

Police de la langue L'argot à l'épreuve de la censure dramatique sous le Second Empire

Clélia ANFRAY
Chercheuse associée à l'ITEM

« L'appellation de livre moral ou immoral ne répond à rien.
Un livre est bien écrit ou mal écrit.
Et c'est tout [...] L'artiste peut tout exprimer ».
Oscar Wilde, Préface au *Portrait de Dorian Gray*

Pour le censeur, toute œuvre dramatique s'inscrit dans un contexte politique et moral. Aussi son examen doit-il prévenir, anticiper ou même devancer le scandale médiatique ou le trouble à l'ordre public, et dès lors s'exclure du champ esthétique, littéraire et linguistique. Car c'est cette indifférence à la langue, cette ligne de démarcation entre l'examen idéologique et le jugement littéraire qui lui assure légitimité et crédibilité. Le censeur n'est en aucun cas un critique littéraire mais un garant du maintien de l'ordre. Son champ d'exercice doit être dès lors circonscrit aux questions de convenance morale ou de paix civile. « Si, par imprudence, [la commission] soulevait des questions de style ou de bon goût [prévient le censeur Victor Hallays-Dabot], elle blesserait l'écrivain sans le convaincre jamais¹ ». En ce sens, la commission d'examen, dans la mesure où elle s'interdit de débattre des questions esthétiques et linguistiques d'une œuvre, se distingue radicalement de la Congrégation de l'Index qui voit dans la langue et la beauté du style une raison supplémentaire de censurer une œuvre. Comme l'affirme Jean-Baptiste Amadieu, contrairement « à l'esprit du Concile de Trente qui fait du style une circonstance atténuant la rigueur des prohibitions, les censeurs ecclésiastiques du XIX^e siècle le retiennent comme une circonstance aggravante, en raison de la séduction qu'il ajoute au mal, à l'erreur ou à l'esprit séditieux² ».

Si la commission d'examen se refuse à apprécier la langue des pièces de théâtre c'est d'une part parce que la question du style serait, selon elle, étrangère à la politique ou à la morale, et d'autre part parce qu'elle veut ménager la susceptibilité de l'écrivain. Après la Restauration, les auteurs s'indignent en effet de n'être pas jugés par des pairs mais par des fonctionnaires qui ne connaissent

1. Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 281.

2. Jean-Baptiste Amadieu, résumé de « La littérature française du XIX^e siècle à l'index », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2004/2 (Vol. 104).

rien au métier. Dans *Le Figaro* daté du 29 octobre 1885, Zola, qui vient d'apprendre que son adaptation théâtrale de *Germinal* est censurée, se moque du style de ses censeurs en ces termes :

Un joli morceau, je vous assure, Jocrisse critique, des opinions de concierge en un style de garde champêtre : c'est une honte que de voir nos œuvres en de pareilles pattes.

Dans une veine plus ironique mais tout aussi sévère, Edmond de Goncourt commente ainsi le procès-verbal de *Lorenzaccio* : « Cette Censure est vraiment délicieuse...tout à fait délicieuse... elle a une prose... une syntaxe... on comprend qu'elle fasse la bégueule...³ »

Pourtant, en dépit de ses avertissements, la Commission d'examen accorde à la langue une part plus étendue qu'elle ne le reconnaît. Sensible « aux fluctuations des idées et du langage », comme le rappelle Hallays-Dabot, elle ne censure pas les mêmes mots tout au long du XIX^e siècle. En outre, la puissance littéraire et la puissance idéologique des termes censurés ne se démarquent pas clairement. Le cas le plus net est celui de l'argot et c'est sur cette langue populaire, en particulier sous le second Empire que nous nous arrêterons ici, en étudiant d'abord l'évolution du regard portée par la Commission d'examen sur cette forme d'expression, puis en nous arrêtant sur l'étude de trois cas, trois pièces des Goncourt, de Victorien Sardou et de Villars, avant de proposer pour conclure quelques hypothèses interprétatives.

