

Sanja Cvetanovic

La théorie de « jeu de place » et les relations maîtres-domestiques dans le théâtre d'Eugène Labiche : le cas du *Dossier de Rosafol*

Les différentes théories conversationnelles envisagent avant tout le phénomène de l'interaction verbale réelle dans toute sa complexité et il nous semble que les éléments d'analyse qui découlent de certaines de ces [P1]théories peuvent représenter un outil opératoire utile pour l'analyse de pièces de théâtre. Il faut souligner de même le fait que le dialogue théâtral, malgré ses particularités que l'on ne peut négliger, relève de la conversation réelle et essaie de la reproduire.¹

L'ambition de cet article est de lancer un nombre d'hypothèses sur le théâtre d'Eugène Labiche en nous servant des méthodes et d'outils d'analyse qui découlent de la théorie conversationnelle de « jeu de place », développée par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Le thème central de son analyse est la relation interpersonnelle qui s'instaure et se développe lors de l'interaction verbale.² Pour montrer le fonctionnement de cette relation, Kerbrat-Orecchioni avance l'affirmation suivante :

[le] système d'expression de la relation interpersonnelle s'organise à partir de trois dimensions générales (chacune d'entre elles recouvrant de nombreuses variantes), à savoir :

- (1) la relation "horizontale" : axe de la distance;
- (2) la relation "verticale": axe de la domination, ou du système des "places";
- (3) la relation que je dirai non pas "affective" (car il s'agit ici de décrire des attitudes discursives, et non des états psychologiques), mais *conflictuelle vs consensuelle* [...].³

Il nous semble que le renversement des rôles entre les maîtres et les domestiques, qui s'impose comme élément crucial du fonctionnement de l'action, mais aussi comme générateur principal du comique dans certaines pièces de Labiche, fait appel au deuxième axe – la relation verticale de la relation interpersonnelle telle que proposée par Kerbrat-Orecchioni. Or, cette relation verticale signifie :

qu'au] cours du déroulement de l'interaction, les différents partenaires peuvent se trouver placés en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position "haute", de 'dominant' cependant que l'autre est mis en position 'basse' de 'dominé'.⁴

Il faut dire que « les facteurs externes et internes » contribuent largement à la construction de la relation interpersonnelle et déterminent dans une certaine mesure

les interactions. Le rapport d'inégalité dans la conversation s'y introduit à travers les facteurs

tels que le sexe, l'âge, le statut [...], le rôle interactionnel, ou bien encore des qualités plus personnelles comme maîtrise de la langue et le talent oratoire, la compétence (professionnelle ou non), le prestige, le charisme, éventuellement la force physique... ⁵

Le contexte joue, sans aucun doute, un rôle important au niveau vertical de la relation dans une interaction quelconque, y compris théâtrale, mais « l'on observe fréquemment de la part du dominé institutionnel la mise en oeuvre de stratégies de résistance, de contre-offensives et de contre-pouvoirs, qui peuvent bien entendu échouer, ou réussir. »⁶

Quoique déterminée par les facteurs qu'on vient de citer, la relation interpersonnelle réside dans un espace dynamique et incertain de changements constants. Les interactants contribuent eux-mêmes à ce phénomène car, en interagissant leurs positions dans l'échange deviennent instables, les rôles moins déterminés, voire même « les places sont l'objet de négociations permanentes. » ⁷

Or, nous reconnaissons dans cette nature quasiment précaire de l'interaction verbale, une force dynamique et une capacité d'échange permanent qui rappellent la nature dynamique du vaudeville.

L'image typique qu'évoquent les théoriciens et les critiques lorsqu'ils parlent du vaudeville est celle des portes qui claquent, de maints va-et-vient, en un mot – c'est un théâtre qui est avant tout caractérisé par un dynamisme éclatant⁸. Les procédés utilisés par les dramaturges pour accéder à ce niveau d'accélération de l'action sont divers, mais le quiproquo semble occuper une place privilégiée en tant que procédé vaudevillesque de prédilection.⁹

Le quiproquo, de par sa nature, sous-entend une permutation de places où une personne est prise pour une autre. Le concept de « jeu de places » est donc opératoire et l'analyse des quiproquos dans cette perspective insiste sur plusieurs (au moins deux) niveaux de conversation. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi la comédie a recours au quiproquo et comment l'utilisation de ce procédé provoque le rire.

La structure des rôles des interactants dans le quiproquo suit toujours les mêmes règles que les interactions dans le monde réel. Les facteurs « externes » et « internes » influencent la relation, mais il y a évidemment une confusion (due à l'identité fausse) qui s'y installe logiquement. Par la suite, l'obstacle qui se crée dans l'interaction brouille les pistes de communication et par conséquent engendre des situations comiques.

Le quiproquo impose donc une nouvelle identité qui, comme toute identité, apporte avec elle un nombre de présuppositions, de stéréotypes sociaux qui se répercuteront sur toutes les interactions dans lesquelles se trouve engagé le personnage qui porte cette identité fausse.

Les théoriciens de la conversation placent au centre de leurs études sur les relations

d'interaction, la notion de « face », proposée par Erving Goffman :

On peut définir le terme de face comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageable, puisque, par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi. [10](#)

Il est clair que le statut de cette « valeur sociale » qu'est « la face » devient plus complexe dans une situation de quiproquo. Les interactants se trouvent engagés dans des relations en dépit du fait que tout leur travail sur leur propre « face » et celle des autres est dès le départ destiné à l'échec puisqu'en portant une « face » fautive tout en l'ignorant, ils contribuent à la multiplication des couches de malentendus, générateurs du comique.

