

Labiche : le comique de vaudeville

In: Romantisme, 1991, n°74. pp. 83-92.

Citer ce document / Cite this document :

Emelina Jean. Labiche : le comique de vaudeville. In: Romantisme, 1991, n°74. pp. 83-92.

doi : 10.3406/roman.1991.5819

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1991_num_21_74_5819

Jean EMELINA

Labiche : le comique de vaudeville

Un genre suspect

Le XIXe siècle ne passe pas pour un siècle gai. Il est traversé d'orages, de chants désespérés, de spleens, d'extases et de mots en « isme ». Que reste-t-il de la légèreté du siècle des Lumières qui dansait sur le volcan ? Après le rose, le rouge ou le noir.

Pourtant, tous les rires, comme toutes les douleurs et tous les espoirs, de Hugo à Allais, secouent ce siècle. Les hauts lieux du comique ne désemplassent pas : théâtres du Gymnase, des Funambules, des Variétés, du Palais-Royal, Bouffes-Parisiens, Folies-Marigny et cabarets montmartrois. Dans ce raz de marée, les vagues déferlantes les plus hautes viennent sans conteste du *vaudeville*, comédie à couplets, *stricto sensu*, puis comédie d'intrigue légère au sens large, dont la gloire – *Le Mariage de Figaro* ! – remonte au siècle précédent ¹. Mais ce genre triomphant est aussi un genre oublié, voire méprisé, plus encore que le drame bourgeois d'Augier et de Dumas fils auquel on a pu trouver des dimensions balzacienne ². Ce phénomène en dit long sur l'image qu'on entend garder d'un siècle de tempêtes et de révolutions, précurseur du nôtre. Le vaudeville possède aux yeux de la critique des tares rédhibitoires à la mesure de son succès.

Comme d'autres productions populaires (mélodrame, feuilleton), c'est un théâtre répétitif et sans avenir parce que sans ambition, discrédité par son abondance même. Ces comédies « de mœurs », « pochades » de « faiseurs » et d'« amuseurs », s'en tiennent à une observation de surface. Rien de la gaieté « mâle et profonde » ou subversive d'un Molière et d'un Beaumarchais ; rien de la férocité d'un Daumier ni de la hargne d'un Flaubert qui puisse faire pardonner cette esthétique du « Ris donc, par terre ! ». Théophile Gautier, Jules Janin, Zola et bien d'autres ³ n'ont pas été tendres pour ces triomphes. Conséquence fatale : ce théâtre bourgeois qui rit du bourgeois n'entend pas changer un monde où, d'ailleurs, la censure veille. Il est, *de facto*, de droite et conservateur. Cela n'a jamais donné bonne conscience à une critique qui considère que le comique, lui aussi, doit participer au progrès, alors que le rire (Aristophane et Rabelais), comme toutes les émotions, *appartient à tous les camps*. Devant ce théâtre « de boulevard », dont la vogue se perpétue en dépit de tant d'anathèmes, on éprouve, comme l'écrit Soupault à propos de Labiche, « une sorte de honte » ⁴. La seule « gaieté » sans résonances critiques n'attire pas l'estime. Ces vaudevillistes, en accord et non pas en rupture avec leur temps, finiront pour la plupart académiciens. On leur pardonne mal d'avoir laissé écraser les révoltes ouvrières et la République sans dire mot. On n'est pas impunément « bouffon de l'empe-

reur »⁵. Ni Labiche, ni Sardou, ni Offenbach, au vu des guides récents, n'ont eu droit à une rue dans Paris.

Soit. La République, légitimement, comme tout régime, honore les siens, et il n'est pas question de contester les reproches encourus par le vaudeville. La question qui nous préoccupe est celle-ci : pourquoi ces œuvres ont-elles pu à ce point déchaîner les rires ? D'où vient, plus particulièrement, la « vis comica » de Labiche, l'auteur le plus représentatif du genre ? Dans une production aussi vaste, qui s'étale et qui se diversifie de 1838 à 1877, il va de soi que nous n'évoquerons que les œuvres les plus significatives.

Gaieté ou profondeur ?

Première raison d'ordre général : « l'horizon d'attente ». Le genre lui-même et son lieu de représentation (des théâtres réputés « comiques ») mettent le spectateur en condition. On ne va pas voir dans le même esprit un mélodrame de Pixérécourt, « boulevard du crime ». Ainsi se prépare « la bonne humeur », que le critique, seul face au texte seul, ne connaît guère. Lesage invoquait déjà la « gaieté indulgente » des « couplets » chantés : « Si vous ne faites que les lire, vous prendrez garde à tout »⁶.

