

LA MAIN PASSE

de
Georges Feydeau

mise en scène et adaptation
Gildas Bourdet

Célestins, Théâtre de Lyon

6 - 31 décembre 2000

LA MAIN PASSE

de

Georges Feydeau

<i>Mise en scène et adaptation</i>	Gildas Bourdet
<i>Assistant à la mise en scène</i>	Ladislav Chollat
<i>Décors</i>	Gildas Bourdet et Edouard Laug
<i>Lumières</i>	Jacky Lautem
<i>Costumes</i>	Christine Rabot-Pinson

avec,

<i>Auguste et Germal</i>	Michel Caccia
<i>Marthe et Madeleine</i>	Isabelle Caubère
<i>Sophie Massenay</i>	Marie-Laure Dougnac
<i>Francine Chanal</i>	Marianne Epin
<i>Hubertin</i>	Christian Hecq
<i>Planteloup</i>	Jean-Michel Molé
<i>Coustonillu</i>	Serge Noël
<i>Emile Massenay</i>	Francis Perrin
<i>Etienne et Lapige</i>	Jean-Yves Roan
<i>Alcide Chanal</i>	Pierre Santini
<i>Belgence</i>	François Toumarkine

D U R E E D U S P E C T A C L E : 2 H 2 0

<p>" M o l i è r e " 2 0 0 0 : Révélation Théâtrale Masculine : Christian Hecq</p>

6 - 31 décembre 2000
Célestins, Théâtre de Lyon

Sommaire

Gildas Bourdet, l'écumeur des planches	1
"La main passe" ou la crise du mariage	2
Rencontre avec Gildas Bourdet	3
Ciel, mon phono	5
Georges Feydeau : le prince du vaudeville	7
Comment je suis devenu Vaudevilliste	8
Le vaudeville, des origines à Feydeau	10
L'art de Feydeau	12

Gildas Bourdet, l'écumeur des planches

Il est breton, c'est ce qui explique sa combativité toujours intacte et son obstination à répéter que le théâtre se fabrique sur scène et non dans les antichambres du ministère. (...)

Côté travail, il a l'œil sur quatre spectacles : *La main passe* de Feydeau à Chaillot, *Raisons de famille*, de Gérard Aubert au Théâtre Hébertot, la reprise de sa pièce *La Saperleau* au Théâtre de la Tempête et *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg, en tournée.

Auteur, metteur en scène, directeur du théâtre, Gildas Bourdet a le théâtre pour planète et la mer pour horizon. Il est né dans une petite ville bretonne du bord de mer. Il a passé son enfance au Havre, entre un père cégétiste, employé dans une grande compagnie de navigation, et une mère d'origine paysanne qui parlait le breton mais se serait fait couper la langue plutôt que de l'apprendre à son fils qu'elle rêvait instituteur. De ses origines populaires, il a conservé le goût du travail bien fait, la certitude que c'est par là qu'on marque sa différence et une méfiance prononcée pour tout ce qui ressemble de près ou de loin au militantisme. *"J'aimerais être capable de m'engager, mais j'ai l'impression qu'on ne peut plus me la faire"*. (...)

S'il n'a pas pris la mer comme son père, c'est parce que le théâtre lui fait signe. D'abord en amateur, fondateur de la compagnie du Tableau gris, puis très vite responsable du Théâtre de la Salamandre, enfin directeur du Centre dramatique du Nord puis de Marseille. Une ascension rapide et brillante.

Il monte Racine, Brecht, Goldoni et Feydeau, dont il parle avec passion. *"Feydeau est un génie, l'absurdité de certains de ses dialogues est en avance sur son temps. On peut parler de lui comme le précurseur de Ionesco, Vitrac et même Beckett. Quant à son style qui impose des personnages frénétiques, il annonce le cinéma burlesque américain, les Marx Brothers par exemple"*. (...)

Pour *La main passe*, Gildas Bourdet met également à l'œuvre son talent d'adaptateur. *"Telle quelle, la pièce durait quatre heures. C'était impossible. J'ai donc adapté le texte, sans but lucratif, je tiens à le préciser, avec pour ambition de resserrer l'action et de pousser certains délires à leur paroxysme comme l'avait réussi Jean Poiret dans *Tailleur pour dames*"*. (...)

Marion THEBAUD
Décembre 1999

La main passe ou la crise du mariage

Depuis ses origines, le théâtre n'a cessé de s'interroger sur le couple et sur la question du mariage, qui est pour toute société une préoccupation capitale ; Feydeau ne fait évidemment pas exception à la règle.

Il appartient à la société bourgeoise de son temps, qui a fait du mariage une institution clé de son système de reproduction. Elle est censée régler la question de la propriété et de sa transmission, celle de la sexualité, qui ne doit s'exercer que dans le cadre conjugal, non dans le but de plaisir mais dans celui de la procréation et, très accessoirement, celle de l'hypothétique inclination des époux l'un pour l'autre.

