

L'HÔTEL DU LIBRE-ÉCHANGE

Grand Théâtre du 27 décembre 2007 au 24 février 2008

SOMMAIRE

Générique du spectacle	p. 2	La Belle Époque, textes de Pascal Gauchon et Robert L. Delevoy	p. 42
L'AUTEUR, LA PIÈCE			
Biographie de Georges Feydeau, texte de Hélène Lacas	p. 4	UNE LECTURE DE LA PIÈCE PAR NOËLLE RENAUDE	
Description détaillée de la pièce, texte de Henry Gidel	p. 6	Le petit geste d'Angélique Pinglet	p. 46
À la création en 1894, texte de Henry Gidel	p. 9		
L'Hôtel du Libre-Échange (extraits)	p. 11	RÉSONANCES	
– Du traité des passions	p. 11	Du réel	
– À l'hôtel comme à l'hôtel	p. 12	– Un défi à la logique, texte de Claude Simon	p. 58
– Invraisemblable vérité	p. 13	– Catastrophe, texte de Clément Rosset	p. 58
L'Hôtel du Libre-Échange : repérage, texte de Henry Gidel	p. 15	Du rire	
Georges Feydeau par lui-même (fragments)	p. 18	– Rire satirique, rire éthique, leçon de Gilles Deleuze	p. 58
Bibliographie de Georges Feydeau	p. 23	Du cynisme et de l'idiotie	
		– <i>La Vie avec un idiot</i> (conte hystérique de Russie), texte de Valérie Deshoulières	p. 62
DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES	p. 27		
La presse à l'époque de la création (1894) (fragments)	p. 28		
Feydeau et la dramaturgie de la scie, texte de Jean-Marie Thomasseau	p. 30		
Vers une poétique du vaudeville, texte de Daniel Lemahieu	p. 36		
L'origine du vaudeville, texte de Hélène Lacas	p. 40		

L'HÔTEL DU LIBRE-ÉCHANGE (1894)

texte **Georges Feydeau**

écrit en collaboration avec **Maurice Desvallières**

mise en scène **Alain Françon**

dramaturgie **Michel Vittoz**

assistante dramaturgie et mise en scène **Adèle Chaniolleau**

scénographie **Jacques Gabel**

lumière **Joël Hourbeigt**

costumes **Patrice Cauchetier**

musique **Glenn Ferris**

son **Daniel Deshays**

concept coiffure et maquillage **Dominique Colladant**

conseil chorégraphique **Caroline Marcadé**

avec

Anne Benoit *Angélique, femme de Pinglet*

Éric Berger *Paillardin*

Pierre Berriau *Boulot*

Jean-Yves Chatelais *Bastien*

Clovis Cornillac *Pinglet*

Irina Dalle *Marcelle, femme de Paillardin*

Philippe Duquesne *Le commissaire*

Alexandra Flandrin *Pervenche, fille de Mathieu*

Pierre-Félix Gravière *Maxime*

Maud Le Grévellec *Victoire, femme de chambre de Pinglet*

Guillaume Lévêque *Ernest*

Agathe L'Huillier *Marguerite, fille de Mathieu et une dame*

Pearl Manifold *Pâquerette, fille de Mathieu*

Gilles Privat *Mathieu*

Julie Timmerman *Violette, fille de Mathieu*

Lionel Tua *Chervet – Premier commissionnaire*

Quatre commissionnaires, agents de police, gardiens de la paix.

production Théâtre National de la Colline

Le texte de la pièce a dernièrement paru, en édition séparée, à L'Arche Éditeur, Paris, 2007.

L'AUTEUR, LA PIÈCE

BIOGRAPHIE DE GEORGES FEYDEAU

Hélène Lacas, article « Georges Feydeau », in *l'Encyclopædia Universalis*, 2005

« *Enfant, j'étais admis souvent dans son bureau pendant qu'il écrivait. Je le vois encore assis devant sa table, le cigare à la main gauche, le stylo à la main droite. Sa petite écriture, fine et penchée, traçait d'inégales lignes bleues de dialogue sur de grandes feuilles blanches. La marge, largement respectée au haut de la page, allait s'amenuisant jusqu'au bas. Elle se décorait ici et là de "ballons" où les membres de phrase étaient enclos. Des ratures, des surcharges innombrables tiraient l'œil. Parfois, avec un soupir, mon père se levait, soucieux, le sourcil froncé. Lentement, il marchait de long en large, tétant son cigare, mimant pour lui seul un jeu de scène avant de retourner à son manuscrit.* »

Michel Feydeau

cité par Henry Gidel,

introduction à l'édition du *Théâtre complet* de G. Feydeau, Éditions Bordas, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1988, p. 26.

Fils du romancier Ernest Feydeau, Georges Feydeau prend la relève de Labiche et porte à sa perfection le vaudeville. Il est pris très tôt par le démon d'écrire et, dès la fin de ses études, il entre dans une double carrière mondaine et théâtrale. Il écrit d'abord des monologues que des acteurs célèbres récitent dans les salons, et deux courtes pièces en un acte représentées à l'Athénée (*Amour et Piano* et *Le Diapason*, 1883), qui passent inaperçues. En 1887, il tire quelque gloire de *Tailleur pour dames*, mais suivent encore cinq années de difficultés. *Monsieur chasse !* inaugure une ère de triomphes ininterrompus. Au rythme d'une à quatre pièces par an, Feydeau, à la fois auteur et metteur en scène, puise son inspiration chez Maxim's et sur le Boulevard, où il fait la célébrité du théâtre des Nouveautés en y créant la plupart de ses grandes œuvres : *Champignol malgré lui* (1892), *Un fil à la patte* (1894), *L'Hôtel du Libre-Échange* (1894), *La Dame de chez Maxim* (1899), *La Puce à l'oreille* (1907), *Occupe-toi d'Amélie* (1908). Puis son genre évolue vers des comédies (*Le Bourgeon*, 1906 ; *La main passe*, 1907) et des vaudevilles en un acte (*Feu la mère de Madame*, 1908 ; *On purge bébé*, 1910 ; *Léonie est en avance*, 1911 ; *Mais n'te promène donc pas toute nue*, 1912 ; *Hortense a dit « J'm'en fous »*, 1916). Malgré l'engouement de ses contemporains pour son théâtre, Georges Feydeau finit sa vie en solitaire mélancolique, séparé de sa femme et de ses deux enfants, jusqu'au jour de 1919 où il doit entrer dans une maison de santé. Sa production dramatique avait pris fin en 1916.

Plusieurs critiques contemporains n'ont pas hésité à trouver une parenté entre Feydeau et Eugène Ionesco. En effet, les deux auteurs « mettent l'accent sur l'ennui, la platitude, le manque d'initiative et d'imagination, l'isolement, l'impossibilité et le refus de communiquer, le désespoir, l'inutilité du langage » (Arlette Shenkan). L'un et l'autre créent « un univers absurde à la fois parfaitement logique et parfaitement fou » (Gilles Sandier). Cette idée donne à réfléchir mais ne doit pas faire oublier que le cadre et les règles des œuvres de Feydeau sont liés respectivement à la Belle Époque¹ et au vaudeville.

Médecins, rentiers, hommes de loi, militaires, cocottes, tous les personnages s'agitent tels des pantins à la poursuite de leur convoitise, chacun cherchant à humilier l'autre ; peinture de la bourgeoisie aisée de la III^e République dont le grand souci et le seul, semble-t-il, est une soif effrénée de plaisirs coûteux. Milieu superficiel et artificiel enfermé dans ses préjugés. Tous les procédés du vaudeville sont exploités avec une habileté de technicien du rire : coïncidences, rencontres imprévues, coups de théâtre, malentendus. Même artifice pour chaque pièce, le héros commence par un mensonge qui, s'enchaînant à d'autres, le précipite dans une succession ininterrompue de quiproquos et de situations extravagantes d'où naît un comique irrésistible. Le specta-

¹ La « Belle Époque » est une expression née après la première guerre mondiale pour évoquer la période antérieure à la Grande Guerre et postérieure aux campagnes napoléoniennes, soit de 1890 à 1914.

teur, du même coup, se trouve entraîné dans un mouvement accéléré qui tourne au vertige. On passe de la réalité banale à la folie. « La machine comique est aussi, pour finir, une machine infernale » (Gilles Sandier). [...]

DESCRIPTION DÉTAILLÉE DE LA PIÈCE

Henry Gidel, extrait de l'introduction à *L'Hôtel du Libre-Échange*, *Théâtre complet* de G. Feydeau, Éditions Bordas, coll. « Classiques Garnier », vol. II, Paris, 1988

« Sécurité et discrétion ! Hôtel du Libre-Échange, 220, rue de Provence ! Recommandé aux gens mariés... ensemble ou séparément !... »

L'Hôtel du Libre-Échange, MADAME PINGLET, Acte I, scène XI

Acte I

Le cabinet de Pinglet, entrepreneur.

Pinglet est affligé d'une femme particulièrement acariâtre, Angélique. De son côté, son ami, l'architecte Paillardin se querelle continuellement avec Marcelle, son épouse, qui lui reproche de manquer de tempérament.

Paillardin demande à Pinglet de lui prêter Victoire, sa bonne : il s'agit de conduire son neveu Maxime au lycée. Par ailleurs, expert auprès des tribunaux, l'architecte doit passer la nuit suivante dans un hôtel qui passe pour hanté. Maxime est un collégien particulièrement sérieux et qui s'adonne pour l'heure à l'étude du *Traité des passions*. Victoire a beau tenter de le déniaiser, elle échoue dans son entreprise.

La froideur que manifeste Paillardin à l'égard de sa femme conduit celle-ci à menacer de prendre un amant. Son mari l'en défie en présence de Pinglet. Ce dernier, saisissant l'occasion, profite du départ de l'architecte pour obtenir un rendez-vous de Marcelle. Par ailleurs, il reçoit des documents publicitaires vantant les mérites de l'hôtel du Libre-Échange : il décide de s'y rendre avec madame Paillardin. Il jette ensuite les prospectus, mais Victoire les ramasse et note l'adresse de l'établissement.

Par bonheur pour Pinglet, sa femme, qui doit se rendre en banlieue auprès de sa sœur tombée malade, le prévient qu'elle ne rentrera probablement par avant le lendemain.

Apparaît alors l'avocat Mathieu, un ami des Pinglet, qui les a reçus chez lui à Valenciennes. Atteint d'une étrange infirmité, il se montre très éloquent lorsqu'il fait beau mais bégaie dès que le temps se gâte. Il vient, sans cérémonie, s'installer chez les Pinglet pour un mois, avec ses quatre filles... Mais ses amis le mettent à la porte. Avant de partir il fait la connaissance de madame Paillardin : puis comme Pinglet, en sa présence, indique à celle-ci l'adresse de l'hôtel où il compte l'emmener, Mathieu la prend en note.

Enfermé à clef par sa femme, Pinglet s'échappe par la fenêtre et court à son rendez-vous.

Acte II

À l'hôtel du Libre-Échange, scène divisée en trois parties. À gauche, une chambre ; au milieu, un escalier ; à droite, une autre chambre.

Paillardin vient procéder à son expertise : Bastien, l'un des deux garçons de l'hôtel, le loge dans la chambre hantée, celle de droite. Arrivent alors Pinglet et Marcelle : on leur donne la chambre de gauche. Paillardin sort de l'établissement pour prendre un verre au café voisin. Pinglet saisi d'un malaise, gagne une terrasse à l'étage supérieur pour prendre l'air.

Survient alors Mathieu flanqué de ses quatre filles. Ignorant que la chambre de droite a déjà été donnée à Paillardin par son collègue, Boulot les y loge. Pendant l'absence de Pinglet, Marcelle rencontre Mathieu sur le palier. L'avocat s'invite sans façon chez elle, avec ses enfants. Lorsque Pinglet, rétabli, revient dans la chambre, son embarras est grand... Il feint d'être venu rendre visite à madame Paillardin en passant. Mathieu persiste à rester là. Pinglet parvient néanmoins à le faire partir et fait lui-même semblant de quitter l'hôtel. Mais chaque fois qu'il tente de regagner sa chambre, il rencontre inmanquablement le gêneur et doit justifier son retour par quelque raison abracadabrante.

Finalement, Mathieu rentre dans sa chambre et passe dans le cabinet de toilette où il retrouve ses enfants. Pinglet peut alors rejoindre Marcelle. De son côté Paillardin regagne la chambre de droite sans en apercevoir les occupants puisqu'ils se trouvent momentanément dans la pièce contiguë : Pinglet et madame

Paillardin, qui ont renoncé à rester à l'hôtel, descendent l'escalier de l'établissement mais sont contraints de revenir en toute hâte : ils ont aperçu Maxime et Victoire.

L'architecte s'est endormi. Mais il est brusquement réveillé par la présence des filles de Mathieu qui sortent en chemise du cabinet de toilette : les prenant pour des fantômes, il s'enfuit à toutes jambes. Également terrorisés, Maxime et Victoire se réfugient chez l'avocat. Paillardin, mort de peur, entre dans la chambre de Marcelle qui a juste le temps de se saisir du chapeau de son mari et de le lui enfoncer jusqu'au cou. Pinglet, qui a été projeté dans la cheminée lorsque son ami a forcé la porte de la chambre se relève couvert de suie, et expulse Paillardin à coups de poing et de pieds.

C'est alors l'arrivée en force de la police venue effectuer une descente dans l'établissement. Le commissaire Boucard arrête Pinglet et madame Paillardin. Croyant sauver la situation, Marcelle prétend s'appeler madame Pinglet. Malheureusement Pinglet animé de la même intention, déclare s'appeler Paillardin.

Acte III

Chez Pinglet, comme au premier acte. Il est sept heures du matin.

L'entrepreneur rentre chez lui par la fenêtre¹. Arrive alors Marcelle, en plein désarroi, son complice, libéré sous caution, espère étouffer l'affaire.

Paillardin se présente à son tour ; il raconte ses mésaventures. Par bonheur il n'a reconnu personne à l'hôtel ; un détail, cependant, l'a frappé : une femme y portait une robe qu'il reconnaîtrait entre mille.

À peine Paillardin est-il sorti, Pinglet demande à Marcelle de se défaire de sa robe. Seul indice qui puisse la dénoncer. Arrive alors madame Pinglet, assez mal en point : elle a échappé à un accident de voiture et a passé la nuit chez des paysans qui l'ont hébergée. Elle reçoit bientôt une convocation au commissariat, pour avoir été surprise la nuit précédente avec Paillardin. Pinglet feint alors une terrible indignation. Il s'en prend aussi à l'architecte qui, à son tour, reçoit une convocation. À l'instigation de son complice, Marcelle fait mine de s'évanouir de douleur en apprenant « l'infidélité » de son mari.

Alors que Paillardin, fort de sa bonne foi, prétend emmener sa femme et Pinglet au commissariat pour éclaircir l'affaire, apparaît Mathieu arrêté lui aussi la veille. Pinglet évite de justesse qu'il ne commette quelque indiscretion. Survient alors le commissaire Boucard. Il prétend reconnaître madame Pinglet et

Paillardin comme les personnes qu'il a arrêtées. Il n'a d'ailleurs aucunement l'intention de donner suite à l'affaire. Mais l'architecte prétend être lavé de tout soupçon. On sollicite donc le témoignage de Mathieu qui, hélas, ne bégaye plus. Par bonheur voici que le temps se gâte et que le langage de l'avocat redevient un bredouillement incompréhensible, au grand soulagement de Pinglet et de Marcelle. Mieux encore, Maxime, qui vient d'entrer, s'enfuit en apercevant Mathieu : l'avocat pourrait le dénoncer. Mais le Commissaire arrête le fuyard. Ce dernier avoue alors être allé à l'hôtel avec Victoire, dont Paillardin reconnaît justement la robe (on devine que Marcelle vient de lui en faire présent). La domestique reconnaît les faits. On renvoie Mathieu à Valenciennes. Maxime reçoit les 5 000 francs de caution versés par Pinglet. Il se promet de retourner souvent à l'hôtel du Libre-Échange tandis que Pinglet se jure de ne plus le fréquenter.

¹. Rappelons que sa femme l'avait enfermé (cf. fin de l'acte I).

À LA CRÉATION EN 1894

Henry Gidel, extrait de *Feydeau*, Éditions Flammarion, coll. « Grande Biographie », Paris, 1991, p. 141-144

[...]

Les Maris des deux pôles

Depuis plusieurs années, justement, Feydeau a en tête un projet de pièce bizarrement intitulé *Les Maris des deux pôles*. L'intrigue oppose deux types d'époux : l'un pourvu d'un tempérament volcanique, qui ne trouve pas d'exutoire à sa fougue car il est affligé d'une épouse sans séduction, l'autre, au contraire, marié à une femme charmante, la néglige au profit de son travail. Les deux auteurs décident de creuser ce sujet. Ils essayent d'organiser des séances de travail, ce qui n'est pas commode avec Feydeau. Celui-ci refuse de passer quelques semaines au « Righi » comme l'y invite son collaborateur, parce qu'il juge cette propriété trop sinistre en hiver. Il y était venu une fois déjà, l'année précédente, à la même saison. Les arbres du parc, dépouillés de leurs feuillages, semblaient grelotter sous la bise... Il avait eu vite fait de reprendre le train pour Paris. Mais, dans la capitale, les tentations sont nombreuses... Feydeau se couche à l'aube. Lorsque Desvallières arrive rue de Chaillot, à quatorze heures, pour la séance de travail prévue, il n'est pas rare qu'il doive attendre une heure ou deux le lever de Georges. Il tue le temps en aidant les domestiques à nettoyer l'argenterie...

Le printemps venu, Feydeau consent à faire quelques séjours à Seine-Port et finalement, en juin, la pièce est assez avancée pour que Micheau, qui dirige les Nouveautés, accepte de la « recevoir » dans son théâtre, celui qui avait vu le plus grand succès qu'eussent jamais connu les auteurs, celui de *Champignol malgré lui*. Naturellement on a modifié le titre provisoire de la pièce, *Les Maris des deux pôles*, en celui de *L'Hôtel du Libre-Échange* dont la résonance, légèrement grivoise, est beaucoup plus alléchante.

Un énorme succès

La première a lieu le 5 décembre 1894. Le succès est énorme : « Pendant trois heures de suite, écrit le chroniqueur du *Gaulois*, les auteurs peuvent se vanter d'avoir infligé à leurs compatriotes le supplice du rire ininterrompu... Un observateur qui, à neuf heures du soir, se serait arrêté devant les Nouveautés aurait vu entrer des femmes du monde, des actrices, des financiers, des critiques et des membres de plusieurs cercles. À minuit le même observateur n'aurait vu sortir que des tire-bouchons ! »

Et il exagère à peine le journaliste du *Gil Blas* qui écrit : « Les ouvreuses rient dans les couloirs, les municipaux devant la porte. Les ouvreurs de portières se tordent, les cochers de fiacre s'esclaffent et leurs chevaux se tiennent les côtes. »

Naturellement, le critique du *Temps*, Francisque Sarcey, le grand défenseur du vaudeville, est comblé par la nouvelle pièce de Feydeau. Quant aux journalistes qui n'aiment pas le genre cultivé

par l'auteur, ils s'avouent complètement « désarmés » par cette « effrénée bouffonnerie » et sont contraints d'applaudir.

Le public est en plein accord avec la critique : la pièce bénéficiera de trois cent soixante-quinze représentations, prolongeant son succès jusqu'à la fin de 1895. Les spectateurs d'*Un fil à la patte* avaient déjà pu apprécier au deuxième acte une scène coupée verticalement en deux, comportant à gauche un cabinet de toilette et à droite le vaste escalier dans lequel Bouzin était poursuivi par le rastaquouère. Cette fois-ci, ils sont encore plus gâtés. Le décor est divisé en trois : à droite, une grande chambre à cinq lits, à gauche une petite chambre à un lit, au milieu, le palier du premier étage de l'hôtel avec son escalier.

Il n'en fallait pas moins pour que pût se dérouler l'action épilèptique de cette pièce où foisonnent rencontres intempestives, poursuites et galopades de toutes sortes.

La scène évoque une fourmilière bouleversée par un coup de pied et dont les hôtes fuient en tous sens.

Le théâtre des Nouveautés n'a pas été choisi au hasard. Il comporte une troupe jeune, agile, nerveuse, qui a été remarquablement entraînée par Feydeau. C'est d'ailleurs ce qui frappe le critique : « On frémit, écrit un journaliste, quand on pense au travail indispensable pour combiner ces deux clowneries du dialogue et de l'action, sans que jamais l'une pût nuire à l'autre. » Que de répétitions, que d'essais infructueux pour régler avec une telle précision une machinerie aussi compliquée ! Que de scènes recom-

mencées dix fois, vingt fois, avant de parvenir à un résultat aussi parfait !

En effet, au deuxième acte, l'auteur a dû organiser les déplacements simultanés de neuf acteurs : les portes s'ouvrent et se ferment, les personnages vont et viennent, se croisent, s'évitent, se rencontrent finalement et doivent inventer d'urgence des explications saugrenues, se lancer dans des fuites éperdues au moment où ils se croyaient sauvés, trembler devant des revenants, voir surgir un pseudo-ramoneur d'une cheminée, jusqu'à ce que l'invasion de l'établissement par les policiers vienne mettre le comble à leurs tribulations.

Ainsi, comme l'année 1892, l'année 1894 se révèle particulièrement faste pour Feydeau puisque, si l'on excepte l'échec du *Ruban*, elle lui a permis, avec *Un fil à la patte* en janvier et la présente pièce en décembre, d'ajouter deux chefs-d'œuvre à la liste de ses succès antérieurs.

L'Hôtel du Libre-Échange, cependant, va marquer la fin de la collaboration de Georges avec Desvallières. Très méthodique, ce dernier ne supportait plus les faux bonds que lui infligeait son ami. Il lui faisait perdre son temps, se plaignait-il. De son côté, Feydeau prétextait qu'il n'était pas toujours en train, qu'il aurait fait du mauvais travail s'il était venu et que la séance prévue n'aurait servi à rien...

[...]

L'HÔTEL DU LIBRE-ÉCHANGE (extraits)

L'Hôtel du Libre-Échange, in G. Feydeau, *Théâtre complet*, Éditions Bordas, coll. « Classiques Garnier », vol. II, Paris, 1988.

Du traité des passions

Acte I, scène 6

Victoire, Maxime.

MAXIME, *sur son tabouret, lisant.* « L'amour est une émotion de l'âme causée par le mouvement des esprits animaux qui l'invite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables. » (*Avec conviction.*) Comme c'est ça !

VICTOIRE, *s'accoudant sur la table.* Eh bien ! monsieur Maxime ?

MAXIME. Mademoiselle ?

