
Un aztèque de vaudeville: “Le Prix Martin”, d’Eugène Labiche

Ignacio Ramos Gay



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9765>

DOI : [10.4000/studifrancesi.9765](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9765)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2017

Pagination : 249-260

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Ignacio Ramos Gay, « Un aztèque de vaudeville: “Le Prix Martin”, d’Eugène Labiche », *Studi Francesi* [En ligne], 182 (LXI | II) | 2017, mis en ligne le 01 août 2018, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9765> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9765>



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

Un aztèque de vaudeville: “Le Prix Martin”, d’Eugène Labiche

Abstract

The aim of this paper is to analyse the *rastaquouère* character in Eugène Labiche’s vaudeville play *Le Prix Martin* (1876) in the light of late nineteenth-century ethnological exhibitions. Through the parallelism between Hernandez Martinez and the Aztecs exhibited both in the Universal Exposition of Paris and in the renowned “Jardin des plantes”, the author will show how Labiche’s character incorporates the main linguistic, gestural and cultural traits of colonial otherness. The author will conclude by stating that the playwright’s comic stance intends to denounce the bourgeois prejudice of his time concerning Amerindian societies, which were considered primitive, decadent and regressive in comparison with Eurocentric colonial empires.

La typologie des spectacles que Bernth Lindfors¹ regroupe sous le nom d’«*Ethnological Show Business*» rend compte d’une culture parathéâtrale destinée à susciter la curiosité du spectateur au moyen de corps humains indéchiffrables, difficiles à classer selon les taxinomies raciales du moment, à une époque, la seconde moitié du XIX^e siècle, dominée par la tétatologie et la volonté de classement des morphologies corporelles non normatives. Plusieurs sociétés ethnologiques sont d’ailleurs créées avec pour objectif d’identifier les différences raciales et d’apporter des explications anthropologiques à celles-ci. Ainsi, l’exhibition et la mise en scène de cultures archaïques et de peuples sous-développés, redécouverts en tant que «produit commercial» durant les campagnes militaires de France et de Grande-Bretagne sur différents continents, confirment la supériorité culturelle de l’observateur. En s’intéressant aux peuples moins développés, depuis les Zoulous et les Bochimans africains jusqu’aux Inuits appartenant aux regroupements esquimaux d’Amérique et du Groenland, en passant par les Amérindiens (Wyandots, Ojibwas, Iroquois), les aborigènes australiens, les Maoris néo-zélandais, les Lapons norvégiens, les «lilliputiens» aztèques, les «botocudos» brésiliens, ou les habitants de la Terre de Feu, l’exposition ethnologique ratifie le progrès occidental et met en évidence les «blessings of Western civilisation»². Ces exhibitions, accompagnées d’une scénographie qui simule le mode de vie et les coutumes de ces peuples, en plus d’encourager l’intérêt pour le différent, le distant et l’inconnu, constituent le catalyseur de l’esprit expansionniste européen.

Avec ces individus au teint mat et à la taille variable, caractérisés ou animalisés à l’aide de peaux de bêtes et d’instruments de chasse rudimentaires, et considérés comme primitifs par le public occidental, les stands de foire, musées et expositions universelles conjuguent, grâce à Phineas T. Barnum ou Guillermo Antonio Farini, le spectacle pseudo-scientifique et le show-business, permettant au public de visualiser la preuve de l’hypothèse formulée par Darwin dans *The Descent of Man* (1871): le

(1) *Africans on Stage. Studies in Ethnological Show Business*, sous la direction de B. LINDFORS, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

(2) N. DURBACH, *Spectacle of Deformity. Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley, LA & London: California University Press, 2010, p. 148.

missing link. Par la représentation de «chaînon manquant», d'êtres transitionnels remettant en question les registres scientifiques du moment, ce type de spectacles profite de la scène et de la diffusion médiatique en masse de l'évolutionnisme pour créer une attraction qui mélange science et voyeurisme, en accord avec la tendance sociale visant à régulariser le différent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Comme l'affirme Suzanne Scholz³, la projection du corps abject représente un des mécanismes de réaffirmation d'un spectateur corporellement normatif, dont la normalité est renforcée par la vision de l'étrange. La présentation d'individus appartenant à des ethnies lointaines confirme l'impérialisme culturel eurocentriste, et le rapproche des postulats scientifiques popularisés par les thèses de Darwin, de façon à consolider la prévalence anatomo-culturelle des sociétés occidentales, ce que Leslie Fiedler baptisera un siècle plus tard du nom de «tyranny of normal»⁴.

Tout au long des décennies de 1860 et 1870, les exemples d'êtres qui défient les classifications ethnologiques établies prolifèrent en France et en Grande-Bretagne. Durbach illustre cela en citant le cas d'une jeune fille de quatorze ans atteinte d'hypertrichose et de microcéphalie congénitales, exhibée à Paris en 1870, et que ses contemporains appellèrent le «Darwin's missing link»⁵. De même, en raison de sa nature hirsute, la Mexicaine Julia Pastrana a porté de nombreux noms, tels que la «femme gorille», la «femme babouine» ou la «femme ours». Ces exhibitions contribuent à forger un imaginaire collectif de l'étrange ethnologique, souvent encouragé par une trame médiatique propre à l'industrie culturelle du spectacle de l'époque (photographies, gravures, illustrations dans la presse, récits de capture). Cet aspect ressort dans l'exhibition des «derniers Aztèques», soit les frère et sœur microcéphaliques Maximo et Bartola, protagonistes entre 1850 et 1900 de plusieurs Expositions Universelles parisiennes en tant que derniers légataires d'une race d'Amérique Centrale éteinte originaire ou bien du Yucatan, ou bien du Guatemala, d'après les tracts qui annonçaient leur visite. Surnommés les «Aztèques lilliputiens» ou les «fils d'Iximaya», en référence à leur corporéité hors-norme propre aux territoires lointains et à la fiction littéraire, Maximo et Bartola devront leur succès à l'habileté de l'entrepreneur Ramón Selva qui sait inscrire dans ses spectacles toute la communauté scientifique du moment aussi bien en Amérique qu'en Europe, suscitant un intérêt qui les conduit même à être présentés à l'empereur Napoléon et à sa famille, en présence d'autres dignitaires européens⁶. Les frère et sœur sont alors décrits comme des exemples vivants d'une civilisation disparue, des souvenirs tangibles d'un temps passé et qui deviennent, grâce au théâtre, des échantillons de musée parfaitement conservés prenant vie pendant la représentation. Ils offrent ainsi au spectateur un témoignage unique de l'évolution de ses propres ancêtres, telle que Darwin l'a formulée.