Aussi rares soient-elles, les recommandations linguistiques reportées sur les procès-verbaux⁴ eux-mêmes affleurent çà et là. En 1839, *Le Cheval de l'artilleur*, pièce en deux actes d'un auteur inconnu, se voit accepté sous condition : « Autorisation de cette pièce dans laquelle se mêle [*sic*] une intrigue, des scènes militaires, et équestres, à la charge de modifier les jurons trop énergiques répandus à profusion dans cet ouvrage⁵ » ; ou encore, en 1840, le vaudeville en un acte intitulé *Le Parrain du faubourg* de Guénée⁶ est examiné par une censure qui exige la suppression des jurons suivants : « sacré chien ! », « sacré nom ! », « sacré bleu ! »

Mais c'est à partir du Second Empire que la langue – et en particulier la langue argotique – devient pour la première fois un objet de préoccupation à part entière chez les censeurs. Ce souci dépasse d'ailleurs le théâtre lui-même puisque Charles Nisard, sous-secrétaire au ministère de la Police dans les années 1850, est par exemple chargé par Napoléon III de recenser et censurer la littérature de colportage, ce qui lui permettra plus tard de rédiger une étude historique sur le vocabulaire de l'argot parisien et son étymologie.

3. *La Censure sous Napoléon III. Rapports inédits et in extenso (1852 à 1866)*, Paris, A. Souvire, 1892, p. XXI.

4. Je remercie Odile Krakovitch de m'avoir gentiment communiqué les deux procès-verbaux qui suivent.

5. Archives nationales, F/21/992.

6. Archives nationales, F/21/985, PV n°3289.

Trois circulaires, aujourd'hui complètement oubliées, se succèdent donc en cinq ans convergeant toutes vers la diminution des jurons et des termes argotiques des scènes françaises. Une première circulaire émanant du Ministère de l'Intérieur, datée du 3 octobre 1853 et signée du conseiller d'État Louis Frémy (chargé de la direction générale de l'Administration intérieure) avertit les directeurs de théâtre qu'ils ne doivent « plus tolérer que les artistes intercalent dans leurs rôles des phrases non visées par la censure, surtout des phrases en argot⁷ ». Une deuxième circulaire datée du 30 octobre 1853 vient radicaliser encore cette première interdiction en l'étendant de telle sorte qu'elle ne vise plus seulement les comédiens mais les textes eux-mêmes : « Les termes grossiers et les termes d'argot doivent être supprimés⁸ », stipule la note. Mais la situation ne se règle manifestement pas et la préoccupation du gouvernement prend de l'ampleur puisque c'est Achille Fould, le ministre d'État lui-même, qui adresse une troisième circulaire aux directeurs des théâtres, le 24 avril 1858, et prévient ceux-ci que la commission de censure a reçu des instructions sévères contre l'introduction au théâtre des termes empruntés à l'argot :

Monsieur le directeur,

Je vois avec regret s'introduire de plus en plus dans le langage du théâtre l'usage des locutions vulgaires et de certains termes grossiers empruntés à l'argot. C'est là un mauvais élément de bas comique dont le bon goût se choque et qu'il ne m'est pas permis de tolérer davantage. La commission de censure vient de recevoir à ce sujet des instructions sévères, et je m'empresse de vous en prévenir, en vous priant de me seconder de votre légitime influence. Toutes les œuvres dramatiques ne sont pas, sans doute assujetties à la même pureté de langage. La diversité des genres implique et autorise la diversité des formes ; mais, pour les théâtres, même les plus frivoles, il est des règles et des limites dont on ne saurait s'écarter sans inconvénient et sans inconvenance. Recevez, etc.

Le ministre d'État, Achille Fould⁹.

Que cette circulaire émane du ministre Achille Fould ne doit pas nous étonner. Chargé de la politique de prestige de Napoléon III, le ministre d'État doit intervenir dans le domaine des Beaux-Arts, des théâtres et des musées. Aussi, sous l'autorité de Fould qui couvre près de la moitié de la durée de l'Empire – de juillet 1852, comme ministre d'État (attributions élargies à la Maison de l'Empereur) à novembre 1860 –, les règles de la commission d'Examen changent-elles brutalement et se durcissent : le ministre interdit désormais « de la façon la plus absolue », précise Hallays-Dabot, « toutes communications [entre examinateurs et auteurs]¹⁰ ». Il intervient aussi parfois pour déjuger les censeurs dans des cas qui font pourtant consensus. Par ailleurs, son successeur Alexandre Walewski poursuivra cette politique sévère, comme

7. Robert Yve-Plessis, *Bibliographie raisonnée de l'argot et de la langue verte en France*, Paris, 1901, p.170.

8. Archives nationales : Censure (lois et textes) F/21/1330.

9. Victor Hallays-Dabot, *La Censure dramatique et le théâtre*, E. dentu, 1871, p.33-34.

10. Victor Hallays-Dabot, *op.cit.*, p. 8.

le rappelle Hallays-Dabot, contre « les données scabreuses, l'exploitation du vice, l'exhibition perpétuelle des drôlesses¹¹ ».

