

***L'Enlèvement* : drame de la séparation, comédie du langage**

Aline MARCHADIER
Université de la Sorbonne-nouvelle

« Je me décide, après plus de vingt-cinq ans, à publier cette pièce. Elle a été jouée au Théâtre du Vaudeville le dix-huit novembre mil huit cent soixante et onze. Elle a été sifflée et huée le premier soir, massacrée le lendemain par toute la critique ; elle a eu cinq représentations¹. » Laconique, Henry Becque présente ainsi sa comédie en trois actes *L'Enlèvement* lorsqu'elle paraît pour la première fois dans la *Revue du Palais*, le 1^{er} mai 1897. Il justifie cette publication tardive par son caractère actuel, remarquant que « le mariage est à l'ordre du jour », que les « auteurs dramatiques reviennent à lui, et y trouvent leur compte². » Le ton est amer : il est vrai qu'à ce moment la représentation des questions conjugales est fréquente au théâtre, et Becque laisse entendre avec raison qu'il en est, avec *L'Enlèvement*, un précurseur mésestimé. De fait, depuis le milieu des années 1870, temps des premiers débats sur le rétablissement du divorce, celui-ci ainsi que la séparation sont devenus les sujets réguliers de comédies de mœurs et de pièces à thèses. Si la loi Naquet rétablissant le divorce est votée en 1884, la complexité de son application donne encore lieu à la Belle Époque à nombre de comédies et de vaudevilles, sous la plume de Feydeau notamment³.

Mais lorsque *L'Enlèvement* est créé au théâtre du Vaudeville, le 18 novembre 1871, le divorce est encore interdit depuis 1816 ; le seul mode légal de rupture conjugale est la séparation, qui est le principal sujet de la pièce. Au lever du rideau, Emma, femme intelligente, cultivée et moralement irréprochable se trouve en province, où elle s'est installée afin de mettre pour la deuxième fois de la distance entre elle et son mari volage, M. Raoul de Sainte-Croix, viveur occupé à ses débauches parisiennes. Elle partage cette villégiature avec sa belle-mère, Madame de Sainte-Croix, propriétaire du domaine, qui a tenu à suivre la jeune femme afin de la préserver de toute tentation d'inconduite. Dans cette retraite, Emma reçoit les visites assidues du voisin, Antonin de La Rouvre, voyageur sensible et cultivé avec lequel s'est établi un compagnonnage aussi chaste qu'harmonieux. La Rouvre souffre cependant de cette situation fautive : il incite la jeune femme à partir avec lui, faute de pouvoir divorcer, et à mépriser le qu'en-dira-t-on – en vain, néanmoins, puisque la rectitude morale de l'héroïne ainsi que les instances de sa belle-mère l'ont convaincue de tenter une ultime réconciliation avec son mari qui, justement, arrive le jour même. Or, loin d'être repentant, Raoul de Sainte-Croix est fidèle à ce qui a été dit de lui : plus frivole et présomptueux que jamais, il suscite tout au long de la pièce l'irritation croissante de l'épouse, qui éclate dans une dispute finale. Celle-ci se solde par un soufflet de Raoul à sa femme, provoquant le départ de chacun : M. de

¹ *Revue du Palais*, 1^{er} mai 1897.

² *Ibid.*

³ On pense notamment à la comédie en quatre actes *La Main passe*, créée au Théâtre des Nouveautés le 1^{er} mars 1904.

Sainte-Croix retourne à Paris et Emma s'en va pour les Grandes Indes, sans doute en compagnie d'Antonin de La Rouvre.

Entre l'arrivée du mari au premier acte et l'ultime scène de ménage, la pièce consiste principalement en discussions amères et débats solennels sur le caractère de Raoul, sur celui d'Emma et sur l'éventualité d'une séparation officielle. Les seuls moments réellement comiques surviennent au deuxième acte, dans les scènes cinq à sept (est-ce un hasard ?) : l'une des maîtresses de Raoul, la cocotte Antoinette, se présente chez les Sainte-Croix au grand embarras du mari ; elle tarde tant à partir qu'elle finit par avoir une aimable conversation avec Emma, à qui elle est présentée comme une amie d'enfance – du moins jusqu'à l'entrée d'Antonin de La Rouvre, qui reconnaît en Antoinette l'épouse indigne dont il s'est depuis longtemps séparé. Alors le ton redevient grave et le demeure jusqu'à la fin.

