“L’Affaire de la rue de Lourcine” dans la culture populaire française (1857-1914)

Ignacio Ramos-Gay

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/22084>

DOI : 10.4000/studifrancesi.22084

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2020

Pagination : 53-66

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Ignacio Ramos-Gay, « “L’Affaire de la rue de Lourcine” dans la culture populaire française (1857-1914) », *Studi Francesi* [En ligne], 190 (LXIV | I) | 2020, mis en ligne le 01 avril 2021, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/22084> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.22084>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“L’Affaire de la rue de Lourcine” dans la culture populaire française (1857-1914)

Abstract

The aim of this paper is to explore the influence of Labiche’s, Martin’s and Monnier’s *L’Affaire de la rue de Lourcine* in French popular culture, from its premiere (26 March 1857) to the First World War. In order to refute the systematic appeal to purely aesthetic criteria when stating the literary quality of the play, I first examine the social impregnation of the characters’ most famous words and expressions in contemporary French vocabulary. I then turn to the influence of the play upon its theatrical heirs, as these repeated the plot’s most notorious traits. Thirdly, I analyse the impact of Labiche’s and his collaborator’s farce upon the society of their time as a source of inspiration for actual murders. I conclude with a few observations on how the farce is adapted to minor media such as the radio and cinema.

Face aux cultures institutionnelles canoniques, le développement, depuis les années 70, des études de culture populaire de l’école de Birmingham et de Frankfurt¹, a permis de revendiquer toute une série de produits artistiques traditionnellement considérés comme secondaires par la haute culture ou culture d’élite. À travers l’analyse des différentes pratiques de loisirs, des conventions linguistiques populaires, ou des modes – dans leur sens le plus large: vestimentaires, politiques ou technologiques –, la notion de «culture populaire» a généré ce que Mike Featherstone appelle l’«esthétisation de la vie quotidienne»², ou le croissant esthétisme inhérent à l’engrenage et aux dérivés des processus de consommation. L’application d’un patron de beauté et de qualité aux formes d’expression les plus mondaines a contribué à conjuguer folklore et culture de masse, de souche capitaliste, et à étendre à la fois les expressions artistiques dignes de considération académique et les mécanismes de jugement critique de celles-ci. Dans le cas du théâtre, les analyses de la culture populaire ont permis d’éviter la focalisation classique sur le logocentrisme et sur l’étude stylistique du texte écrit en retenant comme critère de valorisation des pièces l’accueil qu’en faisait le public. Ceci est d’autant plus vrai dans le cas du vaudeville, un genre dont le succès repose davantage sur la mise en scène et le talent des acteurs que sur la textualité et dont l’analyse, dans le cadre de la culture populaire, s’ajuste parfaitement à la définition de cette perspective méthodologique établie par John Storey dans un essai devenu paradigmatique³: un produit apprécié par, et issu, du grand public (et non des élites intellectuelles), jugé de second ordre face aux grands auteurs classiques, et considéré de masse en raison de son immense succès commercial.

(1) G. Hoppenstand, *Ray and Pat Browne: Scholars of Everyday Culture*, in eds R.B. Browne et M.T. Marsden, *Pioneers in Popular Culture Studies*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1999, p. 59.

(2) M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Los Angeles, Sage, 2007 (2nd edition), p. 64.

(3) J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, London, Pearson, 2008 (5th edition), pp. 6-9.

Ainsi, si, comme l'affirme Pierre Brochon dans un texte déjà classique, la culture populaire permet d'apporter «quelques précisions sur le rapport complexe qui unit une œuvre à son public»⁴, c'est sans doute la production dramatique d'Eugène Labiche qui, au XIX^e siècle, en fournit la preuve. Revalorisés autant par la critique contemporaine – en témoignent le colloque organisé conjointement par la Bibliothèque nationale de France et l'Université de Paris-Sorbonne Nouvelle en 2015 à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, ainsi que la publication en cours de son *Théâtre Complet* par les Classiques Garnier – que par une scène qui n'a cessé de monter ses pièces depuis leur création, que ce soit par des amateurs ou par des metteurs en scène professionnels (parmi ces derniers, Patrice Chéreau, Jacques Lasalle, Peter Stein ou Jean-Pierre Vicent), ses vaudevilles attestent un intérêt persistant pour un auteur dont le théâtre est placé au centre «d'enjeux historiques, économiques, politiques et esthétiques fondamentaux pour comprendre le XIX^e siècle»⁵.

Néanmoins, si bien des études spécialisées se sont attachées à déceler le versant satirique, voire noir, de ses vaudevilles – l'essai classique de Philippe Soupault est, en ce sens, canonique⁶ –, le retentissement que sa production théâtrale a eu dans la culture populaire de son temps reste encore à élucider. La gloire dont jouit l'auteur de son vivant est néanmoins incontestable: joué à la Comédie-Française avec *Moi* depuis 1863, Labiche est enfin élu à l'Académie française le 26 février 1880. Toujours est-il que la critique contemporaine fait d'ordinaire allusion à la récupération d'un auteur disparu, jusqu'aux années 1990, des manuels d'histoire littéraire. Comme le soutiennent Jean-Claude Yon, Olivier Bara et Violaine Heyraud, tout comme Eugène Scribe ou Georges Feydeau, Labiche est enfin devenu, au début du XXI^e siècle, «un sujet d'étude légitime au sein de l'histoire des spectacles, des études littéraires et théâtrales»⁷.

En effet, si Labiche est, de nos jours, l'objet d'une réhabilitation critique de la part des spécialistes, c'est en raison d'une indubitable invisibilité postérieure au succès de son temps. Qu'en fut-il de l'auteur au cours du dernier tiers du XIX^e siècle? Si on connaît bien le succès des premières de ses pièces, on est loin de comprendre la longévité de cet auteur sur les planches au cours du siècle suivant, compte tenu d'une plus qu'évidente indifférence critique à son égard. Nous nous proposons ici de combler une telle lacune, de faire le pont entre le moment de la création de ses pièces et l'actualité critique, en suivant les traces de Labiche dans la culture populaire de son temps; une culture populaire certes habituellement mésestimée par les commentateurs académiques, mais qui n'en explique pas moins la pérennité de l'auteur tant au terme du XIX^e siècle qu'aujourd'hui.

Pour ce faire, outre les mécanismes classiques de canonisation d'un auteur déjà cités, d'autres dispositifs culturels d'estimation de la portée de son œuvre s'imposent. La résurgence des études de la culture populaire depuis les années 1970 confirme que les moyens traditionnels d'évaluation de l'importance d'une pièce se révèlent insuffisants dans le cas des produits culturels fondés moins sur leur qualité littéraire que sur le talent des acteurs ou la simple jouissance du public. C'est d'ailleurs un des aspects signalés par Jan Baetens dans sa réflexion autour de la notion de «culture populaire», lorsqu'il remarque que «le rejet persistant du plaisir dans les débats sur le goût et le jugement esthétique montre bien que ce qui est en cause est moins le caractère socialement inacceptable de certaines formes de plaisir que la notion de plaisir même, [...]