Dans le cadre de cette polarisation culturelle de l'individu originaire d'autres continents, l'avènement de l'indigène en tant que personnage théâtral s'imprègne des attributs popularisés par les exhibitions ethnologiques. Cela établit une frontière entre le sujet observateur et l'individu observé, dans le but, comme l'affirme Lillian

(3) S. SCHOLZ, *Medical Writing and the Scientific Gaze in the Nineteenth Century: The Case of the Elephant Man*, in A. Lember-Heidenreich, A. & J. Mildorf (eds.), *The Writing Cure: Literature and Medicine in Context*, Münster, LIT Verlag, 2013, p. 80.

(4) L. FIEDLER, *Tyranny of the Normal. Essays on Bioethics, Theology & Myth*, Boston, David R. Godine, 1996.

(5) DURBACH, cit., p. 93.

(6) R. BODGAN, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago & London, Chicago University Press, 1990, pp. 127-134.

Craton, de définir une société à travers ce qu'elle n'est pas⁷. Le critique postcolonial Vincent Cheng affirme en ce sens que «the nature of what one formulates as "other" and "barbarian" tells us much more about the Self than about the Other»⁸. L'Amérindien comme "autre" traduit le caractère normatif du regard bourgeois par rapport aux attributs mêmes qui le conforment, et devient la preuve vivante du sauvage comme potentiellement apte à la conquête, tout en étant domesticable selon les usages culturels occidentaux, d'autant plus dans le cas d'un genre comme le vaudeville parisien, "scène-miroir" de la culture bourgeoise⁹. La présence de personnages provenant d'Amérique est marquée non seulement par le filtre comique qui définit le vaudeville, mais surtout par des spectacles populaires parallèles qui leur sont contemporains comme le *freak show* et le stand de foire. Comme nous le verrons par la suite, la construction du personnage du rastaquouère dans *Le Prix Martin* (1876) d'Eugène Labiche reprend les sèmes culturels établis par l'exhibition ethnologique, établissant des transferts avec celle-ci. Le vaudeville transpose ainsi les stéréotypes culturels, en construisant la figure de l'Amérindien en tant que projection du personnage tribal et étranger, renforçant l'antagonisme entre les deux civilisations, de même que la présumée supériorité occidentale par rapport aux cultures considérées comme primitives. Cet aspect est d'autant plus remarquable que le personnage a toujours été incarné par un acteur français, Brasseur, qui imitait et caractérisait l'Amérindien selon l'imaginaire culturel du moment. Tout comme bien d'autres spectacles ethnologiques où l'aborigène n'est pas un authentique membre d'une tribu particulière, le personnage est créé par la représentation théâtrale, de manière à correspondre aux critères du public et à ses attentes. La construction du personnage constitue, par conséquent, le reflet des préjugés et des archétypes culturels bourgeois destinés à le distinguer au sein de la société dans laquelle il s'insère, le but étant d'étendre la distance culturelle qui les sépare par l'accentuation des traits primitivistes.

Dans *Le Prix Martin*, Labiche s'approprie le personnage du rastaquouère popularisé par les pièces de Meilhac et Halévy en l'enrichissant d'attributs présents dans les exhibitions ethnologiques et autres spectacles forains parisiens. Le personnage d'Hernandez Martinez représente le parent enrichi de l'Amérique Centrale qui rend visite à son cousin Martin, à Paris. Martin est victime d'une infidélité de la part de son épouse Loïsa et de son meilleur ami, Agénor. Hernandez découvre l'adultère et, après l'avoir révélé, exige, malgré les réticences de son cousin, une vengeance sanguinaire au nom de l'honneur de la famille. Au dernier acte, Martin choisit de renoncer à se venger de sa femme – entre-temps séduite par un Hernandez passionné – et de se réconcilier avec Agénor. Le rastaquouère de Labiche accentue l'antagonisme entre l'Europe et l'Amérique proposé par Meilhac et Halévy sur une musique d'Offenbach (*Le Brésilien*, 1863, *La Vie parisienne*, 1866), grâce à un personnage similaire aux Aztèques et autres aborigènes exotiques propres au spectacle ethnologique, qui agit en tant que témoignage du primitivisme culturel amérindien.

Le schisme entre les civilisations européenne et américaine est rappelé au début de l'œuvre, dans la mesure où les origines du personnage sont évoquées à plusieurs reprises, parfois même avant son entrée en scène. Afin d'insister sur la différence entre le rastaquouère arriviste et le bourgeois parisien authentique, Labiche accentue la spécificité géographique du personnage, sa lointaine provenance, soulignant ainsi

(7) L. CRATON, *The Victorian Freak Show. The Significance of Disability and Physical Differences in 19th Century Fiction*, Amherst & New York, Cambria Press, 2009.