VICTOIRE. Qu'est-ce que vous faites là ?

MAXIME. J'étudie l'amour, Mademoiselle !...

VICTOIRE, *gouailleuse.* Allons donc !... dans cette position-là ? (*À part.*) Il est gentil, tout de même, ce petit ! (*S'approchant de lui.*) Si vous voulez, monsieur Maxime, je vous ferais bien répéter...

MAXIME. Comment, Mademoiselle, vous avez étudié l'amour ?

VICTOIRE, *très naturellement.* Dame ! comme tout le monde.

MAXIME. – Dans Descartes ?

VICTOIRE. Non !... Dans du marc de café !

...

Acte I, scène VIII

...

PINGLET. Parfaitement !... Ah ! c'est que je n'admets pas qu'on insulte une femme devant moi ! Ah ! mais... Dieu m'est témoin que je souffre d'en être réduit à cette extrémité à l'égard d'un ami ! Je souffre horriblement !... Mais il n'y a pas d'ami qui tienne... Avant tout, chez moi, il y a le chevalier français !... Marcelle ! Marcelle ! Je t'aime.

(*Il veut la prendre dans ses bras.*)

MARCELLE, *se dégageant.* – Hein !... Mais vous n'y pensez pas !... Monsieur Pinglet !... Mais mon devoir !...

PINGLET. Pauvre sacrifiée !... elle parle de son devoir !... Ah ! Marcelle... il y a des moments dans la vie où il faut savoir l'oublier, son devoir !

MARCELLE. Oh !

PINGLET. Eh bien ! et moi ?... est-ce que je ne l'oublie pas en ce moment ?... Eh bien, et Madame Pinglet ?... Et pourtant, je n'hésite pas ! parce qu'il s'agit d'un devoir supérieur !

MARCELLE. Oui !

PINGLET. On nous a insultés... Et quand on insulte un homme, il n'y a plus ni femmes, ni enfants !... On marche !...

MARCELLE. Oui !

PINGLET. Marchons !

(*Il lui prend la main.*)

...

À l'hôtel comme à l'hôtel !

Acte II, scène 1

...

BASTIEN. Boulot, mon ami, il faudra vous déprovincialiser ici ! D'ailleurs, je suis certain qu'avant quinze jours de service dans cet hôtel vous serez cuirassé ! Vous apporterez comme moi dans les choses de la vie l'indifférence et le mépris...

...

Acte II, scène 8

...

BOULOT, *un bougeoir allumé, montrant le 11*. C'est ici, monsieur.

(*Introduisant.*) Tenez, Monsieur, c'est cette grande chambre-là !

MATHIEU. Mais c'est un dortoir !

BOULOT. Nous n'avons pas autre chose, monsieur. Ces demoiselles sont quatre... il y a justement cinq lits.

MATHIEU. Mais je ne peux pas coucher dans la même chambre que mes filles !...

BOULOT. Oh ! monsieur, en vous couchant d'abord et en fermant les rideaux quand ces demoiselles se couchent... Il y a justement deux cabinets de toilette.

(*Il les fait visiter.*)

MATHIEU. Qu'est-ce que vous voulez, garçon, s'il n'y a que ça !... nécessité n'a pas de loi. À l'hôtel comme à l'hôtel !

...

Acte II, scène 11

...

MATHIEU, *examinant sa chambre*. Je crois que nous serons très bien ici !... Cela a un petit air vieillot et honnête qui me plaît beaucoup. (*Apercevant la trousse de Paillardin.*) Oh ! mâtin ! quel luxe de service de toilette ! des peignes en écaille ! des brosses en ébène ! avec le chiffre de l'hôtel : H.P. (*Réfléchissant.*) H.P... H, je comprends bien... ça veut dire hôtel. Mais P... comment ça peut-il faire Libre Échange ?... C'est peut-être le nom du propriétaire !... Et puis, après tout, ça m'est égal ! (*Se coiffant.*) Je ne sais pas pourquoi on apporte ses affaires, on trouve tout, maintenant ! Les hôtels de Paris avancent vraiment sur la province. Ah ! avant de me coucher, je vais fumer un cigare. (*En tirant un tout petit.*) Ils ne représentent pas beaucoup, mais ils sont assez bons ! (*Apercevant une boîte.*) Qu'est-ce que c'est que ça ? Une boîte de cigares !... Oh ! non, ça, c'est incroyable ! (*Lisant.*) Regalias, quatre-vingts centimes. Oh, mais j'aime mieux ceux-là !... (*Il rentre son cigare.*) Quel hôtel !... Pour sept francs par jour, une boîte de cigares toute pleine ! à discrétion ! (*Il prend toute la rangée du dessus, en allume un.*) C'est merveilleux !... Ah ! il a eu joliment raison, Pinglet, de me recommander cet hôtel !...

...

Acte II scène 21

...

PINGLET, *sortant du cabinet, suivi de Marcelle.* Que signifient ces cris ? ce tumulte ?

MARCELLE. Je vous assure qu'il se passe quelque chose d'anormal dans la maison ! Je suis morte de peur !... Je vous en prie, allons-nous-en !

PINGLET. Oui, oui ! Mais, attendez ! Pas d'imprudences !

Il entr'ouvre la porte.

MARCELLE. Oh ! je ne serai tranquille que quand je serai hors d'ici.

PINGLET, *regardant sur le palier.* Personne ! Venez !

MARCELLE, *passant sur le palier avec Pinglet.* Ah ! enfin !

PAILLARDIN, *descendant l'escalier comme un fou.* Ah ! mon Dieu ! Les revenants ! Les revenants !

MARCELLE, *épouvantée.* Dieu !... Rentrez !

Elle rentre.

PINGLET, *suivant Marcelle.* Qu'est-ce qu'il y a ?

MARCELLE. Mon mari !

PINGLET, *épouvanté.* Ah !

Il referme brusquement.

...

Invraisemblable vérité

Acte III, scène 3

...

PAILLARDIN, *s'asseyant.* Oh ! je suis bien arrangé !... Oui, tu ne crois pas aux esprits, toi ?

PINGLET. Ah ! Non !

PAILLARDIN. Oui, je n'y croyais pas non plus. (*Se levant.*) Eh ! bien, mon ami, il faut y croire ! Je les ai vus !

PINGLET. Toi ?

PAILLARDIN. Vus, te dis-je !... Ce qui s'appelle vus !

PINGLET, *le blaguant.* Allons donc !... Ah ! ah ! il a vu les esprits, lui ! il a vu les esprits !

PAILLARDIN. Oui ! Oui ! J'ai fait le sceptique comme toi ! J'ai été à l'hôtel en faisant le malin !... Je disais : ça vient des fosses ! Eh ! bien, rien du tout ! Je n'étais pas endormi depuis une demi-heure dans la chambre hantée, que je me suis réveillé entouré de feux follets, avec des voix surnaturelles, qui semblaient sortir d'apparitions blanches dansant autour de moi une sarabande effrénée !... Et tout ça chantait... chantait... (*Pinglet rit.*) Oui ! ris ! Ris ! Je me rappelle encore ce qu'ils chantaient.

Chantant

Y'a des gens qui se disent revenants
et qui ne sont pas des vrais revenants
c'est nous qui sommes les vrais revenants
qui se distinguent des faux revenants...

Alors, tu comprends, j'ai mis de côté toute fausse honte. J'ai pris mes cliques et mes claques et je me suis sauvé comme un perdu !... Enfin, dans une chambre, je crois voir des êtres vivants. Ah ! cette chambre ! cette chambre !...

PINGLET, *s'oubliant*. C'était le 10.

PAILLARDIN. Le 10 ? Je ne sais pas. Pourquoi le 10 plutôt qu'autre chose ?

PINGLET, *interloqué*. Hein ! Je ne sais pas. Pourquoi autre chose plutôt que le 10 ?

PAILLARDIN. Mettons le 10. Je m'y précipite !... Il y avait là une femme, ou du moins quelque chose qui avait l'air d'une femme avec une robe... et des... (*Il indique du geste les ornements.*) Je n'ai pas pu voir sa tête parce qu'elle l'avait sous mon chapeau.

...

Acte III scène 6

...

MADAME PINGLET. Ah ! mon ami ! Un accident ! Un accident épouvantable qui a failli te priver de moi à jamais !

PINGLET, *sans conviction*. Ah ! ne me répète pas ça, tu me crèves le cœur !

MADAME PINGLET. Ah ! tu es bon ! J'avais pris un fiacre, comme tu sais, pour me conduire à Ville-d'Avray. D'abord tout allait bien, nous marchions d'un bon petit train tous les trois.

PINGLET. Qui, tous les trois ?

MADAME PINGLET. Eh bien ! le cocher, le cheval et moi ! Quand subitement, au moment de franchir les portes de Paris, un coup de sifflet du chemin de fer effraye le cheval... le voilà qui s'emballé...

PINGLET. Qu'est-ce que tu me dis là !

MADAME PINGLET. Le cocher essaye de le retenir... Impossible ! Et nous voilà filant, franchissant l'espace, traversant la campagne et pas une âme ! pas une pour venir à notre secours ! Ah ! va, Benoît, c'est dans ces moments-là, où l'on joue sa vie, qu'on s'aperçoit combien on aime son mari ! Le croirais-tu ? Le seul être qui occupait ma pensée, c'était toi !... toi qui ne risquais rien ! Et je me disais. (*Avec émotion.*) Ah ! si seulement il était là près de moi.

PINGLET. Oh !... Angélique... tu as de ces intentions !

MADAME PINGLET. Mais malheureusement, tu n'y étais pas. Alors ma foi, j'ai perdu la tête ! j'ai ouvert la portière et j'ai sauté.

PINGLET, *très calme*. Oh ! mon Dieu ! mon Dieu !

MADAME PINGLET. Et v'lan ! j'ai été donner de la tête sur un tas de cailloux !

PINGLET. Oh ! Pauvre cher être !

MADAME PINGLET. À partir de ce moment, je ne me souviens plus de rien ! Je ne sais qu'une chose, c'est qu'au petit jour je me suis réveillée dans une chaumière de paysans, entourée de gens que je ne connaissais pas et qui semblaient heureux de me voir revenir à la vie !... Ah ! les braves gens ! Je regrettais de n'avoir que cent francs dans mon porte-monnaie... J'aurais voulu leur donner

tout ce que nous avons.

PINGLET. C'est peut-être beaucoup.

MADAME PINGLET. Oh ! non. Ils m'avaient sauvée !

PINGLET, *entre ses dents*. C'est bien ce que je dis !

MADAME PINGLET. Enfin, ce matin, quand ils ont vu que j'allais mieux, ils ont fait atteler une espèce de voiture de maraîcher et ils m'ont reconduite jusqu'à la place de l'Étoile. Là, j'ai trouvé un fiacre, qui m'a ramenée, et me voilà !

PINGLET, *très calme*. C'est épouvantable !

...

L'HÔTEL DU LIBRE-ÉCHANGE : REPÉRAGE

Extraits de *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, thèse d'Henry Gidel, présentée devant l'université de Paris IV, 30 juillet 1975, Atelier de reproduction des thèses université Lille III, 1978¹ (sauf mention contraire)

Détails

« Sachez-le, écrivait Sarcey, dans une pièce de Feydeau, on ne pose pas, en entrant, son chapeau sur une chaise, que je ne me dise : Bon ! ce chapeau n'est pas là pour des prunes. [...] Chacun de ces détails entre sans que vous sachiez comment dans votre mémoire, s'y enfouit, et en remonte juste au moment précis où la situation exige que vous vous en souveniez : ça, c'est le don du vaudeville. » (Fransisque Sarcey, *Le Temps*, 10 décembre 1894, à propos de *L'Hôtel du Libre-Échange*, cité par H. Gidel, in *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, page 172.) [...]

Péripéties

(In Henry Gidel, introduction à *L'Hôtel du Libre-Échange*, *Théâtre complet* de G. Feydeau, Éditions Bordas, coll. « Classiques Garnier », vol. I, Paris, 1988, p. 51)

Le foisonnement des péripéties confère donc au théâtre de Georges Feydeau une étonnante vivacité d'allure. Mais il provoque évidemment des entrées et des sorties de personnages particuliè-

¹. Par commodité de lecture, ces fragments sont ici regroupés à l'aide d'intertitres proposés par la rédaction.

rement nombreuses. On bouge beaucoup dans ce théâtre. Sans doute le mouvement d'une pièce ne se réduit-il pas à l'agitation de ses personnages mais il en est le signe concret. Et dans un vaudeville où il ne saurait être question d'action de caractère psychologique le mouvement est, au premier chef, spectacle : il y a dans *L'Hôtel du Libre-Échange* 279 entrées et sorties.

Hasard

Ce n'est point un hasard si dans l'exposition de *L'Hôtel du Libre-Échange*, par exemple, l'auteur nous apprend que Pallardin est architecte expert auprès des tribunaux : cette particularité qui, à première vue, paraît sans importance expliquera sa présence au second acte dans un hôtel hanté, dit-on, par des esprits frappeurs. Paillardin doit en effet y passer la nuit afin d'y dresser un constat. Mais son séjour dans cet établissement aura des conséquences capitales dans le déroulement de l'intrigue : ne se verra-t-il pas accusé à tort de flagrant délit d'adultère ? (*La Dramaturgie de Feydeau*, p. 198.) [...]

De même dans *L'Hôtel du Libre-Échange*, le hasard fait que Pinglet invite justement madame Paillardin à l'hôtel où son mari doit lui-même passer la nuit pour y effectuer une expertise ; par ailleurs, Mathieu, un ami des Pinglet, se trouve précisément là pour entendre le nom et l'adresse de l'établissement : il s'y rendra lui aussi. (*ibid.*, p. 263.) [...]

Vraisemblance

En définitive les points de départ des vaudevilles de Feydeau sont assez peu variés. Ils relèvent d'un petit nombre de schéma, toujours les mêmes. Ses contemporains, Sarcey, par exemple, l'avaient déjà remarqué : ce n'est pas sur ce terrain qu'il faut chercher son originalité. Il reprend des sujets maintes fois exploités par ses prédécesseurs. Pour Feydeau en réalité, les qualités essentielles d'une bonne donnée initiale sont d'abord sa fécondité, ensuite le degré de vraisemblance qu'elle offre. (Francisque Sarcey, *Le Temps*, 10 décembre 1894, à propos de *L'Hôtel du Libre-Échange*, cité par H. Gidel, *ibid.*, p. 266). [...]

Destin

Dans *L'Hôtel du Libre-Échange*, l'image du destin coïncide avec celle de l'avocat Mathieu incoerciblement gaffeur et dont chacune des apparitions se signale par un impair : il fait peser sur Pinglet et sur madame Paillardin une menace constante. (*ibid.*, p. 277.) [...]

Même opiniâtreté du sort dans *L'Hôtel du Libre-Échange* où toute une série de visites malencontreuses empêche Pinglet de donner une conclusion à ses projets de conquêtes. (*ibid.*, p. 283.) [...]

Comique de situation

Dans *L'Hôtel du Libre-Échange*, Pinglet que ses excès gastronomique ont rendu malade s'adosse à la paroi d'une chambre de

l'établissement ; or, pendant ce temps, un garçon d'hôtel d'un naturel curieux est en train d'y pratiquer un orifice. Le vilebrequin du domestique pénètre dans le bas des reins de notre héros. (*ibid.*, p. 305.) [...]

Au troisième acte de *L'Hôtel du Libre-Échange*, lorsqu'on annonce le commissaire de police, Pinglet craint que celui-ci ne le reconnaisse : il lui tourne le dos au moment où il apparaît et il reste longuement dans cette attitude : la puérité du procédé ne manque pas de soulever les rires du public. Madame Paillardin, qui se trouve dans la même situation, adopte d'ailleurs une attitude similaire et, quand le magistrat les salue, les deux coupables, indique l'auteur, « lui rendent leur salut de dos », jeu de scène dont l'effet comique est irrésistible. (*ibid.*, p. 357.) [...]

Pinglet dont la femme doit dîner chez une parente entend profiter de sa liberté : mais madame Pinglet ôte la clef de la porte d'entrée : en vain son mari lutte-t-il pour la lui reprendre : elle parvient à se glisser rapidement dehors et l'enferme. Pinglet cherche alors une autre issue mais constate que son épouse a fermé au verrou l'autre porte qui lui eût permis de s'échapper. (*ibid.*, p. 472.) [...]

Imbroglia

Pinglet et madame Paillardin sont surpris par une descente de police à *L'Hôtel du Libre-Échange* : or chacun de deux coupables

ayant fourni au commissaire le nom de son conjoint, c'est madame Pinglet et monsieur Paillardin qui se voient finalement convoqués par le magistrat et accusés d'adultère. (*ibid.*, p. 369.) [...]

De même la dernière scène de *L'Hôtel du Libre-Échange*, alors que l'avocat Mathieu – affligé de crises de bégaiement en cas de mauvais temps – va se livrer à des révélations catastrophiques pour Pinglet et pour madame Paillardin, brusquement, coups de tonnerre, grêle sur les vitres et voilà Mathieu incapable de prononcer une parole intelligible et par conséquent de dénoncer nos héros. (*ibid.*, p. 431.) [...]

Le traité des passions

L'Hôtel du Libre-Échange comporte un dialogue entre un lycéen qui étudie l'amour dans le traité des *Passions de l'âme* de Descartes et une femme de chambre qui semble bien préférer la pratique à la théorie. Aux extraits de Descartes lus par le jeune homme répondent les réflexions prosaïques de la servante, en un contrepoint qui ne manque pas de saveur : tandis que le studieux écolier ne songe qu'à bien apprendre sa leçon, la jeune femme tient avant tout à déniaiser un adolescent engoncé dans son innocence. (*ibid.*, p. 635.) [...]

Dérapiage du langage

Dans *L'Hôtel du Libre-Échange*, Pinglet, qui a réussi à faire venir madame Paillardin dans une chambre d'hôtel, se sent malade (il a absorbé trop de champagne et fumé des cigares). Alors qu'il avait commencé à se montrer très entreprenant avec sa compagne, voici qu'en proie à un malaise, il s'exclame affolé : « Ah ! Mon Dieu ! Et ma femme qui n'est pas là ! » (*ibid.*, p. 648.) [...]

Pinglet qui tente de persuader la femme de son ami Paillardin qu'elle devrait se venger des infidélités de son époux en devenant sa maîtresse, a commencé à s'exprimer avec une belle éloquence, mais voici que la passion le conduit à bafouiller : « Quoi, vous hésitez, Marcelle... pas de pusi... pas de pusi... (*Il frappe du pied, agacé*) pas de pusillanimité ! Cristi ! » (*ibid.*, p. 678.) [...]

GEORGES FEYDEAU PAR LUI-MÊME (fragments)

Je puis bien le confesser : le travail m'ennuie. Quand j'étais écolier, j'éprouvais un ravissement à écrire des comédies, car, par elles, j'échappais à la tâche prescrite qui m'a toujours été odieuse. J'aime les fruits défendus et les chemins de traverse. Or, aujourd'hui, la situation est retournée. Le théâtre est devenu la règle, le devoir. C'est la voie où il faut que je marche normalement. Cela suffit pour que j'aie le désir de m'en écarter. Quand je commence une pièce, il me semble que je me verrouille dans un cachot et que je m'en évade quand je la termine.

Georges Feydeau cité par Adolphe Brisson,
in *Portraits intimes*, Paris, Éditions Collin, 1901

En arrangeant les folies qui déchaînaient l'hilarité du public, je garde le sang-froid et le sérieux du chimiste qui dose un médicament.

Georges Feydeau cité par Adolphe Brisson,
in *Portraits intimes*, Paris, Éditions Collin, 1901

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 ; ils s'objectivent en quelque manière, ils sont pour moi des êtres concrets ; leur image se fixe dans ma mémoire, et non seulement leur silhouette, mais le souvenir du moment où ils sont arrivés en

scène, et de la porte qui leur a donné accès. Je possède une pièce, comme un joueur d'échecs son damier, j'ai présentes à l'esprit les positions successives que les pions (ce sont mes personnages) y ont occupées. En d'autres termes, je me rends compte de leurs évolutions simultanées et successives. Elles se ramènent à un certain nombre de mouvements. Et vous n'ignorez pas que le mouvement est la condition essentielle du théâtre et par suite (je puis le dire sans immodestie après tant de maîtres qui l'ont proclamé) le principal don du dramaturge.

[...] Il y a des gens qui supposent qu'une pièce, parce qu'elle est légère d'allure et sans prétention, est aisée à construire. Ils ne soupçonnent pas tout ce qui concourt à sa réussite : et la prudence des préparations, et la surprise des coups de théâtre, et l'incident inattendu dont il faut corser l'exposition pour secouer les nerfs des blasés et les empêcher de crier dans les couloirs le jour de la répétition générale : « Nous avons vu ça cent fois. C'est crevant ! » Enfin, le dénouement, toujours si difficile, si périlleux, qui détermine l'impression finale de la soirée et qui doit être clair sans platitude et agréable sans excès de niaiserie...

Georges Feydeau, « Une leçon de vaudeville »,
in *Portraits intimes*, V, Paris, Éditions Collin, 1901, p 10-17

Quelle plaisanterie ! Mort le vaudeville ? Mort le mélodrame ? Ah ! ça ! donneriez-vous dans les idées de ce petit cénacle de jeunes auteurs qui, pour essayer de tuer ces genres florissants qui

le gênent, n'a trouvé d'autre moyen que de décréter tout simplement qu'ils étaient morts ! Mais voyons, mon cher ami, s'ils étaient morts, est-ce qu'on se donnerait tant de peine pour le crier à tous les échos ? Quand une chose n'est plus, éprouve-t-on le besoin d'en parler ? Enfin, si le vaudeville et le mélodrame étaient morts, est-ce qu'on les jouerait quatre ou cinq cents fois de suite, quand à succès égal, une comédie, genre DIT supérieur (comme s'il y avait une classification des genres !) se joue péniblement cent fois ? Comment expliquer cette durée tout à l'avantage du genre défunt ? Peut-être par le dicton « Quand on est mort, c'est pour longtemps ! » À ce compte-là, vive la mort !

Non, la vérité, c'est qu'il y a vaudeville et vaudeville, mélodrame et mélodrame, comme il y a comédie et comédie. Quand un vaudeville est bien fait, logique, logique surtout, qu'il s'enchaîne bien, qu'il contient de l'observation, que ses personnages ne sont pas uniquement des fantoches, que l'action est intéressante et les situations amusantes, il réussit. [...]