Aussi, cette troisième circulaire sur l'argot au théâtre rencontrera-t-elle un véritable écho, bien au-delà de son exercice au ministère. Elle fera le tour des théâtres et de la presse : dans la *Gazette de France* datée du 11 décembre 1865, Frédéric Béchard rappelle que « M. le ministre d'État a interdit, il y a quelques années, l'emploi de l'argot sur les scènes parisiennes », de même que deux ans plus tard, Fernand Cordier y fait allusion dans l'une de ses « Causerie[s] » du *Mousquetaire* :

Presque tous les écrivains en renom mettent des gants blancs à leurs phrases. Cela remonte à une mesure, excellente pour le moment, qu'avait prise, il y a une dizaine d'années, M. Achille Fould, alors ministre d'État. On se rappelle la spirituelle ordonnance contre l'argot.

À bas l'argot ! disait-on à la suite du ministre, et l'on avait raison¹².

Cette mesure contre l'argot, sans précédent dans l'histoire de la censure théâtrale au XIX^e siècle, a dès lors remis en question la pratique même des censeurs. Aussi, Victor Hallays-Dabot commente-t-il longuement la mesure. S'il juge bon d'empêcher la « langue du baigneur ou du ruisseau de prendre droit de cité au théâtre¹³ », c'est pour des raisons non pas linguistiques mais morales : en effet cette « intrusion dégradante de la langue du crime » serait censée abaisser le niveau moral de la France. D'ailleurs, la question de l'argot s'inscrit dans le deuxième chapitre de son ouvrage sur *La Censure dramatique et le théâtre* précisément intitulé « les questions morales ». Pourtant, si la mesure est jugée bonne par ses effets moraux, elle pose nécessairement de graves questions aux censeurs : à partir de quel moment peut-on dire d'une locution qu'elle relève de la morale ? à partir de quand relève-t-elle de la linguistique et du style ? « Où s'arrêter dans cette proscription ? », s'inquiète Hallays-Dabot. La question est si difficile à trancher que les censeurs battent toujours en retraite, d'une part à cause de l'évolution de la langue – les mots d'argot qui paraissaient intolérables à telle époque passent suffisamment dans l'usage commun pour qu'on les tolère à telle autre – et d'autre part à cause des limites propres à l'exercice de la censure qui « se trouve sur un terrain mauvais », puisque « les questions de goût lui échappent, de même que les questions littéraires¹⁴ ».

C'est pourquoi les termes argotiques se voient souvent, mais pas toujours, atténués, voire censurés, tandis que la pièce, elle, est autorisée. Mais la collection des rapports de la censure de 1853 à 1866 et publiés *in extenso* en 1892 sous le titre *La Censure sous Napoléon III*, donnerait une idée assez fautive du travail censorial : aucun des rapports publiés ne fait en effet figurer le mot « argot ».

11. *Ibid.*, p.27.

12. Fernand Cordier, « Causerie », *Le Mousquetaire*, 19 mars 1867.

13. Victor Hallays-Dabot, *op.cit.*, p. 34.

14. *Ibid.*

Les termes mêmes de « langue » ou de « langage » n'apparaissent qu'en une seule occasion, celle de *La Poudre d'or* de Victorien Sardou en 1862 : les censeurs voient en effet dans le personnage de Pougnesse un dangereux avatar de Robert Macaire ou de Chopart, et par conséquent un obstacle insurmontable à sa représentation : « S'il ne prêche pas les théories perverses de Robert Macaire, il les pratique astucieusement et il a, en les exagérant encore, les allures, le langage, le cynisme effronté de Chopart dans *Le Courrier de Lyon*¹⁵. »

Une seule allusion à la langue sur près de quatre-vingt procès-verbaux en treize ans, c'est peu. Or à regarder de plus près les cartons consignés aux Archives nationales, on s'aperçoit que cette question affleure plus régulièrement dans les années soixante que ne le laisse penser l'ouvrage.