(8) V. CHENG, *Joyce, Race and Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 20.

(9) B. BRUNET, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2004, p. 14.

son exotisme au moyen d'une série de périphrases nominales qui l'excluent de la nouvelle société qu'il fréquente. Ses racines espagnoles l'identifient par son patronyme, Hernandez Martinez, deux noms de famille communs qui, en sus de former une rime consonante qui génère une mélodie comique, renvoient dans l'imaginaire français aux conquistadors espagnols les plus célèbres, tels qu'Hernán Cortés, Hernández de Serpa, Fernando de Rojas, Martín Fernández de Enciso, Martín de Orantes ou Martín de Herrera. Mettant en évidence l'ignorance bourgeoise qui regroupe, sous une même langue, plusieurs nationalités, le rastaquouère devient une métonymie de l'espagnol («Voilà un Espagnol qui m'ennuie!»¹⁰, s'exclame son propre cousin) et de l'habitant d'Amérique du sud, liant ces deux continents en vertu d'un passé colonial récupéré et transféré au présent impérial français.

Si les noms de famille du rastaquouère dénotent son ascendance espagnole, son prénom l'associe non seulement à la grandeur coloniale, mais aussi aux territoires conquis aux XVI^e et XVII^e siècles, établissant ainsi un pont avec autant de tribus exposées sur les stands de foire. Comme le mari de Loïsa lui-même l'indique, dès son retour en France, la branche familiale de Martin a renoncé à son nom de famille original, «Martinez», dans le but de se défaire de son caractère hispanique, et de s'accorder au nouvel espace qui l'accueille («dire que, si ma famille n'avait pas quitté le Guatemala, je m'appellerais Hernandez Martinez comme mon cousin»¹¹). Le nom de famille original est synonyme de régression – chronologique, mais surtout culturelle – dans la culture bourgeoise impériale. D'où le fait que, malgré les liens de sang qui l'unissent à son cousin Martin, les différents personnages, même les domestiques, font constamment référence à Hernandez Martinez comme «le sauvage» («Madame, c'est le sauvage»¹², annonce ainsi Pionceux à son arrivée). Le contraste entre l'enclave bourgeoise et la présence du rustre Hernandez, soit l'intégration du sauvage dans un espace répondant aux codes de la bienséance des classes moyennes, s'accroît à mesure qu'avance la pièce, et les personnages le mettent en évidence au moyen d'oxymores qui renvoient au métissage de cultures archaïques avec d'autres, plus avancées. «Quel sauvage?» demande Loïsa, ce à quoi Pionceux répond: «Le cousin de Monsieur»¹³. «C'est un grand seigneur, ce sauvage-là»¹⁴, le réprimande Martin. L'antithèse renforce l'union sanguine et l'étrangeté de la présence d'Hernandez dans le milieu bourgeois, implosant les codes établis et le signalant comme élément déstabilisateur du protocole nominatif qui sert de référence à la culture française post-impériale.

En plus des réminiscences coloniales inhérentes au patronyme, l'exotisme de l'Amérindien est confirmé par la narration de son avènement en tant que roi des Chichimèques. Après avoir été victime d'une embuscade, Hernandez a réussi à sauver sa vie et à séduire la reine du peuple indigène, montrant son courage autant dans la lutte que dans la conquête amoureuse. Plus tard, lors de sa tentative de séduction de l'épouse de son cousin, il recourra à des clichés exotiques décrivant les enchantements de sa patrie, et soulignant sa différence avec le milieu urbain parisien: «Vous ne connaissez pas mon pays... Quelle nature! Le ciel est bleu, la mer est bleue, la terre est bleue»¹⁵. Il est inévitable de constater la similitude du récit d'Hernandez

(10) E. LABICHE, *Le Prix Martin*, in *Théâtre*, édition de H. Gidel, Paris, Classiques Garnier, 1992, t. III, p. 812.

(11) *Ibid.*, p. 762.

(12) *Ibid.*, p. 763.

(13) *Ibid.*

(14) *Ibid.*, p. 765.

(15) *Ibid.*, p. 819.

avec d'autres textes et gravures qui accompagnent les exhibitions d'indigènes. En effet, une narration imprimée, distribuée pendant l'exposition, voire même paraissant dans la presse locale, comme pour Maximo et Bartola¹⁶, explique leur provenance, et cherche à appâter le public en décrivant les péripéties ayant mené à leur capture. Remplis d'exploits se déroulant en des territoires exotiques et lointains, ces récits, comme celui du «sauvage» du vaudeville, convergent vers la littérature de voyage canonisée en France par Jules Verne, et en Grande-Bretagne par Rider Haggard avec son héros Alan Quatermain, ainsi que par les carnets de voyage de John Lloyd Stephens (*Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, 1845). Ces textes ont en commun le fait de situer l'action sur des continents aussi obscurs et ignorés que paradisiaques. Là, les protagonistes occidentaux, à la recherche de trésors perdus, survivent aux attaques de tribus sauvages, ou sont victimes de maladies tropicales, et triomphent grâce à leur rationalité supérieure. «Qu'on me laisse seule avec le visage pâle» s'exclame la reine des Chichimèques, d'après le récit d'Hernandez. «Je compris que mon salut était entre ses mains... et le lendemain, Sa Majesté me suppliait de régulariser notre situation»¹⁷. Comme dans le récit impérial d'aventures, ses façons, à mi-chemin entre le primitivisme et l'embourgeoisement, le transforment en un être supérieur aux yeux de la reine.

