

**Blandine ÉHANNO**

### **Les rencontres amoureuses comiques : l'exemple de Labiche**

Rien de moins comique apparemment que le coup de foudre, cet instant de naissance à la passion, ce moment où la rencontre d'un autre entraîne une dépossession de soi. Pour en être persuadé, il suffit de se rappeler Phèdre racontant comment elle succomba à Hippolyte et les troubles physiologiques qui révélèrent sa passion<sup>1</sup>. Pour autant, dès lors que la passion devient amour ou désir, dès lors qu'elle est viable, durable, voire domesticable au sein de l'institution sociale du mariage, il arrive qu'on s'en amuse. C'est ce qu'ont montré tous les dramaturges qui ont associé première rencontre et comique — on songe, entre autres, aux pièces de Corneille, de Molière même, et par la suite, à celles de Marivaux, de Musset ou encore d'Anouilh —, en révélant ce que le trouble des amoureux pouvait avoir de risible pour qui sait qu'il conduira au final à un amour dompté et à une union dans le cadre d'une comédie.

On n'est donc pas tellement étonné de trouver des exemples de premières rencontres amoureuses dans l'œuvre d'un auteur de comédies-vaudevilles comme Labiche. Dans des pièces où la cellule familiale de la bourgeoisie du Second Empire sert de cadre à l'intrigue, la formation d'un couple inattendu et improbable constitue un moment de bouleversement à fort potentiel comique auquel ne répugne pas le dramaturge. Deux grands types de rencontres sont de fait observables dans son œuvre : face aux véritables « scènes de première vue »<sup>2</sup>, un autre type de rencontre prend place qui n'a rien

---

<sup>1</sup> « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue [...] » (Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 273).

<sup>2</sup> Jean Rousset a fait l'analyse de la « scène de première vue », du « face-à-face qui joint les héros en couple principal, [de la] mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois » (1984, p. 7) en se fondant principalement sur un

d'impromptu puisqu'il s'agit de la présentation, en présence des parents, du prétendant à sa promesse en vue d'un mariage déjà décidé; on a bien affaire à une première rencontre, on y parle bien (encore que les guillemets soient de rigueur) d'« amour », mais d'une première rencontre où la part de hasard a été supprimée.

Une telle bipartition n'a certes rien d'inédit et se situe dans l'héritage d'une comédie traditionnelle qui aime les oppositions entre les couples prévisibles ou inattendus, entre les amours univoques ou réciproques, entre les mariages contraints ou librement consentis. La spécificité de Labiche vient de ce qu'il ne crée pas de véritable antinomie entre ces deux rencontres; il n'oppose pas les personnages sincères aux pantins jouant à la comédie de l'amour, ni la quête d'une émotion à la mise en scène du ridicule, ni les larmes au rire, mais il se sert également de ces deux types de rencontres pour fonder divers jeux de comiques destinés à amuser le spectateur. C'est au travers d'une analyse des dialogues de rencontre<sup>3</sup>, de leurs structures, de leurs buts, des discours dont ils se constituent, que l'on se propose de mettre en avant le fonctionnement commun qui les unit, d'analyser la fondation interactionnelle de la relation amoureuse et d'interroger ainsi, d'une façon plus générale, les liens entre l'amour et le comique dans l'œuvre labichienne. On verra ainsi que l'essentiel, pour Labiche, n'est pas la représentation de l'amour comme sentiment, mais plutôt l'utilisation de ce que ce sentiment peut avoir de contraint ou de déroutant pour les personnages, de déréglant pour la conversation et ses normes et, donc, de précieux pour qui veut faire rire un spectateur de théâtre.

---

corpus romanesque. Ce motif peut néanmoins se retrouver dans des pièces de théâtre, que ce soit sous la forme de dialogues — la rencontre est montrée au spectateur au moment même de son déroulement —, ou bien de récits de rencontre — la première rencontre est racontée dans un après-coup. Il se caractérise par le trouble et la surprise d'au moins un des deux personnages à la vue de l'autre et peut se conclure par une déclaration d'amour.

<sup>3</sup> On définira la rencontre sur un plan interactionnel selon la définition qu'en donne E. Goffman : « Une rencontre est une période d'interaction face-à-face : elle commence lorsque des individus reconnaissent leur présence mutuelle et directe, et se termine lorsqu'ils s'accordent pour se retirer. » (1974, p. 88), sachant que, dans le corpus étudié, les interactions de première rencontre se confondent généralement avec le découpage en scène effectué par le dramaturge.

## Se rencontrer : typologie des dialogues de rencontre

Commençons tout d'abord par revenir sur ce que nous appelons dialogue<sup>4</sup> de première rencontre amoureuse. Sous cette appellation générale, nous regroupons toutes les scènes où, deux personnages de sexe opposé se voyant pour la première fois, le dialogue se construit autour d'un enjeu amoureux, aussi différent soit-il, de l'attraction éprouvée à la vue de l'autre au projet de l'épouser, en passant par la naissance d'une véritable inclination : notre définition est suffisamment large pour associer les rencontres où l'amour n'est qu'un prétexte à celles où il est véritablement éprouvé par les personnages.

La rencontre sera dite officielle lorsqu'elle a été prévue en vue d'un mariage. On sait que, depuis l'époque classique, le mariage est la fin traditionnelle de la comédie, assurant le dénouement heureux de la pièce. Si le vaudeville ne recourt pas systématiquement au mariage pour clore l'intrigue mise en place — lui qui représente fréquemment la triade mari/femme/amant —, il ne l'exclut pas totalement pour nourrir des péripéties qui se construisent principalement autour de la cellule familiale. Les projets de mariage, en tant qu'ils reflètent l'envie tout autant d'avoir une jeune épouse que de faire une bonne affaire financière, cristallisent souvent les défauts du bourgeois labichien. Est dès lors représenté le moment très codé de la présentation du prétendant à sa future femme.