Ainsi, cette société prétend-elle corseter les mœurs aussi fortement qu'elle corsette les femmes, mais à trop serrer, il arrive que les coutures lâchent et que le refoulé en profite pour accomplir son grand retour.

Et c'est bien le retour du refoulé, qui va fournir à Feydeau la matière première de son œuvre dans tout ce à quoi il peut prêter à rire, jusqu'aux confins de la folie et du tragique (tant il est vrai qu'un vaudeville n'est après tout qu'une tragédie qui a mal tourné).

La Main passe est par excellence la pièce de la crise du mariage : pris entre leurs coupables pulsions érotiques et les convenances sociales, les époux mal ajustés se trompent, divorcent, les ex-amants adultérins se marient puis, une fois mariés, se trompent à nouveau, songent à divorcer, et ainsi de suite dans une réaction en chaîne qui semble ne jamais vouloir finir. Des fiascos piteux en replâtrages hasardeux, Feydeau nous offre le spectacle peu glorieux de l'effondrement sur elle-même de l'institution conjugale telle que la classe bourgeoise l'avait rêvée depuis un siècle. Il le fait sans passion, avec une sorte d'objectivité d'entomologiste ; la morale n'est pas son fort, il ne prétend rien critiquer ni corriger, et c'est là sans doute l'un des secrets de son exceptionnelle puissance comique : "*Lorsque je suis devant mon papier, et dans le feu du travail, je n'analyse pas mes héros, je les regarde agir, je les entends parler...*" confiera-t-il. Il est comme le phonographe de la première scène de *La Main passe* par lequel tout le malheur arrive, "*il ne sait pas, il ne distingue pas, il enregistre ce qu'il entend*". Je ne doute pas un instant que Feydeau ne soit représenté sous les traits du phonographe en question ; mais pour que le portrait soit complet, il faudrait ajouter à l'innocence de l'appareil le génie malin du vaudevilliste.

Gildas BOURDET

Rencontre avec Gildas Bourdet

■ *Quel a été le point de départ de cette aventure ?*

Gildas Bourdet — Il y a quelques auteurs qu'un metteur en scène a envie d'affronter. Molière, Marivaux, Tchekhov... Feydeau et je n'avais encore jamais travaillé sur Feydeau. Lorsque nous avons joué *Héritage* au CADO d'Orléans avec Marianne Epin, Francis Perrin est venu voir le spectacle et m'a fait part de son désir de travailler avec moi.

Marianne et Francis s'étaient connus au Conservatoire mais n'avaient jamais joué ensemble. Je leur ai donc proposé *La Main passe*.

Puis le temps a passé...

J'avais un couple - si l'on peut dire chez Feydeau - mais il fallait "marier" Marianne. Je connaissais Pierre Santini depuis longtemps, j'avais envie de travailler avec lui et le rôle me paraissait taillé pour lui même s'il n'est pas coutumier des emplois comiques. Le CADO nous a aussitôt suivis sur ce projet.

■ *Quand on cite*

Feydeau, on pense tout de suite à "Un fil à la patte", "Le Dindon", "Tailleur pour dames" ou "La Puce à l'oreille". Pourquoi ce choix de "La Main passe" ?

Gildas Bourdet

— La pièce est peu connue mais je la trouve passionnante. Feydeau y amène le genre du vaudeville à une forme d'apogée.

C'est une pièce qui mélange des inventions complètement folles, des scènes de comédie de mœurs et qui mêle différentes tonalités comiques qui vont du plus burlesque à des choses presque naturalistes. C'est ce mélange des genres à l'intérieur du comique qui rend la pièce particulièrement délicate à monter.

■ *Feydeau quitte le foyer conjugal peu de temps après avoir écrit "La Main passe". Règle-t-il déjà ses comptes avec l'institution du mariage ?*

Gildas Bourdet — Le mariage est peut-être la question qui préoccupe le plus les auteurs de théâtre. Molière s'était fait l'avocat du mariage d'inclination contre la tyrannie des pères. Marivaux condamnait "La machine matrimoniale", Feydeau se fait l'impitoyable observateur des catastrophes conjugales.

La société post-révolutionnaire a voulu réunir le mariage et l'amour mais force a été de constater que cette unification aboutit à un échec au point de rétablir l'institution du divorce qui avait été abolie au début du 19^e siècle.

La Main passe est la pièce qui consacre l'échec du mariage bourgeois. Pris entre leurs coupables pulsions érotiques et les convenances sociales, les époux mal ajustés se trompent, divorcent, les ex-amants adultérins se marient puis, une fois mariés, se trompent à nouveau et songent de nouveau à divorcer. Feydeau constate l'effondrement de l'institution conjugale et en fait le moteur de la quasi totalité de son œuvre. Il n'y a que la tragédie qui fasse rire. Les personnages doivent toujours être en état de souffrance, en danger d'être découverts ou confondus.