Des raisons biographiques doivent aussi être prises en compte : la légendaire bonne humeur de Labiche lui-même, si éloignée du tempérament d'un Anouilh, et dont la vie paisible de bourgeois fortuné, choyé par la réussite, n'a rien de commun avec celle d'un Beckett ou d'un Ionesco. Il n'était « ni pessimiste, ni réaliste, ni naturaliste, ni symboliste », dit son ami Pailleron⁷. Vive « la gaieté des honnêtes gens », déclare Labiche dans son dernier texte⁸. Sur cet « amuseur », comme pour Tristan Bernard ou Sacha Guitry, courent une foule de bons mots.

On doute que cette œuvre soit le produit d'un « autre moi » secrètement enfoui. Tout y reflète l'univers de Labiche même. Zola souligne que ce « comique », « fait des vérités cruelles de la vie », vient « d'un esprit sans amertume qui reste volontairement à la surface des choses » et ne provoque « qu'un aimable chatouillement »⁹. « Le bon Labiche », comme l'appelle Lanson, joie des potaches et des professeurs de naguère (Jules Lemaitre !), témoigne dans sa correspondance d'une « émotivité quasi-nulle »¹⁰. Faut-il y voir une infirmité ou un privilège ?

Le genre et l'auteur réalisent donc d'abord ces conditions de distance par rapport à la fiction indispensables à l'effet comique, créant, comme dit Bergson, cette « anesthésie momentanée du cœur »¹¹, qui écarte l'indignation, la réflexion grave ou le pathétique.

On comprend que la critique supporte mal, à la différence du grand public, un aussi mince message. Que Labiche, qui veut avoir, comme Molière, ses lettres de noblesse, passe du *Chapeau de paille d'Italie* (1851) à *Monsieur Perrichon* (1860), comédie moins folle et sans couplets, aussitôt le voilà enrôlé sous la bannière du « *castigat ridendo mores* ». Lanson se réjouit que sa « fantaisie », sa « gaieté » et ses « drôleries » soient relevées d'« un grain de bon sens » qui le hissent « au-dessus de tous ses rivaux ». Tantôt c'est « un solide lieu commun d'observation morale », tantôt « un joli tableau de mœurs » qui valorisent ce comique¹². Mais alors, rions-nous autant ?

Le XXe siècle, plus grave encore et plus sombre que le XIXe, a « approfondi » Labiche. On en a fait, au second degré, un auteur inquiétant. Soupault intitule un chapitre de son étude : « Esprit et cruauté ». Il parle d'auteur « cruel », de « massacres à coups d'éclats de rire », tout en convenant que « ce témoin presque unique d'un milieu » frileux et médiocre « ne voulait rien corriger »¹³. J. Autrusseau évoque « le malaise que suscite, au-delà du rire, une ambivalence obscurément perçue » et des « conflits » de personnages « dont l'extravagance parvient à masquer l'inquiétante authenticité ». *L'Affaire de la rue de Lourcine*, notamment, exploiterait « avec un siècle d'avance les ressources du théâtre-cauchemar »¹⁴. Anouilh, quant à lui, donne dans le métaphysique : « D'où vient cette odeur soufrée d'apocalypse en bonnets de nuit, souriante et gouguenarde – cet air de danse macabre – dans une atmosphère repue d'autosatisfaction, sur de très joyeux flonflons ? »¹⁵.

Autre tendance : on a fait de Labiche un précurseur du théâtre de l'absurde. Le programme du Centre Dramatique National de Nice (Jacques Weber, avril 1991), tout en citant Anouilh, titre : « L'extravagant Mister Labiche ». Haymann voit dans certaines de ses comédies les « prémices du surréalisme » et un goût du nonsense qui annonce les Marx Brothers et Ionesco¹⁶, même si Ionesco, hostile à tout théâtre « amétaphysique », Molière en tête, n'aimait pas Labiche¹⁷.

Ainsi s'explique que Labiche, à la différence de ses contemporains, ait échappé à l'oubli et que ses pièces aient continué à être montées à la fois par les galas Charles Baret, (*Célimare le bien-aimé*, avec Dary Cowl, en 1978), par Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent (*L'Affaire de la rue de Lourcine*, *La Cagnotte*), ou données récemment à la télévision (*La Poudre aux yeux*, *La Station Champbaudet*, etc.). Ainsi se réalise la synthèse inespérée de l'avant-garde et du boulevard, du culturel et du populaire. Bon sens ? Cruauté ? Absurde ? Molière mâtiné de Balzac, d'Artaud, de Ionesco ou des burlesques américains ? A chacun son Labiche pour légitimer ce qui se moque de toute légitimité, c'est-à-dire un plaisir comique irrésistible qu'il convient d'expliquer ici.