Ce qui est, donc, selon les théories conversationnelles, le plus précieux dans une interaction pour chaque individu est « déplacé » ou déstabilisé dans un quiproquo. Cependant, toujours selon Goffman, la « face » ne nous est pas donnée une fois pour toutes. La constatation suivante indique une interdépendance entre la notion de « face » et l'impact que la société a sur elle :

[Dans] tous les cas, alors même que la face sociale d'une personne est souvent son bien le plus précieux et son refuge le plus plaisant, ce n'est qu'un prêt que lui consent la société; si elle ne s'en montre pas digne, elle lui sera retirée. Par les attributs qui lui sont accordés et la face qu'ils lui font porter, tout homme devient son propre geôlier. C'est là une contrainte sociale fondamentale... [11](#)

La « face » que portent les personnages dans une situation de quiproquo est loin d'être le « refuge le plus plaisant », obligeant les personnages à agir constamment pour essayer de s'en sortir. La tension qui se crée ainsi paraît être l'essence nécessaire d'un quiproquo réussi.

Un autre procédé très cher aux vaudevillistes est la péripétie¹² qui représente un changement de situation brusque et inattendu qui se reflétera sur toute l'action, la dynamique et l'intrigue de la pièce. Certes, il s'y produira aussitôt un effet domino car les rôles des interactants et leurs places dans l'interaction ainsi que leur relation ne tarderont pas à changer, à se complexifier ou à se renverser. On pourra donc, à l'aide de la théorie de « jeu de places » examiner toutes les conséquences du coup de théâtre. Quelles sont les nouvelles positions des personnages? Comment interagissent-ils dans de nouvelles circonstances? Comment le dramaturge (et éventuellement un metteur en scène) exploite-t-il les effets de la péripétie? On verra plus tard dans notre analyse du *Dossier de Rosafol* que c'est un coup de théâtre (l'apparition de la première femme du personnage éponyme) qui va mettre en marche tous les mécanismes décrits par la théorie de « jeu de place ». Une péripétie ne change pas seulement le déroulement de l'action, elle touche aussi aux relations entre les personnages et à leurs propres comportements. C'est ce fait qui nous intéresse le plus et où nous trouvons la théorie de « jeu de place » très utile comme méthode d'analyse

La théorie de « jeu de place » et le système des taxèmes

Selon la théorie de « jeu de places », l'analyse de domination dans une conversation se fait à l'aide de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle taxèmes,¹³ qui fonctionnent comme « indicateurs » ou « donneurs » de places. Nous allons d'abord présenter la typologie de Kerbrat-Orecchioni, pour ensuite montrer comment cette grille peut servir à l'analyse de la pièce *Le dossier de Rosafol* d'Eugène Labiche.

Les positions « haute » et « basse » étaient déjà bien déterminées dans la société française du XIXe siècle, sans doute ni de confusion possible. Mais, dans le théâtre de Labiche, tout est soumis à un jeu où les positions prédéterminées par le cadre social deviennent instables et négociables. La précarité semble, d'ailleurs, caractériser tout rapport de places qui échappe à une structure fixe grâce à la négociation de places dans la conversation.

Pour présenter les différents taxèmes nous empruntons le schéma de Kerbrat-Orecchioni ¹⁴ :

[INSERT Taxèmes de nature IMAGE HERE]

En gros, Kerbrat-Orecchioni divise les taxèmes en deux groupes. Les taxèmes non linguistiques incluent l'apparence physique, la tenue vestimentaire (dans la création théâtrale les deux offrent un espace d'expérimentation sur la relation de domination), la posture, les gestes, le regard. Kerbrat-Orecchioni distingue quatre sortes de taxèmes verbaux : la forme de l'interaction, les taxèmes se localisant au niveau de la structure de l'interaction, les taxèmes se localisant au niveau du contenu de l'interaction, et les termes d'adresse comme marqueurs de la relation verticale.

Le dossier de Rosafol (1869)

L'intrigue principale de ce vaudeville signé Labiche et Delcourt s'organise autour d'une rencontre inattendue entre un bourgeois et son ex-épouse, engagée comme domestique par la présente épouse de celui-ci dans leur propre maison. Une telle situation a un grand potentiel comique que Labiche sait manipuler à merveille. Nous retrouvons certains aspects de la théorie de « jeu de place », énoncée par C. Kerbrat-Orecchioni., surtout en ce qui concerne ce qu'elle appelle la relation verticale dans le système des places où les interactants occupent des positions d'inégalité, à savoir « haute » et « basse ».

Pour illustrer le fonctionnement des taxèmes dans la pièce, voyons d'abord une partie de la scène VII où Rosafol, croyant avoir affaire à une bonne qu'il pourra séduire, reconnaît en celle-ci Antonina, son ex-femme :

Rosafol, *sans la regarder*. - Approchez, mon enfant... je viens de perdre un bouton de manchette et...

Antonina, *le reconnaissant, au moment où elle va coudre le bouton de manchette*. - Ah! Bah!

Rosafol. - Ma femme!

Antonina. - Godivais!

Rosafol. - Toi, ici! Je te chasse! (*Il veut la prendre par le bras.*)

Antonina. - Ne me touche pas!

Rosafol, *levant la main sur elle*. - Prends garde!

Antonina, *levant la main sur lui*. - Je te le rends!

Labiche ne fournit pas d'indications sur le physique de Rosafol et très peu sur celui d'Antonina (nous n'apprenons que son âge et à travers les observations de Laridel nous sommes informés de son apparence plaisante). Quant aux vêtements, on imagine que la bonne porte son uniforme alors que Rosafol est en tenue de bourgeois. L'iconographie¹⁵ signale ici le statut social différent des deux personnages/interactants en mettant Rosafol dans la position dominante. Pourtant les gestes qui suivent dans la même scène bouleversent cette image de la domination (annoncée par les costumes). Lorsqu'ils se reconnaissent, Antonina et Rosafol entament une série de ce que, depuis Erving Goffman, la théorie de communication appelle "Face Threatening Acts"¹⁶.

Rappelons ici que la notion de « face » est une construction qui naît dans un espace dynamique instable et qu'elle reflète facilement tout changement de relation, nuancé ou pas, dans l'interaction.