En raison de sa cohabitation avec les peuples amérindiens, Hernandez est identifié tout au long de la pièce comme un "autre" culturel, identique aux ethnies exotiques des musées et des spectacles de foire. Il n'est pas étrange, dès lors, qu'aussi bien le rastaquouère que le reste des personnages insistent sur la distinction des races pour indiquer sa position d'*outsider* au sein de la bourgeoisie parisienne. Hernandez est à plusieurs reprises signalé comme étranger d'un point de vue ethnique, puisque le contact avec des peuples plus primitifs a dénaturé son essence européenne. D'où le fait que Martin, dans un accès passionnel, affirme se sentir «fier d'être de sa race»¹⁸. Le critère de «race», répété dans chaque acte de la pièce, insiste sur la mutation du personnage de par son expérience américaine, au point de le présenter comme un individu digne d'un musée, préservé du passage du temps et ancré dans un passé en danger d'extinction.

L'allusion répétée à la race d'Hernandez pousse le spectateur à l'assimiler aux Aztèques et autres aborigènes précolombiens exposés dans les foires. Son mariage avec la reine des Chichimèques l'associe d'autant plus aux cultures amérindiennes. Cette dénomination ethnohistorique, qui renvoie de manière générique à tous les peuples situés au nord des anciens territoires aztèques, coïncide avec les origines des deux indigènes popularisés par Barnum durant la deuxième moitié du XIX^e siècle en Europe. Ceux-ci ont été exhibés au Jardin des Plantes de Paris, auquel le dramaturge fait allusion à de nombreuses occasions comme métonymie de ce type de spectacles¹⁹. C'est Labiche lui-même qui lie Hernandez aux exhibitions ethnologiques lorsqu'il explique, à travers l'intervention de Martin, que les Chichimèques font partie d'«une tribu d'Indiens dans l'Amérique centrale»²⁰. Plus tard, il mettra l'accent sur les ori-

(16) M. MONESTIER, *Les monstres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains, des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche Midi, 2007, p. 254.

(17) LABICHE cit., p. 774.

(18) *Ibid.*, p. 765.

(19) Le Jardin des Plantes parisien est évoqué dans d'autres œuvres de l'auteur comme *Doit-on le dire?* (1872) ou *Le plus heureux des trois* (1870). Le jardin comprend le Musée d'Histoire Naturelle, formé de plusieurs serres botaniques, un zoo, des musées de minéralogie et de géologie, complété par des sections dédiées à l'anatomie comparée. Le Jardin des Plantes représentait donc un compendium de toutes les espèces animales, minérales et végétales identifiées en France.

(20) *Ibid.*, p. 766.

gines foraines du rastaquouère, lorsqu'Edmond le définit comme «un athlète qui court les foires»²¹. Cette référence n'est pas innocente: le dramaturge met en évidence sa profonde connaissance des alternatives parathéâtrales de son époque et, en particulier, du théâtre de foire, qui accueille les «athlètes», les «colosses» et les indigènes d'autres latitudes dont l'exotisme réside dans leur corporéité anormale caractéristique du tribalisme primitif que la société impériale essaie de répertorier.

En effet, le rastaquouère de Labiche est avant tout l'expression de la puissance du corps. Sa présence théâtrale est véhiculée par une anatomie qui revendique la violence face aux constrictions de l'étiquette bourgeoise. Comme l'aborigène du *freak show*, ce qui le distingue d'emblée est son physique ostensible. Sur scène, Hernandez n'est que débordement de gestes violents. Lorsqu'il se dispute avec d'autres personnages, la résolution du conflit passe toujours par la charge et l'attaque: «*Caramba! Veux-tu que je l'étrangle?*»²² demande-t-il à son cousin dès qu'il apprend la déloyauté d'Agénor. Le sauvage de Labiche, comme les indigènes du Jardin des Plantes, est réduit à la force du corps en tant que masse scénique. D'où le fait que son discours constitue une ode au muscle en tant que métonymie de la puissance primitive de l'homme. Comme dans le cas des athlètes de foire, l'exercice physique est un élément clé de sa nature («Le muscle c'est l'homme»²³, déclare-t-il à son arrivée).

C'est qu'Hernandez exige un retour aux racines du corps comme quintessence de la virilité. Dans le contexte d'une bourgeoisie hypermédicalisée, il défie les recommandations du collectif médical et revendique l'état naturel du corps comme forme de vie primitive et pure. «Moi, malade?», s'exclame-t-il, «Hernandez malade? [...] C'est en bronze tout ça [...] et le reste en acier!...»²⁴. D'où le fait que les attentions et les petits soins médicaux d'Agénor pour son cousin malade le crispent, de même que le manque de virilité de celui qui est victime des courants d'air: «Moi, je me déshabille et je me promène au milieu de la tempête»²⁵. Dans une allusion qui parodie les élans romantiques, Hernandez revendique, par sa corporéité implacable, un état présocial comme espace utopique purifié, face aux artifices affaiblissants employés par une bourgeoisie qu'il considère comme inanimée.

Ce chant à la gloire du primitivisme réconcilie une fois de plus Hernandez avec les exhibitions ethnologiques contemporaines du vaudeville. Le rastaquouère est essentiellement un personnage animalisé et décontextualisé dans le Paris du dernier tiers du siècle. Ses références culturelles appartiennent au domaine de la nature, soit un habitat antagoniste du luxe bourgeois caractérisé par l'hermétique «petit salon meublé» propre aux premiers actes des pièces de Labiche, qui devient, de par son luxe et sa solidité, un discriminant social²⁶ selon la terminologie de Baudrillard. La capacité d'adaptation d'Hernandez aux espaces sauvages – illustrée par le bâton qu'il fabrique à partir d'une branche ou par son mimétisme avec les arbustes – révèle son appartenance au milieu rural, de la même façon que sa vie s'articule en termes purement sylvestres. Cela explique que la vengeance de l'affront perpétré par Loïsa et Agénor se concrétise par un «duel à l'américaine», qui consiste en une «chasse à l'homme»²⁷ dans un bois, au cours de laquelle les combattants utilisent des stratégies

(21) *Ibid.*, p. 788.

