

## Imposer sa marque dans le vaudeville et la comédie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Alfred Hennequin et ses collaborateurs Alfred Delacour et Émile de Najac

Violaine HEYRAUD

Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle (CRP19)

« Qu'est-ce qu'un vaudevilliste ? / Bourgeois, c'est un homme qui collabore<sup>1</sup>. » Dans le roman *Charles Demailly* des Goncourt, cette saillie, lancée par des journalistes au cours d'une improvisation théâtrale de salon, est riche de sous-entendus. Parmi les différentes espèces d'hommes de lettres du temps, les vaudevillistes, dont le prestige littéraire est faible, se définiraient essentiellement par la pratique de la collaboration : le verbe, employé absolument, semble recouvrir ici le travail avec des coauteurs, ainsi que les tractations – voire les compromissions – inhérentes au milieu des théâtres, selon les Goncourt, du fait des exigences des directeurs, des intérêts des comédiens, du goût du public... De fait, les auteurs comiques sont souvent contraints de s'associer pour produire plus vite et, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour répondre aux demandes d'un théâtre commercial en plein essor<sup>2</sup>. Les vaudevilles ou comédies de divertissement, variées dans leurs inspirations et leur degré de fantaisie, brodent autour de sujets attendus traités avec légèreté (l'actualité, le mariage, l'adultère...) et usent de ressorts anciens (quiproquos, coups de théâtre...) et d'effets comiques éprouvés (cachettes, déguisements, jeux sur les mots...) : à plusieurs, on pourra plus facilement appliquer et adapter ces recettes<sup>3</sup>, pour surprendre les spectateurs sans les effaroucher. Un auteur qui cherche à faire preuve d'un style original sera doublement mis au défi, dans le vaudeville : par les contraintes du genre, qui brident parfois l'invention, et bien souvent par le travail en équipe, qui pourrait inhiber l'expression individuelle – surtout pour un débutant associé, parfois à la demande d'un directeur, à un auteur plus expérimenté<sup>4</sup>. Un vaudevilliste en herbe apprendra d'abord l'humilité : le public n'identifiera pas forcément sa griffe.

Il arrive pourtant que l'on puisse imprimer rapidement sa marque personnelle en collaboration : c'est ce qu'a accompli un dramaturge comique à succès dans les années 1870, Alfred Hennequin (1842-1887). Si l'œuvre de cet auteur, né en Belgique, n'est quasiment plus jouée aujourd'hui, elle a fortement impressionné ses contemporains.

---

<sup>1</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly* [1868], Paris, GF Flammarion, 2007, p. 64. Ce roman a d'abord été publié en 1860 sous le titre *Les Hommes de lettres*.

<sup>2</sup> Voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2008, p. 163-164.

<sup>3</sup> Voir notamment Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2012, p. 186.

<sup>4</sup> Sur ces points, voir également Violaine Heyraud, « Vaudevillistes en collaboration au XIX<sup>e</sup> siècle : constructions d'auctorialités dans un genre léger », dans Benoît Barut, Catherine Brun et Élisabeth Le Corre (dir.), *Auctorialités théâtrales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2025, p. 215-232.

Dès ses premières productions parisiennes, Alfred Hennequin a été considéré par la critique comme un rénovateur du vaudeville. Si Hennequin préférerait, lui, le terme « comédie », et si en cette fin de siècle les genres comiques tendent à se rapprocher<sup>5</sup>, ses pièces empruntent en effet au vaudeville leur légèreté de ton : dans des intrigues fondées sur la recherche de l'aventure amoureuse, des personnages rapidement brossés sont entraînés dans des péripéties bouffonnes. Hennequin<sup>6</sup> se distingue par son art de compliquer l'intrigue vaudevillesque en perfectionnant des procédés anciens : le quiproquo, l'imbroglio. Dans ses pièces savamment construites, les chassés-croisés s'enchaînent sur un rythme trépidant, favorisant le comique de situation – ce qui inspirera de nombreux dramaturges, Feydeau en tête.

La critique a immédiatement et durablement vu en Alfred Hennequin un auteur original ; pourtant l'homme a quasiment toujours écrit en collaboration. Le travail à plusieurs n'a pas empêché l'émergence et la confirmation d'un style personnel, alors même que Hennequin s'est adjoint des collaborateurs plus âgés et aguerris que lui, comme Alfred Delacour ou Émile de Najac, qui cosignent ses plus grands succès dramatiques. Nous nous concentrerons sur ces deux principales collaborations, dans la décennie au cours de laquelle les pièces de Hennequin marquent de façon décisive la dramaturgie comique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – avant qu'il ne se spécialise dans les œuvres musicales, opéras comiques et opéras-bouffes. Pour l'heure, les documents d'archives (lettres, brouillons...) manquent pour expliquer comment Hennequin et ses coauteurs travaillaient. Il est toutefois possible de retracer, notamment grâce à une étude de la réception de ces pièces, la façon dont Hennequin a imposé son nom auprès du public et de la critique. Hennequin a réussi à créer une véritable marque de fabrique dans un genre comique codifié, en dépit de l'écriture en collaboration, ou grâce à elle.

