

L'action de la comédie-vaudeville en France

petites causes et grands effets

Violaine Heyraud
Université de Sorbonne
Nouvelle, Paris 3

Le vaudeville, genre hybride aux contours flottants et en perpétuelle mutation, n'a pas toujours été un modèle de construction dramaturgique. Une constante néanmoins : la réception retient surtout ses points de départ en apparence insignifiants, souvent quotidiens ou triviaux. Pourtant, c'est le développement de ses fils dramatiques qui fera toute l'originalité et la puissance de la comédie-vaudeville. Clarifions les termes. Le « vaudeville », chanson populaire au XVII^e siècle, devient vite un genre dramatique, quittant le Pont-Neuf pour les foires. En raison de l'opposition de la Comédie-Française qui souhaite détenir le monopole du parlé sur scène, le vaudeville doit être composé d'abord exclusivement, puis en partie, de morceaux chantés, par les comédiens ou par le public guidé par des écrivains. Au début du XIX^e siècle, temps du système du privilège et de la spécialisation des théâtres, le vaudeville se joue donc, à Paris, aux Théâtres de la Gaîté, du Vaudeville, des Variétés et de la Porte-Saint-Martin, avant de gagner de nouveaux « théâtres secondaires » comme le Gymnase-Dramatique et le Palais-Royal. La « comédie-vaudeville » désigne alors une comédie mêlée de couplets. Les décrets de 1864 sur la liberté des théâtres mettent fin à la territorialisation stricte du genre. Les conséquences sont aussi esthétiques : les auteurs sont autorisés à se passer définitivement des couplets, souvent ressentis comme un frein à la progression de l'intrigue. Henry Gidel rappelle que malgré la perte de la musicalité,

[I]a plupart des critiques, parmi lesquels Francisque Sarcey [critique de référence au journal *Le Temps*], persistèrent à appeler vaudeville toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, reposait sur le comique de situation¹.

C'est à partir des années 1820 que ce genre mineur connaît une mutation d'importance. Scribe contribue alors à le rapprocher de la comédie, genre qu'il pratique pour un autre lieu, la Comédie-Française,

¹ H. Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, P. U. F., coll. « Que sais-je ? », 1986.

à partir de 1822 (*Valérie*). La comédie emprunte plus ouvertement aux procédés vaudevillesques attendus: rebondissements comiques, quiproquos, rencontres intempestives et scènes de farces, rythme soutenu, situations absurdes, goût pour le comique grivois et pour les traits d'esprit². Inversement, le vaudeville s'inspire, quant à lui, de la solide charpente de la comédie. Les facilités traditionnelles vaudevillesques s'allient à l'art délicat de la composition qui caractérise désormais la comédie-vaudeville sans couplet. Se doter d'une cohérence interne forte, c'est aussi à la fin du siècle tenter de résister à la concurrence de nouveaux genres musicaux discontinus, comme l'opérette ou le café-concert. Si cette évolution historique fait la part belle aux dramaturges « carcassiers », l'esthétique de la comédie légère, fondée sur le burlesque et l'in vraisemblance, privilégie une poétique fondée sur une disproportion des causes et des effets : des points de départ anodins produiraient, par un savant enchaînement, des péripéties d'autant plus comiques qu'elles enfleraient de façon exponentielle.

C'est ce que théorise, au tout début du siècle, Louis-Benoît Picard, chaînon essentiel entre la comédie d'intrigue rénovée par Beaumarchais et le vaudeville perfectionné par Scribe, avec une pièce en un acte au titre éloquent, *Les Ricochets*, en 1807. Dans l'organisation pyramidale de la maison de Dorsay, une mésaventure se répercute jusqu'en bas de l'échelle sociale. Cette dramaturgie mécaniste sert un propos volontiers politique : « chaque protégé a recouvré les bonnes grâces de son protecteur. Et voilà comme, dans cette vie, tout s'enchaîne et tout marche par ricochets³. » Surtout, le personnage « marionnette⁴ » est le jouet du hasard, érigé en mécanisme tout puissant. La postérité de cette dramaturgie se manifeste dans le lexique utilisé par la critique au sujet des auteurs comiques du XIX^e siècle. Selon Sarcey, une pièce de Scribe ressemble à une partie de « billard⁵ » et le public guette les réflexes de Labiche comme au jeu d'échecs⁶. Feydeau, à la fin du siècle, reconnaît soumettre ses personnages à un « engrenage⁷ » ou à un effet « tache d'huile⁸ ». Cette dramaturgie mécaniste devient donc un pré-requis du genre au sein

² Cf. H. Gidel, *Le Théâtre de Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 19-32.

