

Odile Krakovitch

Labiche et la contestation de l'ordre établi

A l'examen du contenu et des thèmes, ainsi que de la réception par les censeurs des pièces de Labiche, la question se pose, inévitable, de savoir si le dramaturge adaptait sa production aux établissements auxquels il la destinait. Il semblerait que les vaudevilles ridiculisant les mœurs étaient surtout destinés au Palais-Royal, tandis que les comédies, plus sociales et politiques, montrant les méfaits de l'égoïsme des nantis étaient plutôt réservées aux grands théâtres, la Comédie-Française y compris.

Ont déjà été étudiés¹ les démêlés de Labiche et de son directeur de théâtre préféré, Dormeuil, avec les censeurs, à propos de la production jouée au Palais-Royal, orientée principalement vers la satire des mœurs et la peinture des "avatars de la vie conjugale"². L'on a vu que c'était à cause des tableaux de l'adultère, des vicissitudes de la vie quotidienne des couples, depuis la demande en mariage et la nuit de noces jusqu'à l'infidélité consentie, tableaux dont les censeurs ne supportaient ni le réalisme, ni la dérision, que le Théâtre de Montansier fut particulièrement censuré et surveillé. L'établissement favori de Labiche appartenait à cette catégorie moyenne de spectacles dont les gouvernements se méfiaient particulièrement, non pas tant à cause d'éventuelles pièces politiques que le Palais-Royal n'avait d'ailleurs pas le "privilège" de représenter, que pour les allusions plus ou moins transparentes au désordre social, dispersées dans des vaudevilles apparemment anodins. Les censeurs traquaient les moindres railleries sur la garde nationale, par exemple (*le Voyage de Monsieur Perrichon*), ou sur d'humbles fonctionnaires (tel le sous-chef du ministère de l'Intérieur, dans *Maman Sabouleux*), ou même et surtout sur des militaires (*Madame est aux eaux*). Les corrections de ces moqueries inadmissibles pour les censeurs étaient faciles à réaliser et l'autorisation aisée à obtenir : Labiche se contentait de transformer le sous-chef du ministère en un chef de l'administration du gaz, le gendarme en un cavalier, le militaire en un modeste conscrit.

Le juge et le garde national furent au XIX^e siècle les cibles préférées des dramaturges et de Labiche, en particulier, qui, ayant bien compris l'hostilité du public envers ces deux émanations de l'ordre, ne se gêna pas pour s'en moquer abondamment. Il fit même, des trois corps constitués particulièrement visés, la justice, la gendarmerie, la police, le thème central de certaines de ces pièces ; mais il préféra le plus souvent en faire l'objet de plaisanteries jetées négligemment dans la conversation. Car quand le juge, le gendarme, le militaire étaient le centre de l'intrigue, la pièce risquait gros. On se souvient du rapport d'*d'Un pied dans le crime*³, daté de juin 1866, concluant à l'interdiction de cette pièce qui "*mettait en scène une des questions les plus graves de l'ordre judiciaire : ... l'institution du jury...*". Selon les censeurs, il était à craindre qu'à la suite de cet exemple "*sans précédent, ... vingt autres pièces ne se succèdent, aggravant encore s'il est possible, les inconvénients*", à savoir le ridicule jeté sur l'avocat, les jurés, "*l'auguste autorité de la justice*".

A part les moqueries lancées dans les dialogues sur ces trois respectables corporations, peu des pièces destinées par Labiche au Palais-Royal font référence à la politique, sauf, exception notable, *Piccolet*, vaudeville qui, en 1852, un an après le coup d'Etat, traitait d'élections à un conseil général. Labiche réglait ses comptes avec le gouvernement de 1848 et la Seconde République pour lesquels il s'était engagé et qui l'avaient tant déçu : "*les circonstances*" de la pièce "*mettaient en scène une série d'intrigues électorales tournées en grotesque et aboutissant à la nomination d'un conseil général*", pour reprendre les termes mêmes des censeurs⁴. Comme toujours, Labiche obtint l'autorisation en accentuant, sous prétexte de les modifier, la dérision et la satire, se moquant ainsi des censeurs à leur insu : il parut obéir, mais augmenta la satire en substituant au conseil général une chambre de commerce ridicule, propre à Romorantin "*où il n'en existe pas*", comme le soulignèrent ingénument les censeurs, inconscients du ridicule dans leur obsession de protéger le politique. "*Ce changement ôtait à la pièce son caractère politique*" : le but recherché était atteint et la pièce fut autorisée.

Cette pièce constitue une exception : ce ne fut pas au Palais-Royal, en effet, que Labiche porta ses comédies plus politiques, traitant de sa conception du pouvoir et de sa contestation des ordres établis. Il choisit, de façon surprenante, une petite salle spécialisée dans les opérettes, et à cause de cette spécialité, devenue le théâtre d'Offenbach, les Bouffes-Parisiens. Était-ce par souci de ne pas être repéré ? Labiche pensait-il, à tort, que les censeurs ne lui tiendraient pas rigueur d'une contestation politique proclamée sur une scène secondaire et temporaire, et qu'ils n'iraient pas lui chercher des ennuis dans cet établissement qui n'avait pas l'habitude de monter des pièces contestatrices ? Ou encore s'imaginait-il qu'on assimilerait sa négation du pouvoir aux bouffonneries d'Offenbach auxquelles personne n'attachait d'importance ? Si telle était sa pensée, il se trompa, car les deux pièces qu'il porta aux Bouffes-Parisiens, *l'Omelette à la Follembuche*, en juin 1859, et *la Main leste*, en septembre 1867, connurent toutes les deux des problèmes avec la censure