(22) *Ibid.*, p. 779.

(23) *Ibid.*, p. 773.

(24) *Ibid.*, p. 788.

(25) *Ibid.*, p. 783.

(26) J. BAUDRILLARD, *The System of Objects*, New York, Verso, 1996, p. 96 [*Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968].

(27) LABICHE, cit., p. 819.

de camouflage pour s'espionner et grimper aux arbres et sur les rochers. Cette poursuite s'achèvera par un discours tribal centré sur l'honneur, avec des références exotiques propres aux cultures indigènes américaines, comme la mention de serpents, de rois et de reines de tribus insolites, et même des allusions directes aux Peaux-Rouges. Le discours d'Hernandez le rapproche donc directement de l'attitude et du costume typiques des exhibitions ethnologiques d'êtres sauvages indomptés appartenant à l'imaginaire populaire.

De surcroît, le rastaquouère de Labiche possède un langage aussi hyperbolique et débordant que son corps, matérialisé par les interjections en espagnol qui émaillent son discours. Hernandez s'exprime en utilisant une batterie d'expressions spontanées soulignées par des «*carai!*», «*caramba!*», «*demonio!*» et «*válgame Dios!*»²⁸. Celles-ci, souvent, se muent en versions moins correctes grammaticalement, de telle sorte que l'exclamation «*válgame Dios!*» débouche parfois sur des «*Válgame a la porra!*»²⁹ ou même sur des hybrides truffés de gallicismes et de termes en espagnol ancien. Indépendamment de la charge sémantique et de la relative compréhension de la langue par le public parisien, Hernandez a recours à l'espagnol comme cri de guerre sauvage face au caractère normatif communicationnel du français. L'espagnol du rastaquouère est utilisé par l'auteur comme un jargon incompréhensible pour les spectateurs qui le méconnaissent, et sert en même temps d'effet comique pour ceux qui parviennent à le décrypter. Dans les deux cas, en raison de la prolifération de ses hurlements, le langage débordant d'Hernandez se rapproche des cris inarticulés des tribus indigènes. De fait, les autres personnages mettent en évidence ses origines, en assimilant ses cris aux latitudes tropicales: «tu as rapporté des pays chauds une terrible habitude... Tu cries comme un sourd!»³⁰. De même que les balbutiements incompréhensibles onomatopéiques sont à l'origine du terme «barbare» en grec classique, le discours partiellement intelligible du rastaquouère légitime son étrangeté et sa régression, tout en évoquant le débat scientifique du moment concernant la possibilité que les Aztèques exhibés dans les foires disposent d'un langage articulé autre que les grognements et les cris. Ainsi, ceux d'Hernandez renforcent sa parenté avec les autochtones des musées, et confirment son incapacité ontologique à véhiculer des idées. Si le dernier tiers du XIX^e siècle établit que les catégories raciales se forment fondamentalement autour de critères linguistiques de façon à ce que l'indissolubilité entre ethnologie et philologie hiérarchise les différentes races en fonction de leur articulation linguistique – Ernest Renan établira le lien entre race et langage en 1882 dans *Qu'est-ce qu'une nation?*, inspiré du polémique et pseudo-scientifique *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853) d'Arthur de Gobineau – l'élément qui transforme l'Indien de Labiche en un spécimen biologique est aussi bien sa corporéité dissidente que son prélangage.

Les cris d'Hernandez rabaissent aussi son humanité, par assimilation aux animaux. Ses vociférations accentuent sa violence naturelle, sa connexion au milieu sauvage et son animalisation. Agénor l'appelle «vétérinaire»³¹ en raison de ses méthodes de soin primitives, et parce qu'il a sauvé Loïsa de l'attaque d'un taureau de combat en obligeant l'animal à s'agenouiller devant elle à la seule force de ses mains. Cela le situe au même rang que la bête. De même, Hernandez n'hésite pas à se dépouiller de ses habits dans la tempête, revendiquant la nudité naturelle et l'exhibitionnisme face à la

(28) *Ibid.*, pp. 776, 777, 789. En italiques dans le texte original.

(29) *Ibid.*, p. 792.

(30) *Ibid.*, p. 787.

(31) *Ibid.*, p. 790.

pudeur bourgeoise, dans une sorte d'érotisme primitif similaire à celui des individus exhibés dans les foires, dont la nudité, comme le suggère Brenda Assael, renforce la distance culturelle avec l'observateur et les convertit en objets sexuels³².

Malgré tout, c'est sa nature cannibale qui le situe davantage à la frontière de la société bourgeoise, le renvoyant à l'image que celle-ci possède de l'indigénisme. Dans le but d'intensifier l'éloignement culturel, l'Indien de Labiche possède une nature anthropophage. Sa violence, liée au primitif, est hyperbolique, typique des animaux prédateurs. Hernandez lui-même le confirme lorsqu'il approuve volontiers le châtiement proposé par son cousin, qui s'exclame, en évoquant le personnage classique de Barbey d'Aurévilly, «je rêve une vengeance plus cannibale», capable de «faire pâlir celle de Sieur de Vergy» (personnage populairement connu, comme l'explique Martin, pour avoir obligé son épouse à manger le cœur de son amant)³³. Le rituel cannibale renvoie la scène au mythe de Prométhée par la comparaison que fait Martin à un «fer rouge qui le poursuivra partout, qui lui rongera le foie... comme un vautour»³⁴. Hernandez traduit ainsi le regard stéréotypé de toute une classe sociale sur les natifs d'Amérique Centrale. L'acte présumé de dévorer de la viande humaine le situe aux antipodes du collectif social dans lequel il s'inscrit, tout en justifiant, par la violence qu'il dégage, la forte répression des peuples colonisés.