³ L.-B. Picard, *Les Ricochets* [1807], Paris, Bréauté Libraire-éditeur, 1829, scène 24, p. 55.

⁴ Cf L.-B. Picard, *Les Marionnettes* (1806).

⁵ F. Sarcey, *Le Temps*, 11 octobre 1875, dans *Quarante ans de théâtre*, éd. cit., t. IV, p. 149.

⁶ F. Sarcey, 17 janvier 1870 au sujet du *Plus heureux des trois* de Labiche, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, t. IV, 1901, p. 402.

⁷ G. Feydeau, *Le Dindon*, acte II, scène 12, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, t. II, 2011, p. 537.

⁸ G. Feydeau, *Champignol malgré lui*, acte I, scène 12, éd. cit., t. I, p. 1018.

duquel il faut pouvoir trouver sa formule propre. La disproportion des effets et des causes, systématisée dans la comédie légère, s'avère un biais intéressant pour examiner l'évolution de la comédie-vaudeville au XIX^e siècle, tant dans les mutations de son architecture que dans l'exégèse de ces pièces, l'ébauche d'une fatalité comique interrogeant la liberté des personnages. Si, pour Pierre Voltz, « c'est au nom du réalisme que Picard établit une théorie aussi mécaniste et, par conséquent, aussi propre à la stylisation que celle-là⁹ », le « type social » doit-il son authenticité à cet invraisemblable manque d'épaisseur auquel le poids des événements le réduit ? Pour cette traversée du siècle, choisissons trois auteurs majeurs et trois variations célèbres autour de la comédie-vaudeville : Eugène Scribe (1791-1861) et sa comédie *Le Verre d'eau* (1840) ; Eugène Labiche (1815-1888) et le vaudeville *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) ; enfin Georges Feydeau (1862-1921) et la comédie-vaudeville *Le Dindon* (1896). Soulignons d'emblée que ces trois pièces n'emblématisent pas à elles seules toute l'évolution du genre, ce qui nous incite à la prudence ; d'autre part, il est regrettable d'en restreindre l'analyse à l'examen des causes et des effets. Mais ces trois exemples fameux nous permettront de mesurer plusieurs critères. Premièrement, tout en exploitant la portée comique indiscutable de l'effet boule de neige, il s'agit de flatter le plaisir des spectateurs et des critiques par un vœu d'économie savamment déguisé : l'habileté (et partant, l'originalité) du dramaturge s'évalue à sa capacité à produire de nombreux effets à partir de presque rien. Le déroulement de ces « effets » tient bien souvent à la nature de cette « cause » supposée « petite » ou négligeable, mais volontiers subversive. Comment dénouer ensuite une telle accumulation d'effets en apparence imprévus ? Enfin, ce principe de construction pose le problème de la prétention de cette invraisemblance vaudevillesque à tenir un discours sur l'homme, mettant en scène sa sujétion à des causes dérisoires qui, néanmoins, le dépassent.

Le Verre d'eau ou Les Effets et les Causes : Scribe l'illusionniste

Parmi les quelques 400 œuvres de Scribe, la plus emblématique de cette théorie des petites causes et des grands effets reste *Le Verre d'eau*, pièce historique en cinq actes se déroulant dans l'Angleterre du XVII^e siècle. La reine Anne, souveraine indécise, subit l'influence du parti

⁹ P. Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, collection U, 1964, p. 134.

majoritaire, les Wig, mené par le couple Marlborough ; le duc amiral mène une guerre impopulaire et la duchesse règne en lieu et place d'Anne dont elle est la favorite. Face à eux, Bolingbroke, représentant éminent de l'opposition tory, se fait l'avocat de la paix et cherche à être appelé au pouvoir, ce qui, contre toute attente, finit par se produire.

