

OSER LA NOUVEAUTÉ EN USANT LES FICELLES : FEYDEAU  
(1862-1921) OU COMMENT RENOUVELER LE VAUDEVILLE  
Violaine Heyraud, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Le vaudeville du XIX<sup>e</sup> siècle a longtemps gardé l'image négative d'un genre conservateur, maintenant des codes désuets pour divertir sans danger un public bien-pensant et bourgeois. Le boulevard comique, que la télévision a contribué à figer, victime d'un discrédit esthétique et d'un mépris de la critique, paraît véhiculer, au moyen de procédés convenus, des valeurs rebattues. Il est donc bien difficile d'imaginer un théâtre plus opposé à l'idée de modernité artistique, à la volonté de rénover des codes inaptes à refléter les changements d'une époque. Dans un entre-deux siècles marqué par de profonds bouleversements théâtraux, avec les expérimentations réalistes d'Antoine au Théâtre Libre, ou symbolistes, au Théâtre de l'Œuvre, avec Lugné-Poe, Georges Feydeau redonne ses lettres de noblesse au vaudeville entre le milieu des années 1880 et le début des années 1910. Le succès colossal de *La Dame de chez Maxim* en 1899<sup>1</sup>, dont la popularité ne se démentit jamais, fit de cette pièce un classique. Pour parvenir à ce résultat malgré le poids de la tradition et l'ombre d'aînés glorieux mais déjà démodés, tels que Scribe et Labiche, il fallut renouveler les formes du vaudeville. En effet, en 1881, Francisque Sarcey lui-même, critique dramatique au journal *Le Temps* et ardent défenseur de ce théâtre, estime que « le vaudeville se meurt »<sup>2</sup> et que l'opérette l'a « tué »<sup>3</sup>. Ce genre dépassé, reposant sur les procédés anciens de la farce et de la comédie d'intrigue des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ne semble pas témoigner des mutations internes de la société de la Belle Époque, malgré ses succès publics, qui ne peuvent plus cacher une certaine lassitude envers l'usure de ses schémas.

Curieusement, il semble que Feydeau n'ait rien inventé. Pour redonner souffle au vaudeville, il pousse la mécanique du genre dans des retranchements si extrêmes qu'ils en deviennent audacieux.

---

<sup>1</sup> La pièce *La Dame de chez Maxim* fut représentée pour la première fois le 17 janvier 1899 au Théâtre des Nouveautés, où elle fut jouée 439 fois en cette période d'Exposition Universelle, véritable record pour l'époque.

<sup>2</sup> Francisque Sarcey, article du 11 avril 1881, *Le Temps*, cité par Henry Gidel, *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1978, p. 118.

<sup>3</sup> Francisque Sarcey, article du 3 mars 1884, *Le Temps*, cité par Henry Gidel, *ibid.*

Feydeau est donc l'artisan majeur de cette renaissance, comme le montre une de ses pièces les plus connues, *Un fil à la patte* (1894). Il reste cependant fidèle à la tradition et aux attentes du genre, après une incursion jugée coupable dans des audaces exagérées, comme dans une de ses pièces de jeunesse, *Chat en poche* (1888), dont les énormités déplurent à ses contemporains. Feydeau revient donc à un vaudeville en apparence moins absurde, plus consensuel peut-être, mais plus puissant au regard de l'analyse : une de ses dernières pièces, *La Puce à l'oreille* (1907), fait preuve d'une virtuosité exceptionnelle dans le maniement des codes de l'époque, exacerbés et, finalement, dépassés. Le renouveau des techniques et des idées permit de sauver le vaudeville à la Belle Époque. C'est bien là ce qui fonde la modernisation du genre ; comment, au-delà, évaluer la modernité de l'auteur ? Feydeau est un des rares vaudevillistes de l'époque dont les pièces se jouent encore, et presque le seul à donner une légitimité littéraire à un genre encore produit en quantité sur les scènes mais boudé par la critique. Seul emblème d'un théâtre dit dépassé, il est en même temps la caution intellectuelle d'un genre finalement mal connu, bien que peut-être trop vu<sup>4</sup>. Cela nous renvoie à l'éternelle nécessité de retrouver la modernité de l'œuvre en dépit des modes, particulièrement sensible au théâtre, art de la réactualisation permanente.