(4) P. Brochon, *La littérature populaire et son public*, «Communications» 1, 1961, p. 70.

(5) *Les mondes de Labiche*, eds. O. Bara, V. Heyraud et J.-C. Yon, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 7.

(6) P. Soupault, *Eugène Labiche: sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1964.

(7) *Les mondes de Labiche* cit., p. 7.

proscrite des discussions contemporaines sur l’art»⁸. C’est justement dans ce sens que Jean-Marie Thomasseau proposera une «histoire du goût théâtral encore à écrire»⁹ venant remplacer l’histoire littéraire du théâtre, et susceptible de dévoiler, tout aussi bien que la pièce elle-même, d’après C. Rowley, «les sites, pratiques et cadres principaux à travers lesquels les gens comprennent le monde»¹⁰.

Cet article a pour but d’analyser la résonance d’Eugène Labiche dans la culture populaire de son temps en prenant comme référence l’imprégnation d’une de ses farces les plus renommées, *L’Affaire de la rue de Lourcine*. Créée le 26 mars 1857 au Palais-Royal de Paris, la pièce met en scène l’histoire de deux vieux amis de collège, Lenglumé et Mistingue qui, après une nuit généreusement arrosée, se réveillent ensemble, dans le même lit le lendemain matin, complètement amnésiques. Entourés de preuves accusatrices d’un supposé meurtre commis la nuit antérieure, les deux hommes se précipitent dans une spirale de crimes en série afin de préserver leur réputation. Outre le regard que les historiens actuels du théâtre ont porté sur cette farce, nous proposons, à l’instar de Thomasseau, d’autres éléments de jugement permettant d’apprécier la qualité de la pièce. Nous nous centrerons ici, tout d’abord, sur l’ancrage de quelques expressions immortalisées par les personnages de Labiche dans le parler courant français. Comme nous le verrons par la suite, et dans la lignée de l’étude de Violaine Heyraud sur l’inscription des vaudevilles de Georges Feydeau dans la société française du ^{xx}e siècle grâce à la mise en place d’une «poétique»¹¹ de la répétition, Labiche et ses collaborateurs, par la bouche d’Arnal et de Hyacinthe, les deux acteurs qui incarnèrent lors de la première les personnages de Lenglumé et Mistingue, forgèrent des phrases impérissables qui resteront ancrées chez tous ceux qui assistèrent au spectacle, en venant même à intégrer le lexique français. Dans un deuxième temps, la portée de *L’Affaire de la rue de Lourcine* sera analysée en fonction de l’influence qu’elle exerça sur bien des pièces ultérieures. En effet, la farce de Labiche, Monnier et Martin est à l’origine d’une longue liste de créations légataires de son intrigue, et dont les ficelles structurelles s’articulent selon les mêmes ingrédients comiques que leur devancière. L’imprégnation de la pièce dans l’imaginaire public nous permettra, en troisième lieu, de constater sa capacité à filtrer – voire à façonner – la réalité, son intrigue pronostiquant de nombreuses «affaires» réelles qui semblent mimer celle conçue par Labiche et ses collaborateurs. Enfin, nous achèverons notre étude par l’analyse des diverses opérations de transfert de la pièce vers d’autres genres corollaires, à son époque. Recyclée en pièce de théâtre pour la radio ou transposée sur le grand écran, *L’Affaire de la rue de Lourcine* témoigne non seulement d’un temps où les grands succès de la scène sont systématiquement réutilisés dans d’autres supports artistiques mais, surtout, de son adaptabilité potentielle.

Un comique de langage indélébile

Dans son Prologue aux *Œuvres Complètes* de Labiche parues chez Le Club de L’Honnête homme (1968), le dramaturge Félicien Marceau évoquait l’importance du

(8) J. Baetens, *La culture populaire n’existe pas, ou les ambiguïtés des ‘cultural studies’*, “Hermès” 42, 2, 2005, p. 72.

(9) J.-M. Thomasseau, *Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie*, “Littérature” 138, 2005, p. 110.

(10) C. Rowley, *An Intertextual Analysis of Vietnam War Films and US Presidential Speeches*. Thèse de doctorat, Université de Bristol, 2010. Cité par A. Macleod, *La culture populaire visuelle: un espace à explorer pour les études critiques de sécurité*, “Cultures & Conflits” 102, été 2016, p. 18.

(11) V. Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 11.

langage comique dans la construction de ses personnages, en affirmant que «ce n'est pas malgré leur comique que les personnages de Labiche sont vrais et d'une vérité si redoutable. C'est en raison de leur comique, dans la mesure où ils sont comiques»¹². En effet, c'est à travers les différents procédés linguistiques mis en jeu par le dramaturge qu'il dresse un véritable portrait psychologique et discursif de ses contemporains. À la différence d'autres vaudevillistes qui suivront – notamment Feydeau, pour qui les mouvements scéniques s'avèrent capitaux pour susciter le rire du spectateur – le comique de geste occupe une place subsidiaire par rapport à la parole des personnages. D'où peut-être, comme nous le verrons par la suite, le succès de la pièce lorsqu'elle fut transposée à la radio. Face à la gestuelle, Labiche se sert essentiellement d'un comique langagier comme formule créatrice de la vraisemblance psychologique de ses personnages. Selon le mot de Marceau: «Le comique est ici tout ensemble le résultat et la méthode. La méthode dont se sert Labiche pour attraper la ressemblance, pour saisir la vérité d'un caractère, la définir, la souligner, l'éclairer...»¹³.