La contestation du roi, des patrons, le refus du pouvoir aux Bouffes-Parisiens

L'Omelette à la Follembuche fut en effet jugée à ce point scandaleuse qu'elle fut interdite, apparemment sans rémission. Et pourtant elle fut jouée, mais comment et dans quelles conditions ? Ceci demeure un mystère, car le second procès-verbal où les censeurs, revenant sur leur interdiction, auraient admis les corrections de Labiche et en conséquence autorisé la pièce, n'a pu être retrouvé. A-t-il seulement été rédigé ? Le manuscrit de la pièce d'autre part ne se trouve pas aux Archives nationales. Ceci semble normal, car dans les cas, rares, d'interdiction totale, les textes disparaissaient des collections du Bureau des théâtres, ils étaient rendus au directeur ou à l'auteur, ce qui paraît avoir été le cas de *l'Omelette*. L'absence de tout manuscrit devrait donc être la preuve que la pièce n'a jamais obtenu l'autorisation. Et pourtant, elle fut jouée aux Bouffes-Parisiens le 8 juin 1859, et même publiée peu après. Le mystère ne semble pas avoir été jamais formulé, encore moins élucidé⁵. Par quels moyens Labiche réussit-il à attendrir les examinateurs ? Il est difficile de connaître les suppressions et modifications qu'il accepta d'opérer, en l'absence de tout manuscrit avant et après l'interdiction.

Le rapport est caractéristique du manque d'humour des censeurs et de l'importance démesurée qu'ils accordaient à la moindre allusion politique, même lorsque celle-ci se situait dans ce que Labiche a lui-même intitulé une "bouffonnerie du 17^e siècle". Ce n'est pas le dramaturge qui est, face à cette absence de recul et d'humour, coupable de lèse-majesté, mais bien les examinateurs, par le sérieux qu'ils accordèrent à cette pochade. L'intrigue de *L'Omelette à la Follembuche* est on ne peut plus simple : le marquis de Criquebeuf veut marier sa nièce à son fils, Pertuisan. Mais Berthe lui préfère un bel officier des mousquetaires, Givrac, qui annonce la visite du roi. Tous vont préparer une omelette dont seuls les mousquetaires connaissent la recette, afin que le roi, séduit et satisfait, signe le contrat de mariage entre l'héritière et le beau soldat. Mais les censeurs n'apprécièrent pas l'image de ce roi uniquement sensible à la cuisine⁶ : *"Cette pièce qui n'est qu'une bouffonnerie grotesque nous paraît présenter un inconvénient au point de vue de la question de convenance. Le nom du Roi et la qualification de "Sa Majesté" continuellement mêlés à une foule de plaisanteries burlesques, le récit de l'omelette ridicule, "répopée" [sic] qu'il s'agit de faire manger au Roi, nous semblent des plaisanteries peu convenables lorsqu'il s'agit de la personne investie de l'autorité souveraine. En conséquence, nous ne croyons pas devoir proposer l'autorisation et nous avons l'honneur de soumettre la question à la haute appréciation de Son excellence."*

Labiche, pourtant, dans "*cette bouffonnerie*", ne montre aucune préférence ; il ne prend parti ni pour un système un tant soit peu républicain, ni pour un aménagement de la monarchie ; il ne se révèle ni anti, ni pro royaliste. C'est probablement cela d'ailleurs que lui reprochèrent les censeurs, sans vraiment l'exprimer ; c'est ce scepticisme, cette désillusion à l'égard de tout système politique, cet individualisme, cette attirance et ce mépris tout à la fois pour la politique, ainsi que pour les détenteurs d'un quelconque pouvoir, qu'ils soient roi, empereur, président de la République, ou encore juge, notaire, policier. On pourrait même parler d'un refus anarchisant de tout pouvoir, de celui notamment du patron d'entreprise, *a fortiori* si ce patron est une patronne, comme c'est le cas dans *la Main leste*, seconde et dernière pièce de Labiche montée aux Bouffes-Parisiens.

La pièce, en effet, ne conteste pas le pouvoir du dirigeant politique, mais celui du patron, du chef d'entreprise. Le procès-verbal, au contraire de *L'Omelette*, n'a pas été retrouvé, alors que le manuscrit a été conservé ; il est vrai que la série continue des rapports se termine à peu près complètement à la date de la création de *la Main leste*, en août-septembre 1867. Pourtant la pièce a très certainement posé des problèmes aux examinateurs, car Labiche s'y montre misanthrope aussi bien que misogyne, féroce en tout cas à l'égard de ces hommes, ces nouveaux patrons, maîtres de l'économie, qui avaient la réputation et se vantaient d'être intraitables, mais qui se révélaient souvent d'une faiblesse incommensurable dans leur vie privée. On trouve en vérité, dans le théâtre de Labiche, peu d'épouses aussi odieuses que la dame Legrainard de *la Main leste*, peu de couples aussi méprisables que celui de la pièce. Qu'on en juge : la dame, épouse d'un homme faible et mou et néanmoins patron d'une fabrique de fleurs artificielles, a pris la direction de l'entreprise qu'elle mène d'une main ferme... et leste, surtout vis-à-vis des ouvrières qu'elle prend plaisir à frapper. Les censeurs ont-ils été sensibles à ce tableau de la vie en usine ? De façon surprenante, ils ne semblent pas avoir touché au dialogue de l'oeuvre en général ni à celui de la première scène où le droit de grève est justifié par le mari, le patron, face aux violences de son épouse et aux