La pièce est significative de la position intermédiaire de Scribe dans l'histoire du théâtre comique. C'est une comédie, et non un vaudeville : elle ne comporte pas de couplets et est destinée à la Comédie-Française où elle est créée le 17 novembre 1840. Pourtant, la réception de ses contemporains et le jugement assez sévère de Scribe lui-même sur ces cinq actes renvoient irrémédiablement *Le Verre d'eau* à ses procédés vaudevillesques, à l'image de l'éloquente critique du *Voleur* du 20 février 1841 : « de bonne foi, cette comédie nous a paru un vaudeville à grandes dimensions, rien de plus. » Cette comédie pourrait en effet se rattacher à ce qu'après 1864 l'on nommerait une « comédie-vaudeville », par l'utilisation récurrente du coup de théâtre, et notamment de la rencontre intempestive. Car le hasard, évidemment fabriqué en fiction, semble intronisé par Scribe comme le moteur principal de l'action, donnant ainsi sa souplesse à une intrigue en apparence figée par sa dimension historique. Colin Duckworth a en effet montré

[...] que les inexactitudes historiques qui foisonnent dans la pièce découlent moins de [l'] ignorance [de Scribe] que de ses efforts pour forcer l'histoire dans un moule dramatique qui avait déjà servi plusieurs fois avec beaucoup de succès¹⁰.

Et c'est le hasard qui culmine dans le « clou » du spectacle qui donne son nom à la pièce : selon les mots de Jean-Claude Yon, à l'acte IV, scène 8,

un verre d'eau renversé sur la robe de la reine décide d'un changement de ministère, selon une anecdote déjà rapportée par Voltaire. C'est la théorie des petites causes et des grands effets, si souvent reprochée à Scribe¹¹.

Scribe va chercher ce principe de départ chez Picard :

¹⁰ C. Duckworth, « Comment Scribe composait *Le Verre d'eau* », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 1959, p. 315, note au sujet de son article « The Historical and Dramatic Sources of Scribe's *Verre d'eau* », *French Studies*, janvier 1958, p. 30-43.

¹¹ J.-C. Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000, p. 188.

Les plus petites causes peuvent amener les plus grands effets : la pluie qui tombe, un cheval qui bronche, un lièvre manqué à la chasse, ont fait souvent échouer ou réussir des négociations, des conjurations, des batailles¹².

Bolingbroke ici déclare : « Je devins ministre parce que je savais danser la sarabande ; et je perdis le pouvoir parce que j'étais enrhumé¹³. » Le prosaïque verre d'eau, glosé par son sous-titre philosophique, *Les Effets et les Causes*, illustrerait parfaitement cette thèse. C'est oublier un peu tôt la première explicitation de Bolingbroke :

Les États sont subjugués ou conduits par des héros, par des grands hommes ; mais ces grands hommes sont menés eux-mêmes par leurs passions, leurs caprices, leurs vanités ; c'est-à-dire par ce qu'il y a de plus petit et de plus misérable au monde¹⁴.

Une première contradiction se fait jour : cette mesquinerie morale est bien éloignée d'un rhume, même opportun. Surtout, Bolingbroke insiste sur l'utilisation des circonstances :

Le talent n'est pas d'aller sur les brisées de la Providence, et d'inventer des événements, mais d'en profiter. Plus ils sont futiles en apparence, plus, selon moi, ils ont de portée... les grands effets produits par de petites causes ! c'est mon système¹⁵.

Ce système, dès lors, perd déjà de son arbitraire si séduisant. Il est surtout très discutable que ce seul verre d'eau détermine à lui seul un revirement politique d'ampleur. Il nécessite en réalité des « causes » dramaturgiques plus profondes. Tout d'abord, Scribe couple l'intrigue politique à une intrigue amoureuse. Le jeune garde Masham suscite la passion de deux rivales, la duchesse de Marlborough et la reine Anne. Pour orchestrer cet imbroglio, Abigail, sa promise, est à la fois la parente de la duchesse, l'amie de Bolingbroke et le soutien de la reine. Tout l'enjeu de la pièce consiste en réalité à suggérer comment les

¹² L.-B. Picard, *op. cit.*, scène 2, p. 7.

¹³ E. Scribe, *Le Verre d'eau ou Les Effets et les Causes*, acte I, scène 4, *Œuvres complètes, Comédies, drames*, Paris, E. Dentu, t. IV, 1874, p. 337.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 339.

péripéties sentimentales provoquent les rebondissements politiques, et Bolingbroke sait bien voir en ces deux fils, parallèles en apparence, un réseau de ricochets. Les rencontres intempestives sont assez habilement distribuées pour autoriser leur récupération par l'homme politique. Chaque révélation d'Abigail permet une scène de chantage à la duchesse, dans une double série de ricochets : acte I, scène 4 et acte II, scène 2 ; acte II, scène 10 et acte IV, scène 7. Bolingbroke, ayant découvert l'amour des deux femmes pour Masham, excite lentement leur jalousie. Scribe fait donc mine de progresser par revirements de situations alors qu'il part d'un rapport symétrique.