Quel exemple plus évident de l'écriture spirituelle du dramaturge (à laquelle s'ajouta la force expressive des deux acteurs principaux) que la persistance dans l'imaginaire public de certains des mots et tournures marqués du sceau de Labiche. Plusieurs d'entre eux transcendèrent leur temps et restèrent gravés dans la mémoire du spectateur pendant des décennies, dans des endroits aussi étonnants qu'un guide de nutrition reprenant le fameux «Sapristi! Que j'ai soif» de Lenglumé à la scène 2¹⁴ pour exemplifier les troubles dyspeptiques provoqués par l'absence d'eau¹⁵. Ces expressions constituent un langage comique «indélébile» qui, loin de s'éroder avec le temps, résiste et s'intègre dans le vocabulaire et la vie quotidienne des Français. Sans doute le terme «labadens» en est-il, en ce sens, un deuxième exemple encore plus visible. Dans la scène 4, Lenglumé s'exclame «Alors, vous êtes un Labadens! Moi aussi!»¹⁶. Par ce terme, le personnage fait référence à un membre de l'institution homonyme, ayant participé la nuit précédente au dîner d'anciens élèves. Cette lexicalisation vulgarisée du nom propre a filtré jusqu'au langage courant, en mutant sa catégorie grammaticale, selon un phénomène d'«éponymie» ou d'«onomastisme» – processus linguistique selon lequel une marque commerciale populaire, ou un nom propre, devient un substantif commun pour désigner génériquement le produit ou le service. «Labadens» est aujourd'hui un condisciple de l'enfance. Le *Dictionnaire des dictionnaires* (1895) cite l'œuvre de Labiche comme origine du mot, et le définit comme un terme familier qui signifie «ancien camarade de pension ou de collègue»¹⁷. Vingt ans plus tôt, le *Dictionnaire historique d'argot* faisait de même, ajoutant que le terme devint populaire surtout à partir du «procès Bazaine», en 1873, quand un des témoins, Édouard Régnier, se fit annoncer devant le maréchal par la phrase: «Dites que c'est un vieux Labadens»¹⁸. Un article publié dans «Le voleur illustré» le 11 février 1881, intitulé *Labiche président*, aurait eu recours au terme pour faire allusion

(12) F. Marceau, *Prologue. Eugène Labiche. Œuvres Complètes*, t. VII, Paris, Club de L'Honnête Homme, 1968, p. IX.

(13) *Ibidem*.

(14) E. Labiche, A. Monnier et E. Martin, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, in E. Labiche, *Théâtre*, t. II, éd. H. Gidel, Paris, Classiques Garnier, 1992, p. 111.

(15) C. Fiessinger, *Vingt régimes alimentaires en clientèle*, Paris, Éditions Médicales Norbert Maloine, 1930, p. 205.

(16) E. Labiche, *Théâtre cit.*, p. 114.

(17) *Dictionnaire des dictionnaires. Encyclopédie universelle*, dir. P. Guérin, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895, p. 755.

(18) L. Larchey, *Supplément aux 7^e et 8^e éditions du Dictionnaire historique d'argot*, Paris, E. Dentu, 1880, p. 73.

aux discours prononcés par le dramaturge durant la présidence du banquet annuel d'anciens élèves – «vulgo surnommés labadens» – de l'ancien collège Bourbon. Des échos parviendront aussi du journal "Le Temps" en 1885, de la "Revue d'histoire littéraire de la France" en 1899, et des "Annales politiques et littéraires" en 1910, faisant principalement allusion aux banquets d'anciens élèves d'une même institution.

Il est donc facile de vérifier comment le terme de Labiche façonne de plus en plus la réalité à son image. «Tous les labadens ne sont pas aussi inoffensifs que les fantoches si comiquement représentés par Labiche», affirme un article paru dans "Le Gaulois" le 3 mars 1898, qui fait référence au cas réel d'un homme poursuivi par la police et qui, pour lui échapper, se fait inviter à un dîner avec un sénateur se faisant passer pour un vieil ami d'enfance¹⁹. Ces reprises du mot, affirmait Jean-Jacques Weiss, témoignaient du talent de Labiche pour photographier ses contemporains à travers de simples morceaux, tics de langages et expressions linguistiques, qui convertissaient ses œuvres en authentiques «tableaux de mœurs» du Paris de l'époque: «C'est un labadens! [...] La nature humaine est là toute pure»²⁰.

Ce ne sera pas la seule expression recueillie dans la langue courante. Dès la première, de nombreux articles de journaux confirment la vulgarisation d'autres phrases prononcées par les personnages de Labiche. «Joseph Citrouillard» affirmait dans "Le Tintamarre", le 5 avril 1857, que, plus que le discours prononcé par M. de Falloux lors de sa réception à l'Académie française, il préférerait une adorable sentence prononcée par Arnal: «je ne veux plus tuer de charbonnière. C'est trop salissant!»²¹. Le jeu de mots fondé sur l'association entre la compromettante «saleté» du crime et celle présumée des classes laborieuses persisterait dans les souvenirs du public plusieurs décennies plus tard. Ainsi, cette même formule serait recueillie vingt-cinq ans après dans un article du 6 décembre 1883 de "Le Courrier des États-Unis", pour décrire anachroniquement les pensées du célèbre voleur Louis Dominique Cartouche. Il est évident que Labiche, par la bouche d'Arnal et de Hyacinthe, avait forgé des phrases lapidaires qui resteraient gravées dans la mémoire de tous ceux qui assistèrent aux multiples représentations du spectacle.

Enfin, celle qui passerait à la postérité, surpassant les phrases précédemment mentionnées, ne serait-ce que par le nombre d'occasions où on la retrouve citée par d'autres auteurs et chroniqueurs, serait précisément celle prononcée par Lenglumé dans la scène 4: après des années passées sans voir son condisciple, le personnage n'a pourtant rien à lui raconter, et n'hésite pas à prendre le contrepied du spectateur en émettant un paradoxe, plus typique du *nonsense* britannique: «C'est drôle, quand on ne s'est pas vu depuis vingt-sept ans et demi... on n'a presque rien à se dire»²². Le nombre non négligeable d'articles journalistiques qui recueillent une telle affirmation (Le "Gil Blas" dans les articles du 12 mars 1889 et du 23 novembre 1891; "Le XIX^e siècle" le 18 juillet 1889; "Les annales politiques et littéraires" le 14 mars 1897 et le 30 janvier 1910) et même un demi-siècle après, avec un degré plus ou moins important de lyrisme et de nostalgie – selon "Le XIX^e siècle", la phrase équivaldrait à dire «qu'on

(19) En marge des références journalistiques, il est possible de trouver le terme dans des mémoires d'auteurs et plusieurs œuvres de fiction. Henri Dabot, dans ses *Souvenirs et impressions d'un bourgeois du quartier latin* (1854-1869) (1899) l'ajoute dans une note à son entrée du 24 septembre 1864. Marcel Proust l'utilisera dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919) et, pour sa part, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* cite sa présence dans *L'enfant*, de Jules Vallès (1878) et dans *La vie à Paris* de Jules Claretie (1881).

(20) J.-J. Weiss, *Les théâtres parisiens*, Paris, Calmann Lévy, 1896, p. 80.

(21) E. Labiche, *Théâtre* cit., p. 125.