Nous ne retiendrons pour notre examen que trois exemples contemporains les uns des autres, joués sur trois scènes parisiennes différentes en l'espace de quatre mois et dont l'argot constitue l'un des ressorts, sinon principaux, du moins marquants : *Henriette Maréchal* des frères Goncourt au théâtre français examiné le 18 septembre 1865, *La Famille Benoiton* de Victorien Sardou au théâtre du Vaudeville le 3 novembre 1865, et *Les Précieuses du jour* d'Émile Villars au théâtre des Fantaisies Parisiennes, le 22 janvier 1866.

Ces trois pièces suscitent à l'époque des réactions contrastées ainsi que des études comparatives : Francisque Sarcey rédige deux chroniques¹⁶ sur l'argot au théâtre dans le *Journal illustré*, l'une sur la *Famille Benoiton* de Sardou en 1865, l'autre sur *Les Précieuses du jour* de Villars en 1866. Par ailleurs, Henri Rochefort fustige dans un article intitulé « La Cabale de la comédie et la comédie de la cabale » cette hypocrisie qui prend pour cible l'argot au théâtre :

Dans un temps où tout le monde, du goujat jusqu'au ministre, va au bal de l'Opéra et, s'y trouvant, en accepte le tutoiement et en parle la langue, on crie à la profanation de l'art parce que deux jeunes auteurs [les frères Goncourt] peignent les scènes confuses et hardies du bal de l'Opéra dans un tableau épisodique de leur pièce. Eh mesdames, ne parlez plus l'argot, et M. Victorien Sardou ne sera pas tenté de vous montrer la Famille Benoiton¹⁷ [...].

Le comédien Got enfin, qui incarne Pierre de Bréville dans *Henriette Maréchal*, compare avec amertume l'échec de sa pièce et le succès de la comédie de Sardou : « Bien différente est la destinée de *La Famille Benoiton* au Vaudeville¹⁸... »

Quel fut donc le sort de ces trois pièces et en quoi l'argot joua-t-il un rôle majeur dans leur autorisation ou leur interdiction ? Le procès-verbal d'*Henriette*

15. *La Censure sous Napoléon III.*, op.cit., p. 219.

16. Francisque Sarcey, *Journal illustré*, n° du 26 novembre au 3 décembre 1865 et n° du 25 février au 4 mars 1866.

17. Henri Rochefort, *Le Figaro*, le 10 décembre 1865.

18. Edmond Got, 24 décembre 1865, *Journal de Edmond Got, sociétaire de la Comédie-française, 1822-1901*, publ. par son fils Médéric Got, Paris, Plon, 1910, p. 48.

Maréchal pointe les écarts de langue inacceptables qui justifieraient entre autres son interdiction :

Cette analyse où l'on ne voit qu'un drame de famille, duquel on pourrait tirer une espèce de moralité, donnerait une idée incomplète de l'ouvrage que nous avons eu à examiner.

Au lever du rideau on est en plein bal masqué de l'Opéra avec les cris d'usage, le cliquetis des propos grivois, parfois grossiers¹⁹, lancés et renvoyés, avec un entrain et une licence carnavalesques poussés aux dernières limites.

Ce tableau, que jusque-là on n'avait vu que sur des scènes inférieures, nous paraît difficilement admissible, surtout au théâtre français, où nous craignons qu'il ne cause un étonnement pénible, suivi peut-être d'improbations fâcheuses²⁰.

Cependant, en dépit de l'interdiction qui se profile, *Henriette Maréchal* verra le jour sur la scène du théâtre français. Les Goncourt ne doivent sa représentation qu'à l'intervention de la princesse Mathilde qui a demandé au maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur à partir de 1860, de « museler » les censeurs²¹. Malgré la clémence ministérielle, la commission de censure tout au long des représentations reste en émoi comme en témoigne le *Journal* des Goncourt du 30 novembre 1865 :

Perpétuelle émotion que cette vie de théâtre! Aujourd'hui, quand tout semble gagné, Thierry nous dit que la censure est dans la plus grande animation contre la pièce, qu'elle conclura peut-être à l'interdiction²².