Pour caractériser rapidement les circonstances dans lesquelles cette entrevue prend place, on peut dire qu'elle a lieu au domicile de la jeune fille, en présence de ses parents : dans *Les Vivacités du Capitaine Tic* (I, 3)<sup>5</sup> par exemple, le prétendant rend ainsi visite à Lucile en présence de la tante, du tuteur et du cousin de celle-ci. À l'opposé, la rencontre sera dite impromptue lorsqu'elle prend au dépourvu le personnage et le spectateur. En fonction des pièces, elle se déroulera alors dans un

---

<sup>4</sup> Il existe des récits qui disent la rencontre dans un après-coup; on ne les prend pas en considération ici, préférant les rencontres immédiatement placées sous les yeux du spectateur.

<sup>5</sup> On se réfère à l'édition de J. Robichez (1991), *Eugène Labiche. Théâtre I-II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ». La référence précise de la scène étudiée est indiquée au premier exemple cité.

cadre varié. Dans *Si jamais je te pince!* (I, 4), c'est dans la rue que Saint-Gluten tombe sous la charme d'Alexandra (il s'agit là d'une rencontre avec une femme mariée que l'homme n'aura de cesse par la suite de poursuivre); dans *Un Monsieur qui prend la mouche* (scène 5) ou encore dans *Premier Prix de piano* (scène 19), l'entrevue avec les jeunes filles non encore mariées a lieu chez elles, alors que les deux hommes viennent régler des démêlés plus ou moins houleux avec leurs pères. Enfin, il est un dernier type de rencontre, qui participe des deux précédents. Certains parents ou prétendants, désirant se laisser une marge de décision et éviter la rencontre officielle, organisent une rencontre entre les jeunes gens en faisant comme si elle était imprévue. Dans *Madame est trop belle* (I, 6) par exemple, les parents ont ainsi planifié une rencontre « impromptue » dans un musée, pour laisser à leurs enfants le loisir d'agréer plus librement leur futur conjoint : on appellera ce dernier cas rencontre officieuse.

Dresser cette rapide typologie des rencontres est nécessaire, à l'orée de notre étude, non seulement pour préciser les circonstances de la rencontre (les lieux, les participants, le cadre social) — données essentielles pour qui veut étudier une interaction —, mais surtout pour révéler d'emblée la volonté de Labiche d'inscrire ces rencontres dans une variété de situations, source de dysfonctionnements interactionnels en tous genres. Introduire un élément dissonant dans la rencontre, de quelque nature qu'il soit, est une façon de déranger des locuteurs dont le discours se définit selon les normes de la société à laquelle ils appartiennent.

### **Se parler : normes et transgressions dans le dialogue**

Pour comprendre dès lors les enjeux de l'interaction dans la rencontre labichienne, il paraît intéressant de revoir ce que dit Bergson dans son ouvrage *Le Rire* en justification de sa fameuse théorie du « mécanique plaqué sur du vivant » :

Vivant en [la société], vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une

mascarade sociale. Or cette idée se forme dès que nous apercevons de l'inerte, du tout fait, du confectionné enfin, à la surface de la société vivante. [...] il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme. (1990, p. 35)

Cette citation du philosophe — on sait qu'il a tiré du théâtre de Labiche nombre d'exemples à l'appui de sa thèse — éclaire la lecture qui doit être faite des premières rencontres chez Labiche. Au lieu de considérer le fond du dialogue et la volonté des locuteurs de placer au centre de l'interaction le désir d'une relation amoureuse, le spectateur n'en voit plus que la forme en raison de l'inflation des codes de la conversation et de leur transgression. Cela apparaît au premier chef dans la rencontre officielle, mais cela explique aussi nombre d'effets de la rencontre impromptue, tant les personnages ont intégré les codes de la société dans laquelle ils vivent. En conséquence, c'est en se souvenant de cette idée d'un comique jaillissant du « trop conventionnel » dans la relation sociale qu'on va maintenant entrer dans le cœur de l'analyse des lois du dialogue de rencontre et de leurs infractions.

On pourrait croire que les codes sociaux en vigueur dans la société bourgeoise du Second Empire sont complètement étrangers à toute personne extérieure, et donc à nous, spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle. Et pourtant, plongés dans l'univers des pièces de Labiche, non seulement nous percevons ses codes, mais ceux-ci nous semblent familiers. Cela s'explique tout d'abord parce que ces codes sont verbalisés par les personnages et qu'ils affleurent donc explicitement à la surface du dialogue. Il arrive en effet que le personnage formule la règle qui gouverne ses dires, indiquant ainsi qu'il s'y conforme, quels que puissent être ses sentiments. Ainsi, dans *Premier prix de piano*, la jeune fille dira à celui qui lui plaît :

BLANCHE *baisant les yeux* : Je ne puis rien vous dire...  
adressez-vous à papa.

rappelant la contrainte à laquelle sa parole est soumise. Dans d'autres cas, le code est formulé lorsqu'il a été transgressé et qu'une réparation

est nécessaire. Ainsi, son neveu se taisant, Montgiscar se sent obligé, dans *Madame est trop belle*, de lui rappeler le rôle qu'il doit tenir en tant que prétendant :

MONTGISCAR, *bas à Clercy* : Dis quelque chose!

ou à l'inverse, dans *Les Vivacités du Capitaine Tic*, c'est le prétendant qui est obligé de rappeler son rôle de présentation au personnage tiers :

MAGIS, *froidement* : Veuillez me présenter, je vous prie.