Les jeux du rythme, du hasard et de la distanciation

L'efficacité comique de Labiche tient d'abord au *rythme* exceptionnel de ses comédies d'intrigue, à la rapidité des événements et des dialogues. Ni tirades, ni développements lyriques ou didactiques comme il y en a tant chez Augier et consorts. Les seules pauses, ce sont des couplets alertes à vers courts de six ou de huit syllabes. Les monologues eux-mêmes sont encore des moments haletants et syncopés de l'action : Fadinard dans *Un chapeau de paille d'Italie* (I, 4 ; II, 4) ou Majorin « se promenant avec impatience », à l'ouverture de *Monsieur Perrichon*.

La marque la plus évidente de cette vivacité, c'est d'abord la multiplication des personnages et des scènes, avec des entrées et des sorties incessantes : 17 personnages et 50 scènes dans *Un chapeau de paille* ; 17 personnages encore et 64 scènes dans *La Cagnotte*. Que ce personnel dramatique et ces allées et venues se réduisent tant soit peu, le rythme et le comique ne sont plus tout à fait les mêmes : 12 personnages seulement dans *Monsieur Perrichon*, 11 dans *Moi* où les répliques s'allongent.

Labiche, plus que Scribe, pratique un découpage extrême et quasi-systématique des dialogues qu'il serait naïf de mettre sur le seul compte du naturel

ou de l'urgence. Chiffonnet veut engager Machavoine. Celui-ci, méfiant, hésite. L'accord aurait pu tenir en quelques échanges. Labiche l'étire sur plus de vingt répliques dont la plupart n'ont que quelques mots (*Le Misanthrope et l'Auvergnat*, sc. 7).

Autre caractéristique : *la prolifération des didascalies*, beaucoup moins abondantes, elles aussi, chez Scribe, et rares dans les comédies « sérieuses » d'Augier. Didascalies de mouvements scéniques surtout, alors que celles qui concernent le ton des répliques dominant chez les auteurs soucieux de « psychologie », comme Courteline ou Feydeau.

Mais soyons clair : la rapidité, pas plus que la lenteur, n'est en soi comique ou tragique. Tout est affaire d'énoncé, d'énonciation, d'intention et de réception. A partir du moment où les conditions de distance sont réalisées, c'est-à-dire ce parti pris initial de détachement ; à partir du moment où les conditions d'innocuité, tout aussi nécessaires, le sont également (« happy end » après le bruit et la fureur), alors la rapidité du rythme engendre son intensité comique propre.

Mieux que *Le Mariage de Figaro* ou *Bataille de dames* de Scribe, des pièces comme *Un chapeau de paille* et *La Cagnotte* sont des modèles de vaudeville à suspense. Ailleurs, coups de théâtre, quiproquos, allées et venues ne manquent pas, mais ici *tout est urgence extrême*. Jamais l'unité de temps n'aura été gorgée à ce point de péripéties en cascades. Fadinard, héros du *Chapeau de paille*, nouvel « Amadis » (sc. dernière), ou plutôt nouveau Perceval, commence sa quête vers dix heures du matin pour la terminer victorieusement à minuit, poursuivant un chapeau, poursuivi par la noce et par le mari furieux d'Anaïs. *La Cagnotte*, après le 1er acte, c'est « la folle journée » de provinciaux à Paris dans le tourbillon du Carnaval, pris pour des pickpockets et traqués par la police. Le vaudeville se fait aventure et voyage avec de perpétuels changements de lieux, la plupart publics, qui se prêtent aux plus insolites brassages sociaux : salon de modiste ou salon de baronne, agence matrimoniale, poste de police, hall de gare, auberge suisse, restaurant, jardin, mesure ou rue dans la nuit. On surgit, on se cache, on s'échappe, on se retrouve et, au terme de ces galopades aussi inutiles que frénétiques, boucle bouclée, on revient au point de départ : le chapeau providentiel était déjà là, dès la 2e scène, sans qu'on le sache, les provinciaux fourbus rentrent à la Ferté-sous-Jouarre et Perrichon regagne ses pénates. C'est autre chose qu'une conversation de salon, toujours « à domicile », qui est le propre du vaudeville court (*Les Deux Timides*, *La Grammaire*). C'est autre chose que les démêlés pré- ou post-conjugaux dans un château ou dans une chambre à coucher, chez Scribe ou Feydeau.