Il est alors évident que la face n'est pas logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur, mais qu'elle est diffuse dans le flux des événements de la rencontre, et ne se manifeste que lorsque les participants cherchent à déchiffrer dans ces événements les appréciations qui s'y expriment.¹⁷

La scène que nous venons de citer illustre bien ce phénomène puisque c'est la première rencontre de Rosafol et de celle qu'il croyait être la nouvelle domestique.¹⁸ Tous les deux se sont déjà « positionnés » pour une interaction entre deux « inégaux ». Au niveau des taxèmes linguistiques, nous remarquons que c'est Rosafol qui entame la conversation et, selon la théorie de « jeu de place », celui qui commence l'échange se place presque toujours dans une position supérieure. De même, au niveau des taxèmes non-linguistiques, le fait que Rosafol ne regarde pas sa domestique au moment où il lui parle, témoigne de nouveau de la position « haute » qu'il se réserve dans la relation avec Antonina. Cependant, lorsqu'ils se reconnaissent, la stabilité apparente des places de Rosafol et d'Antonina se trouve gravement bouleversée.

Le contact physique ou l'intention de l'initier est ce qui domine cette scène et le jeu de place est ainsi déclenché. Rosafol menace d'abord la face négative d'Antonina, son territoire physique, en essayant de la prendre par le bras. En même temps il se sent menacé, car la présence de sa première femme aurait de graves conséquences sur son mariage avec Aglaure (qui croit d'ailleurs la première épouse de Rosafol défunte!). Sa position de « dominant » au début de la scène est radicalement changée. C'est Antonina qui se voit capable de mener le jeu, de répondre sur un pied d'égalité sinon d'assumer la position de « dominante » et lorsque Rosafol menace Antonina d'une gifle, elle lui répond de la même façon (avec les mêmes armes!)¹⁹.

Au début de la scène c'est Rosafol qui occupe la position dominante; d'abord il représente une classe supérieure par rapport à celle de sa domestique; de plus, il est sur son terrain, alors que la nouvelle bonne vient juste de commencer son service, peu préparée à la situation domestique. La scène se termine dans des

conditions radicalement différentes où le territoire de Rosafol est en danger, comme son autorité sur sa première femme. Il est sous une double menace provoquée par la simple apparition d'une 'bonne' qui renverse les positions dans la relation de domination.

Tout cela contraste vivement avec le début de la même scène où Rosafol qui, nous le savons, se prépare à une scène de séduction, fait semblant d'être peu intéressé par la nouvelle bonne, d'où l'absence de regard. Le fait qu'Antonina, une fois reconnue, ne réagisse pas aux menaces, demandes ou ordres de Rosafol (qui n'arrive pas à restaurer la domination du bourgeois) et pis encore – qu'elle se rebelle et lui montre les dents en le menaçant à son tour – contribue à une chute considérable sur l'axe vertical quant à la place qu'occupe Rosafol²⁰. Peu à peu ce jeu semble dévoiler le vrai visage de Rosafol, celui d'un homme faible, agressif, peu noble, menteur, en un mot – faux. C'est justement cette faiblesse que va exploiter Antonina.

Kerbrat-Orecchioni affirme « que se met en position haute celui qui impose à l'autre le style de l'échange (familier ou guindé, intime ou distant, relâché ou soutenu) » (p.83), et il est évident que c'est la bonne qui remporte la victoire en réussissant à imposer un ton belliqueux dans la scène XI. Non seulement elle ne tient pas compte, presque tout au long de leur conversation, des supplications de Rosafol qui ne veut pas qu'elle le tutoie, mais elle entame une vraie négociation sur la somme qu'elle exige de Rosafol pour quitter sa maison. Au niveau des taxèmes non verbaux, toute sa gestuelle se met en marche pour assurer sa position de « dominante ». Elle semble prêter peu d'importance aux offres de Rosafol et le dit sans l'exprimer verbalement – elle ourle une serviette, elle coud tranquillement assise, tandis que le pauvre Rosafol, frustré par son attitude, doit avouer son impuissance (*Ah! C'est comme ça! ... Je vais chercher la garde.*, scène XI).²¹

Quant à la structure de l'interaction, Kerbrat-Orecchioni remarque que :

la façon dont se construit pas à pas cette organisation est bien révélatrice d'un point de vue taxémique, car on peut à ce niveau observer qui, parmi les différents participants, mène surtout l'échange, qui tient les rênes de la conversation, et en infléchit le cours; et plus précisément, qui est le principal responsable de l'ouverture et de la clôture des différentes unités conversationnelles.²²

Dans la scène X de la pièce, le domestique de M. Rosafol, Pierre, entame la conversation avec son maître, mais il ne commence pas l'interaction lui-même puisque c'est Rosafol qui sonne et Pierre est celui qui doit répondre. Le « jeu de place » est d'une autre intensité ici que dans le cas d'Antonina. On constate que Rosafol garde son autorité de bourgeois et de maître envers Pierre même si celui-ci se permet de temps en temps de contester et de critiquer ses actions à mi-voix. Ce qui met en question la position dominante de Rosafol dans cette scène est l'hésitation avec laquelle Pierre accepte d'accomplir les demandes de son maître (croyant connaître les raisons pour lesquelles Rosafol demande à voir Antonina, Pierre essaie de la protéger en dissuadant le bourgeois). Rosafol réhabilite sa domination (**Rosafol**, avec autorité. – *Priez la femme de chambre de venir!*), mais

pas pour longtemps. Son inclination pour Antonina encourage Pierre à tenter un autre coup et cette fois-ci il est même plus direct.

Pierre. – Oui, monsieur. (*A part*) Ça commence! Ça commence!
(*Revenant*) Je me permettrai de dire à Monsieur que mademoiselle Antonina est une fille vertueuse.

Rosafol. – Ah!

Pierre. – Et que mon intention est de la demander en mariage...si elle a quelque chose.

Rosafol, *à part*. – Mon successeur! (*Haut*) Va!