Dans ces exemples, les verbes de parole (« s'adresser », « ne pas dire », « dire », « présenter ») explicitent certaines des règles conversationnelles spécifiques qui prévalent dans le dialogue de rencontre et montrent l'importance que les interlocuteurs leur reconnaissent pour le bon déroulement de la conversation. Outre la verbalisation, les codes de la conversation s'imposent au spectateur du fait de leur formalisme et de leur simple application. Dans la mesure où ils nourrissent la conversation, ils s'imposent en quelque sorte d'eux-mêmes. Pour mieux comprendre cette idée, rappelons que le dialogue dramatique n'est pas une conversation ordinaire et que, comme le dit Giuseppe Martella, « certains procédés qui sont régulièrement utilisés dans la conversation réelle ne le sont pas de la même manière dans le dialogue dramatique : c'est pourquoi, lorsqu'ils sont absents cette absence passe inobservée pour le public; alors que quand ils sont présents ils suscitent, au contraire, la recherche d'implicites discursifs » (1988, p. 337). Ainsi, alors qu'habituellement, au théâtre, les échanges cadres de la conversation sont souvent omis — on ne salue pas nécessairement, ni ne demande des nouvelles de l'allocataire —, dans les rencontres de notre corpus, la phase de salutation et, plus précisément, de présentation est particulièrement développée. Dans la rencontre officielle, la séquence d'ouverture du dialogue est alors particulièrement formalisée :

GALATHÉE, *présentant Dardenboeuf* : Mon frère...  
permettez-moi de vous présenter M. Eusèbe  
Dardenboeuf.

DARDENBŒUF, *saluant* : Bachelier ès lettres... et  
principal clerc de maître Carotin, avoué.

VANCOUVER, *saluant froidement* : Monsieur... [...]

GALATHÉE, *présentant Isménie* : C'est ma nièce, monsieur.

DARDENBŒUF, *saluant* : Tant de grâce, de fraîcheur!  
(*Mon Isménie!*)

Définie par une gestuelle que les didascalies précisent (« *présentant* », « *saluant* »), par un ordre et une hiérarchie (la tante se charge seule de la présentation et présente d'abord le prétendant à son frère, puis la jeune fille au prétendant), par l'emploi de formules lexicalisées (comme la formule performative « permettez-moi de vous *présenter* »; on trouvera dans d'autres rencontres l'expression du plaisir à rencontrer l'autre<sup>6</sup>), la séquence d'ouverture se fait véritable rituel qui révèle les codes en vigueur dans cette société et place chacun dans son rôle. L'omniprésence des marques de politesse révèle, de la même façon, le soin qu'a chaque locuteur de préserver la face de son allocutaire.

Un seul exemple parmi de nombreux autres : les appellatifs qui jalonnent le début des conversations. Dans *Premier Prix de piano* par exemple, Blanche et Madoulay ponctuent chacune de leurs interventions respectivement d'un « Monsieur » et d'un « Mademoiselle », le plus souvent placés en début de réplique, censés rendre ostensible le respect qu'ils estiment dû à un allocutaire qu'ils viennent de rencontrer; significativement, ces appellatifs disparaissent quand est abordé le sujet amoureux, pour revenir quand l'homme essaie de formuler ce que l'on suppose être, si ce n'est une demande en mariage, du moins une déclaration d'amour. L'insistance mise sur certaines séquences de l'échange et l'extrême politesse apparente des interactants doivent donc être comprises comme des moyens dialogiques d'exhiber les codes auxquels sont soumis les personnages et sans lesquels leur conversation ne peut se comprendre.

Dans ce contexte d'hypersocialité qui gouverne les discours, différents rôles se dessinent en fonction du mode de participation d'un

---

<sup>6</sup> Par exemple : « MADAME DE GUY, à *Magis* : M. Désambois nous a fait le plus grand éloge de votre personne, et nous sommes charmés, monsieur... » (*Les Vivacités du Capitaine Tic*)

personnage donné à la conversation. Dans l'interaction de rencontre, trois groupes d'interactants peuvent de fait être distingués. Tout d'abord, il y a le rôle tenu par le personnage tiers. Membre de la famille présent lors de la rencontre officielle, il y joue un rôle important puisqu'il est celui qui fait les frais de la conversation, si l'on peut dire, au sens où c'est lui qui maîtrise l'échange, en posant des questions au prétendant ou à la jeune fille, en décidant des sujets de la conversation, en tentant de fonder un lien entre les futurs mariés. En particulier, il choisit des thèmes de conversation qui, devant plaire au prétendant, sont censés faciliter sa prise de parole, quitte à le flatter si nécessaire :

DÉSAMBOIS : Si j'avais un fils, je voudrais qu'il vous ressemblât... Monsieur Magis, il faudra envoyer à ces dames votre dernier ouvrage. (*À Lucile.*) Il a publié un ouvrage... imprimé... (*Les Vivacités du Capitaine Tic*)

En plus du compliment direct (sous la forme louangeuse du rêve de filiation), Désambois évoque les activités de chercheur du jeune homme. Notons l'organisation en deux temps de son intervention : il parle d'abord de l'idée d'un envoi du livre aux dames et donne à l'information « M. Magis a écrit un livre » la place du présupposé dans son énoncé, s'obligeant à le reformuler plus clairement à l'intention de Lucile, donc à en faire l'information principale d'une seconde phrase : la reformulation a ici valeur d'insistance laudative. En parallèle, le personnage tiers peut chercher à faire valoir la jeune fille, en décrivant ses passions, en n'hésitant pas bien sûr à la vanter pour ses nombreuses qualités. La tante d'Isménie se réjouit, dans un couplet chanté, de ce que le prétendant aime la musique et rejoint ainsi les goûts de sa nièce, ce qui lui permet au passage de vanter le talent de celle-ci :

*Air du Parnasse des dames* : Avec notre chère Isménie /  
Vous pourrez faire un concerto, /Elle est folle de  
mélodie / Et joue à ravir du piano... / (*Mon Isménie!*)

