

Hans Färnlöf

## Le nivellement du vaudeville - remarques sur le para-discours chez Labiche

### Notes marginales

Peu étudié, Labiche fait partie de ces auteurs importants pendant leur vivant, mais « réduits » par la postérité<sup>1</sup>. Cette réduction est le produit d'une marginalisation et s'affiche aussi comme telle : l'auteur est cité *en marge* des grands auteurs (il n'a droit qu'à un paragraphe dans les manuels littéraires à côté des auteurs canoniques, occupant chacun un chapitre) ; on ne retient qu'une part *marginale* de son oeuvre (de manière symptomatique, pour ce qui est de Labiche, on retient les pièces les plus longues, moins susceptibles, apparemment, d'être marginalisées que les pochades ou les parodies en un acte). On accentuera, avant tout, le fait que l'auteur est le représentant d'un mouvement ou d'un genre littéraire en marge des grands mouvements (le vaudeville, genre « inférieur » au drame romantique et au théâtre naturaliste<sup>2</sup>). La formation de l'histoire littéraire procède par paradoxe : la popularité de l'auteur appelle l'exclusion de la part des chercheurs ; la prolifération de l'auteur appelle la réduction des oeuvres retenues ; la poétique de l'auteur appelle la mention rapide des codes simples utilisés<sup>3</sup>. En somme, toujours pour le cas de Labiche, c'est un auteur qui a, certes, écrit beaucoup et qui était, certes, très populaire, *mais* qui n'a fait que du vaudeville<sup>4</sup> sans importance ni conséquence.

Il n'est pas chose aisée, on le sait, de faire sortir un auteur de la marginalisation à laquelle l'a condamné la critique littéraire. Les critiques favorables à un auteur tâchent habituellement de réhabiliter celui-ci en affirmant la profondeur et la complexité thématiques dans son oeuvre, procédure discernable également pour le cas de Labiche. Olivier Balazuc et Stavroula Kefallonitis proposent ainsi ce programme aux chercheurs :

Le débat qui s'impose à propos de Labiche revient à distinguer ce qui dans son théâtre flatte l'esprit du temps et de son public, constitué en majeure partie de bourgeois « repus », et la verve corrosive qui ne fait pas la belle part à ces mêmes bourgeois.<sup>5</sup>

Aussi louable que ce soit cette ambition, ce n'est pas forcément le seul (ni le bon) chemin à prendre pour réintégrer Labiche dans l'histoire littéraire. Tout en étant peut-être un peu trop catégorique, on pourrait sans doute risquer le jugement suivant : l'intérêt de son théâtre ne réside pas dans les valeurs idéologiques qu'il véhicule. La position politique de Labiche est bien documentée, et rien ne nous incite à chercher *dans* son oeuvre des valeurs subversives, qu'elles soient projetées, inversées, déguisées, etc., par une écriture que Labiche aurait pratiquée « malgré lui ». A ce propos, l'étude classique de Philippe Soupault démontre clairement jusqu'à quel degré le monde fictif de Labiche *reflète* une certaine image de la société bourgeoise contemporaine<sup>6</sup>. On court donc le risque fort de construire une complexité idéologique dans un ensemble textuel qui n'en

offre pas la matière nécessaire. Même en identifiant quelques postures critiques envers la bourgeoisie ou la société républicaine chez lui, il serait fort difficile d'attribuer du poids à de telles postures par rapport à d'autres manifestations littéraires de l'époque, à commencer par les grands romans réalistes et naturalistes. S'interroger sur les valeurs, *prises telles quelles*, dans le théâtre de Labiche, ne pourrait donc que confirmer sa marginalisation dans l'histoire littéraire.

Cependant, si l'on modifie, de façon un peu pédante, nous le reconnaissons, le propos cité de Balazuc et Kefallonitis de manière à ne pas chercher « ce qu'il y a » (valeurs figées, placées dans le discours dramatique, possibles opinions de l'auteur) dans son théâtre, mais « ce qui se fait » (par une poétique investissant des valeurs, jouant sur les valeurs) par son théâtre, la position devient légèrement autre, et, croyons-nous, plus fructueuse. Autrement dit, il nous semble de première importance d'accorder d'abord à Labiche le statut d'*écrivain*, et non de penseur, d'entrer d'abord dans le monde et dans le jeu du vaudeville, pour ensuite élargir le raisonnement à concerner d'autres aspects. C'est là, justement, reconnaître à Labiche (et au vaudeville, ou au théâtre du boulevard) un statut certain du point de vue de sa *littérarité*, et non premièrement en raison de sa socialité. C'est pourquoi nous souhaiterions étudier d'abord la poétique de Labiche et ses effets textuels, et ensuite ses possibles effets-idéologiques. Dès lors, il devient possible d'accéder au second degré dans son oeuvre, résultat d'une fusion de la valeur de sa poétique et d'une poétique de valeurs, en étudiant les pièces non « malgré Labiche », mais « avec Labiche »<sup>7</sup>.

On pourrait objecter, pour polémiquer, qu'étudier le second degré chez Labiche, relève d'une logique pléonastique. En effet, le vaudeville, c'est du second degré ; c'est à la fois un discours et un anti-discours, ou mieux un « para-discours », qui se situe constamment par rapport à d'autres textes (et de chansons<sup>8</sup>) et donc par rapport à d'autres façons de saisir le monde au moyen du langage et de constructions fictives. Il semble alors nécessaire, comme projet initial, de repérer les procédés chez Labiche pour *se positionner* dans le champ littéraire. Il s'agit d'une sorte de jeu générique, qui se manifeste normalement en forme d'allusions et de renvois intertextuels<sup>9</sup>, mais qui apparaît aussi dans des notations méta-poétiques, c'est-à-dire dans des passages où le texte renvoie à sa propre création en tant qu'art. Pour cerner les effets de ce jeu, nous avons choisi de privilégier deux pièces : *La Dame aux jambes d'azur*, lieu suprême de la méta-poétique chez Labiche, et *La Cagnotte*, pièce hautement représentative de la mise en scène moqueuse du monde bourgeoise par l'auteur<sup>10</sup>. Nous compléterons ensuite l'analyse par quelques remarques sur un choix d'autres pièces.