(22) *Ibidem*, pp. 114-115.

a été jeune et qu'on ne l'est plus... Hélas!»²³ – confirment la spiritualité du langage dramatique des auteurs et leur capacité à dépeindre l'humain. En une seule phrase, ils réconcilient le comique de la scène et la sensation de vacuité du quotidien. Labiche et ses collaborateurs capturent la nature purement factuelle des échanges produits dans les célébrations qui commémorent de vieilles amitiés²⁴. C'est cela justement qu'ils traduisent dans l'impossibilité de communiquer du personnage, affirment certains critiques: le caractère factice de la vie, véhiculé comiquement à travers une réflexion, «aussi philosophique que vraie»²⁵. Henry Fouquier résumerait les appréciations antérieures dans un article publié le 8 septembre dans “Le XIX^e siècle”, en faisant l'éloge de la capacité d'observation du dramaturge:

Quelle adorable fantaisie que ce conte d'ivrognes! Que de mots de situation, d'un imprévu et d'un comique achevés! Et quoi de plus philosophique, si on veut, que cet enchaînement de crimes, imaginaire il est vrai, une première faute en amenant une seconde? C'est le propre du théâtre de Labiche d'être plein d'observations profondes, sous une forme gaie. Ces deux camarades de collège qui se retrouvent et n'ont rien à se dire, justement parce qu'ils ne se sont pas vus depuis trente ans, c'est la vérité même de la vie, qui perce à travers les plus étonnantes fantaisies!

Les traces du crime

Paul de Saint-Victor, dans son compte rendu de la première de la pièce paru dans “La Presse” le 29 mars 1857, la définissait comme une tragédie «où les victimes reviendraient en ombres chinoises». De même que les victimes des faux crimes en série réalisés par Mistingue et Lenglumé revenaient sur la scène, la pièce dévoilait la présence de certaines silhouettes théâtrales qui projetaient la permanence d'hypotextes antérieurs exhumés, en majeure partie, par les journalistes de l'époque.

La fréquence avec laquelle la presse cite incorrectement le titre du vaudeville de Labiche en évoquant le «crime de la rue de Lourcine», nous amène à penser d'emblée à un prédécesseur transatlantique indiscutable, *The Murders of the Rue Morgue*, d'Edgar Allan Poe (1841). En effet, le narrateur nord-américain, dix ans plus tôt, avait lui aussi imaginé une série de pseudo-crimes perpétrés brutalement contre deux femmes. Ses récits avaient été adaptés et transformés en vaudevilles à de nombreuses occasions pour les planches parisiennes, Victorien Sardou étant celui qui avait su le mieux s'imbibber des narrations dans sa pièce *Les Pattes de mouche* (1860) – transposition de *The Purloined Letter* (1844) et *The Golden Bug* (1843)²⁶. Avant la popularité acquise par les traductions de Baudelaire, certains critiques affirment que les récits de Poe avaient déjà été transposés en France anonymement en 1841 pour “La Quotidienne”, “Le Commerce” ou “Le Charivari”, en particulier *The Murders of the Rue Morgue*, traduit en français comme *Les Crimes de la rue Morgue* et *L'Orang-Outang*.

(23) “Le XIX^e siècle” 18 juillet 1889.

(24) Ces «amitiés» seraient marquées, selon un critique puisant en excès dans les propos des dramaturges, d'un certain ton «funèbre» dans lesquelles «on se heurte à des déceptions et à des réflexions mélancoliques». “Les annales politiques et littéraires” 30 janvier 1910.

(25) “Le Gaulois” 24 janvier 1896.

(26) En 1864, Jules Verne publiait dans la revue “Le Musée des familles”, un article divisé en quatre chapitres intitulé *Edgar Poe et ses œuvres*, affirmant que «Cette nouvelle [*The Purloined Letter*] est charmante et pleine d'intérêt. M. Victorien Sardou en a tiré une pièce délicieuse, *Les Pattes de mouche*, dont vous avez certainement entendu parler, et qui a été l'un des plus grands succès du Gymnase». J. Verne, *Musée des familles. Lectures du soir*, Tome XXXI (1863-1864), Paris, Aux bureaux des Musées des Familles, 1864, p. 198.

De même, le nom d'Isabelle de Meunier est habituellement mis en rapport avec une première version française des contes, intitulée *Les Contes d'Edgar Poe*, datant de 1846²⁷. Malgré tout, ce sera surtout à travers les traductions de Baudelaire que les récits de Poe seront lus en France, d'abord dans des hebdomadaires et autres feuillets, et, plus tard, dans l'anthologie publiée en trois volumes entre 1856 et 1864, qui obtiendra un succès sans mesure de sorte que, comme l'affirme Retinger, au début du xx^e siècle, «les merveilleuses traductions de Baudelaire ont fait des œuvres de l'auteur américain un livre pour ainsi dire classique en France»²⁸.

Les parallélismes entre *The Murders of the Rue Morgue* et *L'Affaire de la rue de Lourcine* sont évidents. Labiche met en scène toute une série d'éléments théâtraux qui renvoient indéfectiblement au récit de Poe. Les deux personnages, Lenglumé et Mistingue, sont des réécritures dramatiques de Dupin et du narrateur de Poe, absorbés par la recherche de l'identité du criminel; la mèche de cheveux de la victime constitue une preuve dans les deux textes pour déchiffrer le mystère; les journaux sont absolument indispensables pour démêler le crime; le bâton du marin maltais de Poe a pour corrélat le parapluie de Potard; finalement, la fameuse tête de singe qui couronne le parapluie – de couleur verte, prenant la place des lunettes vertes qu'utilise Dupin dans *The Purloined Letter* pour mieux voir – est un clin d'œil à l'orang-outang de Poe²⁹. Tous ces éléments contribuent à la création d'une atmosphère criminelle qui, en dernier recours, démontrera être tout le contraire. Tout comme Poe, les auteurs recréent une histoire dans laquelle tous les indices signalent qu'un crime a été commis, mais qui, en réalité, ne l'a pas été. Le dramaturge transforme le trompe-l'œil et l'illusion de Poe en une farce noire qui désarticule les coordonnées des récits criminels en vogue. En dramatisant le sujet raconté par l'Américain, Labiche fait ressortir le potentiel théâtral de son récit. L'unité et le caractère condensé des coordonnées spatio-temporelles, l'homogénéité d'une intrigue d'où toute trame secondaire est absente, le nombre réduit de personnages, ainsi que la progression de l'enquête, sont autant d'éléments qui s'adaptent bien sur scène, ce qui nous conduit à penser, comme le défend Jardez, que le vaudeville de Labiche est «une réécriture de *Double assassinat dans la Rue Morgue*»³⁰.