#### *Redonner vie et mouvement à la tradition : Un fil à la patte*

Dans les années 1880, le vaudeville comique semble sclérosé. Ce genre hérité de la farce et de la Foire, installé sur les scènes à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ne néglige rien pour faire rire, et, dans la lignée de Scribe et de sa conception de la « pièce bien faite »<sup>5</sup>, ainsi que de Labiche, concentre l'intérêt comique sur les complexités de l'intrigue. Depuis 1864, les morceaux chantés ne sont plus obligatoires ; par conséquent, selon Brigitte Brunet, « le terme *vaudeville* s'entend à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de toute comédie gaie sans couplets, destinée à divertir et fondée sur le comique de situation »<sup>6</sup>. Pourtant, le vaudeville est prisonnier d'un immobilisme dangereux et se trouve boudé par ses meilleurs auteurs, ainsi que par les théâtres spécialisés. Henry Gidel donne pour raisons de ce déclin « [...] la concurrence exercée par l'opérette et la prolifération des cafés-concerts ; ensuite, l'industrialisation croissante du vaudeville avec les conséquences que

<sup>4</sup> Le vaudeville et le boulevard comique sont accessibles à un large public grâce à de nombreuses diffusions télévisées ; de plus, les comédies cinématographiques ont souvent recours à leurs efficaces structures d'intrigue.

<sup>5</sup> L'expression est attribuée à Scribe.

<sup>6</sup> Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2004, p. 58.

cela entraîne : pratique courante du plagiat, culte de l'étoile et enfin mode du clou »<sup>7</sup>. L'usure des procédés et le cabotinage des acteurs achèvent de rendre ce genre moribond. Pourtant, Arthur Pougin, auteur d'un *Dictionnaire du théâtre* en 1885, modère le pessimisme ambiant de la critique en terminant l'article « vaudeville » par cette observation :

Ce genre de pièces, qui, sous des qualifications diverses, a charmé le public français pendant cent cinquante ans, est dédaigné et délaissé depuis un quart de siècle. Mais rien ne dit que nous ne le reverrons pas, et j'inclinerais même à croire que sa résurrection n'est pas aussi éloignée qu'on le pourrait penser<sup>8</sup>.

En effet, en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite d'Alfred Hennequin<sup>9</sup>, les vaudevillistes tâchent de trouver une solution en complexifiant davantage l'intrigue du vieux « vaudeville à tiroirs » qui disparaissait trop souvent derrière la juxtaposition de scènes spectaculaires mal reliées entre elles. Les procédés restent les mêmes. Répétitions de situations, trios amoureux, personnages à tics, fantaisie verbale et mots d'auteurs sont des ingrédients habituels, mais ce sont désormais leur combinaison et le rythme de l'intrigue qui évoluent. Le jeune Feydeau profite lui aussi de cette période d'expérimentation ouverte par Hennequin. Toutefois, la marge de manœuvre des vaudevillistes est étroite : une grande partie du plaisir du spectateur de ce théâtre venant précisément de la reconnaissance des codes, il faut pouvoir évoluer dans le cadre des strictes règles du « jeu »<sup>10</sup> mis en place par une nécessaire connivence entre le public et l'auteur. Pour écrire un bon vaudeville, selon Henry Gidel toujours, il faut une construction rigoureuse pleine de rebondissements comiques, généralement des *quiproquos*, des rencontres intempestives et des scènes de farce qui s'enchaînent sur un rythme soutenu susceptible de maintenir l'intérêt. Ces pièces réclament des situations absurdes, un goût pour le comique grivois et pour les mots d'esprit<sup>11</sup>. Comment

<sup>7</sup> Henry Gidel, *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, op. cit., p. 122.

<sup>8</sup> Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 755.

<sup>9</sup> Alfred Hennequin (1842-1887) écrivit de nombreux vaudevilles très animés centrés autour d'un *quiproquo*.

<sup>10</sup> Francisque Sarcey, dans un article sur Labiche datant de 1870, compare le vaudeville à un jeu d'échecs : « Quand le vaudevilliste pousse un pion d'une certaine façon, et en de certaines positions, il n'est pas un spectateur qui ne comprenne ce que cela veut dire, et qui n'attende la suite. Nous devinons tous à demi-mot ; car nous savons le jeu », article cité par Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 237.

<sup>11</sup> Ces composantes sont énumérées par Henry Gidel dans *Le Théâtre de Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 19-32.

éviter que ces ingrédients obligatoires ne deviennent des « ficelles » de fabrication ? Le mot est péjoratif. Pour Arthur Pougin, il s'agit d'un « simple procédé scénique »<sup>12</sup> utilisé par un auteur qui « esquivé la difficulté au lieu de la surmonter, et échappe à l'obstacle, au moment où il devrait faire preuve de vigueur et de sincérité, par le moyen d'un trompe-l'œil qu'il emploie avec assez d'habileté pour donner le change au public sur sa valeur »<sup>13</sup>. Par l'emploi de procédés systématiques, Feydeau, à la technicité légendaire, tomberait-il dans la facilité ?