## ***La Dame aux jambes d'azur***

La dimension méta-poétique imprègne la totalité de *La Dame aux jambes d'azur*. L'acteur Arnal annonce tout de suite au public que la compagnie doit encore répéter la pièce « La Dame aux jambes d'azur » (nous désignons ainsi entre guillemets « la pièce dans la pièce ») avant de pouvoir la représenter. Le public assistera donc à la dernière répétition générale. Cependant, peu de répliques relèvent de cette pièce ; la majorité concerne d'autres sujets, comme les instructions données par Arnal, qui est présenté comme l'auteur de la pièce et qui assure par conséquent la mise en scène, ou tout simplement les préoccupations « privées » des acteurs. Ainsi la pièce

finit-elle lorsque l'acteur Grassot trouve un appartement à louer chez une certaine Mme Chatchignard.

Cette pièce inspire bien de commentaires. Tout d'abord un mot de ce qu'il est convenu d'appeler la « modernité » d'une oeuvre. Parler d'une étonnante « modernité », terme relatif par excellence, c'est une manière facile pour des historiens de la littérature d'expliquer les « anomalies » de l'évolution littéraire, ces anomalies qui dérangent tant la disposition d'une activité extrêmement riche et complexe en périodes et tendances bien délimitées et ordonnées. Rien de tel dans nos propos. Car, et ceci est un point primordial, *La Dame aux jambes d'azur* n'est certainement pas une anomalie (une pièce qui « aurait dû » être écrite plus tard), elle n'est pas un « accident » poétique, un hasard de l'invention, une extravagance que se permet Labiche. C'est la concentration, en une seule pièce, de dimensions patentes de sa poétique et du genre qu'il pratique. Le vaudeville tend naturellement vers le *non ordonné* (par une intrigue où les acteurs sont souvent dépassés par les circonstances) et vers la *non-référentialité* (par une intrigue qui laisse de côté la vraisemblance pour s'appuyer davantage sur la fantaisie verbale et circonstancielle)<sup>11</sup>. Il est alors naturel de voir la poétique de Labiche développer un jeu méta-poétique certain, où il « met à nu »<sup>12</sup>, au second degré, ce qui est déjà mis à nu par le code générique : l'arbitraire et la fantaisie de l'action. Lorsque Labiche affiche ouvertement les procédés utilisés et rappelle au spectateur que celui-ci assiste à un spectacle, il montre une conscience créatrice salutaire en confirmant simplement le contrat avec le spectateur, selon lequel tous s'engagent à participer au *jeu*. D'où la difficulté d'isoler le contenu, les valeurs ou l'idéologie (« dans le théâtre ») de la forme et des procédés (« par le théâtre »).

Ladite « modernité » d'une pièce pourrait aussi faire croire que la pièce en question est « en avant de son temps », d'après une façon de penser à rebours, selon laquelle Labiche écrit *déjà* ce que certains dramaturges du vingtième siècle devaient explorer de manière plus manifeste (comme s'il fallait concevoir les procédés poétiques de Labiche par rapport à ceux du théâtre absurde au lieu du contraire). Mais ce n'est pas, bien évidemment, Labiche qui devance Pirandello, Beckett ou Ionesco, mais ces derniers qui succèdent à Labiche. Inverser ce rapport, c'est courir le risque évident d'établir des parallèles arbitraires entre, par exemple, l'absurde (à dominante comique et ludique) chez Labiche et l'absurde (à dominante tragique et existentielle) d'un Ionesco. *La Dame aux jambes d'azur* n'est pas l'équivalent de *La Cantatrice chauve* ; ce n'est pas une anti-pièce qui s'oppose à la tradition théâtrale, mais une pièce qui joue sur les conventions théâtrales (y incluses celles qui régissent le vaudeville) ; ce n'est pas une interrogation sur l'existence quotidienne et monotone, mais un investissement sur scène de la vie feinte des acteurs ; ce n'est pas une illustration du problème fondamental de la communication et des échanges humains, c'est une fête d'invention verbale, etc. Cela ne veut pas dire que l'oeuvre de Labiche serait moins intéressante que celle de Ionesco ; simplement, n'essayons pas d'évaluer cette oeuvre par rapport à des critères qui lui sont étrangers et qui ne pourront donner qu'un résultat creux (selon le modèle : « Certes, il existe un certain absurde dans l'oeuvre de Labiche, *mais l'auteur ne va pas aussi loin que Ionesco*, etc. »). Profitons plutôt de la *conscience théâtrale* chez Labiche, du pôle dramatique et littéraire que constitue son oeuvre, en tant que miroir commentant et déformant non tant la société, mais d'autres tendances dramatiques et littéraires.

L'intrigue de « La Dame aux jambes d'azur » est présentée épisodiquement, principalement par l'errance de La Catharina, fille du doge de Venise et épouse du duc de Ferrare, perdue dans une forêt (sombre, évidemment !) où elle rencontre le page Bengalo-Bengalini déguisé en ermite (ce dernier est toutefois intercepté par l'apparition du duc de Ferrare). Il s'agit donc d'une parodie évidente de certains lieux communs du drame romantique et du mélodrame (la jeune fille innocente, le déguisement, les intrigues politiques à Venise, les personnalités importantes, etc.)<sup>13</sup>. Par le moyen des interrogations des acteurs, et surtout de Ravel, Labiche met en question la composition de la pièce, à partir des expressions locales jusqu'à l'intrigue globale. Ravel commente les clichés, les répliques stéréotypes du drame ; il note, entre autres, qu'il n'existe pas de forêt à Venise, problème résolu par Arnal à l'aide d'un raisonnement absurde. On saura aussi que La Catharina a des jambes d'azur parce que son mari, très jaloux d'ailleurs, n'aime pas le bleu. Pour expliquer ce goût particulier du mari, Arnal avoue : « – Sans cela, il n'y aurait pas de pièce » (sc. 5<sup>14</sup>). On retrouve ici la question de la *motivation*, telle qu'elle a été traitée par Genette en se référant à la querelle de Cid : en fin de compte, tel élément est inclus dans l'oeuvre puisque l'auteur en avait besoin pour la composition<sup>15</sup>. Or cette composition n'est d'aucune façon réussie, si l'on considère chacun des deux niveaux isolés l'un de l'autre. Notre analyse rejoint alors celle de Dominique Laporte, qui a qualifié la structure des actions dans *La Dame aux jambes d'azur* et « La Dame aux jambes d'azur », comme « une double entorse donnée au principe de la "pièce bien faite", conforme au modèle actanciel »<sup>16</sup>.

