

**Dominique Laporte**  
**University of Manitoba**

## **La Redistribution des emplois vaudevillesques chez Eugène Labiche, ou "la pièce bien faite" sens dessus dessous**

A l'instar de la comédie classique, le théâtre de Labiche tend dans une certaine mesure à privilégier une répartition des rôles en emplois principaux et en emplois secondaires, et ce, selon l'importance de leur fonction respective dans un schéma actanciel<sup>1</sup> récurrent : un célibataire en passe de se marier (Sujet) qui, avec l'aide d'autres personnages (Adjuvants), part à la recherche (Quête) des avantages pécuniaires et sociaux d'un mariage bourgeois (Objet). En témoignent à cet égard les pièces les plus connues de Labiche, telle *Un chapeau de paille d'Italie*, où l'escorte faite à un fiancé, Fadinard, à la recherche d'un chapeau propre à le sauver d'une situation préjudiciable à son mariage, non seulement constitue le moteur principal de l'intrigue, mais aussi marque la prédominance de Fadinard devant son cortège. Quoique le personnage épisodique de Vézinet, dont la surdité l'isole en apparence de l'action principale, joue un rôle déterminant dans le dénouement de la pièce (il traîne avec lui un chapeau avec l'intention de l'offrir à son neveu en cadeau de noce), Fadinard correspond jusqu'à la fin de la pièce au sujet actant principal qui, après avoir accompli sa quête (un mariage avec la fille de Nonancourt), reçoit la sanction des personnages secondaires, traduite par les couplets typiques du vaudeville : « [...] Nous sommes fiers/De sa belle âme !/Que sa femme/Et ses amis/Embrassent tous cet Amadis ! » (Labiche 1991 I : 238).

De par son unité d'action, *Un chapeau de paille d'Italie* représentait d'ailleurs un prototype du vaudeville pour la critique de l'époque (Sarcey 367-368; Zola XI : 705-706), comme le confirme *a contrario* l'accueil réservé par la suite au *Voyage de Monsieur Perrichon*. Jugeant d'après le code du théâtre classique (« la règle des unités »), Francisque Sarcey considérait que la réapparition au quatrième acte du Commandant Mathieu, un personnage épisodique de zouave ayant donné une leçon d'orthographe à Perrichon à l'acte précédent, déséquilibrait à la fois l'économie de la pièce et la hiérarchie des rôles : « De cet incident va naître le quatrième acte tout entier. Remarquez qu'il ne tient aucunement à l'action principale. C'est un hasard jeté dans le courant de la pièce : rien ne forçait le zouave à passer par là; [...] rien n'obligeait le mercier [Perrichon] à lui répondre » (375), écrit-il dans son premier compte rendu de la pièce, daté du 17 septembre 1860<sup>2</sup>. Même constat de la part de Zola : « Il me semble qu'ont aurait pu tirer le dénouement du caractère même de Perrichon. Il y a aussi là des épisodes, celui du commandant Mathieu surtout, qui ont dû être ajoutés pour donner du corps à la pièce, mais qui lui retirent de sa largeur et de son unité. J'aurais désiré un jet unique et puissant » (Zola XI : 711).

En fait, Perrichon ne correspond pas au sujet principal dans le schéma actanciel de l'intrigue, et ce, malgré le titre programmatique de la pièce. D'une part, il représente un opposant pour les principaux sujets actants de la pièce, Armand et Daniel, qui briguent alternativement la main de sa fille Henriette. D'autre part, son

« effet-personnage », pour appliquer, *mutatis mutandis*, la notion de Philippe Hamon (1977 : 118-120), reprise par Vincent Jouve (1992) à un rôle dramatique, se développe moins dans un axe de transformation Sujet -> Objet qu'il ne se fixe en une peinture de caractère dont le schématisme délibéré *emblématise* la prudhommerie (lat. *emblematicus* « plaqué »). A cet égard, Labiche cherche à égaler la grande comédie de mœurs (cf. *Le Bourgeois gentilhomme*), son aspiration à devenir un auteur dramatique respecté au Gymnase, où est créé *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, le 10 septembre 1860, et, par dessus tout, à la prestigieuse Comédie-Française, le conduisant à s'éloigner de l'inspiration farcesque qui lui avait permis de gagner d'abord la faveur d'un public populaire au Palais-Royal (Labiche 1966 II : 368-369).

Cela dit, *Le Voyage de Monsieur Perrichon* ne constitue pas chez Labiche l'unique exemple de pièce où le personnage éponyme ne correspond pas au sujet actant attendu. Nonobstant les cas où l'unité d'action a pour corollaire un sujet central autour duquel s'articulent les autres fonctions actanciennes (Destinateur, Adjuvants/Opposants, Destinataire), la dramaturgie de Labiche travaille ailleurs, et particulièrement dans les pièces représentées au Palais-Royal, à renverser les fonctions des schémas actanciels qu'indiquent en apparence certains titres et, par extension, les expositions, au sens théâtral du terme.

Dans *Un garçon de chez Véry* (Palais-Royal, 10 mai 1850), le personnage éponyme, Antony, dont les allées et venues dans les cabinets particuliers d'un restaurant l'ont rendu le témoin gênant des aventures extraconjugales de Madame Gallimard et de son mari, correspond d'abord à l'Opposant que les deux conjoints (Sujets) cherchent alternativement à ménager en échange de sa discrétion (Objet). Mais il devient par la suite un sujet actant, non sans incidence sur le schéma actanciel suivi dans l'exposition de la pièce : orphelin de père au prénom prédestiné (cf. *l'Antony* de Dumas père), il part à la recherche de celui qu'il reconnaîtra finalement en Gallimard, non sans appréhender ipso facto son béguin pour Madame... Dès lors, la redistribution des fonctions actanciennes, au terme de laquelle l'opposant se change en sujet final, et les sujets initiaux deviennent objets (la belle-mère, objet du désir incestueux, et le père, objet de la quête identitaire), ne va pas sans affecter le statut générique de la pièce et, partant, déjouer l'horizon d'attente qu'elle crée de prime abord. D'une part, elle cumule les mentions littéraires sérieuses pour mieux les détourner à des fins comiques. Après « [...] [avoir été] exactement dans la position de Ruy Blas, faisant l'oeil à la reine d'Espagne... » (Labiche 1991 I : 118), en une scène caricaturant le drame romantique de Hugo, Antony repousse sa belle-mère dans une scène parodiant quant à elle Phèdre : « [...] Ah! mon Dieu ! la femme de mon père !... ma mère !... c'est-à-dire ma marâtre !... Phèdre et Hippolyte !... j'allais commettre une tragédie en vers... envers mon père !... » (122). D'autre part, elle adopte à l'inverse une veine attendrissante qui prend pour modèle *Le Mariage de Figaro*, où les liens familiaux entre Bartholo, Figaro et Marceline sont dévoilés dans une scène de reconnaissance typique des comédies larmoyantes (acte III, scène 16). D'où une hybridité formelle selon les modalités desquelles la dramaturgie de Labiche, par-delà l'exemplarité structurale d'*Un chapeau de paille d'Italie*, réaménage, non seulement le modèle actanciel, mais aussi sa généricité vaudevillesque en regard du code fixé par Eugène Scribe au XIXe siècle. Non que l'élévation du vaudeville au rang de « pièce bien faite », pour reprendre une appellation consacrée dans l'histoire du genre (Gidel), ne constitue pas un parti structural suivi par Labiche dans ses pièces les plus délibérément