### Un auteur singulier, une carrière de collaborations

La pratique de la collaboration a indéniablement favorisé la carrière de Hennequin : elle lui a permis de percer sur les scènes parisiennes et d'y maintenir sa présence tout en renouvelant sa manière.

Alfred Hennequin s'est lancé seul dans l'écriture comique. L'homme, originaire de Liège, a d'abord fait jouer quelques œuvres à Bruxelles (comme *J'attends mon oncle* aux Galeries Saint-Hubert en 1869) mais souhaite surtout conquérir Paris, capitale européenne de la comédie légère. Le 31 août 1871, le public parisien découvre une pièce de Hennequin, reçue au théâtre du Vaudeville après une première création à Bruxelles : *Les Trois Chapeaux*. L'accueil critique mitigé de l'œuvre alerte probablement Hennequin sur au moins deux difficultés. D'abord, le dramaturge a encore besoin de faire ses armes. Il faut dire que Hennequin n'est pas homme de lettres de profession, mais ingénieur dans les chemins de fer : il a pu s'établir à Paris en s'y faisant embaucher dans une entreprise de tramways<sup>7</sup>... Dans l'intrigue des *Trois Chapeaux*, il se montre d'ailleurs expert en aiguillages. Dupraillon, lors d'une escapade amoureuse, s'est trouvé pris dans une empoignade au cours de laquelle les lutteurs ont perdu leurs chapeaux et les ont intervertis. Chacun cherchera son couvre-chef au gré de divers incidents qui, comme le suggère le titre, battront en quantité ceux d'*Un chapeau de paille d'Italie*. Sans surprise,

<sup>5</sup> Surtout après 1864 et la disparition des couplets chantés du vaudeville.

<sup>6</sup> Par « Hennequin », nous désignerons bien dans cet article Alfred Hennequin, et non son fils Maurice Hennequin (1863-1926), qui devient lui aussi un auteur de comédies et vaudevilles à succès.

<sup>7</sup> Adolphe Bitard, *Dictionnaire de biographie contemporaine française et étrangère*, Paris, Lévy et compagnie, 1887, p. 150.

la pièce fait la part belle aux quiproquos ; mais la presse s'étonne, précisément, de leur nombre et du rythme qu'ils impulsent à l'action. Cette manière ne plaît pas à tous : Francisque Sarcey, plume fameuse du *Temps*, trouve le sujet banal et l'intrigue trop complexe<sup>8</sup>. Dans *Le Soir*, Robert de Lizy, séduit, montre aussi les limites du génie de Hennequin :

Il ne faut pas chercher dans la pièce de M. Hennequin des caractères originaux et des situations fortes ; *les Trois Chapeaux* sont un grand vaudeville sans âge bien déterminé, mais plutôt un peu vieillot.

Certes ce n'est pas une mince besogne que d'enchevêtrer, trois actes durant, quiproquos sur quiproquos [*sic*] et de débrouiller le tout ensuite, l'auteur [*sic*], en menant à bien cette tâche difficile, a révélé sinon, une grande habitude, du moins une grande connaissance du théâtre.

M. Hennequin semble s'être posé une suite de problèmes scéniques, qu'il résout généralement à souhait, parfois en faisant usage d'une antique ficelle, mais souvent d'une façon nouvelle et inattendue<sup>9</sup>.

On a peut-être suggéré au jeune homme qu'il s'améliorerait encore aux côtés d'un auteur capable de le former. Une deuxième raison a pu orienter Hennequin vers la collaboration. Dans les semaines qui précèdent la première des *Trois Chapeaux* au Vaudeville, le bruit court selon lequel Hennequin aurait, quelques mois plus tôt, fait représenter à Bruxelles une revue contenant des propos insultants à l'égard des combattants français, en plein siège de Paris. La polémique enfle dans la presse, puis s'essouffle après plusieurs témoignages à décharge, et le public rit finalement de bon cœur devant *Les Trois Chapeaux*. Sans doute Hennequin a-t-il voulu laver sa réputation. Il collabore bientôt avec Armand Silvestre, connu pour ses poèmes patriotiques, à un ouvrage à la tonalité mélodramatique : *Aline*, créé au Vaudeville le 22 septembre 1873, traite précisément d'un siège, celui de Thionville en 1792...

Peut-être le théâtre du Vaudeville a-t-il encouragé Hennequin à collaborer avec Alfred Delacour, de son vrai nom Alfred Charlemagne Lartigue (1817-1883). Ce dramaturge, ancien médecin, a bâti sa carrière sur la collaboration et a brillé dans tous les genres : le drame (avec notamment *Le Courrier de Lyon*, avec Moreau et Siraudin au théâtre de la Gaîté en 1850), l'opéra-bouffe et, bien sûr, la comédie et le vaudeville. Avec le grand Labiche, il signe par exemple pour le Palais-Royal *Célimare le Bien-Aimé* (1863) et *La Cagnotte* (1864). Ce « vétérane du théâtre<sup>10</sup> » se voit bientôt confier une pièce de Hennequin déjà créée à Bruxelles, *Les Terreurs de M. Duplessis*. C'est là une caution rassurante, selon la presse, pour le jeune auteur belge : « M. Delacour, l'auteur de tant de comédies vues et revues cent fois, [...] a repris, retouché, et parisianisé sans doute, le vaudeville de M. Hennequin<sup>11</sup>. » La première est sans cesse repoussée – et quatre ans après, la presse ravive les supposés sentiments anti-français de Hennequin<sup>12</sup>. L'auteur doit sa rédemption à un coup du sort : pendant la saison d'été 1875, les comédiens du Vaudeville prennent les commandes du théâtre et, malgré les préventions de la direction et des critiques, imposent le 19 juin 1875 cette pièce, finalement rebaptisée *Le Procès Veauradieux*. Malgré l'échec annoncé, le public vient en masse rire aux aventures d'un avocat infidèle, pris dans l'enchevêtrement de ses intrigues judiciaires et sentimentales (138 représentations<sup>13</sup>). S'enclenche alors une collaboration active avec Delacour. Si

