

Critique ou théoricien ? Sarcey et les vaudevillistes

Violaine HEYRAUD

Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle

EA 3423 – Centre de Recherches sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19)

Sarcey était un grand amateur de vaudevilles. Si ce goût constituait, pour ses détracteurs, un nouveau chef d'accusation, c'est, pour la recherche sur le théâtre léger, une bénédiction. Les comptes rendus consciencieux de Sarcey autour de ce répertoire modeste livrent de précieuses informations sur la réception de ce théâtre mais aussi, en amont, sur les méthodes de composition des vaudevillistes du XIX^e siècle. La production de vaudevilles est alors pléthorique mais Sarcey les voit tous, et plusieurs fois, même ceux qui l'avaient peu convaincu le soir de la première¹. En été, Sarcey, fidèle au poste, multiplie dans ses feuilletons les recensions de vaudevilles² : grands classiques du genre repris pour attirer le public dans Paris déserté, ou tentatives audacieuses que les directeurs ne risquent que pendant les chaleurs d'août – c'est toute l'histoire d'*Un chapeau de paille d'Italie* (1851). Pourquoi s'intéresser autant au vaudeville ? Ce genre bat pourtant en brèche certains des principes de Sarcey ; mais c'est parce que la fantaisie propre au vaudeville peut heurter le « bon sens³ » et forcer la « logique⁴ » que cet art est, pour Sarcey, l'un des plus difficiles. Ce genre, déjà vieilli, mais sans cesse rejoué, inspire sa réflexion dramatique. Le vaudeville menace toujours de s'user mais reste, pour Sarcey, un genre moderne : d'abord parce qu'il est né avec les intrigues de Beaumarchais ; ensuite parce qu'il traite de l'éphémère dans la vie humaine jusqu'à rejoindre, pour Jean Hartweg, « la définition baudelairienne de la modernité⁵ ». Genre à construire, il permet, comme le mélodrame, « de réfléchir aux lois du théâtre, précisément parce que le public et la critique ne le respectent pas comme la tragédie classique⁶ ». Critique ou théoricien ? Le spectateur Sarcey ne boude pas son plaisir en assistant à un vaudeville. Mais ce plaisir prouve bien que l'auteur a atteint son but : Sarcey, tout en goûtant ce genre, cherche aussi à le penser. À bien des égards, il semble que Sarcey comble un vide théorique en produisant la poétique manquante du vaudeville. Ses comptes rendus, loin d'être de pures descriptions⁷, contiennent aussi des

¹ Par exemple *Les Chemins de fer* de Labiche, Delacour et Choler, voir Francisque Sarcey, *Le Temps*, 9 décembre 1867.

² Quand Sarcey ne profite pas de ces feuilletons estivaux pour développer certaines théories extensives, comme en 1867 ou en 1875.

³ Qualité humaine et dramatique essentielle pour Sarcey, convoquée dans maints articles, par exemple le 2 décembre 1867, le 30 juin 1879 ou le 5 août 1889.

⁴ Autre terme chéri du critique, présent par exemple dans les feuilletons du 6 juillet 1868, du 18 octobre 1875 ou du 29 janvier 1894.

⁵ Jean Hartweg, *Esthétique et dramaturgie dans l'œuvre critique de Francisque Sarcey*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Thomas Nordmann, Université de Picardie, 2008, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁷ Sur l'importance du résumé dans les comptes rendus de pièces par la critique du XIX^e siècle, voir Olivier Bara, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », dans *Le Miel et le Fiel : la critique théâtrale*

prescriptions. En soumettant la fantaisie à un système, Sarcey ne délivre pas une liste de recettes mais rehausse la pratique vaudevillesque, longtemps artisanale, en la considérant comme un art qui requiert une codification. Il ne s'agit pas, pour lui, de flatter en démagogue les préférences du public. Le vaudeville est ainsi, pour lui, bien supérieur à l'opérette, censée l'avoir « tué⁸ » en détournant de lui spectateurs et auteurs : à Sarcey de les éduquer à un divertissement de qualité, si « éminemment français⁹ ». Comment s'y prend-il ? Ses recommandations, ses réticences, il les puise dans son expérience de spectateur ainsi que dans une mémoire, héritée du rire des anciens, du rire « de nos pères¹⁰ ». Dans ces lignes où se dessine une histoire du vaudeville, Sarcey sépare le bon grain de l'ivraie et réclame des évolutions nécessaires au public contemporain, d'où cette idée phare : l'invention doit trouver sa place dans l'incontournable continuation de la tradition. Deux questions se posent : la poétique rêvée du vaudeville selon Sarcey se réalise-t-elle dans les spectacles amusants dont il rend compte ? S'agit-il d'une poétique en mouvement, qui s'infléchirait au fil du temps ? Il faudrait pouvoir examiner la totalité de ses feuilletons où le vaudeville est omniprésent. Une enquête rapide sur ses six premiers mois passés au *Temps*, de juin à décembre 1867, révèle ainsi que la Comédie-Française n'est guère plus citée que les Bouffes-Parisiens, théâtre qui tente de « rendre la vie au vaudeville, qui se meurt¹¹ ». La hiérarchisation des genres, certes réelle, n'a pas de conséquence discriminante sur la place accordée par Sarcey au vaudeville. En 1867, par exemple, il néglige Shakespeare sans scrupules et retarde son compte rendu d'*Hamlet* pour montrer en urgence pourquoi le dernier vaudeville de Legouvé est particulièrement raté¹². Pour évoquer la réflexion de Sarcey sur le vaudeville, cette étude tentera de parcourir ces quarante années de feuilletons dramatiques en se concentrant sur quelques grands noms et grands succès de l'histoire du vaudeville dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il faut tout d'abord évoquer la double posture de Sarcey face au vaudeville : chez lui, le plaisir du spectateur ne s'efface jamais, même lorsqu'il écrit en théoricien. Ensuite, nous examinerons la vision que Sarcey porte sur la « révolution » déclenchée par les vaudevillistes contemporains, et en premier lieu par Labiche. Enfin, il faudra se demander si ses principes dramatiques résistent, dans sa vieillesse, au plaisir apporté par les folies des nouveaux créateurs, comme Hennequin ou Feydeau.