Ce que je reproche particulièrement aux détracteurs du vaudeville comme du mélodrame, c'est leur mauvaise foi dans la lutte qu'ils entreprennent. Lorsqu'un vaudeville ou un mélodrame tombe, vous les entendez tous hurler en chœur : « Vous voyez bien que le vaudeville est mort ! Quand je vous disais que le mélodrame était fini ! » Pourquoi donc deviennent-ils subitement

muets dès qu'un vaudeville ou un mélodrame réussit ? Que diable ! soyons de loyaux Universitaires. Nous voyez-vous profiter de la chute de telle ou telle comédie – et il en tombe ! – pour déclarer que la comédie est morte ? Allons donc ! nous aurions trop peur de passer pour des imbéciles ; avez-vous donc moins souci de l'opinion que nous ?

Que dire alors de ces présomptueux, tout imbus de la supériorité qu'ils s'accordent, qui déclarent avec un superbe dédain que le vaudeville et le mélodrame ne sont « ni de la littérature ni du théâtre » ? « Pas de la littérature », soit ! la littérature étant l'antithèse du théâtre : le théâtre, c'est l'image de la vie et, dans la vie, on ne parle pas en littérature ; donc le seul fait de faire parler ses personnages littérairement suffit à les figer et à les rendre inexistantes. Mais « pas du théâtre », halte-là ! Il ne suffit pas, Monsieur, que vous en décidiez pour que cela soit ! Le théâtre, avant tout, c'est le développement d'une action, et l'action c'est la base même du vaudeville et du mélodrame. Je sais bien qu'aujourd'hui la tendance serait de faire du théâtre une chaire ; mais du moment qu'il devient une chaire, c'est le théâtre alors qui n'est plus du théâtre.

D'ailleurs, à quoi bon discuter ? il est entendu que tout ce qui n'est pas le théâtre que font ces messieurs n'est pas du théâtre : « Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis ! » Tout ceci, comme

dirait notre Capus, n'a aucune espèce d'importance. Il y a des éternités que les genres en vogue ont des envieux qui cherchent à les saper, et ces genres ne s'en portent pas plus mal ! Les chiens aboient, la caravane passe !

Seulement, voilà, malgré tout j'avoue que j'aimerais bien pour mon édification personnelle avoir une preuve que tous ces détracteurs sont bien sincères quand ils affichent tant de dédain pour le vaudeville et le mélodrame. Je souhaiterais que chacun d'eux, avant de retourner au genre SUPÉRIEUR qu'il préconise, se crût obligé d'écrire trois bons actes de vaudeville ou de mélodrame, ceci pour bien établir que s'il n'en fait plus à l'avenir, c'est qu'effectivement il le veut ainsi, parce que le genre est vraiment trop au-dessous de lui. Alors je serai convaincu. Mais jusque-là, c'est plus fort que moi, je ne pourrai jamais empêcher le vers du bon La Fontaine de monter à mes lèvres : « Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour les goujats ! »

Georges Feydeau, extrait d'une lettre à Serge Basset
(journaliste du *Matin*),
« Le vaudeville et le mélodrame sont-ils morts ? »,
1905, cp. de presse, Ars. R.F. 58.692.

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 que possible en présence... » Pour faire un bon vaudeville (expliquait Feydeau), vous prenez la situation la plus tragique qui soit, une situation à faire frémir un gardien de la morgue, 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 : ils pensent « triste » d'abord.

Georges Feydeau, cité par Léon Treich,

« Le 10^{ème} anniversaire de la mort de Feydeau »,

in *Les Nouvelles Littéraires*, 30 mai 1931

« 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. » Et l'auteur d'expliquer qu'il ne construit pas artificiellement ses personnages, qu'il ne les analyse pas : ils sont pour lui des êtres concrets, qu'il regarde « agir » et « entend parler ». Il voit leurs « évolutions simultanées et successives » sur le plateau. Il ne sait jamais où ses personnages vont le mener. En 1908, il s'explique là-dessus à Léonce Balitran qui rend compte ainsi de la démarche créatrice de l'auteur : « Il voit une situation, il la prend ; puis il part sans savoir où, au hasard, il va, il court la poste ; arrivé à l'obstacle, sans jamais l'éviter, il saute ; ni tricherie, ni expédient ; il a posé

en principe qu'on se tire de tout... » On discerne aisément les avantages de cette façon de procéder qui n'est permise qu'à un auteur doué d'une très vive imagination et d'une ingéniosité hors pair : les personnages en acquièrent une sorte de spontanéité qu'ils ne possédaient certainement pas au même degré si leurs traits de caractère, leur conduite et le déroulement de l'intrigue résultaient de l'application d'un plan établi à froid, avant la réaction proprement dite.

Cela n'empêche nullement l'auteur de posséder quelques recettes ou d'être pénétré de certains principes qui le guident d'une façon permanente au cours de son travail : faire rencontrer systématiquement les personnages qui ne devraient pas se trouver en présence, les placer dans une « situation dramatique puis les observer sous l'angle du comique » (le comique étant la « réfraction naturelle du drame »). Ne les « laisser rien dire ni rien faire qui ne soit strictement commandé par leur caractère d'abord et par l'action ensuite ». Manifester une extrême prudence lorsque l'on élabore les « préparations » (elles doivent être suffisamment claires pour que l'événement qu'elles annoncent ne semble pas artificiel mais pas trop, pour que l'effet de surprise se maintienne), « corser » l'exposition d'un « incident inattendu » pour « secouer les nerfs des blasés », veiller à ce que le dénouement toujours « si périlleux », soit « clair sans platitude et agréable sans excès de niaiserie », etc. Non moins précieux sont les propos que tient Feydeau sur la façon dont il conçoit le point de départ et le déve-

loppement de l'action dramatique : « Je pars toujours de la vraisemblance. Un fait – à trouver – vient bouleverser l'ordre de marche des événements naturels tels qu'ils auraient dû se dérouler normalement. J'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce à celle d'une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour arriver au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j'élargis le débat.

Henry Gidel, introduction à l'édition
du *Théâtre complet* de G. Feydeau,
Éditions Bordas, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1988

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue sommaire des œuvres de Georges Feydeau

1878-1880 (?) – *L'amour doit se taire*, drame en un acte.

1880 – *La Petite Révoltée*, monologue en vers.

1881 – *Un coup de tête*, monologue en vers ; *Un monsieur qui n'aime pas les monologues*, monologue ; *Le Mouchoir*, monologue en vers.

1882 – *J'ai mal aux dents*, monologue en vers ; *Par la fenêtre*, comédie en un acte ; *Trop vieux*, monologue en vers.

1883 – *Amour et Piano*, comédie en un acte ; *Gibier de potence*, comédie bouffe en un acte ; *Aux antipodes*, monologue ; *Patte en l'air*, monologue en vers ; *Le Petit Ménage*, monologue en vers ; *Le Potache*, monologue.

1884 – *Le Billet de mille*, monologue en vers ; *Les Célèbres*, monologue ; *Le Colis*, monologue en vers ; *Les Réformes*, monologue ; *Le Volontaire*, monologue en vers.

1886 – *Fiancés en herbe*, comédie enfantine en un acte ; *Tailleur pour dames*, comédie en trois actes ; *L'Homme intègre*, monologue.

1887 – *La Lycéenne*, vaudeville-opérette en trois actes ; *Les Enfants*, monologue en vers ; *À qui ma femme ?*, comédie en trois actes.

1888 – *Un bain de ménage*, comédie en un acte ; *Chat en poche*, vaudeville en trois actes ; *Les Fiancés de loches*, Vaudeville en trois actes.

1889 – *L'Affaire Édouard*, comédie-vaudeville en trois actes.

1890 – *C'est une femme du monde*, comédie en un acte ; *Le Mariage de Barillon*, vaudeville en trois actes ; *Mademoiselle Nounou*, opérette en un acte ; *Tout à Brown-Séquard*, monologue.

1891 – *Madame Sganarelle*, monologue.

1892 – *Monsieur chasse !*, comédie en trois acte ; *Champignol malgré lui*, pièce en trois actes ; *Le Système Ribadier*, comédie en trois actes.

1894 – *Un fil à la patte*, comédie en trois ; *Notre Futur*, pièce en un acte ; *Le Ruban*, comédie en trois actes ; *L'Hôtel du Libre-Échange*, Pièce en 3 actes.

1896 – *Le Dindon*, pièce en trois actes ; *Les Pavés de cours*, comédie en un acte.

1897 – *Séance de nuit*, comédie en un acte ; *Dormez, je le veux !*, vaudeville en un acte.

1898 – *La Bulle d'amour*, ballet en dix tableaux ; *Le Juré*, monologue.

- 1899** – *La Dame de chez Maxim*, pièce en trois actes ; *Un monsieur qui est condamné à mort*, monologue.
- 1902** – *Le Billet de Joséphine*, pièce en trois actes, mêlés d'airs ; *La Duchesse des Folies-Bergère*, pièce en cinq actes.
- 1904** – *La main passe*, pièce en quatre actes.
- 1905** – *L'Âge d'or*, comédie musicale en trois actes et neuf tableaux.
- 1906** – *Le Bourgeon*, comédie en trois actes.
- 1907** – *La Puce à l'oreille*, pièce en trois actes.
- 1908** – *Occupe-toi d'Amélie*, pièce en trois actes et quatre tableaux ; *Feu la mère de madame*, pièce en un acte.
- 1909** – *Le Circuit*, comédie en trois actes et quatre tableaux.
- 1910** – *On purge bébé*, pièce en un acte ; *Cent millions qui tombent*, pièce en trois actes.
- 1911** – *Mais n' te promène donc pas toute nue*, comédie en un acte ; *Léonie est en avance, ou le mai joli*, pièce en un acte.
- 1913** – *On va faire la cocotte*, pièce en deux actes.
- 1914** – *Je ne trompe pas mon mari*, comédie en trois actes.
- 1916** – *Hortense a dit : « Je m'en fous ! »* pièce en un acte ; *La Complainte du pauvre propriétaire*, monologue en vers.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Œuvres complètes

Théâtre complet, 4 vol., Henry Gidel dir., Éditions Bordas, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1988 :

Vol. 1 : *Par la fenêtre* (1882) / *Amour et Piano* (1883) / *Gibier de potence* (1883) / *Fiancés en herbe* (1886) / *Tailleur pour dames* (1886) / *La Lycéenne* (1887) / *Un bain de ménage* (1888) / *Chat en poche* (1888) / *Les Fiancés de Loches* (1888) / *L’Affaire Édouard* (1889) / *C’est une femme du monde* (1890) / *Le Mariage de Barillon* (1890) / *Monsieur chasse !* (1892) / *Champignol malgré lui* (1892).

Vol. 2 : *Le Système Ribadier* (1892) / *Un fil à la patte* (1894) / *Notre futur* (1894) / *Le Ruban* (1894) / *L’Hôtel du Libre-Échange* (1894) / *Le Dindon* (1896) / *Les Pavés de l’ours* (1896) / *Séance de nuit* (1897) / *Dormez, je le veux !* (1897) / *La Dame de chez Maxim* (1899) / *La Duchesse des Folies-Bergères* (1902).

Vol. 3 : *La main passe* (1904) / *L’Âge d’or* (1905) / *Le Bourgeon* (1906) / *La Puce à l’oreille* (1907) / *Occupe-toi d’Amélie* (1908).

Vol. 4 : *Feu la mère de madame* (1908) / *Le Circuit* (1909) / *On purge bébé* (1910) / *Mais n’te promène donc pas toute nue !* (1911) / *Léonie est en avance* (1911) / *Je ne trompe pas mon mari* (1914) / *Hortense a dit « Je m’en fous ! »* (1915), *Cent millions qui tombent* (1911-inachevé), *On va faire la cocotte* (1913-inachevé) ; Monologues : *La Petite Révoltée* (1880) / *Le Mouchoir* (1881) / *Un coup de tête* (1882) / *J’ai mal aux dents* (1882) / *Trop vieux* (1882), *Un monsieur qui n’aime pas les monologues* (1882), *Patte en l’air* (1883), *Le Petit Ménage* (1883), *Le Potache* (1883), *Aux antipodes* (1883), *Le Volontaire* (1884), *Le Billet de mille* (1884), *Les Célèbres* (1884), *Le Colis* (1885), *Les Réformes* (1885), *L’Homme économe* (1886), *L’Homme intègre* (1886), *Les Enfants* (1887), *Tout à Brown-Séquant !* (1890), *Le Juré* (1898), *Un monsieur qui est condamné à mort* (1899), *La Complainte du pauvre propriétaire* (1916) ; Inédits : *L’amour doit se taire* (1878-1879) / *L’Homme de paille* (1884-1885) / *Deux coqs pour une poule* (avant 1889) / *À qui ma femme ?* (entre 1882 et 1887) / *Monsieur Nounou* (vers 1889) / *Saute, Marquis !* (date inconnue) / *Madame Sganarelle* (1891), *La Mi-Carême* (nouvelle, inachevé).

Théâtre complet, 9 vol., Marcel Achard dir., Éditions du Béliet, coll. « Les documents littéraires », Paris, 1948-1956 :

Vol. I : *Occupe-toi d’Amélie* / *L’Affaire Édouard* / *Amour et Piano* / *Fiancés en herbe* / *Hortense a dit : « Je m’en fous ! »*, introduction de Marcel Achard, 1948.

Vol. II : *Chat en poche* / *Le Système Ribadier* / *Séance de nuit* / *Les Pavés de l’ours*, 1948.

Vol. III : *Dormez, je le veux ! / La main passe / On purge bébé / Je ne trompe pas mon mari*, 1950.

Vol. IV : *Par la fenêtre / C'est une femme du monde / L'Hôtel du Libre-Échange / La Puce à l'oreille / Léonie est en avance*, 1950.

Vol. V : *Le Mariage de Barillon / Monsieur chasse ! / Le Circuit*, 1951.

Vol. VI : *Gibier de potence / Champignol malgré lui / Un fil à la patte / Notre futur / Cent millions qui tombent*, 1952.

Vol. VII : *Un bain de ménage / Les Fiancés de Loches / La Dame de chez Maxim / Feu la mère de madame / On va faire la cocotte*, 1954.

Vol. VIII : *La Lycéenne / Le Ruban / La Duchesse des Folies-Bergères / Mais n'te promène donc pas toute nue !*, 1955.

Vol. IX : *Tailleur pour dames / L'Âge d'or / Le Bourgeon*, 1956.

Recueils

Quatre pièces pour rire : Le Dindon / Feu la mère de madame / On purge bébé / Mais n'te promène donc pas toute nue !, avertissement Pierre-Aymé Touchard, Éditions Club des Libraires de France, coll. « Théâtre, deux », Paris, 1956.

Du mariage au divorce : Feu la mère de madame / On purge bébé / Mais n'te promène donc pas toute nue ! / Léonie est en avance ou le Mal joli / Hortense a dit : « Je m'en fous ! », présentation Michel Perrin, Éditions Club du meilleur livre, coll. « Le club du meilleur livre. Théâtre. », Paris, 1959.

Feydeau, Théâtre : Tailleur pour dames / Chat en poche / Monsieur chasse ! / Un fil à la patte / L'Hôtel du Libre-Échange / Le Dindon / La Dame de chez Maxim / La Puce à l'oreille / Occupe-toi d'Amélie / Feu la mère de madame / On purge bébé / Mais n'te promène donc pas toute nue !, préface Bernard Murat, Éditions Omnibus, Paris, 1994.

Éditions séparées de L'Hôtel du Libre-Échange

L'Hôtel du Libre-Échange, avec M. Desvallières, première représentation au Théâtre des Nouveautés le 5 déc. 1894, Librairie théâtrale, 1928 ; Éditions Flammarion, Paris 1956 ; avec *Les Pavés de l'ours*, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », Paris, 1972. ; avec quelques variantes significatives du manuscrit *Les Maris des deux pôles*, L'Arche Éditeur, Paris, 2007.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

LA PRESSE À L'ÉPOQUE DE LA CRÉATION (1894)¹

Georges Feydeau et Maurice Desvallières commencent l'écriture de L'Hôtel du Libre-Échange au début de l'hiver 1893 et l'achèvent au printemps 1894. La pièce est créée dans une mise en scène de Feydeau au Théâtre des Nouveautés le 5 décembre 1894. Forte de son succès, elle sera jouée 371 fois et reprise. Malgré ce triomphe, L'Hôtel du Libre-Échange ne sera publiée qu'en 1928², soit 7 ans après le décès de G. Feydeau et 2 ans après celui de M. Desvallières.

C'est encore un triomphe à l'actif de MM. Feydeau et Desvallières et je me demande, en vérité, si Champignol, le fameux Champignol lui-même, n'est pas dépassé encore !

Une salle secouée par une sorte d'épidémie épileptique, des gens tordus dans leurs fauteuils par le rire spasmodique, des cris inarticulés, des hi ! des ha ! des ho ! toute la gamme des exclamations ; telle est l'exacte photographie de la soirée d'hier.

J'ai – ou plutôt nous avons – ri comme on ne rit pas. Et c'est tout ce qu'on peut dire de ce spectacle, fait pour défier les hypochondries les plus invétérées.

Nommer les interprètes heureux de cette heureuse pièce, c'est les applaudir : Germain, Colombey, Guyon fils, Regnard, Le Gallo et

¹. Extraits d'article de presse parus à la création de la pièce au Théâtre des Nouveautés, cités dans le programme de salle du Théâtre des Nouveautés en 1895 (document repéré à la BNF Richelieu – Arts du spectacle – magasin 4 - ICO THE- 2341).

². *L'Hôtel du Libre-Échange*, Librairie Théâtrale, Paris, 1928.

Lauret, M^{mes} Marguerite Caron, Macé-Montrouge et Murany. Pendant des mois on va aller faire une cure de rire au Théâtre des Nouveautés.

Léon Kerst, *Le Petit Journal*

Au dire des connaisseurs en matière de théâtre, la pièce que viennent de donner les heureux auteurs de *Champignol* égalera et dépassera même en succès sa devancière. Je le croirais volontiers, *Hôtel du Libre-Échange* étant vraiment un chef-d'œuvre d'habileté et de drôlerie gaie. L'œuvre, encore qu'il s'y rencontre des traits de comédie et d'observation dans le dialogue, ne veut être qu'un vaudeville, qui va à faire rire par la multiplicité et l'imprévu des incidents. Mais ces incidents sont comiques en soi et réduits avec une logique singulière. Si énorme que soit la farce, elle est si habilement préparée et conduite que les plus étranges aventures prennent un air de vraisemblance qui augmente notre plaisir.

Henry Fouquier, *Le Figaro*

MM. Georges Feydeau et Maurice Desvallières, les auteurs de l'étonnant *Champignol malgré lui*, viennent de se surpasser. Excelsior ! *L'Hôtel du Libre-Échange* est un vaudeville d'une affolante drôlerie et d'une facture qui interdisent aux méchants d'en attribuer l'énorme succès à l'une de ces rencontres inopinées à laquelle les auteurs doivent parfois une passagère fortune.

Dans la faible mesure de mes moyens, et étant donnée l'insuffisance des procédés d'expression, j'ai tout dit sur la pièce nouvelle.

À la drôlerie du texte il faut encore ajouter, cependant, celle d'une interprétation parfaite, où se distinguent, avec des qualités diverses mais réelles, MM. Germain, Colombey, Guyon, Le Gallo, Regnard, Lauret. À ces bons, excellents et gais comédiens, M^{lle} Marguerite Carn, très adroite, très vive, très gracieuse, tout à fait dans le ton qui convient à ce genre de pièce, a donné heureusement la réplique. M^{me} Macé-Montrouge et M^{lle} Murany ont été aussi fort applaudies. Bref, succès général, pour tous, pour toutes et triomphe particulier pour les demoiselles en chemise de nuit, très jolies, très gentilles, M^{lles} Newa Cartoux, Boyer, Sylviani et de Salle.

Hector Pessard, *Le Gaulois*

Les Nouveautés nous ont donné *L'Hôtel du Libre-échange*, vaudeville en trois actes de MM. Georges Feydeau et Maurice Desvallières.

L'Hôtel du Libre-Échange est une des pièces les plus désopilantes que nous ayons vues depuis bien des années. Le succès en a été étourdissant le premier soir ; et, au deuxième acte, il s'est produit un phénomène dont je n'avais encore vu qu'un exemple au théâtre, le jour de la première des *Surprises du Divorce* : le fou rire qui avait saisi et qui secouait toute la salle était si bruyant qu'on n'a plus entendu un mot de ce que disaient les acteurs en scène ; l'acte s'est achevé en pantomime.

Francisque Sarcey, *Le Temps*, 10 décembre 1894

En présence d'un succès aussi décisif que celui remporté, hier au soir par MM. Georges Feydeau et Maurice Desvallières, le rôle de la critique pourrait se borner à une simple constatation. Mais cette sécheresse semble incompatible avec la prodigieuse gaieté qui se dégage des trois actes de *L'Hôtel du Libre-Échange*. D'un bout à l'autre de la pièce, ce n'a été dans la salle qu'un long éclat de rire, atteignant son paroxysme dans un second acte, qui constitue certainement une des choses les plus hilarantes qu'il soit possible d'imaginer.

Ivan Bouvier, *Le Journal*

FEYDEAU ET LA DRAMATURGIE DE LA SCIE

Jean-Marie Thomasseau, extraits de l'article paru dans la revue *Europe*, « Le Vaudeville », n°786, octobre 1994.

(Les intertitres figurant ci-dessous ont été ajoutés par la rédaction pour faciliter la lecture de l'article.)

L'écriture comique mésestimée

L'écriture comique au théâtre paraît continuellement se dérober aux discours réflexifs. Ces derniers semblent toujours à son sujet relever en effet de l'incongru ou suivre à tout le moins des perspectives réductrices. Il est vrai que la pente naturelle de la critique et de l'historiographie théâtrale, selon de rigoureux postulats axiologiques que l'on voudrait aristotéliens, conduit à la pratique de la hiérarchie des genres et des valeurs esthétiques. Ce qui porte à estimer que le tragique est seul apte à provoquer les interrogations sur l'homme et sa destinée. Ainsi, dans le domaine de l'honorabilité académique et morale, la comédie se trouve réduite à la portion congrue, encore convient-il qu'elle soit de mœurs ou de caractère pour ne subir que partiellement l'ostracisme que Platon préconisait de fait pour tous les poètes de la mimésis. Que dire alors des vaudevilles ? Et de ceux de Feydeau en particulier, trop souvent assimilables, après des siècles de pratiques théâtrales convenues et des milliers de pièces confectionnées sur les mêmes patrons, au pire à de calamiteuses caleçonnades, au mieux à une mécanique de précision animant des automates.

