- Retour de bal. La petite scène obligée de chaque fois. Ah ! Dieu !... »(35).

Les allusions spatio-temporelles, intégrées dans le texte didascalique, nous mènent forcément à parler de celui-ci. Car l'une des caractéristiques de *La peur des coups* est, ce me semble, le traitement particulier et différencié accordé au texte-à-lire. On dirait que Courteline s'est plu -et le cas n'est pas isolé- à écrire un double texte, où se juxtaposent un texte écrit pour être dit et un texte écrit pour être lu, celui-ci à visée non informative, mais de pur plaisir esthétique. Il a construit, en fait, un double destinataire : sa parole, en tant que scripteur, s'adresse d'un côté à un lecteur virtuel dans le texte didascalique -surtout pour ce qui est des didascalies initiales et de certaines didascalies actives⁵ - ; d'un autre côté, dans le texte-à-dire, il s'adresse à la double instance déjà bien établie, c'est-à-dire le destinataire sur scène, et le public.

On peut déceler ces énoncés du scripteur, adressés à un lecteur virtuel, tout d'abord dans le nom que les personnages n'ont pas : « lui », « elle ». La généralisation implicite indique l'universalité du travers qu'il veut montrer. En outre, il ressort, de ce traitement surprenant des didascalies, une intention littéraire poétique de la part de Courteline, que seule la lecture permet d'apprécier. Car il ne faut pas oublier que le texte didascalique ne devrait être lu que par les acteurs et les metteurs en scène:

Il est sept heures du matin, l'aube naissante blémit mélancoliquement dans les ajours des persiennes closes.
[...]

3. Courteline, *Théâtre*, p. 33. Dorénavant, nous nous référerons, pour les citations de la pièce, à cette édition des oeuvres complètes de l'auteur.

4. D'ailleurs, cette absence de passé rejoint l'idée d'Ubersfeld sur la parole théâtrale : « Pratique linguistique immédiate, récusant toute présence du passé autre qu'indirecte, la parole théâtrale est un *temps retrouvé* ». (1996^a : 15)

5. M. David (1995 :133-138) divise les didascalies liées au texte, en didascalies expressives et didascalies actives.

Elle est enveloppée jusqu'aux chevilles d'une sicilienne lilas doublée en chèvre du Tibet. Nouée avec soin sous son menton, une capuche de Malines emprisonne son jeune visage, confisquant son front et ses cheveux. (35)

L'ampleur de ce paratexte⁶ permet de décerner quelques différences entre les époux. Ainsi, dans cette même didascalie initiale, à la grâce de la femme s'oppose l'aspect du mari « *enfermé dans sa pelisse comme un burgrave dans son serment* » (35). Et cette opposition se maintient tout au long de la pièce. Plus tard, elle prend délicatement une fleur -*Elle va se poster devant la cheminée, et là, d'une main qui prend des précautions, elle cueille une large rose épanouie en la nuit de ses cheveux* (37)-, tandis que le mari fâché se veut imposant et violent, créant une ambiance sur laquelle plane la querelle :

Lui va et vient par la pièce, les mains aux reins, ruminant de sombres pensées. Des grondements rôdent dans le silence. Rencontre avec une chaise. Il l'empoigne, vient la planter à l'avant-scène, et l'enfourche, toujours sans un mot. (36)

Cependant, la plupart des didascalies sont conventionnelles. Expressives ou actives, elles accomplissent une fonction scénique ou indiquent le jeu des acteurs : gestuelle, mouvements, attitudes etc.

Mais nous sommes face à un texte dramatique ; c'est donc par le dialogue, par les échanges parlés que le spectateur reçoit tout un ensemble d'informations. Celles-ci s'expriment, dans le dit du dialogue de *La peur des coups*, à travers une gradation qui vient suppléer la séquentiation dramatique :