Plaisir et science du vaudeville

Pendant quarante ans, Sarcey pleure à longueur de feuilletons la mort du vaudeville. Le genre est pourtant bien vivant, et Sarcey le défend sans relâche. Dès 1867, il note que le succès de la reprise de *L'Ours et le Pacha* de Scribe doit donner au « directeur de la Gaîté, une indication précieuse qu'il ferait bien de ne pas négliger¹³ » :

Qui sait si, au lieu de s'obstiner au mélodrame, où décidément la foule ne mord plus, il ne pousserait pas avantage quelque pointe vers le grand vaudeville ? Je vois qu'aux représentations à bénéfice, les vaudevilles bouffons que viennent représenter les acteurs du

en France au XIX^e siècle, sous la direction de Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, PUPS, 2008.

⁸ *Le Temps*, 3 mars 1884.

⁹ *Le Temps*, 2 septembre 1867.

¹⁰ L'expression revient fréquemment sous sa plume, par exemple le 22 juillet 1867, le 15 novembre 1875 ou le 15 août 1887.

¹¹ *Le Temps*, 2 septembre 1867.

¹² *Le Temps*, 9 décembre 1867.

¹³ *Le Temps*, 22 juillet 1867.

Gymnase ou du Palais-Royal soulèvent toujours aux troisièmes galeries des tonnerres d'applaudissements et de rires. Pourquoi ne pas servir ces gens-là à leur goût¹⁴ ?

Ce comique manque de raffinement mais porte bel et bien, et s'adresse à tous sans distinction, comme les plaisanteries du *Procès Veauradieux* de Hennequin, en 1875 : « Ce sont des mots de théâtre, qui ne sont pas seulement compris de quelques délicats, qui font éclater de rire toute une salle¹⁵. » Ce plaisir à lui seul doit légitimer la représentation du vaudeville. Sarcey avance aussi l'argument économique, et soupire :

Nous avons vu le temps qu'un joli petit acte, comme le *Mari dans du coton*, ou l'*Homme n'est pas parfait*, y faisait recette. Ces aimables vaudevilles, si faciles à monter, et dont la chute, s'ils ne réussissent point, est si peu coûteuse, n'attirent plus personne à présent ; ils semblent fades à un public blasé du piment d'Offenbach¹⁶.

D'ailleurs certains directeurs, ruinés par les opérettes onéreuses qui, toujours remises sur les scènes, finissent par lasser le public, reviennent, contraints et forcés, au vaudeville. Sarcey applaudit ces initiatives avec la même constance. En 1867, il félicite le directeur des Folies-Dramatiques pour son retour à une ancienne « pochade en trois actes », *L'Ange de mes rêves*, de Varin et Delaporte¹⁷. Dans les années 1880, c'est le jeune Fernand Samuel qu'il encourage, à la tête de la Renaissance, quitte à lui consacrer parfois un feuilleton entier¹⁸.

Pour autant, il faut se garder d'une production industrielle des vaudevilles. Ainsi, le vaudeville d'été *Les Vacances de Beautendon* de Granger et Abraham au Théâtre Cluny (1879) ressasse des « procédés connus » et compile les meilleurs effets de Labiche, dans ces pièces qui « se fabriquent à présent comme des gaufres¹⁹ ». Sarcey prévient les auteurs : « c'est vraiment un art bien vulgaire quand il n'est pas le premier de tous, que celui du vaudevilliste²⁰. » Le vaudeville doit proposer au public un jeu intellectuel. Sarcey use de nombreuses métaphores ludiques, les carambolages du billard pour évoquer la progression de l'action²¹, ainsi que le jeu d'échecs. D'après les règles du jeu vaudevillesque, le public modère ses exigences en termes de vraisemblance ou même de morale mais veut s'engager dans une partie tactique avec l'auteur : « Quand le vaudevilliste pousse un pion d'une certaine façon, et en de certaines positions, il n'est pas un spectateur qui ne comprenne ce que cela veut dire, et qui n'attende la suite. Nous devinons tous à demi-mot ; car nous savons le jeu²². » Attention, néanmoins, à ce que ce jeu ne vire pas, comme chez Hennequin, au « casse-tête chinois²³ ».

En réalité, Sarcey éprouve des difficultés à définir le vaudeville. Jean Hartweg l'a bien montré au sujet d'un feuilleton théorique daté d'août 1867 :

Faute de cerner la notion de vaudeville, Sarcey la fait éclater en trois genres : le vaudeville de mœurs, comme *L'homme n'est pas parfait* de Lambert-Thiboust, qui peint le monde de la Halle, ou *Les Curieuses* de Meilhac, étude des grandes dames ; le vaudeville de caractère,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Le Temps*, 28 juin 1875.

¹⁶ *Le Temps*, 29 juillet 1867 au sujet des Variétés. Lambert-Thiboust est l'auteur des deux pièces citées, créées au Théâtre des Variétés : *Un mari dans du coton*, « scènes d'intérieur mêlées de couplets » (6 avril 1862), et *L'homme n'est pas parfait*, « tableau populaire en un acte » (12 mars 1864).

¹⁷ *Le Temps*, 22 juillet 1867.

¹⁸ Par exemple le 27 février 1888, à l'occasion du succès de *Cocard et Bicoquet*, bouffonnerie-vaudeville en trois actes de Raymond et Boucheron.

¹⁹ *Le Temps*, 7 juillet 1879.

²⁰ *Le Temps*, 30 septembre 1867.

²¹ Par exemple le 11 octobre 1875, au sujet de Scribe.

²² *Le Temps*, 17 janvier 1870, au sujet du *Plus heureux des trois* de Labiche.