A cette dynamique, *le hasard*, exploité de façon systématique, se charge d'apporter toutes les ruptures, tous les retards, toutes les accélérations et toutes les variations souhaitables. C'est un billet compromettant retrouvé dans un chapeau (*Célimare*, III, 7) ; ce sont des arrivées successives et imprévues (*Maman Sabouleurs*). La modiste chez qui se précipite Fadinard, c'est justement une « ancienne » qui retombe dans sa vie le jour de ses nocces (*Un chapeau de paille*, II, 2) ; les deux clients qui se retrouvent à l'agence matrimoniale, c'est justement Cordenbois et Léonida qui se connaissent « depuis vingt ans », et le troisième client qui survient, c'est justement encore le commissaire Béchut à leurs trousses (*La Cagnotte*, IV, 11-15). Le « pur hasard », dépourvu de péril pour celui qui l'observe, est par lui-même « drôle » parce que, comme la fatalité dont il est l'envers inoffensif, il implique une dérogation à des lois naturelles qui devraient

exclure ces rencontres. C'est comme si la contingence se muait, de façon malicieuse, en coup monté. Le manipulateur facétieux, en l'occurrence, c'est l'auteur qui jongle avec l'imprévisible, lequel n'a jamais la rigueur de l'impossible. Ces enchevêtrements, ces entassements accélérés de « hasards » donnent au vaudeville cette allure de jeu, non pas avec les sentiments des êtres (*Le Jeu de l'amour et du hasard*), mais avec leurs trajectoires.

Cela est si souvent sensible chez Labiche que l'intrigue prend alors de plus en plus ses distances avec le réel de référence, devient pur circuit, goût de l'écheveau pour l'écheveau, et atteint à cette fonction « autotélique » propre à la poésie, que l'on trouvait déjà dans *Les Fourberies de Scapin*. De là naît cette impression de légèreté euphorique, de danse ou de vertige. Claudel a écrit *Le Ravissement de Scapin*. On pourrait parler du « ravissement » de Fadinard ou de Célimare. L'« histoire » représentée se trouve débarrassée de ses lenteurs, de ses crispations et de ses satires ; le « réalisme » du sujet, manipulé, catapulté, donne au familier de la vie bourgeoise une frénésie irréaliste de dessin animé.

Ordinairement, le risible, pour se référer à *La Poétique* d'Aristote, provient d'un défaut ou d'une laideur « sans douleur ni dommage ». Pour le spectateur, s'entend, car les personnages, pris dans des situations inextricables, perpétuellement sous tension, « ne sont pas à la noce », même si tout s'arrange à la fin. L'explication courante, c'est que l'on rit de personnages suffisamment dégradés pour qu'on se réjouisse de sa propre supériorité (rire-jugement), et suffisamment inoffensifs ou suffisamment épargnés pour qu'on n'éprouve à leur égard ni pitié, ni admiration, ni crainte. C'est le mécanisme même du *castigat ridendo mores*.

Or, ce qui allège le vaudeville de cette dimension morale et psychologique garante de « profondeur », c'est qu'il y a souvent distance non seulement du spectateur à la fiction, mais *distance des personnages à leurs aventures*. Cet effet est créé d'abord par les couplets qui brisent l'illusion. On n'a pas pour habitude de chanter au cœur du péril. Il est créé aussi par d'innombrables *apartés* qui permettent d'entrer en complicité avec la salle, surtout si ces réactions sont données dans sa direction. « Il est drôle, ce monsieur », nous souffle Benjamin, garçon de restaurant, lorsque Sylvain fait sa commande (*La Cagnotte*, II, 1), exprimant sur scène ce qu'a ressenti déjà le public. Fadinard, chez la Baronne, montre son trouble en remettant « son chapeau sur sa tête » et déclare – pure redondance – « Bien ! voilà mon trac qui me reprend » (*Un chapeau de paille*, III, 5).

L'aparté a une saveur comique lorsqu'il exprime les étonnements de personnages qui ne comprennent pas ce dont le spectateur, complice de l'auteur, est au courant (*La Poudre aux yeux, Célimare*) ; ici, il sert à souligner des effets. Fonction phatique et conative qui, sur le mode fugace et euphorisant, rappelle le chœur antique.

« Le soir du mariage,
Se tromper de maison !
C'est un trait, je le gage,
Digne de Charenton ».
(*Un chapeau de paille*, IV, 10).

Mais dire : « Voilà mon trac qui me reprend », c'est, comme chaque fois que l'on commente ses émotions, ne pas avoir tout à fait le trac et comme jouer le trac. Ces bribes innombrables de monologues désamorcent l'illusion. A la diffé-

rence des vraies comédies de mœurs (Sardou, Courteline, Jules Renard), les personnages donnent plus l'impression de *dire* que de vivre ce qu'ils vivent, même quand il s'agit de mariage et d'argent. L'héroïque Fadinard, ironique à l'égard de son beau-père, de son mariage, de la noce (I, 4), danse ses innombrables mésaventures (nous ne le voyons guère en tête à tête avec la mariée !), comme Célimare danse ses multiples liaisons. C'est le labyrinthe pour le pur plaisir du labyrinthe. On est censé jouer sa vie. On joue à trouver la sortie.