La puissance ontologique du rire

L'on sait toutefois depuis Aristophane que la farce est politique, depuis le *Dom Juan* de Molière que le rire est l'arme absolue de la liberté de pensée et d'une certaine manière depuis Schopenhauer que la dérision est subversive et que le rire est au bout du compte « le recours suprême contre l'absurdité d'une vie qui ne trouve plus sa légitimité dans une histoire¹ ». C'est aussi ce que nous ont appris les dramaturges contemporains qui ont décloisonné les genres et donné au rire de nouveaux champs d'action. L'écriture vaudevillesque de Feydeau, dans sa forte cohérence esthétique, participe de cette puissance « ontologique » du rire, d'autant qu'elle utilise à satiété et jusqu'à l'absurde les procédés de la répétition. Elle recoupe en cela les réflexions que quelques cinquante ans plus tôt menait Kierkegaard dans son ouvrage précisément intitulé *La Répétition* (1843)². L'intérêt de la réflexion menée dans cet ouvrage réside pour notre propos, dans le fait que le philosophe, pour aider à la mise en place de son idée force, catégorie paradoxale qui lie « le même » à « l'autre », emmène sciemment son lecteur au théâtre de Berlin à la « reprise » d'une *farce vaude-*

¹. Jean Duvignaud, *Le Propre de l'homme, Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985, p.50. Sur ce sujet, on pourra aussi consulter : Clément Rosset, *L'Esthétique de Shopenhauer*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1969.

². La nouvelle traduction de Nelly Vialianeix préfère le terme de *reprise* (G.F. Flammarion, 1990). La très riche introduction de cette édition éclaire pertinemment la pensée de Kierkegaard sur la répétition. On pourra aussi consulter sur ce sujet : Henri-Bernard Vergote, *Sens et répétition, Essai sur l'ironie kierkegaardienne*, Cerf-Orante, 1982, 2 vol.

ville car il pense, après sa lecture d'Aristote et d'Hegel que, dans le « mouvement à travers l'esthétique », le comique de ce genre est « le dernier stade » qui précède l'accès à l'éthique.

La répétition

Enfin, il est à noter que, par une coïncidence toute vaudevillesque, les articles de Bergson qui devaient constituer *Le Rire* paraissent dans la *Revue de Paris* en février et en mars 1899, dans le moment du succès de *La Dame de chez Maxim*, dont la première eut lieu le 15 janvier de la même année. Le philosophe y aborde de front la problématique des répétitions en précisant « qu'elles sont d'autant plus comiques que la scène répétée est plus complexe et aussi qu'elle est amenée plus naturellement » – deux conditions qui, dit-il, « paraissent s'exclure, et que l'habileté de l'auteur dramatique devra réconcilier ». Sur le même sujet, il poursuivra plus loin : « Introduire dans les événements un certain ordre mathématique en leur conservant néanmoins l'aspect de la vraisemblance, c'est-à-dire de la vie, voilà ici le but³. » L'ensemble de ces remarques recoupe, avec une étrange

³. Édition des PUF de 1967, p. 69 et 71. Les articles de Bergson sur le rire parurent dans la *Revue de Paris* les 1er et 15 février et le 1er mars 1899. L'ouvrage fut publié chez Alcan en 1900. Dans ce chapitre consacré à la répétition, on rencontre aussi cette réflexion à propos du vaudeville : « Le vaudeville contemporain use de ce procédé sous toutes ses formes. Une des plus connues consiste à promener un certain groupe de personnes d'acte en acte, dans les milieux les plus divers, de manière à faire renaître dans des circonstances toujours nouvelles une même série d'événements ou de mésaventures qui se correspondent symétriquement. » (*Ibid.*, p. 69).

parenté de ton et d'idées, celles que développait Feydeau lui-même dans un article du *Matin* en 1908 : « ... je pensai que chacun de nous dans la vie passe par des situations, vaudevillesques sans, toutefois, qu'à ce jeu nous perdions notre personnalité intéressante. En fallait-il davantage ? Je me mis aussitôt à chercher mes personnages dans la réalité, bien vivants, et leur conservai leur caractère propre. Je m'efforçai, après une exposition de comédie, de les jeter dans des situations burlesques⁴. » Situations dans lesquelles les répétitions tiennent la meilleure part jusqu'à donner à cette écriture dramatique sa tonalité essentielle⁵.

Ainsi, une rencontre « fin de siècle » entre les philosophes de l'angoisse et du rire et le gandin rafalé des Boulevards se révèle moins fortuite et saugrenue qu'il n'y paraît. Leurs œuvres se recourent en tout cas sur le point essentiel de la « répétition », ce qui révèle, dans le cas de Feydeau, les jeux contrapuntiques que le rire entretient avec l'absurde en particulier dans *La Dame de chez Maxim* et sa suite *La Duchesse des Folies-Bergère* où l'utilisation de la répétition, portée jusqu'à ses limites extrêmes, propose une véritable dramaturgie de la scie.

⁴. Cité par Jacques Charon, « Le Théâtre de Georges Feydeau », *Les Annales*, juillet 1962, p. 27.

⁵. Voir là-dessus Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, Klincksieck, 1979, p. 287-296.

La formule-scie

Le terme de scie, dont les premières occurrences sont attestées dès le début du XIX^e siècle signifie une formule cocasse ou absurde, un refrain, une rengaine, une antienne dont la répétition à tout propos et hors de propos provoque à la fois le comique et l'exaspération. Le procédé fut très utilisé dans les ritournelles de caf'conc' et devint même à la fin du siècle une manière de pratique sociale⁶.

Feydeau, dans ses pièces, utilise très souvent ce procédé en le faisant porter sur de nombreux éléments de son écriture dramatique, en particulier sur les situations. Ainsi, il reprendra systématiquement, surtout dans ses grands vaudevilles, la technique qui consiste à faire se rencontrer très tôt dans l'intrigue les per-

⁶. On rencontre dans un roman de Jules Méry intitulé *La Comtesse Adrienne* (Calmann-Lévy, 1876) la pittoresque relation d'un de ces divertissements de société avec scie (p.24-26) : « Le gros homme se leva, se secoua, ouvrit un cahier, et dit d'une voix joyeuse : *Le Chat de la Portière*. Un accès d'hilarité folle éclata dans l'auditoire ; tous les visages rayonnèrent, et semblaient dire : enfin nous allons nous amuser ! *Le Chat de la Portière* était la chansonnette en vogue ; un de ces fléaux de bêtise qui désolent périodiquement la capitale de l'esprit : on la chantait partout, à la mansarde, au salon, à l'antichambre, à la chaumière, au château, et les orgues de barbarie martyrisaient les oreilles de la population en écorchant l'air ignoble de cette incommensurable stupidité. Par quel subit accès de crétinisme, la haute, la moyenne, et l'infime société de Paris s'éprend-elle de passion pour ces turpitudes périodiques, c'est ce qu'on n'expliquera jamais. On a vu les plus nobles lèvres se vautrer dans cet infect borbier de poésie chiffonnière, et le liquéfier sur un piano de palissandre, où s'étaient les partitions de Rossini et de Mozart ! Le chanteur de ce borbier l'attaqua hardiment, en homme sûr du succès : « *Le beau matou/ Le beau loulou/ Mon chat chéri/ Je l'aimons mieux que mon mari.* »

sonnages qui ne le doivent pas. D'une certaine manière, il porte cette astuce de composition à une sorte de perfection formelle avec la Môme Crevette qui, dans *La Dame de chez Maxim* et *La Duchesse des Folies-Bergère*, est le personnage, à la lettre, infréquentable, que l'on cherche continuellement, dès les premières scènes, à cacher où à chasser d'autant qu'il signe ses apparitions et ses sorties d'un sonore et : « Et allez donc ! C'est pas mon père ! », la plupart du temps accompagné d'un leste et intempétif lancer de jambe au-dessus d'une chaise.

La formule-scie, impertinemment scénique et toujours scéniquement pertinente, sert en somme de scansion aux temps forts du rythme en soulignant les effets comiques, de la même façon que le tableau et la reprise des trémolos à l'orchestre accentuaient le pathétique dans le drame et le mélodrame. Elle ancre aussi sur scène la présence du personnage car, comme le souligne judicieusement H. Gidel dans son étude de la dramaturgie de Feydeau, « ces tics verbaux que nous retrouvons constamment dans la bouche de certains personnages n'ont pas seulement pour objet de faire rire le public par leur musique dérisoire. Ils sont comme leur signature, leur indicatif en quelque sorte ; mieux encore, ils constituent leur être même. Par leur répétition, n'assurent-ils pas tout au long de la pièce l'identité et la performance de leur moi ? » [...]

⁷. H. Gidel, *op.cit.*, p.294. Voir encore p.296 : « L'auteur l'utilise aussi [la répétition] pour mieux faire connaître ses personnages, peindre leurs sentiments, évoquer leur état d'esprit, les relations qu'ils entretiennent entre eux ou mettre en relief le comique d'une situation. »

Un ressassement poétique

Cette écriture vaudevillesque précisément se caractérise encore, surtout chez Feydeau, par l'aspect méticuleux, jusqu'à la maniaquerie⁸, des didascalies qui enserrant le dialogue et semblent parfois l'étouffer sous des recommandations continuellement réitérées. Mais à y regarder de plus près, rien à leur propos n'est superfétatoire. Mises bout à bout, surtout lorsqu'elles repassent sur les points névralgiques, elles définissent une manière de poétique du ressassement explorant d'une façon tendue les possibles scéniques, jouant de tous les codes avec une aisance telle qu'elle porte inévitablement à les transgresser.

À aucun moment en effet, la répétition d'effets et de situations identiques n'émousse la sensation de nouveauté car l'auteur frappe toujours plus fort (comme on le disait de Nicolet dans les premiers temps des spectacles de la Foire) et plus vite, la vitesse conférant à la mécanique répétitive l'allure d'un mouvement perpétuel. Telle note didascalique en bas de page dans son premier grand succès *Tailleur pour dames*, pourrait ainsi servir à l'ensemble de l'œuvre : « Toute cette dernière scène doit être jouée extrêmement brûlée ... et sans arrêt⁹. »

⁸. Voir là-dessus les remarques de J. Cocteau et de H. Jeanson dans *Les Cahiers Renaud-Barrault*, « La Question Feydeau », n°32, déc, 1960, p.4 et 15.

⁹. *Tailleur pour dames*, Acte II scène 16.

On rencontre le même souci dans l'élaboration des personnages. Poussant le paradoxe très loin. Feydeau ne souhaite pas réifier totalement ses personnages comme le faisaient la plupart des vaudevillistes de l'époque ; il part d'un présupposé inverse. On pourrait dire, en parodiant Bergson, que son pessimisme sur l'homme le conduit, au lieu de plaquer de la mécanique sur du vivant, à préférer donner du vivant à la mécanique. C'est ce qu'il suggère implicitement et ironiquement assez souvent dans ses didascalies quand il affirme par exemple dans *Monsieur chasse !* : « Toute cette scène, depuis le commencement doit être jouée [...] avec la conviction la plus absolue et la chaleur la plus grande, tout le comique étant dans la sincérité¹⁰. »

C'est ainsi encore que la Môme Crevette subira une métamorphose en pouf. L'effet visuel rebondissant sur le langage (le mot sera en quelques lignes repris huit fois de suite) et inversement, la scie langagière durcissant le truc visuel, la môme-pouf sera conçue comme un authentique objet-personnage¹¹.

Du côté des objets, n'importe lequel d'entre eux sortant brusquement de la répétition de son usage habituel sera alors doué de malignité ou pourvu d'une autre utilité que celle pour laquelle il était conçu. De cette façon la baignoire-automobile dans *La Duchesse des Folies-Bergère*, posée à l'envers dans un salon, cou-

¹⁰. *Monsieur chasse !*, Acte I scène 3.

¹¹. *La Dame de chez Maxim*, Acte I, scènes 6 et 7

vrira la fuite d'un personnage et provoquera des effets comiques en cascades. Un simple chapeau jamais à sa place connaîtra dans la même pièce (clin d'œil à Labiche ?) un itinéraire des plus incongrus. Le moindre dialogue peut prendre le relais des effets visuels et verser *de facto* dans l'incongruité comme encore dans *Monsieur chasse* !

MORICET. Veux-tu un parapluie ?

DUCHOTEL. Je te remercie, j'ai ma canne !¹²

Et quand l'objet ne semble plus assez doué de pouvoir par lui-même, Feydeau lui confère un pouvoir nouveau comme au « fauteur extatique » de *La Dame de chez Maxim* dont les effets paralysants vont jouer jusqu'à satiété.

Défaire les catégories du vrai

Cette manière de faire détruit en somme les catégories du vrai, du vraisemblable, de l'in vraisemblable ; elle les unifie dans un monde « d'agonie chronique¹³ », comme dans *Occupe-toi d'Amélie* où les participants de la noce croient assister à un faux mariage alors qu'il s'agit d'une authentique cérémonie. Dans ce microcosme sans hasard et sans repos où les signes et les sens aléatoires surabondent, se trouvent ainsi empiégés des personnages

¹². *Monsieur chasse* !, Acte I, scène 4.

¹³. La formule est utilisée dans *Tailleur pour dames* (I, 6).

ahuris, médusés, abasourdis, affolés (occurrences didascaliques parmi les plus fréquentes utilisées à leur sujet) qui parent d'urgence au plus pressé, tétanisés par un continuel qui-vive tant ils savent que le pire est toujours sûr. C'est ainsi que ce foisonnement d'objets animés, de personnages vibronnaires et de heurts cataclysmiques semble toujours menacer de débord l'espace scénique et conduire l'auteur, dans la reprise des procédés, à repousser continuellement les limites des possibles dramatiques. Jean-Louis Barrault, qui en 1948 avait précisément choisi de mettre en scène *Occupe-toi d'Amélie*, avait alors bien discerné l'originalité de cette esthétique de la scie et son inévitable corollaire : le continu dépassement. Il écrivait à propos de cette pièce : « Feydeau réunit un tout rare ; le rire par insistance et le rire par outrance, là il faut être maître du rire¹⁴. »

Un comique d'angoisse

Enfin, cette « maîtrise du rire » par le vaudeville à scie permet à Feydeau de jouer le jeu de la vérité sociale et humaine sans les approximations du psychologisme ni les aigreurs du réalisme. Avec ses personnages asservis aux seules circonstances, ce type de comédie s'autorise la pratique jubilatoire d'une indifférence aux valeurs morales et par le biais d'un comique d'angoisse une transgression permanente de codes moraux régis par la peur. Pas

¹⁴. In *Les Cahiers Renault-Barrault*, op.cit., p.75.

vu, pas pris, mais le guignon veille avec obstination. Comme l'écrit Audiberti dans la préface de *L'Effet Glapion* : « Avec ses portes qui s'ouvrent pour en fermer d'autres et ses armoires qui ne se ferment que pour s'ouvrir une fois l'époux parti, le vaudeville, tout en posant l'ordre civilisé, tend à lui substituer un désordre qui, sans trop rien casser, n'en atteste pas moins une fort désireuse hantise de secousses. » Au bout du compte, cet itinéraire mènera inévitablement à une ultime résolution par l'absurde et le néant. On se souvient de cette scène particulièrement suggestive d'*Occupe-toi d'Amélie* où Marcel Courbois, une bouteille de champagne entre les jambes, tenant le goulot vers la terre, répète hébété : « Le néant ! ... Le néant !...¹⁵ » La boutade qui prétend que le vaudeville est une tragédie qui a mal tourné trouve ici sa pleine justification.

Pendant sept ans en effet, après la dyade de *La Dame de chez Maxim* et de *La Duchesse des Folies-Bergère*, et le succès d'*Occupe-toi d'Amélie*, Feydeau tentera, en vain, malgré toutes les sollicitations, de terminer son dernier grand vaudeville : *Cent millions qui tombent*. Jamais il ne put venir à bout d'une intrigue qui finit en impasse et où tous les procédés habituels, de l'anthroponymie (les personnages se nomment Isidore Raclure, Miette Gigot ou Firmin Godasse) aux situations burlesques (un amant de passage, caché sous la table, est pris pour un chien par l'amant en

titre qui le caressera en lui donnant un sucre), ont été tellement ressassés qu'ils atteignent leur point de rupture.

En définitive, ce vaudeville inachevé est à notre sens moins un échec que l'extrême pointe d'une écriture théâtrale qui, ayant atteint ses limites, trouve brusquement le vide. L'originalité de Feydeau, en mettant en scène, comme la plupart des vaudevillistes de son époque, des avachis en pet-en-l'air et des cocottes dégrafées dans des situations compromettantes, aura moins été de reprendre des procédés éprouvés que, par le biais d'un ressassement renouvelé, de les porter jusqu'à l'épuisement. D'une certaine manière, la dernière réplique de *Cent millions qui tombent* peut ainsi servir de paraphe non seulement à l'œuvre de Feydeau mais aussi à toute une époque, brochant le tout, au bord du néant, d'une ultime et loufoque dérision : « Caramba ! dit le prince de Grenade, c'est la première fois que je vois un cheval dans une salle à manger. » [...]

¹⁵. *Occupe-toi d'Amélie*, Acte II, scène I.

VERS UNE POÉTIQUE DU VAUDEVILLE

Daniel Lemahieu, article paru dans la revue *Europe*,
« Le Vaudeville », n° 786, octobre 1994.

Avoir un théâtre sur la langue

Dans le vaudeville, la langue est considérée comme un matériau. Plusieurs champs langagiers existent dans la même pièce et sont efficaces autant à la surface du texte, lors de la lecture, qu'à la représentation de cette orchestration de mots et de formules. Parlers paysans et populaires, « cuirs », grivoiseries, pataquès, mots inventés, jurons, interjections, jeux de langues équivoques, expressions étrangères, argots, langages techniques, calembours, déformations linguistiques, parodies, paradoxes, euphémismes... La liste n'est pas close. Les combinaisons de langues différentes constituent un théâtre polyphonique à l'intérieur des répliques. Les variations multiples créent des déplacements, des dérapages, des fuites de bouche détonants d'où naît le comique. Il s'appuie sur les malentendus affichés à la surface du texte. Les jongleries de termes et d'expressions, constituées de fragments de langues hétérogènes engendrent un univers d'espègleries et de fantaisies textuelles. Un sort particulier doit être fait aux répétitions. Ici, c'est à la fois la matière sonore (aspect phonique) de la composition dramatique et les effets en miroir, en écho, d'un élément proféré qui accentuent le rythme, la folie, voire l'irréalité ou le fantastique des propos. Les répétitions touchent aussi bien les

formules, les cris que les onomatopées ou les interrogations brèves. Ces ensembles constituent une partition sonore contribuant à la dynamique de ces textes. Entrecoupées de morceaux et de lambeaux de langue issus d'horizons en apparence incompatibles, les paroles sont agencées dans un processus relevant de la stichomythie. [...]

Confrontation explosive

Quand deux personnages ne doivent pas se rencontrer, ils se rencontrent. Cela entraîne des répliques d'urgence, pour se sauver, mais aussi, dans ces fulgurations, chacun reconnaît soudain, à vif, le non-dit de l'autre ; ce que l'homme dissimulait à sa maîtresse ou ce que l'épouse taisait à l'homme. Qu'échangent-ils, les protagonistes, lorsqu'ils se croisent dans un hôtel de passe, au bras ou au cou d'un amant ? Ils ripostent pour nier l'évidence. Dans *La main passe* de Feydeau, une femme mariée, surprise par son mari dans le lit de son amant, s'exclame : « Quoi ?... Quoi ! Qu'est-ce que tu vas encore t'imaginer ? » (Acte II, scène 4). Les scènes sont souvent le lieu de rencontres catastrophiques desquelles les personnages sortent rarement indemnes car, au vaudeville, le jeu des affrontements fait mal. Les échanges intempestifs sont d'autant plus aigus que la variation des entrées et des sorties est outrée. Ces mouvements éveillent chez les personnages des dérèglements : sans transition, ils passent de la sérénité – ils sont sauvés, ils se sont tirés d'affaire – à l'affolement.

À peine une solution est-elle trouvée qu'un déséquilibre nouveau, imprévu, quelquefois illogique, se déclenche. Prises de bec brusques, incohérentes, parfois exagérées. Plus on entre dans l'univers et la scène du vaudeville, plus on le quitte, poussé par l'alternance d'une force centrifuge qui éjecte les personnages et d'une force centripète qui les oblige à se combattre et à se débattre, surtout s'ils ne le souhaitent pas. Personne ne se remet des dégâts subis, car les combats ne laissent aucun temps à la réflexion : aussitôt pensé, aussitôt dit, aussitôt fait, aussitôt contredit. Et lorsque les mots ne suffisent plus, les personnages endurent des coups, subissent des sévices. Ils souffrent physiquement de la résistance des objets et de la révolte des autres partenaires. Ils vivent toujours au bord de l'éclatement. Cependant ils résistent pour que l'aventure continue.

Constructions

Plusieurs types de constructions dramatiques sont nécessaires au vaudeville.

Le face à face. Imprévues et explosives, les rencontres inopportunes contribuent à rendre inépuisables les thèmes des duos, trios, quatuors, sans souci de la vraisemblance. Seule l'action de la parole compte. Elle modifie, de réplique en réplique, l'état du sujet.

La péripétie. On connaît le vocabulaire de l'intrigue : exposition, nœud, péripétie, dénouement. Il s'agit de manier les coups de

théâtre, les changements de fortune, les renversements brusques d'alliance, les obstacles à surmonter, les toiles d'araignées tissées dont il faut se dépêtrer. La péripétie vaudevillesque produit une série de déséquilibres. Ils favorisent le passage d'une situation initiale à un autre état de la situation, sans raison apparente, ni justification rationnelle. Entre-temps, les personnages endurent des expérimentations. Ils deviennent des sujets d'expérience ou bien pour eux-mêmes ou bien pour les autres, sans qu'ils puissent régler, ralentir ou contrôler le moteur de l'action qui les entraîne et les meut.

Le quiproquo. Cette mécanique indispensable à la dynamique du vaudeville consiste à faire prendre une personne, une chose ou un lieu pour un autre.

La méprise. Elle s'établit à plusieurs niveaux. *Sur la personne* : être pris pour n'importe qui et jamais pour ce que l'on est. *Sur le lieu* : croire être dans le restaurant où s'achève une noce alors qu'on se trouve en réalité dans un salon où se donne un récital, suivi d'un souper. Nul ne se soucie des conséquences : dévorer le repas prévu préparer pour d'autres paraît normal. *Sur la situation* : là où le personnage se trouve en action, il n'est pas à sa place. Il tente de s'en sortir par des explications, des réactions d'urgence plus périlleuses les une que les autres. *Sur le désir* : il est ce qui pousse un personnage à s'enfoncer dans le labyrinthe de ses propres contradictions afin de parvenir à atteindre un but, qui s'éloigne de plus en plus, au fur et à mesure du déroulement de la pièce. Le

désir apparaît comme le moteur de ce que le personnage souhaite et comme l'embrayeur de ce qu'il dissimule. Victimes de tromperies et fomentateurs de mensonges, les protagonistes, animés de désirs opposés, abusent les autres en même qu'ils sont dupés par eux. Tous se méprennent sur la vérité de leurs appétits sensibles et de leurs intérêts sentimentaux. *Sur la chose* : une erreur est commise concernant l'emploi ou la fonction d'un objet, d'un remède, d'un ustensile, d'un accessoire. L'usage non-conforme d'un vêtement sert pareillement la confusion. Si un personnage, dans une cabine, à la piscine, prend malencontreusement l'habit d'un autre, cette bévue enclenche le mécanisme de la pièce.