classiques<sup>3</sup> et, partant, les plus susceptibles de répondre aux critères de légitimation institutionnelle d'une critique majoritairement traditionaliste (Sarcey en tête); mais d'autres cas ne bouleversent pas moins les conventions théâtrales en général. En témoignent à cet égard quelques pièces postérieures à l'archétypal *Chapeau de paille d'Italie* (Palais-Royal, 14 août 1851), telles *La Dame aux jambes d'azur*, *pochade en un acte*, *La Sensitive*, *Edgard et sa bonne* et *Le Prix Martin*.

Pirandellienne avant l'heure, comme l'ont noté Olivier Barrot et Raymond Chirat (Labiche 1995 : 274), *La Dame aux jambes d'azur*, *pochade en un acte* (Palais-Royal, 11 avril 1857) rompt d'entrée de jeu avec l'exposition conventionnelle. A défaut de pouvoir monter sa pièce, *La Dame aux jambes d'azur*, que le directeur du Palais-Royal vient de refuser, l'acteur Arnal (1794-1872), aux côtés de Ravel (1814-1881), rend le public témoin d'une répétition compromise par des acteurs indociles : Aline Duval, Hyacinthe, Amant et Grassot, connus des spectateurs de l'époque<sup>4</sup>. Cependant qu'elle déconstruit l'illusion théâtrale pour dévoiler les aléas d'une représentation, la mise en abyme qui se donne à lire ici instruit le procès du modèle actanciel à deux niveaux : *La Dame aux jambes d'azur* écrite par Arnal, et *La Dame aux jambes d'azur*, *pochade en un acte*, par Labiche et un de ses collaborateurs, Marc-Michel. D'une part, les acteurs ne s'identifient pas avec les emplois principaux ou secondaires qui leur sont attribués dans la pièce d'Arnal. Censés jouer les personnages angulaires d'un triangle amoureux (Catharina, ou la dame aux jambes d'azur, Bengalo-Bengalini, qui l'aime sous son déguisement d'ermite, et Alphonse d'Este, son mari), Aline, Hyacinthe et Amant commettent continuellement des distractions au lieu de s'investir dans des rôles qu'ils ne ressentent pas<sup>5</sup>, et ce, au grand dam d'Arnal, impuissant à leur insuffler la conviction nécessaire pour les interpréter, de là un court-circuitage de la répétition affectant la fonctionnalité actancielle des emplois principaux et de la pièce dans son ensemble : la scène d'exposition (91-97), qu'Aline retarde prosaïquement en se plaignant d'être assoiffée après avoir mangé une saucisse; la scène de retrouvailles entre la Catharina et le faux ermite (97-99), que le chien de Hyacinthe interrompt; et la « scène de provocation » (100) entre Bengalo-Bengalini et Alphonse d'Este, où Amant se distancie mal à propos de son personnage, après s'être occupé lui aussi de son chien sur le plateau (99-102). Chargé de jouer un rôle épisodique (le doge de Venise, père de la Catharina), Grassot, quant à lui, ne contribue pas non plus au succès de la répétition dès lors qu'il engage une conversation intempestive avec sa propriétaire, assise au balcon du théâtre (102-105). Dans une série de couplets, les acteurs réclament finalement l'indulgence du public pour la déconvenue qu'il vient de subir (105-106).

D'autre part, Arnal ne correspond pas à un sujet actant dans la pièce de Labiche, attendu qu'Aline et les autres acteurs ne lui servent guère d'adjuvants pour répéter sa pièce, pas plus que Ravel d'ailleurs, critiquant continuellement la répétition et la pièce elle-même, de là la specularité négative de sa *Dame aux jambes d'azur*, dont l'inaboutissement donne à lire en creux celui de la pièce mise en abyme, *La Dame aux jambes d'azur*, *pochade en un acte* : bref, une double entorse donnée au principe de la « pièce bien faite », conforme au modèle actanciel.

*La Sensitive* (Palais-Royal, 10 mars 1860) travaille aussi à saper les fondements actanciels du vaudeville canonique. Alors que les oeuvres de Labiche les plus typiques du genre vaudevillesque traduisent dès leur titre la volonté de se marier (*Un jeune homme pressé*), de trouver un prétendant idéal (*Le Point de mire*, *Le*

*Choix d'un genre*), d'appréhender des aventures illicites (*Doit-on le dire?, Madame est trop belle*), ou de les tenir au contraire en échec (*Si jamais je te pince... !*), cette pièce déjoue d'emblée ces schémas actanciels habituels que reprendra Feydeau : elle met en scène un personnage d'impuissant, Bougnol, dont les déconvenues matrimoniales dès sa nuit de noces problématissent sa fonction de sujet actant, ainsi que le programme actanciel principal de la pièce (remplir le devoir conjugal). En témoignent à cet égard la métaphore florale éponyme de la pièce, qui féminise par analogie l'impuissance sexuelle et, partant, dévirilise Bougnol<sup>6</sup>, d'une part, et, de l'autre, les lectures compensatoires de l'épouse délaissée (*Les Drames de Paris de Ponson du Terrail*), lesquelles, de par leur sujet même (*la nuit de noces de Rocamboles*), renversent ironiquement celui de *La Sensitive* dans une mise en abyme<sup>7</sup>. Bougnol passera néanmoins à l'acte au dénouement de la pièce, et ce, à la satisfaction de sa belle-famille et de la principale intéressée, dispensée dès lors de lire la suite de son feuilleton (624).