Il est révélateur, d'ailleurs, que dans ce type de théâtre les acteurs, parfois, dans l'euphorie du jeu, soient pris de fous rires. Alors, le public, au lieu de s'indigner, applaudit, pris lui aussi dans ce jeu où l'on joue avec le jeu. Bien avant Brecht qui fait état de la distanciation ancienne¹⁸, la comédie, plus particulièrement celle de Labiche, malgré le réalisme « balzacien » de ses sujets, a pratiqué à sa manière des techniques de distanciation systématiques pour obtenir, non pas quelque prise de conscience, mais cette fameuse « gaieté » qui exige précisément l'effacement du moral, du social et du politique dont la critique lui a fait grief¹⁹.

L'insolite et le cocasse

A ces formes d'écriture si efficaces à la scène mais si rebutantes à la lecture s'ajoutent d'autres sources d'effets comiques, en particulier *l'insolite*, dès lors que, mêlé au mouvement endiablé d'une intrigue « sans douleur ni dommage », il ne peut engendrer ni choc poétique ni choc affectif.

Insolite des rencontres, d'abord. Le monde de Labiche n'aime guère ces extravagants venus d'ailleurs dont le burlesque raffole, qu'il s'agisse de *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron ou du général Koschnadieff et de Van Putzeboum dans *Occupe-toi d'Amélie*, sources faciles d'innombrables jeux. L'insolite de Labiche est *autour de nous*. Des rentiers se frottent à un monde du travail qui n'a plus rien à voir avec le monde de l'industrie exalté par la comédie bourgeoise²⁰. Chez Cocarel, agent matrimonial, se croisent un fermier, un pharmacien, une vieille fille et un commissaire. *Un chapeau de paille* mêle un rentier, un pépiniériste, un « teneur de livres », une modiste, une baronne, un caporal et un « jeune lion ». Lenglumé, dans un banquet, s'est trouvé à côté d'un « petit fabricant de biberons » (*L'Affaire de la rue de Lourcine*, sc. 2). Dans *La Grammaire*, se rencontrent un ancien négociant fou de grammaire, un archéologue fou d'antiquités et un vétérinaire. La nourrice paysanne de *Maman Saboulex* est un homme aux prises avec des bourgeois de la ville. Dans *Il est de la police*, une cuisinière déguisée passe pour un policier, etc.

L'insolite des objets fonctionne selon le même processus. (On n'a pas à applaudir devant un décor pittoresque ni à trembler devant quelque poignard menaçant.) Il ne s'agit pas, en l'occurrence, du mobilier de scène toujours en usage, qui fait partie de ces intérieurs bourgeois, mais de rencontres d'objets évoqués ou représentés, et plus ou moins inattendues. De là ces qualificatifs d'« absurde » ou de « surréaliste » attachés abusivement à Labiche.

L'insolite est léger dans *La Poudre aux yeux*, où l'on affecte de mener grand train. Il y est question de lapin, de bretelle, de chou frisé. On y voit « un petit nègre » et « un oranger » (I, 11 ; II, 11 et 13). On dit, dans *La Grammaire*, qu'une vache a « avalé un petit morceau de carafe » (sc. 2). Poitrinas tire d'un mouchoir un morceau de « saladier doré », puis « un fragment de vase noc-

turne », pris pour « un lacrymatoire... de la décadence » (sc. 14). Les provinciaux de *La Cagnotte* donnent aux lieux chics de Paris des airs de foire à la brocante : Colladan arrive dans le restaurant en brandissant une pioche qu'il voudra mettre au vestiaire ; une montre tombe du parapluie de Chambourcy, puis un plâtre de sa poche et le fermier, plus loin, mord dans une pierre prise pour une brioche (II, 6, 10 ; IV, 4 et 8). Célimare sort de sa poche une croûte de pain pour les poissons rouges de son beau-père. Il raconte qu'il s'est ruiné en voulant « fabriquer du zinc avec de la terre de bruyère », tandis que Bocardon, qui a reçu « un burnous arabe », a parié qu'il ferait « le tour du Champ de Mars avec deux pots de moutarde » (*Célimare*, III, 1, 11 et 8). Dans *La Station Champbaudet*, l'architecte Tacarel porte une trompette dans son paletot (II, 6, 9). Le plus bel exemple de « cocasse », forme accusée du « drôle », c'est cette « espèce de bouchon de paille, orné de coquelicots », « suspendu à un arbre », que le cheval de Fadinard a mâchonné au bois de Vincennes, et dont l'équivalent se retrouvera, pour finir, accroché à un réverbère sous les fenêtres d'un poste de la garde nationale (*Un chapeau de paille*, I, 3 ; V, 9-10). Nous sommes loin, on le voit, de l'objet surréaliste perçu comme une désorganisation poétique et fulgurante du réel hors de tout récit ; loin aussi des objets insolites du nouveau théâtre, qui participent d'une farce tragique et métaphysique.