Même si Pierre ne réussit pas à renverser les positions de domination, car c'est toujours Rosafol qui donne l'impression d'avoir le dernier mot, il ose contester les intentions de son maître en lui montrant aussi qu'il est très conscient de ses défauts (Pierre sait très bien pourquoi, d'habitude, Rosafol demande à voir la bonne!). Ne serait-ce pas une sorte de contestation de l'autorité, au moins morale? Mais il y a plus, car le domestique annonce son mariage possible avec l'ex-femme de son maître. L'impact de ce jeu sur la relation de domination est pourtant adouci par le fait que Pierre ignore la vraie relation entre Rosafol et Antonina. Il est persuadé que celle qu'il aimerait demander en mariage est une domestique comme lui, provenant du même monde et des mêmes circonstances. Toutefois, la réaction de Rosafol (*Epouser un domestique!... Une femme avec laquelle j'ai partagé la table et le logement...quelle dégringolade!*) nous signale déjà à quel point il est en danger de faire une nouvelle chute sur l'axe de domination.

Les actes de langage sont des marqueurs verbaux complexes qui soulignent les rapports de force. Kerbrat-Orecchioni suggère une liste d'actes menaçants pour la face négative ou la face positive de l'illocutaire (ordre, requête, interdiction, autorisation, suggestion, critique, moquerie, raillerie, désaccord, blâme, reproche, injure, insulte), qui peuvent assurer à l'illocuteur une position haute. Si nous essayons d'examiner les actes de langage dans la pièce, nous nous rendons compte que la position de domination de Rosafol en tant que maître de maison est menacée par les actes d'Antonina: elle se moque de lui et l'insulte lorsqu'elle raconte l'histoire de son premier mari à Aglaure; elle lui inflige une insulte encore plus grave lorsqu'elle lui donne cette fameuse claque; elle lui demande de l'argent, ce qui, pour Rosafol, dans sa situation financière, constitue une sérieuse menace contre son territoire. Et finalement, le portrait qui représente le seul vrai pouvoir de Rosafol dans son ménage va disparaître comme son dernier sacrifice dans la lutte directe avec sa première femme et indirecte avec sa femme actuelle.

Ce fameux portrait « de la première femme de Rosafol » joue un rôle intéressant dans la pièce. D'abord, c'est le seul bien que possède Rosafol dans le ménage, tout le reste appartenant à sa femme. En fait, ce n'est pas le portrait d'Antonina, mais celui d'une parfaite inconnue que Rosafol utilise comme bouclier. Chaque fois qu'il se sent menacé ou risque d'être menacé par sa femme actuelle, il prend à témoin celle qu'il présente comme sa chère défunte, ce qui a pour effet de diffuser la situation. C'est donc une femme (fictive ou vraie, peu importe) qui est son protecteur ou pour mieux dire sa protectrice. Notons que les trois femmes qui l'entourent (Aglaure, Antonina et la femme du portrait) semblent être beaucoup plus fortes et avoir beaucoup plus d'influence que Rosafol. Et, finalement, le portrait que Rosafol prétend vénérer et dont il se sert comme arme la plus puissante est

faux, tout comme Rosafol, qui a, par intérêt, tourné le dos au Godivais qu'il était dans son premier ménage et pris le nom d'Aglaure.

Le jeu de TU et VOUS entre dans la catégorie que Kerbrat-Orecchioni nomme « les termes d'adresse comme marqueurs de la relation verticale. »²³ Il s'agit là des taxèmes qui montrent le plus clairement que Rosafol essaie en vain de garder sa position et que d'autre part Antonina mine ses efforts par le choix stratégique de le tutoyer ou de le vouvoyer (tout au long de la scène XI, elle alterne entre le *tu* et le *vous*). La scène peut être divisée en trois sections qui représentent trois tempos différents d'échange entre Antonina et Rosafol. Nous procéderons section par section afin de mieux montrer les changements dans le rythme de l'interaction mais aussi les stratégies dont se sert Labiche pour mettre en marche le jeu de places.

Rosafol, *avec dignité*. – Approchez, mademoiselle, je consens à jeter un voile sur le passé, à oublier toutes les amertumes...dont vous m'avez abreuvé...Rosafol ne se souvient plus des injures de Godivais!

Antonina. – Eh bien! Où veux-tu en venir?

Rosafol. – Ne nous tutoyons pas, je vous prie... J'aime à croire qu'en vous présentant dans cette maison vous ne saviez pas m'y trouver...

Antonina. – Oh! non! Par exemple!

Rosafol. – Maintenant, vous devez comprendre ce qui vous reste à faire.

Antonina. – Quoi donc?

Rosafol. – Quitter ces lieux où vous ne devez pas respirer plus longtemps...

Antonina. – As-tu fini?

Rosafol. – Ne nous tutoyons pas, je vous prie.

Antonina. – Ça vous ferait donc bien plaisir de me voir partir?...

Rosafol. – Oh! oui!

Antonina. – Eh bien! Je reste!

Rosafol insiste dans cette section sur le vouvoiement alors qu'Antonina n'abandonne le « tu » qu'une seule fois, à la fin de la section (nous reviendrons à la signification de ce changement plus tard). Si nous empruntons ici les observations de Kerbrat-Orecchioni qui souligne que « le pronom de deuxième personne constitue même le procédé par excellence d'affichage de la distance (« vous » réciproque) ou de la proximité (« tu » réciproque) », et que « [l]e tutoiement symbolise en effet mieux que toute autre forme une relation de familiarité... »²⁴, nous remarquons d'abord l'absence de réciprocité. Notons ici que l'usage de « tu » et de « vous » selon Kerbrat-Orecchioni fonctionne sur les deux axes – horizontal et vertical respectivement. Or, dans la relation horizontale, « tu » et « vous » signalent la distance ou la proximité entre les interactants or, dans notre exemple, Rosafol essaie de maintenir une relation d'affaires avec Antonina car son seul but, à ce moment-là, est de la chasser de sa maison avant que sa femme actuelle ne soit mise au courant de son passé. Il s'efforce donc de garder la distance indispensable pour que la transaction financière entre lui et Antonina puisse marcher – il la payera et elle s'en ira aussitôt que possible. Son « Ne nous tutoyons pas, je vous prie » résonne donc comme un refrain destiné à persuader Antonina que l'affaire proposée par Rosafol est un acte qui n'a rien de personnel. Il lui fait confiance aussi de sa bonne foi quant à son arrivée imprévue dans la maison des Rosafol. L'intention de maintenir une relation d'affaires plutôt que celle entre un maître et une domestique semble bien dominer dans la première partie de la scène XI. Rosafol ne tente