<sup>8</sup> Francisque Sarcey, *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 11 septembre 1871.

<sup>9</sup> Robert de Lizy, *Le Soir*, « Vaudeville », 2 septembre 1871.

<sup>10</sup> « Un monsieur de l'orchestre », *Le Figaro*, « La Soirée théâtrale », 23 juin 1875.

<sup>11</sup> Jules Claretie, *La Presse*, « Revue théâtrale », 28 juin 1875.

<sup>12</sup> Voir notamment François Oswald, *Le Gaulois*, « Bruits de coulisses », 21 janvier 1875.

<sup>13</sup> Dans cet article, les chiffres des représentations proviennent pour chaque année des *Annales du théâtre et de la musique* d'Édouard Noël et Edmond Stoullig (Paris, Charpentier).

*Poste restante* échoue au Palais-Royal le 9 mars 1876 (21 représentations), le duo remporte un éclatant succès public et critique avec *Les Dominos roses*, chassé-croisé galant un soir de bal masqué (Vaudeville, 17 avril 1876, 120 représentations). Zola juge la pièce très plaisante mais conteste son sous-titre, « comédie » : « J'aurais préféré vaudeville. Une comédie ne va pas, selon moi, sans une étude plus ou moins poussée des caractères, sans une peinture quelconque d'un milieu réel<sup>14</sup>. » Hennequin en est sûrement conscient : en 1877, il s'attarde davantage sur « l'observation » des mœurs dans *Bébé*, fruit d'une collaboration nouvelle.

Pour *Bébé*, Hennequin s'est en effet adjoint un autre de ses aînés, auteur de renom également, Émile de Najac (1828-1889). Formé par Scribe, Najac a travaillé avec Henri Meilhac ou Edmond About et a produit des drames, comédies et pièces à grand spectacle. *Bébé*, créé le 10 mars 1877 au Gymnase, procède bien, selon la critique, d'une « idée de comédie<sup>15</sup> » : « Bébé » désigne un jeune homme de bonne famille que sa mère refuse de voir grandir, alors même qu'il doit se marier. Mais l'oncle de sa future ne veut pas d'un niais pour sa nièce. Selon lui, un homme ne peut décemment se ranger qu'après s'être initié à l'amour auprès de trois catégories de femmes : les bonnes, les cocottes et les femmes du monde – il ignore bien sûr que « Bébé », déjà fatigué des deux premières, a des vues sur sa propre épouse. L'ensemble, très enlevé, contient des personnages plus soignés, dont un « type » très réussi, celui de Pétilion, répétiteur en droit sans le sou, fort indulgent envers les frasques de ses jeunes élèves. Certaines scènes, moins rapides, tirent vers la comédie de mœurs, preuve, selon la presse, de l'apport décisif de Najac dans cette pièce en collaboration, qui triomphe (201 représentations en 1877).

Hennequin s'engage alors dans deux collaborations simultanément : décidé à continuer à écrire avec Najac avec lequel il prépare *Nounou* (pendant logique à *Bébé*), il signe avec Delacour *Le Phoque*, pièce jouant des confusions entre femmes honnêtes et cocottes (Palais-Royal, 18 décembre 1877), hélas peu applaudie (18 représentations en 1877-1878). Entre temps, il a démontré un désir de se diversifier : avec Henry Bocage, il a donné aux Variétés *La Poudre d'escampette* (9 mai 1877), « folie-vaudeville » très gaie mais retirée de l'affiche après 34 représentations. Le travail commun bénéficie certainement à sa productivité, ce qui lui permet aussi d'écrire seul l'acte *Le Renard bleu* pour le Palais-Royal (12 janvier 1878). Présent sur plusieurs scènes, Hennequin investit divers genres. Il s'essaie en effet à la pièce musicale avec *Niniche*, « vaudeville » en trois actes avec timbres et chansons (Variétés, 15 février 1878), composé avec Albert Millaud pour l'actrice Anna Judic, sur une musique de Marius Boullard. Si sa nouvelle pièce avec Najac, *Petite correspondance* (Gymnase, 2 juillet 1878), ne se joue que 25 fois, c'est avec Millaud et Delacour que Hennequin triomphe en cette année d'Exposition Universelle : *Niniche* atteint la deux-cent-soixante-quinzième et *Le Procès Veauradieux* est repris avec succès au Vaudeville le 16 juillet 1878.