C'est en fusionnant les deux niveaux que l'entorse se rectifie et s'aplanit : *La Dame aux jambes d'azur* présente de fait un phénomène de nivellement intéressant. Ravel, qui joue le rôle d'observateur critique, apparaît lorsqu'on s'apprête à commencer la répétition. Il vient d'un autre théâtre, où il joue pour le moment une autre pièce. Clin d'oeil évident au public pour suggérer que cette pièce-ci n'en est qu'une parmi maintes autres. Le nivellement concerne aussi le rôle de Ravel, qui passe de celui d'acteur à celui du spectateur, se faisant porte-parole du critique (ou du spectateur critique), abolissant la distance entre scène et salle. Les interférences constantes entre *La Dame aux jambes d'azur* et « La Dame aux jambes d'azur » travaillent dans le même sens. Grassot, qui joue le vénérable doge, est habillé en bourgeois et accumule des répliques triviales d'un ton familier ; Aline, qui joue La Catharina, se dit « crever de soif » (sc. 5). Tout cela est commenté par Ravel : « – Il est vigoureux, le monologue du doge... » (sc. 4), « – Une princesse qui crève de soif ! » (sc. 5). Et encore, comme l'a noté Dominique Laporte, Amant « se distancie mal à propos de son personnage »<sup>17</sup>. La fusion du monde représentant et du monde représenté s'opère parfaitement à la fin de la pièce. L'acteur « réel »<sup>18</sup>, Grassot, trouve alors un appartement à louer chez Mme Chatchignard, qui est le seul personnage « fictif » de la pièce, mais aussi le seul personnage placé hors scène, au balcon du théâtre, et se trouvant donc du côté du public réel. Les niveaux diégétiques sont donc finalement mêlés dans un jeu méta-poétique. Passons maintenant à *La Cagnotte* pour voir la mise en pratique de ce phénomène dans une pièce plus conventionnelle.

## **La Cagnotte**

Cette célèbre pièce présente un vaudeville proche de la farce, se déroulant principalement pendant le Mardi gras, où la petite société de province se rend à

Paris pour « manger »<sup>19</sup> la cagnotte collective. C'est une « folle journée » évoluant dans un « mouvement presque onirique »<sup>20</sup>, où les valeurs sont d'abord inversées pour ensuite être rétablies à la fin, selon le schéma classique de la farce. Certes, inverser les valeurs, ce n'est pas les niveler. Mais la thématique du nivellement est mise en relief, d'abord grâce aux efforts du rentier Champbourcy pour garder une hiérarchie entre lui et les autres (et donc pour empêcher le nivellement). Cela est visible dès la première scène, où l'on commence à parler de la cagnotte. Champbourcy rappelle au pharmacien Cordenbois que ce dernier a instauré l'institution de la cagnotte pour que la société puisse s'offrir chaque semaine « des libations de vin chaud et de bichof ». Cordenbois a donc proposé un rite, une *habitude banale*, où les joueurs reproduiraient régulièrement le même comportement, d'après une logique de nivellement. Champbourcy proposera une *activité inhabituelle* : aller à Paris pendant une journée. De plus, souligne-t-il, la proposition de Cordenbois était « vulgaire », car la fête transformerait sa maison « en cabaret de bas étage » et menacerait donc la *distinction* de son logis.

Champbourcy s'inscrit donc contre le nivellement, la confusion des valeurs et des institutions<sup>21</sup>. Or, sa position est minée par la nature *collective* de la cagnotte, à laquelle tout le monde a contribué. Et, lorsqu'il propose de « manger » la cagnotte à Paris, il ouvre le jeu des confusions de valeurs qui suivra dans la pièce entière. Labiche exploite en effet le sens englobant du mot *manger*. La compagnie va dépenser la cagnotte en mangeant, en visitant les lieux célèbres, en faisant les magasins et en arrangeant des affaires privées (aller chez le dentiste, aller à un rendez-vous intime, etc.). C'est tout cela qui se confondra à Paris, « le rendez-vous des arts, de l'industrie et des plaisirs... » (I, 8). De façon significative, Champbourcy procède d'une énumération de « mise en liste »<sup>22</sup>, par définition nivélatrice, en enchaînant la pensée projective de Léonida :

Léonida : – Nous visitons les monuments...

Champbourcy : – Le Panthéon, la tour Saint-Jacques, Véfour, Véry... (I, 8)

Or, ces deux derniers lieux sont des restaurants, et non pas des monuments. Aucune différence n'est de mise pour distinguer la visite au Panthéon de la visite au restaurant : tout se vaut. Aussi Félix, qui arrive après les autres, annonce-t-il au public : « – J'ai déjà visité le Panthéon et la tour Saint-Jacques... Après déjeuner, je *ferai les colonnes* » (II, 11) [nos italiques]. Comme l'a noté M.-F. Azéma, c'est comme si le personnage allait *faire les courses* ou *faire les magasins*<sup>23</sup>. De fait, les activités « monumentales » et alimentaires vont toujours de pair. A Paris, on planifiera ainsi la journée :

Léonida. – Nous allons d'abord nous débarrasser de nos commissions.

Cordenbois. – Ensuite, je propose l'Arc de triomphe. (II, 8)

Et, au bureau de police, Léonida et Blanche s'apprêtent à expliquer la situation au commissaire :

Léonida. – Nous lui dirons que nous sommes venus à Paris pour visiter les monuments.