Si la ficelle vise à « esquiver la difficulté », Feydeau semble, au contraire, accumuler les embûches. La pièce *Un fil à la patte*<sup>14</sup> est significative de sa gestion des obstacles. Le thème n'a rien d'original : Bois d'Enghien cherche à cacher à sa maîtresse Lucette, exubérante chanteuse de café conc', qu'il va la quitter pour épouser une jeune héritière. La scène où Lucette déshabille par ruse son amant chez sa future épouse est un moment clé. Or, alors qu'il est encore en train de travailler à sa pièce, Feydeau découvre que son ami Albin Valabrègue vient d'écrire un épisode semblable<sup>15</sup> dans *Le Premier Mari de France*<sup>16</sup> : Alfred se fait piéger par Clémentine, une cocotte, qui lui « blanchit le dos en lançant de la poudre [de riz] à poignées »<sup>17</sup> pour le contraindre à enlever sa jaquette et ainsi provoquer un faux flagrant délit. Si la scène est importante, le personnage de Clémentine, néanmoins, n'apparaît qu'au deuxième acte et semble anecdotique. Feydeau, lui, fait intervenir une femme manipulatrice et excessive déjà bien décrite dans le premier acte, où il a pris le temps de dépeindre des personnages qui ne sont pas des fantoches vaudevillesques. Le chansonnier ridicule, Bouzin, a lui aussi une histoire, un passé, et le salon de Lucette devient le décor d'une petite comédie de mœurs où parasites et parvenus se succèdent.

L'agencement de l'intrigue s'avère également complexe. Feydeau fait durer le mensonge de Bois d'Enghien le plus longtemps possible. Ce n'est qu'à l'acte II, scène 14 que Lucette apprend le mariage de son amant, après les nombreuses relances du *quiproquo* et les multiples tentatives de fuite, d'évitement et de parade éminemment vaudevillesques : Bois d'Enghien va jusqu'à se cacher dans une

<sup>12</sup> Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre*, op. cit., p. 373.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> La pièce *Un fil à la patte* fut créée au Théâtre du Palais-Royal le 9 janvier 1894.

<sup>15</sup> Lettre de Georges Feydeau à Albin Valabrègue datée du 8 mars 1893, citée par Henry Gidel, préface à *Un fil à la patte* [1899], dans *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Henry Gidel, Paris, Classiques Garnier, p. 88.

<sup>16</sup> La pièce *Le Premier Mari de France* d'Albin Valabrègue fut créée au Théâtre des Variétés, le 2 février 1893.

<sup>17</sup> Albin Valabrègue, *Le Premier Mari de France*, Paris, Librairie Théâtrale, 1893, II, 9, p. 70.

armoire<sup>18</sup> ou se faire passer pour un ténor, ce qui rappelle l'acte III d'*Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche. L'accumulation des péripéties, si elle est une ficelle, permet pourtant d'entretenir l'effet de surprise. D'autre part, Feydeau entrelace cette intrigue avec une autre : la haine tenace du Sud-Américain bouillonnant, Irrigua, à l'égard de Bouzin, ce qui provoque plusieurs poursuites. Or, les malentendus, après avoir été prolongés pendant deux actes, prennent brutalement fin. Comment animer le dernier acte, seulement destiné à provoquer une fin heureuse ? Feydeau offre une première solution, toute traditionnelle. Pour se réconcilier avec son futur, la jeune fille le fait passer pour son professeur de musique et peut se déclarer en chanson devant sa *nurse* anglaise, personnage qui semble avoir été inventé spécialement pour cette scène : le type comique de l'étranger à accent était en effet déjà représenté par Irrigua. Étonnamment, la démarche est ici rétrograde : les couplets et chansons, à l'époque, sont inutiles et archaïques. Or, Feydeau semble rendre hommage à l'ancienne facture du vaudeville, et au-delà, à toute une tradition comique qui renvoie à Molière<sup>19</sup> et à Beaumarchais<sup>20</sup>. Cette concession au vaudeville le plus traditionnel est surprenante. Michel Deville, dans son adaptation pour le cinéma<sup>21</sup>, a d'ailleurs supprimé cet épisode. En revanche, il a rigoureusement respecté l'ordre de succession des entrées et sorties. Ce dernier acte est en effet uniquement fondé sur les poursuites, les courants d'air et les portes qui claquent. Les malentendus ont été dissipés, et désormais toute l'énergie est recyclée dans un mouvement pur et vain. La scène devient une cage, le « fil à la patte » retient ses personnages dans un mouvement stérile. Cette stratégie de remplissage n'est pas sans ironie dans le dénuement progressif qui se joue sur scène. Dans le premier acte, les journaux compromettants proliféraient avec une obstination maligne : « Mais il en pousse donc ! il en pousse ! »<sup>22</sup>. Désormais, les objets ne sont là que pour être évacués, comme les pantoufles de Lucette que Bois d'Enghien jette hors de sa chambre, et deux hommes, tour à tour, se retrouvent en caleçon sur le palier. Ce déshabillage cauchemardesque donne son sens au déchaînement frénétique de la fin, et ce spectacle visuel brut, très farcesque, révèle une angoisse derrière le rire. L'insistance sur la forme est mise au service de la peur du vide, et la chanson ornementale accuse le contraste entre le divertissement pur et ces inquiétantes poursuites sans fin. Toutes les ficelles, exagérées, rassemblées et combinées sont d'un convenu outrancier et exubérant,