■ ***Les personnages de Feydeau semblent ne jamais voir à très long terme ?***

Gildas Bourdet — Les personnages de Feydeau ont cela d'unique qu'ils n'ont aucune perspective. Ils vivent dans un court terme ahurissant et n'ont comme seule préoccupation que leur destin dans les cinq secondes qui viennent.

■ ***La mécanique très rigoureuse de Feydeau n'entrave-t-elle pas la liberté du metteur en scène ?***

Gildas Bourdet — Quelqu'un a dit "L'Art naît de contrainte et meurt de trop de liberté".

Ciel, mon phono

"*Qu'est-ce que tu vas encore imaginer ?*" lance la jeune épouse infidèle au mari furibard qui vient de la surprendre en flagrant délit dans le lit de son meilleur ami... Toute la mauvaise foi des héroïnes du misogynne Feydeau pourrait tenir dans cette réplique de *La main passe*, créée en 1904 au Théâtre des Nouveautés, et que la comédienne Marianne Epin distille avec une irrésistible nonchalance fatiguée, digne du meilleur phrasé de Brigitte Bardot dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. Quelle pièce insensée ! Construite à la diable en quatre actes inégalement rythmés, mais d'une invention, d'une insolence constantes... Du pauvre type qui se met à aboyer et à se prendre pour un chien sitôt qu'il est ému à l'homme d'affaires trop français (ébouriffant Christian Hecq, digne des plus hallucinantes performances de Robert Hirsch dans le même répertoire !) qui se pochtronne à coups de whisky pour avoir l'air américain, Georges Feydeau ose avec une réjouissante liberté les situations absurdes, profitant même des plus récents progrès scientifiques de l'époque pour trousser de délirants imbroglios. Ainsi, c'est parce qu'ils se laissent enregistrer malgré eux par le "phonographe enregistreur" du mari que nos deux amants se laissent pincer comme des bleus. La suite a des allures de tragédie cornélienne : le mari, apparemment magnanime, les oblige en effet à s'épouser. Or l'ami qui l'a fait cocu est marié lui aussi et aime sa femme... Au dernier acte, on retrouvera un nouveau couple qui s'entend lamentablement et où chacun regrette son conjoint d'antan...

Sur le traditionnel canevas de l'adultère bourgeois, Georges Feydeau tisse donc avec cynisme et désinvolture une méchante satire du couple où personne n'écoute personne, où chacun s'étirole dans l'insatisfaction, la déception, la solitude, où la femme, malgré sa duplicité, reste une pitoyable victime. Dans les décors habiles et uniformément noirs d'Edouard Laug, la comédie désenchantée du vaudevilliste se trouve électrisée, électrifiée par Gildas Bourdet. Dans cet espace réduit à l'essentiel où chaque accessoire devient une pièce de combat, on est fasciné par l'extraordinaire et pourtant simplissime machine de guerre que Feydeau sait mettre en place pour faire rire. Un machiavélique stratège que Bourdet met en valeur en privilégiant toujours l'aspect choral de l'œuvre. Ici pas de narcissique numéro d'acteur, c'est la troupe à l'unisson, homogène et endiablée (Pierre Santini, Francis Perrin, Serge Noël y sont particulièrement désopilants), qui nous mène dans un royaume décervelé où le rire n'est pas toujours sûr... (...)

Fabienne PASCAUD
in "*Télérama*"

"Quand je fais une pièce, je cherche parmi mes personnages quels sont ceux qui ne doivent pas se rencontrer. Et ce sont ceux-là que je mets aussitôt en présence. Pour faire un bon vaudeville, vous prenez la situation la plus tragique qui soit, et vous essayez d'en dégager le côté burlesque. Il n'y a pas un drame humain qui n'offre au moins quelques aspects très gais. C'est pourquoi, d'ailleurs, les auteurs que vous appelez comiques sont toujours tristes : il pensent "triste" d'abord."

A Léon Treich

rapporté dans "Les Nouvelles Littéraires" du 30 mai 1931

"Si tu veux faire rire, prends des personnages quelconques. Place-les dans une situation dramatique, et tâche de les observer sous l'angle du comique. Mais surtout ne les laisse rien faire qui ne soit strictement commandé par leur caractère d'abord et par l'action ensuite. Le comique, c'est la réfraction naturelle d'un drame".

A Michel Feydeau, son fils

rapporté dans "L'Intransigeant" du 4 septembre 1939

"Les femmes, dans mes pièces, à l'image de celles de notre époque, elles respirent la vertu, mais elles sont tout de suite essouffées".