Blanche. – Et les boutiques... (III, 2)

A ce moment de l'intrigue, la police a pris la société de province pour une bande de voleurs, confusion qui avait été amorcée plus tôt par la réplique du fermier Colladan, témoin d'un vol : « – Eh bien, je ne suis pas fâché d'avoir vu ça... je n'avais jamais vu de voleur... ça ressemble à tout le monde » (II, 3<sup>24</sup>). Mais la confusion entre le bourgeois respectable et d'autres types de la société est déjà amorcée dans la première scène, par la lecture d'une annonce dans le journal où une femme de province cherche un mari. On apprendra plus loin que c'est Léonida, la soeur de Champbourcy, qui en est l'auteur. Elle va à Paris pour aller à un rendez-vous justement, activité amorcée par un jeu de mots au restaurant parisien, où la compagnie mésinterprète cette question du garçon : « – si vous désirez un cabinet ? ». Léonida riposte alors : « – Pour qui nous prenez-vous ?... Gardez vos cabinets pour vos lorettes ! » (II, 3). Il est vrai que Léonida n'a rien d'une lorette, mais le malentendu souligne encore le jeu d'apparences autour de sa nature cachée.

C'est à ce point qu'il faut quitter le compte rendu de l'analyse textuelle pour entrer davantage dans un discours interprétatif. En d'autres mots, si chaque lecteur peut identifier ces confusions, ces jeux de valeurs, ces effets comiques, tous les lecteurs n'accorderont pas le même poids à tel aspect et ne les expliqueront pas de la même façon. Notre parti pris est de ne pas attribuer à ce discours nivelateur une dimension essentiellement idéologique, mais plutôt d'amoindrir cette dimension au profit du jeu poétique. C'est-à-dire que nous souhaitons ne pas voir dans ce nivellement une latente thématique selon laquelle Labiche, consciemment ou inconsciemment, considérerait que les bourgeois seraient, « au fond », des voleurs, et que les bourgeoises seraient des lorettes ou grisettes déguisées sous une apparence trompeuse. Car, la thématique n'est pas latente mais *patente* : elle est visible, mise en relief afin d'alimenter le jeu dramatique. Sans se positionner de façon critique par rapport à la morale bourgeoise, Labiche l'exploite selon les règles du vaudeville, c'est-à-dire en puisant dans les thèmes et les motifs les plus susceptibles d'être reconnus par le public et, par conséquent, d'être les plus efficaces dans l'élaboration de l'intrigue<sup>25</sup>. De ce fait, le jeu des valeurs offre une image fidèle à une certaine conception de la société cultivée par une certaine classe sociale. Nous ne nierons pas qu'on pourrait qualifier cette image, prise en elle-même, d'idéologique, mais nous ne voudrions pas pour autant considérer que *la mise en scène* de ces valeurs dévoilerait une intention idéologique<sup>26</sup>. Le thème du nivellement n'est donc pas forcément *indice* de l'opinion *chez* Labiche, mais plutôt *reflet* de certaines conceptions de l'époque qui sont investies *par* Labiche dans ses pièces.

Or le nivellement est aussi le produit du fonctionnement textuel, par le genre du vaudeville : il devient fonction opérante par le système générique. Le vaudeville, de par sa nature de para-discours au second degré, incorpore d'autres textes et d'autres genres tout en neutralisant leur portée (idéologique ou autre) par la mise à nu du jeu qui est sa caractéristique propre. Il n'est donc pas étonnant qu'on trouve de nombreuses allusions et renvois à d'autres textes dans *La Cagnotte*. En revenant à la scène initiale, où l'on prend connaissance de l'annonce de la femme anonyme, Léonida la défend (donc se défend, puisqu'elle a écrit l'annonce) en rappelant que « – Souvent une pauvre femme végète oubliée dans un coin de la province... ». On peut ici aisément identifier un topos littéraire du dix-neuvième siècle, cultivé depuis Balzac mais dont l'exemple emblématique reste bien sûr *Madame Bovary*. Plus loin, lorsque la société arrive au restaurant à Paris, Sylvain cherche une femme qu'il a

rencontrée : « – elle s'appelle Miranda... la Sensitive » (I, 1), allusion à la pièce de Labiche du même nom qui datait alors de quelques années<sup>27</sup>. Ensuite, l'intrigue procède par coups de renvois. Pour sortir de la prison, Champbourcy propose une évasion par le raisonnement suivant :

Champbourcy. – Autrefois, il y eut un homme appelé Monte-Cristo... c'est de l'histoire... la haine de la favorite le fit enfermer à la Bastille... il y resta trente-cinq ans !

Colladan et Blanche. – Trente-cinq ans !

Léonida. – Comme Latude !

Champbourcy. – Comme Latude !... Au fait... je crois que c'est Latude... ce n'est pas Monte-Cristo... (III, 7)

Il y a ici une multiplication de nivellements. L'événement historique est bien l'emprisonnement de Latude, alors que Champbourcy propose que le roman de Dumas serait « de l'histoire ». De plus, l'affaire Latude est façonnée par son pendant fictif, le célèbre mélodrame de Pixérécourt et Anicet-Bourgeois : *Latude, ou trente-cinq ans de captivité* (1834)<sup>28</sup>. Aussi la mise en fiction de l'histoire génère-t-elle une confusion qui englobe l'histoire et la fiction, et qui brouille également le jeu fictif lui-même. Le Comte de Monte-Christo se confond avec Latude, et *La Cagnotte* se présente alors comme encore une variation fictive sur le thème de l'emprisonnement, empruntant le même scénario. Ensuite, lorsque la société va s'évader en creusant un trou surgit encore une confusion. Les femmes doivent chanter pour couvrir le bruit produit par la pioche, « comme dans *Fualdès* » (III, 9). Mais dans le célèbre « Affaire *Fualdès* » de 1817, il s'agit bien d'un assassinat (et non d'une évasion) au son d'un orgue de Barbarie (et non de chants). Enfin, au dénouement, lorsqu'on découvre l'histoire des faux diamants qui était à l'origine de l'imbroglio policier, Champbourcy réagit en faisant encore un renvoi à Alexandre Dumas : « – Ah ! monsieur ! donner de faux diamants à une femme !... je crois que le duc de Buckingham n'eût pas fait cela... » (V, 6).

Si, dans quelques-uns de ces cas mentionnés, on peut parler d'un certain burlesque, tirant le représenté du haut vers le bas, on se doit avant tout de noter, sur un plan plus général, le nivellement et l'interchangeabilité (entre une pièce et une autre, entre un acteur et un autre, entre acteur et rôle, entre représentation et réalité, etc.) qui sont la conséquence des procédés utilisés. Ce mode de fonctionnement, où le nivellement semble toujours revenir sur l'intertextualité et sur la textualité, n'est pas propre aux deux pièces que nous venons d'étudier. Il apparaît régulièrement dans les pièces de Labiche, et cela en toute logique, puisque le vaudeville appelle ces textualisations au second degré. Nous donnerons ci-dessous quelques exemples dans un bref survol, nécessairement limité (étant donné la riche production dramatique de Labiche).