²³ *Le Temps*, 28 juin 1875, au sujet du *Procès Veauradieux* d'Alfred Hennequin au Théâtre du Vaudeville.

comme *Le Voyage de M. Perrichon*, dont le sujet est un proverbe qu'on pourrait résumer ainsi : « L'homme est un ingrat, et préfère voir le visage d'un obligé que celui d'un bienfaiteur » ; enfin le vaudeville d'intrigue, comme *Un chapeau de paille d'Italie*, dans lequel Sarcey verra le prototype d'un nouveau genre. « Le vaudeville peut également se ranger sous ces trois catégories », note-t-il par souci d'exhaustivité²⁴ ; un an plus tard, le souci de rigueur théorique l'emportera, et le vaudeville tout entier basculera du côté des « événements » conçus comme moteur de l'action²⁵.

En effet, le 6 juillet 1868, Sarcey propose cette séparation :

Il y a dans la vie trois forces qui la dirigent : le caractère, les passions et les événements. De même aussi au théâtre. Une situation étant donnée, on peut la développer de trois façons, soit en peignant les hommes qui l'exploitent ou la subissent : ce sont les comédies de caractère ; soit en mettant en jeu les passions, qui enflamment le cœur comme de rapides éclairs, et le poussent, dans le court instant de leur durée, à des résolutions violentes. Presque tous les drames relèvent de ce second mode d'envisager l'art. Il est enfin permis de chercher, en dehors de ces grands mobiles des actions humaines, les caractères et les passions, la part d'influence qu'ont les événements qui naissent d'une situation, et qui la compliquent. Nous sommes ici en plein vaudeville²⁶.

Le vaudeville est soumis aux événements et offre une place prépondérante au hasard, voici une constante dans les écrits de Sarcey. Il range donc *Une chaîne* de Scribe (1841) dans le champ du vaudeville, glissant sur la situation de la pièce, celle d'un jeune homme qui rompt une liaison encombrante pour se marier. Scribe aurait délibérément « laiss[é] de côté » les « caractères » et les « passions », et Sarcey insiste peu sur la souffrance de la femme délaissée, pourtant soulignée par Scribe : « Il est évident que certaines scènes d'amour et de reproches sont commandées par la situation même ; on ne peut les éviter ; [Scribe] les traversera donc, mais sans s'y arrêter²⁷. » Sarcey met plutôt en exergue les « événements » garants du mouvement essentiel au vaudeville : « Craintes de surprise, lettres interceptées, duels, et la femme qui se cache, et le père de la jeune fille devenu, malgré lui, complice de l'adultère²⁸. » En l'espace d'un an, Sarcey propose donc deux approches du vaudeville. Il tente d'abord de l'investir et de le définir en le scindant (août 1867). Mais ces ramifications ne sont-elles pas trop complexes pour opérer durablement ? Il utilise ensuite la méthode inverse : définir le vaudeville de l'extérieur, par une confrontation avec d'autres genres (juillet 1868). Cette fois il ne risque plus une division trop subtile, mais la confusion : *Une chaîne* reste un choix bien discutable pour définir le vaudeville – j'y reviendrai.

Quoi qu'il en soit, Sarcey retient la nécessité de soigner la construction événementielle du vaudeville. Il cite donc volontiers les classiques du genre. Parfois peu clément envers Scribe, Sarcey n'hésite toutefois pas à nuancer les critiques fameuses de Gautier ou de Dumas fils²⁹. Il vante son « invention », son « génie³⁰ », et le juge meilleur technicien que Beaumarchais dans l'art des « préparations » ou dans la cohérence des caractères. Quant à Duvert et Lauzanne, ils alliaient avec bonheur conduite de l'action et art du dialogue³¹.

Le vaudeville vise le rire mais c'est, selon Sarcey, un amusement exigeant. Il lui faut des auteurs dignes non pas de le transformer, mais de le rénover. Le public a

²⁴ *Le Temps*, 5 août 1867.

²⁵ Jean Hartweg, *op. cit.*, p. 136-137.

²⁶ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 6 juillet 1868.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Le Temps*, 15 novembre 1875.

changé, il veut du réalisme. L'intrigue d'*Oscar ou le mari qui trompe sa femme*, de Scribe (1842), ne peut plus le satisfaire. Oscar, un homme marié, souhaite séduire sa jeune pupille. Son épouse, avertie, cherche à le confondre : pour ce faire elle accuse la femme de chambre d'entretenir une liaison avec son mari. Pupille séduite, femme de chambre déshonorée : ces entorses à la morale sont désormais, juge Sarcey, par trop invraisemblables. C'est avec prudence que les jeunes auteurs peuvent s'inspirer des « charmantes bluettes » de Duvert et Lauzanne : « Il y en a de démodées dans le nombre. D'autres, avec de légères retouches, pourront encore affronter la rampe³². » Sarcey respecte l'évolution du public. Il est très tôt persuadé que « ce qui manque le plus, [...] ce n'est pas le public, ce sont les vaudevillistes³³ ». Son amour du vaudeville, loin d'être passéiste, l'encourage toujours à stimuler l'imagination des auteurs qui lui sont contemporains. En cela, Sarcey reflète l'exigence générale du public, acquis aux nouvelles habitudes dramatiques données par Labiche.

La « petite révolution³⁴ » du vaudeville et Labiche

Pour Sarcey, les directeurs de théâtre, aveuglés par les faux éclats des grandes opérettes, ont négligé la formation des nouveaux vaudevillistes : « C'est le métier qui manque à cette heure. Sauf trois ou quatre vaudevillistes émérites, tous ceux qui font de la comédie de ce genre aujourd'hui, ou feignent de mépriser le métier ou l'ignorent³⁵. » Or ce métier a été forgé par des auteurs talentueux, à l'origine de ce que Sarcey appelle « une petite révolution³⁶ ». Ils ont pour nom Labiche, Meilhac et Halévy, les « frères siamois du vaudeville³⁷ », et Gondinet, qui n'a pas atteint la même postérité. Le maître de tous, bien sûr, reste Labiche ; d'où mon attention plus particulière, ici, aux feuillets que Sarcey lui consacre. En raison de sa longue production, Labiche appartient à la fois au passé – voire au mythe fondateur d'*Un chapeau de paille d'Italie* (1851) – et au présent : sa dernière pièce, *La Clé*, date de 1877. Sarcey retrouve même son empreinte chez de jeunes gens pleins d'avenir, comme Feydeau. Revenons sur les critères que Sarcey retient pour évaluer un vaudeville :

Que de choses nous demandons à un vaudeville, dont ne s'inquiétaient pas nos pères ! Nous voulons qu'il y ait une idée première, de la fantaisie, de l'observation, du dialogue ; un ensemble de troupe excellent, et encore, pour peu que la chose cloche par quelque endroit, nous faisons les dégoûtés³⁸.

