



HAL
open science

Dramaturgie du vaudeville chez Feydeau

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Dramaturgie du vaudeville chez Feydeau. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, 2010, 7, pp.45-52. hal-00914260

HAL Id: hal-00914260

<https://hal.science/hal-00914260>

Submitted on 5 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dramaturgie du vaudeville chez Feydeau

Théoriser le vaudeville, en fixer abstraitement la dramaturgie, voilà qui relève de la pure incongruité, diront certains. Comme bien des genres dramatiques issus des foires des XVII^e et XVIII^e siècles, genres de contrebande à l'instar de l'opéra-comique ou de la féerie, le vaudeville s'invente et se réinvente au fil de ses (re)créations. Il n'a jamais vraiment connu, contrairement au mélodrame sous la plume d'un Pixérécourt, de prétentions à la régularité ; il ne s'est soumis à aucune poétique fixant *a priori* ses lois et ses règles. Le vaudeville existe-t-il d'ailleurs en tant que genre ? Pur produit des circonstances, le vaudeville s'est mis à chanter au XIX^e siècle tant que la législation des théâtres lui a imposé d'entrecouper ses dialogues par la chanson – et sous cette définition élémentaire du vaudeville (une pièce entrecoupée par des chants sur des airs connus) une multiplicité de sous-genres, aux dramaturgies diverses, s'est longtemps déployée. Débarrassé de ses couplets obligés, à la fin de la carrière de Labiche puis à l'époque de Feydeau, il s'est adapté à la concurrence nouvelle de l'opérette (cible d'une réplique des *Fiancés de Loches*) et du café-concert (auquel *Un fil à la patte*, via sa divette Lucette, jette quelques clins d'œil assassins) : la complexité croissante de ses intrigues fut sa réponse et constitua son arme. L'introduction d'objets truqués toujours plus perfectionnés, sonnettes sous les matelas (*Le Dindon*) ou « fauteuil extatique » (*La Dame de chez Maxim*) est aussi venue renouveler l'intérêt du public dès lors que le stock de situations comiques disponibles commençait à baisser. Labiche ne faisait-il pas dire, dès 1848, à un de ses personnages : les vaudevilles ? « Oh ! Dieu ! je les ai en horreur !... c'est toujours la même chose ; le vaudeville est l'art de faire dire *oui* au papa de la demoiselle qui disait *non*... » (*Un jeune homme pressé*) ? À l'époque de Feydeau, c'est plutôt l'art de cacher le plus longtemps possible l'amant ou l'amante aux yeux du ou de la légitime – situation topique fournissant sa définition élémentaire au genre dit vaudevillesque sur les théâtres de boulevard. Bref : le vaudeville, par nature a-théorique, genre essentiellement problématique, ne relève d'aucune poétique prescriptive : ce théâtre est vivant, il se fonde sur des situations nées et éprouvées directement sur le plateau, et adaptées à une classe de spectateurs « boulevardiers ».

Preuve en est l'extrême rareté de tout « métadiscours » chez Labiche ou chez Feydeau – comme chez leurs prédécesseurs Eugène Scribe ou Louis Picard (ce dernier a tout de même théorisé, en 1806-1807, l'art des ricochets chez les marionnettes humaines, le vaudeville offrant selon lui une vision mécaniste de la vie). La critique ordinairement se contente, pour fonder ses analyses, de la correspondance des auteurs ou de propos rapportés, à défaut de tout corpus réflexif où l'art vaudevillesque se *penserait* lui-même. Les mêmes formules définitives

sont alors colportées, sans pour autant fonder quelque dramaturgie – un art de la composition dramatique selon des règles théâtrales fixées d’avance. Ainsi de la célèbre métaphore zoologique de Labiche dans sa lettre au dramaturge et critique Abraham Dreyfus : « Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle ralentit, le public bâille, si elle s’arrête, il siffle. » Voilà qui ne prescrit rien d’autre qu’un art du mouvement perpétuel, adapté à l’impatience du spectateur moyen, exigeant qu’on le divertisse. Ainsi de la fameuse métaphore « pyramidale » filée par Feydeau : « 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 jusque ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j’élargis le débat » - de l’art de partir d’un fait unique, la pointe, voué à bouleverser la marche ordinaire des événements. Ce sont là des prescriptions générales, qui ne sauraient constituer une méthode, encore moins un art poétique. Feydeau refusera toujours la posture du théoricien de théâtre, se posant même en improvisateur selon les paroles rapportées par des témoins : « Mes pièces sont entièrement improvisées. L’ensemble et le détail, le plan et la forme, tout s’y met en place à mesure, et pour aucune d’entre elles, je n’ai fait de canevas. » Selon l’analyse classique d’Henry Gidel, Feydeau « a très directement abordé l’art dramatique sans avoir, à l’inverse de tant d’autres, commis auparavant contes, nouvelles, romans, essais ou poèmes. C’est d’ailleurs de façon très concrète qu’il a approché la scène, puisque, loin de se borner à écrire des pièces, il a tenu à interpréter personnellement certaines de ses œuvres ou celles des autres. »¹