Le verre d'eau apparaît à l'acte IV. Bolingbroke apprend à la duchesse qu'elle a une rivale, laquelle donnera rendez-vous à Masham grâce à un code : elle lui réclamera, en public, un verre d'eau. La duchesse, soudain édifiée, manque de respect à la reine ; elle se trouble et lui renverse accidentellement le verre d'eau sur la robe. Le public attend évidemment ce « clou » – d'où sa déception lorsqu'à la création à la Comédie-Française, il se rend compte que le verre d'eau renversé est vide : pourquoi gâcher un costume ? Mais cet acte manqué, si l'on peut utiliser cet anachronisme, est moins le fruit du hasard que le produit d'une exaspération nourrie par Bolingbroke, qui parle d'« explosion habilement préparée¹⁶ ». Certes, les conséquences sont lourdes : « La duchesse en disgrâce, les Wigs furieux, le bill rejeté ; bouleversement général¹⁷. » Mais Bolingbroke confesse son rôle au détour d'une phrase : « comment s'est tout à coup éteinte cette haine attisée par moi, et qu'à tout prix je rallumerai¹⁸ ! »

En outre, ce clou arrive tard. Il ne déclenche donc pas l'action et n'en constitue pas non plus le nœud bien que, comme le rappelle Colin Duckworth, « [l]'acte III devait contenir la scène du verre d'eau. Le plan original du quatrième et du cinquième acte comporte un dénouement très différent de la version définitive et très inférieur comparé à elle¹⁹. » Le verre d'eau a-t-il au moins pour mérite de provoquer le dénouement ? Imparfaitement, en vérité. Tout semble à nouveau remis en cause à l'acte V : la reine cède au chantage des Wigs et accepte une réconciliation avec la duchesse. Autrement dit, le fameux verre d'eau est insuffisant pour signer la victoire de Bolingbroke, contraint de recourir à nouveau

¹⁶ *Ibid.*, acte V, scène 1, p. 427.

¹⁷ *Ibid.*, p. 428.

¹⁸ *Ibid.*, acte V, scène 2, p. 430.

¹⁹ C. Duckworth, *art. cit.*, p. 318.

aux règles de la symétrie : il annonce cette fois à la reine que la duchesse est sa rivale. C'est donc le même procédé que, par réciprocité, Scribe utilise deux fois, encadrant la scène du verre d'eau et en réduisant ainsi considérablement son poids dramatique – sinon spectaculaire. Le mariage final entre Masham et Abigail devra, lui aussi, à un ultime hasard fabriqué par Bolingbroke.

De quoi le verre d'eau est-il donc le masque ? Scribe affiche avec insistance une cause au singulier pour voiler ses préparations dramatiques plurielles. Ainsi, Scribe feint de faire porter toute l'attention sur le clou du spectacle pour suggérer un revirement brutal ; mais c'est occulter la progression de l'intrigue par répétition et rotation des révélations et des chantages, en d'autres termes l'élaboration de rouages dramatiques permettant à l'action d'avancer par palier. La soumission des destins au hasard est fortement nuancée par la savante exploitation des constantes dans les caractères, les maladroites récurrentes de Masham ou les hésitations de la reine : Scribe systématise son comportement de girouette qui en devient prévisible par son imprévisibilité même. L'homme est moins guidé par les circonstances que par d'autres causes, déterminantes mais rabaisées par la morale scribienne : ce que les deux grandes dames prennent pour de l'amour n'est qu'orgueil et chacune, par jalousie, est prompte à désavouer Masham, voire à lui causer du tort (acte IV, scène 8 pour la duchesse, acte V, scène 4 pour la reine). Derrière ce contingent verre d'eau, Scribe pointe bien plus les mécanismes profonds de la passion, et c'est dans ce but qu'il cherche même, d'après l'étude des brouillons menée par Colin Duckworth, à « simplifier l'intrigue²⁰ ». C'est là encore une preuve des chevauchements qui s'opèrent alors entre comédie et vaudeville. Le titre accrocheur paraît servir d'argument de vente pour injecter de la légèreté dans la comédie dont il occulterait les subtilités ; c'est à l'inverse un moyen biaisé de donner ampleur et profondeur à un effet vaudevillesque.