Ces points sont fréquemment mobilisés par Sarcey, qui les analyse presque systématiquement dans cet ordre. Dans tous ces domaines, Labiche semble un modèle indiscuté.

La première invention de Labiche et de ses contemporains, c'est donc l'introduction de l'idée dans le vaudeville, qui n'est plus un pur prétexte aux jeux de scènes ou au quiproquo. Par exemple, *Le Voyage de M. Perrichon* s'entend à démontrer l'ingratitude humaine. Chez les jeunes vaudevillistes, en revanche, « c'est, au rebours de la fable, le fonds [*sic*] qui manque le plus³⁹ » car il est bien difficile de renouveler les

³² *Ibid.*

³³ *Le Temps*, 4 novembre 1867.

³⁴ *Le Temps*, 18 octobre 1875, à propos du *Panache* de Gondinet.

³⁵ *Le Temps*, 15 novembre 1875.

³⁶ *Le Temps*, 18 octobre 1875.

³⁷ *Le Temps*, 18 février 1878.

³⁸ *Le Temps*, 1^{er} février 1875.

³⁹ *Le Temps*, 24 novembre 1884.

« sujets » de pièces – ce que Sarcey nomme la « poétique⁴⁰ ». Attention, le vaudevilliste doit se concentrer sur une idée simple, comme le montre la critique assassine de *Miss Suzanne* de Legouvé. Sarcey rappelle le point de départ de la pièce : un ouvrier sculpteur regrette son manque d'éducation. Sarcey fait mine d'oublier que cette idée convient mieux à « une chaire de prédicateur ou de moraliste⁴¹ » : il veut au moins en voir le développement. Mais comment Legouvé pourrait-il suivre son idée dans une pièce qui en contient trop ? À l'acte II, apparaît une jeune fille élevée en Amérique, qui vante la liberté des femmes : « Voici un autre thème. Je ne dis pas qu'il ne soit, lui aussi, fort intéressant à examiner. Mais il a un grand tort, un tort irrémédiable, c'est de venir le second, et qui pis est, de n'être pas le dernier⁴². » Puis Legouvé met en scène deux sœurs, une belle et une laide, et pose la question de la primauté de la beauté sur la vertu, d'ailleurs à l'origine du titre initial de la pièce : *La Laide*. Et voilà qu'à l'acte III surgit une autre « thèse⁴³ » : un aristocrate s'éprend de la fille du sculpteur mais sa famille s'oppose à ce mariage. Sarcey, souriant, imagine encore un autre débat pour la pièce de Legouvé : « Les sculpteurs en bois sont-ils des artistes ou des ouvriers⁴⁴ ? »

Ce que Sarcey reproche à Legouvé, c'est, en fin de compte, de ne pas connaître la « pièce bien faite ». Jean Hartweg a rappelé que cette expression, si souvent associée à Sarcey, apparaît pour la première fois sous sa plume dans *L'Opinion nationale* le 24 juin 1861⁴⁵ : Sarcey dit alors citer l'argot parisien, qu'en bon provincial il ne se serait pas encore approprié. Désormais, il l'impute à « l'argot des coulisses⁴⁶ », qu'il possède parfaitement. La conduite d'une pièce doit être logique. Mais elle doit aussi ménager quelques surprises. Sarcey connaît par cœur les patrons types de la « pièce bien faite » et admire ceux qui parviennent à les dépasser. Meilhac et Halévy, par exemple, partent d'une donnée conventionnelle dans *La Petite Marquise* (Théâtre des Variétés, 13 février 1874) mais compliquent le plan attendu – et que Sarcey lui-même avait esquissé⁴⁷. Dans *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) ou *La Cagnotte* (1864) de Labiche, « le point de départ est précis ; et si l'on ne peut prévoir par où l'auteur veut passer, on sait tout au moins où il va⁴⁸ ». Labiche est original car il imprime au modèle scribien « une liberté et une aisance tout autres⁴⁹ » : « à chaque instant Labiche poussera des pointes en divers sens, se livrera à des fantaisies imprévues, qui toutes, par un fil subtil et presque invisible, se rattacheront au sujet proposé⁵⁰. » Par ses « saillies⁵¹ », ses « fusées de mots drôles⁵² », Labiche apporte verticalité et dynamisme au déroulement linéaire d'une intrigue bien pensée. Enfin, pour réussir un vaudeville, mieux vaut parier sur un petit nombre d'actes : les auteurs s'empêchent en trois actes et plus⁵³. La raison en est d'ailleurs financière : Sarcey accuse la SACD d'avoir aligné les droits d'auteurs de pièces en deux actes sur ceux des pièces en un acte. Il regrette la sagesse de Duvert et

⁴⁰ *Le Temps*, 19 juillet 1886.

⁴¹ *Le Temps*, 9 décembre 1867.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Jean Hartweg, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁶ *Le Temps*, 9 décembre 1867.

⁴⁷ *Le Temps*, 16 février 1874.

⁴⁸ *Le Temps*, 2 décembre 1867.

⁴⁹ *Le Temps*, 5 août 1889.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Le Temps*, 2 décembre 1867, au sujet de la pièce *Les Chemins de fer* de Labiche, Delacour et Cholier.

⁵² *Le Temps*, 29 juillet 1867, au sujet de *La Grammaire* de Labiche et Jolly.

⁵³ *Le Temps*, 9 décembre 1867.

Lauzanne, se restreignant à deux actes, un pour l'exposition, l'autre pour le développement et la conclusion⁵⁴.