Car le sujet est sérieux : Becque fait là une pièce à thèse visant à démontrer le caractère indispensable du rétablissement du divorce, par le cas d'une épouse vertueuse mariée à un homme au comportement indigne. La représentation d'une mésalliance sans issue légale n'est pas nouvelle : elle est déjà le sujet, en 1855, du *Mariage d'Olympe* d'Émile Augier⁴. Cependant *L'Enlèvement* ne traite pas de l'inconduite de la femme mais de celle du mari ; ce choix plus rare ajoute au problème interne au couple la question du jugement social, peignant une aristocratie qui tolère les turpitudes de l'époux mais s'empresserait de mettre une épouse fautive au ban de la bonne société. Becque rappelle cette iniquité à de multiples reprises en montrant Emma tiraillée entre son mépris pour son mari et la crainte de provoquer un scandale en le quittant. La Rouvre commente ainsi cet état de choses qui relègue l'épouse négligée dans les limbes de la vie amoureuse :

Victime d'un mariage déplorable et d'une loi plus déplorable encore, vous flotez aujourd'hui, vous flotterez demain, vous flotterez toujours, comme une barque en détresse que la vague ne ramènera plus au port. Le devoir abstrait vous convie et vous tente, espèce de dieu Moloch qui dévore ses sacrificateurs ; vous lui demandez des compensations disproportionnées à ses exigences. Le monde vous fait peur avec ses anathèmes, anathèmes de petite vie et de bonnes gens qui voient un monstre derrière leur loupe⁵.

Ces « bonnes gens » trouvent justement un porte-parole en la personne de la belle-mère, Madame de Sainte-Croix, dont le nom dit assez la résignation, et qui incarne ici le conformisme, la soumission complète aux lois écrites comme aux règles officieuses. Tout son rôle consiste à inciter Emma et Raoul à une réconciliation visant moins l'harmonie affective que le maintien des apparences. Ainsi, au troisième acte, elle répond à sa belle-fille, qui vient de prononcer le mot de *séparation*, par trois tirades édifiantes, trois tableaux où elle peint en étapes successives le devenir d'une femme séparée de son mari : la solitude amère et les soupçons du monde ; l'amour sincère, mais illégitime et décevant, engendrant une exclusion sociale tacite ; enfin, le libertinage et l'opprobre⁶.

Le discours sur la déchéance est toutefois peu convaincant, car non seulement aucun personnage de la pièce n'est chargé de contrebalancer ces menaces en donnant du mariage une vision engageante, mais quasiment tous le dénigrent plus ou moins directement. Madame de Sainte-Croix elle-même concède que « la séparation [...], si elle était sans inconvénients, serait beaucoup trop commode » : « toutes les femmes lèveraient la main pour la demander⁷ ». Emma évoque bien sûr « les injustices de [son] mariage », mais décrit aussi le morne futur du couple vulgaire « où les fautes devenant réciproques disparaissent dans une philosophie partagée, et où le mariage alors [...] n'est plus que

⁴ Pièce en trois actes, en prose, créée au Théâtre du Vaudeville le 17 juillet 1855.

⁵ Acte I, scène 1.

⁶ Acte III, scène 4.

⁷ *Ibid.*

l'union de deux associés, qui ont un centre commun et des opérations différentes⁸. » Raoul de Sainte-Croix avoue devant sa mère son mépris pour une union dont il ne se donne pas la peine de suivre les règles : « Si l'on distribuait des prix de mariage, il faudrait que cette institution fût tombée bien bas, plus bas qu'elle n'est, pour que j'obtinsse le plus léger accessit⁹. » C'est enfin Adèle, la femme de chambre, qui résume le mieux par son indifférence lucide ce que semble penser Becque du mariage : à Raoul qui lui demande si l'homme qu'elle va bientôt épouser « [lui] plaît [...] bien », elle répond simplement : « Couci-couça. On prend ce qu'on trouve¹⁰. » Le mariage apparaît ainsi comme une institution viciée, vidée de toute sentimentalité par la pression sociale, comme cela ressort du rapide bilan matrimonial que fait Emma à sa belle-mère :

Élevée par un digne tuteur qui craignait de mourir avant de m'avoir établie, on se mit en campagne pour me marier au moment même où vous pressiez votre fils d'en faire autant. Nous étions du même monde ; nos fortunes étaient égales ; on me présenta Raoul, cavalier élégant, je l'acceptai. Devenue sa femme, je ne lui trouvai pas le mérite nécessaire et, comme le disent les Anglais, le *nobility* de l'homme¹¹ [...].

Il apparaît que seuls l'estime mutuelle, le souci de l'honneur de l'autre pourraient, dans cette situation, permettre un mariage serein – à défaut d'être heureux –, au prix d'un sacrifice complet des passions de chacun. Or, les avis des personnages divergent : pour Raoul et sa mère, seule l'apparence du mariage compte réellement, tandis que pour les protagonistes intègres que sont Emma et La Rouvre, toute atteinte à ce respect de l'autre sur lequel repose l'union rend celle-ci impossible et l'annule. La Rouvre exprime cette opinion dès toute la première scène : lorsqu'Emma lui annonce qu'« après des entraînements excusés par son âge et une séparation de plusieurs mois, [son] mari vient [la] rejoindre », l'ami réplique fermement : « Il n'en a pas le droit, Madame. » Le paradoxe traduit cette nullité morale et sentimentale du mariage une fois que les vœux en ont été trahis, nullité qui rend le divorce indispensable comme libération de deux individus irréconciliables. C'est ce que suggère La Rouvre dans une diatribe où, opposant aux prescriptions de l'Église et de la société une morale divine et universelle qui leur serait supérieure, il répond par la même occasion aux raisons religieuses qu'invoqueraient les détracteurs du divorce :