- Une mise en situation, avec un dialogue bref, presque hâché : le couple qui rentre du bal, le mari fâché et la femme qui sait ce qui va suivre (p. 35-36).
- Une phase introductive, où ce que la femme attendait se produit, et qui en fait sert à piquer la curiosité du spectateur, car rien de concret n'est encore dit, sauf que l'on nous prépare une scène de jalousie (p. 36-37).
- Une phase explicative avec des retours en arrière ; dans celle-ci nous assistons au récit de la supposée scène compromettante de la femme, quelques heures auparavant, et à d'autres scènes similaires antérieures (p. 37-38).
- Une phase centrale où se déploie le thème de la pièce : un affrontement dans lequel se fait jour la lâcheté du mari, qui veut faire croire ce qu'il n'est pas, et sa peur des coups évoquée à plusieurs reprises par la femme (p. 38-43).
- Finalement la « chute », avec un essai de retournement de la part du mari lâche et ridicule qui illustre le rôle de la parole dramatique et montre le fonctionnement du contrat théâtral (p. 43) ; un contrat que rompent l'allusion à la belle-mère et le recours à la violence.

Ceci prouve, en même temps, comment Courteline, même quand il exploite une forme théâtrale brève, respecte les structures dramatiques. Le temps et le lieu sont bien précisés, et l'action, si mince soit-elle, est construite avec soin : les phases que j'ai dégagées antérieurement sont, en fait, une manière d'exposition, de noeud avec une intrigue, et de conclusion.

La phase introductive est un appel à l'attention du spectateur : le dialogue engagé, la femme raconte ce qui va se passer dans une longue réplique qui ressemble à un récit déguisé :

ELLE.- (Assise près du lit et commençant à se devêtir). – Là ! Oh ! je connais l'ordre et la marche. Dans un instant je me serai conduite comme une fille, dans deux minutes tu m'appelleras sale bête ; dans cinq tu casseras quelque chose. C'est réglé comme un protocole. Et pendant que j'y pense... (Elle va à la cheminée, y prend une poterie

6. Dans le sens où ce terme est employé par J.-M. Thomasseau (1984 :79-82) et recueilli par P. Pavis (1996 :241)

ébréchée qu'elle dépose sur un guéridon, à portée du bras de monsieur)... je te recommande ce petit vase. Tu l'as entamé il y a six semaines en revenant de la soirée de l'Instruction publique, mais il est encore bon pour faire des castagnettes. (36)

L'effet double de la réplique est clair : Le spectateur est informé du fait que cette scène est semblable en tout à ce qui se passe entre les époux après chaque sortie, et ladite information lui est transmise par un discours moqueur. Quant à l'allocutaire, il ne perçoit pas, évidemment, cet effet perlocutoire du rire : il réagit aux mots -pour lui directs et vexants- de la femme avec une violence qui ne fait qu'accentuer la comicità du moment : Il saisit l'objet et l'envoie « à la volée à l'autre extrémité de la pièce ».(36)

À la gestuelle violente du mari correspond la placidité et l'ironie de l'épouse, dont l'arme s'avère être la langue. L'action peut donc commencer ; une bataille conjugale dans laquelle la femme, plus subtile, s'engage en raillant son mari : « Tu commences par la fin ? Tant mieux ! Ça modifiera un peu la monotonie du programme. » (36)

Raillerie qui, enfin, déclenche la discussion. Mû comme par un ressort caché, « lui » débute son attaque verbale. De la duplicité de la scène -mots qui se veulent graves du mari, moquerie de la femme- jaillit une comicità qui ne se démentira pas par la suite : à partir de ce moment, le spectateur est fixé, et on attend des propos devenus risibles par le contraste entre les attitudes des deux personnages, ainsi que par l'usage des effets de répétition et d'interruption :

LUI.- Dame, tu serais difficile... Tu t'es assez...

ELLE.- N'use pas ta salive, je sais ce que tu vas me dire. (*Très simple.*) Je me suis fait pelotter. (36)

[...]

LUI.- [...] T'es-tu assez compromise !

ELLE.- (*à part*) Sale bête, vous allez voir.

LUI.- (*les dents serrées*).- Sale bête !

ELLE (*à part*).- Ça y est.

LUI.- Tu t'es conduite...

ELLE.- Comme une fille. (36)

Accident de langage incontournable dans un bon dialogue théâtral, pour ce qu'elle est le phénomène du langage de la vie peut-être le plus courant,⁷ l'interruption devient chez notre auteur un effet de style. Il ne faut pas oublier que Courteline est très apprécié pour sa maîtrise du dialogue.⁸ Et, suivant les propos de Larthomas (1980 : 220), «...un auteur dramatique soucieux de faire parler ses personnages à la perfection peut à la rigueur bannir tous les autres accidents du langage mais ne saurait exclure l'interruption. Sans elle le dialogue perd toute vie».

