

Silvia Disegni

## Zola critique de Labiche

Je préfère un vaudeville amusant à une tragédie imbécile<sup>1</sup>

En menant bataille en faveur d'un théâtre naturaliste, dont il essaie d'élaborer les principes dans la presse de son temps, Zola prend position dans le champ littéraire et, plus directement théâtral, contemporain : son élaboration passe, comme pour celle de son roman expérimental, par un examen attentif des pièces de l'époque, au moment de leur représentation ou de leur publication, dont il tire parfois des idées plus théoriques. Il réunira une grande partie de ses « feuilletons » dans deux recueils complémentaires publiés chez Charpentier en 1881: *Le Naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatiques*. L'un est centré en premier lieu sur le fonctionnement et les problèmes de la vie théâtrale et en second lieu sur les différents genres (y compris le vaudeville). L'autre sur des auteurs appartenant à une tradition plus ou moins éloignée (classicisme et romantisme) ou à des auteurs contemporains, comme Labiche, auquel il consacre un chapitre entier qui reprend deux articles de 1878<sup>2</sup>, publiés au lendemain de la publication du premier volume de son *Théâtre Complet* chez Calmann Lévy. Les deux volumes groupent des chroniques parues de 1876 à 1880, en particulier sous le titre de *Revue dramatique*, dans « *Le Bien Public* » - le journal qui publia *L'Assommoir* en 1876 - puis dans « *Le Voltaire* », Revue dramatique et littéraire. Ils complètent sa réflexion sur le théâtre à l'oeuvre dans *Le naturalisme au théâtre*, autre texte, inséré dans son volume de 1880 intitulé *Le Roman expérimental*. Il y est également question, quoiqu'en passant, de « M. Eugène Labiche dont la verve comique a été si franche »<sup>3</sup>, évoqué avec égards et sympathie dans des pages pourtant polémiques qui s'acharnent contre Sardou pour ses « intrigues compliquées »<sup>4</sup> et son comique né non « pas de la justesse de l'observation, mais de la grimace de ses personnages. » ; contre Dumas fils pour « son besoin de légiférer, de prêcher et de convertir »<sup>5</sup> ; et, moins brutalement, contre Augier qui « n'a pas eu la main assez vigoureuse pour se débarrasser des conventions qui encombrant la scène. »<sup>6</sup>. Il existe d'autres chroniques écrites au lendemain de la représentation de certaines pièces de Labiche qui n'ont pas été reprises en volume par l'auteur. Elles ont été publiées depuis, dans l'édition des *Oeuvres Complètes* de Zola du Cercle du Livre Précieux, dans les volumes des *Oeuvres Critiques I* (parmi ses "Causeries dramatiques") et III (dans sa *Revue Dramatique*). Sans doute plus liées à la contingence, elles permettent de montrer une évolution dans le jugement de Zola sur l'un des grands représentants du vaudeville de son temps. Les premières en particulier remontent au moment du grand succès de Labiche, sous le second Empire: la plus ancienne parut dans « *Le Globe* » et remonte à 1868. Alors, Zola, peu connu, ne s'est pas encore frotté à la critique théorique ni lancé dans l'écriture de ses comédies, *Les Héritiers Rabourdin* (1873-74) et *Le Bouton de Rose* (1876). Il ne rêve pas encore de « prendre place » à côté d'« Augier, Dumas, Labiche », comme il l'avoue à Flaubert, dans une lettre du 30 novembre 1878.

Les jugements portés sur Labiche s'inscrivent de plus en plus fréquemment dans une critique dramatique qui lui sert à prendre ses distances, au nom de la vérité et

de l'observation du réel, de tout ce qu'il déplore au théâtre soit parce que trop vieux – pour les plates imitations de pièces éculées (tragédie, drame romantique par exemple)- soit parce que les auteurs exploitent jusqu'à la corde l'artifice et toutes les techniques qui font du théâtre l'« art de la convention » par excellence (un certain type de comédie à la Scribe, voire Augier, par exemple). On pourrait imaginer que Labiche, qui appartient à une autre génération que la sienne (1815-1888) et qui, en 1880, entrera à l'Académie Française, temple d'une littérature consacrée bien éloignée du naturalisme, fait partie de ces auteurs sur lesquels il exerce sa virulente polémique, étant non seulement l'un des majeurs représentants du vaudeville mais, de surcroît l'un des inventeurs d'une certaine de ses expressions, selon une idée répandue<sup>7</sup> et partagée par Zola lui-même. Ne va-t-il pas jusqu'à considérer *Le Chapeau de paille d'Italie* comme une

pièce qui est devenue le patron de tant de vaudevilles. Ce jour-là, M. Labiche avait fait mieux que d'écrire une pièce, il avait créé un genre. L'invention était un cadre si heureux, si souple pour contenir toutes les drôleries imaginables, que, fatalement, le moule devait rester. Je dirai presque qu'il y avait là une trouvaille de génie, car ne crée pas qui veut un genre.<sup>8</sup>

Contrairement à ce que l'on peut penser, donc, Labiche semble le fasciner. Pourtant qui de plus éloigné que lui dans la représentation « sérieuse » du réel tentée dans ses romans, qui de plus différent de lui pour sa recherche de cette fantaisie, soeur de la convention, que Zola oppose constamment au nouveau théâtre naturaliste, ne serait-ce que parce qu'elle contribue, soit à fausser le réel soit à l'édulcorer pour le faire accepter des autorités, de la censure et du public bourgeois qui emplit les salles parisiennes des années 60-80?

Comme il arrive souvent, Zola surprend parce qu'il est capable d'analyser certains auteurs non pas en les ramenant systématiquement à lui, à son propre projet ou sa propre pratique, mais en essayant d'en dégager les particularités, en restant à l'écoute de ce qui constitue leur « tempérament », leur originalité, valeur forte dans toute sa critique et devant laquelle il devient plus indulgent. On commet trop souvent l'erreur de penser qu'il n'est qu'homme de système. On oublie que dans sa critique, il est souvent à l'écoute des textes et des écrivains. L'un des domaines où il surprend le plus est celui de l'écriture comique et en particulier du théâtre comique, sans doute parce qu'il a lui même pratiqué le genre. Pour mieux comprendre le paradoxe, nous analyserons l'évolution de son jugement sur Labiche depuis son article de 1868 jusqu'à ses ouvrages de 1881, du plus contingent au plus systématique ou, pour reprendre ses paroles, d'une critique « fille de la fièvre du journalisme d'informations » à celle qui a « une méthode et sait où elle va.»<sup>9</sup> Dans cette évolution, il faut remarquer l'importance de la publication en volume du *Théâtre Complet* de Labiche en 1878, donc du texte écrit qui marqua un regain d'intérêt pour les pièces d'un auteur dont beaucoup disaient, surpris, qu'il continuait de faire rire, même à la lecture (Augier, Daudet, Sarcey<sup>10</sup>, Lemoine<sup>11</sup>). Sa

publication en volume donna à son texte une légitimité majeure- elle fut suivie en effet par sa réception à l'Académie Française en 1881-. La critique commença à apprécier des qualités que l'on attribuait souvent aux acteurs pour lesquels les pièces étaient écrites. On commença à parler d'observation, de satire jusque là sous-estimées, à la faveur de sa grande connaissance de la machine théâtrale et comique. Le comique de caractère était oeuvre de moraliste et le comique de moeurs relevait de la satire. Zola participa à cette redécouverte. La publication fut à l'origine de sa plus vaste réflexion sur l'auteur et sur la place qu'il occupait parmi ses contemporains. Il s'en explique dans un paragraphe - malheureusement supprimé dans le volume- de l'article qui constituera la première partie du Eugène Labiche de "Nos Auteurs Dramatiques" (précédemment publié dans « *Le Bien public* », le 17 juin 1878). Il y écrivait :

