

Les Mondes de Labiche. Sous la direction d'OLIVIER BARA, VIOLAINE HEYRAUD et JEAN-CLAUDE YON. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017. Un vol. de 272 p.

À travers quatre locutions construites avec les termes « monde » et « Labiche », ce volume est consacré à celui pour qui on hésite encore, entre dramaturge et vaudevilliste, à choisir l'appellation qui conviendrait. Réunissant vingt contributions qui tentent d'explorer à travers une étude multidisciplinaire les mondes de Labiche, qu'il faut entendre au *sens sociologique, spatial et culturel*, cet ouvrage est le résultat d'un colloque qui célébrait à Paris, en octobre 2015, le bicentenaire d'Eugène Labiche (1815-1888). Se refusant la considération du théâtre de divertissement – auquel le vaudevilliste est souvent, voire exclusivement, rattaché – comme un *monde étriqué*, l'ouvrage rappelle les *enjeux historiques, économiques, politiques et esthétiques* qui sont au centre de la riche œuvre théâtrale de Labiche. Après une introduction qui cherche résolument à remettre l'auteur à sa juste place de dramaturge essentiel à l'histoire du théâtre français, à la fois réinventeur de la comédie et du vaudeville, poète du coq-à-l'âne, génie du rire et satiriste universel, nous découvrons un plan construit sur une vision globale de son théâtre : « Labiche dans le monde théâtral », « Le monde selon Labiche », « Labiche à travers le monde », « Le monde après Labiche ».

Il ne s'agit pas dans cet ouvrage d'analyser l'œuvre théâtrale de Labiche, mais bien plutôt de découvrir son univers afin de cerner un peu mieux le vaudevilliste et d'aborder son théâtre en contexte. Nous découvrons donc dans un premier temps l'auteur, homme de théâtre complet, qui avait *l'habitude de commenter le travail des autres* avant même d'avoir commencé sa carrière de dramaturge et établi sa conception du théâtre. Aline Marchadier emprunte ici un corpus de textes métathéâtraux écrits par Labiche et séparés par quarante années de pratique dramaturgique : ses articles de jeunesse dans la *Revue du théâtre* (dès 1936) et deux discours, celui de sa réception au sein de l'Académie française (1880), et celui adressé au banquet annuel de l'Association des anciens élèves du lycée Condorcet (1888). À travers la critique du travail des autres, nous apprenons que le jeune dramaturge dénonçait fréquemment *la paresse dramaturgique* de ses futurs collègues qui causait *l'in vraisemblance* des intrigues. Ce dernier point est pour lui crucial dans l'élaboration et la réussite d'une pièce. Elle n'est d'ailleurs pas possible sans la bonne collaboration et le talent des acteurs et actrices, qu'il critique aussi abondamment dans les pages de la revue. Dans ses discours de fin de carrière, Labiche s'attarde plutôt sur le principe qui l'a toujours guidé, en tant qu'homme et dramaturge : la gaieté. Il est donc surprenant de découvrir que le futur « maître du rire » a également écrit en 1838-1839, avec Lefranc et Marc-Michel, trois drames, qui sont, comme le rappelle Barbara T. Cooper, *rarement lus ou étudiés*. Écrits lors de ses débuts, ces mélodrames lui auraient servis de *laboratoire* ou *d'école de dramaturgie*. Plusieurs éléments sont présents, comme l'exploration des bruitages et effets sonores, ou certaines thématiques et situations sociales et amoureuses, dont on pressent qu'ils pourraient *basculer du côté de la comédie*. Autre laboratoire dans la carrière de Labiche : le Théâtre du Palais Royal, où il commence en 1838. Après un bref historique de l'architecture et de la direction du théâtre, Mariglen Sulejmani présente les différentes caractéristiques de la salle qui ont été pour Labiche des outils importants dans la création de ses vaudevilles et des garants de son succès : ainsi, l'étroitesse de la salle, les décors reprenant l'esthétique des salons et introduisant une cadence dans les déplacements, les objets, les éclairages et bien sûr, la dernière mais sans doute la plus importante, le public bourgeois habitué des lieux. Si Labiche rêvait de la Comédie-Française, sa relation avec le Palais-Royal a permis au « maître du rire » de trouver son « temple du rire ». Les autres clés du succès de Labiche ne sont plus, cette fois-ci, matérielles, mais humaines. Patrick Berthier s'intéresse également à la période qui précède la consécration de l'auteur (1851, avec la création d'*Un chapeau de paille d'Italie*) et aux acteurs qui ont accompagné le dramaturge dans ses débuts. À travers le regard de Théophile Gautier, feuilletoniste pour *La Presse*, nous découvrons le plaisir du vaudeville bien joué et l'importance des acteurs et actrices, à une époque où les noms des auteurs n'étaient pas toujours annoncés sur les objets de communication