Mais dans ce court fragment dialogique intégré dans la phase introductive, on peut observer aussi l'utilisation d'autres accidents de langage, dont le déroulement de la pièce montre l'importance, ainsi que de certains éléments verbaux tels que l'aparté. Cette concentration d'effets, amplifiés par la suite, vient sans doute entraînée par le besoin de « faire vite » : s'agissant d'une pièce tellement courte, le dialogue doit s'accélérer par tous les moyens possibles.

Et puisque l'interruption et la répétition enchaînent le texte, c'est de ces moyens de base que Courteline se sert pour rendre le dialogue vivant. Dans la phase explicative, ces deux effets

7. Cf. à ce propos P. Larthomas, 1980 :219.

8. « ...le langage constitue dans le théâtre de Courteline une obsession extraordinaire de vérité. Le sens de la réplique et surtout la pertinence stupéfiante des paroles font en sorte que les oeuvres théâtrales de Courteline sont des chefs-d'oeuvre qui résistent bien au temps malgré leur caractère méticuleux de documentaire » (M. Mazzochi Doglio, 1991 :191)

sont très abondants. Leurs valeurs sont multiples. Nous trouvons ainsi des propos interrompus volontairement, dans lesquels le non-dit devient évident pour le spectateur :

ELLE.- Toi, tu as une certaine chance que je t'aie épousé.

LUI.- Pourquoi ?

ELLE.- Parce que si c'était à refaire... (37)

Un non-dit qui, à n'en pas douter, est accompagné d'une gestuelle facile à imaginer, bien que le « faire » ne soit pas textuellement indiqué.

On peut observer au long de la pièce comment c'est la femme surtout qui a recours à l'effet d'interruption. Celle-ci devient ainsi une caractérisation des personnages : face au discours ampoulé et creux du mari, elle possède le pouvoir de la parole, et tranche avec habileté quand bon lui semble. Soit pour l'empêcher de parler, soit pour le devancer dans ses propos, elle lui coupe la parole pour nous donner en échange, au lieu des propos masculins mensongers, noyés dans un verbiage pompeux, la vérité pure et simple :

LUI.-..., mais pour revenir à ce monsieur, si je ne lui ai pas dit ma façon de penser, c'est que j'ai cédé à des considérations d'un ordre spécial : l'horreur des scandales publics, le sentiment de ma dignité...

ELLE.- ...la peur bien naturelle des coups, et caetera, et caetera. (38)

[...]

LUI.- D'ailleurs c'est bien simple. Où est l'encre ? [...] Je ne voulais pas donner de suite à cette affaire...

ELLE.- Ça je m'en doute.

LUI.- ...me réservant de dire son fait à ce monsieur le jour où je le rencontrerais. (38)

Par contre, il est incapable d'interrompre le flux verbal de sa femme, fatiguée sans doute, à son tour, de l'entendre. Par deux fois, il essaye d'intervenir sans résultat. Dans le premier cas, il s'agit d'un accident de langage provoqué par l'auditeur, qui ne veut pas écouter, plutôt que d'un effet d'interruption entraîné par le dialogue lui-même :

ELLE.- (*agacée*) Et quand je mentirais ? Quand il me l'aurait faite la cour, ce brin de cour autorisé d'homme du monde à honnête femme ? Le grand malheur ! La belle affaire !

LUI.- Pardon...

ELLE.- D'ailleurs, quoi ? Je te l'ai présenté. Il fallait te plaindre à lui même, au lieu de te lancer comme tu l'as fait dans un déploiement ridicule de courbettes et de salamalecs. [...]

LUI.- Je...

ELLE.- Seulement voilà... ce n'est pas la bravoure qui t'étouffe...

LUI.- Je...

ELLE.- Alors tu n'as pas osé...