conditions de travail qu'elle contribue à créer dans l'atelier. Mais la défense de ce droit à la révolte est encore pire que le discours de la patronne odieuse. Mme Legrainard se justifie en effet de ses brutalités à l'égard des ouvrières par les éternels arguments de paresse et de mauvaise volonté au travail : "*Des flaneuses ! Cela les faisait travailler...*"⁷, ce à quoi le mari répond : "*Ça les faisait mettre en grève, et nous ne trouvions plus personne pour les remplacer... C'est alors que je t'ai priée de ne plus te mêler des affaires... et j'ai placé Céline [leur fille] à la tête de l'atelier... Nous prenons ces demoiselles par la douceur, nous... Nous ne les giflons pas, nous ! Quand elles demandent de l'augmentation,... nous leur donnons... de bonnes paroles, nous ! Et notre petit commerce marche très bien !*". Les censeurs ne furent apparemment pas conscients du cynisme du patron ni du danger que pouvait présenter une telle image du paternalisme et du capitalisme. Reçurent-ils des ordres d'indulgence en cette année 1867, la première de l'Empire dit libéral ? Ou bien furent-ils sensibles à la justesse de la critique, comme ils avaient été touchés sous la monarchie de Juillet par les tableaux réalistes de la misère ouvrière ? Ou bien, tout simplement, pensèrent-ils, probablement à juste titre, que ces critiques sociales, cette satire féroce du capitalisme passeraient inaperçues auprès du public de ce petit théâtre, auprès de spectateurs venus seulement se divertir à l'écoute d'opérettes et de chansons ? Les allusions à la poltronnerie du mari, pourtant fier d'appartenir à la Garde nationale, ne semblent pas non plus les avoir offusqués, eux pourtant si soucieux de défendre la famille patriarcale et la répartition du pouvoir entre ses membres, à l'image de celui qu'ils voulaient préserver dans la société, défendue en tout premier lieu par son émanation militaire, la Garde nationale.

La satire des militaires partout et toujours

Les militaires, avec les policiers, furent la catégorie professionnelle la plus souvent brocardée au XIXe siècle, et notamment par Labiche qui les utilisa constamment, on l'a vu, comme prétextes aux plus insolentes plaisanteries, malgré le danger que ces moqueries pouvaient présenter. Le dramaturge se plaisait à dire qu'il aimait à situer dans ses vaudevilles des militaires "*qui, comparés aux bourgeois, montraient une extraordinaire fantaisie*"⁸.

On trouve en conséquence très souvent, comme personnage important dans les comédies de Labiche, un capitaine, un général, ou un brigadier. On retiendra six de ces pièces qui, à cause de leur critique de l'armée et des militaires, causèrent des problèmes à leur auteur : *Un Homme sanguin* (Gaité, 1847), *La Femme qui perd ses jarretières* (Palais-Royal, 1851), *On demande des culottières* (Palais-Royal, 1851, reprise en 1872 au Dejazet), *Les Vivacités du capitaine Tic* (Vaudeville, 1861, reprise en 1875), *Le Fils du brigadier* (Opéra-Comique, 1867), et surtout *Doit-on le dire ?* (Palais-Royal, 1872). Labiche, au contraire de la réputation de versatilité et de légèreté qui lui fut souvent attribuée, montra du courage et de la détermination avec ces pièces, car il savait parfaitement à quoi il s'exposait, notamment avec *Le Fils du brigadier* et surtout *Doit-on le dire ?*, vaudeville créé en plein « Ordre moral », après une défaite infamante pour l'armée, en présence d'une censure renforcée par l'Etat de siège et dirigée par un général, gouverneur de Paris ! Ces six pièces ne sont bien sûr pas les seules à évoquer des militaires, thème constant, on l'a vu, qui mériterait une étude plus approfondie, à l'image de celle que Jean-Claude Yon effectua sur le notariat⁹, tant il est présent dans un grand nombre de

vaudevilles, depuis *la Sensitive* en passant par *L'Homme qui manque le coche*. Sur les six pièces retenues, quatre ont été créées au Palais-Royal, et les deux autres à la Gaîté et à l'Opéra-Comique.

J'ai déjà évoqué, dans un précédent article, les coupures exigées par les censeurs dans *On demande des culottières* et *Doit-on le dire ?* Je pensais alors, à tort, que Labiche, à partir de 1871, avec l'installation de cet ordre moral, se serait trouvé en parfait accord idéologique avec l'époque et n'aurait plus eu d'ennuis avec la censure, malgré ses satires féroces. Je fus détrompée par la découverte, aux Archives nationales¹⁰, d'un dossier contenant des procès-verbaux épars, datés des années 1870-1875. Ma supposition première se révéla complètement erronée : je découvrais des censeurs indignés et plus féroces que jamais face aux dernières productions de Labiche, en particulier à celles prenant pour cibles les militaires. Je ne pensais pas, avant de découvrir le procès-verbal de *Doit-on le dire ?*, que cette pièce ridiculisant un général, un an après la défaite et la Commune, avait frôlé l'interdiction.

Déjà en juillet 1847, six mois avant la Révolution, les censeurs n'avaient pas beaucoup apprécié, dans *Un Homme sanguin*, vaudeville en un acte créé au Gymnase, le personnage d'un médecin de l'armée et l'injure faite en sa personne à deux corporations, celles des militaires et des médecins. Les jugements péremptoires et stupides de cet homme qui "*prétend connaître, à la première vue, si un homme doit avoir des enfants bien constitués*" et qui demande en conséquence à examiner le futur gendre de son meilleur ami, sont hilarants. Ce médecin Ranconnet est berné par un gaillard, Bucharde, et par le gendre en question, Lardillon, qui veulent tous deux échapper à l'armée. Ces « planqués » étaient inadmissibles sur scène. Les censeurs exigent, et Labiche, comme toujours, obéit, "*un certain nombre de modifications qui furent opérées : Ranconnet n'est plus médecin d'un conseil de révision ; il sollicite cette place et est chargé provisoirement de s'assurer si un conscrit est bon pour les carabiniers. Lardillon [le gendre] n'est plus déféré au conseil de révision ; c'est chez Chalabert [le père de la future mariée] qu'il est visité par Ranconnet*"¹¹. L'honneur de l'armée est sauf, à défaut de celui des médecins, et l'autorisation est donnée.