Labiche : « voyage autour d'un chapeau²¹ »

Un Chapeau de paille d'Italie de Labiche, pièce créée au Palais-Royal le 14 août 1851, nous ramène au vaudeville à couplets, bien que Labiche, méfiant envers cette étiquette, donne à sa pièce le nom de « comédie ».

²⁰ *Ibid.*, p. 320.

²¹ Référence à la pièce de Labiche, *Voyage autour de ma marmite* (1859).

D'après Sarcey, Labiche inaugure ici une nouvelle facture :

[...] lorsqu'on apporta la pièce au père Dormeuil [directeur du Palais-Royal], il recula d'horreur... il ne connaissait que la pièce bien faite²². Il y croyait de toute la force de ses habitudes et de son goût. Comment se fût-il douté que dix ans plus tard... *Un chapeau de paille* deviendrait le modèle des pièces bien faites²³.

Comment ce vaudeville se mue-t-il en exemple dramaturgique dont la comédie pourrait s'inspirer? Résumons l'action. Le jour de son mariage, Fadinard est victime d'une mésaventure : en passant par le bois de Vincennes, son cheval dévore un beau chapeau de paille abandonné, qui appartient en réalité à une dame en pleine « conversation galante » avec son amant militaire. Ce dernier, pour détourner les soupçons du mari jaloux, ordonne à Fadinard de se procurer le même chapeau de paille d'Italie. Fadinard part donc à la recherche de ce sésame, poursuivi par toute sa noce. Chaque acte nous transporte dans un nouveau décor où il est contraint de jouer la comédie. À l'acte II, dans une boutique de modiste, il retrouve une ancienne maîtresse et manque de compromettre son mariage sans retrouver de chapeau : « Je n'en connais qu'un semblable à Paris. [...] Je l'ai monté, il y a huit jours, pour madame la baronne de Champigny²⁴ ». Chez la baronne, à l'acte III, on le prend pour un ténor en visite et on le presse de chanter. Mais « Madame a fait cadeau [de son chapeau] à sa filleule, madame de Beauperthuis²⁵. » À l'acte IV se situe la péripétie la plus importante : Fadinard et sa suite se retrouvent chez le mari d'Anaïs de Beauperthuis, la même femme qui lui a réclamé son chapeau à l'acte I. Contrairement aux rencontres des actes II et III qui présentaient des variations en vue d'un infini retardement sans ajouter de réelles complications, le quatrième acte est décisif : Fadinard a, par maladresse, révélé toute l'aventure au mari cocu et définitivement offensé sa propre belle-famille. Fadinard se désole : « et ce chapeau que je pourchasse depuis ce matin avec ma noce en croupe... le nez sur la piste, comme un chien de chasse... j'arrive, je tombe en arrêt... c'est le chapeau mangé²⁶ ! ».

²² Expression courante, précisément attribuée à Sarcey, pour désigner l'équilibre exemplaire des pièces de Scribe.

²³ F. Sarcey, cité par P. Soupault, *Eugène Labiche, sa vie, son œuvre* [1945], Paris, Mercure de France, 1964, p. 57.

²⁴ E. Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, acte II, scène 6, Paris, Le Livre de Poche, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, acte III, scène 10, p. 80.

²⁶ *Ibid.*, acte IV, scène 9, p. 98.

Comment ménager un dénouement convenable dans ce retour brutal au commencement ? Labiche inclut ce schéma circulaire dans une autre circularité englobante ; un chapeau de paille d'Italie avait en effet été apporté à la scène 2 de l'acte I par un oncle sourd en cadeau à la jeune mariée. Cet heureux hasard, révélé à l'acte V, permet de remplacer le couvre-chef perdu et de sauver la situation. À partir d'une cause en apparence dérisoire, toute la pièce vise à créer le comique de l'« effet boule de neige » théorisé plus tard par Bergson, qui prend précisément cette pièce comme exemple phare : « tous les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes et d'effets, à le ramener purement et simplement à la même place²⁷. » Pour Bergson, la « boule de neige » illustre d'abord un retour comique au point de départ. La circularité prime sur la vraisemblance. Labiche élabore toujours soigneusement, selon ses propres termes, « [...] la succession développée, scène par scène, de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à sa fin. Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu²⁸. » Aussi le dénouement est-il préparé de très longue main, dès la deuxième scène de la pièce, mais la fin reste expéditive : la réapparition miraculeuse d'un accessoire semblable suffit à tout résoudre. Le mari trompé a beau jeu de se récrier : « vous êtes sortie pour acheter des gants de Suède... On ne met pas quatorze heures pour acheter des gants de Suède²⁹... » Il devra se contenter d'une réponse évasive. Fadinard est lui aussi brusquement pardonné par son beau-père : « Ton groom nous a conté l'anecdote !... c'est beau, c'est chevaleresque !... c'est français !... Je te rends ma fille³⁰ [...]. » La circularité devient une fin en soi, quels qu'aient pu être les effets produits, subitement désamorçés, donnant l'impression d'une intrigue pour rien, tournant à vide.