Mis en lumière par cette série de collaborations, Hennequin obtient une consécration personnelle en tant qu'amuseur de tout premier plan. Mais il devient difficile de se partager harmonieusement entre Delacour et Najac. En juillet 1878, la presse révèle le report de la comédie *Cherchez la femme*, composée pour le Vaudeville avec Delacour. Ce dernier vient d'assister à *Petite correspondance* de Hennequin et Najac, et s'offusque d'y trouver une situation prévue pour *Cherchez la femme* : une histoire de rendez-vous donné par petite annonce. Delacour refuse de lancer les répétitions ; il menace même de poursuivre Hennequin en justice<sup>16</sup>. Sans doute craint-il que le public ne distingue plus,

<sup>14</sup> Émile Zola, *Le Bien public*, « Revue dramatique », 24 avril 1876.

<sup>15</sup> Auguste Vitu, *Le Figaro*, « Premières représentations », 11 mars 1877.

<sup>16</sup> Voir notamment *Le Voltaire*, 26 juillet 1878 et *Le Gaulois*, 3 août 1878.

dans les productions de Hennequin, l'apport de ses différents collaborateurs. Un an et demi plus tard, après que Hennequin et Najac ont donné *Nounou* au Gymnase (21 mars 1879, 78 représentations), on lit dans *Le Temps* ces lignes surprenantes : « MM. de Najac, Delacour et Hennequin viennent de finir *Cherchez la femme*, leur comédie en trois actes, qu'ils ont refaite complètement pour le Vaudeville<sup>17</sup>. » On voit mal comment l'idée de greffer Najac au projet a pu apaiser Delacour... Peut-être, par cette solution, Hennequin veut-il finalement réaffirmer son rôle de meneur de jeu : après tout, un an avant *Petite correspondance*, il avait déjà utilisé le « truc » de la petite annonce dans le journal avec Bocage, dans *La Poudre d'escampette*, idée (peu originale d'ailleurs) qu'il cherchait donc à rentabiliser dans toutes ses pièces de l'époque, tous coauteurs confondus. Le parti pris d'annoncer trois auteurs pour *Cherchez la femme* visait sûrement moins à reconnaître la part de chacun dans l'œuvre qu'à fédérer autour de lui dans une entreprise commune ses deux principaux collaborateurs, et faciliter leurs futures productions. Ce projet de trio n'aboutit pas.

Delacour n'écrira plus avec Hennequin. Pour Najac, en 1880, une nouvelle gloire est à venir : il présente une idée de pièce à son ami Victorien Sardou, qui se la réapproprie dans *Divorçons !*, colossal succès au Palais-Royal (6 décembre 1880). Hennequin, lui, se tourne résolument vers le théâtre musical, vraisemblablement par goût personnel et par stratégie : sa proximité avec son collaborateur librettiste Albert Millaud et la chanteuse et comédienne Anna Judic (en couple à la ville) promet de belles réussites. Ce nouveau départ n'impliquera pas de changement de méthode radical : dans le « vaudeville », « l'opéra-comique » ou la « comédie-opérette », Hennequin établit, là encore, des collaborations régulières. Aux Variétés, le compositeur Hervé accompagne ainsi par deux fois le duo Hennequin-Millaud (*La Femme à papa*, 3 décembre 1879 ; *Lili*, 10 janvier 1882). Hennequin cosigne deux livrets avec Albin Valabrègue (*Le Présomptif*, musique de Louis Grehg, Théâtre royal des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, 12 décembre 1883 ; *Les Trois Devins*, musique d'Édouard Okolowicz, Ambigu-comique, 11 juin 1884<sup>18</sup>). Hennequin manifeste toujours dans ces œuvres son habileté architecturale. Il revient d'ailleurs sporadiquement à la comédie et au vaudeville : il sollicite à nouveau Bocage pour *La Corbeille de noces* (Palais-Royal, 7 février 1880) ; il compose avec Albert Wolff *La Vente de tata* (Nouveautés, 15 septembre 1881) ; le 1<sup>er</sup> avril 1884, il attire les foules au Palais-Royal avec un bondissant « vaudeville » sans musique, *Le Train de plaisir*, écrit avec Albert de Saint-Albin et Arnold Mortier (177 représentations). Enfin, il utilise ses ébauches : en 1885, il ressort des cartons *Cherchez la femme*, cosigné – fin de l'histoire – avec... Najac : cette pièce est donc finalement jouée au Vaudeville après la mort de Delacour, dont le nom ne semble pas avoir été cité lors de la création le 21 septembre 1885<sup>19</sup>. Hennequin considère sûrement que cette pièce porte essentiellement son empreinte – la carrière de l'œuvre s'avérera décevante (30 représentations). Le dramaturge a (encore) gagné en autorité au fil des collaborations : depuis fin 1879, il ne cherche plus d'illustres parrains mais travaille avec des hommes de sa génération, comme Millaud, ou patronne à son tour de jeunes gens, comme Valabrègue et, bientôt, son fils

<sup>17</sup> *Le Temps*, « Spectacles et concerts », 31 janvier 1880.