Néanmoins, fût-ce bien tentant, il ne faut pas limiter Sarcey au culte de la « pièce bien faite ». Il pardonne volontiers les défauts de construction dramatique s'ils sont rattrapés par d'autres qualités. Le 18 octobre 1875, Sarcey juge *Le Panache* de Gondinet en parfait désaccord avec la « pièce bien faite ». L'acte II « ne fait point avancer d'un seul pas l'idée morale du *Panache* [livrée à l'acte I] ; aucun des incidents qu'il soulève ne l'enrichit d'un seul trait. Le public n'est pas sans comprendre l'inutilité de toute cette partie de l'œuvre, et il traduit cette impression à sa façon : Ce n'est pas une pièce bien faite ! dit-il⁵⁵. » Sarcey ajoute pourtant : « il y a de l'excellent dans la pièce de Gondinet ; il y en a beaucoup.⁵⁶ » L'intrigue contient des audaces politiques, visiblement atténuées par la censure ; le dialogue est « travaillé, fini, perlé⁵⁷ ». Sarcey conclut : « Ce n'est pas une pièce bien faite, que le *Panache*, comme disait le monsieur en question [un spectateur]. C'est mieux ; mais nous aimons tellement les formes consacrées, que j'ignore si la foule mordra à ce mets de haut goût⁵⁸. » Voici donc Sarcey en lutte contre la foule amoureuse de la « pièce bien faite », ce qui ne manque pas d'étonner deux mois après l'été 1875, si fertile en théorie dramatique et en conseils de poétique. Il y a donc un salut hors de la « pièce bien faite », pour peu que l'auteur sache allier observation et bouffonnerie et ancrer ses situations dans la vérité : « Ce qu'il y a d'admirable dans toutes les pièces que Labiche a écrites en se jouant, c'est que, au milieu des fantaisies les plus extravagantes, il se trouve toujours des traits d'une observation profonde⁵⁹. » Labiche écrit enfin avec des couplets : c'est alors encore la marque de fabrique du vaudeville⁶⁰, qui doit rester, pour Sarcey, un genre codifié. Ainsi, l'abandon des couplets dans une reprise de *L'Affaire de la rue de Lourcine* au Palais-Royal⁶¹ lui paraît fort dommageable.

De nombreux vaudevillistes ont donc comblé les attentes de Sarcey : une idée de départ, un développement convaincant, des caractères qui tiennent du vrai, de l'esprit, parfois des chansons. Pourquoi Sarcey place-t-il Labiche au-dessus de Meilhac et Halévy ? Sans doute parce qu'il ne pardonne pas au duo de s'être fourvoyé dans l'opéra-bouffe... Mais aussi parce que Meilhac et Halévy déploient un comique trop délicat et « quelquefois même raffiné⁶² », dit-il à propos de *L'Été de la Saint-Martin* à la Comédie-Française (1873). Sarcey admet mal la séduction qu'exercent sur lui « des riens charmants, de délicieuses bagatelles⁶³ ». Il y devine trop « le sourire malicieux de Meilhac qui tient les fils de ces pantins » au lieu de goûter « la conduite logique d'une pièce⁶⁴ ». La distance souriante, ou « sceptique⁶⁵ », de Meilhac a pour Sarcey l'effet pervers de diviser le public, voire de le tromper. Pour le coup, Sarcey s'indigne : « Avec tout cela il nous enchante et il dérouté une bonne partie du public. Il n'y a rien de si dangereux au théâtre que l'ironie ; car elle n'est pas comprise à moins d'être énorme et

⁵⁴ *Le Temps*, 17 septembre 1883.

⁵⁵ *Le Temps*, 18 octobre 1875.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Le Temps*, 17 septembre 1883.

⁶⁰ Rappelons que les vaudevillistes tendent à réduire les couplets au fil du temps. Après les décrets de 1864 sur la liberté des théâtres, ils ne sont plus tenus d'en insérer dans leurs pièces.

⁶¹ *Le Temps*, 17 septembre 1883.

⁶² *Le Temps*, 7 juillet 1873.

⁶³ *Le Temps*, 16 février 1874, au sujet de *La Petite Marquise*.

⁶⁴ *Le Temps*, 5 août 1889.

⁶⁵ *Ibid.*

poussée jusqu'à l'extrême bouffonnerie⁶⁶. » Un pas de plus, et c'est le fumisme et l'esprit « chatnoiresque⁶⁷ », trop éminemment parisien. Sarcey rappelle ainsi que la blague est « antidramatique⁶⁸ » alors qu'« un trait de sentiment ou un mot de Labiche enlève toute une salle⁶⁹ ». Sarcey préférera toujours la « franche⁷⁰ » gaieté de Labiche à « l'ironie⁷¹ » de Meilhac.

Mais les feuilletons du *Temps* semblent esquisser un Labiche idéal, qui appartiendrait au passé. Sarcey trouve ses pièces des années 1860 et 1870 trop complexes. *Les Chemins de fer* déroulent « cinq actes, sans action d'aucune sorte⁷² » ; Sarcey, pour une fois, renonce à les résumer. Ailleurs, c'est l'idée de départ qui laisse à désirer. *Le Papa du prix d'honneur* (1868) nourrit une invraisemblable illusion : dans cette pièce, le collègue « forme les enfants pour les carrières glorieuses, et [...] les prix qu'il distribue sont des brevets de génie⁷³ ». Pour Sarcey, il est bien connu que le collègue sert avant tout à forger « le bon sens ». En contrevenant à cette idée, c'est Labiche qui sort du bon sens, et qui en fait sortir sa pièce par la même occasion. Aucun retour en grâce ne se dessine en 1874 avec *Les Samedis de Madame* de Labiche et Duru au Palais-Royal : « Plus Labiche avance dans sa carrière, plus il traite le théâtre en pays conquis. Tout sujet à cette heure lui est indifférent⁷⁴. » L'usure guette le jeu des acteurs : le public se lasse de voir Geoffroy dans le même rôle ; les comédiens des années 1880, désemparés devant « l'art fossile⁷⁵ » de jouer *Un chapeau de paille d'Italie*, ont perdu la tradition du jeu brûleur. Est-ce parce que Labiche n'a guère modifié sa technique ? *Les Chemins de fer* deviennent pour Sarcey « le dernier mot du système qu'a inauguré le *Chapeau de paille d'Italie*⁷⁶ ». Et pourtant, toutes ces critiques n'entament pas durablement le mythe. Avec le temps, Sarcey modère sa sévérité et amnistie Labiche de ses défauts : en 1875, il va jusqu'à prétendre que *Doit-on le dire ?* est une de ses meilleures pièces car elle prend une « idée pour thèse de développement⁷⁷ » alors qu'en 1872, cette charmante « balle élastique⁷⁸ » ne créait que désordre dans l'esprit des spectateurs. Mais si *Un chapeau de paille d'Italie* est devenu un classique, « *Le Cid* de la farce⁷⁹ », il faut pousser le genre dans de nouvelles voies.