Georges Feydeau : le prince du vaudeville

Lorsqu'il fait représenter sa nouvelle pièce, *La Main passe*, au Théâtre des Nouveautés le 1er mars 1904, Georges Feydeau a quarante deux ans. Il est alors l'un des vaudevillistes les plus applaudis par le public et les plus courtisés par les directeurs de théâtre. Ses précédentes pièces, *Un fil à la patte* (1894), *l'Hôtel du Libre-échange* (1894), *Le Dindon* (1896), *La Dame de chez Maxim* (1899) longue série de succès, ont fait triompher son génie du quiproquo et de la rencontre intempestive. Pourtant, si sa vocation pour l'écriture théâtrale a été précoce, il a dû patienter de longues années avant d'accéder à la réussite.

Fils d'Ernest-Aimé Feydeau, dont la postérité n'a pas retenu le nom, courtier en bourse, essayiste, directeur de journal et surtout romancier (il est l'auteur d'une *Fanny* (1858) qui fit scandale à l'époque), Georges Feydeau a grandi dans un milieu littéraire et artistique. Les amis de ses parents se nomment Gustave Flaubert et Théophile Gautier. Dès le lycée, il écrit pour le théâtre des drames et des vaudevilles. Auteur très jeune de bon nombre de monologues et de saynètes, il livre en 1882, à l'âge de dix-neuf ans, sa première grande œuvre, *Par la fenêtre*, qui est jouée dans un casino près de Malo-les-Bains et qui reçoit un succès sans lendemain. La première réplique de cette pièce ("*Pour un début, ce n'est pas mal !*") est d'ailleurs largement prophétique. S'ensuivent une bonne dizaine de vaudevilles qui ne feront pas recette, à l'exception de *Tailleur pour dames* (1886) qu'il a commencée à écrire pendant son service militaire. En fait, pour Feydeau, tout démarre véritablement en 1892 avec *Monsieur chasse* qui remporte un triomphe, confirmé la même année par *Champignol malgré lui* et *Le Système Ribadier*.

En 1889, ce grand séducteur épouse Marianne, la fille du peintre Carolus-Duran, qui lui donne quatre enfants. Mais ce mariage d'amour se termine mal et en 1909 Feydeau quitte le domicile conjugal pour s'installer à l'Hôtel Terminus, près de la gare Saint-Lazare, où il reste pensionnaire pendant dix ans. C'est à cette même époque qu'il abandonne le vaudeville et se consacre exclusivement à des pièces en un acte dans lesquelles il brosse à sa manière des scènes de la vie conjugale. *Feu la mère de Madame* (1908), *On purge Bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue !* (1911), *Léonie est en avance* (1911) ou *Hortense a dit "Je m'en fous !"* (1916), toutes dénoncent ces unions irréflechies, si communes à l'époque, où le manque d'amour est flagrant.

Homme d'une extrême politesse, plutôt distant, Feydeau se livre peu mais préfère de beaucoup écouter les autres. Ce prince du rire est aussi un pince-sans-rire. Ses mots d'esprit, restés célèbres, ont la cruauté de la pertinence. Volontiers sceptique et nonchalant à la ville, il n'est que rigueur, habileté et perfection lorsqu'il écrit ou met en scène ses propres pièces, ne laissant aucune place au hasard. Il aime les jolies femmes, les cafés à la mode, Maxim's où sa table est réservée en permanence, les bons cigares, la vie nocturne, la peinture qui est aussi son violon d'Ingres et le jeu où il perd des sommes considérables.

Mais en 1919, atteint de troubles psychiques, il est finalement accueilli dans une maison de repos à Rueil-Malmaison. Il y meurt le 5 juin 1921 à l'âge de cinquante-neuf ans. Il est inhumé au cimetière Montmartre. Lui qui disait "*Le comique, c'est la réfraction d'un drame*", laisse une quarantaine de pièces exclusivement vouées au rire, dont les deux tiers sont célèbres et jouées sur les scènes du monde entier.

Philippe JOUSSERAND

Comment je suis devenu Vaudevilliste

Il est plus facile d'être vaudevilliste que d'expliquer pourquoi on l'est. Néanmoins, je vais essayer. Il faut vous dire que j'y suis contraint. *Le Matin* m'avait prié de lui fournir un article à ce sujet. Il fallait parler de moi. Toute modestie à part, c'est toujours très gênant de parler de soi. On est, dans notre métier surtout, si accoutumé aux traîtrises qu'on en arrive à se méfier de soi-même. Je venais pour m'excuser et me défiler, mais il arriva que, bientôt, je me trouvai enfermé dans un cabinet, confortable il est vrai, et congrûment éclairé, et, à travers la porte close, j'entends une voix me crier "*Je ne vous rendrai votre liberté que contre le papier promis...*"

Je reconnus la voix de celui qui parlait ainsi, un tyran irréductible, et je dus reconnaître en même temps qu'en effet je l'avais promis, ce papier sur ma vocation. C'est presque du vaudeville. C'est parfait. Ainsi je m'exécute, d'autant plus que j'ai hâte d'être libre. Ô liberté !... Enfin... Comment je suis devenu vaudevilliste ?