<sup>18</sup> Entre la série d'œuvres communes à Millaud puis celle composée avec Valabrègue, notons la création de *Ninetta*, avec Alexandre Bisson (musique de Raoul Pugno, Renaissance, 26 décembre 1882). Hennequin écrit également seul un acte, *Le Brosseur*, assorti d'une musique d'Edmond Audran, publié dans « L'Almanach du Figaro » en 1883.

<sup>19</sup> L'affaire de *Cherchez la femme* n'aurait pas anéanti toute estime entre ces auteurs : aux obsèques de Delacour, c'est Najac, fort ému, qui prononce un discours au nom de la Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques ; Hennequin est présent (voir *La Lanterne*, 4 avril 1883 et *Vert-Vert*, 5 avril 1883).

Maurice Hennequin (1863-1926) dans *La Guerre joyeuse*<sup>20</sup> (Alcazar royal de Bruxelles, 21 novembre 1885).

Faute d'archives, nous ne pouvons pas vérifier si Hennequin, dans ses collaborations, a suivi une stratégie pleinement consciente ou libre, malgré les contraintes des théâtres et les éventuelles pressions des directeurs. Toujours est-il que son parcours paraît rétrospectivement habile. Quoiqu'écrivant toujours à deux ou à trois, Hennequin ne s'est pas éparpillé. Sans s'agréger, comme Scribe ou Labiche, une armée de collaborateurs, il a privilégié quelques associations efficaces. Il les a parfois menées de front, ou en alternance, évitant ainsi également d'attacher son nom à une « raison sociale » trop durable, comme « Meilhac et Halévy » ou, plus tard, « de Flers et Caillavet ». Constance et souplesse lui ont permis d'être nettement identifié comme un auteur doté d'un style propre.

### Le style Hennequin

Hennequin imprime sa manière singulière à ses pièces à travers ces collaborations. S'ils ont orienté certains de ses choix, Delacour et Najac ont surtout servi la poétique nouvelle de Hennequin.

Delacour et Najac ont chacun pu influencer l'écriture commune. Certes, nous ignorons les habitudes de ces duos et ne pouvons formuler que des hypothèses sur la part de chacun à ces pièces. Certaines constantes, toutefois, se dégagent à l'examen de ces deux séries de textes. Avec Delacour, au Vaudeville ou au Palais-Royal, Hennequin traite de l'infidélité et de l'hypocrisie bourgeoise, sujets fréquents dans la comédie d'intrigue. On compte aussi dans ces pièces des personnages comme en aime le vaudeville, en proie à d'étranges affections : un narcoleptique dans *Le Procès Veauradieux* ou, dans *Le Phoque*, un homme pris de tics nerveux aux jambes et aux mains. Avec Najac, au Gymnase, Hennequin laisse plus de place à l'analyse de la cellule familiale : *Bébé* évoque l'émancipation d'un jeune homme couvé par sa mère ; *Nounou* interroge la solidité des liens conjugaux lorsque l'enfant paraît, sujet digne de réflexion malgré des scènes égrillardes.

Toutefois, ces pièces frappent par l'homogénéité globale de leur facture. On note par exemple que l'imbroglio de *Bébé* a « quelques points de ressemblance avec les *Dominos Roses* et *le Procès Veauradieux* » écrits avec Delacour : « on y reconnaît à chaque pas la main d'un faiseur habile<sup>21</sup> » (nous soulignons). Hennequin se saisit de la convention des quiproquos pour les mettre en série de manière inédite. Son goût pour l'entassement engage des choix dramaturgiques profonds. Par exemple, pour démultiplier les intrigues dans une pièce, il exploite la symétrie des événements et des personnages. Dans *Le Procès Veauradieux*, avec Delacour, deux hommes de loi, Fauvinart et Tardivaut (noms miroirs) courtisent chacun une cocotte – l'une est blonde et l'autre brune – et passent chacun pour un médecin : l'un se fera allopathe, et l'autre homéopathe. Dans *Nounou*, composé avec Najac, une nourrice affole par ses charmes les deux grands-pères du nouveau-né<sup>22</sup>. Hennequin soigne l'agencement quasi mathématique des faits, souvent aux dépens des

<sup>20</sup> *La Guerre joyeuse*, d'Alfred Hennequin et Maurice Hennequin, d'après *Les Dames capitaines* de Mélesville et Reber, adaptation musicale de Maurice Kufferath, Bruxelles, Alcazar royal, 21 novembre 1885.

<sup>21</sup> Ch. de Senneville, *La Comédie*, 1<sup>er</sup> janvier 1877, p. 3.