<sup>18</sup> Feydeau, *Un fil à la patte*, *Œuvres complètes*, op. cit., II, 7.

<sup>19</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (1673).

<sup>20</sup> Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (1775).

<sup>21</sup> Le film *Un fil à la patte* de Michel Deville, d'après la pièce de Feydeau, fut réalisé en 2005.

<sup>22</sup> Feydeau, *Un fil à la patte*, *Œuvres complètes*, op. cit., I, 14, p. 127.

qui aboutit à une vision cauchemardesque. Mais un vaudevilliste peut-il vraiment aller trop loin ?

*Chat en poche, ou l'expérience des limites*

Ce déchaînement à l'œuvre dans *Un fil à la patte* est pourtant une version assagie du renouvellement vaudevillesque selon Feydeau. Il nous faut revenir quelques années en arrière, en 1888. Feydeau peine alors à réitérer le succès de son premier vaudeville en trois actes, *Tailleur pour dames*<sup>23</sup>. *Chat en poche*<sup>24</sup> est une pièce entièrement fondée sur un *quiproquo* invraisemblable : Dufausset passe sans le savoir pour un ténor auprès de la famille Pacarel qui veut l'envoyer chanter à l'opéra. Le malentendu de base, relativement statique, est uniquement compliqué par un autre *quiproquo*, amoureux celui-là : Dufausset s'éprend de Mme Pacarel, mais se trompe sur son nom. Feydeau joue précisément ici sur l'usure du procédé. La logique interne de la pièce est scrupuleusement préservée, malgré les entorses à la vraisemblance, nombreuses et bien choisies, mettant l'accent sur le manque de bon sens des personnages. Par exemple, le numéro clownesque qui scande le tout met en miroir deux fiancés, qui, pour se donner le temps de réfléchir avant de parler, tournent sur scène sept fois leur langue dans leur bouche, ou comptent à haute voix « un, deux, trois, quatre ». Or, cette technique est contreproductive puisque chacun l'applique sans réfléchir tout en croyant que l'autre a un tic comportemental. Ce sont donc l'absence de clairvoyance et la rapidité de jugement qui règnent sur toute la pièce. La fantaisie est un pré-requis de ce théâtre, et elle est ici poussée à l'extrême. Le malentendu aberrant dure trois actes, occasionnant des scènes absurdes à grand spectacle : à l'acte II, scène 16, le code pour dire au jeune amoureux qu'on accepte son rendez-vous consiste à tracer à la craie dans le dos du mari cocu l'heure de l'entrevue, et à s'arranger pour que ce dernier chante « *Colimaçon borgne, montre-moi tes cornes* » en agitant son mouchoir... Une telle complaisance dans l'énormité, naturellement, ne peut que poser question. Quant aux traditionnels mots d'auteur, ils confinent à un non-sens quasi fantastique chez ce Pacarel qui s'est « enrichi dans la fabrication du sucre par l'exploitation des diabétiques »<sup>25</sup>. Mais loin de trouver la pièce moderne, les critiques la jugent alors maladroite et laborieuse. Les procédés grossis semblent tout simplement mal maîtrisés pour le public de l'époque, qui, certes, réclame de la fantaisie, mais dans les limites d'une vraisemblance

<sup>23</sup> La pièce *Tailleur pour dames* fut créée le 17 décembre 1886 au Théâtre de la Renaissance.