Une autre preuve de cette apparente génération spontanée du vaudeville, engendrée par l’épreuve concrète de la scène et de la salle, éclate à la simple lecture d’une pièce de Feydeau. Celle-ci est visiblement écrite et publiée à partir de l’expérience physique d’un espace-temps : celui de la représentation scénique, dans la co-présence des acteurs et des spectateurs. À l’origine de tout vaudeville se trouvent une situation, des corps (les comédiens, leur emploi, leur physique, leur voix, leur « dégaine »), des objets (fonctionnels symboliques, mais aussi ludiques : disponibles pour le jeu), un espace vivant (parfois machiné, animé par quelque trucage), une temporalité façonnée (durée, rythme, *tempo*). D’où naît *Un fil à la patte* sinon d’une situation dramatique liminaire étirée de la scène 1 jusqu’à la scène 17 de l’acte II : l’irrésolution de Bois d’Enghien, incapable de dire à son amante Lucette qu’il la quitte pour signer son contrat de mariage avec Viviane, le jour même. De cette procrastination, conférant au temps une latence, découlent péripéties et quiproquos – comme la nature, le

¹ Henry Gidel, Introduction au *Théâtre complet* de Feydeau, Paris, Classiques Garnier, 1988, t. I, p. 16. Les citations des pièces de Feydeau, ci-après, proviennent de cette édition.

vaudeville a horreur du vide temporel ou spatial. Par cette situation liminaire (un secret fondant un certain rapport de forces), l'impulsion est donnée, qui projette les corps dans l'espace, organise sur le plateau entrées, sorties, croisements, heurts, dans un théâtre conçu comme un milieu physique traversé par des énergies opposées, diversement vectorisées. Dans la même pièce, les corps puants de Fontanet et de Lantery exercent une puissance de répulsion sur les autres personnages, tandis que le corps de Bouzin attire à lui l'énergie destructrice du Général comme les pulsions vengeresses de Bois-d'Enghien. Aussi les corps se livrent-ils à de récurrentes courses-poursuites, quand ils ne se projettent pas mutuellement, par simple heurt, dans l'espace scénique, comme Viviane et Bois-d'Enghien à la scène 10 de l'acte II : « *Il se précipite à droite pour s'esquiver, et va donner dans Viviane qui entre de droite. [...] Ils se frottent l'un et l'autre l'épaule cognée. Dans leur élan, Viviane a été portée au 2 et Bois-d'Enghien au 3* ». La précision maniaque des didascalies de Feydeau dit certes son obsession de metteur en scène, calculant et programmant chaque effet ; elle révèle aussi qu'un art (chorégraphique et musical) du mouvement dans l'espace et le temps fonde chaque vaudeville, plus qu'un corpus de règles compositionnelles d'extraction théorique.