On demande des culottières, pièce créée au Palais-Royal, allait beaucoup plus loin : le thème n'est plus le remplacement d'un conscrit par un autre, d'un gendre par un autre, mais celui d'un soldat qui se déguise en femme et dont le capitaine tombe amoureux ! Pourtant, curieusement, alors qu'en cette année 1851 de restauration d'une censure dure, les censeurs sont obsédés par les mœurs et harcelés par le scandale de l'interdiction de *La Dame aux camélias*, ils ne se soucient que fort peu de l'homosexualité manifeste, de l'ambiguïté des rapports entre hommes dans cette comédie préfigurant *Certains l'aiment chaud* ; ils n'y virent ou ne voulurent y voir rien de critiquable par rapport aux militaires. Étaient-ils incroyablement naïfs et aveugles ? Ou bien peut-être, déjà préoccupés et en butte à une quasi cabale pour les interdictions qu'ils multipliaient, ne voulurent-ils pas se mettre sur le dos une nouvelle affaire ? Toujours est-il qu'ils n'interdirent pas la pièce, mais rayèrent d'importants passages, notamment lors de la scène de badinage entre le capitaine séduit et son lieutenant déguisé en femme, et dans l'épisode final où les grisettes, armées d'épées, font prisonniers le lieutenant et son capitaine, avec une chute de rideau sur le couplet : "*J'aime qu'on me parle d'amour... à la dragonne*". Labiche, comme toujours, on l'a vu précédemment, obéit tout en se moquant des censeurs.

Comme toujours, il procéda à des corrections qui n'en étaient pas, telles que : *"mon coeur affriandé... gambade comme un possédé"*, qui devient *"mon coeur affriandé... palpite comme un possédé"*. Mais l'indulgence et l'aveuglement des censeurs disparaissent à la reprise demandée en janvier 1873 par le théâtre Dejazet : les temps étaient tout autre, l'armée ne supportait pas la moindre critique et le refus fut catégorique *"en raison des rôles militaires comiques et ridicules que contient cette pièce"*¹² : les militaires, responsables de la censure, portaient désormais une attention extrême à leur représentation.

Au contraire, la reprise des *Vivacités du capitaine Tic* au Vaudeville, en septembre 1875, quatorze ans après sa création, écrite toute à l'honneur de l'armée impériale, alors victorieuse en ce mois de mars 1861, parce qu'elle montrait un capitaine triomphant gaiement et aisément de son rival, ici civil, et victorieux dans ses conflits amoureux comme guerriers, ne posa aucun problème : *"le général , gouverneur de Paris,... [fait] savoir qu'il ne voit aucun inconvénient à la reprise par le théâtre du Vaudeville de la pièce intitulée Les Vivacités du capitaine Tic"*¹³.

En revanche, *Le Fils du brigadier*, opéra-comique en trois actes, écrit par Labiche et Delacour en 1867, cinq ans après *Les Vivacités du capitaine Tic*, et proposé par l'Opéra-Comique, n'était plus du tout à l'éloge du soldat vert-galant et de l'armée, ce qui montre une fois de plus la rapidité avec laquelle le dramaturge pouvait changer de registre, de ton et de persiflage. Labiche aurait dû se méfier cependant, car à l'approche de la guerre, devant les dangers qui se précisaient, la mode était au bellicisme, aux demandes de conflit et de revanche, à l'affirmation d'une armée conquérante. L'action se passe en 1808, cadre historique qui devait, du moins le pensait-il, prémunir le dramaturge de tous reproches d'injure à l'armée. Un père, seulement brigadier, *"mauvaise tête"*, se trouve sous les ordres de son fils, officier. *"Cette position respective amène au second acte la péripétie de la pièce : le brigadier est pris de vin, son fils veut lui faire des remontrances ; le père, ne voyant que le fils et oubliant le supérieur, pousse Emile pour sortir de scène. L'épaulette du jeune homme tombe à ce moment."* Un adjudant *"bavarois"*, croyant que l'épaulette a été arrachée, crie à l'insulte et arrête le père qui va passer devant le conseil de guerre. Mais le dénonciateur, *"revenu à de meilleurs sentiments"*, fait un faux rapport, et tout se termine bien. Les censeurs finissent par proposer l'autorisation, après bien des hésitations qu'ils ne craignent pas d'exprimer¹⁴ : *"Cet opéra comique, qui touche à des questions toujours très délicates de discipline militaire a particulièrement attiré notre attention, bien que ce genre de pièces soit éprouvé au théâtre. Une comédie du Gymnase entre autres, le Fils de famille"*¹⁵, *présente avec celle-ci de grandes analogies. Néanmoins tout en tenant compte des précédents, du théâtre auquel la pièce est destinée, de l'élément comique qui domine dans l'ouvrage, nous avons exigé quelques modifications. Il a été notamment bien entendu que rien dans le mouvement, dans le geste des acteurs, rien dans le texte ne pourrait laisser croire que l'épaulette de l'officier a été arrachée. Sa chute doit n'être qu'un accident."* Avec cette transformation de la mise-en-scène et "divers changements", la pièce fut autorisée. L'Opéra-Comique, en raison du caractère particulier de son répertoire, les opéras « comiques », légers et courts, bénéficiait d'un regard favorable et était sur certains sujets moins censuré que d'autres établissements. Peut-être est-ce pour cette raison que Labiche pensa, à tort, ne rien risquer en lui proposant une opérette avec un thème aussi téméraire que la critique mélangée des deux hiérarchies considérées comme intouchables, la

militaire et la familiale.