Le personnage tiers est donc celui qui, décidant des cadres de la conversation, peut favoriser ou gêner le déroulement de la rencontre. En cela, il est littéralement entremetteur : il est celui qui se place entre les deux amoureux, pour faire naître un dialogue. Le deuxième rôle de



l'interaction de rencontre est celui tenu par le prétendant, qui a aussi une place importante dans le dialogue de rencontre officielle. Allocutaire privilégié des tiers, il participe activement à la conversation, tout en sachant qu'il se doit de parler suffisamment et avec à-propos pour montrer son caractère et se faire accepter par la famille. À l'issue de la conversation, Tacarel est agréé par le père qui l'a trouvé « doux, gai, poli, d'un commerce agréable... » : c'est bien son comportement dans la conversation qui est censé dévoiler son caractère. Ses répliques sont majoritairement réactives, comme l'indique par exemple l'interaction de *Mon Isménie!* puisque Dardenbœuf ne pose aucune question et se contente de répondre à celles qu'on lui adresse ou aux remarques qu'on lui fait; il se fonde dans une conversation dont le passage d'une séquence à l'autre est majoritairement assuré par la tante d'Isménie. Enfin, le rôle de la jeune fille semble être, dans la rencontre officielle tout au moins, réduit à celui de la représentation. Elle prend rarement la parole de son propre chef et, de préférence, répond aux questions qu'on lui pose. Ainsi, dans *La Station Champbaudet*, la jeune fille est placée en position de l'élève récitant sa leçon :

LETRINQUIER : Pourrais-tu me dire en quelle année est mort Alexandre le Grand? (*À part.*) Comme c'est adroit!

CAROLINE : Trois cent vingt-quatre avant notre ère. (*Murmure de satisfaction de l'assistance.*)

LETRINQUIER : Très forte en histoire! (*À sa fille*) Ce qui fait aujourd'hui?

CAROLINE : Deux mille cent quatre-vingt-quatre ans...  
[...]

LETRINQUIER : Où se jette l'Adige? [...]

Cet exemple montre de façon caricaturale la place qui est faite à la jeune fille dans la rencontre officielle : non seulement elle ne fait que répliquer aux questions qu'on lui pose, mais en plus, ses interventions se réduisent à l'énoncé de la bonne réponse aux questions posées. Pour autant, il ne faudrait pas croire en la bêtise des jeunes filles labichiennes, qui savent s'émanciper du rôle qu'on leur réserve, ou tout au moins qui parviennent à en contourner les rigueurs trop marquées. Cela est évident dans les rencontres impromptues où, se

trouvant seules avec un homme, se situant donc sur le même plan interactionnel que lui, les jeunes filles parlent plus librement. Dans *Premier Prix de piano*, les présentations une fois faites, c'est ainsi Blanche qui amorce la conversation :

BLANCHE, *avec hésitation* : Papa m'a dit, monsieur, que c'était vous qui aviez fait rompre mon mariage.

MADOULAY : Mon Dieu! mademoiselle... c'est moi, indirectement. (*À part.*) Elle doit m'exéquer!

BLANCHE : Et... puis-je, monsieur, vous demander pourquoi?

Il faut bien voir que ces interventions marquent un savant dosage entre confiance en soi et timidité, entre une locutrice qui maîtrise le dialogue et une jeune fille qui se doit d'avoir de la retenue. En effet, alors qu'elle formule une affirmation et pose une question, Blanche nourrit son discours de divers signes qui rappellent son rôle social. Avant qu'elle entame le sujet qui l'intéresse, la didascalie précise qu'elle hésite. Or, comme le rappelle C. Kerbrat-Orecchioni, « les phénomènes d'hésitation ne doivent pas être traités seulement comme les symptômes d'un "coût cognitif" excessif, mais aussi comme des *stratégies interactives*, à mettre en relation avec le travail rituel de la préservation des faces » (1994, p. 223), c'est-à-dire que l'hésitation est à comprendre dans ce cas comme une modestie affichée de la jeune fille devant son allocutaire masculin. Lorsqu'elle poursuit en interrogeant Madoulay, elle emploie l'auxiliaire modal « pouvoir » et dit explicitement qu'elle pose une question (« puis-je vous demander ») : elle prévient donc l'acte menaçant pour l'autre qu'est la question directe portant sur un sujet intime (la jeune femme pense ainsi que Madoulay l'aime), et retrouve en cela partiellement sa retenue de jeune fille. Il est donc clair que chaque personnage tient dans la conversation un rôle défini par sa place dans la société, que la nature de ses interventions dépend plus de cette place qu'il doit tenir que de sa personnalité ou de son âge. La rencontre apparaît comme un dialogue codé, où toute infraction aux règles constitue une entrave à son déroulement.

Or, ces infractions ne sont pas rares, bien au contraire. Dans le même temps où sont affirmées les lois de l'interaction et que se met en place le cérémonial de la rencontre, différents comportements transgressifs sont représentés. Et c'est dans la confrontation entre la règle et la transgression, entre le rôle et l'imprévu, entre le formel et l'anarchique que naît le rire. Pour mieux appréhender et nommer précisément ces transgressions, on peut s'aider des analyses que fait Grice de l'interaction en les appliquant à la rencontre. Rappelons que Grice explique que toute conversation répond à un principe de « coopération » entre les interactants. « Que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui exigé de vous, dit-il, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptée de l'échange parlé dans lequel vous vous êtes engagé. » (1979, p. 61) Chaque interactant doit « coopérer » à la conversation pour qu'elle puisse se dérouler sans heurts, ce qui se traduit concrètement par une obéissance à des « maximes conversationnelles », c'est-à-dire à des règles qui gouvernent chaque prise de parole. Il y a, tout d'abord, une infraction à la « maxime de quantité » quand un interactant ne parle pas assez, ou quand il parle trop, par rapport à ce que l'on attend de lui. Dans l'interaction de rencontre officielle, on a vu que la conversation était guidée par le tiers, que le prétendant devait la soutenir tout en gardant une relative retenue. Quand le père d'Isménie ne participe pas vraiment à la conversation (ses interventions sont uniquement réactives, il ne dirige donc aucunement la conversation), il enfreint « la maxime de quantité » qu'exige son rôle de tiers. À l'inverse, c'est en disant trop que le prétendant Magis, dans *Les Vivacités du Capitaine Tic*, a un comportement déviant; songeons ainsi qu'il prononce plus du tiers des répliques dans une conversation où cinq intervenants sont réunis, et évoque, sans qu'on le lui demande — c'est bien là que l'infraction se situe — ses succès d'écolier, ses habitudes quotidiennes de vie (« Je me lève à sept heures... je déjeune avec une tasse de lait... sans sucre... c'est mon meilleur repas! »), ses travaux de chercheur en statistiques (« grâce à des recherches laborieuses, nous sommes arrivés à connaître le nombre exact des veuves qui ont passé sur le Pont-Neuf pendant le cours de l'année 1860 »). Le prétendant est ridicule non seulement du fait du contenu de ses propos — quoi de moins séduisant pour la jeune fille que ce

