

Dominique Laporte

Un dispositif sous surveillance : la parodie censurée chez Labiche.

S'il s'illustra d'abord dans le genre du vaudeville consacré par Scribe sous la Restauration (Yon), Labiche écrivit aussi, comme son devancier¹, des pièces essentiellement parodiques, telles *Traversin et Couverture* (Théâtre de la Montansier², 26 avril 1850) et *L'Amour, un fort volume, prix 3 F 50 c.* (Palais-Royal, 16 mars 1859), ayant respectivement pour cibles *Toussaint Louverture* de Lamartine (Issacharoff 169-182) et *L'Amour* de Michelet. Toutefois, la parodie labichienne dans l'ensemble s'exerce moins contre des auteurs en particulier que contre des genres en général. Dans *Une tragédie chez M. Grassot* (Montansier, 12 décembre 1848), par exemple, la parodie s'exerce contre la tragédie classique (*Iphigénie, Athalie, Le Cid*) par le biais d'une mise en abyme qui met en scène les acteurs³ du Palais-Royal répétant facétieusement leurs rôles, à grand renfort de jeux de mots faciles : 1) contrepèterie scatologique (« Alcide, *déclamant*. " Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit?/Les vents vous auraient-ils *dérangés* cette nuit? " » [*Oeuvres complètes* 2 94 _ en italique dans le texte]); 2) calembredaine et calembour (« Levassor. [...] " On dit que par votre ordre Iphigénie de Racine expire. " Alcide. _ Oh! ce vers! C'est un vers solitaire. Sainville. _ Pourquoi? Alcide. _ Il en a la longueur. » [94]); 3) contresens anachronique, où se télescopent l'auguste temple antique dans *Athalie* et l'infâme boulevard du Temple, ou boulevard du Crime, et ses environs à l'époque romantique : « Levassor [...]. _ " Ne sait-on pas au moins quel pays est le vôtre?/Ce temple est mon pays, je n'en connais point d'autre." Alcide. _ Comment? Il habite au Temple? » (94).

La parodie générique chez Labiche porte également sur le vaudeville même qui, dans *Un jeune homme pressé* (Montansier, 4 mars 1848) et *Les Précieux* (Palais-Royal, 7 août 1855), fait l'objet de définitions péjoratives confirmant sa mauvaise réputation :

Pontbichet. _ Vous aimez les vaudevilles?

Dardard. _ Oh! Dieu! je les ai en horreur!... c'est toujours la même chose; le vaudeville est l'art de faire dire *oui* au papa de la demoiselle qui disait *non*... (*Oeuvres complètes* 2 4 _ en italique dans le texte)

Gaudin. _ [...] Je désire régaler ma femme; voyons, qu'est-ce qu'on joue de bon au théâtre, dans ce moment?

Ulric, Valtravers et Vertchoisi. _ Rien!... [...]

Vertchoisi. _ Ah! si!... M. Isodore continue à vouloir épouser tous les soirs mademoiselle Ernestine.

Ulric. _ Exactement comme l'année dernière.

Valtravers. _ Et probablement, comme l'année prochaine!...

Vertchoisi. _ C'est bien fait!... ils ne veulent pas faire place aux poètes! l'art croupit dans le vaudeville! [...]

Valtravers. _ Le vaudeville est l'art d'être bête avec des couplets!... (*Oeuvres complètes* 4 109-110)

Dans chacun des cas, la parodie se double d'une mise en abyme qui, à des fins autoréflexives, désigne le code vaudevillesque des pièces elles-mêmes, d'autant plus que les noms de certains personnages sursignent les fonctions actantielles auxquelles ils correspondent dans le schéma dramaturgique typique du vaudeville. En ce qui concerne Dardard, par exemple, vouloir marier la fille de Pontbichet équivaut érotiquement à vouloir darder son dard :

Dardard. [...] Tenez, dans ce moment nous en jouons un vaudeville...Vous dites non; eh bien, vous direz oui... à la fin.
 Pontbichet. _ Oh! ça...
 Dardard. _ Comme les autres... J'en suis tellement sûr que je viens de louer l'appartement au-dessus.
 Pontbichet. _ Pour quoi faire?
 Dardard. _ Eh bien! pour m'y installer avec votre fille.
 (*Oeuvres complètes* 2 4-5 _ en italique dans le texte).

Pastiche des *Précieuses ridicules* au départ, auquel il emprunte le dispositif parodique des postures et du style lyriques affectés, *Les Précieux* se conclut quant à lui par l'appel aux couplets traditionnels du vaudeville lancé par Gaudin et Dumouflard, qui ont auparavant pris la défense du genre contre le dédain de l'un des précieux mis en scène, Carolus de Valtravers, affublé du patronyme accablant de la pièce (Valtravers : va de travers).

Gaudin. _ Et pour nous prouver que votre conversion est complète, vous nous chanterez tous les trois quelque chose au dessert.
 Valtravers. _ Volontiers, je vous chanterai ma *Symphonie du silence*.
 Vertchoisi. _ Moi, ma *Muse du désespoir*.
 Ulric. _ Et moi, ma romance du *Spectre aux mollets d'azur*.
 Dumouflard. _ Du tout!... Plus de ces machines-là!... mais, quelque bon refrain du vieux temps, quelque flonflon bien gai...
 Gaudin. _ Et, surtout, pas précieux.
 Dumouflard. _ Ce sera votre amende honorable.
 (*Oeuvres complètes* 4 116)