visuelle (affiche, tracts, etc.), ni même évoqués par la presse. Or, comme Gautier, beaucoup ont longtemps perçu Labiche comme un « adroit vaudevilliste », et non comme un dramaturge de talent. On considérait alors que la réussite de ses pièces tenait essentiellement au talent de ses acteurs, comme Alcide Tousez, Sainville, Paul Grassot et Pierre-Alfred Ravel, dont les éloges pouvaient remplir des pages entières. Pourtant, l'article suivant nous rappelle que le dramaturge n'a pas non plus été l'objet de critiques particulièrement sévères ni acerbes. Les quelques auteurs et journaux qui ont *ironisé* sur Labiche, ont vite, après les débuts puis la consécration, accordé leurs violons. Quelques conseils étaient donnés au dramaturge en début de carrière, en particulier *l'exhortation à se cantonner à un rire vaudevillesque* et à éviter tout sujet politique ou toute leçon morale. Ces conseils, le dramaturge les entendra, puisque, comme le conclut Agnès Sandras, derrière la gaieté *se cache un véritable travail de l'auteur pour atteindre la consensualité*.

La seconde partie, dans laquelle nous découvrons les mondes selon Labiche, confronte les mondes intérieurs et les mondes extérieurs de Labiche. La contribution de Janice Best rappelle ce jeu constant entre le hors-scène et la scène et le basculement fréquent de l'un dans l'autre, qui sont si caractéristiques de son théâtre. Les autres textes de cette seconde partie reprennent plus ou moins explicitement cette même idée. Dans l'intimité et le confinement des intérieurs de bourgeois parisiens sont introduits, souvent avec une certaine brutalité, les mondes de la politique, de la fête, de la campagne, de l'argent, des jeux, les restaurants parisiens et les bals populaires, des étrangers venus d'Amérique ou de contrées plus sauvages, etc. L'intrusion de ces mondes extérieurs – que l'on ne voit pas sur scène à proprement parler, mais que l'on peut entendre – agit comme un agent subversif qui vient bouleverser les valeurs et l'ordre bourgeois, au point que les pièces de Labiche ont souvent pu créer la polémique. Cette dernière est complètement assumée par le vaudevilliste, qui n'ayant pas réussi à se frayer une entrée dans l'arène politique lors des élections de 1848, se tourne vers l'écriture de pièces de circonstances, dont Sylvain Nicolle fait le relevé et l'analyse. Dans celles-ci, le rire lui permet de défendre des valeurs républicaines et conservatrices, voire réactionnaires, en tournant en dérision tour à tour les banquets, les clubs, les socialistes, le féminisme, etc. Ces mêmes valeurs sont servies à table : Carine Goutaland nous rappelle que *les festins mis en scène par Labiche sont autant de théâtre dans le théâtre, où se voit sonder cet être d'apparences qu'est le bourgeois*. La table chez Labiche est un élément qui permet cette circulation entre la scène et le hors-scène avec des lieux comme les banquets, le restaurant, le cabinet particulier ou la cuisine. Elle crée un espace-temps en mouvement dans lequel le vaudevilliste expérimente les ressorts comiques et scéniques des mondes culinaires du XIX^e siècle. Il en est de même avec l'argent, comme le note Amina Kharrouby, qui par sa circulation *produit une vivacité scénique*. Les éléments hors-scène peuvent être plus lointains : c'est ce que relèvent les deux dernières contributions de cette seconde partie. Vincent Giroud nous parle du rapport qu'entretient Labiche avec l'Amérique. Sa distance avec l'Europe en fait très logiquement un *lieu de fuite ou de refuge*, mais aussi de richesse et de fortune rapide. Or dans les pièces de Labiche, les Américains sont avant tout là pour produire un effet sur les personnages français et parisiens qu'ils fréquentent, toujours dans cette idée d'importer un élément extérieur – ici un étranger – et donc transgressif, sur scène. Ignacio Ramos Gay fait le même constat en ce qui concerne les personnages *animalisés*, ou les *sauvages*, que l'on trouve dans certaines pièces. L'irruption de ces personnages, à travers une vision darwiniste du monde, vient menacer de *désintégration* une société à laquelle ils sont étrangers. Tout en découvrant la vision du monde de Labiche, ces contributions nous apprennent surtout comment Labiche recrée un monde sur scène et hors la scène, dans lequel il incarne ses valeurs, ses idées, ses expérimentations, et surtout la grande gaieté dans laquelle il veut plonger son public en produisant son fameux « gaz exhilarant ».

La réception du public est en effet cruciale pour Labiche et plusieurs contributions des deux premières parties ont évoqué sa relation avec le public parisien et comment ce dernier réagit à ses vaudevilles. Dans la troisième partie, il s'agit de découvrir « Labiche à travers le monde », autrement dit comment il est perçu, diffusé, joué, repris, adapté et reçu dans d'autres régions du monde. Christine Carrère-Saucède entame cette partie en nous présentant la réception de Labiche dans les