Il faut, avant tout, remercier l'auteur d'avoir eu l'excellente idée de réunir ses pièces, dispersées un peu partout et dans tous les formats. De même qu'on ne juge bien d'un peintre que sur une exposition rétrospective et générale de ses oeuvres, de même je crois que le *Théâtre complet* de M. Labiche va le mettre à son rang parmi les auteurs dramatiques en montrant quelle place originale il tient depuis trente ans de notre théâtre.<sup>12</sup>

## 1-Les chroniques non recueillies en volume

Il arrive que Zola ne voit pas les pièces dont il parle : « il ne voit pas tout », écrit Henri Mitterand, « et il laisse parfois ses fauteuils à des informateurs, ou il se sert de compte rendus antérieurs aux siens »<sup>13</sup>. On ne sait donc pas avec précision s'il a assisté à toutes celles de Labiche dont il est question dans ses causeries. Et il y en a un certain nombre. S'il est vrai qu'il n'y est pas toujours question du jeu des acteurs ou de la mise en scène, ni des réactions du public et que sa critique paraît parfois porter sur un texte, on peut mal imaginer qu'il n'ait pas assisté aux pièces d'un auteur comique dont on ne pouvait parler trop simplement à cette époque, pour sa grande notoriété et la bonne connaissance que pouvait en avoir le public. Même si, parfois, il n'était pas le seul auteur d'une pièce écrite à quatre mains, comme il arrivait alors dans le domaine du vaudeville.

Ainsi, il consacre sa rubrique *Théâtres* du « Globe » (8 février 1868) à la première de la comédie en quatre actes de Labiche et Barrière: *Le papa du prix d'honneur* représenté au Palais Royal. Elle n'est pas très élogieuse malgré la reconnaissance implicite d'un des plus grands succès de Labiche, *La Cagnotte* :

On m'a affirmé qu'au dernier moment les auteurs se sont aperçus que leur pièce marchait assez mal. A trois reprises, la première représentation a été reculée. MM. Labiche et Barrière ont remanié diverses scènes et, dit-on, tout le troisième acte. Il est regrettable pour eux qu'ils n'aient pas pris une mesure plus énergique. Puisqu'ils comprenaient, aux répétitions, que leur oeuvre se traînait péniblement, ils devaient la supprimer, la retirer tout à fait. Ils auraient ainsi évité un demi-succès, ce qui est pis qu'une chute franche. *Le papa du prix d'honneur* n'est digne de l'auteur de *La Cagnotte* ni de l'auteur des *Faux Bonshommes*.<sup>14</sup>

Après avoir longuement résumé la pièce en en soulignant tout l'ennui qu'elle

procure, il examine les nombreuses raisons de sa faiblesse. Il attribue principalement celle-ci au fait d'être « mal construite », d'être faite de « scènes mal cousues » ; ensuite, de ne pas avoir été bâtie sur une « donnée franche », « l'idée première » n'étant « pas nette » ; et encore de n'« amener aucune situation vraiment drôle », de ne pas avoir le « rire large » ; enfin, de proposer des « situations fausses » et des « invraisemblances », ce que Zola attribue au manque de logique : « Au théâtre du Palais-Royal nous sommes en plein royaume de la folie .Les bouffonneries ont cependant leur logique »<sup>15</sup> L'invraisemblance des situations a pour conséquence le dénouement « misérable », l'absence de logique dans la peinture des personnages, dont on ne sait pas à « quelle catégorie » ils appartiennent, et dont les prototypes ont été trop mal choisis pour que la satire « d'une classe de citoyens » - au demeurant trop limitée puisqu'il s'agit des prix du concours général- puisse porter. En somme, à part quelques détails, rien ne porte dans une pièce où les auteurs bouchent des trous et tirent des ficelles, selon ses expressions.

Pourtant, dans ce texte où sont énumérés tous les critères qui serviront plus tard à Zola à remettre en cause le vaudeville en général (construction; invraisemblance des personnages/pantins qui ne naissent pas de l'observation mais sont dictés par une recherche d'effets et par les besoins d'une intrigue complexe ; comique forcé et satire de détail), il se limite à condamner une pièce sans jamais arriver à condamner un auteur (Labiche en particulier) ni un genre (le vaudeville). Car pour déprécier la pièce, il a besoin d'un repoussoir, une autre pièce, réussie celle-là, un autre vaudeville, du même auteur de surcroît, puisqu'il s'agit de *La Cagnotte*, érigée au rang de véritable « épopée burlesque ».

Il n'y a pas dans l'oeuvre un souffle, un rire large qui part, comme dans *La Cagnotte*, d'un premier acte solide et complet en lui-même, et qui grandit à mesure que les épisodes se succèdent logiquement, un à un, formant une sorte d'épopée burlesque.

Labiche et le vaudeville seraient donc saufs. Dans le texte ne se donne à lire aucune des proclamations de principe que l'on trouve dans une autre causerie où Zola condamne violemment un autre genre en vogue alors, le mélodrame : « Ah ! j'oubliais : je déteste le mélodrame. »<sup>16</sup>

Son attitude est analogue quand, le 15 avril 1873, il écrit dans la rubrique *Variétés* de « L'Avenir National » une autre causerie dramatique portant une fois de plus sur des pièces représentées au Théâtre du Palais Royal. Si dans la première partie, son accueil au *Roi Candaule* de Meilhac et Halévy est enthousiaste pour la « trouvaille », la drôlerie et la « nouveauté » garantie par « les traits pris dans la réalité », les quelques lignes consacrées à l'acte de Labiche, *Vingt neuf degrés à l'ombre* ne sont pas flatteuses : « Rien de moins original » écrit-il. Il s'agit en effet de l'histoire d'un mari trompé qui se serait accommodé de son cocuage si un ami ne l'avait obligé à défendre son honneur. Pourtant, une fois de plus, ni l'auteur ni le genre ne sont explicitement remis en cause mais simplement la pièce, pour ses procédés et ses excès: personnages forcés, situations baroques, ne provoquant qu'un rire nerveux, presque pathétique dans la recherche d'effets comiques. Comme si le patron de ce type de pièce avait fait son temps et commençait à s'essouffler pour ses trop nombreuses reproductions qui, pour continuer de plaire, devaient aller toujours plus loin. Autrement dit, le dernier Labiche qui recommence le premier, innovateur celui-

là, risquerait d'être aussi faible que tous les imitateurs du *Chapeau de Paille d'Italie*, devenu une simple formule, un « vieux cadre de vaudeville »<sup>17</sup>.