La fulgurance

Les ripostes, parade, approches, évitements, confrontations sont exacerbées par le fait que la surprise d'une réplique a une autre illustre pleinement la confusion dans laquelle les personnages se trouvent plongés. Selon Michel Vinaver, cette figure de la fulgurance s'énonce ainsi : elle est ce qui se manifeste lorsqu'une forte surprise se produit. On assiste au surgissement de l'inattendu dans la parole prononcée, chargée cependant d'évidence. La simultanéité de ces deux phénomènes, l'inattendu chargé d'évidence, entraîne le lecteur ou le spectateur à vivre une surprise : il se dit à la fois « ça alors ! » et il se dit « c'est ça ! ». [...]

Lapsus et irréflexion

Par la parole fuyante, échappée, incontrôlée, chaque personnage livre des bribes enfouies de sa conscience, voire de son subconscient. Rarement, il est reconnu pour ce qu'il paraissait être de prime abord. De même, la personnalité de l'autre éclate à l'écoute des explosions et des oublis de soi. C'est l'illustration de ce que Sartre nomme la mauvaise foi : être ce que l'on n'est pas et ne pas être ce que l'on est, avec cette subtilité que les personnages sont à la fois ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas. À l'intérieur d'une même réplique, ils s'oublent. Pour s'échapper, il arrive que les personnages se travestissent à la va-vite, par l'emprunt d'un habit, d'une fonction, d'un rôle qui ne leur appartiennent pas. Dans ces circonstances, leurs fantasmes secrets affleurent à chaque instant. Cet état mène à un désordre proche d'un cauchemar dans lequel leur sexualité est agressée, et parfois humiliée. Les douches glacées suivies d'un passage dans les flammes de l'enfer donnent naissance à toutes sortes de comportements maladifs et de brusques dérèglements : rhume, toux, bégaitements... Et quand les personnages ne sont pas atteints de maladie, fleurissent dans leur comportement des tics, des manies, des postures qu'on ne leur soupçonnait pas. L'un occupe son temps à remettre une ceinture de flanelle ; l'autre porte, sans jamais s'en séparer ou si peu, un pot de fleurs ; un troisième reste perché sur une échelle parce que, agressé par une rage de dents, il ne sait plus où se mettre. [...]

Pièce machine, pièce paysage

« Je pars toujours de la vraisemblance. Un fait – à trouver – vient bouleverser l'ordre du monde tel qu'il aurait dû se dérouler. Et j'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce de théâtre à celle d'une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour arriver au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je pars de la pointe et j'élargis.¹ »

Souvent, le vaudeville illustre l'idée de la pièce bien faite. Dans l'exposition, l'auteur prépare le public. Il noue l'action, ménage suspens, quiproquos, péripéties, obstacles à surmonter et n'oublie pas d'intégrer le tout dans une charpente et un agencement dramatiques solides et éprouvés. Néanmoins, cela ne suffit pas à repérer la caractéristique fondamentale de l'architecture vaudevillesque. Michel Vinaver, par la distinction qu'il opère entre une pièce paysage et une pièce machine, fournit des éléments de réponse². La pièce paysage tend à affirmer une action plurielle, acentrée, aux épisodes reliés de façon contingente. L'idée de connexion nécessaire n'existe pas. Au contraire, la pièce machine développe un système de tensions reposant sur une intrigue, un problème à résoudre, un objet à récupérer. Le vaudeville se présente comme une combinaison des deux. L'ensemble général est une pièce machine à épisodes et péripéties. Le particulier de l'œu-

¹. *L'époque Feydeau, Candide*, 4 décembre 1939, cité par Henry Gidel, in *La Dramaturgie de G. Feydeau*, Atelier de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1978, p. 260.

². Se reporter à la collection *Répliques*, éditée par Actes Sud.

vre donne à explorer des « micro-paysages ». Par le biais de leur disposition décousue, la pièce progresse, en route vers un but sans cesse retardé, ajourné ou contrecarré. Une combinatoire des arrêts, retours en arrière, indécisions, découvertes saugrenues des personnages, alimente la mécanique d'ensemble du vaudeville « machine ».

Répliques

Le monologue, le dialogue, l'aparté sont les instruments du vaudeville. L'aparté, « courte réplique d'un personnage qui ne désire pas être entendu par ses interlocuteurs³ », y occupe une place essentielle. Le fait remarquable est que la réplique joue sans cesse sur un rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Ce que le personnage énonce est immédiatement mis en péril par lui-même ou un autre protagoniste. Ce qui est déclaré est, dans le même élan, sujet à caution. Par exemple, affirmer que l'on aime quelqu'un est suivi, sur le champ, par la négation de cette proposition. Par conséquent, le vaudeville développe une kyrielle de retournements, de fuites en arrière ou en avant, comme si deux textes avançaient en parallèle : le texte de ce que l'on paraît jouxte le texte de ce que l'on est. Si l'écriture pouvait être inscrite en simultanéité, comme dans la composition musicale, on noterait

³. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Éditions Nizet, Paris, 1950, p. 437.

la superposition de deux discours aux termes et aux tensions opposés. Cette disposition particulière du dialogue est exacerbée par le fait que tout se passe dans une confusion entre l'espace privé et l'espace public. Le personnage, sans retenue, parle tout seul comme s'il déroulait un soliloque ; dans le même geste, cette parole pseudo-solitaire est déclamée en public, sans gêne ni pudeur. À tout instant, chacun éprouve le besoin de rectifier son propos ou, à tout le moins, de désigner l'interlocuteur auquel il s'adresse en réalité afin de, sans cesse, remettre les choses dans le droit chemin. De ce point de vue, aucun des protagonistes ne doit attendre l'écoute clémente de l'autre, d'autant que les espaces sont détournés, au point qu'une scène de lit pourrait se dérouler sur une table de dissection ou de cuisine et un repas d'affaire se consommer au lit. Ce type de pièce n'a-t-il pas été considéré comme l'ancêtre du théâtre surréaliste ? Oscillation entre le privé et le public, le vaudeville expose une réplique, non une copie, de nous-mêmes, peuplée de nos contradictions avouées ou secrètes. Et cette machinerie marche, parce qu'elle nous fait marcher.

L'ORIGINE DU VAUDEVILLE

Hélène Lacas, article « Le vaudeville », in *l'Encyclopædia Universalis*, 2005

À l'origine, au ^{xv}^e siècle, le vaudeville, ou vaudevire, du nom du lieu où il a pris naissance, est une chanson gaie et maligne. Jusqu'à la fin du ^{xviii}^e siècle, moment où il se fond avec le courant de la chanson française, le vaudeville se présente sous deux aspects : un aspect satirique inspiré des anecdotes et des événements de l'actualité (les troubles de la Fronde, par exemple), un aspect plus licencieux qui dégénéra en chant bachique. Avant de devenir une comédie, il a une longue métamorphose à subir. La transformation s'opéra au théâtre de la Foire. Dans la première moitié du ^{xviii}^e siècle, la formule qui y triomphe est la comédie « à vaudevilles », c'est-à-dire entrecoupée de ballets et de couplets chantés sur un air connu et dont on change les paroles au gré de la représentation.

En 1712, Le Sage, Fuzelier et Dorneval commencent à composer des pièces avec vaudevilles qui portent le nom d'opéras-comiques. Les personnages, inspirés de la comédie italienne, sont mêlés à des situations cocasses à rebondissement. Par ailleurs, les allusions à l'actualité et les traits satiriques y sont nombreux. C'est déjà l'annonce du vaudeville tel qu'il va se présenter au ^{xix}^e siècle. En 1743, une nouvelle étape est franchie lorsque Jean Monnet, devenu directeur de l'Opéra-Comique, fait appel à des artistes comme Grétry, Philidor et Monsigny, et à des auteurs de

talent tels Pirou, Vadé, Favart et Sedaine qui, sur le modèle des chanteurs italiens, les bouffons, ont l'idée de faire composer une musique nouvelle pour leurs pièces. La naissance du véritable opéra-comique est consacrée. Toutefois, la simple comédie à vaudevilles subsiste, en donnant une part plus importante au dialogue parlé au détriment de la partie musicale, réduite à quelques couplets.

En 1792, la proclamation de la liberté du théâtre permit l'écllosion de scènes spécialement consacrées au genre : ce fut d'abord le théâtre du Vaudeville qui contribua au transfert de sens du terme vaudeville, désormais appliqué à la pièce elle-même. Contemporain du mélodrame et connaissant autant de succès que lui, le vaudeville se définit comme un genre facile dans lequel s'essayent plusieurs auteurs en collaboration. Aucune prétention littéraire ni moraliste ne vient entacher leur démarche, leur unique but étant d'amuser le public. Ouvert à tous les jeux de mots, aux plaisanteries les moins recherchées, exploitant une actualité immédiate, le vaudeville, au départ voisin des parades, tend à accorder de plus en plus d'importance à l'intrigue. Il a créé quelques types passés à la postérité, tel le valet balourd pourvoyeur de catastrophes du *Désespoir* de Jocrisse de Dorvigny (1792), ou la célèbre *Madame Angot* ou *La Poissarde* parvenue de Maillot (1797). Après la Révolution et sous la Restauration, ces auteurs foisonnent, les plus célèbres étant Piis, Barré, Radet, Desfontaines, Desaugiers.

Au début du XIX^e siècle, le genre ne s'améliore pas, et connaît un extraordinaire développement. Il faut attendre l'arrivée de Scribe qui, de 1815 à 1850, sans en renier les conventions (il garde la chanson et les procédés traditionnels), transforme le vaudeville en comédie sentimentale et brillante tout en en faisant le miroir des mœurs, des modes et des ridicules de son temps. À l'intrigue, il ajoute les ressources du quiproquo et, conscient de ses effets, il s'efforce de construire ses pièces avec une progression savante et calculée. Cette comédie-vaudeville, que Francisque Sarcey appellera plus tard « la pièce bien faite », est bâtie sur une intrigue dominée par les événements imprévus et le hasard. Eugène Labiche recueille l'héritage de Scribe. Brossant le tableau de mœurs de la bourgeoisie du second Empire, il l'imprégné d'une telle gaieté que ceux mêmes qu'il caricature contribuent à son succès. Surtout, il trouve un comique et un rythme nouveaux issus des enchaînements logiques de situations de plus en plus extravagantes conduisant à la catastrophe, à tous les coups évitée. C'est l'époque triomphale du vaudeville. Entre le déclin du second Empire et le début de la III^e République, Meilhac et Halévy le transforment en opéra-bouffe et la musique accompagne toute la pièce ; celle d'Offenbach fut pour une grande part dans leur succès. Certains auteurs mineurs connaissent aujourd'hui leur heure de gloire en se révélant de véritables fabricants de comique (Alexandre Bisson, 1848-1912 ; Maurice Hennequin, 1863-1926 ; Pierre Véber, 1869-1942). Au-dessus de

tous se place Georges Feydeau qui, exploitant à la perfection les procédés du vaudeville, attribue à ceux-ci un montage mécanique réglé telle une horloge. Il pousse jusqu'à son point extrême la logique de l'absurde. Dernier représentant de la tradition du vaudeville, il est contesté à cette place où il n'est considéré que comme un auteur d'un genre déjà décadent. En effet, depuis 1850, l'avènement de la comédie de mœurs proprement dite et celui de la comédie à thèse freinent l'essor du vaudeville.

À partir du début du xx^e siècle, le genre perd sa spécificité et s'affadit dans le théâtre de boulevard. Le nom vaudeville s'applique désormais à une comédie futile, légère et divertissante que l'on retrouve dans de nombreux films, la plupart du temps de qualité médiocre.

Appartenant aujourd'hui à l'histoire, le vaudeville, durant un siècle, a célébré le triomphe d'un comique facile. S'inscrivant dans la société qui a permis son développement, il en est le reflet et en souligne les limites. Par le rire, il a créé une cassure qui a étalé au grand jour les contradictions et les incohérences de cette époque.

LA BELLE ÉPOQUE

La « Belle Époque » est une expression née après la première guerre mondiale pour évoquer la période antérieure à la Grande Guerre et postérieure aux campagnes napoléoniennes, soit de 1890 à 1914.

La France économique à la fin du xix^e siècle

Pascal Gauchon, extrait de l'article « France (France d'aujourd'hui) – Économie », in *l'Encyclopædia Universalis*, 2005

[...] Beaucoup d'historiens estiment que c'est au xix^e siècle que se déterminent les caractéristiques du « retard français ». Malgré des progrès indiscutables, en particulier sous le second Empire, le bilan de la période est souvent considéré comme négatif.

Particulièrement sur la sellette, la III^e République. Dans leur désir de convertir la masse paysanne aux idéaux républicains, ses dirigeants auraient privilégié les intérêts de l'agriculture, au risque de décourager les autres activités. La petite propriété paysanne est donnée en exemple, le marché national est mis à l'abri de la concurrence extérieure : en 1892, Jules Méline inspire un tarif particulièrement protectionniste, dénommé « loi du cadenas », qui préserve les producteurs nationaux des importations de blés russe ou américain ; mais, du même coup, c'est toute l'économie française qui se trouve comme isolée du marché mondial.

La France reste ainsi un pays essentiellement agricole, comme le prouve la part du secteur primaire dans la population active

(43,2% en 1906), alors que ce secteur représente moins du quart de la production nationale. Les vertus traditionnellement attribuées au monde rural sont valorisées : la prudence, l'épargne, le goût de l'indépendance : en 1913, la France compte près de trois travailleurs indépendants (y compris les agriculteurs) pour deux salariés. Beaucoup d'entre eux placent leurs économies de façon « sûre » (bons du Trésor, obligations étrangères comme les emprunts russes), au détriment de l'investissement dans l'industrie nationale ; d'ailleurs, les banques, depuis la faillite de l'Union générale en 1882, encouragent les Français dans cette attitude et ne jouent guère leur rôle d'intermédiaire en direction des activités productives. Ces constatations nourrissent déjà l'idée d'un malthusianisme français qui se manifeste sur le plan économique, mais aussi sur le plan démographique.

Alors que, vers 1800, la France était deux fois plus peuplée que l'Allemagne et trois fois plus que le Royaume-Uni, elle compte, en 1913, moins d'habitants que chacun de ces deux pays. Ce phénomène est dû à une diminution rapide du taux de natalité en France, dès le début du XIX^e siècle, tandis que ce même taux ne commence à décroître dans les pays voisins qu'un siècle plus tard. La population française, qui frôlait les 30 millions d'individus au moment de la Révolution, n'atteint que 37,4 millions en 1861 et 39,6 à la veille de la Première Guerre mondiale.

En dépit de ce constat pessimiste, la France a bien pris le tournant de la deuxième révolution industrielle. Les inventeurs fran-

çais se distinguent dans des secteurs comme l'électricité, l'aluminium, l'aviation, l'automobile. En ce qui concerne cette dernière activité, la France est le deuxième producteur mondial en 1913. Contrairement à une idée reçue, la concentration des entreprises et l'ouverture sur le monde ne sont pas si faibles : selon Jean-Pierre Daviet, la France connaît en 1914 un niveau de concentration comparable à celui des autres pays européens : les sociétés de plus de cinq cents salariés (soit 600 entreprises industrielles) produisent 20% de la valeur ajoutée de l'industrie. Quant aux exportations, elles représentent, selon le même auteur, 15% du P.I.B. – autant qu'en 1970 ! On ne saurait non plus négliger l'effort d'équipement en matière de routes, de canaux et de chemins de fer ni les progrès de l'enseignement.

Dans ces conditions, peut-on encore parler de « retard français » ? Selon l'économiste Jean Coussy, il faudrait plutôt évoquer un véritable modèle de croissance à la française, une croissance de l'ordre de 1,2% l'an, entre 1840 et 1913, qui ne sacrifierait pas l'agriculture à l'industrie, comme beaucoup de pays proches ont choisi de le faire. La politique agricole de la France aurait-elle des motivations plus sociales qu'économiques ? Elle n'en assure que mieux la stabilité du pays et permet une croissance régulière qui s'accélère à la veille de la Première Guerre mondiale (taux de croissance industrielle de 5% l'an entre 1906 et 1913).

On a beaucoup ironisé sur la formule de « Belle Époque » ; pourtant, le début du siècle est bien une « belle époque » pour l'écono-

mie française, qui semble se prolonger par-delà le choc du premier conflit mondial. [...]

La Belle Époque versus modern style

Robert L. Delevoy, extrait de l'article « Modern style » (introduction), in l'*Encyclopædia Universalis*, 2005

L'expression « modern style » a été employée par les journalistes français de l'époque 1900 pour qualifier l'architecture et la décoration « fin de siècle » envers lesquelles ils étaient, pour la plupart, très mal disposés. Cette appellation a été peu utilisée en dehors de la France, celle d'Art nouveau ayant, dès le début, un usage plus général, surtout dans les pays anglo-saxons, précisé par des étiquettes nationales : Jugendstil, Sezessionstil, Arte joven, Nieuwe Kunst, style Liberty.

Ce n'est pas Samuel Bing (1838-1905), spécialiste des arts d'Extrême-Orient, qui est l'inventeur de cette locution : il s'en sert pour désigner son magasin ouvert au 22, rue Chauchat, à Paris, à la fin de décembre 1895, mais il l'avait empruntée aux fondateurs belges de la revue *L'Art moderne* (1881), les avocats Oscar Maus et Edmond Picard.

Ces hommes s'intitulent, en effet, dès 1884, les « croyants de l'Art nouveau », c'est-à-dire de celui qui renie, en tout domaine, le passéisme alors ambiant. D'abord appliquée aux œuvres des peintres qui rejettent l'académisme, l'expression se restreindra par la suite à l'architecture et aux objets, lorsque les peintres

« maudits » auront été rangés sous d'autres dénominations.

Tombé dans le discrédit le plus complet vers 1905 – après une douzaine d'années extrêmement fécondes –, l'Art nouveau n'a commencé à susciter l'intérêt des historiens d'art qu'après la Seconde Guerre mondiale. Mais, dans l'intervalle, d'irréparables dégâts avaient été commis : œuvres détruites ou oubliées dans les caves des musées auxquels elles avaient été léguées, correspondance et archives mises au pilon. C'est seulement depuis 1960 que les premières expositions consacrées à l'Art nouveau ont été présentées aux publics européen et américain et que les premières synthèses ont vu le jour dans le sillage du Norvégien Tschudi Madsen. Deux thèses apparaissent : d'une part, celle soutenue par les Allemands – dès avant la Seconde Guerre mondiale – qui placent l'Art nouveau au principe de l'art moderne (la filiation entre l'école fondée par Henry Van de Velde à Weimar et le Bauhaus est un fait historique) ; de l'autre, celle de quelques historiens qui se sont attachés à révéler l'idéal socialisant des artistes de 1900, leur volonté d'être au service du peuple.

Reste que cette période est encore l'une des plus mal connues de l'histoire occidentale. Victime du mythe de la « Belle Époque » et de l'idée reçue qu'elle a été par excellence le règne du « mauvais goût » et de la stupidité, le temple de la « nouille », elle n'a pas encore été systématiquement inventoriée dans tous ses aspects. Des chercheurs ont entrepris cet immense travail ; il est loin d'être mené à terme. [...]

**UNE LECTURE DE LA PIÈCE
PAR NOËLLE RENAUDE**

Le Petit Geste d'Angélique Pinglet

Noëlle Renaude, texte paru dans *LEXI/textes* 11, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, 2007, p. 110-127.