<sup>24</sup> La pièce *Chat en poche* fut représentée pour la première fois le 19 septembre 1888 au Théâtre Déjazet.

<sup>25</sup> Feydeau, *Chat en poche* [1888], *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, I, 1, p. 450.

minimale. Cette désinvolture exprime la liberté paradoxale avec laquelle le jeune Feydeau se laisse délibérément enfermer dans le code du genre pour l'investir. Rapidité déconcertante, manque total de réflexion, action inconsidérée et instantanée fascinent sans doute davantage aujourd'hui. Muriel Mayette, lors de sa mise en scène de *Chat en poche* à la Comédie-Française en 1998, déclare : « Les codes du vaudeville explosent. Le public de 1888 n'était pas prêt à recevoir cette folie-là. [...] On ne pardonne jamais aux précurseurs »<sup>26</sup>. La pièce sort de l'oubli en 1964<sup>27</sup> seulement, et de nombreux critiques voient alors en Feydeau un annonciateur du théâtre de l'absurde, par son intuition des comportements compulsifs et de la crise du langage. Dans *Le Figaro*, Jean Belot estime même que Feydeau aurait été davantage adapté à notre public contemporain :

Alors le public était une bourgeoisie calme, placide, tandis qu'actuellement, ses pièces s'adressent à un public la plupart du temps surmené, névrosé, qui trouve chez Feydeau le défoulement dont il a besoin, ce rire nerveux répondant à un théâtre lui-même nerveux, au rythme rapide<sup>28</sup>.

Pourtant, malgré cette découverte d'un Feydeau « d'avant-garde »<sup>29</sup>, certains ont déploré que la pièce soit « diaphane à force de minceur » et laisse « apparaître les grosses ficelles de la comédie »<sup>30</sup>. Où se situe, dès lors, la modernité de Feydeau ? Est-ce dans l'irruption contrôlée d'une fantaisie sans danger pour la vraisemblance et les règles du vaudeville, ou bien dans des « folies » trop « avant-gardistes » ? Ce théâtre souvent farfêlu savait rester dans des limites, définies par la convention et l'habitude du spectateur. En 1888, il était certainement trop tôt pour les franchir. Qu'il s'agisse d'une audace inconsidérée ou d'une maladresse visionnaire, Feydeau se voit contraint de retrouver un cadre plus strict, qu'il entreprend d'agiter de l'intérieur.

---

<sup>26</sup> Muriel Mayette, coupure de presse, *Interview pour La Terrasse*, septembre 1999, BnF, Arts du spectacle, WNA 159, 1999-2000.

<sup>27</sup> Cette reprise date du 1<sup>er</sup> octobre 1964, dans une mise en scène de Jean-Laurent Cochet, au Théâtre Daunou.

<sup>28</sup> Jean Belot, coupure de presse, *Le Figaro*, 2 décembre 1969, à l'occasion de la diffusion télévisée des *Fiancés de Loches*, pièce de Feydeau créée en 1888, juste après *Chat en poche*, BnF, Arts du spectacle, 4° SW 9247.

<sup>29</sup> Dans *Le Parisien libre* du 17 octobre 1964, Éric Leguebe écrit : « Quarante-trois ans après sa mort, Georges Feydeau reste un auteur d'avant-garde », coupure de presse, BnF, Arts du spectacle, 4° SW 9250.

<sup>30</sup> André Paris, coupure de presse, *Le Soir*, 22 octobre 1964, BnF, Arts du spectacle, 4° SW 9250.

*Renouveau technique et constantes névrotiques* : La Puce à l'oreille

Pousser trop loin les limites du vaudeville risquait d'éloigner le public de l'époque. Le monde mis en scène ici n'est pas encore éclaté, mais sur le point d'exploser. Représentée en 1907, *La Puce à l'oreille*<sup>31</sup>, une des dernières pièces de Feydeau et une des plus abouties, concentre à l'excès tous les procédés traditionnels. L'avant-gardisme de Feydeau a ses limites. La complaisance même dans des structures fondatrices de la comédie, *quiproquos*, plaisanteries, fait que Feydeau n'est pas entièrement du côté de ce que Daniel Grojnowski appelle le « rire moderne »<sup>32</sup> tel qu'il apparaît au tournant du siècle dans les cercles fumistes et autres hydropathes. Les fulgurances langagières de Feydeau sont très souvent nuancées et reconnues comme extravagantes. Le dialogue suivant n'est pas sans faire penser à Ionesco :

Lucienne – Ah ! çà ! on n'ouvre donc pas ?  
 Raymonde – Je ne sais pas !... Pourtant, si on a sonné...  
 Tournel – C'est que c'est quelqu'un.  
 Raymonde, *s'inclinant devant cette vérité de Lapalisse* –  
 Évidemment.  
 Tournel – Oui, enfin, je me comprends<sup>33</sup>.