Si, en définitive, le mariage de Dardard sanctionne l'exemplarité vaudevillesque d'*Un jeune homme pressé* et de son héros éponyme, la scène finale des *Précieux* consacre plutôt les vertus apéritives et eupeptiques attribuées communément par la bourgeoisie du XIXe siècle au vaudeville. A cet égard, elle pose les défenseurs du genre dans la pièce en bourgeois gloutons et repus, mais relègue en contrepartie Labiche et ses collaborateurs (Marc-Michel et Auguste Lefranc, en l'occurrence) dans leur fonction doublement alimentaire de pondeurs (pour ne pas dire pisseurs) de copie et de farceurs, dans tous les sens du terme. De là la métaphore filée par laquelle Ulric et Vertchoisi déprécient le vaudeville : « Ulric, avec mépris. _ Du gros sel!... Vertchoisi. _ Du sel de cuisine! » (*Oeuvres complètes* 4 111), alors que Gaudin et Dumouflard louent respectivement la supériorité du sel pilé sur les autres (*id.*) et l'excellence digestive d' « un petit théâtre... qui n'a pas le sens commun [...] près d'un jardin... entouré de traiteurs... qui joue ses farces presque au choc des verres et au bruit du champagne... » (*id.*), à savoir le Théâtre du Palais-Royal, spécialisé dans le vaudeville. Le condiment brut, mais eupeptique auquel est le vaudeville est réduit ici par analogie s'avère d'autant plus bâtard que Labiche lui-même déplore dans sa correspondance ses succès bourgeois. « Le carnaval permet

le gros sel » (*Théâtre 1 VI*), écrit-il à Alphonse Leveaux le 18 février 1853, à propos d'*On dira des bêtises* (Théâtre des Variétés, 11 février 1853). Autrement dit, de sel attique le vaudeville n'est pas assaisonné partout, pour citer à contresens *Les Femmes savantes*, ce qui entraîne Labiche à s'illustrer dans la comédie de mœurs moliéresque au Théâtre du Gymnase (*Le Voyage de M. Perrichon*, 10 septembre 1860) et à essayer de s'imposer à la Comédie-Française (*Moi*, 21 mars 1864), comme l'ont souligné ses biographes et ses commentateurs. En retour, il donne prise à la critique, dans le cas de *Moi* (*Théâtre II* 312), voire à la parodie, quoique posthume, dans *Le Voyage de Mossieu Gnafron* d'Albert Chanay, créée au Théâtre Guignol Mourguet de Lyon en mars 1914 (Travers 63). Seules l'édition de son *Théâtre complet* (1878-1879) chez Calmann-Lévy (en fait, cinquante-sept pièces retenues parmi les cent soixante-treize recensées), et son élection à l'Académie française en 1880, attribuable à Augier ayant préfacé auparavant le *Théâtre complet*, lui apporteront une certaine reconnaissance officielle, mais au prix de polémiques qui l'acculent encore aujourd'hui à son rôle d'amuseur bourgeois dans un genre dramatique mineur, sinon à la fonction éducative que lui assignèrent, moyennant des adaptations préalables, les collèges de jeunes filles ou de garçons, les troupes paroissiales et autres cercles d'amateurs dans quelques pièces jugées moralement recevables; par exemple : *Les Deux timides*⁴ (Gymnase, 16 mars 1860) et *La Grammaire*⁵ (Palais-Royal, 26 juillet 1867), au répertoire des scènes canadiennes-françaises jusqu'au milieu du XXe siècle.

Néanmoins, le classement des pièces de Labiche selon leur genre, le lieu de leur création et leur inclusion ou non dans l'édition Calmann-Lévy ne suffit pas expliquer entièrement comment Labiche cherche au fond à régler ses comptes avec le vaudeville dans sa démarche scripturale, aussi bien que dans sa recherche d'une légitimité auctoriale au sein de l'institution littéraire. Sous cet angle, la leçon respective des manuscrits s'avère ambivalente : autant les variantes censurées satisfont sous le Second Empire un appareil d'Etat enclin à réprimer l'esprit satirique et égrillard du vaudeville pour des raisons politiques et morales (Krakovitch. 341-357), autant elles donnent à lire en creux la tendance de l'écriture labichienne à jouer des ressources comiques du vaudeville pour mieux, en fait, en prendre la mesure à des fins méta- génériques et textuelles. De ce point de vue, il s'agit moins de confronter le « gros sel » du Palais-Royal avec les comédies respectables représentées au Gymnase et à la Comédie-Française, que d'évaluer les rapports de négociation entre l'écriture labichienne et son code vaudevillesque.

Envisagée sous cette optique, la parodie constitue chez Labiche un dispositif macrostructurel : elle y est en effet mobilisée à des fins de distanciation comique en regard de « la pièce bien faite » illustrée par Scribe et consacrée par Francisque Sarcey. dans ses comptes rendus de vaudevilles. Sous cet angle, la quête matrimoniale du héros vaudevillesque typique constitue un marqueur générique et parodique à la fois : d'une part, elle correspond au programme actantiel canonique, ponctué de couplets, du vaudeville, tant au point de vue de l'unité d'action que de la moralité conjugale selon la critique traditionnelle et la censure d'Etat; d'autre part, elle se révèle dans maintes pièces l'une des cibles de prédilection de la parodie labichienne en raison même de son exemplarité. A ce sujet, le procès qu'instruisent respectivement Dardard et Valtravers montre les deux travers parodiques qu'expose le genre : la reproductibilité invariable sous forme de *topos* (« Dardard. _ [...] c'est toujours la même chose; le vaudeville est l'art de faire dire oui au papa de la demoiselle qui disait non... » [*Oeuvres complètes* 2 4 _ en italique

dans le texte]; et la fixité structurelle sous forme d'airs chantés (« Valtravers. _ Le vaudeville est l'art d'être bête avec des couplets!... » [*Oeuvres complètes* 4 109-110]).