LUI.- Je... (37-38)

Ailleurs, le mari devient vraiment piteux, et se risque même à appeler l'épouse déchaînée par son petit nom, dans l'espoir d'interrompre l'action ébauchée qui l'obligerait à agir pour de bon :

LUI.- Pour la dernière fois, réfléchis bien à tes paroles. (*Solennel, la main sur son coeur*)
Devant Dieu qui me voit et m'entend, nous nagerons dans la tragédie si je passe le seuil de cette porte.

ELLE (*Courant à la porte qu'elle ouvre*).- Le seuil ? Le voilà, le seuil ! Et voici la porte grande ouverte...

LUI.- Aglaé...

ELLE.- Passe-le donc, un peu ! Passe-le donc, le seuil de la porte ! Non, mais passe-le donc que je voie, et va donc lui donner de ton pied, à ce monsieur.

LUI.- Aglaé...(40)

Le procédé de répétition, déjà cité comme l'un des moyens comiques privilégiés de cette pièce, est employé dans la phase introductive, comme nous l'avons vu, à l'appui d'apartés. Mais c'est dans les phases explicative et centrale que l'auteur a le plus largement recours à cet accident de langage. Dans un premier moment, et en grossissant le défaut caractériel du personnage, la répétition enlève tout possible pathétisme à la scène :

ELLE.- La peur bien naturelle des coups, et caetera, et caetera.

LUI (*Brûlé comme au fer rouge*).- Tu es plus bête qu'un troupeau d'oies ! (*Rire de madame*) Ah ! Et puis ne ris pas comme ça. Je sens que je ferai un malheur !... La peur des coups ! La peur des coups !

ELLE.- Bien sûr, oui, la peur des coups. Tu n'as pas de sang dans les veines. (38)

Et, s'il est vrai, comme l'indique Sareil (1984 :146), que cet effet peut ralentir l'action, il n'est pas moins vrai que dans ce cas la répétition nerveuse des mots souligne plus qu'aucun autre élément quel est le thème central de *La peur des coups*, et que, ce faisant, elle devient le pivot d'un autre développement thématique.

Il s'agit ici, en fait, d'une répétition enchaînée, puisque les mots et les groupes de mots se répètent et reviennent rythmiquement dans les répliques suivantes, qui sont le noyau de la pièce :

« Moi, moi, je n'ai pas de sang dans les veines ? En six mois j'ai flanqué onze bonnes à la porte, et je n'ai pas de sang dans les veines ? » (38)

« Je vais vous faire voir à tous les deux, à cet imbécile et à toi, si j'ai du sang dans les veines oui ou non et si je suis un monsieur qui a peur des coups » (38)

« Pas de sang ! Pas de sang !... Ah ! Ah ! c'est du sang qu'il te faut ? Eh bien, ma fille, tu en auras, et plus que tu ne le penses peut-être. » (38)

À partir de cette montée « dramatique », où la comicité réside toujours dans l'attitude du mari face à une femme moqueuse qui attend, et face aussi à un public qui n'a plus qu'à rire des essais du mari de sauver la face, les répétitions, plus ou moins légères, reviennent sous des formes diverses, en cherchant des effets hilarants différents. Répétition ironique, avec une touche populaire, qui met en évidence qu'il ne peut pas cacher son jeu :

LUI.- Je la mettrai [la lettre] moi-même à la poste. Je serai plus sûr qu'elle arrivera.

ELLE.- A Pâques.

LUI (*étonné*).- A Pâques ?

ELLE.- Ou à la Trinité. Le jour où M. Malbrough rentrera dans le château de ses pères. (39)

Répétition qui, à force de se vouloir sérieuse et dramatique, est purement comique par un jeu de mots involontaire de la part du personnage, qui essaye de se rattrapper avec dignité « linguistique » :

ELLE.- Qu'est-ce qu'il recevrait ?

LUI (*Très catégorique*) .- Mon pied.

ELLE.- Ton pied ?