Labiche, en créant *Doit-on le dire ?* en 1872, en ces lendemains de défaite et de guerre civile, en cette année d'ordre moral, de gestion de la censure par un général, gouverneur de Paris, la pire, donc, pour montrer un personnage de chef de l'armée ridicule et ridiculisé, fit preuve d'encore plus d'audace (ou d'inconscience ?), si possible, qu'en rédigeant *Le Fils du brigadier*. Son personnage de cocu gradé, abondamment trompé même par ses officiers les plus proches, ceux de son état-major, suscita à juste titre la colère des censeurs qui rédigèrent pour exprimer leur indignation un de leurs plus longs rapports¹⁶. Nous le reproduisons ici en entier (avec les passages raturés et repris, placés entre crochets). Non daté, il est très probablement des derniers jours de septembre, ou du premier octobre, puisqu'il est suivi d'une réponse du gouverneur, datée du 2 octobre 1872. La pièce ne fut créée que le 20 décembre : il fallut donc presque trois mois aux deux auteurs Labiche et Duru pour procéder à toutes les corrections demandées et obtenir enfin l'autorisation.

Les censeurs débutent, comme toujours, par un très clair résumé de la pièce : "*Un général américain, Inès de Papagayo, habite Paris depuis plusieurs années avec une femme que tout le monde croit sa femme. Il va marier à Gargaret une fille née d'une liaison avec une acrobate. Gargaret attend pour le contrat un de ses vieux amis Muserole, à qui jadis il a rendu le service d'apprendre que sa femme le trompait. Depuis cette époque, Mus vit retiré dans les Ardennes et il arrive à Paris, las de ce veuvage et disposé à trouver toutes les femmes charmantes. Blanche, la femme du général, a déjà pour amants deux comiques qui traversent toute la pièce, Dupailon, le chancelier du général, et Crapote, son vice-chancelier. Quand Mus se retrouve en face de Blanche, il n'est pas peu surpris de reconnaître sa femme. Il la trouve engraisée et très appétissante ; aussi il se tait, lui donne un rendez-vous et va passer la nuit avec elle. Tout enchanté qu'il soit de cette nuit, il hésite encore à révéler son titre au général qui, à ce moment même, veut régulariser la situation et qui le consulte, le croyant l'oncle de la femme ; mais enfin il trouve cette collection d'amants un peu trop nombreuse et il repart pour les Ardennes, laissant sa femme au général.*

A cette action déjà très grivoise se joignent les incidents qu'amènent et le mariage de Gargaret avec Lucie et l'introduction immédiate dans le nouveau ménage d'un jeune amoureux.

Le titre est inspiré par toutes les brochures publiées depuis un an sur l'adultère et sur le plus ou moins d'opportunité d'éclairer le mari trompé¹⁷.

Cette pièce écrite dans le ton le plus vif a pour excuses sans doute et le théâtre auquel elle est destinée [le Palais-Royal, établissement peu estimé des censeurs] et le fond du sujet, l'adultère comique, qui est un des éléments principaux de la comédie en France, la personnalité même de l'auteur M. Labiche, qui couvre jusqu'à un certain point de sa faste notoriété une partie des audaces du sujet. Néanmoins, malgré tous ces palliatifs que l'on invoquera et dont nous ne méconnaissons point la vérité, la pièce, telle quelle, nous semble dépasser les limites admissibles [si l'on ne veut point laisser le théâtre en arriver aux dernières extrémités, laisser le théâtre grivois franchir toutes les bornes et arriver au genre graveleux].

Nos observations portent sur deux points. Le premier roule sur le rôle du général américain. A diverses époques, on a toléré au théâtre de ces généraux ou de ces amiraux de fantaisie (le général Boum, l'amiral Suisse). Il y a aujourd'hui une question d'opportunité [que nous prions M. le Gouverneur d'estimer et de trancher]. Ce général vient de l'Amérique, il distribue des décorations impossibles, il est en dehors de toute réalité, c'est vrai ; mais il n'en aura pas moins pendant quelques temps une espèce d'uniforme grotesque et tout le temps on l'appelle général. Devons-nous le supprimer, le faire modifier ?[le moment nous paraît mal choisi peut-être pour mettre sur la scène] nous soumettons [la décision]¹⁸ à M. le Gouverneur l'examen de cette question.

Notre seconde observation roule sur les détails trop vifs qui se trouvent çà et là dans la pièce et notamment sur le rôle du mari. Nous serions d'avis que la pièce ne devrait être autorisée qu'avec de très sérieuses atténuations dans ce personnage, [toutes les descriptions qu'il fait de la nuit passée avec sa femme] dans les diverses situations érotiques ou très grivoises où le place cette position certainement comique, mais excessivement vive de mari devenu l'amant [de sa femme] et assistant tranquillement aux galanteries multiples de sa femme. Le rôle de cette femme mariée qui se trouve vue en scène avec quatre hommes qui en définitive se la partage[aurait] a même[très] besoin d'être [un peu]adouci."

Ce brouillon de rapport est suivi de la réponse du gouverneur adressée à Beauplan, chef du Bureau des théâtres, au ministère de l'Intérieur, et datée du 2 octobre 1872 : "Monsieur le Général Gouverneur de Paris a pris connaissance du rapport que vous lui avez adressé au sujet de la pièce présentée par le Palais-Royal Doit-on le dire ? Le Général a décidé qu'il ne pouvait admettre le titre et le caractère de général attribués à un personnage ridicule et qu'il vous priait d'exiger de l'auteur des modifications complètes sur ce point.

Vous avez en outre appelé l'attention de M. le Gouverneur sur les détails très vifs du courant de la pièce et sur le caractère de certains rôles. Je suis chargé de vous faire savoir que le Général désire que des atténuations sérieuses soient apportées aux caractères et aux passages qui font l'objet de votre observation et qu'il attend un deuxième examen pour prononcer sa décision." Le deuxième examen et la décision favorable à la pièce se firent attendre deux mois, on l'a vu.