En contrepartie, la réécriture intratextuelle s'avère stratégique chez Labiche : elle concourt en effet à un dispositif (auto)parodique qui vise à renverser le code du vaudeville canonique en travaillant à démonter nulles autres que les pièces bien faites représentatives du genre. A cette fin, *Un chapeau de paille d'Italie* (Palais-Royal, 14 août 1851), qui, aux yeux de la critique (Sarcey. 368; Zola. 705), représentait le prototype du vaudeville au XIXe siècle, sert, nous le verrons, de matrice parodique à des pièces ultérieures de Labiche, telles *Mon Isménie* (Palais-Royal, 17 décembre 1852), l'avant-texte d'*Un ut de poitrine* (Palais-Royal, 2 mai 1853) et, tout particulièrement, *Les Noces de Bouchencoeur* (Palais-Royal, 10 juin 1857). Or, ces cas de réécriture n'échappèrent pas à l'origine à la censure d'Etat. Aussi marquent-elles d'entrée de jeu autant les limites censoriales que les possibilités (auto)parodiques inhérentes au théâtre de Labiche. Bref, une (auto)parodie sous surveillance dont la lisibilité, dès lors, repose non seulement sur le décodage du dispositif *archi-* et *hypertextuel* (Genette.) caractéristique de toute pièce parodique, mais aussi sur le déchiffrement de pièces censurées et rééditées telles qu'elles encore aujourd'hui, faute jusqu'à présent d'une édition critique des *Oeuvres complètes* rétablissant *in extenso* les variantes censurées.

Une matrice parodique : *Un chapeau de paille d'Italie*

Un chapeau de paille d'Italie campe un type de personnage présentant des traits parodiques qu'exploitera diversement la suite de l'oeuvre de Labiche : soit le père possessif (Nonancourt), jaloux du bonheur de sa fille (Hélène) et méfiant à l'excès à l'égard de son beau-fils (Fadinard). Ce caractère à dessein schématique est caricaturé au moyen d'automatismes : « " Mon gendre, tout est rompu!... " » (*Théâtre I* 175) et un « Cristi! » que des souliers trop serrés arrachent à Nonancourt au pied de la lettre quand il s'oppose au mariage de sa fille.

Nonancourt. _ Mais le mariage n'est pas encore fait, monsieur... on peut le rompre...

Bobin. _ Rompez, mon oncle, rompez!

Nonancourt. _ Je ne me laisserai pas marcher sur le pied! (Secouant son pied.). Cristi!

Fadinard. _ Qu'est-ce que vous avez?

Nonancourt. _ J'ai... des souliers vernis, ça me blesse, ça m'agace... ça me turlupine... (Secouant son pied.) Cristi! (180)

En permutant la volonté paternelle et les misères corporelles dans l'échelle des propriétés humaines, les expressions figurées prises ici au pied de la lettre (on ne saurait mieux dire!) tirent leur effet comique non seulement des jeux de mots, mais aussi du caractère velléitaire propre au principal concerné, impuissant comme père à avoir le pied dans l'étrier, au propre comme au figuré. Parodiant la figure du *pater familias*, il a et restera les deux pieds dans la même bottine, en « chaussons de lisière » (181) par surcroît, ce qui dans le monde labichien équivaut au comble de l'indignité (cf. *Edgard et sa bonne* [*Théâtre I* 326]; *Les 37 sous de M. Montaudoin* [*Théâtre II* 64]).

Cette image parodique de père grognon en pantoufles, réduit analogiquement à un « porc-épic » (175) par le beau-fils en retour, va de pair avec le cliché de la fille-fleur cultivée jalousement par les soins paternels, qu'emblématisent prosaïquement la métier de pépiniériste et le pot de myrte consubstantiels à Nonancourt : « Le jour même qui te vit naître/J'empotai ce frêle arbrisseau;/Je le plaçai sur la fenêtre,/Il grandit près de ton berceau,/Il poussa près de ton berceau./Et, lorsque ta mère nourrice/Te donnait à téter le soir... (*bis.*)/Je lui rendais le même office/Au moyen... de mon arrosoir » (189-190). Ces fleurs de rhétorique volontiers triviales sont de surcroît piétinées (c'est le mot!) lorsqu'une crampe au pied arrache à Nonancourt un « Cristi! » (190) achevant de vulgariser son discours et accusant par contraste l'emphase de son laïus en vers. Un trou de mémoire et un mouchage parmi des pleurs de circonstance interrompent d'ailleurs, avec la même sentimentalité commune, la bénédiction nuptiale qu'il donnera à sa « tendre fleur » (219).

A l'inverse, Fadinard incarne dans ses déplacements et ses aventures l'action et le héros en mouvement, tout en se portant garant du système idéologique sous-jacent à la pièce bien faite. Les quiproquos de l'intrigue le conduisent en effet à sauver les apparences, partant à garantir le protocole de la vie bourgeoise dans le cas d'Anaïs en particulier, pour laquelle il cherche un chapeau de substitution destiné à couvrir ses aventures extraconjugales avec le lieutenant Emile Tavernier⁶. Aussi se prête-t-il à des jeux de rôles absurdes en eux-mêmes, mais crédibilisés à seules fins de repousser les conflits qu'entraînerait éventuellement l'absence du chapeau, d'autant plus que la femme de chambre d'Anaïs risque de trahir sa maîtresse auprès de Beauperthuis⁷ (183). A cette fin, il passe pour le chanteur attendu chez la baronne de Champigny à l'acte III; sert de valet à Beauperthuis, dont le bain de pieds (215) et la claudication (217) archétypale⁸ caricaturent son état de casanier cocufié; et reçoit la bénédiction nuptiale (fleurie, il va sans dire) de Nonancourt dans la chambre même de Beauperthuis, ironie des convenances oblige (219)...