Mais le 2 décembre, l'inquiétude des auteurs est dissipée : « La censure [raconte le *Journal*] a envoyé, pour donner son visa, son bonhomme drolatique, le censeur Planté ». On autorise donc la représentation. Pourtant, devant son échec retentissant, *Henriette Maréchal* est finalement retirée le 17 décembre sur ordre du maréchal Vaillant.

Cet exemple est instructif à plusieurs titres : si le procès-verbal témoigne d'une certaine attention portée à la langue – « propos grivois, parfois grossiers »

19. *Henriette Maréchal*, Acte I, scène 5 : « Le Monsieur : Femmes séparées de vos amants ! calicots en vacances ! Photographes sans ouvrage ! Athéniens de Chaillot !... Tas de Polichinelles ! / Deuxième masque : Va don, pékin ! / [...] Le Monsieur : Dis donc, peintre de tableaux de sage-femme ! / Deuxième masque : Jeune premier de Montmartre ! / Le Monsieur : Tourneur de mâts de Cocagne en chambre ! / Bibliothécaire de la garde nationale ! / Le Monsieur : Éleveur de sangsues mécaniques ! / Deuxième masque : Pédicure de régiment ! / Le Monsieur : Président de la Société du Bec dans l'eau ! / Deuxième masque : Abonné de la *Revue des Deux Mondes* ! / Le Monsieur : Ah ! des gros mots !... Attends ! Je vais descendre... ». Voir le procès-verbal aux Archives nationales, F/21/966.

20. Procès-verbal aux Archives nationales, F/21/971.

21. Alidor Delzant, *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, p. 116 : « Le comité, en recevant *Henriette*, comptait bien que la censure, qui fonctionnait alors avec vigilance, rognerait les ailes aux propos les plus impertinents et les plus osés de la scène du bal. Aussi n'avait-il pas demandé de suppressions ou d'adoucissements, afin de laisser aux censeurs l'odieuse des coupures ». Voir la lettre d'Edouard Thierry aux auteurs le 27 avril 1865, *op.cit.*, p. 112 : « Messieurs et chers confrères, [...] ce que je sais, c'est que la pièce ne me semble pas plus impossible au Théâtre-français qu'au Vaudeville. Ce que le Théâtre-français retrancherait dans le premier acte, sera retranché partout ailleurs et avec les mêmes ciseaux : ceux de la commission d'examen. »

22. *Journal des Goncourt – Mémoires de la vie littéraire*, deuxième volume, 1862-1865, 20 novembre 1865, Paris, Charpentier, 1891, p. 316.

– il est impossible pour autant d'affirmer que ce soit là un motif suffisant d'interdiction. La pièce qui a bénéficié d'une indulgence évidente, aurait dû être censurée non pas tant pour des raisons linguistiques, que pour des raisons morales – même si nous avons vu que les deux sont, dans l'esprit des censeurs, étroitement associées. C'est en effet la relation quasi-incestueuse de l'héroïne qui révolue la commission de censure et c'est probablement elle qui, après son échec, justifiera son retrait.

Notre deuxième exemple confirme d'ailleurs cette première intuition. *La Famille Benoiton* de Victorien Sardou est examinée par les censeurs le 3 novembre 1865, soit deux mois après *Henriette Maréchal*. Les enfants Benoiton se distinguent tous plus ou moins par la vulgarité de leur langue. Et le procès-verbal décrit précisément et avec une certaine complaisance les relâchements de langage des jeunes gens et notamment de « m^{elles} Jeanne et Camille en âge d'être mariées, écervelées, suivant les modes les plus extravagantes et se faisant remarquer par leurs excentricités en public, au théâtre, aux courses sans crainte de ressembler aux femmes galantes dont elles prennent les manières et le mauvais langage²³ ». Mais ce sont surtout les deux jeunes garçons qui complètent le tableau :

Théodule et Fanfan. Le premier écolier de quinze ans qui fume, fait partie d'un club de collégiens, se grise, découche, mène des filles au bois et répond par des grossièretés aux observations de son père. Le second, Fanfan n'a que six ans, et à l'imitation de ce qu'il voit et entend constamment, il parle la langue et jusqu'à l'argot des affaires²⁴.