fort en thème qui passe son temps à faire des calculs absurdes (pour mémoire, il est passé « [t]reize mille quatre cent quatre-vingt-dix-huit [veuves sur le Pont-Neuf]... et une douteuse »)? —, mais aussi parce qu'il est fort bavard, qu'il multiplie des confidences inopportunes, et ne sait donc pas se comporter comme il le faut en la circonstance. Deuxièmement, « la maxime de qualité » (« Que votre contribution soit véridique », dit Grice) est enfreinte dès lors que l'on affirme quelque chose que l'on pense faux ou dont on n'est pas sûr. Dans notre corpus, on pourrait à nouveau citer les infractions du père d'Isménie, car voulant saper l'effet du prétendant, il lui invente des défauts imaginaires; on aimerait surtout évoquer Madoulay qui, dans *Premier Prix de piano*, profite d'une méprise de Blanche pour obtenir sa main :

MADOULAY : [...] Enfin, mademoiselle, permettez-moi de ne pas m'expliquer davantage.

BLANCHE, *baissant les yeux* : Je crois vous avoir compris... Vous êtes jaloux!

MADOULAY, *étonné* : Moi?... Oui... précisément...

BLANCHE : Je m'en suis bien aperçue... hier... aux Italiens!

MADOULAY, *stupéfait* : Quoi?... qu'est-ce?...

BLANCHE : Vos regards ne nous quittaient pas... et votre lorgnette se dirigeait toujours de notre côté, nous avions la loge 22.

MADOULAY : Ah! très bien! (*À part*). Je regardais les ambassadeurs japonais qui occupaient le 24...

Voilà une autre façon de mettre à distance le lien que crée la rencontre : c'est en profitant de la mauvaise interprétation que fait Blanche de ses paroles (« Je crois vous avoir compris ») et de ses regards (« Vos regards ne nous quittaient pas ») que Madoulay séduit la jeune fille. Les réactions de celui-ci, indiquées par les didascalies (« *étonné* », « *stupéfait* ») et son aparté révèlent au spectateur qu'il ment; c'est en quelque sorte l'infraction à la règle de qualité qui rend possible le mariage : l'amoureux, le prétendant et le séducteur ne se distinguent plus chez Labiche. Enfin, c'est peut-être la « maxime de relation » qui est la plus fréquemment transgressée dans l'interaction de rencontre.

Nombreux sont en effet les personnages qui ne « parlent pas à-propos », dont les paroles ne sont pas assez en rapport avec les circonstances de la rencontre. C'est en cela que s'explique l'effet comique particulier de ce qu'on a appelé la scène de rencontre officieuse. En effet, les personnages ne jouent que difficilement le rôle qu'ils se sont donné; par exemple, sous le dialogue-prétexte de la visite rendue par un architecte dans *La Station Champbaudet*, d'importuns échos de la rencontre officielle apparaissent, qui viennent brouiller le dialogue. Les personnages respectent mal le but apparent de la conversation, à l'instar du père qui évoque plus les mérites de sa fille que la maison qu'il prétend faire construire. Cette incapacité à parler à-propos conduit alors à la confusion de leur discours puisque ces personnages enfreignent dans un même mouvement maxime de relation et maxime de modalité :

LETRINQUIER : Oh!... j'ai pris une règle... Je voudrais faire construire là-dessus... comme qui dirait, une maison confortable... avec des fenêtres partout... (*Marquant avec son crayon.*) Là... là... là... là... et là...

TACAREL : Pardon... mais vous oubliez la porte d'entrée...

LETRINQUIER : C'est possible! Moi, je ne suis pas architecte... vous arrangerez cela!...

TACAREL : Oui... oui... Vous désirez quelque chose dans le goût moderne...

LETRINQUIER : Naturellement... Je ne voudrais pas d'une architecture qui remontât... par exemple... à Alexandre le Grand.

TACAREL, *riant avec complaisance* : Ce serait de l'histoire ancienne.

LETRINQUIER, *riant aussi, ainsi que tous les autres* : Très ancienne! N'est-ce pas, ma fille?

L'oubli de la porte et la référence à Alexandre le Grand ôtent tout sérieux à un propos qui devient absurde à force de mêler deux visées incompatibles. Plus les codes dirigeant la conversation sont apparents, plus les rapports entre les personnages sont formels, plus alors les transgressions sont déconstructrices : c'est ce qu'a bien compris

Labiche, qui se sert de ce moment de fondation d'une histoire conversationnelle qu'est l'interaction de rencontre pour montrer des personnages dépassés dans leurs rôles sociaux. Ces violations des règles conversationnelles, par leur nombre et leur variété, sont donc à la source de nombre d'effets comiques d'ailleurs souvent soulignés, en une formule qui sert de pointe comique, par un aparté (« Ce n'est pas un homme... c'est une tirade! », dit Horace d'un prétendant bavard; ou encore, en réponse au père qui fait réciter sa leçon à sa fille, Tacarel commente « Ah çà! c'est un examen de bachelier! »)<sup>7</sup>

La conversation ne va donc pas de soi dans la rencontre labichienne et les échecs sont nombreux qui sont censés faire naître le rire en révélant la mascarade sociale. Les achoppements de la conversation priment sur ce que disent les personnages, au point que l'amour paraît passer au second plan et que l'on s'intéresse moins à l'éventuelle naissance d'une relation amoureuse qu'à l'attitude si particulière des personnages qui la vivent. Pour autant, des couples se forment, des rivalités ou des désespoirs se font jour, des volontés de posséder surgissent. Il paraît dès lors nécessaire de s'intéresser spécifiquement à la place du discours amoureux dans ces interactions de rencontre.