<sup>22</sup> Cette tendance forte imprègnera aussi l'œuvre dramatique à venir de Hennequin : ainsi dans *Le Train de plaisir* (1884), une jeune femme met en concurrence ses deux courtisans, très semblables : elle éprouve par exemple leur résistance physique en leur faisant porter chacun à leur tour une valise pleine de ferraille.

personnages, parfois peu étoffés. La critique note avec regrets que chez Hennequin la forme, raffinée, l'emporte sur le fond, plus commun, souvent grivois et parfois scabreux<sup>23</sup> : dans *Nounou*, une scène explicite d'impuissance sexuelle choque sur la scène du Gymnase. Les personnages valent moins pour eux-mêmes que par la place qu'ils occupent, là où Hennequin, croisant ses fils, les rassemble. Ils s'y confondent, dans l'obscurité avec Najac (*Petite correspondance*, *Nounou*), ou en raison d'un déguisement avec Delacour : vêtements trompeurs (*Poste restante*), dominos ou nez en carton identiques (*Les Dominos roses*). Souvent ils s'évitent, se cachent et se retrouvent, dans les cabinets du restaurant des *Dominos roses* ou dans la cuisine de *Nounou*, où le bébé est déposé sur un monte-plat... Hennequin devient le spécialiste des portes qui claquent. Au sujet de *Bébé*, on lit dans la presse :

On sait que dans les comédies dont M. Hennequin est l'un des auteurs, c'est *la porte* qui joue le plus grand rôle. [...]  
Or, il y a six portes dans le cabinet de travail de Bébé ! Six portes, donc six chambres ou salons. Aussi, que d'allées et venues, que de substitutions, que de mouvements !  
C'est étourdissant, vertigineux ; toujours vieux et toujours nouveau<sup>24</sup> !

Le procédé devient système chez Hennequin, y compris dans ses pièces musicales. Au sujet de *Niniche*, Henry Fouquier soupire : « c'est le triomphe des portes<sup>25</sup> ! »

Hennequin décline donc à l'envi la formule qu'il avait inaugurée seul dans *Les Trois Chapeaux*. Les directeurs de théâtre se fient à la virtuosité du dramaturge en vue et lui commandent des pièces : comme le montre Amélie Fagnou, en 1878, le Palais-Royal réclame de Hennequin par contrat une pièce par an pendant trois ans (Hennequin se limitera en réalité à *La Corbeille de noces* avec Bocage<sup>26</sup>). La presse postule une mainmise de Hennequin sur ces œuvres communes : selon François Oswald au sujet de *Bébé*, « on pourrait dire que, quel que soit son collaborateur, M. Hennequin fait toujours la même pièce<sup>27</sup> », façon pratique de garantir son succès. Mais parfois la remarque vaut reproche, Hennequin étant suspecté de simplifier ses personnages. *Bébé*, précisément, a interpellé plusieurs critiques : le « type » si bien senti du pion Pétillon aurait forcément été inventé par Najac, mais ce dernier n'aurait pas eu la latitude de développer à sa guise l'idée première de la pièce « en lui conservant le ton et les allures distinguées qui conviennent<sup>28</sup> ». Deux ans plus tard, d'autres déploreront de voir dans *Nounou* l'acteur Saint-Germain, magistral interprète de Pétillon, jouer le rôle beaucoup moins fin de Clovis Bouzou, le domestique normand pris d'une panne sexuelle. Qui collabore avec Hennequin court le risque de finir absorbé par son style. Charles Monselet écrit, sur *Petite correspondance* : « Avec MM. de Najac et Hennequin, plus ça change et plus c'est la même chose<sup>29</sup>. »

Delacour et Najac auraient-ils laissé pleine licence à Hennequin pour développer ses tourbillons dramatiques ? Leur intervention a pu toutefois tempérer les imbroglios du

<sup>23</sup> Voir par exemple Henry Fouquier au sujet de *Nounou*, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, « Causerie dramatique », 25 mars 1879.

<sup>24</sup> Henri de la Pommeraye, *La France*, « Premières représentations », 12 mars 1877.

<sup>25</sup> Henry Fouquier, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, « Causerie dramatique », 19 février 1878.

<sup>26</sup> Amélie Fagnou, « *On a ri comme au Palais-Royal !* » *Panorama archivistique d'un temple du rire parisien au temps de l'industrialisation des spectacles (1858-1906)*, thèse de doctorat en histoire et histoire des arts dirigée par Jean-Claude Yon, université Paris-Saclay, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, thèse soutenue le 28 avril 2023, 2 volumes, 796 pages (dactyl.), p. 77.

<sup>27</sup> François Oswald, *Le Gaulois*, « Théâtres », 12 mars 1877.

<sup>28</sup> Charles de Lorbac, *La Liberté*, « Revue dramatique », 12 mars 1877.

<sup>29</sup> Charles Monselet, *L'Événement*, « Critique dramatique », 5 juillet 1878.