Ce mariage, au demeurant, s'avère d'autant plus crucial qu'il rééquilibre au fond l'échelle sociale. Malgré leur complexe d'infériorité paysanne à l'égard de Fadinard, déjà rentier à vingt-cinq ans (169, 175, 179-180, 215), Nonancourt et son neveu Bobin, tout « *pipiniéristes* » (179 _ en italique) qu'ils soient avec leurs barbarismes et automatismes puérils, représentent dès le départ l'un des rouages d'un système embourgeoisé, où la mise faite de part et d'autre avant le mariage (quatre pots de pots de géranium, quatre francs chacun, contre vingt-deux francs de rente par jour [175]) l'emporte, le désir d' « une petite femme à [s]oi tout seul [...] » (175) aidant, sur les distinctions et les usages sociaux (175); comme quoi le pot de myrte que trimballe Nonancourt emblématise autant la promesse d'un capital fructueux que la fille-fleur fécondable, patrimoine et perpétuation de l'espèce⁹ allant de pair. Aussi empoté soit-il avec son emblème floral en mains et ses petits souliers, Nonancourt compense de fait sa lourdeur de pataud rustique par sa vivacité de paysan parvenu, sans s'encombrer cette fois de fleurs de rhétorique : _ « " Qui êtes-vous? _ J'ai vingt-deux francs de rente... _ Sortez! _ Par jour! _ Asseyez-vous donc! " » (175). Dès lors, Fadinard se soumet aux caprices de son futur beau-père, car seul Nonancourt peut lui accorder la main de sa fille. Bref, le pièce fait une charge caricaturale du père bourgeois (« Admirez-vous la laideur de son caractère! » [175], dit Fadinard au public à propos de Nonancourt), mais n'outrepasse par pour pourtant un ordre social et moral en vertu duquel la bénédiction paternelle sanctionne d'office une union conjugale, encore que

Nonancourt confonde à l'Acte II un salon de modiste avec la mairie où est censé avoir lieu le mariage, et un teneur de livres avec un maire... D'où en contrepartie la fonction comique de l'adultère chez Labiche et dans le répertoire vaudevillesque en général, faisant contrepoids au rôle exemplaire qui y est conféré *a priori* au mariage.

Si, en définitive, la *doxa* prévaut contre la satire du mariage bourgeois dans *Un chapeau de paille d'Italie*, ce prototype esthétique et idéologique de la pièce bien faite articule néanmoins des traits parodiques que des pièces ultérieures de Labiche travailleront quant à elles à décupler, mais au prix d'une censure qui les édulcorera ou les interdiera. Dans le cas de *Mon Isménie*, le manuscrit déposé au Centre historique des Archives nationales (cote : F/18/866) comprend des variantes censurées qui accentuent l'amour possessif de Vancouver pour sa fille, auquel *Geneviève ou la Jalousie paternelle* (Gymnase, 30 mars 1846) de Scribe sert au départ d'hypotexte, explicitement annoncé dans la pièce (*Théâtre I* 389). Le changement apporté au monologue liminaire de Vancouver (Scène II), par exemple, s'avère significatif à cet égard. La métaphore filée de la fille-fleur cultivée jalousement par son père, en effet, suggère l'érotisme latent de l'amour paternel davantage dans la version manuscrite que dans l'édition censurée : « C'est incroyable!... on se donne la peine d'élever une fleur... pour soi tout seul... on la cultive, on la protège, on l'arrose de petits soins [variante : d'amour]... [...] et, un beau matin, il vous arrive par le chemin de fer une espèce de Savoyard, que vous n'avez jamais vu... il prend votre fleur sous son bras [...] » (389-390).

Les variantes manuscrites de la scène XI renforcent du reste la symbolique érotique de la fille-fleur en une opposition de métaphores animalières qui, mêmes censurées, connotent on ne peut plus clairement la défloration défendue par le père à son gendre (Dardenboeuf) :

Vancouver, *étreignant sa fille*. _ Mon Isménie!...**ma fleur [censuré dans le manuscrit, rétabli dans l'édition]**! (*Prenant la main d'Isménie et essuyant la place des baisers avec sa manche*.) Un cloporte [variante : colimaçon] s'est promené sur ma fleur [variante : fille]!

Dardenboeuf, *à part, le regardant*. _ Qu'est-ce qu'il fait là?

Vancouver, *à Isménie*. Ta pauvre âme a dû bien souffrir [variante : Tu as dû bien souffrir]?

ISMENIE. _ Mais non, papa!

Dardenboeuf. _ Puisque je dois l'épouser! (402)

Faisant pendant à la scène précédente, la scène XI du manuscrit inclut quant à elle cette variante qui, jugée par le censeur par trop évocatrice avant le chœur festif couronnant la scène (406), ne fut pas remplacée dans l'édition censurée : « Vancouver, *anéanti*. _ Oui... [illisible], un cloporte [autre variante : colimaçon] s'est repromené sur ma fleur ». Le colimaçon changé ici en cloporte (entendre : la femelle unie au mâle) s'avère d'autant plus éloquent dans cette variante censurée que l'effondrement de Vancouver y contraste avec la musique de danse (« AIR : *Valse allemande*. ») sur laquelle le chœur annonce les noces d'Isménie et de Dardenboeuf (406), au patronyme aussi parlant que le Dardard d'*Un jeune homme pressé*, au demeurant. En somme, l'édition censurée de *Mon Isménie* cherche à oblitérer les tabous de l'inceste paternel et de l'acte sexuel, mais en conserve néanmoins des allusions parodiques qui accusent par contraste la pudibonderie

foncière de la censure.