pourtant pas de s'imposer comme dominant, car il sait que cette attitude provoquerait chez Antonina une opposition obstinée et n'oublions pas non plus le fait qu'Antonina est son ex-femme, que ce n'est donc pas avec une domestique quelconque qu'il doit négocier et que c'est dans son intérêt d'éviter la confrontation avec elle. Au début de la scène, il fait semblant de se montrer généreux en offrant d'oublier le passé. Antonina, pour sa part, consciente de tenir les rênes de la situation, continue à tutoyer Rosafol sauf, à la fin de cette séquence, lorsqu'elle se sert d'une supercherie et dit « vous » pour donner un faux espoir à son ex-mari et s'assurer définitivement d'une petite victoire, c'est donc elle qui a réussi à l'humilier.

Dans la deuxième section, le tempo change. La première réplique est celle de Rosafol qui s'exclame : « Antonina! », glissement significatif par rapport au « mademoiselle » neutre de la première partie.

Rosafol. – Antonina!

Antonina. – Tu m'as donné un soufflet...je l'ai sur le coeur...et tant que je ne te l'aurai pas rendu.

Rosafol, *bas*. - Mais tu en avais mérité cinquante!... Aventurière! Drôlesse!

Antonina. - Pas de gros mots!...

Rosafol. – Ah! j'en ai appris de belles depuis ton départ!... Ainsi l'horloger...

Antonina. – Quoi?

* Rosafol. – Les autres, je ne dis rien... ils sont au dossier... mais l'horloger... (*S'attendrissant.*) Un jeune homme que je croyais mon ami.

Antonina. – Je ne sais pas ce que tu veux dire!...

Rosafol, frustré, enlève ses gants, adopte le « tu » d'Antonina et son ton querelleur et l'éventuelle transaction financière devient une dispute entre les deux ex-époux, une véritable querelle de famille. Les deux occupent alors des places plus ou moins égales, chacun défendant sa propre position et ses arguments.

La réplique suivante annonce le début d'une nouvelle séquence:

Rosafol. – Ne nous tutoyons pas!...Voyons, voulez-vous partir, oui ou non?

Antonina. – Je suis très bien ici...Trouvez-moi une autre place meilleure...

Rosafol. – Ah! je ne me charge pas de ça. Il faudrait donner des renseignements... La loi m'autorise à vous payer vos huit jours... mais en considération du passé... non! En considération... de ma propre considération... je consens à vous allouer une indemnité... et je pense que trente francs...

Antonina. – Trente francs!...

Rosafol. – Mettons-en quarante.

Antonina, *levant les épaules*. – Tenez! Vous me faites rougir!

(*Elle va prendre une serviette sur la console de droite, et vient près du bureau à droite, premier plan; elle ourle une serviette.*)

Rosafol. – Voyons... j'irai jusqu'à cinquante!... mais vous partirez tout de suite! (*S'apercevant qu'elle coud.*) Eh bien! Qu'est-ce que vous faites là?

Antonina, *assise*. – J'ourle des serviettes...Madame me l'a commandé.

Rosafol. – Et moi, je vous le défends!

Antonina. – Je ne suis pas à votre service...je suis au service de Madame...

Rosafol. – Je vous somme...

Antonina, *travaillant*. – Ah! fiche-moi la paix! Tu m'ennuies!

Rosafol. – Ah! c'est comme ça!

Antonina. – Oui, c'est comme ça!

Rosafol. – Ah! c'est comme ça!...Je vais chercher la garde. (*Il remonte et se rencontre avec Laridel qui entre.*)

Au début de la séquence, les deux interlocuteurs adoptent ici le « vous » et la négociation commence. Cependant, au niveau du « jeu de places », Rosafol initie l'action, non parce qu'il contrôle la situation, mais bien au contraire, parce qu'il est pris par la panique de ne pas pouvoir régler une affaire qui risque de menacer son statut social et matériel. Antonina est libre de choisir; elle peut accepter ou refuser à son gré; c'est elle qui décide, voire domine. Son jeu ici est très particulier : elle fait semblant de s'occuper de ses travaux de domestique (elle coud, elle ourle les serviettes) alors qu'elle mène le jeu de l'ex-épouse en forçant Rosafol à augmenter le montant de ses offres sans aucune intention d'accepter. Antonina, qui maintient la position « haute », met fin au jeu au moment où cela lui plaît ou lorsque le jeu devient trop ennuyeux.

Un autre exemple de « jeu de places » se situe à la scène VIII, où Aglaure, surprise d'apprendre le mariage malheureux d'Antonina, veut en savoir plus long :

Antonina, *fixant Rosafol et essuyant une assiette*. – Un monstre! Un gremlin! Un gueux!

Rosafol, *s'oubliant*. – Taisez-vous.

Madame Rosafol, *à son mari*. – Pourquoi?...qu'est-ce que ça vous fait?

Rosafol, *du ton naturel*. – Rien...j'ai cru qu'on sonnait à la porte...et alors j'ai dit : taisez-vous... (*A Antonina*) Continuez avec modération...

Antonina, *très agitée*. – C'était un ivrogne...un buveur d'absinthe, qui me prenait tout l'argent que je gagnais!

Rosafol, *furieux*. – Assez! Donnez-moi la moutarde!...

Antonina, *bas*. – Canaille...tout ce que je gagnais. (*Elle est allée à la console de gauche prendre le pot de moutarde, avec une assiette.*)

Rosafol, *criant*. – La moutarde!