LUI.- Mon pied en personne, si j'ose m'exprimer ainsi. (39)

Répétition qui pousse à l'action -« Je t'en défie ! »(39), lance-t-elle pour trois fois au mari-, ou qui se veut ironique et digne -le mari se référant à « ce monsieur » : «... entre ce monsieur et moi, ce n'est que partie remise » [...] » Que je le repince, ce monsieur ; » [...] Je lui ferai une éducation, moi, à ce monsieur »(41)-, ou encore qui rappelle certains procédés

farcesques, par le grossissement du trait comique -ELLE.- «... et puis oui ! il m'a dit de toi que tu avais une bonne tête de... ». LUI.- Une bonne tête de quoi ?. ELLE.- Une bonne tête... une bonne tête..., tu sais parfaitement ce que je veux dire » (42)-, son automatisme est toujours une mise en évidence du jeu comique, et son effet perlocutoire sur le spectateur/lecteur ne fait que s'accroître avec l'attente d'une nouvelle utilisation du procédé. Une utilisation qui atteint le sommet juste à la fin, pour clore ce que nous avons appelé la chute, sorte de dénouement à allure farcesque:

LUI.- Qu'est-ce que j'ai fait de cette carte ?

ELLE.- Rue Grange-Batelière, 17.

LUI (*sourd comme un pot*).- Nom d'un chien, je l'ai égarée! Ces choses-là n'arrivent qu'à moi .

ELLE.- Rue Grange-Batelière, 17.

LUI (*de plus en plus sourd*).- Il n'y a de veine que pour la canaille, on a bien raison de le dire.

ELLE.- Rue Grange-Batelière, 17.

LUI.- Quoi, rue Grange-Batelière ? Quoi, rue Grange-Batelière ? Est-ce que tu vas me raser longtemps avec ta rue Grange-Batelière ? (43)

Cependant, comme dans une partition, où la mélodie qui revient ramène de nouvelles notes, d'autres effets viennent enrichir ce jouet comique. On peut dire qu'après chaque utilisation du procédé de répétition, Courteline introduit un accident de langage qui allège et qui vivifie le rire. Ainsi, au début de la phase explicative, et alternant avec interruptions et répétitions, on observe une concentration d'éléments comiques. Ceux-ci vont de l'accumulation plaisante -« C'est un drôle, voilà, ce que c'est !...Et un polisson !...Et un sot !...Et un goujat de la pire espèce !... » (37)-, au contraste entre le vu et le dit -la femme, qui est en jupon et en corset, regarde ironiquement son mari, qui lui parle de « Une femme dans ta position... » (37)-, à la pointe vulgaire et blessante, mais amusante par son côté populaire -« Car à cette heure tu donnes dans le pantalon rouge. [...] À quand le tour de la livrée ? » (37)-, ou au récit fragmenté et haut en couleur de la femme, qui permet au spectateur/lecteur d'imaginer l'attitude et les gestes du mari :

ELLE.- D'ailleurs, quoi? Je te l'ai présenté. Il fallait te plaindre à lui-même, au lieu de te lancer comme tu l'as fait dans un déploiement de courbettes et de salamalecs. Et « Mon capitaine » par-ci, et « Mon capitaine » par là, et « Enchanté, mon capitaine, de faire votre connaissance ». Ma parole, c'était écoeurant de te voir ainsi faire des grâces et arrondir la bouche en derrière de poule, avec une figure d'assassin. Tu étais vert comme un sous-bois.

[...]

ELLE.- Comme le soir où nous étions sur l'esplanade des Invalides à voir tirer le feu d'artifice, où tu affectais de compter les fusées et de crier : « Sept ...Huit !... Neuf !... Dix !...Onze !... » pendant que je te disais tout bas : « Il y a derrière moi un homme qui essaie de passer sa main par la fente de mon jupon. Fais-le donc finir, il m'ennuie. »(37-38)

À chaque fois, il se produit un essai de retournement verbal de la part de l'époux. Son recours préféré étant celui d'essayer de se maintenir dans l'usage de la parole, ses énoncés sont souvent assez longs, ce qui favorise l'introduction d'éléments de langage pleins d'humour. Ainsi, du fait qu'il juxtapose une phrase à sens métaphorique et une phrase à sens réel : « Ta perfidie me fait lever le cœur et ta niaiserie me fait lever les épaules » (39).