Si le sujet en lui-même ne contribue pas à vrai dire à l'originalité du texte, Labiche s'étant inspiré ailleurs de données comparables<sup>8</sup>, son incidence sur la distinction conventionnelle entre emploi principal et emplois secondaires confirme en revanche la tendance de l'écriture labichienne à dépasser le cadre du vaudeville « bien fait », centré sur le programme actanciel d'un sujet principal. Faute d'un personnage éponyme doté du « pouvoir-faire » et du « savoir-faire<sup>9</sup> » requis dans les circonstances, la pièce minimise en effet le sujet actant au profit des opposants dans le schéma actanciel, avant que Bougnol ne finisse par vaincre le bégaiement symptomatique de son blocage en présence des femmes (cf. 577, 596, 604, 623).

Comme l'a souligné François Cavaignac (108-109), le domestique de Bougnol, Gaudin, appartient au théâtre à la catégorie des valets qui, de par leur ingérence dans la vie de leurs maîtres, transgressent sans vergogne la hiérarchie domestique. Au lieu de remplir la fonction auxiliaire réservée à sa position subalterne, il dissuade Bougnol de se marier jusqu'à comploter contre lui, non sans ambiguïté toutefois<sup>10</sup>. S'il n'y parvient pas en définitive, il renverse les positions sociales jusqu'à la fin de la pièce, comme en témoigne, par exemple, la scène où, après avoir refusé d'apporter un verre d'eau à Bougnol, il lui ordonne de lui en servir un (621).

Professeur de Laure avant qu'elle ne se marie, Balissan joue aussi dans la pièce un rôle qui l'élève au-dessus de sa fonction de précepteur au service des Rothanger : s'étant épris de sa pupille, il représente un rival pour Bougnol qui le surprend agenouillé devant sa femme (617). Personnages épisodiques de maréchaux des logis, Chalandard, cousin de Bougnol, et Clampinai se jettent également aux genoux de Laure, au grand mécontentement de son père et de son mari qui les prennent chacun sur le fait (612, 615). Cela dit, la fonction remplie par Chalandard et Clampinai dans l'intrigue ne prend toute sa signification et toute son importance que dans la première version de la pièce<sup>11</sup>, à laquelle Labiche apporta des changements majeurs imposés par la censure<sup>12</sup>.

Comme l'a mis au jour Odile Krakovitch (1990 : 341-357), *La Sensitive* compte en effet parmi les pièces de Labiche qui, dans leur version définitive, diffèrent de leur avant-texte respectif. Dans le cas de *La Sensitive*, la donnée sexuelle sur laquelle est basée l'intrigue ne laissa pas de scandaliser des censeurs dont les recommandations habituelles visaient principalement à préserver la moralité et

l'ordre publics<sup>13</sup> (Krakovitch 1990 : 341-357; Best) : d'où l'obligation pour Labiche d'atténuer ou de modifier dans son manuscrit ce qui, non seulement blessait la décence (l'impuissance de Bougnol, édulcorée sous forme de « spasmes » et de « vapeurs » dans la version censurée de la pièce<sup>14</sup>), mais également l'honneur militaire, attendu que Bougnol porte dans l'avant-texte le nom d'un haut lieu dans l'histoire militaire de France : Vaucouleurs, où Jeanne d'Arc pria le gouverneur de Charles VII, Robert de Baudricourt, de l'emmener chez le roi à Chinon. Aussi, la fonction actancielle des deux maréchaux des logis dans l'intrigue s'avère-t-elle plus déterminante dans l'avant-texte que dans le texte censuré : en regard de Vaucouleurs, dont l'impuissance parodie par contraste la puissance militaire et virile associée à son nom (celle de la pucelle d'Orléans, prenant les armes comme un homme), Chalandard et Clampinai figurent une masculinité qui allie conventionnellement la gloire militaire avec le goût de boire<sup>15</sup> et la libido<sup>16</sup>. En témoigne *a contrario* une scène de l'acte II supprimée dans la version censurée, où Mme Rothanger s'objecte d'abord à ce que son mari offre une branche de laurier<sup>17</sup> à son gendre (« Non ! les lauriers sont pour les braves ! ») et par la suite boit elle-même le verre de madère apporté par Bougnol à Gaudin, suivant « l'usage » nuptial (F/18/872 : acte II, scène 4). En revanche, Chalandard et Clampinai représentent des pères biologiques potentiels pour les Rothanger, et ce, dans un axe sémantique armes --> alcool --> sexe autour duquel s'articulent également deux autres scènes dans la version originale, respectivement supprimée et édulcorée dans la version définitive : soit la scène 8 de l'acte II, truffée de répliques à double sens et de lapsus, et la scène 9 de l'acte III, marquée par les encouragements du beau-père à l'adultère pour le bien de la famille Rothanger. Sous sa forme censurée, cet axe sémantique perd cependant de sa cohésion textuelle, de là la subsidiarité actancielle plus marquée des deux militaires, sans l'allusion parodique à Jeanne d'Arc (Vaucouleurs), de la belle-mère, sans sa confrontation avec son gendre, et du beau-père, sans son rôle d'entremetteur auprès de Chalandard.