C'est bien simple. Par paresse. Cela vous étonne ? Vous ignorez donc que la paresse est la mère miraculeuse, féconde du travail. Et je dis miraculeuse, parce que le père est totalement inconnu. J'étais tout enfant, six ans, sept ans. Je ne sais plus. Un soir on m'emmena au théâtre. Que jouait-on ? Je l'ai oublié. Mais je revins enthousiasmé. J'étais touché. Le mal venait d'entrer en moi.

Le lendemain, après n'en avoir pas dormi de la nuit, dès l'aube je me mis au travail. Mon père me surprit. Tirant la langue et, d'une main fiévreuse, décrépant mes cheveux emmêlés par l'insomnie, j'écrivais une pièce, tout simplement.

— Que fais-tu là ? me dit mon père.

— Une pièce de théâtre, répondis-je avec résolution.

Quelques heures plus tard, comme l'institutrice chargée d'inculquer les premiers éléments de toutes les sciences en usage — une bien bonne demoiselle, mais combien ennuyeuse ! — venait me chercher.

— Allons, Monsieur Georges, il est temps.

Mon père intervint :

— Laissez Georges, dit-il doucement, il a travaillé ce matin. *Il a fait une pièce.* Laissez-le.

Je vis immédiatement le salut, le truc sauveur. Depuis ce jour béni, toutes les fois que j'avais oublié de faire mon devoir, d'apprendre ma leçon, et cela, vous pouvez m'en croire, arrivait quelquefois, je me précipitai sur mon cahier de drames. Et mon institutrice médusée me laissait la paix. On ne connaît pas assez les ressources de la dramaturgie.

C'est ainsi que je commençai à devenir vaudevilliste.

Puis je continuai.

Au collège, à Saint-Louis, j'écrivis des dialogues héroïques et crépitants, mais, comme le pion me les chipait à mesure et que je n'ai pas gardé le moindre souvenir de ces chefs-d'œuvre scolaires, je n'en parlerai pas davantage. Cependant, j'étais dès ce moment, animé d'une violente ardeur pour le théâtre. C'est plus tard, au régiment, au 47^e de ligne, s'il vous plaît, que j'écrivis ma première grande pièce *Tailleur pour dames*. Saint-Germain et Galipaux y tenaient les rôles principaux. Ce fut un succès.

Je me rappelle qu'à la sortie de *Tailleur pour dames*, ayant rencontré Jules Prével, celui-ci me dit d'un ton que je n'oublierai pas "On vous a fait un succès, ce soir, mais on vous le fera payer." Jamais homme n'avait parlé avec autant de sagesse et de vérité. Cependant je remarquai que les vaudevilles étaient invariablement brodés sur des trames désuètes, avec des personnages conventionnels, ridicules et faux, des fantoches. Or, je pensai que chacun de nous, dans la vie, passe par des situations vaudevillesques, sans toutefois qu'à ces jeux nous perdions notre personnalité intéressante. En fallait-il davantage ? Je me mis aussitôt à chercher mes personnages dans la réalité, bien vivante, et, leur conservant leur caractère propre, je m'efforçai, après une exposition de comédie, de les jeter dans des situations burlesques.

Le plus difficile était fait, il ne restait qu'à écrire les pièces, ce qui, pour un bon vaudevilliste, vous le savez, n'est plus qu'un jeu d'enfant. Ai-je réussi ? En doutant, je montrerais de l'ingratitude envers le public qui m'a prodigué ses applaudissements, et qui a ri quelquefois de bon cœur, quand ma seule intention était de lui plaire et de le faire rire autant qu'il est possible. Mais ce sont les lettres, venues de partout, qui vous affirment, à vous-même, la gloire que vous rêvez. Et j'en ai reçu. Combien ! Une, tenez. Un jour, un monsieur qui signait J.B. m'écrivit de Bordeaux, m'appelant "cher maître" et vantant, avec mon goût très sûr, mon esprit délicat et mon talent immense. Ce sont ses propres termes. Il m'envoyait en même temps un manuscrit. Une pièce prestigieuse d'esprit, affirmait-il, sur laquelle il demandait mon avis, par politesse, en m'offrant d'être son collaborateur.

La pièce dépassait les bornes du permis en fait d'idiotie. Je la renvoyai à son modeste auteur avec mes regrets.

Or, moins d'une semaine après, je reçus de mon correspondant bordelais une lettre furieuse. Il me traitait des pieds à la tête, et il terminait par ces mots d'une exquise urbanité : "Et puis je vous em...!"

A quoi je répondis avec sérénité :

"Plus maintenant, cher Monsieur, j'ai fini de lire votre pièce."