Tout est normal dans la maison bourgeoise. Pinglet chantonne, il est entrepreneur, Pinglet, et ça va de soi, mais nous le saurons plus tard, il est entreprenant, Pinglet, prénommé de plus et à tort Benoît, histoire sans doute de corriger l'ironique charge du patronyme ou mieux encore de l'aggraver, pour l'instant, là, penché sur sa table, il travaille, Pinglet, à un plan dessiné par son ami, son voisin, son associé, l'architecte Paillardin, et il chantonne, Pinglet, mais M^{me} Pinglet, prénommée elle encore à tort Angélique, en conférence dans sa chambre avec sa couturière, tanne Pinglet de l'aider à choisir entre deux bouts de chiffon. Pinglet peste. Le temps est couvert, nous dit Feydeau. Et M^{me} Paillardin, qui s'est disputée avec Paillardin, qui n'a pas seulement, ce sont ses mots à elle, le mérite d'être agressif, s'en vient rendre une petite visite de voisinage aux Pinglet. Pinglet trouve tout à fait à son goût cette M^{me} Paillardin, qui ne s'éternise pas cependant et rejoint M^{me} Pinglet dans ses appartements. À la suite de quoi c'est Paillardin lui-même qui débarque. On parle caillasse et pierre meulière, puis Paillardin se plaint que M^{me} Paillardin se plaint du manque de tendresse de Paillardin, alors que Paillardin n'a pas même une maîtresse. Paillardin non ça non n'est pas un noceur. Le soir, fatigué par ses grimpettes sur les

échafaudages, Paillardin s'allonge et s'endort. Pinglet, lui, c'est tout l'opposé, Pinglet, un paquet de lave privé métaphoriquement de cratère. Là-dessus Paillardin demande tout à trac à Pinglet de lui prêter sa bonne. Pas pour lui non pour son neveu Maxime qui ne pense qu'à piocher sa philosophie et doit intégrer le soir même le collègue Stanislas. Paillardin n'a pas le temps de l'y mener car Paillardin ce soir couche en ville, dans un horrible petit hôtel que hantent des esprits frappeurs. Son opinion est déjà faite, à Paillardin, tout ça ça vient des fosses, mais désigné comme expert par le Tribunal, il est obligé d'aller constater *in situ* que les esprits ne sont que gaz en rupture de tuyaux, corvée qui dégrade un peu plus encore l'humeur déjà passablement dégradée de M^{me} Paillardin, qui refuse de s'entrer en cervelle que l'architecte doit passer avant l'époux. Cela, Pinglet l'admet, mais un autre, cela, Pinglet l'affirme, pourrait bien un jour passer avant l'époux. À ce point précis du débat, Maxime, neveu de Paillardin, surgit, et nous, qui jusque-là ne savions rien du tout des Pinglet et Paillardin, commençons, grâce au très efficace maillage d'informations qu'ils nous dispensent depuis plusieurs minutes, à en savoir sur eux-mêmes à peu près autant qu'eux-mêmes, et si nous tenons compte de l'avertissement que Pinglet a fait quelques secondes auparavant à Paillardin sur son éventuel cocuage, associé au fait que nous savons désormais tout du goût que Pinglet a pour M^{me} Paillardin, nous avons tout à coup la capacité d'envisager les choses à la même vitesse que Pinglet, c'est-à-dire de pré-

voir l'impeccable logique qui va sceller, si tout se passe bien, le piteux sort de l'architecte Paillardin. Mais Maxime vient d'entrer, il a égaré quelque part son Caro, le cherche partout, même et pourquoi pas jusque dans la maison des voisins de son oncle, il a sous son bras *Le Traité des passions*, il est talonné par Victoire, bonne des Pinglet, qui signale à monsieur que madame réclame monsieur. Monsieur demande à Victoire de conduire Maxime le soir même à neuf heures à Stanislas, alors seulement Pinglet et Paillardin obtempèrent aux ordres du taon, entendons par là M^{me} Pinglet, et passent la porte de la chambre, disparaissent. Maxime, installé sur un canapé dans le cabinet de Pinglet, entame l'étude tranquille et consciencieuse de son *Traité des passions*, mais il est difficile de se concentrer quand la bonne Victoire a décidé de vous donner un coup de main. Comment Maxime en effet pourrait-il étudier l'amour selon Descartes avec à ses côtés une femme qui lui caresse la tête, le chatouille, ferme son bouquin, l'arrange, l'asticote, le flatte, l'étreint, puis, navrée par le constat que dans un corps si jeune coule un tel sang de navet, finit par se lasser et quitter la place. Les Pinglet et Paillardin du coup la réinvestissent, en se chamaillant, les épouses font des reproches aux époux, M^{me} Paillardin en tête qui fait grief à Paillardin, qui porte si mal son nom – encore un – de son manque d'assiduité et lui promet de trouver un consolateur, ce qui fait ricaner l'époux qui relève imbécilement le défi et lui souhaite tout haut d'en trouver un rapido, ce qui fait pousser à Pinglet des

grands cris, ce qui à ce moment précis nous fait prendre, à nous-mêmes, une sérieuse avance sur Paillardin, qui d'ailleurs vide les lieux, M^{me} Pinglet sur ses talons, l'hôtesse raccompagnant l'hôte comme il se doit jusqu'à la porte d'entrée. Sitôt seul avec M^{me} Paillardin raidie par la mauvaise humeur, Pinglet avoue incontinent feu et flamme à sa voisine et se propose incontinent comme consolateur sans faire cas du moindre sentiment, car il n'y a, c'est une règle, chez Feydeau, pas de gras sentimental, pas d'épaisseur affective, pas de consistance sociale, pas d'enveloppe psychologique, il s'agit, pour le personnage, d'être ça et seulement ça : efficacité, fonction, piston, accélérateur de tumulte, amplificateur de situation, pulsion, paquet de nerfs soit, mais avant tout ça rouage machinique. Son désir érotique, par exemple, c'est clair, sonne faux, comme si tous ces excès de sensualité exprimée tout haut à force d'être comprimée n'étaient que les révélateurs d'un désir bien plus violent et bien plus imbécile, celui de courir comme un dératé faire au plus tôt l'expérience de la catastrophe, dont il sort, en général, lessivé peut-être, mais totalement intact, prêt à renouveler, comme privé, ou sursaturé de mémoire, ce qui revient au même, et avec un souffle neuf, l'expérience déjà traversée. Ce qui nous vaut, au final, l'intégrale massive et extraordinaire de l'œuvre de Feydeau. Bref, il est laid, Pinglet, c'est dit, mais il sait parler au cœur des femmes. Et M^{me} Paillardin en a tellement gros sur le sien qu'elle est prête à obéir à toute folie, et elle ne croit pas si bien dire, l'innocente cruche, en énonçant cette

prolepse qui s'ignore, disons en annonçant avant l'heure l'égarément paroxystique qui va guetter tout le monde et que Feydeau tisse et trame dans la maison bourgeoise, elle est prête, c'est dit donc, M^{me} Paillardin, à obéir à toute folie qu'ordonnera Pinglet. Les cris de M^{me} Pinglet annonçant son retour vers le cabinet présentent les deux de conclure : qu'ils se rendent donc libres tous les deux ce soir. Pinglet trouvera un lieu de rendez-vous. Et à eux la vengeance. La porte refrançhie dans le bon sens, M^{me} Pinglet assure tout net que si Pinglet était comme son copain Paillardin, elle prendrait c'est sûr un amant, Pinglet s'étrangle, Victoire débarque, courrier à la main, normal dans une maison bourgeoise, déclare qu'on apporte une robe pour M^{me} Paillardin qui quitte, à point nommé, la maison des voisins, rentre chez elle pour réceptionner le chiffon, consolation majeure, dit M^{me} Pinglet, des déboires conjugaux, Victoire pose le courrier sur la table, normal dans une maison bourgeoise, Pinglet se demande où trouver un lieu de rendez-vous, se frappe le front, trouve : le Bottin ! M^{me} Pinglet informe pendant ce temps-là Victoire, au grand bonheur de Pinglet et du nôtre, qu'elle ne dînera pas à la maison ce soir, qu'elle part à Ville-d'Avray, chez sa sœur souffrante, qu'elle y passera pourquoi pas la nuit. Là-dessus Victoire laisse les Pinglet en tête à tête et va vaquer, nous l'imaginons, à d'opportunes affaires ancillaires. Là, une brève synthèse s'impose, ainsi qu'un ralenti de l'action, qui s'ensuivra, pour bien saisir ce qui va se passer exactement.

À ce moment précis de l'action, nous savons :

- que Paillardin est une pâte molle et que sa femme lui reprochant d'être autant pâte molle lui a promis un remplaçant
- que Paillardin doit passer la nuit en tant qu'expert dans un méchant petit hôtel que hantent des esprits frappeurs
- que Pinglet doté d'une épouse sans grâce a du goût pour M^{me} Paillardin
- que Maxime jeune lycéen studieux et puceau et neveu de Paillardin doit intégrer le collègue Stanislas conduit par Victoire bonne des Pinglet qui en pince pour lui
- que Pinglet et M^{me} Paillardin s'étant entendus pour se venger le soir même de leurs époux respectifs ont à trouver un lieu de rendez-vous
- que M^{me} Pinglet enfin s'en va passer la nuit à Ville-d'Avray

Nous avons noté aussi incidemment que :

- le temps était couvert il y a quelques minutes.
- et que la bonne Victoire a déposé le courrier sur la table avant de sortir

Nous en sommes par conséquent là, dans le cabinet de Pinglet, avec les époux Pinglet, seuls.

Pinglet feuillette le Bottin dos tourné à M^{me} Pinglet.

M^{me} Pinglet ouvre le courrier déposé par Victoire sur la table,

découvre une lettre à elle destinée.

Elle en sort intriguée trois petits papiers.

Elle s'ébahit, elle s'épate, M^{me} Pinglet : pourquoi lui envoyer ces choses, à elle ?

Elle prend à ce propos Pinglet, le nez toujours dans le Bottin, à témoin de son ébahissement, de son épatement, et nous-mêmes, c'est logique, dans la foulée :

Écoutez ça, elle dit, ébahie, épatée, M^{me} Pinglet : *sécurité et discrétion hôtel du Libre-Échange, 220 rue de Provence, recommandé aux gens mariés, ensemble ou séparément.*

Un hôtel pour faire ses farces, conclut M^{me} Pinglet, en gourde tout ensemble aveugle et visionnaire.

À ce moment-là, nous savons, nous, que Pinglet a la situation en main, lui-même en est sûr également.

Pinglet empoche de fait, à l'insu de M^{me} Pinglet, un des trois petits papelards.

Dans le même temps, M^{me} Pinglet froisse les deux autres, sans soupçonner qu'elle vient de pénétrer dans le camp des dupes.

Tout est normal, dirons-nous, dans la maison bourgeoise.

OR

il va suffire du détail qui va suivre, anodin en apparence quoique finalement peu compréhensible au regard des convenances, il va suffire de ce petit geste que va faire M^{me} Pinglet pour que le mécanisme, le système Feydeau se mettent en marche : nous, nous allons accéder en effet d'un coup au palier supérieur, nous

allons en savoir d'un seul coup, à cet instant précis, plus que tous les personnages apparus, plus que Pinglet lui-même, qui, dans le temps où il empoche le prospectus et se voit vainqueur de la situation, maître de l'action future, ignore ce que nous nous voyons, placés subitement sur autorité de Feydeau au cœur même de la broyeuse qu'il est en train d'installer à vue : ce que nous voyons et comprenons illico, c'est que le mensonge opéré par Pinglet va devenir, sans qu'il s'en doute, le piège dans lequel il va s'engouffrer tête la première, et sans lequel il n'y aurait ni fiction, ni pièce, nous allons, oui, en savoir (au moins encore à ce moment-là) autant que Feydeau lui-même, avant d'être nous-mêmes, dans les deux actes de panique qui vont suivre, les témoins ahuris et dépassés d'une machination affolée, mais nous n'en sommes encore qu'au moment où M^{me} Pinglet est au bord de commettre ce petit geste incompréhensible et qui va déposséder tout le monde de ses propres moyens de raisonnement, ce petit geste anodin que nous voyons, nous, mais Pinglet non, et qui va déclencher le séisme.

Que fait-elle donc, M^{me} Pinglet, de si peu visible, de si incongru et de si déterminant ? Avec une désinvolture, une négligence, un sens aussi peu marqué des bonnes manières, vraiment peu dignes des maisons bourgeoises ?

Elle jette par terre d'une pichenette la boulette de papiers.

En vulgaire maritorne.

C'est l'instant charnière où le principe majeur du mensonge

entre en pure fonction dramaturgique c'est-à-dire en fiction, et ce de manière exponentielle jusqu'à atteindre à l'acte II une sorte d'embrouillamini apothéotique, l'instant où Pinglet, alors maître croyait-on et croyait-il lui-même de la situation, ignore qu'une contrefaçon de *fatum*, un *fatum* pas vraiment régulier pour ne pas dire franchement malhonnête, est en train de le ligoter, il ignore qu'il va voir s'anéantir sous les coups redoublés d'un hasard qui ne doit rien au réel la dose d'entendement dont il pouvait normalement disposer jusque-là, il ignore qu'il vient de pénétrer, et l'acteur, de force, avec lui, dans ce qu'on ne peut que nommer, car il n'y a pas d'autres mots, l'inflexible dispositif d'un théâtre de l'idiotie et de la cruauté, pour nous le prouver, à cet instant Feydeau, qui ne perd plus de temps maintenant, fait entrer Victoire qui annonce l'ami Mathieu, de Valenciennes. Cris. Qu'il entre. Mais avant, que Victoire enlève ces papiers qui traînent, c'est normal que la bonniche fasse le ménage mais ce n'est pas n'importe quelle boulette que la bonne Victoire décidée à asticoter le neveu Maxime ramasse, c'est le lieu de toute la tromperie écrit en toutes lettres, le lieu du mensonge, le lieu de l'action principale, le lieu piégé, le titre de la pièce, la pièce elle-même jetés ainsi, en boule, dédaigneusement, par la maîtresse de maison, sur ses tapis et qu'elle ordonne à la bonne d'ôter de là. Ce que fait Victoire, qui se dit, tiens, des prospectus, tandis que nous, nous nous disons, bon, ils sont cinq sur le coup, Pinglet, M^{me} Paillardin, Paillardin, Victoire et le neveu, alors que les

Pinglet, eux, déjà happés par la machine de guerre, et ne sachant pas ce qui les attend l'un et l'autre, l'une dupe de l'un, l'autre dupe des péripéties et coïncidences qu'il vient d'auto-engendrer, sont tout à la de joie de revoir ce bon ami Mathieu, qui les a hébergés l'été passé durant quinze jours, chez lui à Valenciennes, si aimable et brillant causeur avec ça, dame un avocat. Le voilà d'ailleurs, on l'embrasse, on le fait asseoir, on prend son parapluie, il est trempé Mathieu, c'est qu'il tombe des hallebardes, logique, le temps étant couvert il y a peu, que la pluie ait fini par tomber, et nous, si nous connaissons un peu Feydeau, nous nous doutions que ce détail climatique n'était pas une bouffée de réel destinée à aérer l'opacité fictionnelle ou à créer un pur effet d'ambiance, ou à asseoir simplement la vraisemblance, mais bien un mécanisme de plus, une fonction d'activation, un promoteur de fiction (et nous le verrons par la suite et en fin de course un principe aussi salvateur qu'humide venu du ciel), car voilà que le bon ami Mathieu, si brillant causeur par temps sec n'arrive pas à en sortir une par temps humide. À l'acte I, là où nous en sommes, la grâce comique produite par cette disgrâce langagière est garantie, mais Feydeau ne se satisfaisant jamais du seul effet comique, le handicap de Mathieu lié à l'indice hydrométrique va entrer, en effet, dans les actes qui vont suivre, aucun détail jamais n'étant fortuit ni inutile, au service du cataclysme généralisé, pour finir par annuler la tromperie de Pinglet par escamotage de la vérité insalubre, renvoyant l'innommable à son néant. Il suffira d'un coup

de tonnerre et d'une giclée de grêle opportune à l'acte III pour que le candide Mathieu, celui qui a tout vu sans voir ce qu'il a réellement vu, et qui va déballer en toute innocence, devant les époux qu'on voulait tromper, l'embrouille du Libre-Échange, perde subitement ses capacités oratoires à la première goutte, noyant pour ainsi dire dans le naufrage de la parole le naufrage adultère de l'entrepreneur trop entreprenant et de sa voisine trop avide de folie vindicative. Pinglet ne sera donc pas épinglé, il sera sauvé par un manque à dire. Pas dit pas pris, en somme. Mais nous n'en sommes pas là, Mathieu parvient en dépit de son incapacité à s'exprimer à faire entendre à ses bons amis qu'il demande leur hospitalité, hospitalité que ses bons amis Pinglet lui ont offerte en retour l'été passé, à Valenciennes, mais comment donc, un comment donc qui s'avachit brutalement quand l'ami Mathieu bégaye qu'il va rester là un mois, il a cependant en compensation une grosse surprise pour ses amis Pinglet, l'ami Mathieu, ce qui les radoucit, les Pinglet, d'un coup, d'autant que Victoire précède un groupe de commissionnaires chargés d'une énorme malle, suivie d'une deuxième, suivie elle-même d'une troisième, suivie d'une quatrième qui sera suivie d'une cinquième, les Pinglet rayonnent, la surprise c'est sûr est de belle taille, et vaut qu'on subisse le fâcheux bègue trente jours durant mais voilà que, tout juste débarquées du petit omnibus de chemin de fer, les quatre filles Mathieu font leur théâtrale apparition. 1 Mathieu + 4 filles, ça fait 5 Mathieu, et les 5 Mathieu c'est

simple s'invitent chez les Pinglet puisque les Pinglet l'été passé à Valenciennes ont offert aux Mathieu de leur rendre la politesse et *cætera et cætera*. Des mots, hurlent les Pinglet déchaînés, Mathieu les a pris au mot et Mathieu a eu tort de les prendre au mot. Les Pinglet virent Mathieu et sa descendance. Autre boulette civile mais nous n'en sommes plus à cela près dans la maison bourgeoise. M^{me} Paillardin redébarque, s'étonne de toutes ces malles, on la rassure, elles repartent, les malles, les Mathieu avec, Mathieu salue M^{me} Paillardin, Pinglet fait les présentations, il faut faire vite car le temps presse, on ne s'embarrasse plus du tout de conventions, de politesses, de salamalecs. Pinglet accoste M^{me} Paillardin, Mathieu se demande où du coup il va loger et sa personne et sa progéniture, hôtel du Libre-Échange, glousse Pinglet tout bas à M^{me} Paillardin, 220 rue de Provence, Mathieu saisit l'information au vol la prend pour lui ; tout ça, la multiplication des malles, ce débordement de cris de gestes, nous disons-nous alors, n'était là que pour occuper le sol, le temps, nos nerfs ? C'était là, oui, pour ça mais aussi et surtout pour envoyer en réalité plein de monde encore à l'Acte II au Libre-Échange, histoire d'emmêler encore les cartes, et de fabriquer ultérieurement de l'esprit frappeur et du fantôme. On se salue, nous, nous refaisons nos comptes, les 5 comptés précédemment + les 5 Mathieu, nous voilà désormais à 10 + les esprits frappeurs. Les Mathieu, sans état d'âme d'avoir été virés de manière aussi malpropre, sortent pour de bon, M^{me} Pinglet idem. M^{me} Paillardin reste seule en

compagnie d'un Pinglet qui exulte, donne rendez-vous à M^{me} Paillardin dans une demi-heure pour un petit dîner en tête à tête préalable aux jouissances ultimes, dont on se dit que Feydeau aurait pu faire l'économie. Mais voilà, il se trouve que l'idée même de dîner avant de succomber est, pour M^{me} Paillardin, un délice supplémentaire à la représsaille, et il se trouve aussi que Victoire apporte à Pinglet son dîner qu'elle pose là, car c'est déjà l'heure de dîner et l'acte doit finir. Le temps a filé. Un temps que nous n'avons pas le temps de passer au crible du vraisemblable et d'ailleurs toutes ces manigances commencent à nous faire perdre de vue toute idée à laquelle nous pourrions encore tenir de trouver quelque réconfort dans une vérité stable et tout à fait rassurante, tout file à partir de là. M^{me} Paillardin file se préparer, Victoire file conduire Maxime à Stanislas, M^{me} Pinglet ne va pas tarder à filer à Ville-d'Avray, Pinglet, qui a hâte de filer à l'anglaise, refuse son dîner, il va, il dit effrontément, s'offrir un petit repas comme ça au restaurant en garçon, M^{me} Pinglet le prend de haut, Pinglet insiste, M^{me} Pinglet monte d'un cran, ôte la clé de la porte, ils se battent, M^{me} Pinglet gifle Pinglet, Pinglet tombe, M^{me} Pinglet sort, verrouille, Pinglet se relève, secoue la porte, constate : fermée, attache une échelle de corde à la barre d'appui de la fenêtre et descend sans plus attendre. Et ce n'était que le premier acte. Et nous prenons nous une grande goulée d'air car nous n'en étions qu'aux préparatifs. Là où l'espace était encore habitable, c'est-à-dire normalement constitué, c'est-à-dire ouvert, c'est-à-dire par-

faitement lisible avec sa porte donnant sur la chambre et l'autre qui mène du dedans au dehors et du dehors au dedans, qu'on passe et repasse sans aucun trouble, comme dans toute maison bourgeoise, un bel espace carré et sans mystère, avec sa fenêtre qu'on enjambe il est vrai mais seulement quand c'est nécessaire, un espace sans chausse-trappes, sans cabinets ni placards, dessous et rideaux de lit, ruelle et tapis de table, sans cloisons percées, sans multiples portes, cheminées bourrées de suie, sans escaliers qui viennent des dessous et vont se perdre dans les plafonds, volées de marches qu'on grimpe et dégringole, sans compartiments, fond de chambre pour s'y cacher, verrous intérieurs et serrures et ribambelle de clés, ce dont regorge le méchant petit hôtel du Libre-Échange où les mauvais payeurs expulsés promettent de faire venir les mœurs, où les irréguliers trompent les régulières, où les esprits cabriolent, les vivants jouent aux revenants, où les commis du Printemps chahutent, où les garçons d'étage carottent des bouts de chandelles et trouent les murs pour reluquer les nudités féminines, où les premiers rôles des Batignolles emballent de pseudo-duchesses, où ça pue le plomb, où chacun se révèle être d'une effroyable radinerie, incapable de faire ce pour quoi il est venu là, et d'une minable méchanceté par dessus le marché, où on apprend que la pluie a cessé juste au moment où Mathieu et ses filles aux noms de fleurs déboulent : un tel lieu, c'est clair, ne peut que générer du désastre, affranchi qu'il est de toutes les règles commandées par la raison. Il faudrait

faire le compte des coups bas, malheurs et avatars et aléas, des pas, cavalcades et croisements et points aveugles, et la liste aussi, tant qu'on y est, des chapeaux, des robes, peignes, cigares et accessoires qu'on s'échange dans cet hôtel du Libre-Échange, parfaite architecture, bâtiment et texte confondus, de la folie ultra-organisée, car, et c'est là la puissance caractéristique de l'écriture de Feydeau, le désordre n'est produit que par un abus d'ordre structurel, l'absolue rigueur de la construction et la règle de la symétrie provoquent, elles, de la perte de repère au lieu de la clarté attendue. L'entrelacement pointilleux et excessif des choses et des événements rend quant à lui la fiction jubilante soit, mais carrément caractérielle, ce qui, compte tenu de la complication extrême des circulations et emmêlements, annule, dès les premières pages du deuxième acte, mon premier projet qui était de mettre tout simplement la pièce à plat, de la narrativiser pour tenter d'y voir un peu clair, par notation exclusive de ce qui fait que l'action avance, répliques et didascalies mélangées, persuadée que j'étais que les nombreuses indications scéniques fournies par Feydeau formaient comme le réjouissant et nécessaire roman de ses pièces. La complexité des espaces mêlés du deuxième acte a fait échouer cette tentative de dépliage du texte et elle démontre en même temps et assez implacablement qu'une pièce de Feydeau ne se raconte pas, ne se résume pas, ne s'écrit pas autrement qu'elle ne l'est, ne se réécrit pas, ne s'adapte pas, ne se démêle pas. Sa vitesse d'exécution exige le théâtre (théâtre

d'ores et déjà dressé sur la page et qu'on lit avec joie et hors de soi), la mise en frénésie de corps et de souffles, dont la parfaite coïncidence inféode au passage le langage à la force motrice qui les affole, issue tout bêtement du mensonge originel. Parler, pour les personnages, pourrait se résumer à émettre des bruits, qui seraient aussi comme par hasard des mots, parler pourrait n'être que la conséquence sonore de la turbulence générale, un peu à l'image de ces échappements de gaz en rupture de tuyaux qui hantent l'hôtel, parler pourrait n'être qu'un symptôme de plus de la perturbation régnante : un exemple, chacun, dans l'hôtel du Libre-Échange, est affligé de la marotte de tout dire deux fois, tout haut, tout bas, pour les autres, pour soi, à la cantonade, Feydeau accumulant à plaisir les épanalepses : Mon Dieu ! Mon Dieu ! Marcelle ! Marcelle ! Des sels ! Des sels ! Oh là là ! Oh là là ! Ah mais je suis malade ! Ah mais je suis malade ! Asseyez-vous ! Asseyez-vous ! une vraie cadence d'énervé, une musique à deux temps composée pour un chœur d'indignés, les faux et les vrais, puisque le faux sonne vrai et le vrai, chez Feydeau, sonne faux, révélatrices (mais a-t-on encore besoin à l'heure qu'il est d'être éclairé sur le désastre qui les abrutit) du malaise, de la véhémence, de la panique, dans lesquels barbotent les personnages, embarqués qu'ils sont malgré eux dans ces cauchemars éveillés dont ils tentent de sortir à tout prix, avec le moins d'égratignures possibles, n'hésitant pas s'il le faut à rajouter du mensonge au mensonge pour sauver leur peau. À tel point que l'aberration ver-

bale, dans ce monde de fous devenu plus vrai que la réalité dont il a usurpé la place, passe totalement inaperçue. Quand Mathieu, qui ne bégaie plus, annonce aux Pinglet et Paillardin réunis qu'il a passé la nuit injustement au dépôt et que Pinglet, pour sauver les meubles qui restent et sautant sur le défaut de prononciation de Mathieu comme sur une bouée de sauvetage, ajoute « toir », on se demande comment ces innocents que sont Paillardin et M^{me} Pinglet peuvent avaler sans sourciller que le bon ami Mathieu et ses cinq filles ont passé la nuit « au dépotoir ». Pour quelle raison, ou en vertu de quelle raison, en effet, dépotoir vaudrait-il mieux tout à coup que dépôt ? Si on y regarde d'un peu près cela dit, tout se tient sur le plan sémantique : qu'on songe au ramassis de déchets de fictions qui ont peuplé le sale petit hôtel aux remugles de plomb. Le dépotoir étant bien cet espace où se déversent toutes les sortes de dépôts imaginables, on peut imaginer en effet qu'il y a de la justesse à traiter l'hôtel du Libre-Échange de vulgaire dépotoir. Ce qui n'explique pas, quand même, l'impassibilité stupide des deux dupés, privés qu'ils sont de la capacité d'analyse des finasseries de langage de Pinglet. Il leur manque l'essentiel et ce n'est pas rien : la vérité. Personne donc ne s'étonne, mais passé le premier acte, rien déjà n'étonnait plus personne. Le mal était fait. Une boulette jetée sur un tapis a suffi à dérégler un monde qui ne demandait qu'à vivre, avec mesure, les petits ennuis et les petits plaisirs de la vie bourgeoise. À détraquer et la parole et le corps. Le radotage obsessionnel et les