## D'autres pièces

Parfois, c'est toute la pièce qui établit un lien évident d'intertextualité, comme en témoigne le titre *Brûlons Voltaire*!<sup>29</sup>. Il peut aussi s'agir d'une allusion isolée, comme dans *La Main leste*<sup>30</sup>, la pièce où le tic de l'épouse Legrainard, qui constitue à distribuer des gifles spontanées autour d'elle, alimente l'intrigue. Le jeune prétendant Régalas, qui convoite la fille Legrainard, donne à son tour un gifle au

père, qui lui demande raison au moyen d'un duel. D'où cette réaction de la fille : « – Mais, si vous tuez papa, je ne pourrai pas vous épouser » (sc. 13). Labiche fait ici un clin d'oeil évident au spectateur en renvoyant au *Cid*. D'autres pièces jouent fortement sur la relation entre texte et action. C'est le cas de *L'Amour, un fort volume, prix 3 f 50 c*<sup>31</sup>, où le personnage Colache se sert du livre « L'Amour » dans les scènes 5, 6, 11, 12 et 17 pour savoir comment agir dans des situations relatives aux liaisons et aux problèmes de couple (la jalousie, le tempérament de la femme, etc.). Il est à remarquer que ce prétendu manuel de l'amour fonctionne, au fond, comme manuel de composition de comédie : à telle situation reconnaissable, l'auteur trouve normalement telle solution. On peut donc rapprocher les instructions textuelles du manuel au procédé de la mise à nu, d'après l'idée que Labiche montre qu'il puise dans un répertoire de scénarios et de stéréotypes bien établis dans l'art dramatique de l'époque.

Ce ne sont là que quelques exemples isolés. Mais, même dans les pièces courtes (en un acte), on trouve plusieurs sortes d'exploitations intertextuelles. *L'Affaire de la rue de Lourcine*<sup>32</sup> en est représentative. Dans la scène 3, le rentier Lenglumé et le chef cuisinier Mistingue trouvent par terre un tour de cheveux blonds, allusion à peine cachée à la pièce de Labiche montée l'année précédente, *Les Cheveux de ma femme*<sup>33</sup>. Dans la scène suivante, les deux personnages discutent d'une citation d'Horace (ce dernier, de façon significative, est confondu avec Horace Coclès)<sup>34</sup>. Quant aux charbons qui remplissent les poches des deux personnages (qui n'arrivent pas à se rappeler ce qu'ils ont fait la soirée précédente et qui craignent d'avoir commis ensemble un meurtre horrible), Lenglumé commente : « – toujours ce charbon qui reparaît... comme la tache de sang de Macbeth !... » (sc. 10). D'autres pièces illustratives sont *Un Jeune homme pressé* et *Le Club Champenois*<sup>35</sup>. Dans la première pièce, le prétendant se prononce ainsi sur les vaudevilles : « – Oh! Dieu ! je les ai en horreur !... c'est toujours la même chose ; le vaudeville est l'art de faire dire oui au papa de la demoiselle qui disait non... » (sc. 4). Cette réplique est suivie par un couplet où est résumée, telle une mise en abyme, l'action stéréotype du vaudeville. Dans la deuxième pièce, le personnage Cassagnol est un acteur qui joue le rôle de Tartuffe au théâtre, rôle qui se confondra avec le sien dans la scène 11, où il essaie, sous une fausse identité, de persuader le peuple qu'il est ouvrier. Dans cette dernière pièce, Labiche utilise aussi le procédé de la confusion entre scène et salle en faisant intervenir un monsieur de la salle qui se mêle à l'intrigue (et qui parfois s'adresse au public). Dans les pièces plus développées, comme *Un chapeau de paille d'Italie*<sup>36</sup>, on retrouve aussi, naturellement, plusieurs variations d'intertextualité. Fadinard riposte à Félix : « – Silence, maroufle !... comme dit l'ancien répertoire » (I, 3) ; Nonancourt qualifie Fadinard d'« Arlequin » (II, 5) et Félix de « Mascarille » (V, 3) ; Hélène a été sacrifiée « comme Ephigénie <sup>37</sup> » (V, 4) ; le mari jaloux Beuperthuis boite « comme feu Vulcain<sup>38</sup> » (V, 4), etc.

Arrêtons ici l'énumération des exemples pour encore souligner la fonction que nous souhaiterions accorder à ceux-ci. Il ne s'agit pas de documenter simplement l'intertextualité et la métatextualité dans les pièces de Labiche (aspects qui sautent effectivement aux yeux à la lecture), mais d'insister, d'une part, sur l'idée que la présence de cette dimension dans ses pièces est la conséquence partielle du genre du vaudeville, « immense palimpseste »<sup>39</sup>, et, d'autre part, sur l'idée que cette dimension est « dominante », qu'elle met en relief le *jeu* du vaudeville, qui est



avant tout un jeu de formes et de valeurs, plutôt qu'une *problématisation* de ces formes et ces valeurs. Ainsi, des repères constants rappellent au spectateur qu'il assiste à une pièce de théâtre. Encore ne s'agit-il pas d'un *Verfremdungseffekt* (effet d'étrangeté) tel que Brecht allait le développer plus tard. Comme on le sait, ce dernier inscrivait des mises à distance dans l'oeuvre jouée afin de forcer le public à réfléchir sur le représenté au lieu de vivre la catharsis traditionnelle. S'il y a mise à distance chez Labiche, il s'agit d'une véritable prise de conscience non du message de la pièce ou des implications de l'intrigue, mais d'une prise de conscience qui met à distance le *représenté réduit en spectacle*. Cela est évident dans les signaux métatextuels, comme la réplique de Nonancourt dans *Un chapeau de paille d'Italie* : « – Quel est ce feuilleton ? » (V, 4). Mais cela vaut aussi pour l'intertextualité, qui se confond chez Labiche avec la métatextualité : le renvoi à un autre texte commente en même temps la création de la pièce jouée et son statut d'oeuvre d'art.