La conduite immorale de M. de Sainte-Croix n'est pas seulement une atteinte au contrat qu'il a signé avec vous ; elle viole les lois éternelles qui ont placé le respect de l'amour dans la fidélité des partenaires. [...] Périssent cette loi française, absurde et implacable, qui pose sur le mariage un sceau indestructible, où sont gravés maintenant, auprès des dispositions du Code, plus de farces et de gravelures que n'en contient l'Arétin. À Rome, Madame, [...] le divorce était autorisé. Il l'est encore de nos jours, en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, dans tous les pays protestants, où la foi religieuse ne combat pas les réformes sociales. [...] Considérez encore que là où le mariage est révocable, le divorce est pourtant très rare et l'adultère inconnu. Périssent cette loi mauvaise qui lie à jamais des unions impossibles et jette l'un contre l'autre deux êtres qu'elle a rivés ensemble ! Périssent cette loi mauvaise qui n'a pas de châtement pour le déserteur et abandonne le portedrapeau ! Périssent cette loi mauvaise enfin qui, établissant une règle sociale au-dessus des prescriptions divines, vous jette aujourd'hui, Madame, après un isolement héroïque, dans un rapprochement monstrueux¹² !

Becque emploie ici le premier des arguments qui se retrouveront aussi bien au théâtre que dans les débats sur le rétablissement du divorce, idéalisant d'ailleurs le « mariage révocable ». Ce tableau trouve néanmoins ses limites dans la métaphore militaire du

⁸ Acte II, scène 1.

⁹ Acte I, scène 5.

¹⁰ Acte II, scène 6.

¹¹ Acte I, scène 3.

¹² Acte I, scène 1.

« déserteur » et du « porte-drapeau » qui présente la vie conjugale comme une sorte de guerre défensive contre le reste du monde, le seul salut se trouvant alors dans un couple uni contre les dangers de la société plutôt que rendu obligatoire et maintenu par elle.

Or, *L'Enlèvement* ne connaît pas le succès escompté, d'une part parce que la pièce est bavarde : « On parle, on parle, on parle, ou peut-être même faudrait-il dire, on prêche, on prêche, prêche », écrit Amédée Achard, remarquant plus loin que « Tout le monde dans la pièce à la manie des tirades » et qu'« on y cultive la tartine¹³ ». Selon Émile Abraham, « C'est [...] moins une pièce qu'une conférence¹⁴ ». Plusieurs critiques relèvent les incongruités de l'écriture, tel Paul de Saint-Victor qui clôt ainsi sa critique dans le *Moniteur* :

Et quel style ! le duo d'un tam-tam et d'un harmonica donnerait assez le ton de cette phraséologie disparate, où la trivialité heurte la manière. M. Becque paraît ignorer la valeur des mots. On dirait parfois qu'il les tire dans un chapeau, au hasard, pour en farcir ses tirades. C'est le Dictionnaire mis en loterie¹⁵.

Becque se voit aussi reprocher la violence verbale de son œuvre, notamment dans la dispute finale où les deux époux se livrent à une escalade d'injures.

D'autre part, les personnages qui tiennent ces discours ne sont guère attachants. Emma est, comme l'écrit Marianne Bouchardon, un personnage « trop contrasté et trop versatile pour servir de relais à une démonstration nette¹⁶ ». L'héroïne est autoritaire, sentencieuse, et la supériorité morale qu'on lui attribue se manifeste surtout par son évaluation de la valeur ou de la nullité de ses interlocuteurs. Ses réponses aux autres personnages, et particulièrement aux déclarations d'amour de La Rouvre, sont froidement raisonnables, formulées avec une raideur quasiment notariale dont l'héroïne ne se défait que dans la dispute finale. D'ailleurs, au dénouement, c'est seule qu'elle quitte la scène, disant partir pour les Grandes-Indes, mais ne mentionnant pas explicitement son soupirant, ce qui permet de douter du bonheur amoureux qu'elle pourra trouver à ses côtés. On peine également à croire qu'Emma cherche vraiment à se réconcilier avec Raoul, envers lequel son ton oscille dans toute l'œuvre entre la condescendance et le franc mépris. Ce qu'elle lui dit de plus aimable est encore cette déclaration d'intentions formulée au premier acte, où elle tente de s'imposer comme directrice de conscience à son époux infantilisé :

Je croirais plutôt que dans une situation nouvelle vos idées n'ont pas changé. Elles sont encore indécises, confuses et sans direction. Nous essaierons de les débrouiller ensemble et vous me permettrez de vous conduire pendant quelque temps. Ne faites pas la grimace ; je ne serai ni professeur ni despote. Nous chercherons ce qu'il y a de mauvais en vous pour le réduire et ce qu'il y a de bon pour en tirer parti¹⁷.

On comprend, dès lors, que cette rigidité, encore accentuée par le jeu trop sévère M^{lle} Fayolle, ait exaspéré les critiques, qui rivalisent d'expressions agacées pour caractériser le personnage : « homélie ambulante » selon Achard, « insupportable de puritanisme » d'après François Oswald¹⁸, Emma stimule en particulier la verve de Saint-Victor qui la traite successivement de « pécore revêche et hargneuse », de « triste

¹³ « Premières représentations », *Paris-Journal*, 21 novembre 1871, p. 3.