Si le cannibalisme sanctionné par Hernandez le dépouille de toute humanité et le transforme en un être transitionnel, à mi-chemin entre humain et animal, son irrépressible pulsion sexuelle ne fait qu'accroître son caractère déprédateur. Plus qu'une simple actualisation vaudevillesque de la passion donjuanesque, d'un point de vue ethnologique, son incontrôlable ferveur amoureuse s'associe à une sexualité plus primitive qui le rapproche de celle suggérée par les «chaînons manquants» des foires. Comme beaucoup d'autres spécimens exposés aux regards des curieux, les corps indigènes dégagent une sexualité impétueuse qui renvoie à des formes antérieures de l'échelle évolutive par leur nudité et le lien qu'elle établit avec les espèces animales. La nature liminaire de ces derniers est confirmée par l'hybridisme de leur nom – Pajot³⁵ relève une liste infinie de «femme ours», «femme tigre», «homme éléphant», parmi bien d'autres personnages composites des foires. Celui-ci sert de réclame à une époque dominée par la conceptualisation de l'homme en tant qu'entité plus proche du singe que de l'ange, tout comme le défendent les adeptes de Darwin – principalement Thomas Huxley – au début des années 1870, date de la publication de *The Descent of Man* (1871). L'animalisation nominale de ces spécimens se révèle fondamentale pour certifier leur creuset génétique et établir un pont vers les formes moins évoluées que celles des humains selon les théories darwiniennes. De plus, leur caractère hybride se fonde notamment sur un ostensible et incontrôlé appétit sexuel, non soumis à la morale conventionnelle du spectateur.

Le vaudeville de Labiche reprend avec exactitude cette sexualité primitive de l'Indien du cirque. Bien qu'il présente en différentes occasions un code d'honneur qui remonte au théâtre classique espagnol, le rastaquouère secrète une luxure incestueuse pour l'épouse de son cousin qui transgresse tout canon amoureux traditionnel, confirmant ainsi son animalité indomptée. Les Aztèques Maximo et Bartola n'ont-ils pas été présentés dans les foires comme frère et sœur incestueux à cause de leur

(32) B. ASSAEL, *The Circus and Victorian Society*, Charlottesville & London, Virginia University Press, 2005, p. 74.

(33) LABICHE, cit., pp. 764, 778, 780.

(34) *Ibid.*, p. 812.

(35) S. PAJOT, *De la femme à barbe à l'homme-canon. Phénomènes de cirque et de baraque foraine*, Nantes, Orbestier, 2003.

mariage à Londres, au cours d'une cérémonie civile³⁶? Comme eux, Hernandez nie l'exogamie. En tant que puissance physique scénique et en raison de son discours galant et vieilli, le personnage, sujet à d'incontrôlables pulsions sexuelles, manque de contenance. D'où le fait que la vision de la jambe de Loïsa – qu'il n'hésite pas à appeler «cousine» – le fait «jeter du feu par les naseaux»³⁷, et que sa tendance exhibitionniste priorise la visualisation du corps comme un mécanisme érotique. Le harcèlement de sa cousine l'oblige à vouloir la voir nue et, une fois son objectif atteint, Hernandez ne peut éviter de se déshabiller, asphyxié par sa propre ferveur, ce qui le conduit à une scène riche en doubles sens:

HERNANDEZ, *seul*: [...] Cousine!

LOÏSA, à l'intérieur, poussant un *cri*: Ah!... On n'entre pas!

HERNANDEZ, *refermant vivement la porte, revenant en scène très agité*: Elle s'habille! Caramba! Demonio! Valgame [sic] Dios! Qu'elle est belle, éblouissante!... De l'air! De l'air!... (*Il ouvre la fenêtre.*) Ah! J'ai du feu dans les veines! J'étouffe! J'étouffe! (*Il ôte son habit et son gilet.*) Je me sens mieux!

LOÏSA, *ouvrant la porte*: Vous voulez me parler? (*Elle l'aperçoit, pousse un cri et referme vivement la porte.*) Ah!

HERNANDEZ: Carai! Un peu plus, elle voyait mon tatouage³⁸!...

Le tatouage qu'il mentionne est un signe de plus de son lien avec les indigènes aux corps tatoués exhibés dans les Expositions de Paris, même s'il est évident qu'il renvoie à d'autres parties du corps convenablement omises. L'inceste culturel – plutôt que consanguin – plane sur la scène. Loin de respecter les liens de parenté, sa passion amoureuse le conduit à séduire la femme de Martin: «LOÏSA: Mais Monsieur... Je suis mariée! / HERNANDEZ: Si ce n'est que ça, moi aussi, et à une reine encore!»³⁹. Hernandez méprise le parentage aussi bien que le sacrement du mariage, et n'hésite pas à embrasser Loïsa avec force dans une scène également chargée de sous-entendus – «Pardon: c'est le muscle»⁴⁰ – qui culminera dans le climax incestueux à la fin de la pièce: «Ta mère! C'est moi qui serai ta mère! C'est moi qui serai ta mère!»⁴¹.