Cette scène a un potentiel comique impressionnant puisqu'en surface, Antonina raconte son histoire, ce qui provoque une vive réaction de Rosafol, tout à fait étrange aux yeux de sa femme actuelle, et tout cela crée une conversation qui paraît plus ou moins absurde à madame Rosafol, puisqu'elle ne peut voir la transformation de sa salle à manger en un champ de bataille où s'affrontent Rosafol et sa première femme. Pour s'emparer de la position dominante dans cette lutte verbale, Antonina pousse son histoire à l'extrême en inventant des défauts à son ex-mari. En revanche, Rosafol, frustré par l'impossibilité de réagir directement à ce que dit Antonina, essaie de s'accaparer la position « haute » en donnant des ordres entièrement absurdes dans la situation où ils sont prononcés.

Le comique de la scène surgit du contraste entre les deux niveaux scéniques: d'abord, nous assistons à un dîner ordinaire dans une famille bourgeoise : les maîtres sont assis autour de la table et une domestique les sert. Cela n'a rien d'étonnant si nous ignorons que le maître est l'ex-époux de la domestique. C'est dans cette constellation que les places « haute » et « basse » deviennent négociables et Rosafol et Antonina s'y donnent à cœur joie tout au long de la

scène.

La position de la femme en France au XIXe siècle est, par définition, une position de « dominée » par rapport à celle de l'homme et en particulier du mari. Cependant, Labiche renverse cette structure de plusieurs façons et à plusieurs reprises. D'abord il est clair dès le début que le pouvoir financier de la maison Rosafol se trouve entre les mains d'Aglaure. Son mari, qui a dû accepter de passer de Godivais à Rosafol, ne dispose d'autres pouvoirs que de celui représenté par le portrait de 'sa première femme'. A la fin de la pièce il devra renoncer même à cette arme précieuse à la suite de la demande d'Aglaure qui s'assure ainsi la position dominante par rapport à Rosafol. Après l'humiliation que celui-ci a subie de la part d'Antonina, on serait tenté de dire que le triomphe de la femme est complet.

Conclusion

La théorie de « jeu de place » peut être un moyen d'analyse très fécond quant à l'étude théâtrale et en particulier lorsqu'il s'agit d'un théâtre qui se fonde sur les contrastes, les coups de théâtre et les renversements, comme celui de Labiche. Toute la théorie en question est basée sur le système des taxèmes qui ne fonctionnent pas tous de la même façon. Lors d'une interaction, plusieurs taxèmes se mettent en marche simultanément, mais le statut des places n'est guère constant. Ce caractère plutôt dynamique de la théorie de jeu de « place » est très favorable à l'analyse des pièces de Labiche, où le mouvement et l'inconstance constituent les fondements même du comique. Malgré le contexte social hiérarchisé et les renversements de rôles, les personnages de Labiche n'aboutissent jamais à une position stable (que ce soit celle de domination ou celle de dominé). Les interactants s'efforcent de reprendre la position dominante et ces tentatives doivent influencer sur la place de l'autre. Ainsi, la négociation de places entre Rosafol et Antonina s'opère tout au long de la pièce, mais le maître n'occupe définitivement la position « basse » qu'à la fin, où il est humilié physiquement (la gifle d'Antonina) et remis dans une position de dépendance financière totale (encore par rapport à une femme!).

Il nous semble plus exact de parler dans le cas des pièces de Labiche d'un procédé nuancé de « jeu de place » que d'un simple renversement. Dans le cas de Rosafol, nous l'avons bien vu, non seulement les deux personnages principaux sont placés sur le même axe (Antonina et Rosafol ont été époux), mais Labiche ose marier ce même faux bourgeois, ex-mari d'une domestique, à Aglaure, qui est censée appartenir à la vraie bourgeoisie.

La théorie de « jeu de place » s'applique bien, comme nous l'avons déjà vu, à l'analyse d'un texte dramatique car elle comprend, tout comme le jeu théâtral, une multitude d'éléments – verbaux et non verbaux. En analysant les taxèmes dans le théâtre labichien, nous avons remarqué plusieurs stratégies de l'auteur qui rendent le jeu de « place » possible. Premièrement, c'est une construction textuelle qui relève de la langue elle-même et qui fait travailler différents éléments linguistiques pour déstabiliser ou renverser l'ordre des choses et atteindre le but ultime, celui de faire rire.

La société bourgeoise du XIXe siècle dont Labiche s'inspire est un monde hiérarchiquement très structuré. Les rôles des classes sociales sont bien déterminés

et cela se répercute sur les relations entre individus appartenant à des classes différentes.²⁶ Cependant, la nature des relations établies entre les personnages des pièces de Labiche, quelle que soit leur position sociale, semble être beaucoup moins rigide, mettant souvent à l'épreuve cette structure hiérarchisée. Il n'est pas rare que les rôles de ces deux types de personnages soient « déplacés » de leurs positions habituelles, prédéterminées par le contexte social. Il s'agit souvent d'un brouillage de classes sociales qui culmine parfois en un écroulement quasi total de barrières qui séparent les différentes composantes de la société, et pouvant même aboutir à un renversement des rôles. Ainsi, par exemple, les maîtres peuvent se trouver dans une position inférieure par rapport à leurs serviteurs ou bien les domestiques peuvent s'emparer des positions de leurs maîtres.

Il n'y a aucun doute que Labiche se sert de ce procédé de manières diverses pour créer des situations comiques et des intrigues qui jouent, entre autres, sur le renversement inattendu qui est à la base du comique, voire de la comédie. Il s'agit d'un motif classique où la comédie, en général, a su puiser en abondance. Guy Spielmann, en parlant du théâtre au XVIIe et XVIIIe siècles et en analysant le rôle tenu par les valets, avance que :

Nul indice de la déstabilisation sociale n'est cependant plus fort que la montée en puissance des domestiques, qui ne se contentent plus d'assister le héros, mais se voient promus aux premiers rôles comme sujets de leur propre intrigue, éventuellement en concurrence avec leurs maîtres. Certes, le motif était ancien, aussi vieux que le carnaval lui-même et sa mise à l'envers de la société; mais il restait exceptionnel. A la fin de règne, sa fréquence se multiplie alors que, sous l'influence de la *commedia dell'arte*, Arlequin se plaçant hors compétition, si l'on peut dire, puisqu'il est de très loin le patronyme dramatique le plus fréquemment employé dans les titres à cette époque.²⁷

Dans le cas du vaudeville, il faut d'abord souligner l'importance de la présence des domestiques aux côtés des bourgeois.²⁸ Le théâtre de Labiche, qui trouve son inspiration principale dans la société bourgeoise, ne pourrait pas se passer des personnages de valets et de servantes. Les deux classes sont donc très étroitement liées et c'est cette situation d'intimité particulière qui rend le renversement possible. Spielmann avance même que « ...la relation n'est pas essentiellement hiérarchique, mais que le simple contrat d'emploi n'établit qu'une autorité contingente, donc, fragile. »²⁹ Or, les deux classes se rapprochent à un tel point que la ligne de démarcation devient de plus en plus floue.