Néanmoins, les deux versions de la pièce intervertissent les fonctions de sujet actant et d'opposants. Dans leur rôle d'opposants à Vaucouleurs/Bougnol, Boulissan, Chalandard et Clampinai prennent respectivement une posture de sujet actant (Boulissan/Chalandard/Clampinai --> Laure) avant que les Rothanger ne sanctionnent l'accomplissement de la quête principale (Vaucouleurs/Bougnol --> Laure) : un chassé croisé en un mot qui, s'il satisfait en définitive au modèle de la pièce « bien faite » (Vaucouleurs/Bougnol --> Laure), n'en instruit pas moins le procès du sujet actant principal avant son dénouement. Sous cet angle, les lectures compensatoires de Laure (l'histoire conjugale de Rocambo), comme le couplet amoureux de Bougnol sur un air du Comte Ory<sup>18</sup>, avant qu'une crise de bégaiement ne freine son entreprise de séduction matrimoniale (Labiche 1991 I : 603), participent d'une mise en abyme qui donne à lire le renversement, non seulement de la donnée principale (l'impuissance sexuelle de Bougnol, opposée à la nuit de noces de Rocambo et au libertinage du Comte Ory), mais aussi du sujet actant (Bougnol), opposé à un personnage de surhomme typique du roman-feuilleton (Frigerio) et à un personnage de libertin emblématique aussi de la culture populaire.

Sans pour autant signifier l'épuisement d'un genre qu'elle continuera d'exemplifier, l'écriture de Labiche ne laisse pas ici de faire l'impasse sur le sujet actant typique du vaudeville et de la littérature populaire en général, dont le bègue et impuissant

Bougnol parodie à la fois le pouvoir-parler et le pouvoir-agir distinctifs. A cet égard, *La Sensitive* recoupe chronologiquement le roman réaliste, où l'« homme sans qualités », sinon le raté, se substitue au Héros à des fins référentielles (Hamon 1997 : 43-102), comme l'exemplifient Charles Bovary, Charles Demailly et Frédéric Moreau. Mais, par-delà sa représentation universelle du bourgeois, à laquelle l'oeuvre de Labiche est réduite (Soupault; Autrusseau), cette pièce exemplifie un théâtre qui tire aussi ses effets comiques des codes littéraires dont il joue, et ce, jusqu'à en caricaturer le schématisme, dans le cas de « la pièce bien faite ». Aussi ne s'avère-t-il pas étonnant que la censure se soit abattue sur la première version, où, plus encore que dans la deuxième, la dépoliarisation parodique du Sujet nivelle les fonctions actancielles (Opposants = Actants principaux) jusqu'à entraîner une multiplication carnavalesque des programmes (Bouliissan/Chalandard/Clampinai -- > Laure) : bref, la revanche des seconds rôles sur le Héros.

Comparable à cet égard à *La Sensitive*, *Edgard et sa bonne* sape aussi la hiérarchie des emplois vaudevillesques, sous le couvert d'un schéma actanciel traditionnel : un futur marié voulant se libérer d'une liaison ancillaire. Encore une fois, le manuscrit soumis à la censure<sup>19</sup> dans ce cas-ci recèle des variantes inédites qui accentuent les fluctuations caractérisant les rapports de force entre une servante maîtresse, Florestine (Opposante), et Edgard (Sujet), désireux de se marier avec Henriette (Objet). En témoignent à cet égard les autres titres donnés à cette pièce en un acte avant qu'elle ne s'intitule définitivement *Edgard et sa bonne* : Edgard Baudreloche, Florestine, ou encore Beudelocque [*sic*]. Si le premier titre de substitution fait l'impasse sur Florestine pour poser Edgard, désigné également par son patronyme (Baudreloche sans « r » dans les éditions de la pièce), comme le sujet principal de la pièce, les deux autres produisent l'effet inverse : alors que le deuxième met en vedette seulement Florestine, le troisième donne un sens onomastique ambivalent à Beudelocque (beau/de/loque), reconduit au reste dans le schéma oedipal qui soutient la pièce. En effet, le mal de dents qui assaille Edgard à chaque fois que la présence ou le souvenir de Florestine le contrarie trop (Labiche 1991 I : 323-326, 334-336) connote avec insistance le complexe de castration sous-jacent au schéma actanciel, selon lequel le Fils entretient des rapports névrotiques avec Celle qu'il perçoit comme une menace castratrice (l'extraction qui guette la dent).

Sous cet angle, quelques scènes de la pièce ayant été censurées, sinon modifiées sans contrainte censoriale apparente, s'avèrent symptomatiques des relations dominante/dominé entre Florestine et Edgard. Dans la cinquième scène, Edgard retrace en un monologue les circonstances où il s'éprit de Florestine : le raccommodage d'un habit neuf dont l'évocation dans le manuscrit, soulignée au crayon dans la marge par le censeur, tint suffisamment la vigilance censoriale de l'Etat en éveil pour entraîner dans le texte édité l'emploi à la voix active d'un verbe vraisemblablement jugé équivoque à la voix pronominale : « Florestine passe... je lui dis : "Mademoiselle, voulez-vous me raccommoder mon bouton ? \_ Avec plaisir, monsieur !" Et là voilà qui se met à recoudre ...» (Labiche 1991 I : p. 325), plutôt que « me recoudre » (F/18/755 : scène 5). Le travail de couture évoqué s'avéra à ce point éloquent pour le censeur que l'« air du Matelot » chanté par la suite, suivant la convention du genre vaudevillesque, n'échappa pas non plus à la censure : « Crac ! je l'embrasse !... hélas ! cette leçon/Prouve que seule une mère prudente/Doit de son fils recoudre le bouton ! » (326), au lieu de « rattacher le bouton ! » (F/18/755 : scène 5), sexuellement plus allusif. Davantage que la scène expurgée, les variantes censurées donnent ici à lire en filigrane la coupure/couture

symbolique équivalant au mal de dents qu'inflige Florestine à Edgard, dès lors loque, en dehors de la dyade mère-fils.

Plus que celle, remaniée, de la pièce éditée, la onzième scène du manuscrit, mettant en scène Edgard, Henriette et Florestine, reconfigure par la suite le schéma oedipien dans une économie libidinale balisée de symboles phalliques trop patents pour échapper à une sémiotique du texte. Si dans la version éditée l'entrée en scène de Florestine est repoussée à la fin de la scène en guise de rebondissement et le mal de dents chronique supprimé, la version originale prolonge au contraire la présence scénique de Florestine qui « [...] jette son écharpe à terre avec dépit et vient s'asseoir et coudre en face d'Edgard sans dire mot<sup>20</sup> » (F/18/755 : scène 11) », alors qu'il fait une cour empressée à Henriette sans encouragement en retour. Même tacite, l'influence de Florestine sur Edgard traduit au cours de cette scène son emprise sur lui, avant qu'une confrontation entre elle, « [...] venue [...] pour chercher [s]on parapluie... », et lui, s'engage par la suite, dans la pièce manuscrite (F/18/755 : scène 12) comme dans le texte édité (Labiche 1991 I : 338).