¹⁴ « Théâtres », *Le Petit Journal*, 21 novembre 1871, p. 3.

¹⁵ « Revue des théâtres », *Le Moniteur universel*, 27 novembre 1871, p. 2.

¹⁶ Dans son introduction à l'édition de la pièce dans le *Théâtre complet* d'Henry Becque, Paris, Classiques Garnier, 2019.

¹⁷ Acte I, scène 6.

¹⁸ *Paris-Journal*, *op. cit.*, et « Théâtres », *Le Gaulois*, 20 novembre 1871, p. 3.

béguéule » et d'« empoisonneuse de théière¹⁹ ». Si bien que, par contraste, c'est Raoul de Sainte-Croix qui, aidé par le jeu aimable de Saint-Germain, trouve le plus facilement grâce aux yeux des spectateurs. Saint-Victor le présente comme « un garçon vulgaire sans doute, mais de belle humeur et facile à vivre²⁰ » ; Jouvin est d'avis que « M. Henry Becque a si fort outrepassé le but dans sa caricature de mari odieux et méprisable, que ce pauvre diable, hué, borné, fouaillé en vertu de son écriture matrimonial, devient intéressant et même sympathique²¹. »

En comparaison, La Rouvre déplaît, en tant que personnage incongru, peut-être assez proche d'une image un peu outrée qu'on pourrait se faire de Becque lui-même : brusque, refusant des politesses jugées hypocrites, il affiche sans finesse sa sensibilité lorsqu'il affirme, dans la première scène, avoir « abandonné la musique » parce qu'elle le « jetait par terre²² ». Moqué par la presse pour sa sentimentalité vue comme obsolète, il l'est encore plus pour la chaste relation qu'il propose à Emma, qui lui vaut d'être traité par Saint-Victor de « Jocrisse sur l'Himalaya », et par Jouvin, de « quaker de l'adultère » dont le rôle n'est finalement que de paroles : « il ne fait pas l'amour, il le prêche²³. »

Madame de Sainte-Croix mère, quant à elle, se veut la médiatrice et la voix du bon sens, mais sans succès : prenant pour sagesse ce qui n'est que résignation et conformisme, elle est désignée par Emma comme « loyale, dévouée, charitable », mais aussi « frivole [...] et bornée²⁴ ». Si bien qu'il « manque [dans *L'Enlèvement*], comme toujours chez Becque, le représentant d'une morale du juste milieu à laquelle le spectateur pourrait accorder sa pleine et entière adhésion », comme le constate Marianne Bouchardon, qui remarque aussi le caractère insatisfaisant de la fin où Emma « échappe à l'aporie à laquelle la condamnent les institutions françaises, mais ne la règle pas. En d'autres termes, Becque renonce à dénouer le conflit dans l'ici et maintenant du drame », refusant au spectateur de « quitter le théâtre réconcilié avec le monde dont la pièce a pointé les carences et les travers. En optant pour une stratégie de scandale, qui heurte la sensibilité et bouscule les conceptions du public, l'auteur rend plus difficile l'adhésion à sa thèse²⁵ ».

C'est justement ce refus de conciliation entre les individus, entre les personnages et la société, entre l'auteur et le public, qui s'avère le principal intérêt de *L'Enlèvement*. Si le mariage et la séparation en sont les thèmes affichés, la pièce est trop peu cohérente pour que son propos soit convaincant. Les disputes et débats qui la composent presque entièrement apparaissent de plus en plus évidemment stériles, permettant le développement d'un autre thème essentiel : l'emploi du langage. Le sens et le ton des paroles sont, plus encore que la conjugalité, sujet des conversations de tous les personnages, dont le verbe est constamment thématiqué. On s'en aperçoit dès les premières phrases échangées par Emma et La Rouvre :

EMMA

Oui, votre éloge de la solitude est fort juste, et je comprends très bien que vous préféreriez votre compagnie à celle des autres. Mais la solitude ne saurait être éternelle ni absolue. Nous vivons sur un ensemble de réalités auxquelles nul de nous ne peut rester indifférent. *Homo sum et nihil humani alienum puto*. Ne vous étonnez pas de cette citation, j'apprends le latin maintenant.

¹⁹ *Le Moniteur universel*, op. cit.

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Théâtres », *La Presse*, 27 novembre 1871, p. 2.

²² Acte I, scène 1.

²³ *Le Moniteur universel* et *La Presse*, op. cit.

²⁴ Acte III, scène 5.

²⁵ *Op. cit.*

DE LA ROUVRE

Langue superbe, comme le peuple qui l'a parlée²⁶ !