L'habileté « policière » de Labiche consiste en outre à créer un mystère « drôle » pour le dissiper ensuite, ou bien à en tirer des rebondissements imprévus en cascade. Pourquoi faire un feu de cheminée au mois d'août ? Mais pour brûler les lettres de ses maîtresses ! (*Célimare*, I, 1). Comment se laver d'un crime perpétré en état d'ivresse, sans qu'on s'en souvienne, et dont parle le journal ? Élémentaire, spectateur-Watson ! Le journal était un vieux journal (*L'Affaire de la rue de Lourcine*) ! La montre qui tombe d'un parapluie dans *La Cagnotte* ? Mais c'est un voleur passé quelques scènes plus tôt (et oublié) qui l'y a mise, et c'est elle qui conduira Chambourcy au poste ! La pioche achetée par Colladan, elle aussi oubliée ? Mais elle servira justement à s'évader de prison ! (II, 3, 6, 10, III, 9-11 ; IV, 7-9) !

On assiste ainsi, sans répit, à une exploitation dramatique perlée et inattendue de l'insolite qui fait rebondir l'action et le rire. Insolite à double détente, dont le comique jaillit de sa dissolution ou, mieux encore, qui est réinjecté dans l'intrigue selon une logique trop rigoureuse pour être crédible, comme un phénix qui renaîtrait de ses cendres. Cet « absurde », ce « surréalisme », c'est, en fait, le jeu avec un rationnel camouflé et surexploité.

Les jeux de style

Tout discours est écart ou soumission par rapport à un code plus ou moins explicite et plus ou moins rigoureux imposé par un genre, un milieu ou une situation donnée. Les effets de cet excentrisme ou de ce conformisme varient à l'infini au gré des énoncés, des conditions d'énonciation et de réception. Le vaudeville, ici aussi, a ses recettes et ses habitudes, mais on peut tenter de dégager ce qui caractérise le style de Labiche en particulier.

L'*anthroponymie*, déjà, est révélatrice. Ses comédies les plus « sérieuses » ne comprennent que des noms « réalistes » et vraisemblables (*Monsieur Perrichon, Moi*), comme c'était déjà le cas pour les vaudevilles de Scribe, où

abondent les noms à particule, et pour les comédies d'Augier. En revanche les vaudevilles les plus gais mêlent systématiquement, plus encore que chez Molière ou Beaumarchais, des noms ou des prénoms ordinaires, surtout pour les jeunes premiers, à des surnoms ou des sobriquets aux allures de calembour. Ainsi dans *La Cagnotte* à côté de Chambourcy (rentier) et de Blanche, sa fille, c'est Colladan (fermier), Cordenbois (pharmacien) et Mme Chalamel (fruitière). Labiche aime les noms de compères qui vont par paires, de préférence de trois syllabes, comme Vladimir et Estragon. Au gré des pièces, ce sont Nonancourt et Beuperthuis, Lenglumé et Mistingué, Chiffonnet et Machavoine, Ratinois et Malingear. Le « drôle » vient aussi du fait que souvent ces noms ne sont pas adaptés aux personnages. Pourquoi – facétie digne d'Alphonse Allais ou de Pierre Dac – un pharmacien s'appellerait-il « Cordenbois » ? Champbaudet, dans *La Station*, est le nom d'une veuve mûre et coquette. Fadinard fait penser à « fadard », élégant, et Célimare à Célimène. Mais bien des jeux risquent de nous échapper en raison d'allusions contemporaines périssables. Que suggère Tricoche, l'épicier de *La Cagnotte*, dont le nom se retrouve, porté par un agent d'affaires, dans *Tricoche et Cacolet*, comédie bouffonne de Meilhac et Halévy (1871) ? Ainsi se dose déjà, par ces « cocktails anthroponymiques », le degré de gaieté de la comédie.