Il en va de même pour *Les Noces de Bouchencoeur*, où la différence d'âge entre de nouveaux mariés mal assortis sert au départ de ressort principal à des situations comiques : Bouchencoeur passant pour un père mariant sa fille et mentant sur son âge au moment d'épouser Cocotte, âgée de dix-huit ans (*Théâtre complet* 4 268); et Grandcassis qui, pour s'acquitter de sa dette envers la veuve Arthémise Mouchette, est tenu, sous peine d'arrestation, de la marier, malgré qu'il ne la trouve « pas jeune » (269) et aime plutôt Cocotte. Comme en témoigne le manuscrit déposé au Centre historique des Archives nationales (cote : F/18/870), la pièce fit cependant l'objet d'un remaniement censorial visant à édulcorer le chassé-croisé adultérin que provoque une confusion de lieux de la part des personnages féminins, destinée à venger un prétendu jaloux (Formose) des sarcasmes d'Arthémise. Alors que Grandcassis fait passer à Cocotte des « épreuves terribles » (276), sous le prétexte trompeur de l'initier au « programme » (277) de sa situation conjugale, Bouchencoeur prend dans l'obscurité Arthémise pour sa jeune mariée (281 et suiv.). Dans un cas comme dans l'autre, les variantes manuscrites censurées renchérisent sur la parodie de la pièce bien faite vers laquelle tend *Un chapeau de paille d'Italie*. L'accueil nuptial réservé pompeusement à une jeune mariée craintive : « CHOEUR [...]. C'est l'amour/Dans ce séjour/Qui vous réclame,/Entrez, madame. [...] Helene, hésitant à entrer. _ Non... je ne veux pas... je n'ose pas... » (*Théâtre I* 218) sert de pré-texte à un recyclage qui, du manuscrit à l'édition censurée des *Noces de Bouchencoeur*, accuse par défaut le contraste entre euphémisme et libre expression en matière sexuelle.

1) Manuscrit :

Choeur

Air : Oui, le bon sens.

Nous voici donc au terme du voyage.

Il faut quitter tes habits nuptiaux,

Installe-toi vite dans ton ménage,

C'est le moment de goûter du repos.

Cocotte

Je vais savoir, ô surprise nouvelle!

Pourquoi le soir où se fête l'hymen,

On vous appelle encor *mademoiselle*

Et qu'on vous dit : madame au lendemain.

(F/18/61 : folio 61)

2) Edition censurée :

ENSEMBLE.

AIR du *Cabaret de Lustucru*.

C'est l'heure des amours,

C'est l'heure du mystère,

Et la nuit tutélaire

Nous prête son secours.

(*Oeuvres complètes* 4 275)

Or, l'air sur lequel est chanté le couplet censuré lui fournit un contrepoint ironique :

l'invocation populaire du Lustucru, pour qui la tête de la femme est améliorable à la forge¹⁰, martèle, au propre et au figuré, le bénéfice correctif (et sexiste...) du mariage. D'emblème caricaturant la fille-fleur confiée à regret par son père à son gendre (*Théâtre I* 219), le myrte, quant à lui, devient dans le manuscrit des *Noces de Bouchencoeur* une infusion aphrodisiaque (F/18/870 : folio 56) suppléant à la sénilité de Bouchencoeur, grimé en vieux beau et affublé d'une perruque à l'envers (*Oeuvres complètes* 4 283), alors que, dans l'édition censurée de la pièce, il est sublimé à l'état d'essence « anacréontique » en flacon (274).

Néanmoins, l'édition censurée des *Noces de Bouchencoeur* conserve des effets comiques qui parodient l'escorte nuptiale constitutive de la pièce bien faite, telle la répétition du chœur : « C'est l'heure des amours... », avant que la veuve Mouchette se compare, avant sa deuxième nuit de noces, à la Virginie du roman de Bernardin de Saint-Pierre, et confonde Bouchencoeur avec Grandcassis (*Oeuvres complètes* 4 281). Cette récurrence accuse par contraste le décalage parodique entre la scène d'adultère réunissant les jeunes premiers (Cocotte-Grandcassis) et celle acculant Arthémise et Bouchencoeur aux misères solitaires de l'âge, après que Grandcassis, contre toute attente, eut soupçonné vainement Arthémise d'infidélité (283 et suiv.)... Par ailleurs, la pièce reconduit la parodie des formalités civiles dans *Un chapeau de paille d'Italie* : si Nonancourt prend le teneur de livres d'un salon de modiste pour un maire (*Théâtre I* 189 et suiv.), Bouchencoeur et Grandcassis sont alignés sur des places numérotées par le secrétaire sourd d'une mairie, au nom prédestiné (Reculé), et mariés « [...] au tas, comme les pommes!... », aux côtés de douze autres couples (*Oeuvres complètes* 4 270), avant que le menu du repas des noces, entièrement composé de veau, ne dégoûte les convives (274).

Les réactions en chaîne que provoquent ces noces concourent aussi à parodier la pièce bien faite. Le dépit de Formose, éconduit par Arthémise, s'exprime par des apostrophes et une invocation au mélodrame condamnées, de par leur grandiloquence creuse, à la redite : « O la haine!... ô la vengeance!... ô la Corse! [...] O la haine! ô la vengeance! ô M. Chilly... » (271), auxquelles font pendant les menaces de mort proférées par Arthémise pour contraindre Grandcassis à la marier (271) ou se venger de sa méprise conjugale (285-286). Le sort de cornard réservé à Bouchencoeur se traduit quant à lui par le diagnostic d'un vétérinaire « [l]e pren[ant] pour une bête à cornes [...] » (270) et par la corne que fait Reculé à sa carte d'identité (274). Ces symboles emblématiques de son cocuage recourent au demeurant son souvenir triomphal de Cocotte en rosière, couronnée au sommet d'une estrade dominicale par le maire d'Argenteuil (268), et ce, sur l'air de la pièce d'Adrien Decourcelle et de Jules Barbier, *Jenny l'ouvrière* (Porte Saint-Martin, 28 novembre 1850), apportant un démenti ironique à la réputation vertueuse de la rosière¹¹. « _ [...] Voilà l'histoire de mes chastes amours!... », conclut Bouchencoeur, avant que Grandcassis déclare : « _ Ça ferait un joli sujet de pendule!... » (268), sans que l'autre n'en comprenne le double sens.