L'espace matériel où se déploient ces corps est lui-même malléable ou modulable, extensible ou rétractable, troué d'ouvertures et alvéolaire, à l'image des décors d'*Un fil à la patte*, avec ses portes (toutes « à deux battants » selon la didascalie de l'acte I, à quatre puis à deux vantaux à l'acte II), son baldaquin, son armoire (cachette attendue) et son paravent (acte II), jusqu'au dédoublement de l'acte III : palier avec escalier d'un côté, cabinet de toilette de l'autre, porte entre les deux (garnie de « ressorts en caoutchouc », avec serrure crochetée, pour permettre de laisser, le moment voulu, Bois-d'Enghien en petite tenue devant son appartement clos de l'intérieur). Cet espace mouvant, tantôt ouvert, tantôt fermé (offert/protégé – vierge/violé), est soumis à une logique elle aussi matérielle et physique du vide et du plein : chaque acte est fondé sur un jeu de remplissage/évidement du plateau, au gré des entrées et sorties des personnages. La scène IX de l'acte I a à peine achevé de vider la scène que « *Chenneviette passe la tête par l'entrebâillement de la salle à manger* » avant d'inviter tous les invités du déjeuner à entrer, « *tous à la fois et tenant une tasse de café à la main* ». Cette dialectique infernale est alimentée par le jeu d'apparition, de prolifération ou d'abandon des objets : démultiplication des exemplaires du *Figaro*, à l'acte I, chacun menaçant de révéler le mariage de Bois-d'Enghien aux yeux de Lucette ; intrusion du bouquet et des bijoux du Général, avant le parapluie de Bouzin et le pistolet-éventail de Lucette. Les chaises elles-mêmes s'accumulent sous les fesses d'un personnage prêt à s'asseoir – Bouzin, à la scène 11 de l'acte I : « *Chacun lui apporte une chaise : Bois-d'Enghien, celle au dessus du*

canapé, qu'il met à côté de celle apportée par Lucette ; Fontanet, celle de la droite de la table, et Chenneviette, celle de gauche ; ce qui forme un rang de chaises derrière Bouzin. » L'espace sonore est soumis au même régime (vide-plein, unité-division), depuis l'univocité et la stabilité des monologues jusqu'à la diffraction par spatialisation sonore des apartés et des répliques ; la saturation sonore menace lors des *tutti* des personnages, ou, à la fin de l'acte II, des cris d'amour de Lucette accompagnés de la sonnerie continue du « timbre électrique ». Il n'est pas jusqu'au langage qui ne soit traité comme un corps projeté dans l'espace : la parole déformée du Général sud-américain (« Qu'ousqué tu dis ? ») ou les répliques de Miss Betting, incompréhensibles aux oreilles de la Baronne (« What does that mean ? », acte II, scène 1), ne dissipent pas leur matérialité sonore dans l'efficacité de la communication réussie. Le temps dramatique, enfin, est soumis à semblables distorsions, avec ses accélérations brutales du *tempo* en fin d'acte : « *Tout ce qui précède doit être joué très vite, pour ne pas ralentir le mouvement de la fin de l'acte (I)* », précise Feydeau.

On conclurait trop vite à une dramaturgie empirique, née de la manipulation virtuose des espaces (matériel, sonore, temporel) à investir et remplir, sans autre horizon que la saturation de la vue et de l'ouïe des spectateurs, le creusement d'un temps de diversion dans la temporalité réglée de la vie sociale. Il n'est pourtant rien d'absolument gratuit dans l'exhibition de ces mouvements dans l'espace, lesquels, concertés, obéissent à un sens : violenté par les intrusions successives, envahi, ouvert de force, et toujours soumis au regard surplombant de spectateurs jouissant de violer des espaces intimes, l'espace scénique est la métaphore du corps violenté des personnages. Dans *Un fil à la patte*, prise ici comme modèle accompli de l'art de Feydeau, ce corps est d'abord de celui de Bois-d'Enghien dont la nudité est livrée aux autres protagonistes comme aux spectateurs seconds, dans la salle : en peignoir rayé à l'acte I, en gilet de flanelle à la fin de l'acte II, en maillot et caleçon à l'acte III, Bois-d'Enghien est soumis au mouvement général de la pièce, qui s'apparente à celui d'un *strip tease*. Dès l'acte I, *Le Figaro* (dans la prolifération de ce journal) ne le mettait-il pas, symboliquement, à nu en publiant les bans de son mariage ? La pièce se fait traduction physique, visuelle (spectaculaire) d'une menace de dévoilement pesant sur l'intimité de son personnage principal – et le dénouement consacre un transfert de nudité de Bois-d'Enghien à Bouzin : le « perdant », au vaudeville est souvent celui qui n'a su préserver ou assumer un secret, et se retrouve – ici littéralement – « à poil » à la fin. La matérialité de ce théâtre faussement mécaniste (matérialiste) ne se détache pas de toute signification (terrifiante si on y regarde de près). L'agitation spectaculaire, parfaitement réglée, soumise à une syntaxe des péripéties et une grammaire des situations, se fait aussi langage.