Pourtant, malgré l'argot des personnages – certes assez circonscrit dans la pièce –, la censure reste magnanime et propose l'autorisation de la pièce dont voici les conclusions : « La physionomie très accentuée de ces personnages donne à cet ouvrage une animation que relève encore un dialogue toujours vif

23. Victorien Sardou, *La Famille Benoiton*, Acte I^{er}, scène 13 : « Camille : [...] mais c'est égal, paries-tu dix louis ?/ Théodule : I take ! / Camille : I gave ! / Boinoiton se lève en se récriant : Comment, dix louis !.../ Camille, *cherchant sur elle* : Laisse donc faire, papa !...Où ai-je fourré mon *betting-book* ? (Elle cherche en remontant.) / Clotilde, qui ne comprend pas : Le bouc ?.../ Champroisé, effaré : Mais c'est une ringueuse ! [...] Jeanne : Un joli four, n'est-ce pas, ce soir-là ?.../ Clotilde ! Ah ! le fait est que ce théâtre avec sa calotte de feu.../ Jeanne, riant et allant à Clotilde : Ah ! marraine qui ne comprend pas ! ah ! Elle est bonne !/ Clotilde : Quoi ?.../ Champroisé : Mademoiselle parle de la pièce./ Clotilde : La pièce ?/ Champroisé : Oui, seulement ce n'est pas tout à fait du français, chère cousine.../ Clotilde : c'est de l'argot ?/ Jeanne, protestant : Ah !... Champroisé, vivement : Mettons du parisien ! [...] Champroisé : J'ai chaud ! Crédié ! quelle ingénue ! Des mots...de l'argot ! Et Greuze qui est comme ça ! (Il l'imité.) Et l'autre qui est monté de ton !...C'est la princesse des Contes de fées !...Dès qu'elle ouvre la bouche, il tombe des grenouilles ! »

24. Victorien Sardou, *La Famille Benoiton*, Acte II, scène 6 : « Fanfan : C'est joli, cette canne-là...c'est anglais !.../ Champroisé : Vous croyez ?/ Fanfan, se levant et descendant au milieu de la scène/ Oh ! ça a tout à fait le chic anglais !/ Champroisé, à lui-même :Déjà !.../ Fanfan : Ma sœur Camille a un steack comme ça, pour aller aux courses, et une grande canne, longue, pour les bains de mer ! (Il revient à Champroisé et lui rend sa canne.) Tu connais bien ma sœur Camille, monsieur ?/ Champroisé : Et mademoiselle Jeanne aussi !...J'ai cet avantage, mon jeune monsieur !/ Fanfan : Ce sont de fameux partis, mes sœurs...- Est-ce que vous venez pour en épouser une ?/ Champroisé, stupéfait, à lui-même : Cette insinuation !.../ Fanfan : Elles auront de belles dots. (Riant) Et maman qui dit toujours comme ça, qu'elle voudrait les voir casées !... »

et spirituel ». L'exemple est révélateur des limites que s'imposent les censeurs. Et Hallays-Dabot justifie sans état d'âme ce qui est apparu aux yeux du public et de la critique comme une défaillance de la commission d'examen :

Certaines personnes s'en prirent au rôle de l'enfant et trouvèrent mauvais que l'on eût laissé dans la bouche de Fanfan les locutions d'argot dont se sert avec tant d'aplomb ce digne produit de l'éducation contemporaine²⁵.

Mais le censeur n'a pas à s'émouvoir du langage des personnages ni du bon goût de la pièce car cela excède tout simplement ses compétences. Le constat révèle surtout combien les trois circulaires sont en contradiction avec les pratiques mêmes des censeurs.

Notre troisième exemple vient pourtant contredire ces conclusions et constitue un cas unique dans l'histoire de la censure au XIX^e siècle. *Les Précieuses du jour* sont à tout point de vue un exemple frappant et unique puisqu'il s'agit d'une réécriture à deux siècles d'intervalle d'une autre critique de la langue, autrement célèbre, celle des *Précieuses ridicules* de Molière. *Les Précieuses du Jour* sont en effet les précieuses ridicules du XIX^e siècle. La structure des deux pièces est la même : deux jeunes femmes, aveuglées par leur usage affecté de la langue, se méprennent sur la qualité des jeunes gens qui leur sont présentés. Mais entre les deux siècles, la langue a singulièrement évolué : si la préciosité voulait mettre un frein aux vulgarités du langage et aux mauvaises manières, la pièce en un acte de Villars tend à dénoncer le langage libre et notamment argotique qui, comme il l'indique dans sa préface, « par une contagion chaque jour plus subtile, s'introduit dans beaucoup de salons parisiens » :

Autrefois [dit-il] les bourgeoises voulaient imiter, jusque dans le ridicule, les femmes de qualité. Aujourd'hui les grandes dames veulent imiter les petites jusque dans l'extravagance des mises, les audaces du ton et l'épicerie du langage²⁶.