Si, chez Ionesco, « quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne »<sup>34</sup>, l'absence de bon sens de Tournel est ici soulignée et corrigée. Mais c'est précisément cette concomitance de réalisme et de décalage qui fonde l'incongruité, et l'étrange remet diaboliquement la norme en question, mettant en scène, derrière cette agitation excessive et l'obsession de la vitesse, un désir sans cesse contrecarré et une communication inéluctablement déviée, ce qui épouse les problématiques de la psychanalyse naissante. En jouant avec la structure, Feydeau parvient à cette « mystification »<sup>35</sup> propre à l'humour de l'entre-deux siècles.

Au premier acte, Chandebise souffre d'impuissance à satisfaire sa femme, Raymonde, qui le soupçonne d'adultère. Pour le piéger, elle fait écrire par son amie Lucienne une lettre anonyme donnant rendez-vous à Chandebise à l'hôtel du Minet-Galant. L'époux de Lucienne,

<sup>31</sup> La pièce *La Puce à l'oreille* fut représentée pour la première fois le 2 mars 1907 au Théâtre des Nouveautés.

<sup>32</sup> Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'Esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997, p. 235.

<sup>33</sup> Feydeau, *La Puce à l'oreille* [1910], *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, III, 3, p. 636.

<sup>34</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène 7.

<sup>35</sup> Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, op. cit.*, p. 242.



un Espagnol jaloux, se croit trompé, et tous les personnages se retrouvent dans l'hôtel de passe. Une telle intrigue serait suffisante, mais Feydeau fait intervenir au deuxième acte le plus puissant ressort comique de la pièce : Chandebise a un sosie dans cet hôtel, un valet ivrogne, Poche, ce qui déclenche des méprises en série. Ici Feydeau use jusqu'à la corde le procédé connu des pièces à sosies, qui remonte aux *Ménechmes* de Plaute. Cependant, l'intérêt ne faiblit jamais : Henry Gidel montre que le nombre d'entrées et de sorties, facteur essentiel de mouvement, ne cesse de croître d'acte en acte, et ce jusqu'au moment de la résolution<sup>36</sup>. Un mouvement névrotique gagne tous les personnages, qui jouent à s'inventer des doubles au besoin : la bonne convainc son mari que ce n'est pas parce qu'il l'a surprise en flagrant délit d'adultère qu'il s'agissait d'elle, et il s'écrie : « Ou cette femme est un monstre de cynisme, ou alors il faut que je me fasse soigner »<sup>37</sup>. La confusion sur l'identité devient confusion sur l'être : poussé à bout, Chandebise se met à parler comme le rustre, hurle des « Fichez-moi le camp ! »<sup>38</sup>, et passe pour fou ou alcoolique. Il est enfin plus vraisemblable d'envisager sa propre aliénation plutôt que d'imaginer avoir affaire à des sosies. Et l'ironie suprême est qu'effectivement, il s'agit bien d'une seule et même personne en scène, qui parvient à tromper jusqu'aux attentes du public, comme l'indique la note de Feydeau : « un régisseur, réglant sa voix sur celle de l'artiste, se substitue à lui pour continuer à crier au secours » afin de « dépister le public qui [croit] Chandebise à l'extrême-gauche »<sup>39</sup> et qui le voit arriver au fond. On passe de la simple méprise au doute généralisé et à une folie contagieuse. Ionesco se déclare d'ailleurs frappé dans *La Puce à l'oreille* par « une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie, [et croit] y voir [son] obsession de la prolifération »<sup>40</sup>.

Prolifération des déplacements, saturation de l'espace, voilà ce qui reste dans un monde scénique où le message verbal n'a plus de poids : quoi qu'il dise, Poche ne peut empêcher qu'on le prenne pour Chandebise. La langue se disloque dans l'accumulation de langages disparates : l'Anglais Rugby et l'Espagnol Histangua entravent la communication par leur français fautif ; Camille, lui, ne peut prononcer que les voyelles. À travers des types vaudevillesques se dessine nettement l'intuition d'une dramaturgie plus tardive où les mots paraissent dérisoires et insignifiants et où l'adéquation du langage et de la pensée ne va pas de soi. Quant à la résolution finale, elle se fait en espagnol, ce qui, là encore, relativise la puissance des

<sup>36</sup> Henry Gidel, *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, op. cit., p. 385.