C'est dans cette perspective que nous devons lire par exemple *Le voyage de Monsieur Perrichon*<sup>40</sup>, oeuvre où Labiche semble lancer une satire féroce du bon bourgeois. Et, certes, le protagoniste accumule des traits désavantageux (et trop connus pour que nous ayons besoin de les énumérer ici). Mais l'intrigue repose sur des scénarios et des topoï classiques : le thème du voyage, déplaçant le personnage « perdu » à l'étranger avant qu'il ne retrouve son monde familier ; la rivalité entre deux prétendants ; la flatterie auprès du représentant du pouvoir (M. Perrichon), etc. Le caractère fictif de l'intrigue est ouvertement annoncé par Daniel, réfléchissant sur les tactiques respectives choisies par lui et Armand pour gagner la fille de Perrichon : « – Qui arrivera le premier de nous deux ? nous avons la fable du "Lièvre et de la Tortue" » (II, 2). L'épisode crucial, lorsque Perrichon sauve Armand, est aussi « textualisé ». Perrichon veut décrire son exploit en termes épiques : « – Le mont Blanc nous regardait, tranquille et majestueux... » et Daniel commente « – Le récit de Thérémène ! » (II, 10). Répliques réitérées, pratiquement mot à mot, plus tard : « – Le mont Blanc nous regardait, tranquille et majestueux... – Second récit de Thérémène ! » (III, 7). Il y a ici parfaite reproduction du texte pour décrire (de façon exagérée, bien sûr, de la part de Perrichon, qui veut se mettre en avant) les événements sur scène, événements qui ressemblent à d'autres événements représentés ou racontés sur scène dans d'autres pièces, ou encore racontés dans d'autres textes fictifs.

## En guise de conclusion

Dans cette étude, nous avons privilégié une lecture où le contenu des pièces de Labiche a été soumis à la forme. Il n'a pas été question de s'interroger sur les possibles opinions qui viendraient de Labiche, mais plutôt sur la matière investie qui « vient à » lui. C'est-à-dire qu'il nous a semblé important de souligner l'investissement, dans le jeu dramatique, de lieux communs, venus à la fois du réel et de récits, sans voir dans cet emploi le témoignage certain d'une posture idéologique de la part de l'auteur. Parmi les fonctions repérées par Jakobson pour cerner la communication langagière, celle qui relève du conatif a été jugée « dominante », au détriment de la fonction expressive<sup>41</sup>. Plus précisément, à la lumière du code générique du vaudeville, nous avons étudié comment la combinaison du conatif, du référentiel et du poétique fait tourner les valeurs dans un *jeu nivélateur*, où les différences ont tendance à s'estomper entre genres

littéraires, entre haut et bas, entre personnages et enfin entre scène et salle. Même si nous avons émis une mise en garde contre l'idée de chercher trop obstinément une profondeur idéologique dans les pièces de Labiche (ou chez Labiche), nous avons ainsi pu montrer que le vaudeville est loin d'être un phénomène littéraire anodin.

En effet, même si le rôle essentiel du vaudeville est de plaire (et non d'instruire), et même si cette ambition peut sembler inoffensive, le vaudeville garde toute son importance pour la construction du champ littéraire. On sait qu'il présente un miroir des craintes et des préjugés du public bourgeois, censé se reconnaître dans les mésaventures des personnages sur scène, et qu'il fournit ainsi une mine d'or pour retracer l'horizon d'attente de l'époque. Or, dans cette étude, nous avons surtout souligné comment le moule du vaudeville engloutit d'autres écritures, en rabaisant, déformant et nivelant la littérature<sup>42</sup>. Le vaudeville ne se soucie pas d'établir et de suivre un certain « niveau » intertextuel en se cantonnant dans les renvois et les allusions uniquement aux genres nobles ou seulement aux genres bas. Tout texte est susceptible de constituer une matière propice au traitement d'un para-discours, voire *discours parasite*, qui fait entrer d'autres textes dans le sien pour les mettre à distance et donc pour s'infiltrer lui-même dans le déjà-lu et le déjà-vu. Par conséquent, la veine nivelatrice du vaudeville a une répercussion évidente sur la littérature incluse et « contaminée » par lui, ce qui pourrait expliquer sa marginalisation dans l'établissement de l'histoire littéraire, entreprise construite sur l'idée d'une hiérarchie structurante (entre genres, entre auteurs, entre littératures nationales, entre lecteurs, etc.). Des genres « légers », comme le vaudeville, risquent de déstabiliser le canon sérieux en effaçant les frontières entre haut et bas. Mieux vaut donc, si l'on tient à garder la hiérarchie structurante de l'histoire littéraire, souligner le manque d'importance du vaudeville.

Il revient aux chercheurs de déconstruire et de reconstruire l'image du vaudeville et de Labiche, en soulignant comment et pourquoi ce genre et cette oeuvre constituent des forces non négligeables dans la constitution du champ littéraire. Pour notre part, nous avons proposé de suivre les effets d'une *écriture affichée de non-valeurs*, établissant ainsi un « contrepoint » complémentaire d'une lecture des « valeurs cachées » dans l'oeuvre de Labiche. En fin de compte, l'idéologie ne réside pas tant dans le *représenté* (les valeurs investies, les personnages, le monde bourgeois dans le vaudeville) mais dans le *représentant* (la forme nivelatrice du vaudeville). Encore s'agit-il, au second degré nivelateur du vaudeville, plutôt d'un effet-idéologie du texte, et encore, de l'*effet-idéologie* de l'*écriture*<sup>43</sup>. En passant par le jeu développé du second degré, appelant l'étude de l'intertextualité et de la métatextualité, nous retrouvons enfin le premier degré du vaudeville, son degré « zéro », peut-être, qui consiste à présenter une forme *réflexive* des valeurs d'une époque sans présenter des réflexions sur ses valeurs. Etudier cet aspect chez Labiche serait une belle manière de procéder à une mise en valeur de son art, prise au premier degré cette fois, projet possible dont nous avons voulu esquisser quelques contours par la problématisation du second degré de son para-discours.