Tout comme Labiche s'inspira de Poe³¹, son œuvre servit de point de départ à bien d'autres pièces qui lui succédèrent sur les planches parisiennes. Les chroniqueurs de l'époque signalèrent régulièrement son influence sur nombre de vaudevilles postérieurs basés sur les péripéties de personnages ne se souvenant plus de la nuit précédente, après un banquet généreusement arrosé de vin. Peut-être le plus connu du public actuel, et dont les premières scènes rappellent immédiatement celles de *L'Affaire de la rue de Lourcine*, est-il le classique de Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim* (1899), dans lequel le docteur Petypon, bourgeois heureusement marié et

(27) Malgré tout, le repérage bibliographique des premières traductions de Poe en France réalisé par Célestin Pierre Cambiaire contredit les informations de ses contemporains, soutenant l'impossibilité d'identifier celles-ci, une fois révisées toutes les publications journalistiques dans lesquelles prétendument apparurent ses contes traduits. C'est la raison pour laquelle il attribue le qualificatif de «légende» à ces fameuses traductions. Sur les traductions de Poe en France, voir C.P. Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, G.E. Stechert & Company, 1927.

(28) J.H. Retinger, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Corti, 1919, pp. 128-129.

(29) Moumoute, la chatte de Norine, rappelle une autre nouvelle de l'écrivain américain, *The Black Cat* (1843) dans laquelle le narrateur, alcoolique et violent, s'attaque au félin dans un accès de furie.

(30) D. Jardez, *Poe en vaudeville: Labiche et Sardou*, in dirs. M. Guéret-Laferté, Daniel Mortier, *D'un genre littéraire à l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 225.

(31) L'opéra-comique de Lockroy et de Morvan intitulé *Bonsoir, M. Pantalon* (1854) fut abondamment cité par les contemporains de Labiche comme précurseur plus que probable de la pièce.

à la réputation irréprochable, après une nuit d'ivresse, se réveille en compagnie d'une danseuse de cancan, la Môme Crevette, dans son appartement, ce qui entraîne tout type de quiproquos et de malentendus.

D'autres pièces, bien que moins connues que celle de Feydeau, ne s'alimentent pas moins de Labiche. Le dramaturge avait trouvé la formule avec laquelle commencer une comédie noire d'embrouilles: l'illusion d'un crime après une nuit d'amnésie. Ce leitmotiv se répètera à satiété dans des œuvres ultérieures. Une des plus précoces sera *Les Pommes du voisin*, de Victorien Sardou, dont le dernier acte, affirme B. Jouvin dans "Le Figaro" le 23 octobre 1864, «reproduit avec des variantes assez peu dissimulées les péripéties de *L'Affaire de la rue de Lourcine*». L'acteur Geoffroy prenait les traits d'Arnal pour incarner un assassin imaginaire, l'avocat Larozière, qui essaye d'effacer les traces accusatrices d'un crime qu'il croit avoir commis, en supprimant ceux qu'il considère les témoins de l'événement – il tentera d'enfourner son complice Paolo et d'asphyxier le cabaretier Chamoiseau – alors qu'en dernier ressort, une succession d'événements démontrera son innocence. Dans la même lignée, *Le Vegliione*, d'Alexandre Bisson et Albert Carré, représentée lors de sa première au Palais-Royal en 1893, met sur scène Poulard, qui, se réveillant après une nuit arrosée, avec toute une série d'objets compromettants dans les poches, déchaîne une intrigue de jalousies et de vengeance orchestrées par son épouse. Démontrant la versatilité de l'œuvre et son adaptabilité à d'autres formats, se démarque la pantomime de Max Maurey et Rodolphe Berger, intitulée *Pochard* (1905), où on nous montre Pierrot ivre et croyant avoir commis un crime. Selon les propres termes de "Le Figaro", «c'est *L'Affaire de la rue de Lourcine*, jouée par un blanc personnage au lieu du personnage de Labiche»³². "Le Temps" affirme le 17 août 1903 qu'une œuvre d'Ordonneau intitulée *Le Voyage des Berluron*, dont le personnage principal croit avoir assassiné quelqu'un par imprudence, rappelle les antihéros de Labiche: «À l'émoi comique de Berluron, qui se croit régicide par imprudence et tremble, frissonne de peur, on a souvenance des transes impayables qui traversent l'âme des deux complices innocents de *L'Affaire de la rue de Lourcine*». Le même leitmotiv du crime commis en présumé est à nouveau source de comparaison avec une autre pièce, dans ce cas la comédie-bouffe de Georges Berr et Louis Verneuil, *Un Passage de Vénus*, dont la première se joua au Théâtre Sarah Bernhardt en 1928. Après avoir brièvement raconté les premières scènes de l'œuvre, Paul Ginisty, dans "Le petit parisien", le 25 janvier 1928, s'excusera: «Pardon! Nous allions raconter *L'Affaire de la rue de Lourcine*». Et en effet les ressemblances sont plus qu'évidentes: le célèbre astronome Chantoiseau, membre de l'Institut, après un banquet arrosé d'alcools en tout genre, se réveille le lendemain matin avec une série d'objets compromettants dans les poches, qui trouveront leur sens dans la lecture d'un journal qui informe d'un viol commis la veille, le véritable coupable étant identifié à la fin de la pièce. Bref, le cortège d'œuvres françaises dérivées de *L'Affaire de la rue de Lourcine* est considérable, et ses imitations sont identifiées plus ou moins précisément selon les analystes. Enfin, Camille Le Senne considère qu'«il y a des réminiscences» de l'œuvre dans *Cocart et Bicoquet* de Raymond et Boucheron (1888), affirmation qui sera formulée également à propos de *Mimi* (1888), des mêmes auteurs, aussi considérée par le critique comme «une répétition à huis mal clos du *Mariage d'Olympe*, du *Crime* [sic] de la rue de Lourcine, voire de *Cocard* [sic] et *Bicoquet*»³³.

(32) "Le Figaro", 8 mars 1897.

(33) C. Le Senne, *Le théâtre à Paris*, quatrième série, sept. 1887 - oct. 1888, Paris, Le Soudier, 1889, p. 108.

On constate de surcroît les ressorts par lesquels le vaudeville traverse les frontières nationales³⁴. L'œuvre de Labiche s'insère, à la manière des poupées russes, dans d'autres, non nécessairement françaises. C'est ainsi que de nombreux commentateurs identifient rapidement sa présence dans *Le Roi de l'argent*, version française réalisée par Paul Milliet du classique d'Henry Arthur Jones, *The Silver King* (1882), dont la première eut lieu à l'Ambigu en 1885. Jones utilisa également le thème du personnage, Wilfried Denver, qui, suite à une succession de circonstances inattendues où il est drogué au chloroforme, se croit coupable d'un crime commis par d'autres (ici, par une bande de malfaiteurs) et dont l'innocence ne se rétablit que par la conjonction d'une série de péripéties finales. À l'occasion de la première de l'adaptation française, "Le correspondant" affirmait en 1885 que «la donnée sur laquelle repose la pièce n'est autre que celle d'un des plus célèbres vaudevilles de Labiche, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, mais tournée au pathétique et au drame»³⁵.