Même problème pour les policiers que l'on rencontre fréquemment chez Labiche et qui font l'objet de saillies ressemblant fort aux plaisanteries sur la garde nationale que l'on trouve dans le répertoire théâtral de la première moitié du XIXe siècle. En 1872 encore, en cette période de tous les dangers pour les auteurs, Labiche n'hésite pourtant pas à donner à un de ses vaudevilles en un acte destiné au Palais-Royal le titre : *Il est de la police*. S'ensuit une série de lettres du gouverneur¹⁹, la première du 25 avril 1872, demandant pour le moins un changement de titre, car le général "estime que le titre est de nature à attirer la curiosité malveillante d'un certain public", la seconde, du 30 avril, autorisant ce même titre, "les raisons qui déterminaient le général n'existant plus". Que s'est-il passé entre le 25 et le 30 avril ? Quelles sont ces raisons mystérieuses ? Labiche aurait-il réussi à persuader les censeurs, à défaut du gouverneur, assez indifférent et éloigné de ces chicanes, malgré ses pleins pouvoirs en la matière ? Cette réussite a-t-elle été emportée par l'éloquence du dramaturge ou... par un sérieux pot de vin ? Impossible de savoir.

L'évocation des questions sociales

Le besoin, chez Labiche, de ridiculiser les militaires, gendarmes et policiers, et le souci, chez les censeurs, de défendre l'honneur perdu de ces corporations, ne sont pas caractéristiques, on l'a vu, du répertoire du théâtre préféré du dramaturge, le Palais-Royal, mais bien plutôt de celui d'autres établissements, moins utilisés, en particulier ceux spécialisés dans la comédie musicale, les Bouffes-Parisiens et l'Opéra-Comique. On s'est interrogé ici sur les raisons de l'attribution par Labiche, à ces deux établissements qui lui étaient relativement peu familiers, de deux de ses pièces particulièrement critiques vis-à-vis des pouvoirs intouchables du roi et des patrons. La raison la plus évidente est que le dramaturge se conforma au genre de ces deux théâtres en adoptant des formes dramatiques très peu souvent utilisées par lui, opéras-bouffes, opéras-comiques, bouffonneries. Mais la réponse ne sert qu'à renforcer l'interrogation : pourquoi choisir un tel genre et de telles scènes pour critiquer pouvoirs et hommes de pouvoir, régimes, systèmes politiques et économiques, corporations en place ? Prudence ? Espoir d'échapper ainsi au contrôle et à la répression des censeurs ? Croyance erronée en une certaine protection grâce à la réputation de légèreté, de désintéret pour les questions d'actualité de ces établissements rarement censurés pour raisons politiques ? Volonté chez Labiche de consacrer le vaudeville au seul Palais-Royal et de choisir pour chaque genre autre l'établissement spécialisé ? Indifférence au public qui l'écouterait et mépris pour la nature des critiques qui lui seraient opposées ?

On peut encore plus s'interroger sur la raison qui poussa Labiche à proposer les quelques rares vaudevilles où il aborde les questions sociales à des théâtres autres que le Palais-Royal, aux Variétés par exemple. Car ce fut à cet établissement que fut attribuée, en octobre 1850, la pièce légèrement dramatique, tout d'abord intitulée *Un Pauvre qui passe*, titre transformé, probablement à cause de son côté mélodramatique et de sa connotation sociale, en *Une Clarinette qui passe*. Il y est question, comme dans les mélodrames du début du siècle, d'un honnête homme Bridois qui s'est, autrefois, dans un incendie, montré héroïque, en sauvant sa fiancée et maîtresse, Mathurine, et qui, grièvement blessé à l'hôpital et inconscient, s'est vu voler les récompenses de son action, médaille et mariage, par un fermier nommé Tréfoin. Ce dernier, désormais époux de Mathurine et père supposé de Paterne, né au bout de sept mois de mariage, a obtenu la médaille en s'attribuant les mérites et le courage de Bridois. Riche, il refuse aujourd'hui le mariage de son prétendu fils avec une servante de la ferme, Toinette. Bridois, revenu sur les lieux, aide au mariage, en menaçant les riches fermiers, Tréfoin et Mathurine, de divulguer le secret de leurs lâchetés et mensonges d'autrefois. "*Socialisme*" comme on commençait à nommer toute position sociale en faveur du prolétariat, patron propriétaire impitoyable contre servante exploitée, héroïsme du pauvre contre égoïsme du riche, médaille et mérite volés et attribués au vilain, tous les ingrédients considérés comme dangereux dans les mélodrames sociaux de la monarchie de Juillet se retrouvent là, dans ce "vaudeville" produit à contre-courant, en pleine époque de rejet de la révolution et de la montée en puissance du prince-président. La censure rétablie fin juin 1850, à peine six mois auparavant, ne laissait plus rien échapper. Deux points qui montrent bien où se situaient leurs priorités, choquèrent plus particulièrement les censeurs : l'évidence de la paternité de celui qui n'est pas le mari de Mathurine, et surtout la présence de la croix de la légion d'honneur "*sur la poitrine d'un pauvre*". Voilà en quels termes les examinateurs exprimèrent leur désapprobation²⁰ : "*Il est établi dans la pièce que Mathurine était*

enceinte, au moment où elle a épousé Tréfoin, et que Bridois est bien réellement le père de Paterne. Mais les auteurs ont cherché à éviter ce que pourrait présenter de trop choquant, au point des convenances et de l'esprit de famille [souligné par moi], le spectacle d'un fils placé entre son père réel et son père légal. Nous serions donc portés à admettre, surtout au Théâtre des Variétés [souligné par moi], la donnée de cette pièce qui n'a nullement la couleur socialiste [toujours souligné par moi] qu'on pourrait lui supposer d'après son titre. Mais il est un point que nous croyons devoir soumettre à la haute appréciation de Monsieur le Ministre : dans une scène entre Tréfoin et Bridois, le premier invoque la médaille, comme témoignage de son caractère honorable ; le mendiant répond à ce moment en se découvrant la poitrine et en montrant la croix de la légion d'honneur [souligné dans le texte] qu'il a gagnée en Algérie et qu'il recache aussitôt. Bien que nous soyons disposés à admettre cette situation, nous croyons néanmoins devoir le signaler à Monsieur le Ministre, en raison des susceptibilités que pourrait éveiller la vue, même momentanée, de la décoration sur la poitrine d'un pauvre [souligné par moi] qui mendie au commencement de la pièce et dont le caractère ne se relève qu'à la fin."