L'effet boule de neige implique bien sûr une production des péripéties par accumulation, par une série répétitive d'« efforts³¹ » et de mouvements. Pourtant, si ces effets paraissent démesurés (Fadinard devient un ténor, la noce croit que le salon de la baronne est un cabaret), il faut bien admettre qu'ils sont temporaires, et parfois bien accessoires

²⁷ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 85.

²⁸ E. Labiche, cité par A. Carel, *Histoire anecdotique des contemporains*, Paris, Éditions A. Chevalier-Marescq, 1885, p. 70.

²⁹ E. Labiche, *op. cit.*, acte V, scène 10, p. 121.

³⁰ *Ibid.*

³¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 85.

au regard de l'intrigue, dessinant davantage une succession de situations : les quiproquos ne s'additionnent pas et sont évacués après chaque changement de lieu. Fadinard ainsi cessera d'être ténor après l'acte III. La péripétie importante de l'acte IV, contrairement au *Verre d'eau*, décrédibilise a posteriori toutes les initiatives du personnage. Cette victoire de la circularité sur la concaténation comique n'est pourtant pas gratuite : dans cette pièce, les effets, s'ils ne sont pas tous nécessaires, sont au moins symboliques, prenant une dimension fantasmatique soulignée par le cinéaste René Clair qui l'adapte pour l'écran en 1927. Il y voit un « vaudeville-cauchemar » où « le poursuivant [est] lui-même poursuivi³² ». L'on comprend mieux pourquoi la pièce a tant plu aux surréalistes, et notamment à Philippe Soupault. Jacqueline Autrusseau, elle, insiste sur l'angoisse qui ressort de cette quête d'un chapeau inexistant et fantasmé³³. Les déformations et les espaces rêvés défilent : la noce maquille la boutique en mairie et le salon aristocrate en cabaret. Mélange de réalisme et d'in vraisemblance que cette pièce où la menace de mort plane au-dessus d'une galerie de portraits sociaux bien croqués, que le mouvement de la pièce ne suffit pas à anéantir... Surtout, cette circularité irréaliste n'empêche pas que ces « effets » multiples bien que transitoires ne puissent effacer la perte de temps et l'irréparable usure que le dénouement voile artificiellement pour mieux suggérer – usure de la patience de la belle-famille, qui jusqu'à la dernière minute menace de repartir dans sa province avec la mariée, essoufflement du personnage, rendu visible par la dépense d'énergie du comédien. Ces efforts bien réels déployés pour retrouver l'objet qui, dès le début, se trouvait à portée de main, se réduisent à la fabrication d'une intrigue baudruche, bien loin des rouages machiavéliques du *Verre d'eau* et de ses retombées politiques concrètes.

Le Dindon et la pulsion de l'échec

Les vaudevillistes, une fois affranchis des couplets, tendent à perfectionner leur dramaturgie en compliquant la facture de l'intrigue. Feydeau, dans les années 1880, à la suite de Hennequin, brille par des ramifications d'une subtilité inédite malgré des pièces restreintes à trois actes. Prenons l'exemple de l'une de ses comédies-vaudevilles les

³² R. Clair, cité par J. Autrusseau, *Labiche et son théâtre*, Paris, L'Arche, 1971, p. 49.

³³ J. Autrusseau, *ibid.*, p. 53.

plus célèbres et les plus abouties, *Le Dindon*, créée au Palais-Royal le 8 février 1896. Tout commence par une banale histoire d'adultère. Le séducteur Pontagnac suit Lucienne jusque chez elle, pour découvrir qu'il connaît son mari, Vatel. Lucienne a juré fidélité à son époux mais n'hésitera pas à se venger si ce dernier la trompe : elle a même choisi à cette fin Rédillon, qui la courtise. Or voici qu'une ancienne maîtresse de Vatel fait irruption, Maggy, une extravagante Anglaise qui menace de se suicider si ce dernier ne la rejoint pas à l'hôtel. Pontagnac, mis au courant, décide Lucienne à surprendre le couple adultère, espérant bien que le dépit la jettera dans ses bras. Feydeau choisit donc une amorce relativement simple, privilégiant, à l'en croire, une poétique opposée à celle de ses prédécesseurs :