<sup>37</sup> Feydeau, *La Puce à l'oreille, Œuvres complètes*, op. cit., III, 1, p. 631.

<sup>38</sup> *Ibid.*, III, 10, p. 656.

<sup>39</sup> Note de Feydeau, *ibid.*, III, 14, p. 665.

<sup>40</sup> Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 204.

mots. Feydeau semble renouer avec l'audace de *Chat en poche* en fondant son intrigue sur le procédé vedette, antique pourtant, de la méprise ; mais il est miné par un doute identitaire généralisé, un mouvement frénétique, un langage parasité et inutile, et ce sans l'abstraction pure des débuts. La concentration de ces effets comiques divers et cette confusion contagieuse renforcent la cohésion du système tout en la menaçant perpétuellement. Feydeau s'inscrit délibérément dans un héritage, et use de la convention pour mieux en abuser. La virtuosité technique est si aboutie qu'elle surprend, qu'elle éblouit, et la ficelle ouvre la voie au morceau de bravoure.

### *Jouer des idées reçues*

Feydeau, nous l'avons vu, n'invente pas un nouveau genre : le vaudeville fin de siècle, avec lui, ne se réforme pas, mais se perfectionne, et ce, paradoxalement, par l'exploitation à outrance de ses procédés les plus conventionnels. L'audace consiste en réalité à aller jusqu'au bout de l'artificialité, à grossir l'énormité, à multiplier les mouvements et à les accélérer. S'il s'agit d'une véritable modernisation du genre, il paraît toujours délicat d'aborder aujourd'hui la mise en scène de ce théâtre. Tout d'abord, la Belle Époque est riche en clichés. Pour Roland Barthes, le contexte historique disparaît derrière le décorum, ce qui explique une tendance à aborder le vaudeville par l'abstraction et par l'absurde désincarné, comme c'est souvent le cas pour Labiche : « la distorsion du langage et des situations serait infiniment plus corrosive si ces situations restaient réelles, plausibles »<sup>41</sup>. Au regard de son époque, ce qui faisait aussi la modernité et l'actualité de Feydeau était son souci d'intégrer à sa dramaturgie les inventions techniques les plus récentes. C'est pourtant ce qui le rend obsolète aujourd'hui, parce que parfois trop marqué historiquement : *La Main passe*<sup>42</sup> nécessite un phonographe, par exemple. Au-delà de la modernisation des outils<sup>43</sup> et de l'actualisation des propos, il s'agit bien souvent de trouver en quoi Feydeau est moderne pour nous. Ses contemporains ne lui ont reconnu pour originalité que le mérite d'avoir fait revivre en les outrant les procédés d'un vaudeville sur le point de dépérir, par des prouesses techniques et la gaieté des intrigues. Aujourd'hui, les pièces rescapées du discrédit généralisé du vaudeville sont perçues à la fois comme

<sup>41</sup> Roland Barthes sur *Le Plus Heureux des trois* de Labiche, « Théâtre populaire », juillet 1956, article cité dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, novembre 2002, p. 195.

<sup>42</sup> La pièce *La Main passe* fut créée le 1<sup>er</sup> mars 1904 au Théâtre des Nouveautés.

<sup>43</sup> Nous avons pu voir notamment une mise en scène de Mitch Hooper de *La Main passe* par les compagnies « Théâtre vivant » et « Anthéa Sogno » en 2005 au Théâtre Mouffetard en costumes contemporains, où le phonographe enregistreur était remplacé par un caméscope numérique.

datées et comme exemplaires d'un humour moderne. Pour distinguer Feydeau de ses contemporains qui ne sont presque plus joués, c'est bien souvent la caution de modernité qui est invoquée.

En 2004, deux mises en scène de *La Puce à l'oreille* ont illustré cette hésitation. Stanislas Nordey, au Théâtre de la Colline, a tantôt joué la distanciation avec le modèle, en imprimant les didascalies sur les murs blancs d'un décor nu, tantôt exploité le texte dans sa littéralité même : un ballet de puces géantes permet de renouer avec le titre. Face à une intrigue plus érotisée et irrévérencieuse envers les codes du vaudeville, Marcel Maréchal<sup>44</sup> a, de son côté, offert une version plus traditionnelle, mais a transposé la pièce dans les années 1960. L'ancrage historique est ainsi relativisé, ce qui est, somme toute, le propre des classiques. L'intérêt de monter Feydeau réside aussi dans la tentative de répondre à cet entre-deux problématique, qui se ressent également dans l'interprétation, toujours en équilibre instable entre jeu réaliste et artificialité assumée. En interprétant Dufausset dans *Chat en poche*, le comédien Denis Podalydès éprouve cette difficulté dans son monologue<sup>45</sup> : « J'en fais un moment d'absurdité, croyant aux vertus comiques du sans queue ni tête. Perdant mon fil, je me vois contraint au surjeu, à l'artificielle folie, vitesse et dépense paroxystique, à pieds joints dans l'académisme du vaudeville »<sup>46</sup>.