Le propos d'Emma, qui s'apprête à conseiller à son ami de se marier, est ici parasité par la remarque métalangagière ainsi que par les compliments réciproques des personnages sur leur discours. En employant le latin pour ensuite en faire remarquer l'usage d'une manière maladroitement pédante, la jeune femme s'affirme en décalage de langue et de mœurs avec son époque. La Rouvre comprend cela : son bref éloge des anciens Romains confirme sa connivence avec l'héroïne et indique d'emblée que tous deux se considèrent comme les dépositaires d'une supériorité éthique remontant à l'Antiquité. Dans cette scène comme dans toute la suite de la pièce, les répliques métadiscursives se succèdent : « Que voulez-vous dire ? », « Je ne vous comprends pas », « Demandez-moi autre chose », « Il faut que je vous annonce », « Je le lui dirai à lui-même », « Prenez garde à ce que vous dites », « Je vais vous répondre²⁷ »... Chaque personnage commente moins les actions que les paroles des autres, signalant que la relation à autrui et, plus généralement, la vie en société sont moins questions d'actes et de sentiments qu'affaires de langage.

Le titre même de la pièce induit une réflexion sur les mots : *L'Enlèvement* n'en est pas un, puisqu'Emma décide d'elle-même de quitter son mari pour rejoindre un compagnon soumis, peu semblable à l'audacieux suborneur auquel le titre peut faire croire. Au lieu de désigner par son nom le départ volontaire, l'acte d'émancipation de l'épouse, Becque emploie le terme par lequel la société va qualifier, déformer et condamner celui-là. Tout l'ouvrage dénonce cette perfidie sémantique du langage mondain, cette distorsion des choses par les mots qui visent moins à désigner leur objet qu'à imposer la norme. Ainsi le dialogue du premier acte entre Madame de Sainte-Croix, dépositaire de cette norme, et sa belle-fille confronte-t-il deux emplois de la langue :

M^{ME} DE SAINTE-CROIX

Convenez avec moi, comme de la chose la plus naturelle du monde, que notre voisin vous fait la cour.

EMMA

M. de La Rouvre ne me fait pas la cour ; il m'aime.

M^{ME} DE SAINTE-CROIX

Et il vous l'a dit²⁸?

Au syntagme consacré et réducteur, Emma oppose ici l'expression directe des sentiments vrais dont l'aveu est bien plus transgressif que la chose elle-même. Il arrive aussi à l'héroïne de traduire les paroles d'autrui en langage franc, par exemple lorsqu'elle évoque d'anciennes recommandations de sa belle-mère : « Vous me conseillâtes [...] d'être avec mon mari... plus libre et plus coquette, d'être lâche enfin²⁹. » Les euphémismes de Madame de Sainte-Croix sont ici dénoncés comme des sophismes qui autorisent la compromission morale – le respect des autres et de soi-même n'étant qu'une affaire de mots. La Rouvre aussi a bien compris cela : en chassant sa femme volage, il lui a acheté le titre de « comtesse Bordogni » afin qu'elle n'entache pas de ses turpitudes son nom d'épouse et que la substitution fasse oublier la souillure infligée au patronyme³⁰. Cette performativité sociale du langage, constamment prouvée dans la pièce, s'applique tout particulièrement à la question conjugale. Alors qu'Emma et Raoul sont séparés de fait

²⁶ Acte I, scène 1.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Acte I, scène 3.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Acte II, scène 9.

depuis plusieurs mois, le mot *séparation*, qui officialiserait la chose, apparaît inacceptable à Madame de Sainte-Croix ; elle fait remarquer à sa belle-fille au troisième acte que c'est « la seconde fois [qu'elle] le [prononce] » – la seconde fois, c'est-à-dire, de préférence, la dernière puisque, si cette parole était proférée ouvertement, elle entraînerait une demi-déchéance sociale dont le principal signe serait, là aussi, discursif : « Vous serez reçue encore dans le monde, mais vous n'y paraîtrez plus qu'avec embarras, exposée aux déclarations les plus blessantes, poursuivie par les soupçons et les railleries³¹. » La leçon est toujours la même : on ne peut se maintenir dans cette société du paraître que par un respect des formes qui ne consiste qu'en paroles, et la déchéance vient de ce qu'on n'a pas assez pris en compte le poids des mots.

Un protagoniste néanmoins reste complètement étanche à cette réflexion sémiotique, alors qu'il en est le principal déclencheur : c'est Raoul de Sainte-Croix, dont tous les autres personnages, à l'exception d'un domestique, soulignent d'une manière ou d'une autre la nullité langagière : « Tais-toi un peu et ne dis pas trop de bêtises », lui dit sa mère ; « Vous parlez toujours sans intérêt », lui dit sa femme ; « C'est tout ce que Monsieur avait à me dire³² ? », lui demande la bonne pressée de s'en aller... Ravi de trouver un peu de compagnie en son rival, Raoul essaie de s'en faire un ami en développant un long éloge de Paris, qui fait écho dans la pièce à l'éloge de l'Inde prononcé par La Rouvre dans la première scène. Mais là où le voyageur évoquait avec enthousiasme « des poèmes magnifiques, dont le plus petit forme à lui seul une bibliothèque tout entière³³ », le mondain s'en tient à la lecture des journaux à laquelle il se vante de consacrer quotidiennement « deux heures trois quart pour [se] mettre au courant de la vie parisienne³⁴ ». Si Antoinette rappelle à son amant qu'il a toujours été doué pour mentir, il fuit autant qu'il peut les explications et toute forme de langage sincère, orale ou écrite, craignant d'ailleurs d'avoir « épousé un bas-bleu³⁵ ». Cette impuissance verbale est telle qu'il finit lui-même par remarquer, évoquant la femme de chambre : « Je parle comme Adèle, maintenant³⁶ ». Son principal – et presque unique – mot d'esprit dans la pièce est ce reproche phalocrate fait à Emma : « Je me consolerais facilement d'être un homme ordinaire, si je n'avais pas une femme supérieure³⁷. » Alors que son épouse cherche un interlocuteur à son niveau, le viveur frivole ne veut qu'une camarade de jeu.