J'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce à celle d'une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour arriver au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j'élargis le débat.³⁴

Alors que Scribe paraît édifier son action en vue du sommet – le clou du verre d'eau à l'acte IV – Feydeau opterait pour l'économie, mais en vue d'une prolifération. Car l'effet boule de neige doit être compliqué : il faut désormais multiplier les causes et, partant, les fils, dont les effets grossis pourront se croiser, d'où l'architecture redoutable de l'acte II. Notons que Feydeau ne se refuse ici aucun moyen à grand spectacle : non seulement la chambre d'hôtel est propice au voyeurisme, mais il fait coexister dans la même pièce une sourde, un militaire grivois, une Anglaise boxeuse et un Londonien à l'accent marseillais. Pour parfaire cette panoplie vaudevillesque, il ne manque plus qu'une inflation des rencontres intempestives. Tâchons, par souci de clarté, de rappeler brièvement cette succession. Dans la chambre d'hôtel, Vatel et Maggy sont rejoints par Lucienne Vatel, escortée par Pontagnac (acte II, scène 8), bientôt suivis par Soldignac qui cherche à piéger sa femme (acte II, scène 12). Vatel et Maggy sont donc chacun mis en danger par leur conjoint. Enfin surgit le personnage manquant, Rédillon. La concaténation simple des causes et des effets ne suffit plus à Feydeau et il ajoute une complication : cette chambre a aussi été attribuée au vieillissant couple Pinchard, ce qui favorise les malentendus. Vatel,

³⁴ G. Feydeau, cité par Michel Georges-Michel, « L'Époque Feydeau », *Candide*, 4 janvier 1939.

ainsi, croit se coucher aux côtés de Maggy mais s'endort contre la sourde (acte II, scène 16). À la fin de l'acte II, il y a eu trois flagrants délits, dont deux présumés et un inexact. Ce croisement des fils qui bénéficie de la rapidité de l'enchaînement des événements piège inmanquablement Pontagnac, le « dindon » de la farce, comme il le résume à l'acte III :

PONTAGNAC. – [...] Pincé par un mari que je ne connais pas... pour une femme que je ne connais pas !... Pincé par ma femme, pour cette même femme que je ne connais pas !... Un divorce chez moi en perspective !... Un autre divorce de la dame que je ne connais pas d'avec le monsieur que je ne connais pas où je vais être impliqué comme complice³⁵ !

Qu'il se méfie, la pièce n'est pas encore finie : une dernière accusation erronée enfoncera le clou.

Le Verre d'eau, artificiellement certes, mettait en valeur la cause présumée ; ici ce sont davantage les effets en nombre et en série qui, par une prolifération fantastique, constituent le spectacle. Les effets ne découlent plus nécessairement d'un clou placé à la fin de l'intrigue, mais si le vertige dramatique qui prend toute la place dépasse la cause dont tout procède, c'est que cette origine est souterraine, émanant de désirs et de fautes préexistants, situés dans un avant-pièce, tel un inconscient de l'intrigue. Tous les personnages sont inquiétés parce qu'ils ont exprimé un désir interdit. Vatelin a bel et bien trompé sa femme naguère en Angleterre, ce qui le condamne à subir le chantage de Maggy ; Rédillon est tellement consumé de désir que suite à une nuit d'amour impétueuse, il est incapable de satisfaire Lucienne lorsqu'elle vient à lui. Surtout, ce mouvement inquiétant vire au *fatum* comique : Pontagnac n'est coupable qu'en convoitise, mais il est puni plus que les autres. Feydeau démultiplie donc les liens de causes à effet au profit d'une déviance inquiétante et du sacrifice du personnage, patent malgré l'apparent retour au *statu quo* par le pardon final de Lucienne à son mari. Cette part de convention dans le dénouement souligne malgré tout le poids du mécanisme venu broyer le personnage qui, chez Feydeau, perd de son étoffe. Le premier acte, plutôt lent, prenait le temps de camper les protagonistes ; mais il faut rappeler, comme l'a montré Véronique Sternberg, que c'est leur interchangeabilité qui autorise le réalisme de

³⁵ G. Feydeau, *Le Dindon*, acte III, scène 8, éd. cit., t. II, p. 570.