L'effet perlocutoire est perçu par le spectateur/lecteur à l'aide de composants dramaturgiques et langagiers que Courteline, nous l'avons vu, distribue avec soin. La gestuelle, qui accompagne

ou parfois précède le dire, enrichit les échanges. Et cette gestuelle se déchaîne dans la dernière phase, celle que j'ai qualifiée de « chute » : quand tout acte de langage s'avère inutile pour le mari, la parole, absurde elle-même, laisse place aux gestes désordonnés et absurdes. Et le penchant de sa justification verbale incongrue -« Moi, moi, je n'ai pas de sang dans les veines ? En six mois de temps, j'ai flanqué onze bonnes à la porte, et je n'ai pas de sang dans les veines ? » (38)- est la scène farcesque qui vient clore la pièce. Celle-ci consiste en une réplique finale, qui est l'écho amplifié de cette justification, accompagnée d'un jeu gestuel déplacé, consistant à donner des coups à tort et à travers, dans le vide :

LUI (*allant et venant par la chambre*).- C'est comme la bonne. En voilà une qui ne moisira pas ici. Je vais lui octroyer ses huit jours, le temps de compter jusqu'à cinq ! Ah ! et puis il y a le chat que j'oubliais ! une saloperie qui passe sa vie à aller faire ses ordures dans les porte-parapluies de l'antichambre. Il aura de mes nouvelles, le chat : je vais le foutre par la fenêtre et nous verrons un peu s'il retombera sur ses pattes ! (*Se jetant les bras sur la poitrine*) Non, mais enfin je vous le demande ; qu'est-ce que c'est qu'un monde pareil ? Tout ceci va changer. La mère, la fille, la bonne, le chat, je vais vous faire valser tous les quatre, ah là là ! Ah ! je suis un monsieur qui a peur des coups ! Ah ! je suis un monsieur qui a peur des coups !...

Grêle de coups de canne en travers du guéridon. Hurllements désolés de madame. (43)

De toute évidence, l'illocutoire masculin s'adresse à son allocutaire, la femme. Mais l'effet perlocutoire qu'il provoque chez elle au long de la pièce est, non pas le respect ou la peur, mais des sentiments négatifs d'exaspération et de ridicule. Le récepteur théâtral étant double, cet effet perlocutoire n'est pas le même sur l'allocutaire que sur le spectateur ; celui-ci ne perçoit que la comicité provoquée par les énoncés des deux personnages. D'ailleurs, A. Ubersfeld (1996 :151) signale comment « le rire, lui, effet perlocutoire, n'a pas, sauf exception, vocation d'être perçu par le personnage... »

C'est ainsi que, dans quelques pages, *La peur des coups* nous permet d'entrevoir la maestria de Courteline dramaturge. Par la création d'un dialogue paradoxal, qui souligne d'un grand trait ce mode de réception lui-même paradoxal qu'est le théâtre, par l'ironie qui sous-tend les répliques et qui maintient la tension dramatique, ce tout petit miroir déformant de la société, en équilibre instable entre le quotidien et l'irréel, s'avère être un modèle de construction dramatique, et d'utilisation de la parole comique au théâtre. D'autre part, cette parole, qu'on croirait saisie sur le coup, tant elle est naturelle, et qui se double parfois d'un discours poétique parallèle, maintient ancrés dans la platitude du quotidien deux personnages stéréotypés qui deviennent de plus en plus comiques. Leurs voix médiates, dont l'effet se répercute sur les interlocuteurs scéniques et sur les spectateurs, confirment que « Le contrat théâtral porte en effet que la scène est le lieu d'une réalité déboîtée de la réalité » (Ubersfeld, 1992:329).

BIBLIOGRAFÍA

- COURTELINE, Georges, *Théâtre, contes, romans et nouvelles, philosophie, écrits divers et fragments retrouvés*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti.
- LARTHOMAS, Pierre (1972), *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980.
- MAZZOCHI DOGLIO, Mariangela, (1991) « Courteline peintre de la médiocrité humaine », *C.A.I.E.F.*, n° 43, pp. 183-200.
- SAREIL, Jean (1984) *L'écriture comique*, Paris, P.U.F.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, 53, pp. 79-103.

- UBERSFELD, Anne (1992), « L'adresse au spectateur », *Énonciation et parti pris. Actes du Colloque de l'Université d'Anvers*, Amsterdam, Rodopi, pp. 329-336.
- UBERSFELD, Anne (1996) *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.
- UBERSFELD, Anne (1996^a) *Lire le théâtre III*. Paris, Belin.