Dans d'autres cas, la comédie laisse place au drame et ainsi l'ivresse qui transforme Lenglumé et Mistingue en assassins de fantaisie devient un cas de dédoublement de personnalité. Fortement influencée par les avancées en psychiatrie, *Le Procureur Hallers*, version française d'Henry de Gorsse et Louis Forest de l'original allemand, *Der Andere*, de Paul Lindau (1913), «n'est rien d'autre», affirme Pierre Mille, «que *L'Affaire de la rue de Lourcine* prise au sérieux»³⁶. Bien que l'histoire évoque les crimes nocturnes d'un avocat, Mille s'empresse de la comparer au classique de Labiche, faisant omission d'un référent dont l'intrigue et la date de publication sont plus proches, celui de *Dr Jekyll & Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Peut-être l'anecdote sert-elle à confirmer l'imprégnation du vaudeville de Labiche dans l'imaginaire des critiques de théâtre, saturés d'imitations et de références à cette œuvre, et habitués à les détecter aussi insignifiantes furent-elles.

De la scène à la vie réelle

Dans un article publié le 29 décembre 1911 dans la section «La vie à Paris» du journal "Le Temps", Jules Claretie remontait aux origines d'une farce peu connue de Paul de Kock, *Le Commissaire s'arrête lui-même*, fondée sur une curieuse anecdote datant de 1844, recueillie par l'excentrique chroniqueur Léo Lespès, à l'occasion de la visite de Louis-Philippe à la reine Victoria d'Angleterre. Selon Claretie, tout au long de l'entretien entre les deux monarques, un cortège de nobles britanniques escortait le roi des Français jusqu'à son retour en France. Une fois arrivés à Calais, Louis-Philippe ordonna que l'on organisât une cérémonie d'adieux pour ceux qui l'avaient aimablement accompagné pendant son séjour en Grande-Bretagne. Un commissaire français, réputé pour son service irréprochable, et bon connaisseur de la langue de Dickens, fut chargé d'assister à la cérémonie et d'escorter les Anglais, qu'il invita à

(34) Pour une étude approfondie de la circulation transnationale des pièces de Labiche au XIX^e et XX^e siècles, voir I. Ramos Gay, *Eugène Labiche dans l'Angleterre victorienne (1846-1901)*, "Revue d'Histoire du Théâtre" 1, 2018, pp. 143-153, ainsi que les articles de C. Carrere-Saucède, M. Rapoport, G. Bellati, K. Georgakaki et G. de Viveiros, inclus dans Partie III du volume collectif dirigé par O. Bara, V. Heyraud et J.-C. Yon, *Les mondes de Labiche*, consacrés à la diffusion des pièces de l'auteur au Maghreb, en Angleterre, en Italie, en Grèce et au Canada.

(35) *Le correspondant*. *Recueil périodique*, t. 141, Paris, Les bureaux du correspondant, 1885, p. 925. C'est ainsi que l'indiquera aussi "Le Temps", le 16 novembre 1885, affirmant que «la donnée première n'est autre, tout le monde l'a remarqué à la première représentation, que celle du fameux vaudeville de Labiche, *L'Affaire de la rue de Lourcine*».

(36) "La Renaissance", 15 novembre 1913.

un dîner somptueux en guise de remerciement. Après un banquet digne de l'entente cordiale existante entre les deux pays, foisonnant de «bonne chère, vins généreux» et de «rasades continues», et au cours duquel, pendant le dessert, «Falstaff lui-même eut été effaré du nombre de bouteilles vidées», la suite rentra dans ses appartements. Le commissaire, emporté par sa bonne humeur, offrit même à l'un de ses invités l'hospitalité de son propre foyer. Quelle fut sa surprise quand, à son réveil le lendemain matin, encore ivre de la veille, le commissaire sentit que ses vêtements étaient humides, et ses mains tachées de sang. Stupéfait, il remarqua qu'il tenait encore dans la main droite un couteau et, après avoir regardé autour de lui, il découvrit qu'à ses côtés gisait le cadavre de son invité. À ce qu'il savait, personne n'était entré chez lui, donc personne, à part lui, ne pouvait être l'auteur du crime. Conduit par son sens du devoir, il se rendit aussitôt à la justice, puis fut absous par les tribunaux.

Si l'anecdote relatée par Claretie sert de point de départ pour suivre la trace des origines de la pièce de de Kock, les similitudes qu'elle présente avec *L'Affaire de la rue de Lourcine*, n'en sont pas moins évidentes. Claretie lui-même l'admet, quand il affirme que «ce qui est sûr c'est que l'affaire du commissaire de Calais [...] donne à Eugène Labiche l'idée de cette étonnante *Affaire de la rue de Lourcine*». Et, si le critique ne cesse d'exprimer les doutes quant à l'authenticité de l'anecdote – Lespès la considère en revanche comme «un fait certain» –, sa conclusion n'en est pas moins catégorique: «c'est ainsi que les drames les plus sombres peuvent devenir des sujets de vaudevilles».

Pièce oscillant entre crimes réels et imaginaires, son titre sera utilisé pour illustrer des cas de vrais meurtres, comme exemple flagrant de la réalité qui imite la fiction. C'est que la rue et son nom contribuent également à cette confusion entre le réel et le fabuleux. Si ses origines étymologiques renvoient ténébreusement au *locus cinerum* (lieu de cendres) romain originel, le mauvais état dans lequel se trouve la rue au mitan du xx^e siècle détermine l'administration à faire entreprendre sa réfection. Les travaux pour reconfigurer la carte urbaine d'une des plus vieilles rues de Paris commencèrent le 1er septembre 1867. Le langage clinique utilisé par les différents articles journalistiques pour décrire la transformation du paysage urbain – «perçement» est un terme récurrent dans la description de la rénovation de la rue – mettent en évidence une considération de la rue de Lourcine comme un organisme insalubre, défini par le type de population qui y est établie. En effet, un essai rédigé par M. Frégier et publié dans la «Revue de Paris» en 1840, intitulé *Fabrique de vice à Paris en 1840*, s'accompagnait d'un sous-titre – *Des classes dangereuses de la population* – évocateur du regard porté par les classes dominantes sur les classes populaires demeurant dans cette rue à l'époque. Défini comme «fangeux, malsain, sillonné de rues étroites, troué d'impasses immondes»³⁷, un tel espace conjugait la présence de la saleté et de la misère avec le danger que représentaient les classes laborieuses qui y habitaient. Le terme «Lourcine» renvoyait donc bel et bien aux bas-fonds de la ville, ceux-ci conçus, suivant la définition de Dominique Kalifa, comme «un état à la fois moral, social et topographique né à la croisée de la misère, du «vic» et du crime»³⁸.

L'ombre ténébreuse que projette la rue de Lourcine chez les spectateurs de l'époque semble épouser la pièce elle-même. Celle-ci s'avère prophétique des crimes qui se produisent dans cette topographie parisienne. Ainsi le déclarait «Le Figaro»

(37) M. Frégier, *Revue de Paris*, t. XIII, année 1840, p. 131.