« [l]a banalité de leurs aspirations³⁶ ». Et Feydeau feint une circularité, bien différente de celle d'*Un Chapeau de paille*, qui signait une clôture : il suggère ici un éternel échec. Lucienne pourrait bien, un jour, être à nouveau tentée par Rédillon, mais l'issue serait comparable :

RÉDILLON. – C'est remis !

LUCIENNE. – C'est remis !

RÉDILLON, *souriant*. – Et moi, alors, c'est fini ?

LUCIENNE. – C'est fini... dame ! vous savez ce qu'a dit la somnambule : je dois avoir deux aventures dans ma vie, la première est passée, la seconde à cinquante-huit ans. Si ça vous tente ?

RÉDILLON. – Hum ! à cinquante-huit ans !

LUCIENNE. – Eh bien ! dites donc !

RÉDILLON. – Oh ! ce n'est pas pour vous, vous serez toujours charmante, mais c'est pour moi, je serai bien fatigué.

LUCIENNE, *gentiment moqueuse*. – Toujours, alors³⁷ !

C'est ce double aspect que les mises en scène contemporaines choisissent d'accentuer : dans le spectacle de Lukas Hemleb en 2002 à la Comédie-Française, la pièce se clôt sur un Pontagnac déshabillé, hagard, le visage tuméfié. Chez Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête en 2010, les acteurs se figent sur un plateau tournant. Ce mouvement de manège exprime, au fil des ans, une perpétuelle remontée du mécanisme signant la victoire de l'automatisme sur l'individu.

Dans ce parcours, de la comédie empreinte des influences vaudevillesques jusqu'à la comédie-vaudeville sans couplets, nous constatons un soin particulier à motiver et à relancer l'énergie nécessaire à la fabrication de l'effet boule de neige. Cette filiation poétique entre Scribe, Labiche et Feydeau reste à creuser en profondeur. Au terme de cet examen rapide, deux conclusions se présentent. Tout d'abord, si la disproportion des causes et des effets semble une constante, elle prend parfois des chemins détournés : Scribe vise des causes plus profondes que celle qu'il exhibe, Labiche, lui, fonde toute son action sur une cause évanescence et Feydeau croise les effets de concaténation, qu'il mêle aux

³⁶ V. Sternberg, « Le naturel invraisemblable ou les paradoxes du "faire vrai" dans le théâtre de Feydeau », *Théâtre naturaliste, Théâtre moderne ? Éléments d'une dramaturgie naturaliste au tournant du XIX^e au XX^e siècle*, actes du colloque organisé à l'Université de Valenciennes, 18, 19 et 20 novembre 1999, études réunies par K. Zieger et A. Fergombé, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, Recherches Valenciennes no 6, 2001, p. 70.

³⁷ G. Feydeau, *op. cit.*, acte III, scène 10, p. 579-580.

procédés de répétition. Ce théâtre mécaniste parierait donc moins sur les ressorts qu'il affiche que sur des automatismes plus profonds et peut-être moins voyants, se servant de ses effets à grand spectacle pour conserver ses secrets. Deuxièmement et enfin, les exemples choisis dessinent, en réalité, une esthétique de plus en plus cauchemardesque. Les causes deviennent de moins en moins palpables : de l'objet verre d'eau et de la colère qu'il véhicule, au chapeau désiré et immatériel, nous passons avec *Le Dindon* à un désir tenace et toujours réprimé. Ces causes moins préhensibles entraînent pourtant des effets plus massifs, illustrant, tout au long du siècle, un processus de désincarnation constant : les effets eux-mêmes, pour visibles qu'ils soient, se réduisent parfois à néant dans ces intrigues pleines d'air forgées avec soin par Labiche et Feydeau. Le personnage qui, dans *Le Verre d'eau*, savait encore exploiter le hasard doit maintenant s'y subordonner, tâchant, au mieux, de fuir son emprise ou de retarder le danger. Même lorsque les individus restent dessinés, c'est leur anéantissement qui occupe de plus en plus les dramaturges de vaudevilles par le biais de ressorts complexifiés et redoutables, parfois inconscients. Ces pistes sauront inspirer un autre théâtre, celui de l'Absurde. Ainsi, contre toute attente, Ionesco dit-il retrouver dans le Feydeau de *La Puce à l'oreille* « une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie, [et croit] y voir [sa propre] obsession de la prolifération³⁸ ».

Violaine Heyraud

³⁸ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 204.