M. Labiche est un auteur de grand talent. Si sa pièce a paru si pâle, et si malheureuse, à côté de la pièce de MM. Meilhac et Halévy, c'est surtout au procédé littéraire qu'il faut s'en prendre. L'auteur de *Vingt neuf degrés à l'ombre* force la note, outre les personnages, demande à des situations baroques une sorte de gaieté forcée qui secoue la salle d'un rire nerveux. Pas le moindre respect pour la vérité des profils qu'il nous montre. C'est une course, un gros rire ; il s'agit d'aller rondement, au milieu de tous les casse-cou, et de faire crier grâce au spectateur moulu et ahuri. Quelquefois, avec ce système, la pièce est d'une drôlerie extravagante ; mais quand elle n'est pas drôle, elle reste inquiétante, lugubre comme une noce promenée dans des voitures de deuil, noire et éteinte comme un feu d'artifice mouillé. <sup>18</sup>

Donc, pas de véritable condamnation d'un auteur « de grand talent » ni celle d'un genre. Toutefois, par opposition avec la première pièce recensée dans le même article et avec celle qui succède à ce jugement à l'intérieur de celui-ci, le drame de Touroude, *Jane*, on comprend bien que Zola est surtout intéressé par un autre type de théâtre, plus « respectueux » de la « vérité », donnant dans le registre sérieux et sur lequel il commence à avoir des idées précises. Celui-ci l'attire alors parce qu'il autorise la « dissection », l'étalage de « la bête humaine » sur « la pierre d'amphithéâtre ».

En trois coups de scalpel, les chairs sont à nu, et la démonstration est faite. Là est le théâtre moderne, selon moi, dans cette littérature expérimentale. Nous sommes fatigués des contes de nourrice, des intrigues compliquées et mensongères, ides éternels pantins des faiseurs. Nous voulons de la vérité.<sup>19</sup>

Ce théâtre ne répond nullement à celui de Labiche qui néanmoins continue d'être reconnu par Zola. Dans une *Revue dramatique* consacrée aux *Théâtres de genre : Le Gymnase, le Vaudeville, e Palais-Royal*, il oppose le Théâtre du Palais Royal aux deux autres, pour la qualité de son répertoire comique, ses farces « de beaucoup supérieures (...) aux comédies jouées sur des scènes réputées sérieuses ». Il en donne pour exemple celles de quatre auteurs dont trois d'entre eux sont, à son avis, les représentants d'une comédie plus moderne, Meilhac, Halévy et Gondinet. Mais il leur ajoute Labiche, qui, quoiqu' appartenant à une autre génération, est le seul vétérane qu'il semble sauver parce que, comme eux, il a « touché de bien près la haute comédie, tout en restant dans le rire à outrance. » Il participe ainsi des efforts louables tentés par le Palais Royal « pour ne pas faire mourir au théâtre la gaieté de la nation. »<sup>20</sup> Donc, même s'il souhaite que cette comédie soit plus littéraire, Zola n'en place pas moins Labiche du côté d'une tradition nationale, en fait le représentant d'un rire bien français, qui risquait de disparaître étant donnée la situation du théâtre de son temps en proie aux interdits des moralistes et des censeurs. Le succès de Labiche auprès du public naîtrait donc de cette correspondance nationale, ce que Zola ne sous-estime nullement et qui est un aspect qu'il développera successivement au moment où il consacra deux chroniques entières à la publication de son théâtre.

C'est encore à « la belle gaieté » de Labiche qu'il se réfère dans son comte rendu de *La Cigale chez les fourmis* représenté en 1876 à la Comédie Française même si, une fois de plus, c'est pour déplorer qu'elle n'ait laissé aucune trace dans la pièce de l'auteur et de Legouvé.<sup>21</sup> Il apprécie aussi « les mots très gais », certaines « situations » « fort comiques »<sup>22</sup>, un « changement à vue fort drôle où le tripot se transforme brusquement en un concert d'amateurs »<sup>23</sup> de *La clé*, un autre vaudeville de Labiche et Duru, sur lequel Zola s'étend plus longuement dans une autre de ses revues dramatiques et dont il constate combien elle sait faire rire ce public dont il aime à traquer les réactions.

D'où son indulgence, surprenante, au moment même où il relève les faiblesses de l'intrigue (la pièce est « trop chargée de scènes épisodiques ») comblées par un trop grand nombre d'incidents ainsi que par des « invraisemblances trop grosses ». Alors, à partir de Labiche et du vaudeville, il commence à élaborer une idée de comique qui se situe à mi chemin entre celui d'un certain classicisme et le rire moderne, entre logique et fantaisie, à laquelle il semblerait impossible de renoncer pour satisfaire le public contemporain. Le comique prôné doit être « plus naturel », « tiré de la vérité des situations » sans toutefois qu'en soit exclue l'une des caractéristiques du vaudeville, l'extravagance. A une condition cependant : que la fantaisie ait une « base solide pour asseoir les extravagances de cette gaieté nerveuse, qui paraît devoir être le comique moderne ».<sup>24</sup> Qualité qu'il semblerait trouver dans le premier acte du vaudeville de Labiche, *La Cagnotte*. Décidément, à en croire les nombreuses occurrences du vaudeville dans la chronique théâtrale de Zola, on pourrait penser que c'est la pièce de Labiche qui l'a le plus marqué.

Or cette stratégie de conciliation va assez rapidement céder la place à une autre formule de comique développée dans d'autres chroniques dramatiques plus théoriques dont les présupposés sont l'approfondissement psychologique des personnages et leur fonction de moteurs de l'intrigue. Ceci nous éloigne de plus en plus de Labiche, qui fonctionne alors comme repoussoir.

L'action doit être une résultante des personnages : elle découle forcément des caractères et ne noue un drame ou une comédie que pour remuer des passions humaines. Au lieu de plaquer des pantins sur une action quelconque [...], il faut motiver une action par les tempéraments même des personnages. En un mot, les faits n'arrivent qu'en seconde ligne, l'élément humain doit dominer.<sup>25</sup>

Raisons pour lesquelles il consacre une chronique à *Volpone* de Ben Jonson (« *Le Voltaire* », 9 juillet 1878)<sup>26</sup>. La comédie anglaise, quoique beaucoup plus ancienne, répond mieux à sa définition. Elle fait souvent figure de modèle comique dans sa critique. Elle l'avait déjà inspiré au moment de la composition de sa propre comédie les *Heritiers Roubardin*. Il y reviendra dans ses articles sur Labiche. Mais le public anglais d'alors n'avait rien de commun avec le public des « petits bourgeois » de son temps « qui viennent, gantés de blanc, digérer à l'aise dans un fauteuil d'orchestre. » S'agirait-il là du public de Labiche? Peut-être. Mais c'est certainement celui des vaudevilles, de cette « littérature légère, d'une digestion facile, qui ne demande pas un grand effort pour être comprise. Le roman-feuilleton a eu un pareil

succès en Europe. »

Fort de ces développements et de plus en plus convaincu de ce qu'il entend par comédie « expérimentale » et naturaliste, Zola abordera le théâtre de Labiche d'une manière plus systématique au moment de sa publication en volume, soit à peu près à la même date et à partir de l'analyse de ses deux premiers volumes. A partir de ce moment là, il ne fera plus que signaler dans sa critique quelques reprises de l'auteur comme *Le voyage de M. Perrichon* et *Les trente Millions de Gladiator*<sup>28</sup> sans toutefois y consacrer de développements.