fougueux dramaturge. Ainsi, Sarcey, sorti « ahuri<sup>30</sup> » des *Trois Chapeaux*, trouve *Le Procès Veauradieux* beaucoup plus clair<sup>31</sup> : Delacour a pu aider Hennequin à parfaire son style et à le révéler, à lui-même et au public. Hennequin d'ailleurs montre du respect envers ses aînés : sur les textes publiés, leur nom précède le sien en couverture, malgré l'effet peu plaisant des hiatus (« Delacour et Hennequin », « Najac et Hennequin »). Ceci étant, les rapports de force semblent ne jamais vraiment s'inverser, même lorsque Hennequin paraît le plus perméable aux influences. La période des collaborations concomitantes avec ses deux confrères, en 1877 et 1878, révèle ainsi des phénomènes de contagions complexes : *Le Phoque*, écrit avec Delacour et créé après le *Bébé* de Najac-Hennequin, assagit les imbroglios, dont *Bébé* avait déjà montré l'usure ; inversement, *Petite correspondance*, deuxième pièce écrite avec Najac, suit moins le patron de *Bébé* que la savante poétique rodée avec Delacour en 1875 et 1876. Delacour et Najac s'influenceraient-ils réciproquement à travers Hennequin ? Hennequin opérerait plutôt une synthèse, d'ailleurs manquée : *Petite correspondance* et *Le Phoque* sont des « fours » et Hennequin appliquant avec l'un ce qui marchait avec l'autre se fourvoie. Mais cet exercice indiquerait encore une fois la place prépondérante de Hennequin dans chacun de ces duos.

Cette hiérarchie s'explique aussi certainement par le positionnement de Delacour et Najac. Tous deux ont des points communs. Ils ont œuvré hors du champ de la comédie et côtoyé de fortes personnalités. Delacour est lié aux figures de Siraudin et de Labiche, ce que la presse ne manque pas de relever à sa mort en 1883, en soulignant également son sens du dévouement<sup>32</sup>. Najac, lui, s'est souvent éclipsé derrière ses collaborateurs, ce qui a minimisé certains échecs : celui de *La Fille de trente ans* avec Scribe (Vaudeville, 1859) ou de *Gaëtana* avec Edmond About (Odéon, 1862) auquel il aurait participé anonymement. Il sait aussi s'effacer en cas de promesse de réussite. À sa mort en 1889, la presse raconte comment Sardou, pourtant séduit, aurait accueilli le scénario de *Divorçons !* : « Tout à refaire, cher ami ! – Taillez, coupez, répondit Najac, je disparaîs<sup>33</sup>. » Najac n'a pas souhaité se livrer sur ses méthodes de travail. À André Chadourne qui l'avait interrogé pour son enquête sur la collaboration dans *La Nouvelle Revue*, il aurait écrit :

Mon avis sur la collaboration théâtrale ? Je n'en ai aucun. S'il s'agissait d'une autre collaboration, de celle, par exemple, du bidet breton avec le pur-sang, ou du porc craonnais avec le yorkshire, je vous répondrais ; mais je pense que mon opinion sur les croisements ne vous importe guère<sup>34</sup>.

Sûrement appréciait-il de fuir le premier plan tout en touchant des droits – parfois peut-être très substantiels, comme pour l'adaptation du *Tour du monde en 80 jours* par d'Ennery, pour laquelle le nom de Najac n'apparaît pas, mais est cité dans la presse. Delacour et Najac seraient, en quelque sorte, des collaborateurs de profession, moins soucieux de développer une esthétique propre que de participer à des entreprises singulières. En 1883, pour les obsèques de Delacour, on lit dans *Le Réveil* : « Ce pauvre Delacour qu'on a enterré ce matin est un homme qui a collaboré<sup>35</sup>. » Il n'est pas certain, malgré cette phrase condescendante, que ce destin ait toujours été un choix par défaut.

<sup>30</sup> Francisque Sarcey, *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 11 septembre 1871.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 28 juin 1875.

<sup>32</sup> Voir par exemple Georges Ohnet, *Le Constitutionnel*, « Théâtres », 9 avril 1883.

<sup>33</sup> Voir *La France*, « Hommes et choses », 18 avril 1889.

<sup>34</sup> Propos posthumes attribués à Émile de Najac, d'après André Chadourne, « La collaboration au théâtre », *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> janvier 1892, p. 615.

<sup>35</sup> E. Lepelletier, *Le Réveil*, « La Collaboration », 4 avril 1883.

Dans les articles de presse sur Hennequin, Delacour et Najac, affleurent les ambiguïtés du discours critique sur la collaboration au théâtre, à laquelle pourtant de nombreux journalistes se prêtent eux-mêmes. Même lorsque la critique entend traiter les coauteurs à égalité, elle se plaît à désigner, dans ces attelages, une figure forte et un assistant. Sarcey exprime à demi-mot cette vision lorsqu'il estime que, dans *Les Trois Chapeaux*, Hennequin tout seul « en avait trop mis », mais que « *Le Procès Veauradieux* est resté dans la juste mesure<sup>36</sup> » : Delacour semble avoir contenu la fougue de son jeune camarade. C'est encore le rôle que Sarcey prête à Najac, qu'il avait beaucoup côtoyé chez About. About aurait choisi Najac car ce dernier « possédait un grand bon sens, il savait le théâtre, il était un bœuf au travail, et il avait la rage de son métier<sup>37</sup> ». Najac, discipliné, ponctuel, devait canaliser l'énergie d'About, sans succès :

Najac n'avait pas su prendre d'autorité sur son terrible copain. Il eût fallu que ce fût lui qui prit les rênes de cet esprit toujours en mouvement, de cette imagination qui s'échappait par à-coups inattendus et désordonnés ; il se laissait séduire, il cédait en maugréant par derrière et en gémissant. Mais About avait un don de séduction si irrésistible que Najac faiblissait toujours<sup>38</sup>.