Edgard

Quand je vous regarde, toutes les autres femmes me font l'effet de femmes de chambre !... d'affreuses petites femmes de chambre !

Henriette (voulant se dégager)

Je crois qu'on m'appelle !

Edgard (à part)

Ah ! on me trouve tiède ! (il veut l'embrasser et s'arrête en apercevant Florestine) Ah ! sacrebleu ! ah ! sacrebleu !

Henriette

Quoi donc ?

Edgard (pateaugeant)

Ne croyez pas ce que je vous ai dit... parce que les femmes de chambre... sont des anges... qui certainement...

Henriette

Qu'avez-vous donc ?

Edgard

Mon mal de dents... qui est revenu !... [...].

(F/18/755 : scène 11)

Différant elle aussi d'une version à l'autre, la dernière scène de la pièce confirme au reste l'étendue du pouvoir exercé par Florestine sur Edgard, malgré qu'elle ne fasse pas obstacle en définitive à son mariage avec Henriette. Dans le manuscrit seul, elle lui rappelle le pallisandre qu'il lui a offert pour consommer leur rupture : soit une chaise, quatre commodes et trois secrétaires (F/18/755 : scène 20), qu'il lui promet en noyer (F/18/755 : scène 22), alors qu'il avait songé d'abord à acheter « un schale [sic] de 38 francs tout laine, chez Mme chose » pour rompre plus facilement avec elle (F/18/755 : scène 5). Plus que le mouton promis à un domestique féru de sciences vétérinaires pour passer sous silence des aventures extraconjugales (Un mouton à l'entresol, Palais-Royal, 30 avril 1875), cette concession équivalant à une dot révèle à quel point les valets et les bonnes chez Labiche peuvent, pour prix de leur docilité, tenir la dragée haute à leurs maîtres dont la vénalité au départ corrompt l'ordre hiérarchique qu'ils leur imposent à seules fins de promotion, de reconnaissance et de satisfaction bourgeoises.

Certainement, les femmes de chambre... c'est gentil, c'est commode<sup>21</sup>, mais ça se cramponne trop ! et puis ça ne met pas de gants... et puis ça a les doigts bleus... et puis ça porte des chaussons de lisière... le matin... Parlez-moi d'une veuve, jeune, jolie, spirituelle, bonne musicienne... avec quatre-vingt et quelques mille livres de rente !... (Labiche 1991 I : 326),

comme le dit Edgard avant de vouloir rompre avec son ancienne maîtresse devenue pour lui abjecte (le « ça »). Ne lui reproche-t-il pas au reste de commettre la faute d'émission (« [...] je suis t'heureuse !... » [335]) qu'évite pour son bonheur sa promise ? « HENRIETTE [...]. \_ [...] Monsieur... je suis heureuse de vous savoir rétabli. [...] EDGARD, à part. \_ Je suis z'heureuse<sup>22</sup> ! Comme elle évite le cuir... c'est un ange ! » (338).

En témoigne aussi le carnavalesque d'un *Voyage autour de ma marmite* (Palais-Royal, 29 novembre 1859), où un mari (Alzéador, héros éponyme du manuscrit) porte son attention sur les charmes de sa cuisinière (Prudence) jusqu'au moment où son épouse, de retour au foyer, non seulement refroidit ses ardeurs à l'endroit de Prudence, la bien nommée (« \_ C'est étonnant comme cette fille sent l'oignon... [...] Où diable avais-je les yeux ?... » [Labiche 1991 I : 569]), mais aussi satisfait son envie en un jeu de coulisses censuré<sup>23</sup> dans la version originale de la pièce (Labiche 1991 I : 539-540); comme quoi le mariage bourgeois chez Labiche transige avec l'attrait pour le peuple (*Edgard et sa bonne*), sinon le compense (*Voyage autour de ma marmite*), sous le couvert des distinctions sociales.

Dans le cas contraire, l'adultère, topos vaudevillesque s'il en est, sinon l'« homosocialité » (Kosofsky Sedgwick) entre valet et maître (effective dans *La Sensitive*, rêvée dans le manuscrit d'*Edgard et sa bonne*<sup>24</sup>) ou entre amis, devient l'attrait susceptible de mettre en péril le mariage même et, partant, la distinction conventionnelle entre premier et second rôles, le mari (Sujet) et son rival (Opposant) auprès de son épouse (Sujet), en l'occurrence, et ce, dans le schéma actanciel constitutif de « la pièce bien faite » au point de vue du genre vaudevillesque. Plus que *La Sensitive*, où Bougnol sert de repoussoir à Boulissan, Chalandard et Clampinai jusqu'à ce qu'il puisse honorer lui-même sa femme, *Le Prix Martin* (Palais-Royal, 5 février 1876) met en scène des relations triangulaires entre un mari trompé (Martin), son épouse (Loïsa) et son amant (Agénor) où ni l'opposition entre les deux rivaux, ni la présence d'un deuxième prétendant



(Hernandez) à l'oeuvre au cours d'une scène de séduction censurée<sup>25</sup> et abrégée dans le texte édité (acte II, scène 8), ne réussissent à briser une amitié d'égal à égal où n'entre pas l'autre sexe. « [...] Un amant qui se met à aimer le mari et à ne plus aimer la femme » (Labiche 1991 II : 1062), comme l'annonce Agénor à Martin en une assertion programmatique de la pièce à laquelle répond le dépit exprimé par Loïsa : « - Immolez donc votre pudeur à un homme, pour vous voir préférer votre mari ! » (1071), suivi de cette variante incomplète dans le manuscrit soumis à la censure : « ça devrait me refroidir, ou au contraire » (F/18/880/B : acte I, scène 5).