autres régions françaises à l'époque du dramaturge, c'est-à-dire les provinces françaises ainsi que les régions du Maghreb alors colonisées. Concernant celles-ci, nous apprenons sans surprise que le théâtre français, celui de Labiche inclus, était essentiellement diffusé auprès des colons, en langue française uniquement. En ce qui concerne l'Europe, un travail de traduction et d'adaptation était généralement réalisé avant que les pièces ne soient jouées, comme en Angleterre (Michel Rapoport), en Italie (Giovanna Bellati) et en Grèce (Konstanza Georgakaki). La réception de Labiche était très bonne chez les Anglais, qui appréciaient particulièrement, à l'ère de l'austérité victorienne, ses aspects transgressifs. Il en va de même en Italie, où son théâtre a été joué tout le long du XX^e siècle, ainsi qu'adapté pour la radio et la télévision. Il ne fait plus, aujourd'hui, partie du répertoire du Théâtre National : comme le fait remarquer Konstanza Georgakaki, la satire de la bourgeoisie du XIX^e siècle n'est probablement pas de nature à toucher une société en crise. De l'autre côté de l'Atlantique, au Canada, Geneviève de Viveiros note la grande diversité de représentation des pièces de Labiche, et donc la large diffusion et l'excellente réception de son théâtre, aussi bien par le public anglophone que francophone. Quelle que soit la région du monde étudiée, ce bon accueil s'explique fréquemment par les qualités comiques, l'aspect spectaculaire et l'amusement intrinsèques au théâtre de Labiche.

Ces dernières qualités ne sont cependant pas forcément suffisantes à la diffusion de son œuvre dans d'autres domaines ou disciplines. La dernière partie de cette étude s'intéresse au « monde après Labiche », autrement dit aussi bien à l'impact culturel qu'à la transmission de son œuvre *a posteriori*. Pour ce qui est du passage à l'écran, plusieurs transpositions ont été opérées au cours du XX^e siècle, mais c'est surtout celles de René Clair qui sont les plus marquantes. Ce dernier avait perçu dans l'œuvre de Labiche le potentiel cinématographique de sa « technique du vaudeville-cauchemar », « frénétique, teinté d'absurde », qui fait *éclater le cadre du théâtre*. La frénésie burlesque et gestuelle que mettait en scène Labiche sera beaucoup réutilisée dans le cinéma populaire du début du XX^e siècle, ce qui démontre également l'adaptabilité particulière de son œuvre à l'écran. Valentina Ponzetto conclut sur l'importance du rôle qu'a joué René Clair dans la postérité de l'œuvre du dramaturge et sur l'image que l'on s'en est faite par la suite. Ce rôle est beaucoup moins évident en ce qui concerne l'enseignement secondaire, qui a bien plus de difficulté à le jouer. La première explication donnée par Claudine Grossir est la suivante : le théâtre a une place mineure dans l'enseignement de la littérature, tout comme la comédie dans l'enseignement du théâtre, et bien sûr le sous-genre du vaudeville dans la comédie. Le vaudeville est considéré par les institutions scolaires comme *un simple divertissement sans conséquence, écrit pour la scène et qui a donc besoin de la représentation et du rapport au public pour exister*. Dans les ouvrages d'histoire littéraire et les anthologies parus à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, Labiche y est généralement décrit comme un maître du genre et un « génie comique », mais peu notent – à l'instar d'Émile Augier dans sa préface du *Théâtre complet* – la valeur littéraire de son œuvre. Il faudra attendre les années 1990 pour que des œuvres de son répertoire soient proposées dans les manuels. Si ceux-ci lui offrent une certaine visibilité, le théâtre de Labiche reste en revanche absent des programmes scolaires. Cette remarque permet de faire le lien avec la dernière contribution de cet ouvrage, qui s'intéresse à la place occupée par le dramaturge dans les études théâtrales. Marion Denizot cherche une explication à sa *relative éviction du champ disciplinaire*. Or elle se trouverait dans les arguments qui sont généralement utilisés pour décrier le théâtre de Labiche : le manque de propos sérieux, un rire sans consistance, le comique utilisé pour divertir et faire de l'argent, etc. Cette dernière partie, comme le faisait déjà brièvement la conclusion, argumente pour une meilleure reconnaissance du dramaturge par les milieux théâtraux et intellectuels, et finit sur une note optimiste qui disloque l'habituelle opposition entre théâtre d'art et théâtre de divertissement et qui espère *la multiplication d'études sur des objets jusqu'ici oubliés, car illégitimes, de l'histoire du théâtre*.

C'est précisément ce qui est proposé dans cet ouvrage sur « les mondes de Labiche », qui transmet non seulement des connaissances contextuelles, historiques, littéraires et métalittéraires, scientifiques, dramatiques, scéniques, théâtrales et métathéâtrales sur le vaudevilliste, mais aussi un certain enthousiasme à l'égard de l'ensemble de son œuvre. C'est un ouvrage tout à fait approprié pour découvrir le dramaturge et son œuvre et comprendre l'essentiel des enjeux qu'elle présente. En

conclusion, contributeurs et directeurs de ce volume réussissent ce qui est proposé en introduction et en conclusion : légitimer une œuvre théâtrale immense, et majoritairement oubliée, ainsi que son auteur, véritable – mais pas seulement – « maître du rire ».

CLÉMENCE FLEURY