(38) D. Kalifa, *Enquêtes sociales et romans des bas-fonds dans les années 1920*, in dir. G. Pinson, *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930), Publications, Enquêtes dans les bas-fonds et le monde criminel* [plateforme Médias 19 mise à jour le 15/02/2014].

deux ans après la première, en faisant référence à un assassinat produit, selon le journaliste, par l’influence de l’œuvre sur le public:

Vous vous rappelez *L’Affaire de la rue de Lourcine*, le désopilant vaudeville d’Édouard Martin et d’Albert Monnier? Une preuve de plus se présente à l’appui de cette thèse, que l’époque est le reflet de la comédie, non la comédie le reflet de l’époque. Les auteurs de *L’Affaire de la rue de Lourcine* faisaient de cette rue le théâtre d’un crime imaginaire. Un crime réel vient de s’y commettre³⁹.

En effet, il n’est pas rare de tomber sur des articles qui rejetaient sur l’influence du théâtre et de la presse (en particulier les œuvres et nouvelles de thématique criminelle) la faute de crimes réels. Ainsi, “Le journal des débats”, le 11 avril 1912, décrivait un cas de folie entraîné par un goût morbide pour les récits de terreur et la culture du sensationnalisme du crime. Se référant à un article publié deux jours plus tôt, dans lequel Alfred Capus «dénonçait avec une justesse spirituelle le soin que l’on prend d’exaspérer cette passion, devenue dans un certain public ‘dominante maîtresse’», l’auteur défendait que «nombre de gens, à la lecture des tragédies criminelles racontées en détail et illustrées, sont obsédés d’une hantise». L’œuvre de Labiche permettait d’illustrer son argumentation:

Lisant dans une feuille du matin l’assassinat d’une charbonnière, le héros de Labiche croit se réveiller dans la peau d’un homicide. Mais au moins trouve-t-il dans sa poche des mèches de cheveux et du charbon. Sans ce commencement de preuve, les narrations et les images d’aujourd’hui sont assez suggestives pour persuader à un malheureux qu’il est le chauffeur fantôme ou l’homme à la carabine.

Cette oscillation entre, d’un côté, des crimes réels associés à une rue qui inspirent le titre d’une pièce de théâtre, et, de l’autre, des crimes imaginaires présents dans une pièce qui donnent nom à des meurtres réels, est palpable dans le nombre d’assassinats baptisés par la presse de façon éponyme au classique de Labiche, celui-ci faisant office d’hommage aux gazettes policières de son temps. Le 11 novembre 1884, “Le Radical” intitulait un article *Le Drame de la rue de Lourcine* dans lequel on rendait compte des coups de poignard perpétrés par un homme sur trois autres dans un restaurant situé dans la même rue. Curieusement, le même journal imiterait de nouveau Labiche deux ans plus tard dans un autre article intitulé *Le Mystère de la rue de Lourcine* pour évoquer un nouveau cas de poignardage ayant eu lieu dans la même rue par un certain «Jules P...», d’à peine seize ans, et son complice «Émile J...», âgé de sept ans. Le “Gil Blas” ferait de même le 3 décembre 1885 dans un autre article intitulé *Le Meurtre de la rue de Lourcine* – les variantes du titre de Labiche sont infinies – où se mêlent, comme dans le vaudeville de Labiche, les composantes de l’ébriété, de l’assassinat et de l’amnésie du lendemain matin pour tout ce qui s’est passé (un homme réputé porté sur l’alcool aurait assassiné un de ses voisins sans aucune raison à l’aide d’un couteau, et après avoir été arrêté au lever du jour et conduit devant le juge, aurait assuré ne rien se rappeler de ce qui était arrivé la nuit précédente). La conjugaison de substances éthyliques, du meurtre et de l’oubli revient au début du siècle suivant, le 5 avril 1901, quand “Le Matin” informait de l’instruction d’une affaire «qui rappelle une des pièces les plus désopilantes de Labiche, *Le Crime [sic] de la rue de Lourcine*». Dans ce cas, deux sicaires embauchés pour commettre un

(39) “Le Figaro”, 16 janvier 1859.

assassinat feignirent de l'avoir mené à bien pour obtenir l'argent promis, jusqu'à ce que, enivrés par l'alcool, ils crurent l'avoir vraiment fait, au point de finir par se trahir.

4. "L'Affaire de la rue de Lourcine" transférée à d'autres genres

Si le fait de transférer les pièces de théâtre à d'autres genres au cours du ^{xx}e siècle est un indicateur aussi bien des métamorphoses de l'industrie culturelle sujette aux mutations technologiques, que du potentiel que possède une œuvre à être moulée et réécrite sur un autre support, *L'Affaire de la rue de Lourcine* sert de thermomètre des mutations dans l'industrie du divertissement, de par sa capacité à être adaptée transgénériquement, comme à l'opérette et à la pantomime, ainsi qu'à d'autres formes artistiques, plus éloignées de la scène, comme le sont la radio, le cinéma et la télévision. S'adaptant aux registres et aux codes sémiotiques de chacun de ces supports, en grande mesure grâce au condensé de son intrigue en un temps et un espace uniques, et à un nombre réduit de personnages, les décennies qui suivront sa première seraient témoins de ses multiples transformations.

Parmi les plus proches de l'expérience théâtrale se trouve une version en pantomime qui imite l'œuvre de Labiche. *Pochar*, de Max Maurey et Rodolphe Berger est, selon le "Figaro" du 8 mars 1897, une actualisation de l'œuvre dont les principaux acteurs sont Mlle Angèle Renard et Thalès lui-même. "Le Matin", un quart de siècle plus tard, informe d'une nouvelle tentative de réécrire les vaudevilles en accord avec d'autres formules théâtrales, dans ce cas en tant qu'opérette. «On pourrait croire que les librettistes sont en grève, puisqu'il est question de transformer en opérettes les spirituelles comédies-vaudevilles du célèbre auteur dramatique Eugène Labiche»⁴⁰, affirme le journal. L'œuvre choisie à cette fin n'est autre que *Les Trente millions de Gladiateur*, mais l'article laisse prévoir l'apparition de beaucoup d'autres, dont *L'Affaire de la rue de Lourcine*: «attendons-nous à applaudir bientôt: le rondeau du *Chapeau de paille d'Italie*, le duo d'*Edgar et sa bonne* ou la bourrée des Auvergnats de *L'Affaire de la rue de Lourcine*». Bien qu'il ne s'agisse que d'une hypothèse, l'argument nous permet de constater le processus de reformulation dramatique auquel étaient soumis les grands succès théâtraux.