Il en va de même pour les clichés qui caricaturent la veuve Bouchette se refaisant une virginité : les battements de son cœur ému font écho au tic tac d'une autre pendule représentant Virginie avec Paul, à laquelle elle s'identifie (281). Les roulements de tambour préluant à la pièce (265-266) fournissent du reste un contrepoint répétitif au fonctionnement de ce couple d'automates, parodiant les rouages de la machine vaudevillesque conventionnelle (jeune homme désireux de se marier _> jeune fille à marier). Ils martèlent également la scène d'adultère entre

Grandcassis et Cocotte, à la demande de Formose désireux de se venger de son éviction par Arthémise (275). A cette batterie s'ajoute l'« AIR du duo des *Puritains* (Bellini) » (271), sur lequel chantent Grandcassis et Arthémise avant de se marier. Dans *I Puritani*, créé au Théâtre des Italiens de Paris le 24 janvier 1835, il s'agit d'un duo martial chanté par deux Anglais du XVII^e siècle, l'un partisan des Stuarts, l'autre de Cromwell, dont les allégeances politiques opposées les séparent au départ, mais qu'unit le sort tragique d'Elvira (fille de l'un, mariée à un allié des Stuart et folle depuis l'exil de son fiancé; promise _refusée_ de l'autre). Comme le précise le *Guide de l'opéra*, ce duo est « démarqué d'une sonnerie militaire française » (Rosenthal. et Warrack. 674), ce qui s'avérait susceptible d'éveiller la fibre patriotique des spectateurs du Palais-Royal au cours des premières représentations des *Noces de Bouchencoeur* en 1857, soit à l'époque de la conquête de Sébastopol remportée par les troupes françaises en 1855 et des autres victoires impériales évoquées plus tard dans *Les Vivacités du capitaine Tic* (Théâtre du Vaudeville, 16 mars 1861). Chanté par Grandcassis et Arthémise, il exprime parodiquement l'héroïsme dont fait preuve Grandcassis avant de se marier, à la satisfaction de la principale intéressée. « Grandcassis. O triste sacrifice!/Il faut qu'il s'accomplisse!... Arthemise. O charmant sacrifice!/Il faut qu'il s'accomplisse!... » (271).

Pourtant, la surdité n'empêche pas Reculé, *deus ex machina*, de rééquilibrer *in fine* la mécanique dérég e de l'intrigue en regard de la pièce bien faite, à l'instar de l'oncle sourd d'*Un chapeau de paille d'Italie* (Vézinet) traînant avec lui l'accessoire éponyme tant recherché par Fadinard. Grâce à l'interversion des noms dans les actes de mariage dressés par Reculé, le jeune couple Grandcassis-Cocotte peut se reformer naturellement, tandis que Bouchencoeur et Arthémise, dont un sursaut final de pudibonderie tempère les vertus aphrodisiaques du myrte, doivent se résigner à vieillir ensemble (287). « C'est plus moral... mais c'est moins drôle...  a n'est même pas drôle du tout! » (287), s'exclame dans les circonstances Bouchencoeur qui, ultimement, se fait le porte-parole de la pièce bien faite et de sa parodie à la fois.


Si, somme toute, l'édition censurée des *Noces de Bouchencoeur* n'oblitère pas la finalité parodique de la pièce, *Un ut de poitrine*, par contre, constitue le remaniement complet de « L'Ut dièze. Bouffonnerie en un acte », interdite à l'origine par la censure. Dans *Un ut de poitrine*, l'action est centrée sur la recherche professionnelle d'un chanteur menée par Fridolin, « entrepreneur de ténors » (*Oeuvres complètes* 3 322), jusqu'à ce que Panichot, son associé et commanditaire, se méprenne sur le compte d'un peintre en bâtiment, Roussin, qu'ils rebaptisent Roussini pour l'occasion. Piètre chanteur, ce dernier tente de son côté de séduire Madame Fridolin, soupçonnée d'infidélité par son mari, mais en vain, tandis que le domestique de Fridolin, Verjus, se révélera le chanteur tant souhaité. Roussin se consolera néanmoins avec la blanchisseuse, Bobinette, aimée sans espoir par Verjus. Comparé à ce chassé-croisé conventionnel, au terme duquel l'honneur conjugal est sauf, et la distinction entre les classes sociales stable, « L'Ut dièze » dévie plutôt du code de la pièce bien faite en s'écartant des fonctions actantielles conventionnelles de père et de gendre : au lieu de s'opposer directement aux amours de sa fille Lilia pour son cousin Octave, Flampannie se passionne pour la voix de ténor au point de faire enlever un paysan ventriloque, Jean Bernique, qu'il prend pour le chanteur Enrico Tamberlick (1820-1889), célèbre pour son do # de poitrine dans l'*Otello* de Rossini (Rosenthal. et Warrack. 820). La mélomanie

homophile de Flampannie menace dès lors l'avenir de Lilia, qu'il veut marier à Bernique, mais tout rentre dans l'ordre lorsque la voix on ne peut plus prosaïque de Bernique le désillusionne. Si la pièce se termine par le renvoi de Bernique, la méprise dont il fait l'objet jusqu'à la fin provoque par contre une redistribution des fonctions actantielles au cours de laquelle il devient l'objet de désir du mélomane et l'opposant, malgré lui, au mariage des deux cousins : bref, une double entorse au schéma d'action typique du vaudeville et, chez Labiche, à *Un chapeau de paille d'Italie* en particulier, où la confusion d'identités conduisant la baronne de Champigny et ses invités à prendre Fadinard pour un grand chanteur italien se limite plutôt à un quiproquo comique annexé à la quête du chapeau de substitution au coeur de l'intrigue.