Vaudevilles fin de siècle et audaces

Sarcey semble un formidable promoteur du vaudeville, encourageant le public, les acteurs, les directeurs. Ses apostrophes aux apprentis auteurs restent-ils lettre morte ? À l'en croire, Sarcey aurait prêté main forte à de jeunes vaudevillistes, comme Feydeau :

Il nous lut, il y a quelques mois, le *Tailleur pour dames* ; je dis : nous, parce que je n'étais pas seul à écouter cette lecture. Ce vaudeville nous parut à tous d'une gaieté étourdissante. Je ne me rendais pas très bien compte de ce qu'il donnerait à la scène. Il y avait tant de quiproquos, rebondissant les uns sur les autres, que je craignais chez le public un peu d'embrouillement et

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Le Temps*, 25 avril 1892.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.* Ce terme apparaît maintes fois dans les critiques de Sarcey.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Le Temps*, 2 décembre 1867.

⁷³ *Le Temps*, 10 février 1868.

⁷⁴ *Le Temps*, 21 septembre 1874.

⁷⁵ *Le Temps*, 9 novembre 1885.

⁷⁶ *Le Temps*, 2 décembre 1867.

⁷⁷ *Le Temps*, 18 octobre 1875.

⁷⁸ *Le Temps*, 23 décembre 1872.

⁷⁹ *Le Temps*, 9 novembre 1885.

de fatigue. Mais le dialogue était si plaisant, le comique y jaillissait de toutes parts avec tant d'imprévu, c'était un feu roulant de mots si drôles, que je n'hésitai pas à me départir en sa faveur d'une règle de prudence que je me suis sévèrement imposée. Contre toutes mes habitudes, je la recommandai aux directeurs chez qui je pensais qu'elle se pourrait jouer⁸⁰.

Coquet, Sarcey prétend n'avoir aucune influence sur les directeurs et vante l'audace de Samuel qui a reçu la pièce à la Renaissance. Mais il fanfaronne peut-être : Samuel, grand camarade d'adolescence de Feydeau⁸¹, n'avait sans doute pas grand besoin de cette recommandation. Toujours est-il que Sarcey a su voir la marque de Labiche en Feydeau. Les renouveaux que Sarcey désire, en effet, doivent s'enraciner dans la tradition. C'est aussi valable pour le jeu d'acteur : Sarcey rit à une reprise de *La Famille Benoiton* de Sardou parce que les acteurs, les mêmes qu'à la création, ont mûri leur rôle par une longue pratique⁸². De même, les auteurs doivent travailler leur métier en s'inspirant des anciens. Mais comment renouveler le vaudeville une fois ses conventions bien admises ? Il y a des principes intangibles. Par exemple, écrire en vers est acceptable sur un acte, mais néfaste sur trois. En 1868, en voyant *Le Comte Jacques* de Gondinet au Gymnase, Sarcey affirme : « Le simple vaudeville, quand il a la prétention d'emplir trois ou cinq actes, perd plus qu'il ne gagne à être écrit dans la langue des dieux. [...] La prose suffit aux événements ordinaires de la vie⁸³. » Voilà donc avertis les « faiseurs de vers, qui vont pulluler, si la mode s'en mêle⁸⁴ »...

Comment Sarcey accueille-t-il les innovations d'Alfred Hennequin ? Hennequin a particulièrement compliqué l'intrigue du vaudeville en démultipliant les fils de l'action. *A posteriori*, il semble que Hennequin frôle l'abstraction dans ses fantaisies et soit tenté par le spectacle d'une pure convention : le quiproquo. C'est le cas de la pièce *Les Trois Chapeaux*, créée au Théâtre du Vaudeville le 31 août 1871. Selon Sarcey, la pièce recycle l'ancestral quiproquo ; « c'est le vieux jeu [...], un vaudeville comme on en a fait beaucoup sous la Restauration et la monarchie de Juillet⁸⁵ » :

[...] Le pur imbroglio [...] semblait absolument fini, enterré.

Les Trois chapeaux ne le ressusciteront pas. Un monsieur sort de son cercle et prend en s'en allant le chapeau du voisin. Il rencontre en chemin, à la porte d'un restaurant, des dîneurs avinés qui lui cherchent querelle. Échange de coups de poing. Son chapeau tombe. Il le ramasse ; mais il se trompe encore ; il remet sur sa tête le chapeau de celui qui s'est battu, et lui laisse le sien, ou plutôt celui qu'il a pris au cercle. Chacun de ces chapeaux porte inscrit au fond de sa coiffe les initiales de son propriétaire. [...]

Il y en a tant et tant qu'on ne s'y reconnaît plus. J'avoue qu'au bout du second acte, j'avais fini par ne plus rien comprendre de l'action ; je me perdais dans cet horrible chaos de couvre-chefs, et j'étais aussi ahuri que les personnages eux-mêmes. Il fallait trop d'attention pour suivre les fils de ces trois intrigues, qui allaient se croisant sans cesse. L'auteur a manqué là à une des premières règles du genre qu'il avait adopté.

Mais le plus grave tort de la pièce, c'est que ce genre lui-même est démodé. Démodé ! sentez-vous la force de ce mot, quand il s'applique à des objets dont la vogue est le principal mérite⁸⁶ ?