L'ambivalence des rapports entre Agénor et Martin se reflète tout particulièrement dans une scène manuscrite qui diffère du texte édité (acte II, scène 10, dans les deux cas). Dans la deuxième version, Martin hésite à se venger d'Agénor à l'instigation d'Hernandez qui, d'opposant, devient son adjuvant et son substitut à la fois, au terme d'une redistribution des emplois symptomatique de leur flottement au cours de la pièce. En effet, si Martin verse d'une traite un poison dans une tasse (« - Je verse tout, carambo ! [Labiche 1991 II : 1092]), sans pour autant se résoudre à empoisonner Agénor, Hernandez s'en remet pour les deux « au jugement de Dieu » et dépose la tasse sur une table, avant que Martin n'y vide un encrier (1092). Dans la première version, écrite par Augier et abandonnée par Labiche (d'après la mise au point textologique de Jacques Robichez [Labiche 1991 II : 1056]), Martin paraît encore plus hésitant à se faire justice lui-même, malgré les adjurations d'Hernandez : il verse le poison goutte à goutte et exprime ses remords tour à tour, avant de dissimuler « la coupe fatale » derrière des livres (F/18/880/B : f. 31). Vu la longueur de l'épisode, voici quelques répliques seulement à titre d'exemples :

Martin, versant

Sept [gouttes]... le crime commence !

Hernandez

La vengeance !

Martin

Huit, neuf... C'est peut-être mal ce que je fais là ?

Fernandez

Songe qu'il t'a pris ta femme !

Martin

C'est juste... il m'a pris ma femme... (Versant) Dix... pauvre garçon !... onze... Il s'est battu pour moi... douze... Qui fera mon bézigue après lui ? Treize... si nous en restions là ?

(F/18/880/B : f. 29-30)

Par la suite, le manuscrit soumis à la censure se distingue du texte édité en ce qui concerne les réactions suscitées par l'état d'Agénor après qu'il eut bu la tasse. En témoigne à cet égard un monologue de Martin (acte II, scène 12) supprimé dans la pièce éditée.

[...] Ah ! mon meilleur ami, dire que je t'ai... 30 gouttes ! et qu'est-ce que tu m'avais fait ?... Oui, je sais bien... mais je m'en fiche pas mal maintenant ! J'ai été aveuglé par l'amour-propre, j'ai voulu faire l'espagnol ! et tout ça pour une femme... qui ne vaut pas les quatre fers d'un chien ! (F/18/880/B : f. 37)

Le manuscrit soumis à la censure fait ici ressortir la cimentation de l'amitié entre Martin et Agénor, moyennant une relativisation ironique de l'Opposant (les cheveux teints, les trois fausses dents et le « physique médiocre » d'Agénor... [Labiche 1991 II : 1068]) au profit de l'antihéros misogyne et dévirilisé<sup>26</sup> (cf. *La Sensitive*). D'opposants, ils deviennent, non seulement interchangeables, au terme du nivellement des emplois actanciels auxquels ils finissent par correspondre indifféremment, mais aussi hiératiques dans leur antihéroïsme même, dès lors que leur rivalité de parade (« faire l'espagnol ») cède pour laisser de nouveau place à leur rituel intime et jalousement suivi seul à seul : leur partie de bésigue ouvrant et clôturant la pièce. Bref, la boucle est bouclée pour faire symétriquement tableau (cf. *Les joueurs de cartes* de Cézanne au Musée d'Orsay, 1890-1892), à l'encontre même des genres populaires que la pièce parodie pour mieux s'en distancier : d'une part, le « mélodrame classique » (Thomasseau), où l'Opposant joue le rôle du bouc émissaire sacrifié au profit de l'unité familiale recouvrée (Przybo\_) ; de l'autre, le vaudeville traditionnel et le roman populaire en général, où la quête transformatrice du Sujet actant est parachevée et sanctionnée. Une autre éducation sentimentale en somme, admirée d'ailleurs par Flaubert lui-même lors de la création au Palais-Royal (Flaubert XV : 435, 438), et annonciatrice, aux côtés de *La Sensitive*, du naturalisme ironique (cf. *Bouvard et Pécuchet*, *En ménage*, *Pot-bouille*, etc.) ; comme quoi la drôlerie que concédait Zola à Labiche avec réticence (Zola XI : 705-712) peut dans maintes pièces devenir au second degré des plaisanteries à froid donnant du jeu à leurs postures métalangagières<sup>27</sup>.

---

## Livres cités

AUTRUSSEAU, Jacqueline. *Labiche et son théâtre*. Paris : L'Arche, 1971.

BEST, Janice. *La Subversion silencieuse : Censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression*. Coll. L'Univers des discours. Montréal : Ed. Balzac, 2001.

CAVAIGNAC, François. *Eugène Labiche ou la gaieté critique*. Coll. Univers théâtral. Paris : L'Harmattan, 2003.

CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Coll. Bouquins. Paris : Robert Laffont, 1982 [1969].

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance, oeuvres complètes*. Paris : Club de l'Honnête homme, vol. XV, 1975.

FRIGERIO, Vittorio. *Les Fils de Monte-Cristo : Idéologie du héros du roman populaire*. Coll. Médiatextes. Limoges : PULIM, 2002.

GIDEL, Henri. *Le Vaudeville*. Coll. Que sais-je? Paris : PUF, 1986.

HAMON, Philippe. « TITLE type="book-chapter">Pour un statut sémiologique du personnage ». In Roland BARTHES et al. *Poétique du récit*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, éd. Coll. Points. Paris : Seuil, 1977. 115-180.

---. *Texte et idéologie*. Coll. Quadrige. Paris : PUF, 1997 [1984].

JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Coll. Ecriture. Paris : PUF, 1998 [1992].

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*. New York : Columbia University Press, 1985.

KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906) : Inventaire des manuscrits des pièces (F18 669 à 1016) et des procès-verbaux des censeurs (F21 966 à 995)*. Paris : Centre historique des Archives nationales, 2003.

---. "Labiche et la censure ou un vaudeville de plus!". *Revue historique*. 284, 2 (1990) : 341-357.

LABICHE, Eugène. *Brûlons Voltaire! et autres pièces en un acte*. Olivier Barrot et Raymond Chirat, éd. Coll. Folio. Paris : Gallimard, 1995.

---. *Oeuvres complètes*. 8 vols. Gilbert Sigaux, éd. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1966-1968.

---. Théâtre. 2 vols. Jacques Robichez, éd. Coll. Bouquins. Paris : Robert Laffont, 1991.