Procès-verbal ô combien révélateur de la mentalité des censeurs qui vont jusqu'à commettre (volontairement ?) un contre-sens. Car si Bridois est effectivement présenté comme un mendiant au début de la pièce, il figure néanmoins constamment le personnage positif, à l'instar de Jean dans *Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat, mélodrame qui avait connu, trois ans auparavant, en 1847, un succès tel qu'on le rendit en partie responsable de la révolution de Février. Du début à la fin, Bridois est honnête, franc, courageux, solidaire des jeunes amoureux malheureux, charitable, et constamment mis en parallèle avec le couple de fermiers égoïstes, arrivistes, avarés, lâches et menteurs. Il semblerait donc que les censeurs aient déjà, en trois ans, totalement oublié le manichéisme obligatoire du répertoire d'une époque peu lointaine, mais apparemment révolue, ou plutôt qu'ils aient résolument voulu reléguer dans ce passé l'éternelle équation des mélodrames, pauvre = bon, riche = mauvais. La pauvreté, dans leur rapport révélateur de la mentalité du nouveau régime, équivaut désormais à caractère bas, et toute croix ou distinction attribuée à un pauvre est une erreur. Pour eux également, une relation hors mariage, avouée, a une connotation "socialiste", terme donc assimilé dans leur esprit à immoralité. Que février 1848 est déjà loin en décembre 1850, dans l'esprit de ces fonctionnaires désormais dévoués au futur empereur ! Il y aurait beaucoup d'autres passages à relever dans ce procès-verbal éloquent : la notion de famille par exemple, le mariage et la virginité de l'épouse, l'allusion à l'héroïsme durant la toute première guerre d'Algérie, ou encore la reconnaissance d'une indulgence plus grande à l'égard du Théâtre des Variétés, à l'instar de celle également constatée pour l'Opéra-Comique. Pourquoi cette indulgence ? Probablement à cause du public bourgeois, de la même classe que les censeurs, relativement cultivé, qui allait se divertir aux Variétés, au Gymnase, au Vaudeville et à la Porte Saint-Martin, et qui dédaignait le Palais-Royal et ses spectateurs moins fortunés, moins instruits et donc plus dangereux.

Ce fut en tout cas aux Variétés plutôt qu'au Palais-Royal que Labiche réserva ses pièces critiques à l'égard des catégories professionnelles plus particulièrement "bourgeoises", telles que les notaires (*Un notaire à marier* en 1853 notamment qui ne posa aucun problème aux censeurs), ou sévères envers un système économique qui favorisait l'acquisition, trop rapide pour être honnête, de grosses fortunes déjà qualifiées de capitalistes. *L'Homme qui manque le coche*, par exemple, montre un

héros à ce point préoccupé par son commerce reposant sur la traite des nègres, et tellement occupé par ses déplacements dans les colonies qu'il en néglige sa cour à sa future femme qui, par deux fois...en épouse un autre. Là, les censeurs trouvèrent à redire, non pas tant sur la critique du capitalisme et l'âpreté au gain du héros, que sur la satire des mœurs illustrée par la scène où l'on voit le commerçant, accablé par son double ratage, dénié par celle qui aurait pu être sa femme et qui ne le sera jamais.

Les représentations critiques de corporations établies étaient bien acceptées également lorsqu'elles étaient présentées au Gymnase, aussi bien celles sur l'éternel notaire (*L'Enfant de la maison*, en 1845) que sur l'avocat infidèle (*Les Petits moyens*, en 1850). L'indulgence des censeurs est manifeste pour les petites et grandes pièces que Labiche écrivit pour ce théâtre qui attirait, plus encore que les Variétés, un public riche et cultivé. Même les oeuvres montrant des demi-mondaines, thème pourtant que les censeurs, on le sait depuis l'affaire de *la Dame aux camélias*, avaient en horreur, sont considérées avec bienveillance : ainsi pour *Un Mari qui lance sa femme*, comédie en trois actes, créée en 1864, dont le thème, ambigu, traite d'un mari n'hésitant pas à "lancer" sa jeune épouse dans le "monde", en réalité le demi-monde composé de "femmes séparées de corps, de femmes sans mari", les censeurs se montrent fort tolérants : "quelques scènes assez ["un peu" barré] vives du second acte avaient éveillé notre attention. Nous avons demandé des atténuations qui ont été faites"²¹. Les reproches s'arrêtent là. La pièce fut reçue sans problème, alors qu'elle traitait du même sujet que *Le Demi-monde* d'Alexandre Dumas fils, comédie dont le titre était devenu un mot usuel et qui avait connu, dix ans auparavant, quelques légers soucis avant d'être autorisée. Le dramaturge avait ouvert la voie à ses successeurs.