Quatre ans plus tard, Sarcey constate avec surprise la qualité du *Procès Veauradieux* de Hennequin et Delacour, créé au Théâtre du Vaudeville le 19 juin 1875. Pourtant, la pièce « n'est qu'un quiproquo, ou pour mieux dire une série de quiproquos qui

⁸⁰ *Le Temps*, 20 décembre 1886.

⁸¹ Fernand Samuel s'appelait encore Adolphe Louveau et avait fondé avec le jeune Feydeau le Cercle des Castagnettes.

⁸² *Le Temps*, 8 juillet 1867.

⁸³ *Le Temps*, 27 janvier 1868.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Le Temps*, 11 septembre 1871.

⁸⁶ *Ibid.*

s'engendrent l'un l'autre⁸⁷ », dans la lignée du vaudeville attaché aux événements. Mais Hennequin s'est assagi et dépasse la tradition des Picard et des Duval, trop lents dans leurs préparations :

Il y a bien dans la pièce nouvelle une demi-douzaine de quiproquos par acte, qui se succèdent à pas pressés, sans que l'on ait presque le temps de prendre haleine, qui tous sont clairs, faciles à saisir, et se dénouent aussi vite qu'ils se sont emmêlés⁸⁸.

Complication, rythme et clarté : voilà de quoi satisfaire le nouveau public du XIX^e siècle. Mais Sarcey modère son enthousiasme quelques mois plus tard : « La pièce est bien faite assurément ; mais enfin ce n'est pas là un chef-d'œuvre. Elle a réussi par-delà tout ce qu'on espérait⁸⁹. » Pour lui, « ce que le public goûte et applaudit dans le *Procès Veauradieux*, c'est moins le *Procès Veauradieux* lui-même que le genre dont il a été sevré depuis tant d'années⁹⁰ ». Hennequin n'innoverait pas mais remettrait au goût du jour le « vaudeville taillé sur [l']ancien patron⁹¹ » d'*Oscar ou le mari qui trompe sa femme* de Scribe. Sarcey en sera durablement convaincu, jusqu'au feuilleton du 15 août 1887, consacré à la mort de Hennequin. En réalité, cette oraison funèbre ne manque pas d'ironie puisqu'il s'agit purement et simplement d'un montage des deux articles précédemment cités. Sarcey en gomme les phrases trop dures mais répète mots pour mots de pleins passages artificiellement soudés. Travail acharné, lassitude : les critiques du XIX^e siècle pratiquent fréquemment l'auto-plagiat. Sarcey paraît quoi qu'il en soit peu soucieux de rendre un hommage original à Hennequin. Surtout, il ressort de cette redite que la théorie du vaudeville selon Sarcey n'a guère changé en dix ans, et elle n'évoluera guère dans les dix années à venir.

Mais il y a pour Sarcey d'heureuses découvertes. Bisson et Feydeau symbolisent la nouvelle révolution du vaudeville, dont Sarcey semble prendre acte davantage qu'il ne la dicte. Néanmoins, il note avec bonheur que Bisson et Feydeau entrent dans le cadre des renouvellements admis : ils accentuent l'invention, la saveur des jeux de scène et des saillies, tout en perfectionnant la conduite de l'intrigue. Dans *Le Contrôleur des Wagons-lits* d'Alexandre Bisson, par exemple, Georges utilise un phonographe enregistreur pour faire croire à sa belle-mère qu'elle entend des voix célestes. Pour Sarcey, c'est un « truc » mais c'est aussi une « préparation⁹² » : plus loin, Bisson réutilise le même effet spectaculaire pour piéger cette fois le farceur. Sarcey n'en attendait pas moins de cet auteur supérieur aux anciens par la qualité de ses troisièmes actes⁹³. De même, Feydeau le charme. Dans *Un fil à la patte* (1894), il peut rappeler Labiche : « Il excelle à trouver à côté du sujet des scènes qui n'ont avec l'action qu'un rapport indirect, mais d'une gaieté si franche, si communicative qu'on oublie qu'elles sont inutiles et qu'on rit sans demander pourquoi⁹⁴. » Certes, Feydeau le dérouta au début de sa carrière par des œuvres qui manquent de rigueur. La pièce *Les Fiancés de Loches* (1888) ne contient pas de sujet et ne déride point Sarcey, qui a « même éprouvé comme un sentiment de malaise⁹⁵ ». Dans *Le Mariage de Barillon* (1890), Feydeau a

⁸⁷ *Le Temps*, 28 juin 1875.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Le Temps*, 15 novembre 1875.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Le Temps*, 18 octobre 1875.

⁹² *Le Temps*, 14 mars 1898.

⁹³ *Le Temps*, 29 janvier 1894 à propos de *L'Héroïque Le Cardunois* de Bisson, comédie créée au Théâtre des Variétés le 25 janvier 1894.

⁹⁴ *Le Temps*, 15 janvier 1894.

⁹⁵ *Le Temps*, 1^{er} octobre 1888.

« le tort d'écrire à la diable toutes les folies qui lui passent par la tête⁹⁶ ». Mais Sarcey applaudit des deux mains à *Monsieur chasse*⁹⁷ ! (1892) et à *L'Hôtel du Libre-Échange*⁹⁸ (1894), pièces aussi admirables pour leur logique et leurs préparations que pour leurs trouvailles désopilantes. Sarcey se laisse emporter par ce nouveau « tourbillon⁹⁹ ». Mais, inversement, Feydeau a sans doute aussi réformé la manière fantasque de ses débuts pour mieux répondre aux attentes de la presse, et sans doute de Sarcey lui-même.