---

## Ouvrages cités

Corvin, Michel, « "L'argent, moteur du fonctionnement dramaturgique : *La Cagnotte* de Labiche" », *Organon*, no 82, « Théâtres du XIXe siècle », Certc, 1982, 201-209.

---. « "Entre vaudeville et boulevard" », *Europe*, no 786, 1994, 91-100.

Davoine, Jean-Pierre, « "Une répétition générale, parodie polémique" », *Organon*, no 82, « Théâtres du XIXe siècle », Certc, 1982, 71-95.

Genette, Gérard, « "Vraisemblance et motivation" », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 71-99.

Gilardeau, Jean, « "De Scribe à Labiche" », *Organon*, no 82, « Théâtres du XIXe siècle », Certc, 1982, 139-199.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

---. « "Misère de la mimésis : lecture d'"Une famille"" », in *Maupassant et l'écriture* (éd. Louis Forestier), Paris, Nathan, 1993, p. 139-149.

---. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Puf, 1984.

Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1993.

Jakobson, Roman, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Editions de minuit, 1963.

Labiche, Eugène, *L'Affaire de la rue de Lourcine* (éd. Olivier Bara), Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2007.

---. *Brûlons Voltaire !* (éd. Olivier Barrot et Raymond Chirat), Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1995.

---. *La Cagnotte* (éd. Marie-France Azéma), Paris, LGF, coll. « Livre de Poche », 1994.

---. *Embrassons-nous Folleville et autres pièces* (éd. Gilbert Sigaux), Paris, GF Flammarion, 1979.

---. *Un chapeau de paille d'Italie* (éd. Olivier Balazuc et Stavroula Kefallonitis), Paris, Larousse, coll. « Petits classiques Larousse », 2000.

---. *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (éd. Yann Le Lay), Paris, Larousse, coll. « Petits classiques Larousse », 2000.


Laporte, Dominique, « "La redistribution des emplois vaudevillesques chez Eugène Labiche" », in *Belphegor*, vol VI, n° 1 : « Seconds rôles et comparses », sous la direction de Daniel Couégnas, novembre 2006. Revue mise en ligne : <http://etc.dal.ca/belphegor>.


Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, 2 tomes, (éd. Louis Forestier), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974 et 1979.


Soupault, Philippe, *Eugène Labiche. Sa vie – son oeuvre*, Paris, Sagittaire, 1945.


Thomasseau, Jean-Marie, « "Le singe de Thalie" », *Europe*, no 786, 1994, 3-5.


## Notes


<sup>1</sup>  Sort qu'il partage, pour ce qui est du dix-neuvième siècle, avec d'autres auteurs « populaires » comme Eugène Sue ou Paul de Kock, mais également avec des auteurs « établis » comme George Sand, les frères Goncourt et Alphonse Daudet.

<sup>2</sup>  Hiérarchisation dénoncée de façon éloquente par Jean-Marie Thomasseau, qui parle des « préjugés [...] d'une respectabilité des genres qui placerait en tête du cortège Melpomène et la tragédie, et à la traîne, avec ses grimaces et ses roublardises, le vaudeville, un peu considéré comme "le singe de Thalie" » (« "Le singe de Thalie" », *Europe*, no 786, 1994, 3).


<sup>3</sup>  Cf. Pierre Voltz, « "Le genre Labiche" », *Europe*, no 786, 1994, 75 : « L'histoire de la littérature et les jugements d'esthétique littéraire ne lui font aucune place, ou lui concèdent un strapontin. Il est pourtant – et de loin – l'auteur comique français du XIXe siècle le plus joué [...] ».


<sup>4</sup>  Nous employons ce terme généralisant pour désigner le théâtre de Labiche, malgré les imprécisions que cela entraîne. Cf. Gilardeau, Jean, « "De Scribe à Labiche" », *Organon*, no 82, « Théâtres du XIXe siècle », Certc, 1982, 152 : « [...] le vaudeville de la première moitié du XIXe siècle frappe surtout par son extrême diversité, diversité telle qu'elle conduit presque à l'impossibilité de le définir ». Pour une discussion approfondie sur les genres apparentés au vaudeville et sur l'originalité de Labiche, voir aussi l'édition de *L'Affaire de la rue de Lourcine* par Olivier Bara, Paris, Gallimard, 2007, 71-102 ; Michel Corvin, « "Entre vaudeville et boulevard" », *Europe*, no 786, 1994, 91-100 ; Pierre Voltz, art. cit.


<sup>5</sup>  Dans leur édition d'*Un chapeau de paille d'Italie*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques Larousse », 2000, 37.


<sup>6</sup>  Dans Eugène Labiche. Sa vie – son oeuvre (Paris, Sagittaire, 1945), Ph. Soupault insiste sur cet aspect tout au long de son ouvrage, de l'introduction (« La comédie bourgeoise de Labiche est un très fidèle des moeurs », 17) jusqu'au dernier chapitre (« L'observateur le plus pertinent de cette époque [...] est cet auteur que l'on présente comme un farceur sans importance », 183).


<sup>7</sup>  Nous ne commenterons pas la problématique du rôle des collaborateurs (qui semble en général assez négligeable, d'après les commentateurs).


<sup>8</sup>  La chanson est un aspect essentiel du vaudeville, terme générique fonctionnant comme « un repère formel, lié à la présence de couplets chantés sur des airs déjà connus, et supposant l'existence du texte d'une comédie » (Voltz, art. cit., 70). Toutefois cet aspect n'entre pas dans le cadre de cette étude.


<sup>9</sup>  Cf. la présentation de cet aspect du vaudeville par Olivier Bara (édition citée, 80) : « Nourri de tant de spectacles, le spectateur mobilise en permanence sa mémoire pour apprécier la permanence d'un emploi dramatique, reconnaître une allusion, apprécier la surprise dans le renouvellement d'une situation convenue ou identifier un air connu entonné sur la scène ».


<sup>10</sup>  *La Dame aux jambes d'azur*, pochade en un acte de 1857 (collaborateur Marc-Michel) ; *La Cagnotte*, comédie-vaudeville en cinq actes de 1864 (collaborateur Alfred Delacour).