Les aspects les plus frappants du style des bourgeois de Labiche sont *la répétition et l'emphase*. Ils sont trop connus pour qu'on s'y attarde. « Embrassons-nous, Folleville ! », répété par le marquis de Manicamp, a donné son nom à la pièce. « Mon gendre, tout est rompu ! », répète Nonancourt à Fadinard. « Ça sent le romain », répète Poitrinas, archéologue, dans *La Grammaire*. Quant aux grands mots et aux métaphores ampoulées, on les rencontre partout. « Que l'homme est petit quand on le contemple du haut de la mère de glace ! », écrit Perrichon (II, 7). « Ne crains rien, ma fille, l'homme intègre ne craint pas de se présenter devant la justice de son pays », dit Chambourcy, arrêté par la police (*La Cagnotte*, II, 10). Paroles figées, « paroles reçues », paroles boursouflées comme des caricatures de Daumier. Parfois cette enflure stylistique craque. On aboutit alors à des métaphores incohérentes plus proches de Prudhomme que de Homais : « Il y a des tigres qui viennent déposer leurs œufs dans le ménage des colombes », dit un père à sa fille (*Les 37 sous de M. Montaudoin*). Ailleurs, la platitude, par démétaphorisation, devient tautologie : « Plus un peuple est éclairé, plus il a de lumière » (29° à l'ombre, sc. 1) ; ou bien deux banalités, par interférence, engendrent une absurdité : « Ce n'est pas pour me vanter, mais il fait chaud » (*ibid.*). On voit que cet absurde, logique dérégulée, est autre chose que le nonsense, illogisme absolu, de *La Cantatrice chauve*. Même différence de nature avec les dialogues de sourds, au sens propre, de Fadinard et de Vésinet dans *Un chapeau de paille* (I, 3), ou avec des chassés-croisés qu'on rencontre chez Prévert ou Rabelais : « Pluie en fumier, c'est du février » (*La Cagnotte*, I, 1). « On nous a servi des garçons à vanille avec des cravates blanches » (*L'Affaire de la rue de Lourcine*, sc. 2). L'hyperconformisme a cédé la place au dérèglement.

Autre jeu, burlesque ou héroï-comique : la parodie. Poitrinas, « une vieille broche rouillée à la main », s'écrit : « Je suis venu, j'ai fouillé, j'ai trouvé » (*La Grammaire*, sc. 10). *Une tragédie chez M. Grassot*, *Traversin* et *Couverture* sont truffés de citations de Racine et de Lamartine.

A ces effets satiriques souvent faciles et éculés, s'opposent des effets euphoriques, (« inoffensifs », dirait Freud), beaucoup plus délicats. Labiche sait nous

faire goûter l'amusante saveur du langage aux frontières de la poésie, au cœur même du familier. Benjamin de *La Cagnotte*, détaillant son menu, parle de « Coup de vent à la Radetzki » et de « Froufrou à la Pompadour » (II, 3). La fille de Letrinquier, dans *La Station Champbaudet*, égrène des noms de villes et de rois de France (II, 5). Félix, domestique, embrasse sa payse de Rambouillet, non pas en disant quelque fadaise, mais en faisant claquer : « Seine-et-Oise ! » (*Un chapeau de paille*, I, 1).

Il y a le style endimanché des bourgeois pansus et il y a le style de ceux, plus ou moins roués, qui les exploitent. A eux le brillant des formules et la virtuosité verbale. Labiche se distingue de ses contemporains par ce « pétilllement continu » qui irritait tant Flaubert au moment de l'échec du *Candidat*. Il se distingue aussi par l'art de faire naître cette vivacité, marque de l'esprit, non pas d'une pure conversation de salon, mais aussi de l'urgence. Pressés, acculés, ses héros pratiquent la haute voltige, condamnés sans cesse à inventer pour se tirer d'affaire : Tacarel, Saboulex, Célimare, Fadinard. Ce dernier a été surpris par son beau-père en train d'embrasser Clara. « C'est ma cousine », dit-il. « Je vais l'inviter à la noce », propose alors Nonancourt. Impossible, « elle est en deuil. – En robe rose ? – Oui, c'est de son mari » (*Un chapeau de paille*, II, 5). Un bon mot, totalement irrecevable, sur le thème éculé de la veuve joyeuse a écarté le péril. Un peu plus haut, Clara reprochait à Fadinard d'être parti pour six mois, sous prétexte de « chercher un parapluie ». « C'est un oubli... je vais le chercher », répond le voyage en la retrouvant (II, 2).

Ce comique d'énonciation, beaucoup plus original et beaucoup moins mécanique que le comique d'énoncé (calembours, démétaphorisations, pataquès, néologismes), traduit une vraie maîtrise. Les héros de Labiche, à l'image de Célimare, sont des beaux parleurs qui apportent au prosaïque et au dramatique de leur situation une légèreté distanciatrice déréalisante. Ainsi se volatilisent le sérieux et les catastrophes. Le discours devient prestidigitation.