MANCINI, Roland, et Jean-Jacques ROUVEROUX. *Guide de l'opéra*. Coll. Les Indispensables de la musique. Paris : Fayard, 1995 [1974].

PRZYBO\_, Julia. *L'Entreprise mélodramatique*. Paris : José Corti, 1987.

SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre (Feuilletons dramatiques)*. Paris : Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1901.


SOUPEAULT, Philippe. *Eugène Labiche*. Paris : Mercure de France, 1964.


THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Coll. Que sais-je ? Paris : PUF, 1984.


UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Coll. Essentiel. Paris : Messidor/Ed. sociales, 1982 [1977].


ZOLA, Emile. *oeuvres critiques II, oeuvres complètes*. Henri Mitterand, éd. Paris : Cercle du livre précieux, vol. XI, 1968.


## Notes


<sup>1</sup>  Pour les besoins de notre démonstration, nous nous référons ici sommairement à la sémiotique structurale (Ubersfeld 61 sqq.).


<sup>2</sup>  Une reprise à l'Odéon fit en revanche l'objet d'un compte rendu sans réserve, daté du 5 mai 1879 (377-382), la première édition du *Théâtre complet* chez Calmann-Lévy (1878-1879) ayant auparavant amené Sarcey à réviser son jugement sur Labiche.

<sup>3</sup>  A cet égard, la dernière pièce que Labiche écrivit en collaboration avec son ami Alphonse Leveaux, *La Grammaire* (Palais-Royal, 28 juillet 1867), constitue l'un des exemples les plus épurés. La correspondance entre les deux collaborateurs révèle d'ailleurs un Labiche soucieux de se conformer à la règle de l'unité d'action, à la différence de Leveaux : « J'ai le scénario que tu m'as remis et je l'ai orné d'une petite note, afin de fixer mon impression. Il m'a semblé que dans ton intrigue tu ne faisais pas une part assez large à l'idée originale de la pièce. Tu t'es laissé entraîner par une petite histoire de mariage qui n'offre pas un grand intérêt et tu as négligé les développements de l'idée principale; je veux parler de l'homme arrivé à une assez haute position et qui ne sait pas l'orthographe. La pièce est toute là, et il ne faut pas la chercher ailleurs », lui écrit-il, le 1er août 1864 (Labiche 1866 II : 374).


<sup>4</sup>  Ravel, Hyacinthe (1814-1887) et Grassot (1800-1860) avaient créé auparavant une autre pièce de Labiche sur le modèle de *L'Impromptu de Versailles*, Une tragédie chez M. Grassot (Palais-Royal, 12 déc. 1848), où ils déclamaient des vers de pièces classiques en prévision d'une représentation au Théâtre de la Montansier (le futur Palais-Royal).


<sup>5</sup>  En fait, les acteurs de Labiche étaient plutôt reconnus à leur propension à « marquer » leurs rôles au gré d'improvisations sur scène, dans la tradition des comédiens italiens et des acteurs romantiques (Frédéric Lemaître) : en particulier, Arnal, célèbre pour ses « arnalades » (Labiche 1991 I : CXXXV). Cette tendance à la libre interprétation ne pouvait évidemment que déplaire à Sarcey : « Si l'on veut voir ces sortes de vaudevilles parfaitement rendus, on fera bien d'y aller entre la cinquième et la quarantième représentation. Auparavant, les artistes ne sont pas sûrs d'eux; ils ont quelque chose de gêné et de froid. Plus tard, ils poussent à la charge; ils ajoutent de leur crû, ce qu'ils appellent des cascades. La pièce périt entre leurs mains » (393-394), écrit-il dans son compte rendu de *Célimare le bien-aimé*, daté du 2 mars 1863.


<sup>6</sup>  « GAUDIN. \_ [...] vous êtes de la nature de la sensitive! BOUGNOL. \_ La sensitive ?... qu'est-ce c'est que cela ? GAUDIN. \_ [...] C'est une plante singulière.../Un rien la trouble et lui fait peur : [...]/C'est une fleur calme et craintive,/Qui fuit dès qu'on veut la cueillir » (Labiche 1991 I : 577).


<sup>7</sup>  « LAURE. \_ Tiens, maman, voici le second volume... c'est bien intéressant... Rocambole vient de se marier... les nouveaux époux se retirent dans leur chambre,


et... MADAME ROTHANGER. \_ Et ?... et quoi ? LAURE. \_ La suite au troisième volume. Tu me le donneras ce soir... MADAME ROTHANGER, à part. \_ Réduite à lire des romans !... La voilà mariée à un cabinet de lecture ! » (Labiche 1991 I : 606)


<sup>8</sup>  Cf. "hantise de l'autre sexe" (*La Perle de la Canebière*); "puceutage prolongé" (*Deux merles blancs*); "peur de demander la main de la future" (*Les Deux timides*).


<sup>9</sup>  Comme le met en abyme le *Pétrarque* épris de Laure inventé par Gaudin pour provoquer la jalousie de Bougnol, le savoir-faire consiste dans l'intrigue à réciter sans bégayer un compliment à Laure, dans le cas de Bougnol, et, par extension, à lui faire sa déclaration (cf. Balissan, Chalandard, Clampinai).


<sup>10</sup>  Une étude appliquant au triangle Gaudin-Laure-Bougnol la notion d'« homosocialité » (Kosofsky Sedgwick) éclairerait l'ambivalence qui marque les tentatives de Gaudin pour dissuader Bougnol de renoncer au célibat.


<sup>11</sup>  En l'absence d'édition critique, nous avons consulté le manuscrit de *La Sensitive* et les procès-verbaux de censure au Centre historique des Archives nationales à Paris. Le manuscrit porte la cote F/18/872, conformément à l'inventaire (Krakovitch 2003 : 505). Nous sommes reconnaissant à Patrick Laharie, chargé d'études documentaires principal, de nous en avoir facilité l'accès. Nous remercions aussi le personnel du CHAN pour l'accueil cordial qu'il nous a réservé lors de nos visites.


<sup>12</sup>  Datés respectivement du 11 janv. et du 9 févr. 1860, les comptes-rendus de censure, déjà cités par Odile Krakovitch (1990 : 341-357) et Jacques Robichez (Labiche 1991 I : 571-572), portent la cote F/21/979, conformément à l'inventaire (Krakovitch 2003 : 505).