À l'opposé, Antonin de La Rouvre s'épanouit dans le verbe bien plus que dans la réalité ; mais contrairement aux usages de la société, c'est l'expression de sentiments vrais qu'il développe, croyant pouvoir par le discours s'affranchir avec Emma des travers du monde. C'est ainsi, au premier acte, qu'il déclare son amour :

Je vous demande votre main, qui est libre pour moi sinon pour les autres. Votre mari est mort je le remplace. Votre foyer est en poudre, et je vous offre le mien. Vous êtes seule, troublée et chancelante, appuyez-vous. Jamais reine d'Orient, reçue par un pâtre dans sa cabane, ne trouva plus de respect et d'adoration que je ne vous en montrerai moi-même le jour où, jetant vos chaînes, franchissant les murailles, écartant les fantômes, vous viendrez à ma rencontre en me disant : Me voici³⁸ !

Dans ce crescendo lyrique, le soupirant remplace le langage performatif du monde par la puissance évocatoire des paroles d'amour. Son idéalisme lui permet de peindre

³¹ Acte III, scène 4.

³² Acte I, scène 6 ; acte II, scène 1 ; acte II, scène 6.

³³ Acte I, scène 1.

³⁴ Acte II, scène 3.

³⁵ Acte I, scène 5.

³⁶ Acte II, scène 6.

³⁷ Acte II, scène 1.

³⁸ Acte I, scène 1.

verbalement la communion des sentiments, ce qui n'est pas sans séduction pour Emma. La tirade de La Rouvre sur l'Inde est elle-même une démonstration de langage, avec quelques traits spirituels et une pointe poétique, où il cherche à se montrer l'âme sœur, le juste interlocuteur de la jeune femme. La mention des « poèmes magnifiques dont le plus petit forme à lui seul une bibliothèque » se termine par la proposition : « Si vous voulez, nous les lirons ensemble », ce à quoi Emma répond par les paroles les plus chaleureuses qu'elle lui adressera dans toute l'œuvre : « Oui, je serai charmée de faire la connaissance de ces ouvrages avec un poète et un érudit tel que vous³⁹. » Le partage du même langage est ici le signe, voire le substitut, de la relation amoureuse.

Oscillant entre tentation de la séparation et crainte du déshonneur, Emma est cependant dans cette pièce le seul personnage qui évolue, quasiment toutes ses discussions étant autant de duels verbaux qu'elle provoque pour parvenir à se déterminer. On la voit ainsi, au troisième acte, se libérer de la pression morale de Madame de Sainte-Croix après que celle-ci a résumé sa vision du rôle de l'épouse en un proverbe dont le prosaïsme dérisoire est aux antipodes du langage de La Rouvre :

« Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute. » Brouter, voilà la vie et la vérité. Toutes les femmes broutent plus ou moins. J'ai brouté, moi qui vous parle, et vous brouterez aussi, j'en suis bien sûre⁴⁰.

Le ridicule de l'image et le pragmatisme pessimiste du propos font qu'Emma, et avec elle le spectateur, perd pour la parole de la vieille femme toute considération, ce que l'héroïne manifeste par un triple *non* opposé ensuite à chacune des propositions de sa belle-mère. Évacuée de la conversation, Madame de Sainte-Croix quitte la scène pour de bon, délivrant Emma de ses tartines conformistes et, provisoirement, du regard du monde. Ce départ est suivi d'un grand monologue de la jeune femme, où elle dit avoir respecté ce qu'elle désigne comme des « grands mots » : « Honneur, devoir, considération » ; mais, sans les contradictions de sa belle-mère, elle peut maintenant opposer ces termes à un autre, bien plus riche de sens : « partir ! que de choses dans ce mot ! Amour, épanouissement, fantaisie⁴¹ ! » L'obligation du paraître est confrontée à la tentation de l'être, et l'émancipation sociale commence ici par une réappropriation du langage, reflet non plus de la morale collective mais des aspirations personnelles. Toutefois, ce lexique sentimental ne correspond pas non plus à la personnalité d'Emma ; ce sont les mots de La Rouvre qu'elle emploie là, pour se remettre aussitôt à hésiter. Car elle reste consciente de l'écart qui sépare les mots de la réalité ; sorte de Bovary lucide, l'épouse négligée refuse le langage trompeur de la société mais se méfie du discours illusoire de l'amour. C'est pourquoi c'est finalement son plus mauvais interlocuteur, son mari, qui la décide à partir. Entrant dans sa chambre malgré son interdiction avec l'espoir de refaire sa nuit de noces, Sainte-Croix se montre désinvolte, grossier, et passe outre les injonctions à sortir ; si bien que, par colère et provocation, Emma lui jette au visage la déclaration qu'elle a jusqu'ici refusée à La Rouvre :