Pourtant, les possibilités de renouvellement du vaudeville ne sont pas infinies pour le critique : c'est ici qu'il faut souligner la raideur du système théorique de Sarcey. Il y a des innovations de mauvais goût : le mélange des genres, par exemple. Sarcey blâme les acteurs : pourquoi jouer un vaudeville avec « des temps¹⁰⁰ » ? Pourquoi « s'engage[r] à fond », pour l'actrice, dans une attitude inquiète à la fin de *L'Ours et le Pacha*, alors que la convention vaudevillesque et le texte de Scribe assurent le public que « ça s'arrangera toujours¹⁰¹ » ? La lettre du vaudeville doit rester légère pour Sarcey. D'où l'importance des couplets :

Ce genre a ses lois qui dérivent de sa définition. Ce serait de la plus haute imprudence à un auteur dramatique d'arrêter l'esprit du spectateur sur quoi que ce soit qui fût sérieux et capable de lui inspirer une envie de réfléchir. Permettez-moi de le dire en passant : c'est pour cette raison (et non pour une autre) que jadis le vaudeville était mêlé de couplets. Quand le dialogue s'arrêtait et que l'on entendait le violon attaquer la ritournelle du pont-neuf, c'est comme si l'auteur eût dit : Vous savez, ne prenez pas tout cela au sérieux¹⁰².

Les couplets étaient la marque de fabrique audible du vaudeville. Sarcey ne craint rien tant que l'hybridité : elle trompe les attentes du public. D'où son malaise face à Sardou : *Les Pattes de mouche* (1860), *Les Pommes du voisin* (1864) touchent autant aux « faits » qu'aux « caractères », mêlant vaudeville et comédie. Annoncer un vaudeville et viser la comédie de mœurs, c'est un défaut fréquent que Sarcey pardonne à Labiche mais remarque toujours¹⁰³. Annoncer une comédie et finir en vaudeville est un écueil commun à Labiche, au *Bonheur conjugal* de Valabrègue¹⁰⁴ (1886), à *Ma gouvernante* de Bisson¹⁰⁵ (1887). Sarcey veut une stricte séparation des genres, d'autant plus que l'hybridité se répand et, pire encore, ne déplaît pas toujours au public ! En se plaçant à contre-courant du goût du public lui-même, Sarcey nous rappelle, *in fine*, que son système maintient une hiérarchisation des genres ; sa capacité et son goût à analyser tout type de pièces nous l'avaient presque fait oublier... Nous suspectons même Sarcey de certains abus : il nomme « vaudevilles » des pièces qui s'affichent pourtant comme des « comédies ». Nous l'avons dit, la « comédie » *Oscar ou le mari qui trompe sa femme* de Scribe obéit à une morale très contestable. Sarcey en fait un « vaudeville » : n'est-ce pas dédouaner la comédie de toute intention sulfureuse ? Sarcey défend ici son idée jusqu'au bout : ce vaudeville ne comporte pas de couplets car la Comédie-Française, où la pièce a été créée, ne les autorisait pas. Sarcey va donc jusqu'à renverser le postulat traditionnel selon lequel les vaudevillistes étaient souvent contraints par l'obligation des

⁹⁶ *Le Temps*, 17 mars 1890.

⁹⁷ *Le Temps*, 25 avril 1892.

⁹⁸ *Le Temps*, 10 décembre 1894.

⁹⁹ *Le Temps*, 23 janvier 1899, au sujet de *La Dame de chez Maxim*, pièce créée au Théâtre des Nouveautés le 17 janvier 1899.

¹⁰⁰ *Le Temps*, 9 novembre 1885, sur le jeu de Dupuis en Nonancourt pour une reprise au Théâtre des Variétés d'*Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche et Marc-Michel.

¹⁰¹ *Le Temps*, 5 août 1889.

¹⁰² *Le Temps*, 11 octobre 1875.

¹⁰³ *Le Temps*, 5 août 1889.

¹⁰⁴ Voir *Le Temps*, 3 mai 1886.

¹⁰⁵ Voir *Le Temps*, 14 février 1887.

couplets : Scribe, ici, aurait été bridé, privé de couplets par la Comédie-Française¹⁰⁶ ! En outre, choisir *Une chaîne*, du même Scribe, comme modèle du genre pour illustrer sa théorie de la prépondérance du « fait » dans le vaudeville¹⁰⁷ paraît bien excessif : c'est négliger les tonalités plus ombrageuses de cette pièce pourtant mélancolique. Sarcey nie ici, en fin de compte, le fait que Scribe est en train de faire évoluer la comédie. Mieux vaudrait, sans doute, parler d'une comédie trop vaudevillesque que d'une comédie trop sérieuse. Le vaudeville, dans ce cas, sert de catégorie bien pratique où ranger toute comédie impure.

En conclusion, Sarcey, critique du vaudeville, a l'instinct sûr. En distinguant Scribe, Labiche, Feydeau, il pressent ce que le XX^e siècle conservera de ce répertoire. Lorsque Feydeau prend la plume, en 1904, pour prendre la défense du vaudeville et du mélodrame dans une lettre ouverte publiée dans *Le Figaro*¹⁰⁸, peut-être sent-il le besoin de remplacer temporairement Sarcey, critique exigeant et farouche partisan du vaudeville. Toutefois, l'attitude du critique reste paradoxale. En militant pour l'expansion et le renouvellement du genre, Sarcey bride son émancipation. Il lui arrive pourtant bien souvent de savourer ces entorses à la poétique qu'il défend : Sarcey le théoricien dogmatique cherche parfois à faire entrer à toute force dans un cadre rigide des pièces que Sarcey le critique goûte avec un plaisir coupable. Le vaudeville est le garde-fou de la comédie : les « folies » et les « fous¹⁰⁹ » qu'il faut sur scène pour les interpréter doivent y rester, pour éviter tout risque de contagion vers d'autres genres. C'est donc à une réhabilitation ambiguë que Sarcey nous invite.

¹⁰⁶ *Le Temps*, 11 octobre 1875.

¹⁰⁷ *Le Temps*, 6 juillet 1868.

¹⁰⁸ Voir Georges Feydeau, *Le Figaro*, 20 août 1904.

¹⁰⁹ Sarcey note au sujet des *Trois Chapeaux* de Hennequin : « Les artistes du Vaudeville ne sont pas non plus assez fous pour mener ces sortes de pièces aussi lestement qu'il le faudrait bien. Ils sont consciencieux ; ils prennent des temps, ils ne brûlent pas les planches, comme on dit en argot des coulisses. Cette manière, un peu pesante, qui est bonne pour la Comédie, convient moins au Vaudeville, et surtout à l'imbroglia. » (*Le Temps*, 11 septembre 1871.)