Le renversement des rôles entre les maîtres et les domestiques est un topos ancien. Henry Gidel, qui commente le fonctionnement de ce procédé chez Feydeau, fait ainsi la distinction entre les renversements du théâtre de Feydeau et celui dont se servaient les dramaturges des siècles précédents :


Le bouleversement comique de la hiérarchie sociale peut parfois résulter aussi d'une méprise : un valet est pris pour un maître, un maître pour un valet. Certes, le thème est courant dans la tradition comique française : Scarron, Molière et Marivaux l'ont brillamment illustré. Mais chez eux, il s'agissait en général d'un dessein délibéré de tromper ou du moins de


mettre à l'épreuve d'autres personnages. Chez Feydeau, au contraire, le quiproquo est en général parfaitement fortuit.³⁰

Cependant le théâtre de Labiche, nous semble-t-il, utilise l'échange des places sur l'échelle hiérarchique de façon différente des anciens et de Feydeau. Le domestique labichien représente un contrepoids du bourgeois; tous les deux créent un monde où chacun a sa place prédéterminée si l'ordre des choses y est bien maintenu. Il faut signaler ici que le dramaturge fut un réactionnaire convaincu, réticent à accepter les changements fréquents dans la société de son époque. Donc, idéologiquement, il n'y a pas de doute que le renversement des rôles de son théâtre signale une forte contestation de l'ordre social. Les maîtres sont toujours les maîtres, mais leurs défauts sont tellement visibles que le « jeu de place » représente le rabaissement du bourgeois. Les places sont échangées, non parce qu'il faut prouver que les hommes peuvent être égaux, que se soit dans leur grandeur ou dans leur bassesse, mais plutôt pour donner au bourgeois un rôle inférieur, le mettre dans une position peu confortable afin de lui montrer ses incompétences, ses stupidités, son visage défiguré ou caricaturé. La critique de Labiche vise plus le bourgeois lui-même que la façon dont la société est organisée. Il faut « réparer » la bourgeoisie plutôt que la société.

Pour Labiche, le but du « jeu de place » n'est pas de ridiculiser d'une manière banale et peut être trop simpliste ses personnages-bourgeois pour provoquer le rire, mais de viser l'état où se trouve la bourgeoisie de son temps, ses défauts, sa décadence et la perte des valeurs auxquelles souscrit le dramaturge lui-même. En mettant à nu devant les spectateurs cette classe dégénérée, Labiche ne semble pourtant pas la contester idéologiquement. Il s'attaque aux déviations de la société, à une sorte de fausseté qui la caractérise.

Notes

¹  Anne Ubersfeld constate à cet égard que : « Le dialogue théâtral reproduit des éléments empruntés à la réalité des paroles humaines ; il est fait de discours vraisemblables reprenant (avec des écarts) des rapports de communication "réels"; s'il ne respectait pas avec plus ou moins d'exactitude des éléments "réels" de l'échange communicationnel, le théâtre ne serait à la lettre pas entendu ; s'il y a des distorsions, elles doivent être perçues comme telles, violations par rapport à des échanges "normaux" ». (*Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 8)

²  C.Kerbrat-Orecchioni insiste sur le fait « [...] qu'il s'agira de décrire les relations qui s'établissent non plus entre les différents constituants du texte conversationnel, mais celles qui se construisent, par le biais de l'échange verbal, entre les interactants eux-mêmes. » (*Les interactions verbales*, tome II, Paris, A. Colin, 1994, p. 9)


³  *Les interactions verbales*, tome II, p. 35-36.


⁴  *Les interactions verbales*, tome II, p. 71


5  *Les interactions verbales*, tome II, p. 72.


6  *Les interactions verbales*, tome II, p. 73


7  *Les interactions verbales*, tome II, p. 73.

8  Henri Gidel dans *Le théâtre de Georges Feydeau* (Paris, Klincksieck, 1979) constate que: « La rapidité du mouvement dramatique – que les gens de théâtre nomment plutôt 'mouvement' – ne saurait être considérée simplement comme l'une des caractéristiques, parmi d'autres, du vaudeville; en fait elle en est à la fois l'âme et, plus encore que le sujet ou l'intrigue, le véritable principe d'unité.» (p. 23)

9  A ce sujet, H. Gidel nous offre un bref survol de l'évolution de la popularité du quiproquo dans la production vaudevillesque du XIXe siècle : « Le quiproquo a toujours été l'un des procédés les plus employés du genre comique. Mais, depuis Scribe, l'importance de sa fonction a augmenté dans d'énormes proportions. Au début du XIXe siècle, on utilisait l'expression "vaudeville à quiproquos" pour opposer ce type de pièce à celui où prédominait la peinture satirique des moeurs. Mais le second de ces genres, sous l'influence de Scribe, s'efface peu à peu au profit du premier, si bien que la formule "vaudeville à quiproquos" apparaissant comme une sorte de pléonasme, tombe en désuétude. Chez Duvert et Lauzanne, dont les oeuvres obtiennent un si vif succès sous la monarchie de Juillet, on a pu dire que le quiproquo constituait "le fond même de la pièce et son intérêt principal". De même, plus tard, Labiche, Meilhac, Halévy, Alfred Hennequin, les maîtres dont Feydeau se réclamera, utilisent ce procédé d'une manière quasi constante, qu'il s'agisse des grands quiproquos de base qui commandent l'intrigue ou des mille quiproquos de détail qui parsèment et assaisonnent le dialogue. » (p.21)