## Labiche et le vaudeville dans les recueils

Si les textes ci-dessus n'ont pas été recueillis en volume, deux des chroniques dramatiques de Zola concernant Labiche eurent le privilège de figurer dans l'un d'entre, *Nos auteurs dramatiques*. Elles sont réunies sous un même titre, *Eugène Labiche* et furent écrites au lendemain de la publication des deux premiers tomes de son théâtre. Elles contribuent ainsi à légitimer le nouveau Labiche du *Théâtre Complet*, qui le consacra « écrivain ».

Zola y reprend à son compte la préface d'Emile Augier dont il entend simplement développer certaines affirmations. Pour le faire, il en cite un extrait souvent repris dans les journaux qui, parce qu'il lui sert de point de départ critique, mérite qu'on s'y arrête. Augier écrit donc :

Dans sa vie aussi bien que dans son théâtre, la gaieté coule de son urne comme un fleuve charriant pêle-mêle la fantaisie la plus cocasse et le bon sens le plus solide, les coq-à-l'âne les plus fous et les observations les plus fines. Pour avoir une réputation de profondeur, il ne lui manque qu'un peu de pédantisme; et qu'un peu d'amertume pour être moraliste de haute volée. Il n'a ni fouet ni férule; s'il montre les dents, c'est en riant ; il ne mord jamais. Il n'a pas ces haines vigoureuses dont parle Alceste ; il écrit comme Régnard, pour s'amuser et non pour se satisfaire.<sup>29</sup>

Zola alors commente :

Cela est excellemment dit, avec beaucoup de justesse et de vérité. Seulement, cela demande à être un peu développé, pour être mis en pleine lumière.<sup>30</sup>

Il s'y atèle donc dans la longue étude qu'il lui consacre, composée de deux parties. Dans la première, domine l'image d'un Labiche auteur dramatique plein de « bonhomie », au « rire franc », à la « verve abondante et épanouie »<sup>31</sup>, « l'un des fantaisistes les plus sains que nous ayons eus » (NAD, p. 267) dont il s'obstine à dire qu'il n'est qu' « un rieur, rien de plus », en se contredisant parfois, puisqu'il relève ailleurs ses qualités plus profondes de moraliste: dans le choix du sujet, comme par exemple dans le cas du *Misanthrope et l'Auvergnat*, sujet d'une « satire bien amère » ou issue d'une « grande question philosophique » (NAD, p. 256) ; dans *Edgard et sa Bonne*, considéré bel et bien comme une « étude de moeurs » ; ou encore dans *La fille bien gardée* où il montre « nettement les vices de l'antichambre pénétrant dans le salon et la chambre à coucher, et atteignant jusqu'aux petites filles dans leur berceaux. » (NAD, p. 257). Dans la deuxième

partie, il relève que le deuxième volume du *Théâtre Complet* « contient les pièces les plus littéraires de M. Labiche » devenu de ce fait « un auteur dramatique, d'un vol plus large, se haussant parfois à la grande comédie » (NAD, p. 267). Il insiste une fois de plus sur la valeur de certains sujets de pièces comme *Le voyage de M. Perrichon*,

tiré d'une observation toute philosophique, qu'un La Rochefoucault misanthrope aurait pu formuler ainsi : « Nous aimons les hommes non pour les services qu'ils nous rendent mais pour les services que nous leur rendons. » (NAD, p.262.)

Il met ainsi son goût du pastiche et sa connaissance du classicisme au service d'une pièce « qu'on s'étonne de ne pas voir désormais au répertoire de la Comédie française. » (NAD, p. 262) En somme, il semblerait partager l'idée énoncée par Augier dans sa préface selon laquelle, il n'est « pas de comédie plus profonde d'observation » que le *Voyage* <sup>32</sup>, comme par ailleurs celle selon laquelle il n'y en aurait pas de « plus philosophique » que *Le Misanthrope et l'Auvergnat*. C'est en somme pour Augier une manière de dire que Labiche a su « élever son genre. ». L'avis est manifestement partagé par Zola.

Littéraire signifie donc pour lui l'appartenance à la tradition de la grande comédie qui, en premier lieu, dénonce les vices des hommes en développant l'analyse des personnages, avec une simplicité de moyens comiques et une unité structurelle visant à l'approfondissement psychologique. Il s'agirait en somme du programme auquel Zola fait appel dans la création de sa propre comédie. Programme classique s'il en est, avant que d'être naturaliste et qui ne concerne qu'une partie de la production de Labiche. Il établit donc une hiérarchie dans ses pièces et préfère développer une idée d'appartenance plutôt que de particularité, en ramenant sa production à des canons plus anciens. Alors, dans ses meilleures pièces en plusieurs actes, Labiche oeuvre avec « souplesse » et « science » non pas pour créer un type « marionnette », ridicule dans son schématisme et ses « grimaces » comme il le lui a reproché parfois, par exemple dans certaines pièces du premier volume <sup>33</sup>, mais pour donner à certains de ses personnages une épaisseur et des nuances inattendues : « nous ne sommes pas là dans une comédie d'intrigue. Nous nous trouvons en pleine analyse humaine » (NAD, p.263), affirme-t-il à propos du *Voyage*. Il insiste sur la complexité psychologique d'un Perrichon qui est en effet un homme plein de contradictions, à la fois « intolérable de vanité bête » « poltron », égoïste « féroce » mais aussi « naïf et brave homme au fond. » (NAD, p. 262-263). L'art de Labiche réside dans le fait qu'il a su tirer une pièce en quatre actes de ce personnage, sans toutefois qu'il y ait dans la pièce de « complications inutiles », comme c'est le cas chez Sardou, mais une « simplicité » dans les « éléments comiques » et ce, même s'il aurait pu aller jusqu'au bout de son analyse: « Il me semble qu'on aurait pu tirer le dénouement du caractère même de M. Perrichon. » (NAD, p. 264) ; même s'il aurait pu également donner une majeure « unité » à la pièce en amenant les épisodes les uns après les autres au lieu de procéder par ajouts successifs « pour donner du corps à la pièce. » Malgré tout, Labiche a créé, à partir du monde bourgeois, une sorte de comédie classique en essayant par là de rehausser le statut du vaudeville et de réveiller la torpeur d'un public paresseux.

Ce n'est pourtant là qu'un aspect de son théâtre. Zola se rend bien compte qu'il ne peut pas réduire Labiche à ce simple schéma, lui qui est avant tout l'expression de



son temps et en particulier du rire du Second Empire et de la Troisième République, donc d'un rire dépassé par Meilhac et Halévy mais néanmoins « moderne ». L'on peut alors supposer, à le lire, que l'une des raisons de son estime pour l'écrivain est qu'il ait réussi à représenter le monde bourgeois de son époque malgré tous les interdits et les limitations imposées à la scène. C'est sans aucun doute ce paradoxe qui fascine Zola, attentif à ce Labiche : comment il arrive à dire et comment il arrive à faire passer ce qu'il dit , en obtenant, qui plus est, un consensus généralisé. Si on lit les pages que Sarcey ou Zola, pourtant aux antipodes dans leur conception du théâtre et plus généralement de la littérature, consacrent à Labiche, on se rend compte de cette unanimité surprenante!