Ce fut tout, mais c'était la gloire.

Le vaudeville, des origines à Feydeau

Le mot vaudeville est ancien mais son acception a sensiblement évolué entre l'époque où le genre était tiré plutôt vers la chanson, et aujourd'hui où l'on a tendance à en faire un des cantons du théâtre de Boulevard. Le plus intéressant est la mécanique dramaturgique et stylistique qu'il met en branle, marquée au sceau de la folie, du côté des situations comme des personnages.

□ Historique

A l'origine, chanson bachique et satirique originaire du "Val" ou du "Vau-de-Vire" et dont la tradition attribue la création, vers 1430, à Olivier Basselin. Le terme vaudeville, dont l'étymologie demeure contestée (il aurait pu aussi subir l'attraction paronymique de "voix-de-villes", recueils de chansons populaires), désigne tour à tour des chansons gaies, grivoises et caustiques, puis les couplets chantés sur des airs connus introduits dans une comédie légère, enfin la comédie elle-même. Aujourd'hui, il désigne une comédie d'intrigue sans couplets, riche de complications (généralement amoureuses) nées de rencontres fortuites et de quiproquos.

Dès la fin du XVII^{ème} siècle, par le biais des théâtres de la Foire, des airs (timbres) connus de tous (seules les paroles changent) s'insèrent dans des trames théâtrales. Avec Lesage, Fuzelier, D'Orneval, naît ainsi l'opéra-comique première manière. L'ariette (air nouveau) prend plus tard le pas sur le vaudeville, et l'opéra-comique se distingue nettement de la "comédie à vaudevilles" qui, après une certaine éclipse, renaîtra sous la Révolution avec la création du théâtre du Vaudeville (1792). Le terme désigne alors un nouveau genre théâtral qui crée des types (Mme Angot, M. Dumollet) et qui, grâce à des auteurs inventifs (Pis et Barré, Radet et Desfontaines, Désaugiers), connaît d'extraordinaires succès qui se prolongent sous l'Empire et la Restauration.

Toutefois, dans la plupart de ces innombrables pièces, qu'elles tirent vers la "folie", l'anecdote ou la farce grivoise, l'argument était mince et ne reposait souvent que sur quelques calembours et le talent de l'acteur. Le mérite de Scribe, qui domine le genre de 1815 à 1850, est de donner au vaudeville une charpente fortement construite où imprévus et quiproquos s'insèrent dans un jeu subtil de préparations et où le suspens ménagé n'exclut ni sentiment, ni psychologie, ni critique sociale. Cette évolution conduit vers 1860 à la disparition des couplets chantés. Le vaudeville accentue encore la rigueur de sa construction sous l'impulsion de Labiche qui, à partir d'*Un chapeau de paille d'Italie* (1851), donne plus de tempo au mouvement, hypertrophie les procédés comiques, en particulier les répétitions, les méprises, et la logique des situations où sont jetés des personnages tétanisés.

Cet héritage sera repris par A. Hennequin (1842 - 1887) et surtout par Feydeau qui construit des pièces le plus souvent en trois actes où l'intrigue très complexe et méticuleusement agencée, après un quiproquo ou une rencontre inattendue, lance les personnages dans un monde où, avec frénésie, s'enchaînent des péripéties saugrenues et où règne la logique loufoque de l'absurde.

□ Esthétique

L'évolution de l'art du vaudeville permet de déceler le développement d'une mécanique d'écriture originale, faite de dialogues et de chansons imbriqués au gré des fantaisies de l'auteur et du trajet bousculé des personnages.

Montées une à une, les répliques se suffisent à elles-mêmes, sans silence, sans intervalle, sans psychologie immédiate. Chaque réplique est un accident imprévu, et pas seulement un moment, dans le parcours du personnage. Ignorant ce qu'il fera après la réplique, il ne sait pas ce qu'il faisait avant qu'elle ne lui échappe. Sans passé, innocent de ce qu'il enclenche, en réaction, chez les autres, le personnage est pleinement en acte ce que la réplique contient en puissance : un cri, un mot d'esprit, une exclamation, une injure, une douleur, un éclat de rire. Sans autre projet.

Le vaudeville présente la conception de rencontres inattendues et détonantes, de rapprochements de situations incompatibles, d'affrontements de personnages, enchaînés aux répliques, qui, l'instant précédent, ne se connaissaient pas. De ces coïncidences apparemment fortuites, néanmoins habilement agencées par l'auteur, naissent des entrées et sorties foudroyantes, des dérèglements du comportement, des poursuites minées d'embûches et de chausse-trapes dans lesquelles s'engouffre le personnage qui a oublié le but de sa précipitation excitée. Épuisé, exténué, meurtri, il endure l'accumulation d'aventures et de coups qu'il ne maîtrise pas. A cette souffrance physique s'ajoute l'objet créateur de situation. La transmission d'un vêtement, la perte de billets de banque, la recherche d'un chapeau de paille disparu, l'oubli d'une jarretière ou d'une livrée concourent à la fabrication du rythme infernal du vaudeville.