On ne peut donc emboîter le pas à Feydeau et conclure à l'improvisation d'un théâtre récusant d'avance toute prescription dramaturgique, livré au hasard du jeu. L'obsession du moindre détail, dans les didascalies des pièces éditées, est la mesure des exigences de structure, perceptibles dès la lecture. Il est aisé de reconnaître dans la composition dramatique de la plupart de ses vaudevilles les traces d'une assimilation (scolaire, culturelle) d'une dramaturgie classique fondée sur le mot d'ordre de la vraisemblance – « Je pars toujours de la vraisemblance » aurait dit Feydeau.² Son génie consiste à articuler la loufoquerie, aux confins de l'absurdité, et l'orthodoxie formelle, à marier l'hasardeuse gratuité des péripéties à la parfaite nécessité de leur articulation logique. Le plaisir du spectateur de Feydeau est là (en deçà de l'entraînement frénétique par le mouvement auditif et visuel de la pièce) : dans son abandon à une intrigue labyrinthique dont il sait (là est sa supériorité sur les personnages perdus, myopes, affolés sur scène) que quelqu'un (le *deus absconditus* qu'est le dramaturge) tient fermement les fils qu'il dénouera nécessairement, logiquement, à la fin. Il faut que la raison soit sûre d'être comblée (ce que l'on nomme vraisemblance) pour que le rire se déclenche dans la salle, rire de l'angoisse voluptueusement goûtée à l'abri du risque réel – le théâtre se fait ici prolongement des jeux d'enfance. Ce rire est aussi celui de la pulsion ordinairement refoulée mais exhibée en scène, mise à distance et quintessenciée par la structure mécanique et la composition poétique du vaudeville. Ce théâtre peut alors être celui du voyeurisme, de la lâcheté, de la méchanceté sans frein ni fard.

Il n'est pas étonnant que le premier succès de Feydeau éclate en 1886 au Théâtre de la Renaissance avec *Tailleur pour dames* : la pièce met en place les principes élémentaires de composition, dominés par l'art des préparations rendant l'exposition vivante et naturelle, la gradation des péripéties logiquement articulés en intrigue selon les lois de la nécessité, la clarté du dénouement complet, sans artifice (ne semblant pas découler de l'arbitraire de l'auteur ou, pire, de la simple nécessité de finir). *Tailleur pour dames* consolide la structure tripartite dans laquelle Feydeau insérera les équations de plus en plus complexes de ses intrigues à multiples quiproquos : l'acte d'exposition déjà soumis aux exigences du mouvement, l'acte central fondé sur le principe de la rencontre malheureuse entre personnages ne devant surtout pas se trouver ensemble à la même place, l'acte de dénouement qui relance le mouvement pour prolonger l'intérêt. Mais cette soumission à une dramaturgie somme toute classique, et aux lois de ce que le critique Francisque Sarcey appelle alors la « pièce bien faite », vise à articuler l'absurdité, fondant le mouvement et l'intérêt de la pièce, et la logique, assurant la vraisemblance – gage de l'adhésion rationnelle du spectateur, sans