On trouve un exemple plus évident de cette migration de supports dans les versions de la pièce créées par le cinéma. C'est que, comme le souligne Valentina Ponzetto dans son étude sur le transfert des comédies de Labiche à l'écran, le dramaturge attire les réalisateurs «à une époque où le vaudeville est un genre encore à la mode sur les scènes du Boulevard, qui proposent chaque année aussi bien des reprises d'anciens succès que de nombreuses créations»⁴¹. En effet, un premier court-métrage distribué par Pathé vit le jour le 12 février 1909 en France sous le titre d'*Amis de collège ou l'Affaire de la rue de Lourcine*, interprété par Paul Landrin du Théâtre des Nouveautés, Bernard Jacquet du Palais-Royal et Madeleine Guitty. Postérieurement, deux autres versions cinématographiques furent réalisées: la première, également produite par Pathé, et interprétée par Prince Rigadin en 1912, et la seconde, une version muette produite, adaptée et dirigée par Henri Diamant-Berger en 1923, et interprétée par Maurice Chevalier, Marcelle Vallée Martinelli et Florelle. La revue "Cinéma" faisait l'éloge de l'interprétation de Chevalier, qui se montrait

(40) "Le Matin", 10 décembre 1923.

(41) V. Ponzetto, *Labiche de la scène à l'écran*, in eds O. Bara, V. Heyraud et J.-C. Yon, *Les Mondes de Labiche*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 216.

«supérieur à ses réalisations précédentes. Il crut tout d'abord, qu'il fallait à l'écran faire des contorsions hystériques et d'horribles grimaces pour être plaisant. Revenu de son erreur, Maurice Chevalier s'affirme bon comique»⁴². Le passage de la scène à l'écran n'ôta rien à la fraîcheur de l'original, même si "Le journal amusant" soutenait le 12 mai de la même année que la version avait supprimé systématiquement «presque tous les effets comiques de Labiche». En 1932, Marcel Dumont réalisera un moyen-métrage de l'œuvre, interprété par les acteurs Tré-Ki, Serjius et Victor Vina. La revue "Hebdofilus" faisait l'éloge le 27 février 1932 de cette nouvelle version la considérant «un petit film assez agréable, joué dans un excellent mouvement et avec entrain [...] les amusants quiproquos de ce vaudeville ont permis à Marcel Dumont de réaliser une petite bande qui ne manque pas de mouvement». Les deux acteurs firent valoir leurs bonnes interprétations, Tré-Ki en tant que Mistinguue pour son «accent inimitable» et Serjius en tant que Lenglumé, «par ses mines ahuries».

Étant donné la popularité de Labiche au cinéma, ses œuvres se transférèrent également à un autre des grands genres de masse de la première moitié du XX^e siècle: la radio, ce qui confirme la splendeur de ses dialogues comme clé de son succès sur scène. À partir des années 1930, avec l'émergence de ce nouveau canal de diffusion, les émissions de la pièce se multiplièrent de manière exponentielle à travers toute la France. Une multitude de journaux informent de programmes radiophoniques qui incluent des versions radio de l'œuvre, émises depuis des dizaines de canaux. Dans la capitale, Radio Tour-Eiffel émettra un «Gala Labiche» composé d'un double programme: *La Cigale et la Fourmi* et *L'Affaire de la rue de Lourcine*. Plus tard, Radio-L.L., Radio-Paris et Radio-Paris P.T.T. rejoindront cette initiative dont le témoignage sera recueilli, en province, par radio Bordeaux-Lafayette, et au Maghreb, par Radio-P.T.T. Alger.

Plus récemment, René Lucot, pionnier de la télévision française, passera sur le petit écran en 1964 une série d'œuvres de Labiche – *Un Garçon de chez Véry*, *La Main leste*, *Les Suites d'un premier lit* et *L'Affaire de la rue de Lourcine*. Jean-Pierre Bisson sera chargé en 1985 de la mise en scène théâtrale d'une autre version pour la télévision (Telfrance), dirigée par Pierre Goutas, sur une musique de Vladimir Cosma, récemment commercialisée en DVD. Pour la télévision également, une version allemande, intitulée *Die Affäre Rue de Lourcine*, fut dirigée par Peter Behle et Klaus-Michael Grüber en 1989.

Conclusion

Nous avons vu que pour l'étude en profondeur du degré de pénétration de l'œuvre de Labiche dans l'imaginaire populaire du spectateur, le parcours historiographique de l'opinion critique doit s'accompagner des références à celle-ci documentées en articles périodiques accréditant de la manière dont le parler des personnages, leurs expressions les plus caractéristiques, ou le titre du spectacle lui-même parvinrent à intégrer le quotidien du spectateur français, depuis la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale. C'est grâce à cette infiltration dans la vie quotidienne française de mots ou de situations marqués du sceau des personnages de Labiche, répétés à travers nombre de reprises postérieures à la première, tant en France qu'à l'étranger, ou à travers d'autres supports tels que la radio ou le cinéma, que nous pouvons ratifier l'influence populaire de l'auteur et de la pièce dans l'imagi-

(42) "Cinéa", 9 mars 1923.

naire populaire de l'époque. La pièce de Labiche s'inscrit dans le vocabulaire français aussi bien que dans la perception du réel: son succès fait que les références présentes dans son intrigue façonnent l'entendement factuel de la quotidienneté. Truffée de mots et de références impérissables qui enrichiront le vocabulaire, les situations qui y sont exposées – notamment l'amnésie qui précède un crime – reviendront également sans cesse dans les journaux au long du demi-siècle qui suivra la première, confirmant l'imprégnation de son intrigue non seulement chez ses contemporains mais aussi chez ceux qui les suivirent. Bref, par ses scènes bouffonnes et loufoques, *L'Affaire de la rue de Lourcine* fait preuve d'un certain langage visuel devenu, selon Cynthia Weber, le «langage de la culture populaire contemporaine»⁴³. Et, si la critique rendra invisible l'auteur après sa mort et au cours du premier tiers du xx^e siècle, ce sera grâce aux produits émanant de la culture populaire – les journaux, la langue orale, les pièces jugées «mineures» par la critique, la radio ou le cinéma – que son existence future sera garantie; une culture populaire non seulement consolidant mais, en outre, permettant de «capter l'essence»⁴⁴ du patrimoine culturel immatériel inhérent au spectacle vivant.

IGNACIO RAMOS-GAY
Universitat de València

(43) C. Weber, *Popular Visual Language as Global Communication: The Remediation of United Airlines Flight 93*, "Review of International Studies" 34, 2008, p. 138.

(44) *Capter l'essence du spectacle. Un enjeu de tailler pour le patrimoine immatériel / Capturing the Essence of Performance. The Challenges of Intangible Heritage*, dir. N. Leclercq, L. Rossion & A.R. Jones, Bruxelles, Peter Lang, 2010.