Si la sexualité primitive d'Hernandez agit comme catalyseur public de la régression des espèces, elle plane également sur son articulation sociale d'un point de vue politique. Hernandez, en tant que sauvage, est culturellement régressif non seulement par son comportement sexuel, mais aussi en raison de son mode d'organisation en société. Défenseur d'une bourgeoisie qui exerce son pouvoir au moyen d'une participation directe par le vote, Labiche caractérise la stagnation culturelle des indigènes à travers leur tribalisme féodal, plus propre à l'Ancien Régime. Pour le public français, le mariage d'Hernandez avec la reine des primitifs Chichimèques et son couronnement sont comiques, tout comme son renoncement soudain à son credo politique – «J'ai toujours été républicain mais un trône, ça ne se refuse pas»⁴². Sa volubilité idéologique ainsi que sa subite appartenance à la noblesse sont synonymes d'anachronisme social, son propre titre nobiliaire, «Don Hernandez», le rapprochant d'une caste ancrée dans le passé, vaincue par la bourgeoisie républicaine qui émerge du Second Empire de Louis Napoléon Bonaparte. Le sauvage de Labiche représente,

(36) L. FIEDLER, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, New York, Anchor Books, 1993, p. 45.

(37) LABICHE, *cit.*, p. 784.

(38) *Ibid.*, p. 789.

(39) *Ibid.*, p. 794.

(40) *Ibid.*, p. 808.

(41) *Ibid.*, p. 820.

(42) *Ibid.*, p. 774.

par conséquent, une Amérique tribale, saupoudrée de rois et de reines de peuples régressifs, dont l'image est liée au féodalisme de la vieille Europe médiévale, ennemie du progrès pour les classes moyennes.

Ainsi, Hernandez affirme se sentir rejeté par les journaux européens dans lesquels on dénonce l'exploitation infantile dans les usines, de la même façon que lui-même critique sévèrement les privilèges concédés aux condamnés à mort dans les «nations civilisées»⁴³. L'Amérique incarnée par le rastaquouère est une nation violente, inspirée des nombreuses rébellions militaires qui minent l'Amérique centrale et du sud durant le XIX^e siècle. L'Indien revenu à Paris constitue donc une construction métonymique de la comparaison antagoniste entre l'Europe et l'Amérique. Illustrant l'idéologie impériale qui conçoit le colonialisme comme mécanisme civilisateur, le personnage de Labiche personnifie un empire amérindien défait par la victoire de la bourgeoisie, ainsi que le dépassement d'un système politique périmé. Incarnation du passé aristocratique français et de la régression organicienne des peuples primitifs, cette dégénérescence est tout autant culturelle que politique, confirmant ainsi le triomphe bourgeois.

Le personnage incarne donc l'affrontement de deux civilisations. Néanmoins, s'il traduit une société archaïque et militarisée dans laquelle la dispute dialectique n'a pas encore remplacé l'affrontement au corps à corps, sur le plan culturel, Labiche se sert de lui comme d'un élément démystificateur de l'hypocondriaque bourgeoisie parisienne, synonyme de faiblesse physique – Hernandez qualifie d'ailleurs Loïsa de «fragile jeune femme d'occident, telle une plante malade»⁴⁴. Le rastaquouère véhicule ainsi une robustesse corporelle propre à une nation jeune et forte qui contraste avec la «vieille Europe... flasque et sans énergie»⁴⁵. Il n'est guère surprenant que la jeune épouse de Martin lui préfère Hernandez, séduite par son ardeur guerrière. Les Aztèques montrés dans les foires sont aussi appréciés pour leur physique svelte et attrayant, à la différence d'autres corporéités dont les divergences congénitales sont rejetées par le public⁴⁶. La force physique d'Hernandez ne fait qu'emphatiser la «nature microscopique»⁴⁷ du bourgeois parisien, constamment soumis aux soins du corps, révélant une société en pleine décadence physique. Le personnage sert donc, durant cette période de surindustrialisation et de domination impériale du globe, d'avertissement aux sociétés occidentales, dans la mesure où sa force physique fait ressortir la faiblesse corporelle occidentale. De même, son primitivisme montre le risque de déclin dont souffrent, éventuellement, tous les empires, indépendamment de leur pouvoir.

Avec le départ de Loïsa pour les «pampas du Nouveau Monde»⁴⁸ au bras d'Hernandez, et donc son abandon du foyer conjugal, Labiche condamne cette vieille Europe à la régression et à la stagnation sanguine. Seul Martin et son ami Agénor demeureront à Paris, dépouillés de «cette Hélène moderne»⁴⁹ qui ébranlait le vieux monde. Débouchant sur la paisible tranquillité d'une simple partie de cartes entre les deux hommes sur scène, l'Europe de Labiche, comme la bourgeoisie qui la représente, reste soumise à la quiétude, tandis que le dramaturge préconise la renaissance des civilisations qu'il entrevoit en Amérique à partir de l'union entre Hernandez et

(43) *Ibid.*, p. 787.

(44) *Ibid.*, p. 784.

(45) *Ibid.*, p. 796.

(46) DURBACH cit., p. 122.

(47) LABICHE cit., p. 812.

(48) *Ibid.*, p. 821.

(49) *Ibidem.*

Loïsa. L'auteur opte pour le métissage biologique et culturel comme exemple de progrès, condamnant toute société qui refuse d'intégrer la différence de l'autre. En tant qu'avertissement à ses contemporains, Labiche dénonce une Europe ancienne et malade, représentée par le personnage de Martin, face à la vigueur génératrice de la jeune et robuste Amérique, dont la force réside dans la conjugaison culturelle plutôt que dans l'isolement racial.