Aussi, dans la pièce, les femmes n'affectent plus un « voiturez-nous ici les commodités de la conversation », mais un langage truffé d'anglicismes et de termes argotiques : un général de carrière s'alarme du mauvais pli que prennent sa fille et sa nièce, et déplore qu'elles aient renvoyé deux jeunes gens de bonne famille :

Le Général : Deux gentilshommes, mesdemoiselles, deux gentlemen, comme on dit depuis l'invasion de la langue des chevaux.

Marthe : Possible, mon général (elle porte la main à la hauteur du front et fait le salut militaire), mais pas du tout *riders*.

Nina : saluant également : Oh ! pas un brin !

25. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p.33.

26. Emile Villars, *Les Précieuses du jour, comédie en un acte*, librairie internationale, 1866, p.8.

Marthe : Ce n'est pas pour les débîner²⁷, mais quand Ninoche et moi parlions *high life*, ils étaient là...collés²⁸.

Nina : Sous bande²⁹, mon père³⁰.

La pièce s'achève sur un mauvais pastiche des *Précieuses ridicules*, dans lequel les deux jeunes filles, revenues à la raison, s'expriment désormais en vers, et sur une morale sortie tout droit d'un dictionnaire :

Le Général : Et voilà comment l'enseignement du professeur et les dispositions de ses élèves ont amené deux filles de bonne maison à se laisser séduire par un langage et des façons que les gens comme il faut prennent maintenant aux autres... [...]

Le Général : C'est entendu, mes chers enfants. (À Marthe) Toi tu tâcheras de ne pas faire de fausses notes ; ça vaut bien « la faire à l'oseille³¹ », hein ?

Marthe, indignée : Fi, mon oncle ! qui donc a jamais pu parler ainsi ?

Nina : Moi, mon père, dès demain j'achète le Dictionnaire de l'Académie. Y a-t-il une édition de poche ? [et la pièce s'achève sur ces bonnes paroles :]

Le Général : Eh ! eh ! par le temps qui court, le dictionnaire, c'est la théorie³² !

La très courte pièce de Villars est manifestement un pamphlet contre « ce langage idiot et infect, [et dont il montre] au verre grossissant [du] théâtre, la laideur pustuleuse, et [afin d']inoculer, par sa virulence même, comme un vaccin préservatif !³³ ». La valeur morale de la pièce aurait dû plaire aux censeurs. Pourtant si la *Famille Benoiton* a été autorisée un mois avant d'être jouée, celle-ci sera interdite pour un motif inédit dans les archives de la commission de censure, c'est-à-dire la langue. Voici son procès-verbal *in extenso* :

Cette pièce, faite d'après la donnée des *Précieuses ridicules*, est un prétexte pour mettre en scène tout l'argot qui court dans un certain monde.

Deux filles d'un Général, le général Raide, se trouvent en présence d'un garçon de café et d'un garçon coiffeur, qu'elles prennent pour deux gentilshommes et c'est entre ces personnages assaut de locutions excentriques, bizarres, grossières, dont la lecture peut seule donner l'idée.

Nous ne croyons pas que, même sous prétexte de leçon, un pareil langage puisse être introduit au théâtre et nous ne pouvons proposer l'autorisation de cette pièce³⁴.

Comment comprendre ce qui peut apparaître comme un revirement ? Cette censure est en réalité conforme aux codes de la lecture censoriale qui

27. Débîner: Dire du mal. — Déprécier. Mot à mot : mettre quelqu'un ou quelque chose dans la débîne, l'appauvrir moralement (Lucien Rigaud, *Dictionnaire d'argot moderne*, Nouvelle édition avec supplément, Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1888).