échappées ou dérapages linguistiques, stigmatisés par la métromonie typographique des multiples points d'exclamation, ne sont ici, c'est très clair, que l'analogie verbale de la gesticulation physique, ce qui fait de l'acteur en charge de cette superposition d'accélération de ratés et d'itérations une vraie machine à vapeur, dont la bouche serait juste clapet, et la musculature chaîne de transmission. Il faut faire revenir tout le monde, à l'acte III, tous ceux déjà vus plus un flic, dans l'espace bourgeois du cabinet de Pinglet, pour qu'ils soufflent, nous de même, et que les nœuds entreficelés à l'acte II aient une chance d'être désembrouillés. C'est ce que nous avons fini par croire, Pinglet ayant retrouvé le chemin de son domicile et refranchi la barre d'appui de la fenêtre avant le retour de M^{me} Pinglet, or Feydeau, pour dénouer, c'est bien connu, renoue à plaisir, réemberlificote sous nos yeux chacun des éléments déjà suffisamment emberlificotés comme ça, afin que la situation soit remise d'une certaine façon en chantier et revisitée autrement, il n'hésite pas ici à opérer un superbe et inattendu effet de miroir où toute l'image va s'inverser : M^{me} Pinglet et Paillardin, les deux époux trompés, qui arborent chacun un œil au beurre noir récolté pour des raisons diverses, pris dans la tresse du mensonge de leurs conjoints, se retrouvent, sans comprendre d'où leur arrive ce coup funeste, affublés des identités des deux autres, cités à comparaître pour adultère, les véritables coupables quant à eux lavant leur tromperie et leur trahison dans l'outrance d'une indignation survoltée.

Comme toujours chez Feydeau, le sincère est accusé d'être le menteur ou le fou, vu que le menteur qui n'est pas fou a réussi à faire croire à tout ce qui passait à sa portée que sa fiction était réalité. La symétrie, là, est parfaite et parfaitement odieuse. Maxime et Victoire, le troisième couple de l'histoire, récolteront chacun à sa manière les fruits et châtaignes de l'histoire à son approximatif dénouement puisque rien ne sera dévoilé, grâce à une ultime mystification. Le premier en voyant ses frasques payées de retour tout au long de cette nuit transgressive, le clou étant la remise qui lui est faite par erreur des cinq mille francs appartenant à Pinglet (sa seule façon de payer, on présume) et là, d'ailleurs, Feydeau nous enseigne au passage comment en trois actes on fabrique à vue, à partir d'une nature profondément naïve et honnête, les futurs Pinglet, Ribadier, Pontagnac, Petypon et consorts qui arpentent son œuvre, les mensonges des aînés et les retournements grossiers et les salaires tombés du ciel démontrant au jeune lycéen peu tenté par la chair et le mensonge, combien tout ça, la chair et le mensonge, sont choses juteuses, jouissives et peu risquées. Nous savons nous ce qu'il en coûtera au futur adulte et mari ou amant potentiel d'avoir fourré un jour ne serait-ce qu'un ongle dans le perfide engrenage. La bonniche, elle, fait autrement les frais de l'histoire, puisque c'est elle qui trinque pour les autres, normal : ce serait, pourquoi pas, socialement crédible, et nous aurions vite fait de penser qu'il s'agit là d'une dénonciation hardie, faite par un Feydeau soudain

déguisé en chantre de la lutte des classes, des tics et comportements d'une bourgeoisie haïssable, on pourrait y croire, oui, mais c'est avant tout, pour moi, l'unique issue dramaturgique valable, elle est, la bonne, le seul bouc émissaire valide de la distribution, il en faut bien un, sa chute n'entraîne qu'elle-même et quelques hardes, c'est tellement normal d'ailleurs que lorsqu'elle apprend qu'elle est chassée de la maison bourgeoise, elle ne réagit pas plus que ça à l'injustice qui lui est faite et répond mécaniquement, oui monsieur, en bête apprivoisée et soumise, pourrait-on encore supposer, guidé par notre raison ou notre éducation, mais la raison et l'éducation n'étant pas un mode de pensée à la mode dans le théâtre de Feydeau, pas plus que la morale un souci pour quiconque, on ne sera guère surpris, nous non plus, à l'image des gogos de la pièce qui ingurgitent à peu près tout ce qu'on leur raconte sans s'étouffer, par la sortie finale de Victoire et la chute du texte : Mais qu'est-ce qu'ils ont ? dit-elle simplement à voix haute, étonnée à peine par ce qui lui semble être un nouveau caprice patronal, juste avant de passer pour la dernière fois la porte menant dehors. Nous la retrouverons ailleurs, tout au long de l'œuvre, réembauchée, elle ou un autre, sous le nom d'Étienne par exemple, dans d'autres maisons bourgeoises, aux prises avec d'autres Pinglet et Paillardin. À Passy probablement. Car nous étions à Passy. Si je disais, plus haut, que le réel n'entre pas, même par effraction la plus subtile, dans les maisons feydaïennes, il existe visiblement au dehors. Hors du cadre de la pièce,

on sillonne Paris et alentours, on va de Passy à la rue de Provence, on envisage de se rendre au collège Stanislas, à Montparnasse, Maxime affirme avoir passé la nuit au Continental, place Vendôme, on évoque les Batignolles et les magasins du Printemps, M^{me} Pinglet, qui n'atteindra jamais Ville-d'Avray culbute avec voiture et cheval, on peut supposer, du côté de la porte de la Muette ou d'Auteuil, ou de Saint-Cloud, les Mathieu débarquent à la gare de Nord, venant de Valenciennes, et empruntent l'omnibus qui les débarque, lui, à Passy.

J'ai voulu aller rue de Provence, au 220, voir ce qui s'élevait au lieu même de l'hôtel du Libre-Échange. Il n'y a bien sûr pas de numéro 220. La rue de Provence finit rue de Rome, au numéro 128. Avec un crayon, une règle, j'ai tracé sur un plan de Paris le prolongement virtuel de l'artère. Le 220 se situerait du côté de Saint-Philippe du Roule, rapprochant l'hôtel et ses esprits frappeurs du quartier de Passy. On peut aussi décider que le 220 fictif rue de Provence fusionne avec les derniers numéros réels de la rue de Provence, qui échoue dans les environs de la gare Saint-Lazare, juste derrière le Printemps-Haussmann. On peut s'amuser aussi à imaginer le chemin parcouru par les dix affolés, en cette nuit fatale, de Passy à Saint-Lazare et de Saint-Lazare à Passy : soit tout ce qui n'est pas écrit entre l'acte I et l'acte II, et l'acte II et l'acte III et qui pourtant les relie. La réalité urbaine, reconnaissable et qui nous est familière car elle a peu changé, j'imagine, depuis l'autre siècle, Feydeau la rejette, d'une piche-

nette désinvolte – comme Angélique Pinglet, juste retour des choses, le fait avec sa boulette de papiers – en dehors de son territoire d'écriture, la maintenant de force à la périphérie de ses demeures à multiples fonds. Encore qu'il soit possible aussi qu'elle ne se trouve reléguée ainsi sur les bords et extérieurs du théâtre que par cette incroyable force centrifuge qui invente, sédimente et anime et secoue et clôt sur lui-même un monde singulièrement concret, qui n'existe nulle part ailleurs et ne vaut que pour lui-même, inscrit quelque part dans la ville dont ses limites parfaites l'isolent, monde parallèle créé de toutes pièces et qui fonctionne et fictionne selon ses règles, implacable comme papier à musique, avec sa géométrie rigide, qui ne laisse rien, paradoxalement, au hasard ni à l'aléatoire, monde peuplé d'ahuris mesquins pour la plupart, que toute conscience morale a abandonné ou n'a plutôt en vérité jamais eu l'idée de visiter, qui ne nous ressemblent, je pense, que pour mieux nous tromper, un monde surgi de la main d'un menteur fou pas fou qu'importe qui a réussi à faire croire à tout ce qui passait à sa portée que sa fiction était réalité.

Avril 2007

RÉSONANCES

DU RÉEL

Un défi à la logique

Claude Simon, extrait de *L'Herbe*, Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 71

[...] Le propre de la réalité est de nous paraître irréaliste, incohérente du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons pris l'habitude de les voir régner dans les livres – à cause de la façon dont sont ordonnés les mots, symboles graphiques ou sonores de choses, de sentiments, de passions désordonnées –, si bien que naturellement il nous arrive parfois de nous demander laquelle de ces deux réalités est la vraie. [...]

Catastrophe

Clément Rosset, extrait de *Le Réel, traité de l'idiotie*, Éditions de Minuit, Paris, 1997/2004, p. 138

[...] La coïncidence du réel et de sa représentation, qui détermine la panique, définit aussi, de manière plus générale, tout ce qui relève de la *catastrophe*. Il y a catastrophe chaque fois que l'événement a pris la représentation de court pour trop coïncider avec elle : en sorte qu'il ne reste plus à celui qui s'y trouve engagé qu'à agir de manière inconsidérée, précipitée et généralement inefficace –, c'est-à-dire, précisément « en catastrophe ». On dit d'un acte quelconque qu'il a été accompli en catastrophe précisément

lorsqu'il y a catastrophe et que celui qui agit n'a pas le temps d'aviser le réel étant advenu en même temps que sa représentation. Il en résulte alors un comportement erratique et imprévisible, qui peut revêtir indifféremment les formes de l'hébétude, de l'évanouissement, ou encore de l'acquisition instantanée d'un tic nerveux. [...]

DU RIRE

Rire satirique, rire éthique

Gilles Deleuze, fragment extrait de ses cours sur Spinoza ; téléchargeable sur le site www.univ-paris8.fr (cf. « La voix de Spinoza », retranscription littérale par Christina Roski)

Vincennes, 09/12/1980 – 2

[...] Elle [*L'Éthique* de Spinoza] ne cesse pas de nous dire : c'est des gens qui vous disent en gros, vous avez le choix entre des modes d'existence et notamment entre deux pôles. Et quoi que vous fassiez, vous verrez, vous êtes sous un de ces pôles ou sous l'autre. Quand vous faites quelque chose. Faire quelque chose ou subir quelque chose c'est exister d'une certaine façon. Donc vous ne demandez pas qu'est-ce que ça vaut, vous demandez quel mode d'existence ça implique. C'est ce que Nietzsche aussi disait avec son histoire d'éternel retour. Il disait : pas difficile de savoir si quelque chose est bien ou pas bien, pas tellement compliquée

cette question, ce n'est pas une affaire de morale. Faites l'épreuve suivante ne serait-ce que dans votre tête : est-ce que vous voyez le faire une infinité de fois ? C'est un bon critère. Voyez, c'est un critère du mode d'existence. [...]

Mais en fait Spinoza, qu'est-ce qu'il veut nous dire ? C'est très curieux. Je dirais que tout le livre 4 de *L'Éthique* développe avant tout l'idée des modes d'existence polaire. Et à quoi vous le reconnaissez chez Spinoza, je dis des choses pour le moment extrêmement simples, à quoi vous le reconnaissez ? Vous le reconnaissez à un certain ton de Spinoza lorsqu'il parle de temps en temps, le « fort » dit-il en latin, « l'homme fort » ou bien « l'homme libre » et tantôt au contraire il parle de « l'esclave » ou de « l'impuissant ». Là vous reconnaissez un style qui appartient vraiment à *L'Éthique*. Il ne parle pas du « méchant » et de « l'homme du bien ». Le méchant et l'homme du bien c'est l'homme rapporté aux valeurs en fonction de son essence. Mais la manière dont Spinoza parle, vous sentez que c'est un autre ton. C'est comme un instrument de musique, il faut sentir le ton des gens. C'est un autre ton. Il vous dit, voilà ce que fait l'homme fort, voilà à quoi vous reconnaissez un homme fort et libre. Est-ce que ça veut dire un type costaud ? Évidemment non. On sent bien que l'homme fort peut être très peu fort de certain point de vue. Il peut être malade, il peut être tout ce que vous voulez. Donc, qu'est-ce que c'est ce truc de l'homme fort ? C'est un mode de vie, un certain

mode d'existence et ça s'oppose aux modes d'existence de ce qu'il appelle « l'esclave » ou « l'impuissant ».

Qu'est-ce que ça veut dire ? Ce style de vie ? Ce style de vie, vivre à l'esclave ? Vivre en impuissant ? Et puis un autre type de vie quoi – qu'est-ce que ça veut dire ? Encore une fois cette polarité de mode sous la forme et sous les deux pôles, « le fort ou le puissant » et « l'impuissant ou l'esclave », ça doit nous dire quelque chose. Continuons à aller dans la nuit, et regardons dans le texte ce que Spinoza appelle « l'esclave ou l'impuissant ». On s'aperçoit que ce qu'il appelle « l'esclave ou l'impuissant », je ne crois pas forcer les textes lorsque je dis : les ressemblances avec Nietzsche sont fondamentales. Parce que Nietzsche lui aussi frappe à autre chose que distinguer ces deux modes d'existence polaire. Il les répartit à peu près de la même manière. Car on s'aperçoit avec stupeur que ce que Spinoza appelle « l'impuissant », un mode d'existence c'est quoi ? Les impuissants ce sont les esclaves. Bon, mais les esclaves ça veut dire quoi ? Les esclaves de condition sociale.

Alors Spinoza en aurait contre les esclaves ? On sent que non, c'est un mode de vie. Il y a donc des gens qui ne sont pas du tout socialement esclaves, mais ils vivent comme des esclaves. L'esclavage comme mode de vie et non pas comme statut social. Donc, il y a des esclaves. Mais du même côté des impuissants ou

des esclaves, il met qui ? Ça va devenir plus important pour nous : les tyrans ! Et bizarrement, parce que là il y aura pleins d'histoires : les prêtres. Le tyran, le prêtre, l'esclave, Nietzsche ne dira pas plus. Dans ses textes les plus violents, Nietzsche fera aussi la trinité. Le tyran, le prêtre, l'esclave. Bizarre ça que ce soit déjà tellement à la lettre dans Spinoza.

Et qu'est-ce qu'il y a de commun entre un tyran qui a le pouvoir, un esclave qui n'a pas le pouvoir et un prêtre qui ne semble avoir d'autre pouvoir que spirituel. Qu'est-ce qu'il y a de commun ? Et en quoi sont-ils « impuissants » puisqu'au contraire ça semble être au moins pour le tyran et le prêtre des hommes de pouvoir. L'un le pouvoir politique, l'autre le pouvoir spirituel. On sent qu'il y a bien un point commun et quand on lit Spinoza de texte en texte on est confirmé sur ce point commun. C'est presque une devinette. Qu'est-ce que, pour Spinoza, il y a de commun entre un tyran qui a le pouvoir politique, un esclave et un prêtre qui exerce un pouvoir spirituel ? Est ce quelque chose de commun ce qui va faire dire à Spinoza : « Mais ce sont des impuissants » ? C'est que d'une certaine manière voilà, ils ont besoin d'attrister la vie. Elle est vieille cette idée. Nietzsche aussi dira tout à fait des trucs comme ça. Ils ont besoin de faire régner la tristesse. Spinoza pense comme ça, il le sent. Il le sent très profondément. Ils ont besoin de faire régner la tristesse parce que le pouvoir qu'ils ont, ne peut être fondé que sur la tristesse.

Et Spinoza fait un portrait très très étrange du tyran. En expliquant que le tyran c'est quelqu'un qui a besoin avant tout de la tristesse de ses sujets. Parce qu'il n'y a pas de terreur qui n'ait une espèce de tristesse collective comme base. Le prêtre peut-être, pour de toutes autres raisons, a besoin de la tristesse de l'homme sur sa propre condition. Et quand il rit, ce n'est pas plus rassurant. Parce que le tyran peut rire et les conseillers, les favoris du tyran rigolent aussi. C'est un mauvais rire – pourquoi c'est un mauvais rire ? Ce n'est pas un mauvais rire par sa qualité, Spinoza ne dirait pas ça. C'est un rire qui précisément, n'a pour objet que la tristesse et la communication de la tristesse. Qu'est-ce que ça veut dire ? Le prêtre, selon Spinoza, il a besoin essentiellement d'une action par le remords. Introduire le remords. C'est une culture de la tristesse. Quelques soient les fins, ça m'est égal. Il ne juge que ça. Cultiver la tristesse. Le tyran, pour son pouvoir politique, a besoin de cultiver la tristesse, le prêtre a besoin de cultiver la tristesse tel que le voit Spinoza qui a l'expérience du prêtre juif, du prêtre protestant et du prêtre catholique.

Or Nietzsche, lance une grande phrase : il dit « Je suis le premier à faire une psychologie du prêtre », dit-il dans des pages très comiques et « à introduire ce sujet-là en philosophie ». Il définira précisément l'opération du prêtre par ce qu'il appellera lui « la mauvaise conscience », c'est-à-dire cette même culture de la tristesse. Il dira c'est attrister la vie. Il s'agit toujours d'attrister la

vie quelque part. Et en effet pourquoi ? Parce qu'il s'agit de juger la vie. Or vous ne jugerez pas la vie, vous ne la soumettrez pas au jugement. La vie n'est pas jugeable. La vie n'est pas objet de jugement. La seule manière par laquelle vous puissiez la faire passer en jugement, c'est d'abord lui inoculer la tristesse. À ce moment-là, elle devient jugeable. Et bien sûr on rit, je veux dire le tyran peut rire, le prêtre rit mais, dit Spinoza, dans une page que je trouve très belle : « Son rire c'est celui de la satire. » Et le rire de la satire c'est un mauvais rire, pourquoi, parce que c'est un rire qui communique la tristesse.

On peut se moquer de la nature, le rire de la satire c'est lorsque je me moque des hommes. Je fais de l'ironie. Une espèce d'ironie grinçante. La satire c'est une autre manière de dire la nature humaine est misérable. Ah vous voyez quelle misère la nature humaine ? C'est la proposition du jugement moral. Quelle misère la nature humaine ! Ça peut être l'objet d'un prêche ou l'objet d'une satire. Et Spinoza dans des textes très beaux dit : « justement ce que j'appelle une éthique c'est le contraire de la satire ». Et pourtant il y a des pages très comiques dans l'éthique de Spinoza. Mais ce n'est pas du tout du même rire. Quand Spinoza rit, c'est sur le mode : « regardez celui-là, de quoi il est capable ». Ça peut être une vilénie atroce. Spinoza aurait plutôt une impression : « Bon alors ça, il fallait le faire, aller jusque là. » Ce n'est jamais un rire de satire. Ah vous voyez comme notre nature est

misérable – ce n'est pas le rire de l'ironie. C'est un type de rire complètement différent. Je dirais c'est beaucoup plus l'humour juif, c'est très spinoziste ça. « Ça j'aurai jamais cru que cela pouvait se faire. » C'est une espèce de rire très particulier. En un sens, Spinoza est un des auteurs les plus gais du monde. Mais en effet, je crois que ce qu'il déteste, c'est tout ce que la religion a conçu comme satire de la nature humaine. Puisque le tyran et l'homme de la religion font de la satire. C'est-à-dire, ils dénoncent avant tout la nature humaine comme misérable. Puisqu'il s'agit de la faire passer au jugement.

Et dès lors il y a une complicité, et c'est ça l'intuition de Spinoza, il y a une complicité du tyran, de l'esclave et du prêtre. Pourquoi ? Parce que l'esclave c'est celui qui vraiment se sent d'autant mieux que tout va mal. Plus que ça va mal plus il est content. C'est ça la mode d'existence de l'esclave. L'esclave c'est celui quelle que soit la situation, il faut toujours qu'il voit le côté moche. C'est ça, les esclaves. Tu as vu ça ? Ça peut être un tableau, ça peut être une scène dans la rue, l'esclave, vous le reconnaissez parfois, ils ont du génie. C'est le bouffon en même temps. L'esclave est le bouffon. Là aussi Dostoïevski dit des choses bien profondes sur l'unité de l'esclave et du bouffon. Et les tyrans sont tyranniques ces types-là. Ils vous accrochent, ils ne vous lâchent pas, ils ne cessent pas de vous mettre le nez dans une merde quelconque. Ils ne sont pas contents sinon. Il faut toujours qu'ils abaissent les

trucs. Ce n'est pas que les trucs sont forcément hauts, mais c'est toujours trop haut. Il faut toujours qu'ils découvrent une petite ignominie sous l'ignominie. Ils deviennent roses de joie. Plus c'est dégueulasse mieux c'est. Ils ne vivent que comme ça. Ça c'est l'esclave, c'est aussi le tyran, et c'est aussi l'homme du remords. Et c'est aussi l'homme de la satire. C'est tout ça. Et c'est à ça que Spinoza oppose la conception d'un homme fort et puissant, dont le rire même n'est pas le même. C'est une espèce de rire très très bienveillant, le rire de l'homme dit libre et fort. Il dit « Bon si c'est ça que tu veux faire, vas-y c'est rigolo ». C'est le contraire de la satire. C'est le rire éthique.