Heureusement le fol aboutement des situations est ponctué de havres de bonheur. La musique, les chansons fondent l'humeur joyeuse qui doit dominer au spectacle vaudeville. Ironiques, sarcastiques, fortement rythmées et scandées, les chansons, aux sonorités répétées, redoublées, permettent au public le plus large de participer aux heurs et malheurs des personnages. Ainsi le cours effréné des scènes, les chocs entre les situations sont atténués par plaisir vocal comme s'il s'agissait de se donner du cœur à la poursuite du spectacle, immergé dans le flot de plaisirs sonores.

Si l'auteur de vaudevilles ne parvenait pas à créer de surprenants et heureux dénouements, la pièce s'accomplirait, en fin finale, dans un carnage féroce, un cauchemar au réveil brutal. La chanson populaire et maligne du XV^{ème} siècle, l'alternance de textes satiriques parlés et chantés des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, les histoires de fous constituées de quiproquos et d'intrigues à rebondissements du milieu du XIX^{ème} siècle, ces étapes dans l'histoire du vaudeville se sont transformées en trajets rapides et pénibles du personnage dont on moque l'absence de conscience. A l'origine, simple divertissement d'où le sérieux est exclu, le vaudeville aboutit, à la fin du XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle, à la risible confrontation de personnages prisonniers d'objets, qui confondent les mensonges répétés de ces pantins articulés, victimes de répliques agressives surgies de l'inconscient.

in "*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*", Michel Corvin
Editions Bordas

L'art de Feydeau

Georges Feydeau parachève l'histoire de la comédie de mœurs au XIX^{ème} siècle, non seulement parce qu'il en est, à nos yeux, l'auteur le plus génial, mais parce que, plus encore qu'un Labiche, plus fidèle pourtant aux règles du genre (les chansons qui entrecoupent l'action), il incarne un vaudeville enfin débarrassé de tout complexe vis-à-vis du "grand art". Peut-être parce qu'il a commencé personnellement à en tâter avant de trouver sa voie... Georges Feydeau, fils d'un écrivain célèbre sous le second Empire, était de toute manière nourri dans le sérail. Mais Ernest Feydeau meurt précocement, et le jeune Georges, pensionnaire de Sainte-Barbe, commence par écrire des brouillons de drames... à la manière de Dumas fils. Le jeune homme quitte rapidement le collège pour les coulisses des théâtres et le genre larmoyant pour l'inspiration plus caustique qui restera la sienne. Il fait ses premières armes dans de petits cercles de jeunes artistes, qui vont présenter leur production (placée sous le patronage de Hugo plus que sous celui de Zola) aux grands comédiens du moment. A ce moment, Feydeau, qui n'a pas encore vingt ans, hésite encore entre la vocation d'auteur et celle d'acteur. Il faudra le succès de *Tailleur pour dames*, en 1887, pour le faire sortir de l'obscurité et opter définitivement, par là même, pour le métier de vaudevilliste.

En quoi donc consiste ce métier chez celui qui le porta à une perfection indépassable ? Henry Gidel, le meilleur spécialiste contemporain de Feydeau et du vaudeville, en a très clairement dégagé le mécanisme essentiel ; à savoir l'"idée génératrice" en général totalement à rebours du sens commun, de la vraisemblance la plus élémentaire, d'où découleront, avec une logique implacable, les conséquences les plus folles. Pour soutenir ce défi, il existe un certain nombre de procédés éprouvés : la péripétie, qui est un événement imprévu -l'exemple le plus classique étant la rencontre intempestive du mari et de l'amant, ou toute autre variante de la même situation... Et, bien sûr, l'éternel *quiproquo* ou encore le mouvement perpétuel, qui est ce que le public a surtout retenu de Feydeau quand il a tout oublié...

Comme le disait déjà Labiche : "*Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille. Si elle s'arrête, il siffle*". Rien de plus vrai, et c'est de l'avoir compris que Georges Feydeau est devenu le symbole même de la comédie légère en France. Pourtant on aurait grand tort de le réduire à la seule "mécanique" de ses pièces, fût-elle de précision. Tout comme celles des plus grands maîtres du genre sérieux, les œuvres de Feydeau, y compris les plus délirantes, ont un contenu.

Leurs titres mêmes indiquent une véritable obsession des rapports conflictuels, de préférence entre les sexes. A sa manière, l'univers de Feydeau est aussi misogyne, ou en tout cas aussi désespéré sur toute possibilité de compréhension réelle entre les êtres, que celui de Strindberg.