Selon Sarcey, Najac occupait aussi auprès de Sardou, Meilhac ou Hennequin le rôle d'un « auxiliaire précieux, qui parfois leur apportait des sujets, mais surtout les aidait à développer logiquement leurs idées, réprimant leurs écarts et les ramenant dans la voie droite<sup>39</sup> ». Telle est aussi pour Sarcey la mission de Lauzanne auprès de Duvert, de Desvallières auprès de Feydeau<sup>40</sup> : à ceux-ci, l'invention, le jaillissement, la saillie ; à ceux-là la rigueur, le devoir d'endiguer, d'accueillir. Le discours de Sarcey recoupe l'imaginaire de l'époque sur les « couples » de collaborateurs, où l'un tient le rôle du « mâle<sup>41</sup> » et l'autre celui de l'épouse, du soutien attentif.

Hennequin, ingénieur du rire, a livré à la chaîne des pièces euphorisantes grâce à des collaborateurs qui lui ont permis de développer son style avec une grande rentabilité. Sans doute la collaboration lui aurait-elle aussi permis de prolonger encore sa carrière, s'il n'était pas mort prématurément, fou, dans une maison de santé. En dix ans d'une carrière d'intense productivité, il aura imposé une esthétique et fait figure de « chef d'école<sup>42</sup> ». D'après les critiques Noël et Stoullig, Hennequin a ainsi déteint sur Najac qui, parfois, sans Hennequin, « fait, lui aussi, de l'Hennequin tout pur<sup>43</sup> ». Hennequin fera des émules, au sujet desquels la presse parlera de « hennequinade<sup>44</sup> », de « quiproquo à la

<sup>36</sup> Francisque Sarcey, *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 28 juin 1875.

<sup>37</sup> Francisque Sarcey, *La France*, « Chronique », 13 avril 1889.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Francisque Sarcey au sujet de *L'Hôtel du Libre-Échange* de Feydeau et Desvallières (Nouveautés, 5 décembre 1894), *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 10 décembre 1894.

<sup>41</sup> Voir, sur Labiche, Émile Augier, « Préface » à Eugène Labiche, *Théâtre complet* [1878], Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. VIII ; sur Alfred Delacour, voir E. Lepelletier, *Le Réveil*, « La Collaboration », 4 avril 1883.

<sup>42</sup> Achille Denis à propos de *Bébé, Vert-Vert*, « Théâtre du Gymnase », 17 mars 1877.

<sup>43</sup> Édouard Noël et Edmond Stoullig, sur l'acte III des *Provinciales à Paris* d'Émile de Najac et Pol Moreau (Palais-Royal, 8 novembre 1878), *Annales du théâtre et de la musique*, 1878, Paris, Charpentier, 1879, p. 332.

<sup>44</sup> Édouard Noël et Edmond Stoullig au sujet de *Clara Soleil* d'Edmond Gondinet et Pierre Civrac (Vaudeville, 6 février 1885), *Annales du théâtre et de la musique*, 1885, éd. citée, 1886, p. 276.

Hennequin<sup>45</sup> », de « vaudeville à la Hennequin<sup>46</sup> », parfois d'ailleurs pour dissuader les jeunes d'imiter son style, qui selon eux manquerait de vérité et de clarté. Certains dramaturges s'approprièrent pourtant à merveille cet héritage : Feydeau en premier lieu<sup>47</sup>, ainsi que les jeunes collaborateurs de Hennequin, Albin Valabrègue et Maurice Hennequin. Formé auprès de son père, Maurice donnera à son tour des pièces soigneusement bâties ; à la fin du siècle, c'est pour Maurice que renaîtra le mot « hennequinade<sup>48</sup> ». La transmission, dans le vaudeville et la comédie, passe aussi par la collaboration, même pour les moins fervents, et même indirectement : Feydeau, lorsqu'il consent à écrire en collaboration au début de sa carrière, choisit Maurice Desvallières, jeune ami de Labiche, et Maurice Hennequin, fils d'Alfred.

---

<sup>45</sup> Édouard Noël et Edmond Stoullig, au sujet de *La Clairon*, « opéra-comique en trois actes », paroles de Gaston Marot, Élie Frébault et Édouard Philippe, musique de Georges Jacobi (Renaissance, 7 novembre 1883), *Annales du théâtre et de la musique*, 1883, éd. citée, 1884, p. 205.

<sup>46</sup> Francisque Sarcey, au sujet du *Bonheur conjugal* d'Albin Valabrègue (Gymnase, 20 avril 1886), *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 3 mai 1886.

<sup>47</sup> Sarcey loue par exemple le jeune Feydeau d'avoir su perfectionner la conduite des « imbroglios à la Hennequin » dans *Monsieur chasse !* (Palais-Royal, 23 avril 1892). Voir *Le Temps*, « Chronique théâtrale », 25 avril 1892.

<sup>48</sup> Le mot est par exemple utilisé au sujet de *La Femme du commissaire* de Maurice Hennequin (Cluny, 27 août 1892) le 29 août 1892, par Francisque Sarcey dans *Le Temps* et Camille Le Senne dans *Le Siècle*.