Le maître de Médan relève donc que dans un monde où le théâtre est muselé et surveillé, il a osé affronter des sujets absolument immoraux pour son temps en réussissant à les faire accepter du public, de la critique et de la censure parce qu'ils étaient traités avec légèreté et faisaient rire. De ce point de vue, Zola insiste particulièrement sur les comédies en un acte où il perçoit une majeure liberté dans le choix des sujets et dans la manière d'affronter les moeurs de son temps. Et l'écrivain naturaliste que la critique n'a cessé de calomnier parce qu'il s'occupait des ordures de la société, ni de condamner pour son immoralité, que la censure n'a cessé de surveiller avec attention, l'auteur de *Pot-Bouille* ne cache pas son admiration pour un auteur dramatique qui a su faire passer, grâce au rire, la représentation des tares de la société bourgeoise contemporaine, et porté sur scène, comme c'est le cas dans *La fille bien gardée*, « le drame effroyable qu'il y a sous cette farce» (NAD, p. 258). *Edgard et sa bonne* est significatif de ce point de vue. Il s'agit d'

un des cas les plus délicats, les plus scabreux qui se présentent dans les familles. Le fils de la maison, Edgard, a des tendresses pour Florestine, la femme de chambre de sa mère. Cependant, il va se marier, cette liaison l'assomme et il voudrait bien rompre. Mais Florestine entend être aimée; aussi apporte-t-elle toutes sortes d'empêchement au mariage. Voilà qui est peu moral. On pourrait remuer avec cela tous les bas-fonds du cabinet de toilette et de la cuisine. Les promiscuités fatales de la vie de famille, les complaisances polissonnes, toute l'ordure tolérée qui prend place au foyer, sont là , en jeu et d'une façon très crue. Mais ne vous inquiétez point. M. Labiche rira d'un rire si énorme, il sortira de la vie réelle par un tel élan de fantaisie folle, qu'il n'y aura rien de blessant dans le sujet. (NAD, p. 256)

De même à propos de *La fille bien gardée* :

Cette fois, c'est le comble. Le sujet est tellement répugnant, qu'il a fallu un tour de force pour le mettre en scène et le faire accepter [...] Que pensez-vous de ce spectacle: des domestiques débauchant une enfant de sept ans ? Remarquez que Berthe est très délurée, qu'elle a bu du kirsch à Mabille, qu'elle est allée à la caserne de Rocamboles. Qu'elle revient grise et que, pour être complète, elle a entendu et retenu une ronde soldatesque, pleine de sous-entendus égrillards. Ne serait-ce pas le cas, pour la critique pudibonde, de s'indigner ? O sacrilège, o pureté de l'enfance ! Un être si innocent dans un pareil ruisseau ! Voyez-vous cette

pauvre petite créature de sept ans battre les murs, tremper dans la honte des amours de la domesticité, revenir avec des yeux luisants d'un bal de filles et d'une caserne de carabinier ! On ne peut donner à l'enfance un soufflet plus cruel, on ne peut montrer plus nettement les vices de l'antichambre pénétrant dans le salons et la chambre à coucher, et atteignant jusqu'aux petites filles dans leurs berceaux.(NAD, p. 257)

Sujet, qui, raconté par le romancier naturaliste, prend évidemment un tour bien plus sombre! Sans doute pour la raison suivante: Zola entend relever le paradoxe d'une critique moraliste et bien pensante, à laquelle il s'adresse ici de toute évidence, pour lui montrer soit qu'elle est dupe soit qu'elle est hypocrite et superficielle puisqu'elle refuse, dans un autre genre, ou dans un autre registre, le roman ou le théâtre naturaliste portant sur des sujets analogues. Ce faisant, il fait part de sa propre surprise devant la force d'un auteur capable de toucher certains sujets sans jamais « bousculer le public » ni faire basculer la pièce du côté du tort : « une note trop énergique et le public se fâcherait. Il faut avoir les doigts légers, effleurer à peine les plaies humaines, de manière à ne produire dans la salle que d'aimables chatouillements. » (NAD, p. 261) Tout est donc question d'équilibre et de mesure :

Insister un peu plus ici, donner d'avantage de vérité à cette scène, couper les cabrioles dans cette autre scène, et l'on serait certain d'un résultat. Un observateur plus âpre, un écrivain ayant l'amour des choses vues, scandaliserait des les premiers mots. M. Labiche s'en mêle et toutes les monstruosité disparaissent, ou du moins se cachent sous une gaieté si aimable qu'il n'y a pas lieu de se révolter.(NAD, p. 258)

Selon Zola, l'une des manières de réaliser le miracle est d'avoir établi, d'entrée de jeu, avec le spectateur puis avec le lecteur, un « pacte de lecture » au sens plus vaste, qui fonctionnerait comme une sorte de garde-fou. Labiche déclare de mille manières qu'il veut seulement faire rire. Il peut se permettre ainsi de démasquer la comédie bourgeoise parce

qu'il a bien soin , avant tout, d'avertir le public que c'est uniquement pour passer une heure agréable, que la comédie, quoiqu'il arrive, se terminera de la plus heureuse façon du monde. J'ai souvent constaté que dans la fantaisie, l'auteur pouvait aller très loin au théâtre. Du moment où il est bien convenu entre l'auteur et le public qu'on plaisante, qu'il n'y a rien de vrai dans l'aventure, il est permis de tout montrer et de tout dire. M. Labiche a excellé dans ce tour fantaisiste donné aux réalités les plus déplaisantes. Son comique est fait de vérités cruelles de la vie, regardées sous leur côté caricatural et mises en oeuvre par un esprit sans amertume, qui reste volontairement à la surface des choses.(NAD, p. 269-270)

Autrement dit, certains genres ou registres sont plus libres que d'autres au théâtre parce que moins légitimés, ils sembleraient soumis à une censure moins vigilante mais aussi, ils ont trouvé des types de langage qui échappent à la censure ou la

déjouent : tel est le cas de la pantomime, si prisée de Zola dans son volume *Le Naturalisme au théâtre*, qui s'exprime non plus par la parole mais par le corps; tel est aussi le cas du vaudeville de Labiche au comique exacerbé qui, certes, transforme la vérité, l'exagère comme le fait de son trait la caricature - si souvent associée par Zola au théâtre de Labiche-. Mais la caricature n'a-t-elle pas pour but de mieux donner à voir la réalité par la stylisation et le grossissement de son objet en provoquant le rire ?

L'une des particularités de Labiche serait donc la légèreté dans la manière de traiter le sujet. « Il effleure la vie » et il le fait par le « jeu ».

Tout le monde sait bien dans la salle, que ce n'est là qu'un jeu ; et si l'on venait à l'oublier, un clignement d'oeil de l'auteur, un calembour, une situation cocasse le rappellerait à chacun. La pièce dans sa fabrication, dans ses pantins, dans son style, porte cet écriteau : « C'est pour rire. » Dès lors, on rit. (NAD, p. 258)

Donc, l'un des moyens utilisés par Labiche est non pas de cacher l'artifice, de la convention propres au théâtre que certains auteurs de drame ou de comédie essaient de faire oublier, au nom de la mimesis d'un réel qui n'est en fait qu'« idéalisé » voire « faux »<sup>34</sup>, mais de les exhiber en les exploitant le mieux possible au nom d'une spectacularisation dans la représentation du monde contemporain. S'il traite bien de sujets sérieux, il le fait sur le mode de l'invraisemblance, en soulignant celle-ci plutôt qu'en la camouflant, grâce à l'excès, la surenchère. Ainsi, les coïncidences constantes et le hasard, prennent dans la pièce, de manière manifeste, la place de toute logique raisonnée; les situations au premier abord réalistes se transforment en situations absurdes; la grimace excessive des personnages « caricaturés » remplace le masque de la farce ancienne; les quiproquos n'ont pour but que d'amuser; l'utilisation d'objets typiques de la vie quotidienne de son temps (parapluie, chapeau...) tient plutôt de la prestidigitacion que de la caractérisation d'un lieu ou d'un milieu.