J'aime ! Je suis aimée ! Ce n'est plus le mari que l'on a reçu, c'est l'homme que l'on a choisi, qui charme votre cœur et votre imagination, dont on admire la supériorité et dont on partage les faiblesses. Roman délicieux, auquel il ne manquait que le plaisir de vous l'apprendre⁴².

Alors que l'amour est enfin formulé et assumé, la métaphore du « roman délicieux » met immédiatement l'aveu à distance et le teinte d'ironie en soulignant son caractère commun,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Acte III, scène 4.

⁴¹ Acte III, scène 5.

⁴² Acte III, scène 6.

au point que Raoul ne croit pas à la passion évoquée. Commence alors l'échange injurieux qui rapidement quitte le sujet de la passion pour se porter à nouveau sur les mots :

RAOUL

Convendez que ce sont ses malheurs en ménage qui vous le rendent sympathique.

EMMA

Il a épousé une coquine, voilà ce que vous voulez dire ? Je suis bien la femme d'un drôle.

RAOUL, *se levant brutalement.*

Quel est ce ton ? Me croyez-vous disposé à entendre des vilénies et des impertinences ? Vous allez me faire des excuses.

EMMA

Des excuses à vous, le plus pauvre des hommes !

RAOUL

Triple pédante, pensez-vous m'éblouir avec votre grec et votre latin ?

EMMA

Toutes les langues de la terre ne me suffiraient pas pour vous exprimer mon mépris.

RAOUL

Faites-moi des excuses ou je vous les impose par la force.

EMMA

Je vous en défie ! Sot ! Fanfaron ! Bellâtre !

Il lui donne un soufflet. Elle s'arrête, hésite et va sonner plusieurs fois.

RAOUL, *à mi-voix.*

Je crois que nous sommes des irréconciliables⁴³.

On voit à la fois se révéler et se résoudre l'aporie à laquelle ont mené trois actes de discussions : en mettant un terme à la fausse tentative de réconciliation, la gifle rétablit enfin la vérité et émancipe les protagonistes d'un langage qui ne leur a jamais servi à se comprendre. Sainte-Croix ne s'adresse plus ensuite à Emma que pour entériner cette délocution et annoncer son départ. Quant à l'héroïne, elle prend ses affaires et, à la domestique qui demande « Madame s'en va ? », elle répond : « Oui, Adèle, Madame s'en va. Elle part pour les Grandes-Indes⁴⁴ ! » En reprenant ironiquement dans la réplique finale l'expression de la femme de chambre, l'héroïne abandonne l'ambition d'une parole personnelle en même temps qu'elle se défait de ce titre de « Madame » qui, pour elle, n'a plus cours. Libérée enfin du langage en tant que carcan social, c'est seule qu'elle quitte la scène, sans mentionner La Rouvre dont on a l'impression qu'il a été l'instrument essentiellement verbal de cette libération plutôt que son but.

On peut *a priori* s'étonner qu'en publiant *L'Enlèvement*, Becque prenne la plume pour affirmer : « Je n'aime pas beaucoup parler de mes ouvrages et je ne les ai jamais défendus. Je ne commencerai pas par celui-là⁴⁵. » Ce paradoxe d'une préface écrite pour dire le refus de parler synthétise l'atmosphère comme le propos de cette pièce, où l'aporie du langage signifie aussi l'aporie du théâtre. Car il est frappant d'observer la manière dont plusieurs personnages semblent vouloir se substituer à l'auteur en indiquant aux autres – Raoul et Emma principalement – ce qu'ils doivent dire et comment. Madame de Sainte-Croix croit véritablement organiser et diriger la réconciliation du couple, mais

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *La Revue du Palais, op. cit.*