Dans « L'Ut dièze », au contraire, le renversement des rôles socioculturels, non seulement subvertit le modèle hétérosexuel de la famille bourgeoise que met en scène la pièce bien faite, mais aussi parodie les interludes constitutifs du genre. A cet égard, l'emploi du répertoire lyrique français dans chacun des cas s'avère significatif. Dans *Un ut de poitrine*, l'air chanté en coulisses par un locataire anonyme reprend textuellement la sérénade de Léopold, « Loin de son amie... », tirée de l'opéra *La Juive* d'Halévy sur un livret de Scribe, et sert essentiellement à provoquer le quiproquo de la pièce : en apercevant Roussin suspendu en l'air pour peindre une façade d'immeuble, Fridolin et Panichot le prennent pour le chanteur qu'ils entendent. Dans « L'Ut dièze », les airs de *La Juive* ou d'autres oeuvres lyriques françaises du XIXe siècle sont plutôt recyclés à des fins parodiques; par exemple : « Il va venir... » (*La Juive*) et « Pour tant d'amour... » (*La Favorite* de Donizetti, sur un livret de Royer et Vaëz). Chez Scribe mis en musique par Halévy, « Il va venir... » est chanté par Rachel, la fille d'un Juif persécuté (Eléazar), amoureuse d'un prince chrétien (Léopold) dont elle ne soupçonne pas au départ l'identité. Connu aussi dans sa traduction en italien (« *A tanto amor...* »), « Pour tant d'amour... » est quant à lui chanté par Alphonse XI, roi de Castille, qui, sous peine d'excommunication, doit renoncer à sa favorite (Léonor) et la céder à celui qu'elle aime secrètement (Fernand). Dans « L'Ut dièze », ces deux airs sont cités textuellement, mais leur sens dramatique respectif (dualisme amour/religion, d'une part, raison d'Etat, de l'autre) est détourné des opéras parodiés pour accuser par contraste l'aveuglement autrement marginal, partant caricatural, de Flampannie, berné par Bernique. A cet égard, « L'Ut dièze » recoupe d'un point de vue synchronique les opérettes de Jacques Offenbach, où la parodie s'exerce aussi contre les grands opéras français, dont *La Favorite*, parodié dans *La Périchole*, sur un livret de Meilhac et Halévy (Rosenthal. et Warrack. 639).


De « L'Ut dièze », il ressort, en somme, que Labiche et ses collaborateurs ne se limitèrent pas à exploiter la formule qu'ils avaient consacrée dans *Un chapeau de paille d'Italie*, mais cherchèrent plutôt à dévier le genre vaudevillesque, non seulement du schéma canonique de la pièce bien faite, mais aussi de l'ordre bourgeois servant de fondement au vaudeville traditionnel. Si l'interdiction de l'« L'Ut dièze » témoigne par contre des limites censuriales auxquelles ils se heurtèrent en retour, d'autres pièces, même censurées, telles que *Mon Isménie* et *Les Noces de Bouchencoeur*, prouvent en revanche que la subversion parodique du prototype fourni par *Un chapeau de paille d'Italie* pouvait s'accommoder de la censure, sinon s'en jouer à des fins comiques¹².


Notes


¹  Écrit par Scribe en collaboration avec Varin et Desvergers, Une répétition générale (Gymnase-Dramatique, 16 février 1833) parodie *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, créé deux semaines auparavant à la Porte-Saint-Martin (Davoine. 72).

²  Le Théâtre du Palais-Royal s'appela Théâtre de la Montansier sous la IIe République.


³  Dans la distribution de la première figuraient, entre autres, Grassot (1800-1860), Ravel (1814-1885) et Hyacinthe (1814-1887), qui prêtèrent aussi leur concours à la parodie du mélodrame mise en abyme dans *La Dame aux jambes d'azur, pochade en un acte* (Palais-Royal, 11 avril 1857).


⁴  *Les Deux timides*, où Jules Frémassin, au patronyme prédestiné (Frémassin : frémit/frémissant), l'emporte sur le narcissique Anatole Garadoux auprès de Thibaudier et de sa fille Cécile, « [...] sont du meilleur genre, très français, spirituel, moral, digne d'être entendu dans un pensionnat de jeunes filles » (*Le Soleil*, 28 novembre 1906 : 6), de l'avis d'un journaliste de la ville de Québec au début du XXe siècle. En fait, le manuscrit soumis à la censure et déposé au Centre historique des Archives nationales (cote : F/18/834) présente à la la Scène XVI, par exemple, une longue variante où, faisant fi de l'autorité paternelle dans le choix de son mari, Cécile presse Frémassin de l'enlever, alors que la version éditée de la pièce édulcore son désir de fugue en lui substituant conventionnellement la menace d'une entrée au couvent, socialement et moralement recevable (*Théâtre I* 648).


⁵  « Elle est simple, intéressante et honnête. Nous la recommandons en toute sécurité aux parents des élèves pour qui nous l'avons choisie [...] » (*Le Soleil*, 13 février 1905 : 8), comme l'assure un rédacteur de Québec à propos de *La Grammaire*, où une jeune fille modèle aide son père, qui ne sait pas l'orthographe, à remporter une élection municipale.