28. Coller : Dans une controverse, c'est embarrasser son interlocuteur jusqu'au mutisme. — Dans un examen scolaire, c'est convaincre un élève d'ignorance. — Coller sous bande, mettre dans un grand embarras ; expression empruntée aux joueurs de billard (Rigaud, *Dictionnaire d'argot moderne*, *op. cit.*).

29. Bande (coller sous) : Mettre quelqu'un dans une situation difficile, — réduire son contradicteur au silence. — Allusion à l'embarras du joueur de billard dont la bille touche la bande (*ibid.*).

30. Émile Villars, *Les Précieuses du jour, comédie en un acte*, Paris, Librairie internationale, 1866, p. 20.

31. Faire à l'oseille (la) : Faire une plaisanterie de mauvais goût, une mauvaise charge, se moquer de quelqu'un (*ibid.*).

32. Émile Villars, *op. cit.*, p. 48-52.

33. *Ibid.*, p. 10.

34. Archives nationales, F/18/1214.

repose sur une approche holiste du texte, accordant la primeur à l'idée générale et non au mot isolé. Car, d'après le censeur, le mot dépend à la fois de l'idée d'ensemble et du contexte extratextuel dans lequel il est écrit. Contrairement à Zola qui s'imaginait « une besogne comparable à celle des jésuites, auxquels on a reproché leur casuistique³⁵ », découvrant, croyait-il, « des négligences dans chaque mot », le censeur ne s'arrête au mot qu'en tant qu'il se rattache à l'ensemble³⁶. Pourtant, contrairement au holisme sémantique qui rend la partie – le mot ou la phrase – *inanalysable* (en tant qu'indissociée du tout), c'est à elle que le censeur doit nécessairement s'arrêter puisque son travail réside justement dans le relevé de ces signes – mot, phrase, paragraphe ou scène – révélateurs de l'ensemble. Le mot est précisément ce qui prouve ou garantit l'intentionnalité de l'écrivain : seul, il n'a pas de signification propre ; pris dans un tout, il révèle *l'esprit* de la pièce, et par là même, celui de l'auteur. C'est précisément ce qui a été répondu à Villars lorsqu'il s'est plaint de la censure de sa pièce : « L'argot est l'idée de la pièce³⁷ ». Même pour le dénoncer, l'argot, parce qu'il est une langue immorale, ne peut pas constituer un thème au théâtre et ne saurait être un argument. Et l'auteur de comparer son sort à celui de la *Famille Benoiton* :

La « Famille Benoiton », ne défera pas une seule benoitonne, – aussi bien n'est-ce pas son affaire, – mais elle en fera quelques-unes de plus... Par ci, par là, un mot étrange, sale ou bête, c'est charmant... Chose singulière ! mystère ! on le tolère là où il n'est pas à sa place, là où il est un paillon ou un piment, et on le prohibe juste dans une pièce qui prend à partie ce langage idiot et infect [...] ³⁸.

Ce qui est commun à ces trois exemples, c'est la manière dont la bourgeoisie s'est emparée de l'argot, c'est-à-dire de la langue du peuple ; et c'est probablement ce qui explique la fébrilité des gouvernements et la tentation censoriale. Car dans le miroir que lui tend le théâtre, la bourgeoisie y verrait son propre reflet. Aussi cette censure, dont on a vu qu'elle n'aboutit pas toujours, procède-t-elle d'un véritable déni. Conscient de l'incursion de l'argot jusque dans les élites, le gouvernement veut cacher cette réalité. Et malgré l'impuissance des censeurs à appliquer des circulaires qui excèdent leurs prérogatives, les écrivains cèdent eux-mêmes à l'autocensure en polissant leur langue et en gommant l'argot si bien qu'«[i]l en résulte », écrit Fernand Cordier, « un contraste bizarre, la plus étrange des cacophonies. On parle d'une façon, familièrement ; on écrit d'une autre façon, pompeusement. [...] ³⁹ » et de conclure qu'au théâtre : « Il ne faut pas trop d'argot, mais il en faut un peu. »

35. Préface, *Nana* au théâtre 1881, Émile Zola, *Œuvres Complètes*, tome XV, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 802.

36. Voir sur cette question Clélia Anfray, « Lecteur d'État. Une esthétique holiste de la réception », *Poétique*, n° 163, 2010, p. 349-359.

37. Villars, *op. cit.*, p. 9.

38. *Ibid.*, p.10.

39. Fernand Cordier, art. cit.