Avec ses textes périlleux, ce théâtre laisse finalement une grande responsabilité à l'exécution et au jeu d'acteur qui peut facilement convertir un trait d'absurdité en poncif. Faut-il nécessairement exhiber la modernité de Feydeau pour légitimer son intérêt ? Les interprétations par trop abstraites peuvent tomber dans le même piège et nous faire basculer dans un autre déjà-vu. Peut-être faut-il débusquer la véritable originalité de Feydeau dans son mépris de l'innovation à outrance, et dans son acceptation du risque de l'académisme.

---

<sup>44</sup> Mai 2004, Théâtre Sylvia Monfort.

<sup>45</sup> Monologue de Dufausset, *Chat en poche*, *Œuvres complètes, op. cit.*, III, 4.

<sup>46</sup> Denis Podalydès, *Scènes de la vie d'acteur*, Le Seuil, Archimbaud, 2006, p. 84.

Violaine HEYRAUD – Oser la nouveauté en usant les ficelles : Feydeau (1862-1921) ou comment renouveler le vaudeville

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le vaudeville souffre de l'usure de ses procédés. Comment maintenir un genre concurrencé par l'opérette et qui, depuis Scribe et Labiche, a très peu renouvelé ses thématiques et ses recettes ? Avec Feydeau, le vaudeville sort de sa sclérose. Pourtant, Feydeau semble parfaitement attaché aux ingrédients traditionnels du vaudeville, *quiproquos*, coups de théâtre, effets burlesques, que le public, même blasé, continue d'ailleurs de réclamer. Moderniser le genre consiste bien plutôt, pour lui, à développer et à creuser ses procédés jusqu'à l'absurde. Trois exemples nous permettent de mieux comprendre cette stratégie. Dans *Un fil à la patte* (1894), les structures fondamentales de la comédie légère soulignent un mouvement scénique exagéré, une agitation stérile et angoissante. C'est là pourtant une version assagie du renouveau vaudevillesque selon Feydeau. En effet, quelques années plus tôt, *Chat en poche* (1888) fut éreinté par la critique en raison de la longueur et de l'invraisemblance de son *quiproquo* central. Feydeau, tout au long de sa carrière, parvient à se conformer aux attentes du public par des moyens scéniques attendus mais grossis à l'extrême. *La Puce à l'oreille* (1907) opère cette synthèse entre modernité et tradition : cette variation autour de la pièce à sosies joue pleinement sur le brouillage des identités et le vertige scénique. L'audace de Feydeau réside paradoxalement dans l'exploitation démesurée des procédés les plus attendus. En restant dans les limites traditionnelles de la « comédie-vaudeville », Feydeau questionne la validité même de ses outils et la « ficelle » devient « morceau de bravoure ».

#### Feydeau's Audacious Tricks: The Re-invention of *vaudeville*

In the late 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century, the *vaudeville* already was a worn-out genre. Since Scribe and Labiche, the *vaudeville* always used the same themes through the same comical devices and suffered from the success of the operetta. Feydeau managed to renew the *vaudeville* whilst always recycling its traditional effects. Despite the overall imperative of originality of this period, the audience itself expected the same kinds of peripetiae, farces, cases of mistaken identities, *coups de théâtre*, burlesque resorts. Feydeau chose well-known comical devices to create alterity and modernity. Three plays are very significant of his strategy. First, in *Un fil à la patte* (1894), the classical plot structures of light comedy enhanced the frantic movement on stage which revealed a terrifying void through a useless agitation. But Feydeau used to be even more revolutionary. Indeed, a few years earlier, *Chat en poche* (1888) wasn't well received by the

critics because of its central case of mistaken identity – too long and absurdist. Since then, throughout his career, Feydeau managed to respect the audience's expectations thanks to comedies which were both conventional and transgressive, as *La Puce à l'oreille* (1907) in which he created a dramatic vertigo and a hybrid scenic world. Feydeau stayed inside the limits of light comedy to improve it to an unexpected extent: his indulgence in staying in the tradition of the "comédie-vaudeville" precisely led him to divert and to distort the very tricks he used.