DU CYNISME ET DE L'IDIOTIE

La Vie avec un idiot (conte hystérique de russie)

Valérie Deshoulières, extrait de *Le Don de l'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski, la responsabilité silencieuse*, Éditions de L'Harmattan, Paris, 2003, p.331-340

Le poids des « influences culturelles », Victor Erofeev¹, l'un des principaux représentants du post-modernisme russe, ne cesse de le mettre en scène. Dans une nouvelle intitulée *La Vie avec un idiot*, il nous conte l'histoire d'un homme condamné par le tribunal de sa région à cohabiter avec un idiot de son choix pour apprendre la compassion. Cet apprentissage va lui réserver bien des surprises... Peine légère pourtant selon les amis de l'accusé, qui craignaient le pire. Tout à la joie de retrouver les siens, le narrateur, comme mû par un pressentiment, précise :

« Bien sûr, tout dépendait du point de vue où l'on se plaçait. Eh bien, justement, si ce point de vue était la meurtrière par laquelle on pouvait observer notre époque, on pouvait deviner dans cette punition une forme cachée de confiance (en somme, toute les

¹. Né à Moscou en 1947, ce fils d'un diplomate de haut rang a passé une partie de son enfance à l'étranger. Censuré en Union soviétique jusqu'en 1989, auteur de récits et de nouvelles, dont *Le Corps d'Anna* paru à Moscou, il est aujourd'hui considéré comme le chef de file de la nouvelle génération de la perestroïka. *La Belle de Moscou*, son premier roman, a été traduit en quinze langues.

portes ne m'étaient pas fermées !), un nouveau mode d'activité, plutôt une tâche qu'une punition. Bref une mission². »

L'idée originale de choisir l'idiotie comme poste d'observation privilégié de l'époque s'assortit ici d'une distinction entre « châ-timent » et « mission », qui honore la justice de ce village situé en Utopie. Qu'on ne s'y trompe pas, les juges savent très bien ce qu'ils font et l'optimisme des amis de l'accusé sera de courte durée. Mais quelle faute au fait ce dernier a-t-il donc commise ? A-t-il tué ? A-t-il volé ? A-t-il manqué de respect à quelque digne représentant de la fonction publique ? Rien de tout cela. Le nar-rateur ne tarde pas à avouer qu'il a été condamné « pour avoir manqué de compassion » :

« Tout en m'embrassant, mes amis me disaient : mon vieux, à quelque chose malheur est bon. Il faut bien l'avouer, tu as tou-jours manqué de compassion. Côté compassion, c'est plutôt fai-blard, disaient mes amis en clignant amicalement de l'œil. Et ma pauvre femme hocha aussi la tête : oui, c'est pas fort.³ »

Désireux de responsabiliser le condamné, convaincus qu'il ne saurait s'amender en restant passif face à sa peine – à moins qu'il ne s'agisse de pur cynisme comme la suite de l'histoire tendrait à le démontrer –, les juges lui laissent le soin de choisir lui-même

². Victor Erofeev, *La Vie avec un idiot*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 9. Nouvelles tra-duites du russe par Wladimir Berelowitch.

³. *Ibidem*, p. 10.

son idiot. Le portrait qu'il nous brosse de son « idéal d'idiot » en dit long sur cette affaire de dépendance culturelle qui hante Erofeev : il ne songe pas une seconde en effet à prendre chez lui « un oligophrène quelconque, au visage simple et empâté, au menton couvert de bave, aux mains déformées et agitées de tics, au pantalon mouillé », mais rêve d'« un petit vieux ambivalent », d'« un vieillard paisible et malicieux, aux yeux délavés et perçants [...] qui boirait le thé en mordillant un morceau de sucre ».

Autrement dit, la seule forme d'idiotie avec laquelle le narrateur accepterait de cohabiter, afin de « purger sa peine » sans « encombrer son espace vital », se présente comme un mixte de pathologie et de béatitude comme chez ces simples d'esprit dont la tradi-tion populaire russe se repaît : « une pathologie populaire tant dans sa forme que dans son contenu ». Notre accusé a peut-être le cœur dur, mais il a des lettres. Revenant sur la fiche signalé-tique qu'il vient d'établir, à titre strictement indicatif il est vrai, il en accuse les résonances littéraires et spirituelles avec une rare lucidité. Son idiot idéal, il ne peut s'en défendre, relève de l'arché-type :

« Certes mon idéal ne m'était pas entièrement original, il avait subi des influences culturelles : on pouvait y voir poindre le par-vis du monastère de Zagorsk, et puis il faut dire que nous autres, nous suçons tous le même lait littéraire depuis notre enfance... »

Mais ce n'est pas avec ce lait-là que j'allais battre mon beurre ! Puisqu'on me donnait la possibilité de choisir, je décidai d'élire un petit vieux non pas pour me livrer à une expérience, à des études abstraites ou à des analyses chimiques du lait de nos nourrices communes (en cet hiver mémorable j'avais définitivement abandonné toute velléité de polémique), bref je voulais prendre un saint homme non pas pour le divertissement (au sens pascalien) mais en vertu d'un calcul pratique, élaboré en mon fort intérieur. En ce monde, la vie est si rude, messieurs ! Ça y est, il a quand même fallu que je rote du lait. Je vous prie humblement de me pardonner.⁴ »

Ce « lait-là », il est bien évident que le narrateur l'a tété au sein de la tradition orthodoxe. À preuve, il ne peut s'empêcher de découper la silhouette de son déviant dans le papier mâché et remâché de la « folie-en-Christ ». Vouloir posséder un saint homme à domicile, voilà ce qui s'appelle « roter du lait » en effet. Même s'il affirme agir « par calcul pratique » et non par mysticisme, il vient de trahir ses racines : notre coupable est russe et c'est à ce titre qu'il pleurniche en battant sa coulpe. Bref, l'apprenti-cynique ne parvient pas à enrayer sa crise d'humilité et son pragmatisme tourne en supplique. Et le récit, à cet instant précis, de basculer dans l'horreur. Tout se passe en quelque sorte comme si le narrateur, soudain dégoûté de sentir couler dans ses veines un sang

⁴. *Ibid.*, p. 11.

typiquement national, avait décidé d'en finir avec tout ce que l'idiotie suppose de religieux et de christique. Prenant alors le parti de la dérision et de l'humour noir, il fait voler en éclats, les uns après les autres, tous les clichés portés jusqu'à ce jour par sa représentation. Le modèle de jadis est devenu l'actuel repoussoir.

Le type d'idiot à abattre ressemble beaucoup en effet à Kassiane, le *yourodivy* de la belle Métcha, qui reproche au chasseur de Tourgueniev, venu tirer sur les oiseaux du ciel, de « tuer les créatures du Bon Dieu ». L'étrange petit vieillard à la voix traînante et douce, « la Puce » comme l'ont surnommé les villageois, a deux amours en effet : les arbres, à l'ombre desquels il aime à rêvasser, et les petits oiseaux dont il reprend le chant. [...] Cela veut dire prioritairement [pour le narrateur] mettre à mal son image de marque, salir sa réputation, lui arracher enfin ses ailes métaphysiques :

« Bon, tout n'était pas aussi simple. C'est vrai, je m'apprêtais à piler un petit vieux béat, tel du ginseng dans un mortier, et à en faire une potion magique, mais cela ne signifie pas pour autant que j'aie voulu sauter directement sur la place de la Jérusalem céleste, là où, pour citer un poète soviétique simili-clérical : L'esprit russe baise Dieu sur la bouche...⁵ »

⁵. *Ibid.*, p. 14.

Un poème « immonde » d'ailleurs, comme il s'empresse de le préciser. Un tel rejet s'inscrit évidemment dans le cadre d'une révolte éthique et esthétique dont l'essentiel slogan pourrait être : « Non à la *chandelier théosexuelle* ! » ou si l'on préfère : « Non à l'idiotie mystique du *yourodivy* ! » Après avoir démythifié son environnement, c'est donc à l'idiot lui-même que s'en prend le révolutionnaire qui ne laisse planer aucune ombre sur ses intentions : tordre le cou à la rhétorique illuministe qui, en Russie, auréole traditionnellement le visage des bienheureux. Sa visite de l'asile psychiatrique s'effectue, dans cette perspective, sur un mode fondamentalement... anti-compassionnel : lorsqu'il demande par exemple à l'un des gardiens de lui dénicher « un saint homme », ce dernier commence par répondre qu'« ici, ils le sont tous » et finit par se ruer sur l'un d'entre eux pour l'empêcher d'uriner en présence du visiteur ; ensuite, voici que notre lecteur de Dostoïevski se fait mordre jusqu'au sang par un gaillard aux cheveux rouges ; quand, cédant à une vive compassion, tous les fous de l'établissement se rassemblent alors autour de lui pour le plaindre, il commente sèchement : « manifestement, ils en faisaient trop parce que, précisément, ils étaient des fous et n'avaient aucun sens de la mesure ». Le sentiment de pitié qui, selon Rogogine, apparente Mychkin à un saint, n'est plus ici qu'un symptôme.

Quant à l'idiot sur lequel, au terme de cet épuisant passage en revue, se porte son choix, il mériterait de figurer parmi les mem-

bres du « Groupe Inspection Herméneutique Médical⁶ », pour son sens de l'installation et de la performance. Créé en 1987 à Moscou par trois architectes, ce groupe s'attaque en effet à toutes les manifestations du « ravissement » populaire, qu'il s'agisse des arbres (qu'ils battent comme plâtre in *Le Meurtre d'un arbre*, 1990), des boules de Noël (qui engendrent systématiquement de violents vomissements chez tous ceux qui les contemplent. Cf. *Le Prince et le Misérable*, 1996) ou encore de l'art d'être grand-père (qui leur inspire, en 1990, une illustration pour le livre *Latex* intitulée : « *Nous sommes tous ton grand-père* ! » et ainsi légendée : « Le grand-père ôte son pince-nez cassé, lève le pied et frappe son petit-fils aux couilles avec précision et de toutes ses forces. Le garçonnet tombe à terre, se recroqueville et se met à râler et à gémir »).

C'est dire à quel point Vova, tel est le nom de l'idiot en question, s'éloigne des modèles inauguraux du narrateur, gravitant tous autour du visage clair et pur d'un vieillard tournant doucement sa cuiller dans son bol de thé. Si, au début, il se montre discret, son comportement, peu à peu, dégénère, jusqu'au jour où son maître le surprend assis sur le sol de la cuisine, au milieu d'une montagne d'aliments tout juste sortis du réfrigérateur. C'est l'enfer qui s'annonce. Et bientôt, en effet, Vova prend l'habitude de se balader nu,

⁶. Voir la double page que leur ont consacrée Jean-Yves Jouannais et Andreï Erofeev dans le catalogue de l'exposition dont ils furent les commissaires : *Le Fou dédoublé - L'Idiotie comme stratégie contemporaine*, Moscou, 2000, p. 90-91.

non pour réciter la Bible, mais pour barbouiller plus aisément les murs de ses excréments. L'énumération de ses insolences serait fastidieuse ; disons simplement que le narrateur et sa femme sont au bord du gouffre psychologique. L'épreuve, car c'en est une, n'est cependant pas finie. Il leur faudra, pour en sortir, descendre jusqu'au fond de l'horreur. Un matin, Vova détruit le téléphone : comme dans un film *gore*, le couple n'a plus aucun lien avec le monde extérieur et se prépare à boire son châtiment jusqu'à la lie. Une situation qui conduit le narrateur à penser que « là-bas, dans le sous-sol, on prépare les idiots au métier de tortionnaires ».

Erofeev n'a pas lu Dostoïevski impunément : l'idiotie ambivalente de Mychkine, révélatrice pour cette raison même, de l'hypocrisie du monde, la fureur aussi de Rogogine, pour qui aimer et tuer sont une seule et même chose, entrent de toute évidence dans la composition de son bourreau, un malade mental qui aime offrir à ses victimes des fleurs étranges, ressemblant bien souvent à des « têtes d'oiseaux », des tulipes mauves, rouges et jaunes. L'idiot Vova qui, le jour, souille l'appartement, et viole, la nuit, sa propriétaire, serait-il un tendre ? Le narrateur et sa femme révisent en tout cas leurs jugements à son égard : tombée enceinte de lui, Madame vante sa pureté et son innocence à un mari qu'elle juge trop ironique ; couvert par lui d'œillets, après l'offrande des tulipes, Monsieur, se découvre un penchant pour l'homosexualité. Tous deux, c'est indéniable, ont basculé dans un *autre* état. Mais qui sont-ils au juste et quelle était leur situation

initiale ? [...] Non point des criminels, au sens où l'entend la société, mais pire, rétorquerait ici l'auteur de *L'Idiot* : des intellectuels petits-bourgeois. Madame lit Proust placidement, tandis que Monsieur se mêle d'écrire et n'hésite pas à taper, à l'occasion, ses copains poètes d'un nouveau sujet. Ça c'était *avant*. L'idiotie sauvage, absolument gratuite, de Vova réduit à néant toutes ces belles illusions. Laissons de côté Madame, elle fait tuer dans l'œuf, sans bien savoir pourquoi, l'enfant à venir de Vova, lequel évidemment lui répond sur le même ton : il la décapite avec son sécateur préféré et nous offre dans le même temps une scène digne des premières pièces de Shakespeare. Œil pour œil, dent pour dent : rien ne nous est épargné de sa terrible vengeance. La métamorphose de Monsieur nous intéresse davantage. Car ce que découvre ce petit-fonctionnaire de l'écriture, condamné en justice, rappelons-le, pour manque d'altruisme, c'est la passion amoureuse. Tel est pris qui croyait se déprendre, s'isoler, se protéger de tout. Une nouvelle fois, Vova arrive à la maison, les bras chargés de fleurs ; le narrateur est dans son bain ; ces deux-là se regardent, et c'est l'embrasement :

« Si matériel, si dense était le dégoût, et si fragile, fuyante et fantomatique était la beauté, mais elle grandissait. C'est ainsi qu'un feu prend sur une décharge, ses flammes tendres lèchent les chiffons pourris et puants, elles se nourrissent de chair morte, tremblent au vent ; elle est belle, cette flamme, elle se

renforce, elle est plus forte que la saleté à laquelle elle n'appartient pas, et la flamme dévore la décharge, c'est un flambeau orange dans le ciel vespéral, les enfants accourent : quelle fête ! Au feu ! Pin-pon ! C'est un conte de bonheur enfantin, où les belles princesses ne sont que des grosses idiotes avec leurs nénéés et leurs faciès rougeauds de bains-douches municipaux (un regard perdu, oublié), mais où les hommes suscitent l'envie.⁷ »

Dans ce brasier purificateur, c'est évidemment toute l'idiotie russe et son « abracadabra mystique » qui partent en fumée. Provocation certes que cette scène de sodomie, qui répond à la nécessité pour l'auteur d'« en finir avec le jugement de Dieu » et *a fortiori* avec l'angélisme supposé, sur-exploité par la tradition religieuse et littéraire, du simple d'esprit. Le dégoût ne constitue cependant que la première étape de cette reconversion. Quelque chose échappe en effet à ce cynisme généralisé, hérité de la plus pure tradition grecque. Ou plus précisément le complique, le creuse, le problématise. Que Vova soit un total dégénéré que Dieu a omis, c'est le moins qu'on puisse dire, de « baiser à la russe », ne l'empêche pas d'être sincère et délicat dans ses sentiments. Il aime le narrateur de tout son cœur et cet amour est réciproque :

« Vova et moi vécûmes en harmonie, dans la tendresse et les délices, nous gratifiant mutuellement de modestes présents : des bonbons, des ballons multicolores, des fleurs et des oranges,

⁷. *La Vie avec un idiot*, p. 29

des baisers enfin, un peu comme père et fils dans leur vie commune quand ils sont des poètes par la volonté et la grâce de Dieu, et personne au monde ne pouvait être plus heureux que nous.⁸ »

Entre les deux descriptions choquantes du viol de Monsieur dans sa baignoire et de l'assassinat de Madame que Vova, une fois sa tâche accomplie, évacue par le vide-ordures, ce court paragraphe prend une dimension singulière. Pour apparaître comme saugrenu, l'état de paix qu'il suggère n'en possède pas moins une « réalité ». Les retombées de cette rencontre sont observables en effet. D'abord, le narrateur, juste après le départ de Vova, séjourne quelque temps à l'asile, où le gardien l'accueille aimablement « comme s'[il] était un membre de la famille » : autrement dit, l'amour fusionnel qu'il a éprouvé pour Vova lui a transmis son idiotie. Ensuite, après avoir été « choisi » par un certain Creg Benson, « un faux étranger » condamné comme lui jadis à compagner avec un idiot pour « découvrir la vraie vie », le narrateur recommence à manier la plume et les premières pages qu'il dispute au néant ne sont autres... que celles que nous venons de lire : « Mon sujet, c'est toi, Vova. Mon Vova ! Mon châtiment ! » Erofeev nous avait prévenus : l'idiotie est peut-être la meurtrière par laquelle on peut observer son époque. Mais le moindre regard risqué par ce trou peut nous valoir une flèche dans l'œil. La sensibilité contemporaine de l'auteur s'identifie essentiellement à ce

⁸. *Ibidem*, p. 30.

tout premier réflexe, fondateur de l'art des années 90, qui vise à violer les règles de la convenance, à rompre le contrat social. Comme le démontre clairement Andreï Erofeev, coorganisateur avec Jean-Yves Jouannais, en l'an 2000, d'une exposition à Moscou consacrée à « l'idiotie comme stratégie contemporaine » : « Cette ardeur obsessionnelle à distribuer des gifles et à adopter un comportement violemment agressif à l'encontre des partenaires et du public est la carte de visite du *fou dédoublé* ». Galopant nu à travers les halls d'exposition, pissant et déféquant sous le nez des passants, leur mordant les mollets, lacérant leurs vêtements, l'artiste cynique de la fin du ^{xx}e siècle emprunte à Vova la panoplie de ses actions obscènes. [...]

S'il est vrai qu'il [l'auteur] foule aux pieds les images d'Épinal de l'idiot sacré et du véritable artiste, sa tentative suggère peut-être, au-delà de la destruction, autre chose. À dire vrai, « tout dépend du point de vue » comme le dirait l'auteur lui-même : on peut évidemment considérer toute cette histoire de fleurs et de bonbons échangés entre le narrateur et son idiot, toute cette *tendresse* en un mot, comme une bonne grosse blague lâchée au sein d'un univers placé sous le signe du sang et du sperme ; on peut aussi lire l'histoire en question comme la représentation de l'idiotie mise à l'épreuve du cynisme. Les flammes dont le narrateur dit être la proie au moment de son viol renverraient alors davantage aux opérations de purification de l'alchimie qu'aux pulsions incen-

diaires de « l'art idiot ». Ici, c'est sur du fumier que pousse la délicatesse, c'est en gros le langage que tiennent les tulipes offertes par Vova. Déchristianisée, désacralisée, démythifiée, l'idiotie n'en permet pas moins chez le narrateur une *ouverture*. Il en conservera d'ailleurs une douleur éternelle au postérieur. L'irresponsable a donc joué sans le savoir le rôle d'un contradicteur. Mais il fallait que cette contradiction fût portée à l'écrivain de manière non conceptuelle. Ce n'est pas un hasard si la première pièce que l'idiot saccage dans l'appartement est la bibliothèque : l'œuvre complète de Proust finit en confettis entre ses mains. Cette contradiction, il fallait que l'écrivain l'expérimentât ensuite dans sa chair. Erofeev a bien tranché les liens qui unissaient l'idiot à l'Église, mais cela ne signifie pas que son texte soit exempt de révélation. Le grand éclat de rire vient seulement de ce que celle-ci ne concerne pas la Vie Éternelle, mais la sexualité de son personnage. [...]

Une telle démonstration relève en tout cas du défi : l'auteur joue les idiots en donnant le premier rôle à un idiot privé en apparence de toute puissance de séduction, mais c'est précisément son côté « brut de décoffrage » qui va permettre au narrateur de verser, pour la première fois de sa vie, des larmes de compassion. Larmes qu'aucune idéologie religieuse ne peut cependant reconnaître pour siennes, dans la mesure où ce n'est pas sur la victime, sa femme, qu'il pleure, mais sur la disparition de son bourreau.

Vova n'est pas en effet, à proprement parler, un faible. C'est même sa force qui transforme la nouvelle en anneau de Moebius. Tyrannique et tendre, il est double en somme. Victor Erofeev autrement dit aura réussi le tour de force de revisiter un *topos* littéraire avec le sadisme et un sens de la provocation dignes des artistes répertoriés par Andreï Erofeev, sans totalement rompre avec la tradition : au contact de l'idiotie de Vova, un homme est sorti de ses gonds et a découvert l'amour. Que cet amour passe pour scandaleux aux yeux de la société, voilà qui justement en augmente la valeur aux yeux de l'auteur, lequel pour finir échappe, comme les larmes de son narrateur, à toute récupération : n'appartenant ni au camp des naïfs qui voient dans l'idiotie une occasion de se brancher en direct sur le ciel, ni non plus à celui des cyniques modernes qui voient dans son imitation une occasion d'en finir avec... tout.

Nous dirons tout simplement que le cynisme vaut pour lui comme moyen, non comme fin : une manœuvre comme une autre pour, dans le sillage de Diogène, libérer la réalité de tous les carcans qui l'étranglent. Une manœuvre dont notre auteur, plus qu'aucun autre artiste hystérique de sa mouvance peut-être, à l'exception peut-être du cinéaste Lars von Trier, aura perçu et montré les limites. Face à ce sentiment inouï unissant un idiot et un écrivain, on ne peut que réserver son *jugement* en effet : ce qui se passe entre eux se situe simultanément au-delà du jeu et du

savoir. En dernière analyse, *La Vie avec un idiot* creuserait l'écart avec ce pan de la création contemporaine mettant l'idiotie au service d'une stratégie qui vise pour l'essentiel à tourner en dérision symboles sacrés et tabous pour cette seule raison que l'artiste qui en est le héros reprend confiance, grâce à *l'idiotie*, en l'écriture.