Aussi faut-il accueillir avec prudence ce qu'un critique, qui croyait sans doute bien faire, disait de *L'Hôtel du libre-échange* : *"C'est toujours d'un mari ou d'une femme en faute qu'il s'agit, et l'art consiste toujours à ramener au second acte dans un même endroit les personnages qui ne devraient pas s'y rencontrer et qui, en se fuyant les uns les autres, tombent éperdus les uns sur les autres. Mais ce thème sans prétention — vous le jetteriez dans le creuset de Schopenhauer, il est certain que vous n'en tireriez pas une goutte de philosophie..."* Rien de moins certain, cependant. Sans qu'il soit besoin de convoquer les noms les plus intimidants du pessimisme philosophique, il est probable que Feydeau avait, secrètement, quelque "prétention". Son esprit caustique, qui ne le cède guère à celui d'un Jules Renard ou d'un Becque, en donne des preuves abondantes, si, par aventure, son théâtre n'y suffisait pas. Sur son travail, ce "paresseux" incroyablement fécond disait : *"Je n'écris jamais de scénario. Je vois une situation, je la prends puis je pars sans savoir où, au hasard. Je vais... je cours la poste... Arrivé devant l'obstacle, je le saute, sans jamais l'éviter, sans tricherie et sans expédients : j'ai posé en principe qu'on se tire de tout !"*

On aura remarqué le renversement complet de méthode par rapport à un Scribe, dont nous savons par Legouvé qu'il commençait par... son dénouement, construisant le reste de la pièce par rapport à ce dernier acte, objet de tous ses soins. Peut-on, pour autant, dire que les pièces de Feydeau soient moins "bien faites" que celles de son devancier ? Elles sont surtout faites autrement avec un rythme qui annonce le cinéma burlesque du XXème siècle, laissant donc bien loin derrière elles les vieux trucs "d'un théâtre destiné à un public à l'entendement plus lent... Car il ne faut jamais oublier que Feydeau s'adresse, dans les années 1890, à un public qui sait lire et écrire, et dont le goût est formé par la grande littérature réaliste du XIXème siècle, et pour une grande part par "l'esprit parisien" du Boulevard, ce qui n'était certes pas le cas des lourds courtauds de boutique ou autres petits bourgeois louis-philippards qui formaient les gros bataillons de l'assistance des œuvres de Scribe, d'Augier, ou même encore de celle de Labiche, qu'il fallait encore "reposer" par des couplets ! Le public de Feydeau. Lui, comprend au "quart de tour" et le mécanisme d'enfer du vaudeville, longtemps comprimé, peut enfin jouer à plein. Il joue à plein, entraînant avec lui, par sa nature même, cette critique de la vie comme songe, et de la société comme convention aussi mal fondée que celle du plateau dont nous avons pu voir qu'elle était plus que latente chez Scribe. Ce n'est pas gratuitement qu'à propos du premier acte d'*Occupe-toi d'Amélie*, Jean Cassou a pu se sentir autorisé à parler du "fulgurant pirandellisme" de la scène du mariage "où tous les personnages, rassemblés en une truculente noce, assistent, dans une vraie salle de mairie, à un vrai mariage alors qu'ils croient assister à un faux mariage, c'est-à-dire, conformément à leur propre destination spécifique à leur fonction essentielle, participer à une farce".

Comme l'a bien souligné H. Gidel, c'est précisément son ancrage dans une grande tradition nationale et populaire — la farce — qui explique à la fois l'impact persistant de Feydeau en particulier et du vaudeville en général sur le public et le "lectorat" du théâtre (il existe !) et le discrédit dont ils ont longtemps souffert du côté de l'intelligentsia légitimée et légitimante.

Daniel LINDENBERG

in *"Le Théâtre en France"* - Editions Armand Colin

Marcel Achard (1956) : "La violence des tragédies"

Oui, Georges Feydeau était un grand comique, le plus grand après Molière. Les pièces de Feydeau ont la progression, la force et la violence des tragédies. Elles en ont l'inéluctable fatalité. Devant les tragédies, on étouffe d'horreur. Devant Feydeau, on étouffe de rire.

Jean-Louis Barrault (1956) : "Une écriture serrée"

L'humanité profonde de Feydeau ne perd jamais rien de sa vérité, même dans les instants où Feydeau se laisse aller à son imagination la plus folle. D'ailleurs, il y a de la folie consciente dans Feydeau. Son écriture est extrêmement choisie, serrée. Dès qu'il nous arrive d'en changer un mot, la phrase s'y perd.

Henri Jeanson (1956) "Vers Ionesco"

Il y a dans Feydeau une violence comique, une absurdité grandiose, un dialogue, un mouvement qu'on ne trouve nulle part ailleurs et qui font du théâtre de Feydeau un théâtre total. Si quelqu'un peut se réclamer de Feydeau, c'est Ionesco, le Ionesco de la Cantatrice chauve et de Jacques ou la soumission.