### **Se parler d'amour**

Comment les personnages se parlent-ils d'amour et, surtout, dans quelle mesure y parviennent-ils? Voilà ce que nous aimerions analyser dans un dernier point. Le simple constat du nombre d'apartés contenant des aveux de l'effet éprouvé à la vue de l'autre invite à comparer deux lieux du discours amoureux : d'un côté, les formes explicites, souvent convenues, du langage amoureux; de l'autre, le discours amoureux secret, masqué, adressé au seul spectateur.

---

<sup>7</sup> Cette infraction des codes se ressent évidemment dans les liens entre les différents interactants. L'étude des transgressions des maximes conversationnelles pourrait être complétée par celle des rapports de « face » (voir Goffman, 1974), les personnages ne respectant pas toujours leurs allocutaires. Ainsi de ce père qui se moque du prétendant (*Mon Isménie!*), de ce rival qui raille l'amoureux officiel et de cette jeune fille qui dit ses doutes quant à celui qu'on lui a choisi comme mari (*Les Vivacités du Capitaine Tic*). C'est là encore l'aparté qui sert de cadre à ces paroles malveillantes.

Le discours amoureux explicite se nourrit d'abord de clichés. En particulier lors de la rencontre officielle, on voit fleurir dans la bouche du prétendant un langage amoureux mi-mièvre, mi-poétique. Dans *Mon Isménie!*, on observe en la personne du prétendant Dardenbœuf, une illustration typique de ce langage préconstruit de l'amour :

*À Isménie avec galanterie* : Quel est donc ce pays charmant ?  
/ Mon cœur est dans le doute ! / Le conducteur  
assurément ! / M'a fourvoyé de route ! / En voyant des  
attraits si doux, / Je devine la chose : / J'étais parti pour  
Châteauroux... / Je suis à Château-Rose !

Les couplets chantés du vaudeville, que l'on trouve encore ponctuellement chez Labiche, permettent de souligner la dimension poétique des propos du jeune homme : alternant octosyllabes et hexamètres, usant de rimes, ne se conformant pas à l'ordre de la phrase assertive, il se veut poète pour vanter la beauté de sa belle et mêle des références concrètes à la situation de la rencontre (il parle du trajet, de Châteauroux où ils se trouvent) et un vocabulaire plus imagé (« ce pays charmant », « des attraits si doux »), jusqu'à la pointe finale avec son jeu de mots — assez douteux — sur Châteauroux et Château-Rose. Or, l'emploi de cette forme versifiée, associé au fait que le père en dénonce l'absence de nouveauté (« très joli... mais il est vieux... je l'ai lu dans l'almanach de 1828 »), que le prétendant, en aparté, évoque le moment de sa création (« Tiens ! je croyais l'avoir fait dans le chemin de fer ! ») et que la tante s'extasie sur la forme même (« Charmant ! ravissant ! ») ôte toute spontanéité, et même tout signifié véritable à ces propos. Le discours amoureux est préconstruit, non spécifique à la situation de la rencontre, et ne paraît donc aucunement traduire les sentiments véritables du locuteur. C'est dans cette même perspective qu'il faut comprendre les compliments qu'emploient les personnages. « Censé venir caresser et “flatter” la face positive de celui auquel il se destine » — comme le rappelle C. Kerbrat (1994, p. 200) —, permettant de donner une image flatteuse de l'allocutaire, le compliment a une place de choix dans toute stratégie amoureuse. Comme échange, il se compose d'une réplique initiatrice (le compliment à proprement parler, qui regroupe toute assertion évaluative positive, portant sur une qualité de l'allocutaire ou d'une

personne qui lui est proche) et d'une réplique réactive (la réponse au compliment). C'est d'abord l'homme qui complimente la jeune fille, qui assure donc la réplique initiatrice de l'échange. On pourrait à nouveau citer les propos de Dardenbœuf dans *Mon Isménie!* Présenté à la jeune fille, il s'exclame :

Tant de grâce, tant de fraîcheur!

avant de développer la tirade amoureuse dont on vient de parler. L'éloquence de ce prétendant n'est cependant pas l'apanage de tous les hommes. Ainsi, Madoulay, dans *Premier prix de piano*, semble bien maladroit quand il dit :

Certainement monsieur votre père est un brave homme... mais vous ne lui ressemblez pas... il n'a ni vos yeux, ni votre sourire, ni vos pieds...

Partagé entre sa haine de Dégodin et son goût pour Blanche, le personnage fait ici rire par cette comparaison incongrue entre les charmes du père et ceux de la fille : la flatterie vient de ce que Blanche est considérée comme la norme à partir de laquelle il juge les qualités du père. Il apparaît, à la vue de ces exemples représentatifs, que le compliment porte avant tout sur l'apparence extérieure de la jeune fille, sur des parties de son corps, présentées du reste dans une gradation descendante qui ajoute au comique (yeux, sourire, pieds), ou bien sur l'impression générale qu'elle dégage (« grâce », « fraîcheur »). La jeune fille, le plus souvent, ne répond pas directement, si ce n'est par une brève intervention qui montre qu'elle a compris le compliment et l'accepte comme tel, comme le fait Isménie répondant au grandiloquent Dardenbœuf (« Ah! Monsieur! »). L'usage du compliment est donc dans cet emploi tout à fait conventionnel, comme il l'est lorsque le prétendant cherche aussi à flatter les tiers présents :

DARDENBŒUF : Ne vous gênez pas pour moi... je resterai avec cet excellent M. Vancouver... (*Mon Isménie!*)

MAGIS : Mais le plaisir de passer quelques instants dans la compagnie de votre honorable famille me fait un devoir d'accepter... (*Les Vivacités du Capitaine Tic*)

Les adjectifs laudatifs (« cet *excellent* M. Vancouver », « votre *honorable* famille »), pour lexicalisés qu'ils soient dans leur emploi, révèlent un



désir patent de s'attacher les parents de la promise. Enfin, s'ils sont souvent de l'initiative du prétendant lui-même, les compliments peuvent aussi être suscités, appelés, non sans une certaine incongruité. On pense ainsi au père de *La Station Champbaudet* qui veut faire « briller [sa fille] sans en avoir l'air » et qui, s'il ne sollicite pas explicitement le compliment, en interrogeant Tacarel par exemple, flatte lui-même sa fille pour enjoindre son invité à l'imiter.