<sup>13</sup>  Sous le Second Empire, en l'occurrence, le souci d'assurer l'ordre public entraîne, par exemple, la suppression de mots qui, de par leur connotation idéologique, s'avèrent susceptibles d'induire démagogiquement à une réaction contre l'ordre établi. Aussi, Labiche doit-il raturer « le peuple » dans les répliques suivantes de Gaudin : « Il faut savoir prendre le peuple ! » et « Tout le monde ne sait pas prendre le peuple ! » (F/18/872 : acte I, scène 1) et lui substituer « les masses », dont la généralité oblitère la récupération politique du terme collectif avant et après la Révolution de 1848.


<sup>14</sup>  Citons, à titre d'exemple, l'un des passages les plus raturés dans le manuscrit : « Je jouis d'une infirmité déplorable! la moindre émotion me trouble \_ il me faut le calme, la tranquillité \_ J'ai voulu reprendre mon compliment \_ impossible ! J'avais perdu la mémoire \_ ma langue s'est empâtée \_ j'ai bredouillé \_ Enfin j'ai bé-bé-bégayé comme dans ce moment », lequel devient, une fois censuré : « Je suis d'une sensibilité déplorable ! la moindre émotion me trouble \_ J'ai des spasmes, des vapeurs \_ [passage raturé] ma langue s'embarrasse \_ Je bredouille \_ Je bégaye » (F/18/872 : acte II, scène 3). (Nous transcrivons ici les tirets du manuscrit, remplacés par des points de suspension dans les éditions du texte.)


15  Dans la première version de la pièce, un verre de rhum donne finalement à Vaucouleurs le courage nécessaire pour accomplir son devoir conjugal. La version censurée édulcore par contre les vertus aphrodisiaques du rhum : « J'ai bu du courage... » (Labiche 1991 I : 623) au lieu de : « C'est étonnant comme le rhum me réussit ! » (F/18/872 : acte III, scène 20).


16  Dans la première version de la pièce, comme dans la deuxième, une connotation sexuelle est donnée à l'habit militaire : « Balissan, *seul, costume de garde nationale de banlieue* \_ L'uniforme éblouit les femmes... j'ai trouvé celui-ci dans la garde-robe du père Rothanger... Mes rivaux avaient trop d'avantages... maintenant, la partie est égale » (Labiche 1991 I : 622). En outre, l'acte sexuel est associé analogiquement à un exploit militaire, comme en témoigne, par exemple, la scène de sanction finale, après que Bougnol eut rempli son devoir conjugal : « Mme Rothanger. Mon gendre ! Vaucouleurs. Belle-maman ? Mme Rothanger. (*avec effusion.*) Ernest... embrassez-moi ! Vaucouleurs (*à part.*) heing ! le revers de la médaille. (*il l'embrasse.*) » (F/18/872 : acte III, scène 21). Dans la version éditée, « le revers de la médaille » est remplacé toutefois par : « Toute médaille a son revers » (Labiche 1991 I : 624), dont la généralité proverbiale estompe la connotation sexuelle spécifique à la première métaphore employée.


17  L'immortalité, la gloire des armes et la connaissance secrète que symbolise le laurier (Chevalier et Gheerbrant : 563) correspondent ici à la perpétuation de l'espèce.


18  « Opéra en 2 actes de Rossini; livret de Scribe et Charles-Gaspard Delestre-Poirson, par extension d'une comédie en 1 acte (1817), elle-même tirée d'une vieille légende picarde contée par Pierre-Antoine de la Place (1785) » (Mancini et Rouveroux 1995 : 169). Cet opéra met en scène un comte du Moyen Âge qui, en l'absence d'un croisé, en courtise la soeur sous les déguisements d'un ermite et d'une religieuse.

19  Le document porte au CHAN la cote F/18/755. Les folios du manuscrit n'étant pas numérotés, nous n'indiquerons que les scènes citées.


20  Toutes les didascalies sont soulignées dans le manuscrit.


21  Variante censurée (F/18/755 : scène 5 - nous soulignons).


22  Nous rétablissons ici la variante du manuscrit (F/18/755 : scène 11 \_ nous soulignons) qui, supprimée dans les éditions de la pièce à des fins normatives, rend l'observation d'Edgard illisible sans référence à la diction d'une comédienne sur une scène.


23  Dans *Si jamais je te pince...!* (Palais-Royal, 9 mai 1856), une didascalie relative à la porte de la chambre conjugale d'Alexandra et de Faribol, d'où l'une expulse la garde-robe de l'autre pour se venger de ses infidélités, indique qu'[...]

*une grande pancarte est accrochée dessus avec ces mots : LE PUBLIC N'ENTRE PAS ICI* » (Labiche 1991 I : 443); comme quoi le théâtre au second degré chez Labiche ironise aussi sur la censure dont il fait l'objet.

<sup>24</sup>  « Merci François... Merci bon François... je t'aime toi... on ne devrait prendre que des domestiques mâles... pas de femmes de chambre ! jamais de femme » (F/18/755 : scène 20), dit Edgard à propos d'un personnage n'apparaissant que dans la version originale d'*Edgard et sa bonne* et entraînant en conséquence la suppression dans la pièce éditée de ce monologue.

<sup>25</sup>  Le manuscrit soumis à la censure porte au CHAN la cote F/18/880/B et comprend des folios en partie numérotés. Un autre manuscrit de la pièce se trouve à la bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques à Paris. Son attribution à Labiche et à Emile Augier, son collaborateur, a été étudiée par Jacques Robichez (Labiche 1991 II : 1056-1057). Nous ne citerons ici que le manuscrit soumis à la censure.

<sup>26</sup>  « AGENOR, *se levant, une cuisse de poulet à la main.* \_ Ecoutez, Loïsa, je suis convalescent... Je relève de maladie... Je ne suis pas en train d'enlever des femmes... Ma santé ne me le permet plus... » (Labiche 1991 II : 1094), le « Ma santé ne me le permet plus... » ayant remplacé une variante censurée : « Ce n'est plus dans mes moyens... » (F/18/880/B : f. 42).

<sup>27</sup>  La recherche qui a mené à la rédaction de cet article a été rendue possible grâce à une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Nous remercions cet organisme de son appui.