Ce n'est pas un hasard si la notion de fantaisie est très souvent évoquée par Zola à propos de Labiche : A propos du *Chapeau de paille* : « Dans notre vaudeville contemporain, on n'a encore rien imaginé de mieux, d'une fantaisie plus folle ni plus large, d'un rire plus sain ni plus franc. » (NAD, p. 255) ; « j'ai souvent constaté que dans la fantaisie, l'auteur pouvait aller très loin au théâtre [...] M. Labiche a excellé dans ce tour fantaisiste donné aux réalités les plus déplaisantes. » (NAD, p. 261) ; à propos des *Vivacités du capitaine Tic* : « Ici, nous retombons dans la fantaisie, mais quelle aimable fantaisie ! » (NAD, p. 265). C'est là un terme qui est généralement connoté négativement dans la critique d'un Zola qui entend imposer le naturalisme au théâtre et voit dans celle-ci l'obstacle majeur à l'affirmation de la vérité sur scène car elle est synonyme d'invention sans limite, sans contraintes. Il aurait souscrit sans doute à cette définition: « L'essentiel de la fantaisie consiste donc dans l'imagination en liberté, jouant en marge du réel, c'est-à-dire des règles de la logique et de l'usage. »<sup>35</sup> Elle aurait plutôt pour but de faire passer un bon moment au public et de lui faire oublier le réel par le rythme de ses pièces plutôt que de lui donner à voir le monde et de mieux le lui faire connaître. A la limite, la fantaisie qui tient d'abord du ludique, pourrait s'exprimer grâce à une bonne connaissance de la mécanique théâtrale et verbale sans que de véritables idées sur le monde soient représentées sur la scène. L'emploi du terme à propos de Labiche

est bien lié à cette idée de *maestria* dans l'art théâtral. Mais aussi Zola établit de telles nuances dans l'acception de ce terme qu'il attribue à la fantaisie de Labiche un statut particulier. Dans ses « petits actes », « il n'est plus dans la fantaisie absolue, il effleure la vie, il touche à pieds joints les égouts, il touche du bout des doigts les plaies les plus vives», au risque de se « brûler ». (NAD, p. 255). Soit, un Icare qui sait néanmoins à quelle distance du soleil s'arrêter pour ne pas risquer la chute ; soit encore un artiste « funambulesque » frère de ceux des *Odes* homonymes de Banville. Car cette fantaisie-là est proche du phénomène qui porte son nom et traverse le siècle, de celle qui a travaillé le réalisme dès son origine (Champfleury) en donnant forme, tout au long du siècle, à cette autre notion de « modernité ».

D'abord, elle est double, hybride. Légère, elle reste à la surface des choses, entre un dehors et un dedans des objets touchés, dont elle fait à peine entrevoir l'essence, rapidement, sans s'y attarder, prise à l'intérieur d'un mouvement perpétuel. L'importance du détail est alors fondamentale puisqu'il doit « résumer », dans le cas du théâtre l'essence d'une situation, d'un personnage emporté dans un tourbillon. Étrangement, on pourrait alors dire de Labiche ce que Paul Ginisty dit de Debureau, le célèbre acteur et auteur de pantomime du temps: « il avait un art merveilleux de *résumer* bien que légèrement et comme en glissant, de faire passer une image devant les yeux. »<sup>36</sup> Aussi, le détail joue un grand rôle et fonctionne comme un indice. Zola souligne en effet « l'abondance inépuisable de détails comiques coulant de source » dans son oeuvre. Détails comiques parce qu'incongrus qui, lorsqu'il s'agit d'objets, surprennent parce qu'ils dépassent leur simple valeur d'usage pour participer à la représentation absurde d'un monde transfiguré, en portant le réel du côté de la mascarade. De ce point de vue Labiche est clair car il ne veut pas mimer le réel, en risquant de dire le faux pour le vrai comme dans certaines comédies honnies de Zola parce qu'elles disent un faux réel en le présentant comme vrai. Tel n'est pas son pacte. Il entend simplement jouer avec lui dans le seul but de faire rire le spectateur en lui montrant du doigt les détails comiques et incongrus du monde et alimenter sa stupeur face au réel, qui n'est plus représenté dans sa monotonie mais dans toute sa bizarrerie. Stupeur aussi face à sa vie de tous les jours et à son milieu, transfigurés. Le pacte est net: faire amuser le spectateur, grâce à une sorte de carnalisation du réel fondé sur des renversements de sens et de fonctions permanents (situations, personnages), sur un comique du bas-corps (où sont satisfaits les besoins primaires, alimentaires et surtout sexuels même si de manière allusive : « crue » dit Zola), sur des ritualisations d'événements au moyen de fêtes, danses et farandoles (autour de mariages, certes, mais aussi de randonnées touristiques, de repas, de départ en vacances). Et cela dans un rythme « de va-et-vient », comme dit Zola, qui enlève, au lieu d'alourdir, mieux adapté à la vie parisienne de cette deuxième moitié du siècle. Il devient par là plus léger qu'une farce. On pourrait trouver un exemple de cet allègement du comique de la farce dans une situation relevée par Zola dans *Les Vivacités du capitaine Tic*. Sans l'expliquer, il y montre la manière dont Labiche transforme la scène topique des coups de bâton ou du coup de pied de la farce en autre chose, en se limitant à suggérer l'acte, sans le représenter, ce qui ferait presque douter de son existence si l'on s'en tenait à la réaction du battu présumé :

M. Labiche a imaginé un adorable garçon, auquel ses vivacités donnent un charme de plus ; et, de toutes les violences, il a su choisir la seule qui fut comique, le coup de pied quelque part. Il y a là-dedans un coup de pied

épique, celui que reçoit le tuteur grincheux, M. Désambois. Il est déjà dans la coulisse, il a disparu, lorsque le capitaine allonge violemment la jambe. Et le plus drôle, c'est que M. Désambois, quelques instants plus tard, rentre majestueusement, sans vouloir jamais ouvrir la bouche sur l'accident. Quelle heureuse gaieté ! Comme les choses les plus fâcheuses tournent à la belle humeur, avec M. Labiche.<sup>37</sup>

Car ce qui fascine le plus Zola chez le vaudevilliste pour lequel il a tant d'estime malgré la distance qui les sépare, c'est donc qu'il sait faire rire : cette « heureuse personnalité »

devait être le rire de la bourgeoisie française pendant plus d'un quart de siècle.