⁶  Dans le récit de son premier contact avec Anaïs au bois de Vincennes (Acte I, Scène III), Fadinard raconte que son cheval a mangé le chapeau de paille d'Anaïs. Comme dans *Les Noces de Bouchencoeur*, où Grandcassis évoque sa première vision de Cocotte tombée de son âne Casimir (*Oeuvres complètes* 4 268), il s'agit au départ du recyclage parodique de *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin. (lui-même démarqué du *Voyage sentimental* de Sterne), où le narrateur fait le récit de sa rencontre avec une jeune fille ayant perdu son chapeau de paille et hélant son âne Charlot en fuite (Janin. 42-45). Cependant, l'édition censurée d'*Un chapeau de paille d'Italie* atténue l'aspect scabreux de l'épisode en question, comme le révèlent *a contrario* les variantes du manuscrit, déposé au Centre historique des Archives nationales (cote : F/18/865) : « Fadinard. _ [...] Je m'approche... aussitôt une voix de femme part de l'allée voisine [variante : des taillis], et s'écrie : " Ciel!... mon chapeau!... " [...] Elle l'avait suspendu à un arbre, tout en causant [variante : pour _**illisible**_ causer] avec un militaire... [...] J'allais présenter mes excuses à cette dame et lui offrir de payer le dommage, lorsque ce [variante : son] militaire s'interpose... » (*Théâtre I* 173). Les variantes censurées de


la Scène III de l'Acte I renchérissent, au demeurant, sur l'imprudence d'Anaïs, jugée par Fadinard au nom de la moralité publique : « Fadinard. _ [...] Pourquoi se promène-t-elle dans les forêts [variante : s'asseoit-elle sur l'herbe] avec des militaires?... C'est très louche, ça, madame... [...] ANAÏS. _ Apprenez que M. Tavernier... [...] est... mon cousin... [...] Et si j'ai consenti à accepter son bras... c'est pour causer de son avenir... de son avancement... pour lui faire de la morale... Fadinard. _ Sans chapeau? [variante : En action]?... » (177-178).


7  L'édition censurée de la pièce édulcore aussi les conséquences qu'entraînerait la disparition du chapeau : « ANAÏS. _ Cette fille est [variante : sait tout] ma femme de chambre... elle a reconnu le chapeau... elle va raconter [variante : tout conter] à mon mari!... [...] Je suis perdue... compromise [variante : déshonorée]! [...] » (*Théâtre I* 183). Cf. suppressions manuscrites ultérieures: « Anaïs. Si cette histoire s'ébruitait je serais la fable de tout Paris. [...] Emile. Voyez-vous!... Si madame était compromise par votre faute, je vous tuerais... Fadinard. Bigre! » (F/18/865 : folio 27).

8  « Fadinard, rassuré/EMPH>. _ *Non! je me trompais... il a perdu mes traces... et puis, ses souliers le gênent... il boite... comme feu [variante manuscrite : son collègue] Vulcain... »* (*Théâtre I* 231).

9  Plus que l'édition censurée de la pièce, les variantes manuscrites de la bénédiction nuptiale (Acte VI, Scène VI) s'attardent sur la mission de géniteur qui incombe au nouveau marié : « Nonancourt. _ [...] Cette tendre fleur vous appartient, ô mon gendre!... Aimez-la, chérissez-la [cultivez-la], dorlottez-la [et _suppression_]... [...] (*Changeant de ton, à part.*) Va te promener!... j'ai oublié le reste [va, ces dames te diront le reste]!... » (*Théâtre I* 219).

10  « Tout ce qu'il y a de mauvais dans la femme s'agglomérant dans sa tête, Lustucru proposait d'envoyer cette tête chez le forgeron et de la reforger à coups de marteaux, jusqu'à ce que l'ouvrier en fit sortir les principes pernicieux » (Champfleury. 249).

11  Cette pièce, mettant en scène une ouvrière qui perd sa virginité pour subvenir aux besoins de sa famille, avait été censurée à l'origine (Krakovitch., 2003 : 60).

12  La recherche ayant mené à la rédaction de cet article a été rendue possible grâce à une subvention accordée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Nous remercions cet organisme de son appui. Nous sommes aussi reconnaissant au personnel du Centre historique des Archives nationales d'avoir facilité notre examen de manuscrits.

Ouvrages cités

Champfleury., *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris : E. Dentu, Ed., 1869.

Davoine., Jean-Pierre. « "Une Répétition générale, parodie polémique" ». *Théâtres*

du XIXe siècle: Scribe, Labiche, Dumas-Sartre. *Organon* 82 (1982) : 71-95.

Genette., Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Coll. Poétique. Paris : Seuil, 1982.

Issacharoff , Michaël. « "Labiche et l'intertextualité comique" ». *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 35 (1986) : 169-182.

Janin., Jules. *L'Âne mort ou [sic] la femme guillotinée*. Verviers : Marabout, 1974.

Krakovitch., Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906)*. Paris : Centre historique des Archives nationales, 2003.

---. « "Labiche et la censure ou un vaudeville de plus !" ». *Revue historique CCLXXXIV*, 2 (1991) : 341-357.

Labiche, Eugène. *Oeuvres complètes*. Ed. Gilbert Sigaux. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1966-1968, 8 vol.

---. *Théâtre*. Ed. Jacques Robichez. Coll. Bouquins. Paris : Robert Laffont, 1991, 2 vol.

Rosenthal., Harold et John Warrack. *Guide de l'opéra*. Ed. fr. Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux. Coll. Les Indispensables de la musique. Paris : Fayard, 1995 [1974].

Sarcey., Francisque. *Quarante ans de théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Bibliothèques des Annales, t. IV, 1901.

Travers, Seymour. *Catalogue of Nineteenth Century French Theatrical Parodies : A Compilation of the Parodies between 1789 and 1914 of Which Any Record Was Found*. New York : King's Crown Press, 1941.

Yon, Jean-Claude. *Eugène Labiche : La Fortune et la liberté*. Saint-Genouph : Nizet, 2000.

Zola., Emile. *Oeuvres complètes*. Tome XI : Oeuvres critiques II; Les Romanciers naturalistes, Le Naturalisme au théâtre, Nos auteurs dramatiques. Ed. Henri Mitterand. Paris : Cercle du livre précieux, 1968.