échoue, ni son fils ni Emma ne prenant complètement au sérieux ses instructions. La cocotte Antoinette, dont Becque prend la peine de nous faire savoir qu'elle est la fille d'un écrivain dissolu, tient bien mieux le rôle de dramaturge, parvenant à s'introduire dans le domicile conjugal où elle commande au domestique, dicte certaines paroles de Raoul et joue l'honnête femme auprès d'Emma, le temps des quelques scènes dont le comique contraste avec la gravité du reste de la pièce. L'auteur écrit justement : « On avait cru un instant que le divorce renouvellerait la littérature dramatique ; on s'est trompé. Le divorce, il faut bien le reconnaître, n'a profité jusqu'ici qu'aux vaudevillistes⁴⁶. » Le personnage anecdotique d'Antoinette apparaît comme l'incarnation de ce vaudeville qui pour Becque a banalisé le pourrissement du lien conjugal en en faisant un objet d'amusement ; la cocotte ne demande-t-elle pas d'ailleurs à rester loger chez les Sainte-Croix afin d'observer, comme au spectacle, les conflits du ménage⁴⁷ ? La Rouvre, lui, semble sorti d'un drame romantique, et quoiqu'idéaliste sincère, il n'est pas présent à la fin de la pièce, faute d'avoir su convaincre entièrement une héroïne qui a bien plus que lui les pieds sur terre. Car Emma paraît représenter, non pas un genre théâtral, mais le rejet par Becque des formes existantes, comme en atteste entre autres son emploi de la lettre, objet topique de la comédie. Au troisième acte, la jeune femme apprend à sa belle-mère qu'elle lui a écrit une lettre, qu'elle « garde encore », et dont elle résume ainsi le contenu : « j'ai consigné les différences de notre caractère et la nature de mon esprit, si étranger au vôtre⁴⁸ » ; mais elle refuse de donner l'épître à sa destinataire, qui dit en deviner de toute façon le contenu scandaleux. La vieille femme offre d'ailleurs de prendre la lettre pour « la déchirer devant [Emma] sans la lire ». L'héroïne garde l'objet puis, à la fin de la pièce, le confie à Adèle pour qu'après son départ définitif il soit remis à Madame de Sainte-Croix⁴⁹. En substituant à la protagoniste sur scène une lettre dont Becque s'est arrangé pour que le public n'en soit pas curieux alors même que l'enveloppe n'est jamais ouverte, le dramaturge met en abyme la facilité de la ficelle et son propre refus d'en faire un usage dramaturgique efficace. Il y insiste d'ailleurs en faisant dire par Emma au sujet de l'épître en question, à l'intention de la belle-mère mais aussi des spectateurs : « Souhaitez plutôt de ne la recevoir jamais⁵⁰. » Déceptif, l'objet dramatique se retourne ici contre la pièce et contribue à confondre le public dans toutes ses attentes.

Cette stratégie sévère de renouvellement théâtral, c'est à l'époque Francisque Sarcey qui semble le mieux l'avoir saisie, et qui en relève les failles :

L'auteur de *L'Enlèvement* ne marchande la franchise ni aux idées ni au style. Il s'est créé au théâtre une politique et une langue, et pour faire triompher celle-là à l'aide de celle-ci, il se pique d'ignorer l'art des concessions, des préoccupations et des euphémismes. Ce qu'il trouve bon à dire, il le dit, rondement et crûment, en accentuant, loin de l'adoucir, l'expression énergique, débarrassée même du vêtement indispensable, afin de courir au but par la ligne droite. Malheureusement, pour être couronnées de succès, les audaces de M. Henri Becque pèchent avec excès par le fond et la forme [...] l'excès est le milieu de l'écrivain⁵¹.

L'Enlèvement est bien une pièce de l'excès, et essentiellement de l'excès du langage, ce qui cause son insuccès. Aux autres personnages comme aux spectateurs, Becque oppose par la voix d'Emma une parole austère et sentencieuse, un langage de vérité sans attrait

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Acte II, scène 6 : « Il y aurait une chose bien plus simple. Présente-moi à ta femme, sous un prétexte que nous allons trouver, et vous me retiendrez quelques jours ici. Ça te va-t-il ? [...] Ça m'aurait amusée de te voir dans ton ménage. »

⁴⁸ Acte III, scène 4.

⁴⁹ Acte III, scène 6.

⁵⁰ Acte III, scène 4.

⁵¹ « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 26 novembre 1871, p. 1.

ni volonté de plaire, à l'opposé du théâtre spirituel qui permettra à d'autres comme Émile Bergerat, Émile Augier ou Victorien Sardou⁵² de parler du divorce sans ennuyer le public. Ce que le dramaturge met en scène, c'est l'échec du langage théâtral qui, lorsqu'il est plaisant, fait oublier le propos au profit du divertissement, et qui, lorsqu'il est sévère, est rejeté comme trop brutal. Incompatible avec la théâtralité, Emma incarne un refus de celle-là même et l'échec, peut-être conscient, de cette tentative de « renouveler la littérature dramatique ». Asociale, athéâtrale, l'héroïne ne peut que quitter la scène en abdiquant la parole même après avoir proféré ce qu'elle avait à dire. Pièce de la séparation, comédie du langage aporétique, *L'Enlèvement* est une œuvre presque tragique en ce qu'elle reflète la conscience de son propre échec, comme en témoigne sa publication tardive dans une revue juridique. Réduisant ainsi sa pièce à une étude de cas, Becque affiche et entérine là, provisoirement, un retrait du théâtre.

⁵² Émile Bergerat, *Séparation de corps*, comédie en un acte créée au Vaudeville le 11 mars 1874 ; Émile Augier, *Madame Caverlet*, pièce en quatre actes créée au Vaudeville le 1^{er} février 1876 ; Victorien Sardou et Émile de Najac, *Divorçons*, comédie en trois actes créée au Palais-Royal le 6 décembre 1880.