Ce n'est pas là un petit honneur : tenir en gaieté deux ou trois générations, être pendant trente ans la joie de la France. Les auteurs comiques de grand talent, comme M. Labiche, finissent par être les représentants d'une gaieté qui a sa place dans l'histoire de nos mœurs.<sup>38</sup>

Et les pouvoirs de Labiche sont incontestés. Dans sa préface, Augier qui parle à son propos de « gaz hilarant », nous montre un lecteur de son théâtre rire tout seul; on sait par ailleurs qu'on faisait lire Labiche aux convalescents pour les égayer. D'aucuns rapportent l'anecdote la plus significative de ce phénomène que l'on pourrait qualifier de national:

Un spectateur rougeaud et gras, suant à grosses gouttes, est saisi d'un tel fou rire que le sang lui monte à la tête, congestionné l'air lui manque, il rit encore, mais il suffoque déjà, il tombe de son fauteuil et, dans les derniers spasmes de l'hilarité, il succombe, victime d'une crise d'apoplexie, littéralement mort de rire.<sup>39</sup>

Le coupable : *Le Chapeau de Paille d'Italie*.

Et s'il a su faire rire, c'est parce qu'il sait rire lui-même. « Un rieur, rien de plus », avait écrit Zola dans le premier article recueilli dans son étude. Il y revient dans le second, pour donner à la phrase un sens plus vaste et pour qu'il n'y ait pas d'équivoque sur ce jugement. Est-ce à la suite d'une lettre que Labiche lui a adressée et dont il parle peu après, où l'auteur comique affirme : « je n'ai jamais pu prendre l'homme au sérieux »? Zola ajoute alors:

Mon jugement a été que M. Eugène Labiche était un rieur, rien de plus. J'ai regretté ensuite ce mot, craignant qu'on ne lui donnât pas une acception assez large. Ne rit pas qui veut, au théâtre surtout. Le rire est un des dons les plus heureux et les plus rares qu'on puisse apporter. Et rien n'est français comme le rire. Le génie national passe par Rabelais, par Molière, La Fontaine et Voltaire. Toute appréciation littéraire étant réservée, c'est déjà un bel éloge que de dire d'un auteur dramatique : « Il sait rire. » (NAD, p. 259-260)

Zola parle en connaissance de cause, n'ayant pas obtenu de tel succès ses deux comédies! Or le rire du public le fascine. Dans sa critique dramatique, il se présente souvent comme un spectateur à l'écoute de celui-ci, fasciné par la contagion provoquée par les esclaffements du public dans une salle de théâtre et lui-même

étonné du sien. Cependant, quoique toujours fasciné par l'expression physique du rire, il ne l'assimile pas toujours à la joie saine que Labiche suscite. Et l'on peut mesurer la différence de qualité des éclats de rire qu'il provoque avec ceux dont il parle avec mépris, en particulier lorsqu'il s'agit de celui que le vaudeville assure. Ainsi il est « surpris de la gaieté débordante du public » parisien à la représentation de *Niniche* de MM. Hennequin et Millaud qui « fait rire aux éclats » d'« honnêtes bourgeois, à coup sûr, qui faisaient scandale tant elles s'amusaient » et d'ajouter :

Ai-je ri moi-même ? Mon Dieu, je crois que oui. J'avais beau me dire que tout cela était très bête, que la pièce avait été faite cent fois ; j'avais beau trouver les actes vides, l'esprit grossier, le dénouement prévu à l'avance : ce grand et bon rire de la salle me gagnait. En vérité, les spectateurs sans malice, s'amusaient trop pour qu'on ne s'égayât de leur propre gaieté. Au fond, j'étais très triste. Si vraiment il suffit d'une si pauvre farce pour procurer une heureuse soirée aux braves bourgeois parisiens, nous avons tous très grand tort de nous empêtrer dans des questions littéraires[...]Devant un *Niniche*, il (le public) se roule, il est comme ces enfants qui rencontrent un trou d'eau sale et qui s'y vautrent avec délice, en se sentant chez eux.<sup>40</sup>

Aucun élément de cette violente polémique dans le chapitre sur Labiche de son recueil. Tout se passe comme si, malgré son appartenance au même genre, malgré la gratuité de son rire, la légèreté de son texte, Zola lui reconnaissait une valeur que les autres n'ont pas et que l'on pourrait mesurer à la persistance du comique lors de la lecture du texte de la pièce. Contrairement aux « inepties » de *Niniche* « dont on serait révolté, si on les lisait chez soi », le théâtre de Labiche continue de faire rire même dans sa version écrite et sans le support des acteurs et de la scène.

Mais la différence entre les deux pièces est aussi à lire dans la qualité du rire qu'elles provoquent. « Oh ! le rire, quelle bonne chose et quelle chose bête ! », écrit encore Zola. Celui de *Niniche* serait du côté de la « chose bête » alors que celui que provoque Labiche serait du côté de la « bonne chose », sans doute pour la « verve abondante, épanouie, humaine » qui le suscite. Le rire dont parle Zola à son propos est une véritable explosion de joie et d'humanité qui n'a rien de la grimace ni du sarcasme de certains rieurs des *Rougon-Macquart*. Il s'épanouit, il a quelque chose de vital, il est l'expression d'une plénitude qui n'a d'autre finalité que la joie de vivre et le plaisir de jouer avec la vie. En somme, il est de la même substance que ces hymnes à la vie qui constelleront de plus en plus fréquemment la production de Zola à partir du Docteur Pascal.

Pour conclure, avec Labiche Zola ne sait pas sur quel pied danser. Tantôt il essaie de faire de lui un véritable auteur comique - ce qu'il ne reconnaît à aucun auteur de vaudeville- , auteur comique en ce qu'il entreprend « une étude plus ou moins poussée des caractères, une peinture quelconque d'un milieu réel. »<sup>41</sup> Il lui reconnaît alors un rôle moral pour son analyse de l'humain ou sa satire de la société, celui de la tradition. Tantôt il l'apprécie, par delà le bien et le mal, pour son originalité, sa légèreté qui n'a pour but ni la vérité ni la guérison des vices des hommes ni la transformation de son monde et qui n'a pour expression que l'installation du public dans l'instant et le présent de la pièce dans le seul but de rire et faire rire, sans autre objectif que le jeu et l'affirmation de la vie. C'est sans doute ce deuxième aspect, si éloigné de sa pratique et de ses principes de poétique


théâtrale naturaliste, qui le fascine. La preuve en est qu'il ne parvient pas à juger Labiche avec la même rigueur dont il use à l'égard des autres vaudevillistes. Pourquoi ce privilège? C'est sans doute qu'il touche quelque chose de profond qui commence déjà à travailler Zola sans encore être au coeur de son esthétique mais dont les termes seront exposés par le Docteur Pascal au moment où il renoncera à la science, dans le dernier roman des *Rougon-Macquart* qui porte son nom. Les paroles qu'il 'adresse à Clotilde pourrait nous aider à comprendre les raisons de cet étrange rapport que Zola entretient avec le texte de Labiche, devenu maître de sagesse. Ces mots de Pascal, dans l'imaginaire zolien, auraient pu être adressés à son critique par Labiche lui-même pour lui indiquer une conception du théâtre comique qui échapperait à ses principes mais qui contribuerait à le mener sur le chemin du « gai savoir » :


Ne comprends-tu pas que vouloir tout guérir, tout régénérer, c'est une ambition fautive de notre égoïsme, une révolte contre la vie, que nous déclarons mauvaise, parce que nous la jugeons au point de vue notre intérêt ?[...] C'est ma passion de la vie qui triomphe[...] sans vouloir la refaire, selon ma conception du bien et du mal.


Passion de la vie qui s'exprime, chez Labiche tel que le voit Zola, par un simple et grand éclat de rire.