² *Ibidem.*

laquelle il ne saurait consentir à s'abandonner au plaisir trouble procuré par le spectacle de situations-limites. Une preuve *a contrario* de cette nécessaire liaison de la folie et de la raison, au cœur de la dramaturgie vaudevillesque, est offerte par les moindres succès de Feydeau en son temps (notre public contemporain, plus habitué à explorer, dans le drame ou la comédie, les abîmes, sait mieux goûter ces folies-vaudevilles mal vertébrées). *Chat en poche* (postérieur à *Tailleur pour dames*, en 1888) offre l'exemple d'un échec (36 représentations) causé par le défaut de vraisemblance dans l'intrigue la plus folle. On relève d'abord une série de bons mots venant truffer le dialogue sans nécessité particulière (ils n'informent de rien, ne préparent rien), tels la confusion entre Troie et Troyes ou le jeu de mots « pas nier » / « panier » dans les scènes d'exposition. Les sous-entendus égrillards abondent, comme dans ce mot d'esprit de l'acte III à propos des castrats de la Chapelle Sixtine qui « chantent toutes leurs parties avec une âme... / Ils les chantent de mémoire, bien entendu ! ». La répétition³ des *lazzi* et des gags anime certes la scène mais tourne à vide, tels les moulinets linguaux du personnage prenant au sens propre l'expression « tourner sa langue sept fois dans la bouche avant de parler ». Surtout, le quiproquo fondant l'intrigue est prolongé au-delà du raisonnable et du vraisemblable ; il place le spectateur dans une forme de malaise – prendre manifestement plaisir à la pièce, n'est-ce pas faire montre, publiquement, d'une faible exigence intellectuelle et s'amuser à des niaiseries ? Le rire du vaudeville est social, et ne saurait s'abstraire de l'image de soi renvoyée par le spectateur à ses voisins. Que Pacarel se trompe sur l'identité de Dufausset, pris pour le ténor Dujeton, est acceptable dans les premières scènes. Mais que le quiproquo se prolonge alors que Dufausset, contraint de chanter du Gounod, a brisé les oreilles de son public, qu'il a été exclu de son audition à l'Opéra ne tient guère – sauf si l'on prend en compte la nécessité de prolonger la pièce pendant trois actes (mais une conscience si vive de la convention finit par briser tout plaisir de spectateur). Du reste, l'intérêt n'est relancé que par l'artifice (grivois) d'un autre quiproquo : Dufausset passe finalement aux yeux de son protecteur pour un castrat, ce qui l'exonère (à tort) de tous les soupçons de la part des époux trompés. La donnée de cette pièce aurait suffi à générer un simple lever de rideau, une de ces « folies-vaudevilles » cultivées auparavant par Labiche (*L'Affaire de la rue de Lourcine*, *Maman Sabouleurs*) où la parfaite extravagance du quiproquo résiste le temps d'un acte unique. À l'opposé de l'insuccès de *Chat en poche*, le triomphe en son temps de *Champignol malgré lui* (1892, en collaboration avec Maurice

³ Sur la répétition chez Feydeau, voir la thèse récente de Violaine Heyraud, *Répétition et mécanismes chez Feydeau (1880-1916). Comédie, psyché, langage*, soutenue à l'Université Paris X. On attend avec impatience la publication de cette étude replaçant la dramaturgie du vaudeville dans le contexte scientifique, médical, philosophique et linguistique de son époque.

Desvallières, 472 représentations) est dû – en dehors du goût contemporain pour les pièces militaires – à la justification du prolongement du quiproquo (Saint-Florimond, amant d'Angèle, pris pour Champignol, l'époux de cette dernière) : le silence propre à la « grande muette » explique que l'erreur ne puisse être dénoncée à la caserne, au deuxième acte. Cette comédie montre aussi l'approfondissement d'un principe dramaturgique parfaitement appliquée deux ans après dans *Un fil à la patte* : l'acte d'exposition, menacé de statisme, accueille le mouvement et obéit à un *crescendo* inexorable (le modèle en serait musical : une ouverture de Rossini) au gré des entrées successives de nouveaux personnages (comme autant de voix nouvelles dans une fugue) empêchant Saint-Florimond de quitter l'appartement d'Adèle : la bonne, puis Chamel, puis le capitaine Camaret, puis les gendarmes prennent Saint-Florimond pour Champignol, avant – péripétie inattendue – que le vrai Champignol n'entre en scène dans les dernières secondes de l'acte.

Finalement, la difficulté de *fixer* une dramaturgie du vaudeville chez Feydeau tient à l'extrême subtilité d'un art théâtral tendu entre les contraires : la science concrète du plateau est relayée par une maîtrise intellectuelle de l'intrigue ; le dérèglement du cours ordinaire des choses s'organise à l'intérieur d'une composition minutieusement réglée ; l'extrême stylisation du trait, jusqu'à l'épuration de la caricature, n'empêche jamais les effets de réel (dans *Un fil à la patte* : l'action datée du 16 avril 1893, la référence aux chanteurs Yvette Guilbert et Victor Capoul, le réalisme psychologique dans l'évolution finale des caractères) ; la constitution d'un milieu homogène sur scène, concourant à l'adhésion des spectateurs, n'empêche pas ces « trouées » que sont les apartés, alimentant le plaisir de la distance et de la participation du public. Ce théâtre exhibe et refoule aussitôt sa théâtralité, avant de l'exhiber encore. Tout l'art du dramaturge de vaudeville réside dans cette oscillation rapide, propre à entretenir l'hésitation constante du spectateur entre croyance et dénégation. Cet art subtil du *tremblé*, dans la coexistence inapaisée des contraires, est tout simplement l'art du théâtre.

Olivier Bara