Pourquoi cette impunité des théâtres plus particulièrement considérés ici, l'Opéra-Comique, les Bouffes-Parisiens, les Variétés, le Vaudeville, le Gymnase ? Il est difficile de répondre : il faudrait, je pense, mieux connaître la composition des publics, les différences avec celui du Palais-Royal. Toujours est-il que l'indulgence des censeurs a permis à Labiche d'aborder des sujets qu'il aurait eu du mal à traiter dans des vaudevilles réservés à son théâtre bien-aimé, le Palais-Royal. Il put même, de façon bouffonne, étaler son scepticisme à l'égard de tous les systèmes politiques, monarchique, impérial ou républicain, scepticisme que la Révolution de 1848 et son échec avaient renforcé. Il put également s'exprimer sur l'injustice du système social, injustice qu'il dénonce avec une rare violence, si l'on songe au personnage de la patronne odieuse dans *la Main leste*, ou aux riches fermiers arrivistes d'*Une Clarinette qui passe*. Et si la satire à l'égard des militaires, policiers et gendarmes paraît en comparaison banale et facile, il faut cependant souligner le courage de Labiche qui, en 1872, très peu de temps après la défaite et la paix honteuse, après les traumatismes du siège et de la Commune, en la présence d'un gouverneur militaire à la tête de la censure, osa mettre en scène un général cocu, trompé, ridiculisé non seulement par son épouse, mais par ses subordonnés les plus proches. Labiche n'avait peur de rien, c'est évident. Mais il lui fallut beaucoup de distance, d'esprit critique et de clairvoyance, alors qu'il était au sommet des honneurs et des succès, maire de sa ville, à la veille d'être élu à l'Académie, mais en même temps confronté à une opinion aigrie et meurtrie, fanatique et revancharde, pour oser faire rire avec des comédies apparemment fantaisistes, mais cependant écrites à partir de personnages et de situations réalistes et ressemblantes....au point d'affoler censeurs et état-major, ministères de l'Intérieur

et de la Guerre. Ce sont ces audaces, cette lucidité, cette absence d'illusions qui rendent Labiche encore aujourd'hui si proche, éternellement contemporain.

Notes de bas de page

- 1  Voir Odile Krakovitch, ""Labiche et la censure, ou un vaudeville de plus ?"", dans *Revue historique*, n° 284/2, 1991, p. 341-357.
- 2  Expression employée par Jacqueline Autrusseau, dans *Labiche et son théâtre*, Paris, l'Arche, 1971.
- 3  Voir Odile Krakovitch, *op.cit.*, p. 347, ainsi que le rapport de censure de la pièce (aux *Archives nationales*, F21 979) et le manuscrit (*Archives nationales*, F18 877).
- 4  Voir Odile Krakovitch, *op.cit.*, p. 346, ainsi que le rapport de censure de la pièce conservé aux *Archives nationales*, sous la cote F21 979.
- 5  En tout cas pas par Sigaux qui, dans sa publication des *Oeuvres complètes* de Labiche, aux Editions L'Age d'homme, et dans celle en particulier de *L'Omelette à la Follembuche*, dans le T. IV (p. 200, et annexes, p. 376), n'évoque ni l'interdiction ni les difficultés de la représentation.
- 6  *Archives nationales*, F21 992 (année 1859).
- 7  *Archives nationales*, F18 1153.
- 8  Philippe Soupault, *Eugène Labiche, sa vie, son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 111.
- 9  Jean-Claude Yon, ""Le notariat dans les pièces de Labiche créées entre 1851 et 1871"", dans *Bulletin de l'Institut d'histoire économique et sociale de l'université de Paris I, Recherches et travaux*, n° 18, décembre 1989, p. 9-40.
- 10  *Archives nationales*, F 21 4635 (procès-verbaux de censure, 1871-1906). Les procès-verbaux, cités dans cet article, sont, pour la plupart, tirés de ce dossier.
- 11  *Archives nationales*, F18 828 (rapport lié au manuscrit de la pièce).
- 12  *Archives nationales*, F21 4635, dr. 3d, pièce 140.
- 13  *Archives nationales*, F214635, dr. 3d, pièce 275.
- 14  *Archives nationales*, F21 968 (année 1867).

15  *le Fils de famille* (com.-vaud. 3 a.), par Bayard et Desnoyers, créé au Théâtre du Gymnase, le 25/11/1852 (soit quinze ans avant la création du *Fils du brigadier*).

16  *Archives nationales*, F21 4635, dr. 3d, p. 82-84.

17  Les censeurs font référence à l'Affaire Dubourg, procès qui fit scandale et fit diversion, en 1872, des procédures menées contre les communards. Le scandale vint de ce qu'y fut condamné à cinq ans de prison, pour la première fois en France, un mari qui, ayant surpris sa femme en flagrant délit d'adultère, l'avait tuée. Cette condamnation, contraire au Code Napoléon qui n'estimait pas coupable un mari meurtrier de son épouse infidèle, suscita la publication d'une quarantaine d'essais, de l'été à la fin de l'année 1872, sur les droits et devoirs respectifs des hommes et des femmes, en réponse à un pamphlet extrêmement misogynne d'Alexandre Dumas fils, "L'Homme-Femme", où l'écrivain, lui-même en pleine crise conjugale, prit la défense du condamné et lança un appel à tous les maris : « si ta femme te trompe, TUE-LA ! ». Répondirent à ce cri de haine des journalistes, des hommes politiques, des penseurs, depuis les plus réactionnaires jusqu'aux libéraux, comme Emile Girardin, en passant par les féministes, comme Maria Deraismes qui commencèrent, à cette occasion-là, à se faire entendre. Voir Odile Krakovitch : « "Misogynes et féministes il y a cent ans : autour de », deux articles parus dans *Questions féministes*, n° 8, mai 1980, p. 85-113, et *Nouvelles questions féministes*, n° 2, octobre 1982, p. 75-103.

18  Les mots mis par moi entre crochets sont ceux que les censeurs raturèrent sur le brouillon du procès-verbal pour les remplacer ensuite par ceux qui suivent et qui ne sont pas entre crochets. J'ai pensé qu'il était intéressant de mettre en évidence les hésitations des censeurs en reproduisant leurs corrections et ajouts divers, quitte à déséquilibrer les phrases transcrites.

19  *Archives nationales*, F21 4635, dr. 3d, p. 40-41.

20  *Archives nationales*, F21 989 (année 1850).

21  *Archives nationales*, F21 973 (année 1864).