10  Erving Goffman, *Les rites d'interactions*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, p. 9.


11  Erving Goffman, *Les rites d'interactions*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, p. 13.


12  H.Gidel, *Le théâtre de Georges Feydeau* : « La péripétie est le second des procédés utilisés de manière courante dans l'intrigue du vaudeville. Ce ressort dramatique connu de longue date puisque nous le rencontrons déjà sous sa forme moderne dans notre théâtre du XVIIe siècle consiste en un événement imprévu qui modifie brusquement le cap de l'action. Au siècle suivant, un Lesage/NAME> et surtout un Beaumarchais, plus habiles dans le maniement de ce procédé, en avaient fait un usage plus abondant que leurs prédécesseurs. Nos vaudevillistes du XIXe siècle, quant à eux, en ont, semble-t-il, multiplié l'emploi, surtout à partir de la fin du Second Empire, comme on peut s'en assurer en lisant les pièces d'Edmond Godinet, ou celles d'un Alfred Hennequin. Ils l'ont fait, convaincus que la péripétie était tout à la fois un facteur de surprise, donc d'intérêt, et un moyen d'accroître la rapidité du mouvement. Si bien que ce procédé – qui fait rebondir si opportunément l'action au moment où elle s'apprêtait à ralentir – est devenu une pièce capitale de


la construction du vaudeville. » (pp. 21-22).


13  Taxème, du grec *taxis*, qui signifie place, ordre, arrangement.


14  J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni (sous la direction de), *Décrire la conversation*, 'La mise en place', Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 322.


15  *Oeuvres complètes de Labiche*. Edition établie et annotée par Gilbert Sigaux, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1966.

16  Selon Kerbrat-Orechioni nous possédons tous deux « faces » (qui « constituent deux composantes fondamentales et complémentaires de tout être social ») : la face négative, qui comprend essentiellement « territoire corporel, spatial, ou temporel; biens et réserves, matérielles ou cognitives » et « la face positive, qui correspond en gros au narcissisme, et à l'ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction. » (*Les interactions verbales*, tome II pp.167-168) « Dans toute interaction duelle, ce sont donc quatre faces qui se trouvent mises en présence. D'autre part : tout au long du déroulement de l'interaction, les participants sont amenés à accomplir un certain nombre d'actes, verbaux et non verbaux. Or la plupart – voire la totalité – de ces actes constituent des menaces potentielles pour l'une et/ou l'autre de ces quatre faces : d'où l'expression proposée par Brown et Levinson de Face Threatening Acts, et popularisée sous la forme FTA(s)... » (*Les interactions verbales*, tome II p.169)


17  Erving Goffman, *Les rites d'interactions*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, p. 10.

18  Il y a plusieurs autres exemples, dans le théâtre de Labiche, de domestiques qui n'en sont pas. Dans *Le choix d'un gendre*, un vieux bourgeois qui veut s'assurer de la bonne conduite et du bon caractère de son futur gendre, se fait engager comme serviteur afin de s'assurer du bon caractère de celui-ci. On pourrait donc conclure que pour bien connaître un bourgeois, il faut être son domestique!

19  Antonina n'a pas oublié la gifle que lui donna Godivais (Rosafol) avant qu'elle ne le quitte. Dans cette première scène de la rencontre de l'ex-couple, elle s'en souvient, elle est toujours blessée et décidée à se venger ou au moins, cette fois-ci, à se défendre par tous les moyens. Kerbrat-Orecchioni définit le « soufflet » comme « symbole par excellence de l'honneur outragé » (*Les interactions verbales*, tome II, p. 169) Rosafol y goûte lorsque finalement il essaie de défendre sa position et de se débarrasser d'Antonina. La gifle qu'Antonina lui donne est le point culminant de sa dégradation.

20  Cela montre la nature instable de la domination dans les interactions. Les actes qui auraient dû être favorables à la position de celui qui les effectue, peuvent facilement se tourner contre lui. Kerbrat-Orecchioni constate à cet égard qu' « une


interruption, ou un ordre, constituent en soi des tentatives d'accaparer la position haute, mais si ces tentatives échouent, leur responsable va dégringoler le long de l'axe vertical, et se retrouver dans une position plus basse encore que celle qu'il occupait avant cette malheureuse initiative. (*Les interactions verbales*, tome II, p.108)


²¹  Dans *La femme qui perd ses jarretières*, Labiche se sert aussi de taxèmes non verbaux, mais dans le sens contraire car le maître (ancien domestique, héritier de son maître à lui) se sent toujours mieux dans la livrée du valet. Cela crée un jeu de « place » par excellence lorsqu'il rencontre un autre domestique qui doit entrer à son service.


²²  *Les interactions verbales*, tome II, p. 89.


²³  *Les interactions verbales*, tome II, p. 100.


²⁴  *Les interactions verbales*, tome II, p. 45.

²⁵  C.Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales* : « Toute interaction se déroule dans un certain cadre (fixé dès l'ouverture) et met en présence dans une situation donnée des personnes données, ayant certaines propriétés particulières, et entretenant un type particulier de relation. » (p.36, II)

²⁶  Pour une présentation de la situation et des conditions de vie des domestiques dans la société du XIXe siècle et dans le théâtre de Labiche, voir François Cavaignac, *Eugène Labiche ou la gaieté critique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 96-110.

²⁷  Guy Spielmann, *Le jeu de l'ordre et du chaos, Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Editions Champion, Paris, 2002, p. 227.

²⁸  H. Gidel constate que « la tradition du théâtre comique, et celle du vaudeville en particulier, imposent leur présence sur la scène : le public les attend. » (p.235)

²⁹  Guy Spielmann, *Le jeu de l'ordre et du chaos, Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Editions Champion, Paris, 2002 (p.230)

³⁰  Henry Gidel, *Le théâtre de Georges Feydeau*, Editions Klincksieck, Paris, 1979. (p.245)