Voilà ce qui fait, à nos yeux, la « gaieté » si efficace de Labiche. Voilà comment s'allège, se détourne, s'évapore, se poétise une satire banale des mœurs bourgeoises. Labiche a vidé de leur gravité ou de leur grinçant des thèmes – argent, égoïsme, vanité – chers au théâtre naturaliste et à la comédie « rosse » qui suivra. Il n'est ni Becque ni Courteline. La Bourgeoisie est peut-être une chose trop sérieuse pour être confiée à des amuseurs, mais la comédie la plus comique – vieux dilemme ! – est toujours celle qui sait faire oublier sa vocation de miroir moralisateur pour atteindre à cette réorganisation gratuite et irréaliste du réel. Légèreté essentielle, euphorie de la folie, proche du « comique absolu » de Baudelaire.

(Université de Nice - Sophia Antipolis)

NOTES

1. Vaudeville : « chanson qui court par la ville », « dont l'air est facile à chanter » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694). Sur l'histoire du genre, consulter : Lesage, « Préface » du *Théâtre de la foire*, in *Théâtre du XVIIIe siècle*, T. I, p. 161-64, « Pléiade », 1972, et l'article de H. Gidel à la rubrique « Vaudeville » du *Dictionnaire des littératures de langues françaises*, p. 2551-54, Bordas, 1987.

2. G. Lanson, dans son *Histoire de la littérature française* (Hachette, 1895), réserve une page et demie à Scribe et vingt lignes à Labiche, contre plus de quatre pages à Augier et Dumas fils (p. 967-68 et p. 1041-46). Le « Lagarde et Michard », *XIXe siècle*, règle en cinq lignes l'histoire de toute « la comédie d'intrigue » du siècle ! (p. 555, Bordas, 1969). L'étude d'ensemble la plus développée reste celle de E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, t. V, *La Comédie. De la Révolution au Second Empire*, agrémentée de larges extraits (Edit. de Paris, 1911. Slatkine/reprints, Genève, 1973).

3. Voir à ce sujet : Lintilhac, p. 414, p. 406-412, (ouvr. cit. *supra*). Pour Zola, voir *Le Naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatique*, (Paris, Charpentier, 1881 et 1904).

4. *Labiche*, p. 7, Paris, Sagittaire, 1945.

5. C'est le titre d'un chapitre de *Labiche ou l'esprit du Second Empire* d'E. Haymann, Paris, Orban, 1987.

6. Préface du *Théâtre de la foire*, éd. cit., p. 164.

7. Préface du *Théâtre choisi* de Labiche, p. X, Paris, Calmann-Lévy, 1895.

8. Discours de 1881 au Lycée Condorcet. Cité par J. Autrusseau, *Labiche et son théâtre*, p. 25, Paris, L'Arche, 1971.

9. *Nos auteurs dramatiques*, in *XIXe siècle*, (collectif), Paris, Magnard, 1981, p. 435.

10. J. Autrusseau, *Labiche et son théâtre*, ouvr. cit., p. 26.

11. *Le Rire*, p. 6, Paris, F. Alcan, 1917 (16e édition).

12. Ouvr. cit., p. 1040-41.

13. Ouvr. cit., p. 139, 10, 13 et 185.

14. *Histoire littéraire de la France, 1848-1873*, t. IX. p. 276, 273 et 275. Paris, Ed. sociales, 1977.

15. Cité dans le programme du C.D.N. de Nice-Côte d'Azur, 11-27/04/91, p. 3. *Maman Sabouleurs et 29° à l'ombre*, mise en scène d'Isabelle Nanty.

16. Ouvr. cit., p. 294.

17. « On a assez de mal à rire à la plupart des pièces comiques de Labiche », *Notes et Contre-Notes*, NRF « Idées », 1966, p. 52 et 55.

18. *Ecrits sur le théâtre*, p. 352-53, L'Arche, 1972.

19. Dans le même sens que Zola, Antoine, moins sévère pour Labiche que le romancier, dit au sujet de Scribe qui « bénéficia pendant toute sa vie d'un véritable engouement » : « Et pourtant, plutôt que de créer des caractères, il a simplement esquissé des physionomies ; il a peint des mœurs sans saisir les fortes passions ». « Et pourtant » aurait dû être remplacé par : « C'est parce que... ». *Le Théâtre*, p. 146, Paris, Les Editions de France, 1932.

20. Voir notre étude : « La bourgeoisie dans la comédie de mœurs du XIXe siècle : exaltation et exécution », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, p. 414-431, 1984, n°3. Voir aussi : « Théâtre et politique : *Le Candidat* de Flaubert », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1980, n°3, p. 248-60.