LETRINQUIER : Très forte en arithmétique! Tout le monde ne sait pas ça!

TACAREL : Certainement... et moi-même...

LETRINQUIER, *se levant et allant aux invités du fond* : Il ne le savait pas!... et pourtant il est architecte!... (*Baissant la voix.*) Je la fais briller sans en avoir l'air!

On ne saurait reconnaître dans cet échange un véritable échange complimenteur, selon la définition qu'on a précédemment donnée, car non seulement l'homme ne s'adresse pas directement à la jeune fille, mais en plus, il ne fait qu'adhérer à ce que dit le père : son hésitation et l'achoppement de sa phrase peuvent alors être interprétés comme une difficulté à surenchérir. Ce type d'échanges se répète à différentes reprises, l'assurance de Tacarel croissant une fois qu'il a compris la manie du père : il alterne les exclamatives (« C'est un prodige!... »), les jugements laudatifs imagés (« Oh! mais c'est un travail de fée. »), marque sa surprise (« Vraiment? »), non sans une certaine ironie d'ailleurs, comme dans cet extrait :

MADemoiselle NINA : Elle nous a brodé, cet hiver, une délicieuse tapisserie pour un coffre à bois.

LETRINQUIER : C'est tellement joli... que j'ai résolu de m'en faire une calotte grecque.

TACAREL : Avec un coffre à bois!... C'est merveilleux!

Ainsi, les compliments de l'homme à la femme, qu'ils lui soient directement adressés ou qu'ils passent par l'intermédiaire d'un tiers, sont un des clichés privilégiés de la scène de rencontre labichienne; étant donné qu'ils sont employés en grand nombre et qu'ils sont sans originalité véritable, ils contribuent eux aussi à miner le discours amoureux de tout signifiant véritable et à en dénoncer le peu de sincérité.

Un dernier type d'échanges qui semble participer, dans une certaine mesure, du discours amoureux au sens large est ce que l'on pourrait appeler la recherche de points communs. Plutôt que de parler d'amour, ceux qui ne sont encore que des inconnus les uns vis-à-vis des autres évoquent ce qu'ils aiment, leurs habitudes ainsi que leurs passions et tentent par ce biais de nouer une complicité : serait-ce là une façon de s'éloigner du discours préconstruit pour nouer un lien avec l'autre? Parfois, l'interrogation est explicite, comme dans l'exemple suivant :

ISMÉNIE : Êtes-vous musicien?

DARDENBŒUF : Je clarinette un peu... le dimanche.

GALATHÉE : Ah! tant mieux! (*Mon Isménie!*)

On peut voir ici une vraie envie de la jeune femme de mieux connaître son prétendant mais, le plus souvent, cette recherche de points communs est contrainte et se transforme en envie de plaire à tout prix. Ainsi, dans *Madame est trop belle*, comme le prétendant est ingénieur des « ponts et chaussées », ce que le père explique à sa fille comme une formation donnée à « des jeunes gens [par] le gouvernement [consistant à leur] apprend[re] les mathématiques... pour leur faire faire des ponts », la jeune fille n'a de cesse de parler de ponts :

CLERCY : [...] Ah! Monsieur connaît Saumur! charmante ville... que j'ai visitée en détail.

JEANNE : Il y a un bien beau pont...

[...]

CLERCY : Et vous, mademoiselle, qu'est-ce qui vous a le plus frappée? [ils parlent des voyages qu'elle a faits]

JEANNE : Dame!... je ne sais pas... (*Tout à coup*). C'est le pont du Gard.

Ce thème des ponts, qui revient à différentes reprises dans la conversation, en causant l'étonnement du prétendant et le rire du spectateur, tourne donc au tic de langage, plus qu'il ne permet de nouer un lien véritable. L'effet comique trouve d'ailleurs son paroxysme quand la jeune fille, pleine d'une mauvaise foi caractéristique de nombre de personnages de Labiche, finira pas dire : « il parle trop souvent de ses ponts ».

Dans toutes ces formes explicitement verbalisées du discours amoureux, il est donc un formalisme, des clichés, des convenances qui semblent bien loin d'exprimer un sentiment véritable des personnages, mais construisent plutôt une vaste comédie de l'amour, avec de gauches comédiens. Pourtant, dans les interstices de ce langage codé, les expressions d'un sentiment plus masquées, souvent perceptibles aux seuls spectateurs, apparaissent parfois.