---

## Notes

<sup>1</sup>  E.Zola, *Polémique*, in "Le naturalisme au théâtre" dans *Les Oeuvres complètes, Oeuvres critiques*, éd. M. Le Blond, Paris, F. Beynouard, 1928, p. 147.


<sup>2</sup>  Parus respectivement dans « *le Bien public* » le 29 mai 1878 et dans « *Le Voltaire* » le 23 juillet 1878.

<sup>3</sup>  E.Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, in *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971,p.161.


<sup>4</sup>  Ibidem, p. 155 et 156.

<sup>5</sup>  Ibidem, p. 157.


<sup>6</sup>  Ibidem, p. 160.


<sup>7</sup>  Dans sa préface au *Théâtre Complet* de Labiche, Emile Augier écrit : « je le tiens pour un maître » ou encore : il a « élevé son genre ». (E.Labiche, *Théâtre Complet*, Paris, Calmann-Levy, 1878,p. V-VI). Dans la section "Labiche", de ses *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1901, t.IV, p. 367, F. Sarcey fait du *Chapeau de Paille d'Italie* « le chef d'oeuvre d'un genre qu'il a créé. Il a fait la révolution de son temps. » L'article repris dans le


recueil date de 1898.


<sup>8</sup>  E.Zola, Labiche dans *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier 1914, p. 254-255.

<sup>9</sup>  E.Zola, "La critique et le public" , in *Le Naturalisme au Théâtre*, éd. cit., p. 52-54.


<sup>10</sup>  Dans sa "Préface", Augier écrit: « Le théâtre de Labiche gagne cent pour cent à la lecture : le côté burlesque reste dans l'ombre et le côté comique sort en pleine lumière. Ce n'est plus le rire nerveux et grimaçant chatouillé par une barbe de plume ; c'est le rire large et épanoui où la raison fait basse. » (op. cit., p. IV). Le passage est cité et le jugement partagé par A. Daudet dans sa chronique du 27 mai 1878 ("Publications Théâtrales : Théâtre complet d'Eugène Labiche", in A.Daudet, *Chroniques dramatiques* ( éd. A.-S. Dufief ), Paris, Champion, 2006, p. 920) et par F. Sarcey dans celle du 5 mai 1879 (op. cit., p. 378).

<sup>11</sup>  M. J. Lemoine, dans sa réponse au *Discours de réception* de Labiche à l'Académie Française affirme : quand on voit chez quelque « lecteur solitaire, un éclat de rire incessant et épanoui », « nous pouvons dire à coup sur : « on lit du Labiche. » » ( Paris, Calmann-Lévy, 1881, p. 21-22).


<sup>12</sup>  Notice de *Nos auteurs dramatiques* dans *Oeuvres Critiques II* ( *Oeuvres Complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, t.11), p.811.

<sup>13</sup>  H.Mitterand, Zola, t.II, Paris, Fayard, p. 353 ( cf. aussi note 1 de la même page).

<sup>14</sup>  E.Zola, *Causeries dramatiques, Oeuvres Critiques I*, op.cit., 1968, p. 1030.

<sup>15</sup>  Ibidem, p. 1032.

<sup>16</sup>  «*Le Globe* », *Théâtres*, 9 février 1868 in op. cit., p.1037.


<sup>17</sup>  C'est le cas du vaudeville de MM. Grange et Thiboust, *La Demoiselle de Nanterre* : « l'éternelle histoire du *Chapeau de Paille d'Italie* où l'on voit un garde champêtre, aidé de trois amis, se lance dans la poursuite d'une jeune fille perdue dans Paris ; au dénouement, après avoir traversé les milieux les plus étranges, ils retrouvent leur rosière dans le corps de ballet, à l'Opéra. » ("Variétés", « L'Avenir National », 15 mai 1873, in op. cit., p. 1124). Sarcey explique ce phénomène de fatigue à l'égard du Labiche du *Chapeau de Paille* qui a eu le malheur de devenir « le modèle des pièces bien faites. », le patron sur lequel on a taillé d'innombrables vaudevilles : « On a repris toutes ses inventions, on a reproduit, en les démarquant, toutes ses plaisanteries si bien qu'à cette heure, quand on vous le



remet à la scène, pour vous autres jeunes gens, qui n'êtes pas comme nous mis en garde par la magie des souvenirs, vous vous écririez naturellement : « Comme c'est vieux tout ça ! » » (F. Sarcey, Eugène Labiche, dans *Quarante ans de théâtre*, op. cit., p. 368).

18  « L'Avenir National », "Variétés" ,15 avril 1873 in op. cit., p. 1100.

19  Ibidem.

20  *Revue dramatique*, " *Le Bien Public*", 19 juin 1876, in *Oeuvres Critiques III*, op. cit., Paris, 1969, p. 58.

21  *Revue dramatique*, « *Le Bien Public* »,29 mai 1876, in op. cit., p. 47.


22  *Revue dramatique*, « *Le Bien Public* », 15 janvier 1877, in op. cit., p. 103.


23  Ibidem, p. 105.


24  Ibidem, p. 106.


25  *Revue dramatique et littéraire*, « *Le Bien Public* »,31 décembre 1877, ibidem, p.137.


26  *Revue dramatique et littéraire*, « *Le Bien Public* », 9 juillet 1878, ibidem, p. 165.

27  *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., p. 39.


28  *Revue dramatique et littéraire*, « *Voltaire* », 13 mai 1879 (ibidem, p. 206) et 24 septembre 1879( ibidem, p. 211).


29  E. Zola, "Eugène Labiche", dans *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1914, p. 252. La citation est empruntée à la préface d'Augier au *Théâtre Complet* de Labiche en 10 volumes ( qui en réalité ne comprend pas toutes ses oeuvres) , t.I, p.IX.


30  Ibidem, p. 253-254.

31  Ibidem, p. 254. Nous insèrerons désormais le numéro des pages citées dans cet article dans le corps du texte en le faisant précéder du sigle NAD.

32  Préface citée, op. cit., p. VI.

33  « Ses personnages sont le plus souvent des poupées qu'il fait danser au dessous des abîmes, pour rire de la grimace qu'ils y font. » (N.A.D., p. 269)

34  Ce qui m'exaspère, ce sont les combinaisons du vrai et du faux. Par exemple, un écrivain écrit, sur notre monde contemporain, une comédie où il a la prétention de peindre les mœurs ; et le voilà qui, pour flatter le public ou simplement parce qu'il ne voit pas juste, entasse les erreurs, les niaiseries, les lieux communs. Il est pendable, tel est mon sentiment. On devrait faire tout de suite justice des poisons qu'il débite. Quand on annonce une peinture exacte, il faut la donner entière au public, et si on y introduit des mensonges, on est un gremlin. » ("Théodore de Banville" dans *Nos auteurs dramatiques*, op. cit., p. 384).

35  J.-B. Barrère, *La fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Corti, 1949, p. XXII cité par Ph. Andrès, *La fantaisie dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, p. 11.

36  P. Ginisty, *La féerie*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1982, p. 155.

37  E : Zola, *Nos auteurs dramatiques*, cit., p. 265.

38  Ibidem, p. 261.

39  E. Haymann, *Labiche ou l'esprit du Second Empire*, Paris, Olivier Orban, 1987, p.177.

40  E.Zola, *Le Vaudeville dans Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., p. 279.

41  Ibidem, ,p. 270.