<sup>11</sup>  Cf. le commentaire de Balazuc et Kefallonitis sur *Un chapeau de paille d'Italie* (édition citée, 39) : « A l'époque, le modèle de la pièce « bien faite » est dominant, représenté par le théâtre d'Eugène Scribe. L'intrigue doit être solidement charpentée et conserver jusqu'au dénouement le principe de vraisemblance. La pièce de Labiche bouleverse de fond en comble la construction traditionnelle et renonce, dès les premières scènes, à toute notion de réalisme ».

<sup>12</sup>  La notion a été développée par les formalistes russes, et employée dans les analyses notamment par Viktor Chlovski. Cf. Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2000.













<sup>13</sup>  Sylviane Robardey-Eppstein, spécialiste du théâtre du dix-neuvième siècle, nous a précisé que l'allusion est spécifiquement tournée vers les pièces italiennes de Hugo, écrites en prose, et accusées par la critique contemporaine de n'être que de simples mélodrames : dans *Angelo, tyran de Padoue*, l'une des protagonistes se nomme Catarina, et l'action est subordonnée au pouvoir de Venise ; dans *Lucrece Borgia*, le duc de Ferrare est l'époux de la protagoniste éponyme.















<sup>14</sup>  En renvoyant aux pièces de Labiche, nous indiquerons l'acte par un chiffre romain et la scène par un chiffre arabe (l'absence de chiffre romain indique qu'il s'agit d'une pièce en un acte).

<sup>15</sup>  Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 71-99. Les formalistes russes opposaient catégoriquement la motivation (qui rend le récit vraisemblable) et la mise à nu (qui en dévoile l'artifice). Cependant, comme le montre cet exemple (et l'article de Genette), la motivation devient « mise à nu » si la fonction pour le récit ne s'assimile pas au texte de manière naturelle. La motivation affichée bascule donc dans la mise à nu du procédé.

<sup>16</sup>  Laporte, « "La redistribution des emplois vaudevillesques chez Eugène Labiche" », in *Belphégor*, vol VI, no 1 : « Seconds rôles et comparses », sous la direction de Daniel Couégnas, novembre 2006. Revue mise en ligne : <http://etc.dal.ca/belphegor>.

<sup>17</sup>  Ibid.

- 18  En fait, il s'agit du troisième degré : Labiche feint de représenter les acteurs réels répétant leur pièce dans la pièce, alors que les acteurs représentent « eux-mêmes » répétant la pièce.
- 19  Action soulignée par Michel Corvin dans « "L'argent, moteur du fonctionnement dramaturgique : *La Cagnotte* de Labiche" » (*Organon*, no 82, « Théâtres du XIXe siècle », Certc, 1982, 201) : « Justement une cagnotte, ça ne se dépense pas, ça se mange : on vide une caisse et l'on remplit un autre récipient ».
- 20  D'après Marie-France Azéma dans son édition : Labiche, *La Cagnotte*, Paris, LGF, coll. « Livre de Poche », 1994, 7. Par la « folle journée », nous renvoyons bien sûr au *Mariage de Figaro*.
- 21  C'est ce nivellement qui sera dénoncé notamment par Maupassant (voir p. ex. *La Maison Tellier*, *Le Signe* ou *La Fenêtre*). L'analyse de cette thématique en régime naturaliste a fait l'objet d'une analyse essentielle par Philippe Hamon : « "Misère de la mimésis : lecture d'"Une famille"" », in *Maupassant et l'écriture* (éd. Louis Forestier), Paris, Nathan, 1993.
- 22  Pour les effets de la mise en liste, voir surtout Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- 23  Edition citée, 68, note 1.
- 24  Disposition fréquente dans le théâtre de Labiche selon Bara (édition citée, 91-92) : « Dans les actes uniques de Labiche, un dédoublement s'opère souvent entre les faits réels et les événements imaginaires : l'existence banale des bons bourgeois se voit d'un coup doublée par une existence seconde, monstrueuse ».
- 25  Cf. les commentaires de Yann Le Lay sur l'exigence du public dans son édition : Labiche, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques Larousse », 2000, 34-35.
- 26  Nous répondons ainsi par l'affirmative à la question rhétorique posée par Bara (édition citée, 101) : « Le bourgeois n'est-il pas surtout un sujet de théâtre privilégié ? ».
- 27  *La Sensitive*, comédie-vaudeville en trois actes, de 1860 (collaborateur Delacour).
- 28  Nous remercions Sylviane Robardey-Eppstein de nous avoir signalé l'existence de cette pièce.
- 29  Comédie en un acte de 1874 (collaborateur Louis Leroy).

- 30  Comédie-vaudeville en un acte de 1867 (collaborateur Edouard Martin).
- 31  Parodie en un acte de 1859 (collaborateur Martin).
- 32  Comédie en un acte de 1857 (collaborateurs Monnier et Martin).
- 33  Comédie-vaudeville en un acte de 1856 (collaborateur Léon-Battu). L'allusion a été relevée par Olivier Bara, édition citée, p. 13, note 1.
- 34  Publius Horatius Cocclès était un héros romain légendaire (d'après Bara, édition citée, 17, note 3).
- 35  Un jeune homme pressé, vaudeville en un acte de 1848 ; *Le Club Champenois*, à-propos en un acte de 1848 (collaborateur Auguste Lefranc).
- 36  Comédie en cinq actes de 1851 (collaborateur Marc-Michel).
- 37  Notons la confusion : « Ephigénie » au lieu d'« Iphigénie ».
- 38  Certes, le renvoi à la mythologie classique n'est pas métatextuel en lui-même. Mais il s'agit ici du scénario canonique du Vulcain en tant que mari jaloux, transformé en épisode classique.
- 39  Bara, édition citée, 116.
- 40  Comédie en quatre actes de 1860 (collaborateur Martin).
- 41  Roman Jakobson, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Editions de minuit, 1963.
- 42  Voir à ce propos l'étude de Jean-Pierre Davoine, « Une répétition générale, parodie polémique » (*Organon*, no 82, « Théâtres du XIXe siècle », Certc, 1982, 71-95), qui montre comment la pièce de Scribe, *Une répétition générale ou les Dramas à la mode*, dépasse la parodie de *Lucrèce Borgia* pour former une véritable polémique esthétique contre Victor Hugo. Cf. note 13.
- 43  Pour l'effet-idéologie, voir Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.