Un des prolongements du discours amoureux explicite se situe en effet dans les apartés. Car, en plus des réflexions qui dénoncent le comportement déviant d'un des interactants, les apartés de la rencontre sont un lieu privilégié pour exprimer l'impression ressentie à la vue de l'autre. Si la rencontre est une sorte de *round* d'observation, alors les apartés permettent de traduire la vigueur des coups portés. On y trouve ainsi des expressions de la surprise que cause la rencontre, traduites par des exclamations (*À part* : Tiens! une jeune fille! *Premier Prix de piano*), des jugements sur l'apparence de l'autre sous la forme de phrases nominales (« Tournure ravissante! », « Charmant! charmant! », *Si jamais je te pince!*) ou de phrases simples (« Elle est gentille! », « Elle est ravissante! », *Premier Prix de piano*), l'éventuelle absence de verbe, la modalité exclamative, les répétitions ou les interjections traduisant l'enthousiasme du locuteur. Les commentaires touchent donc le plus souvent à l'apparence des femmes, mais ces dernières ne manquent pas de faire des jugements similaires (« Il est blond! », « Il n'est pas mal », *La Station Champbaudet*) : il n'est plus question de retenue ni de modestie. Grâce à ce que Nathalie Fournier appelle la fonction « psychologique » de l'aparté, on connaît donc « une information sur l'âme des personnages qu'eux seuls peuvent apporter » (1991, p. 259) et que le discours explicite ne permettait pas forcément de traduire. Du statut de discours fugace et caché de l'aparté, Labiche tire là encore nombre d'effets comiques à l'intention du spectateur. La confrontation entre un discours de surface, qui ne dit rien, et un discours en aparté, qui indique au contraire l'impression éprouvée, montre ainsi les personnages aux prises avec des conventions qui brident leurs sentiments véritables :

CÉCILE, lui faisant une longue révérence : Monsieur...

BEAUDEDUIT, saluant profondément : Mademoiselle...  
Cécile remonte vers la droite. (À part, en passant à gauche). Elle est fort bien, cette jeune personne.  
CÉCILE, à part : Il est très aimable! (Un Monsieur qui prend la mouche)

Apparemment, les deux personnages ne se font que des révérences et se conforment seulement aux codes de politesse, mais les apartés livrent leur première impression : sans se le dire, ils se répondent et s'entendent dans la surprise qu'ils éprouvent. Les apartés montrent d'ailleurs que les personnages ne sont pas dupes de ce qui se passe effectivement lors de la rencontre, au-delà des conventions qui s'imposent. Ainsi, quand Tacarel, totalement oublieux de sa délicatesse de galant homme, s'écrie pour lui-même :

La petite me lorgne! (*La Station Champbaudet*)

il montre bien qu'il est conscient de l'enjeu qui réside dans l'observation mutuelle. Enfin, d'autres remarques, encore moins avouables, prennent place à part. Au contraire de l'inexpérimentée jeune fille, l'homme de la rencontre a un passé galant dont il est fier. Le discours secret est alors le cadre d'une réflexion sur ses liaisons passées ou présentes :

Tiens! elle ressemble à Mathilde! (*Premier Prix de piano*)

La petite est charmante... mieux qu'Aglaé... Pauvre Aglaé!... (*La Station Champbaudet*)

Les comparaisons sont certes à l'avantage de la jeune femme nouvellement rencontrée, mais cette entrée dans la conscience de l'homme montre aussi qu'il n'est pas autant impliqué dans la rencontre qu'il n'en donne l'impression et que ses liaisons amoureuses ne sont pas oubliées par un projet de mariage, rappelant ainsi la séparation radicale qui oppose aventure et mariage.

Ce discours masqué de l'aparté s'ajoute donc aux formes convenues du langage amoureux, dont on a dit la dimension impersonnelle. S'il arrive aux personnages d'évoquer l'amour ou l'impression ressentie, ils ne s'en parlent pas. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il faut considérer le discours non-verbal ou para-verbal pour distinguer l'amorce d'une « conversation » amoureuse. Lorsque les personnages

d'*Un Monsieur qui prend la mouche* appuient et répètent leurs révérences, lorsqu'ils se montrent donc plus corrects que nécessaire, ils donnent un sens nouveau à la politesse pour marquer leur intérêt pour l'autre; lorsque des personnages hésitent, que leur débit se fait plus lent, voire qu'ils bafouillent, là encore on peut voir le signe d'un trouble marqué. Citons ainsi Madoulay, qui ne trouve pas les mots pour dire ce qu'il éprouve, mais seulement les gestes : « Mademoiselle, je n'ajouterai plus qu'un mot... et ce mot... non, je ne le trouve pas... V'lan. // *l'embrasse.* » (*Premier de piano*)

Le langage de l'amour est ainsi fort limité dans les scènes de rencontre labichiennes. La difficulté des personnages à échanger longuement lors d'une première rencontre, où les convenances leur imposent un rôle, fait que l'impression éprouvée se voit cantonnée aux apartés ou est limitée à quelques échecs de leur discours. Il n'est donc pas de vrai langage de l'amour; seul le désir s'affirme. Et c'est bien en cela que l'on peut dire que Labiche ne raille pas seulement la scène de rencontre officielle, chapeauté par les parents, mais qu'il démythifie dans un même mouvement « scène de première vue » et coups de foudre censés faire naître l'amour ou la passion. Au premier regard, le bourgeois de Labiche éprouve au mieux un désir de l'autre du fait des attraits de son apparence physique. Il lui plaît, on ne peut mieux dire, sans que, pour cela, il s'en trouve vraiment troublé. Une aventure ou un mariage saura « concrétiser » ce sentiment, sans plus de complication.

## **Bibliographie**

BERGSON, Henri. 1990 [1900], *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France.

FOURNIER, Nathalie. 1991, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale ».

Blandine EHANNO, « Les rencontres amoureuses comiques : l'exemple de Labiche », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses*, printemps-été 2006

---

GIDEL, Henry. 1986, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».

GOFFMANN, Erwin. 1974, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.

GRICE, H. Paul. 1979, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 57-72.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1984, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, p. 46-62;

—. 1990 (tome I); 1992 (tome II); 1994 (tome III), *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique ».

MARTELLA, Giuseppe. 1988, « Le dialogue dans le drame historique : *Le Roi Jean* de W. Shakespeare », dans J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Échanges sur la conversation*, Paris, CNRS, p. 335-346.

PETITJEAN, André. 1984, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n° 41, p. 63-88.

ROUSSET, Jean. 1984, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti.

SOUPAULT, Philippe. 1964, *Eugène Labiche : sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France.

UBERSFELD, Anne. 1996, *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup. ».

VOLTZ, Pierre. 1994, « Le genre Labiche », *Europe*, vol. 72, n° 786, p. 69-80.