Sur un plan ethnologique, les connotations darwiniennes du rapprochement entre la faible Europe et la robuste Amérique sont très éclairantes. Dans un premier temps, la fusion ethnique est annoncée au spectateur via l'union d'Hernandez à la reine des Chichimèques, qui oblige le rastaquouère à se soumettre à son désir. Cette hypersexualité est transférée plus tard à Hernandez lui-même dans son union avec l'épouse de son cousin. Le croisement d'individus appartenant à des cultures diverses proposé par Labiche tourne dans l'imaginaire collectif à l'avantage de diverses inquiétudes culturelles du XIX^e siècle présentes chez Darwin. Dans l'œuvre de celui-ci transparaissent des allusions aux unions sexuelles entre humains et animaux, qui alimentent ce que Durbach appelle les «porno-tropic fantasies»⁵⁰ véhiculées par l'exhibition ethnologique. Étant donné l'animalisation appuyée du rastaquouère, la clôture de la pièce de Labiche insiste sur le métissage des espèces qui plane aussi sur les spectacles de foire. Le nom «Hernandez» ne résonne-t-il pas déjà dans l'imaginaire du spectateur parisien de la première moitié du siècle grâce au célèbre singe Jocko, héros du ballet *Jocko, le singe du Brésil* (1825), dans lequel l'acteur Mazurier interprète avec une adresse encore jamais vue – au point que le public le confond avec l'animal – un primate sauvé par un portugais appelé «Fernandez»? D'autres pièces similaires dans lesquelles l'homme et le singe coexistent sur scène, donnant lieu aux débats darwiniens sur comment les différencier l'un de l'autre, occupent les salles parisiennes à l'époque, certifiant l'imprégnation culturelle du transformisme, soit l'assertion que l'homme n'est rien d'autre qu'un singe transformé⁵¹. C'est le cas du succès de l'opérette parodique *L'Homme est un singe perfectionné*, représentée aux Folies Bergères un an avant le vaudeville de Labiche. Les allusions explicites aux unions sexuelles entre hommes et singes qu'elle contient ne reçoivent aucune censure, probablement grâce à l'alibi comique inhérent au genre⁵².

L'union finale d'Hernandez et Loïsa peut donc être lue comme un mélange de sang entre deux individus représentatifs, d'une part, de la culture bourgeoise, et de l'autre, d'une civilisation considérée comme «inférieure», voire «zoologique». Cet aspect transparaît d'ailleurs dans les essais publiés à cette époque, qui attestent de la nature simiesque des indigènes microcéphaliques desquels on rapproche les Indiens de l'Amérique centrale et du sud, comme dans les *Mémoires sur les microcéphales ou hommes-singes*, de Karl Kristoph Vogt (1866). L'union future entre Hernandez et Loïsa, animalisés autant par leurs pulsions sexuelles que par leur amour de nature incestueuse, devient une relation atavique propre aux sauvages, qui porte atteinte à la bienséance parisienne.

On peut donc conclure qu'Hernandez, «l'Aztèque» de Labiche, est une construction culturelle de l'altérité ethnologique en tant que souvenir de la conquête impériale, sans pour autant adhérer au discours triomphaliste colonial classique. Si,

(50) DURBACH cit., p. 113.

(51) E. STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Paris, Droz, 2004.

(52) D. SNIGUROWICZ, *Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a 'Man' from a 'Monkey'*, «Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire» 34, April-Avril 1999, pp. 52-53.

dans ce discours, comme l'affirme Rosemarie Garland Thomson, l'exploitation «becomes a salvation [...] colonization becomes a conversion, [...] display becomes a testimony»⁵³, l'Indien de Labiche démontre le contraire, ruinant ainsi le processus d'acculturation propre à l'expansion coloniale. Le dramaturge inverse cette tendance en présentant Hernandez comme un personnage transitionnel entre deux espèces, impossible à domestiquer, décidé à conserver son tribalisme, et qui refuse d'accepter les normes du noyau familial du XIX^e siècle et les rituels culturels bourgeois. L'auteur se sert donc de lui d'une part pour railler une bourgeoisie ankylosée et peureuse, pour laquelle le mariage n'est qu'une façade sociale, et d'autre part comme avertissement de l'échec de la mission civilisatrice si unanimement répandue et acceptée parmi les classes dominantes des empires transocéaniques. À la différence des spécimens ethnologiques exhibés dans les foires, l'Aztèque du vaudeville montre une absence de domestication qui menace toute une société en déclin. Comme l'affirme Violaine Heyraud dans son étude des étrangers conquérants dans les vaudevilles de Labiche et Feydeau, «ni dominés, ni colonisés, les étrangers de ces pièces affirment leur puissance face à une France qui cherche à s'armer contre les périls dont elle a l'intuition»⁵⁴. Dans un Palais-Royal devenu espace de théâtralisation de l'idéologie impériale par l'exploitation des préjugés bourgeois concernant l'aborigène américain, l'Indien de Labiche sabote la sensation de sécurité propre à une classe fondée sur l'identification de l'autre comme différent, représentant ainsi l'échec du projet colonisateur, et le *memento mori* de toute une époque.

IGNACIO RAMOS GAY
Universitat de València

(53) R. GARLAND-THOMSON, *Narratives of Deviance and Delight: Staring at Julia Pastrana, the 'Extraordinary Lady'*, in T. Powell (ed.), *Beyond the Binary: Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*, New Brunswick, NJ, Rutgers UP, 1999, p. 94.

(54) V. HEYRAUD, *Les étrangers conquérants dans le vaudeville. Feydeau après Labiche*, in N. Coutelet et I. Moindrot, *L'altérité en spectacle, 1789-1918*, Rennes, PUR, 2015, p. 113.