

Cahier pédagogique

Ladamede chez Maxim

Georges Feydeau // Jean-François Sivadier



Au Théâtre de la Place (Salle du Forum)

Du 25 au 27 novembre 2009 - 20:15

THEATRE DE LA
PLACE

Sommaire

Note d'intention de Jean-François Sivadier	Page 3
1. Georges Feydeau, La Dame de chez Maxim	Page 6
Résumé de la pièce	Page 7
Biographie de Georges Feydeau	Page 9
Définition et origine du vaudeville	Page 11
Le vaudeville est-il mort ?	Page 13
Petit vocabulaire du vaudeville	Page 14
Mises en scène françaises de <i>La Dame de chez Maxim</i>	Page 15
Feydeau et Maxim's - <i>La dame et sa suite</i>	Page 16
Georges Feydeau et les femmes - citations	Page 18
Le rire selon Bergson	Page 19
2. La dame de chez Maxim de Jean-François Sivadier	Page 21
Jean-François Sivadier	Page 22
Feydeau pense à tout ... dans ses didascalies	Page 23
Un processus de création	Page 25
Accessoires et costumes de répétitions - Quatre mois avant la création	Page 26
Scénographie - Trois mois avant la création	Page 27
Costumes - Deux mois avant la création	Page 29
Musiques et chansons - Un mois avant la création	Page 32
Bibliographie	Page 33



Note d'intention de Jean-François Sivadier

Ce n'est pas l'imagination qui crée la folie mais la raison.

Franz Kafka

Un homme s'est endormi chez lui et se réveille sans reconnaître la femme qui est dans son lit. Voilà comment commence *La Dame de chez Maxim*. Inversement proportionnelle au cauchemar qui s'ensuit, l'équation de départ, chez Feydeau, est toujours d'une extrême simplicité. Comme s'il donnait d'abord au spectateur et à l'acteur la règle du jeu qu'il se donne à lui-même en écrivant : tout part de presque rien, on avance et on verra bien. Si la destination du voyage est le chaos, il s'improvisera petit à petit, dans l'instant même de l'écriture, du jeu et de la représentation, avec les moyens du bord et dans l'innocence de celui qui écrit, de celui qui joue et de celui qui regarde. Et dans cette innocence, sur cette page blanche, ce plateau nu, le moindre grain de sable aura une petite chance de produire un cataclysme. Car avec Feydeau le plus court chemin d'un point à un autre n'est jamais la ligne droite.

Tout part donc de rien et de presque nulle part. Le rideau se lève sur un monde sans histoire, satisfait de lui-même, obsédé par sa respectabilité, la sauvegarde des biens matériels, le protocole et la tenue du costume. Se tenant tant bien que mal entre l'interdit et la permission, entre ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Tout pour ne pas déranger et ne pas être dérangé. Le bourgeois chez Feydeau n'existe que dans son décor, en-dehors duquel il est nu. Pour lui le monde connu s'arrête au seuil de la porte d'entrée et la civilisation aux frontières de Paris. Son appartement est comme une citadelle édifiée autour d'un ordre inaltérable : elle et lui. Le couple uni par le mariage et la force de l'habitude, confortablement installé dans la norme et la crainte du scandale et qui, à chaque fois, traverse un épreuve qui ne les sépare que pour mieux les rendre l'un à l'autre, à la fin de la pièce, en plus ou moins bon état.

L'épreuve, qui naît, en général, de l'irruption dans l'histoire de l'amant ou la maîtresse, passe par la confrontation des protagonistes à leurs propres démons : l'imprévisible, l'étranger, l'autre, le doute, le corps, l'irrationnel, la nuit. L'épreuve c'est le théâtre même. L'endroit où l'on vient endormir, un temps, le réel, pour s'éveiller sur ce qui est juste à côté.

La pièce commence par le ronflement d'un homme qui dort et que l'on vient réveiller. Le docteur Petypon a la gueule de bois. Il a tout oublié des actes de sa nuit passée à boire chez Maxim et dont il va subir les effets, au sein même de sa chambre, où son domestique Etienne semble vouloir faire entrer le monde entier : son meilleur ami, sa femme, son oncle, son cousin, un militaire, un agent d'assurances et le balayeur de la rue Royale. Mais Petypon a aussi oublié la danseuse du Moulin Rouge qu'il a ramenée avec lui et qui se réveille dans son lit. La Môme Crevette surgit dans ce monde, enfermé à force de protection, comme un petit cheval de Troie du désir et de l'insoumission. Electron libre aux allures de gavroche et toujours bord cadre, elle ne jouit que des dégâts qu'elle cause et de l'amour qu'elle inspire.

Au cours de la pièce, Petypon va la poursuivre comme son cauchemar et sa raison d'être, le Général en fera sa femme après l'avoir adulée comme sa nièce, le duc de Valmonté en tombe fou amoureux, madame Petypon lui saute dans les bras en la prenant pour sa tante, le petit monde de la province tombe à genoux d'admiration, et son ex-amant, le lieutenant Corignon, s'enfuit avec elle le jour de ses fiançailles officielles.

Dès le début du premier acte, Feydeau nous donne les règles d'un univers étrange, à la fois onirique et matériel, où l'on adopte, devant l'obstacle, la stratégie du demi-tour, où la révolte est vaine et la vérité inaudible. Où l'autre n'est envisagé que dans le champ de vision étroit que laissent les oeillères collées sur les tempes par l'ordre de la politesse et de la bienséance, le refus absolu du conflit et l'angoisse de dérapage. À partir de quoi, rien ne sert de partir à point quand il faut simplement courir.

Jamais nommé mais toujours au centre, le sexe est la finalité de ces courses folles, ces danses d'Eros déguisées que sont les pièces de Feydeau. Le souffle de la Môme Crevette contamine chacun à l'endroit de ses propres fantasmes. Au deuxième acte, la fête nocturne en l'honneur de Clémentine Bourré au château de la Membrole tourne au cauchemar. Les danses de salon des provinciales, qui rêvent de Paris en admirant la Môme, virent au ballet dionysiaque. L'ivresse délie les comportements et les coups partent sous un clair de lune éclairant une farandole de fantômes. Mais pour atteindre le pire, il y a encore de la marge dans le dernier acte où, revenus éreintés, dans l'appartement transformé en arène, les protagonistes essaient en vain de retenir les fils d'une intrigue qui part dans tous les sens : divorce, déclaration d'amour, trances hallucinatoires dans un fauteuil extatique, incarnation de l'ange Gabriel avec un abat-jour sur la tête. Tout est possible jusqu'à, comble du cauchemar pour Petypon, qui croit « naviguer dans un rébus », l'éventualité de mourir dans un duel au motif insignifiant. Devant l'impasse, sa paranoïa exulte dans un cri qui résonne comme un motif emblématique de l'auteur : « il s'agit de mon existence et ça regarde tout le monde excepté moi ».

On ne raconte pas une pièce de Feydeau. Sa finalité n'est jamais le récit lui-même mais l'abîme où nous entraînent ses déviations. Et pour chacun la déviation vient pratiquement toujours de la trajectoire de l'autre.

L'autre n'est ni un allié ni un adversaire, mais un empêchement, une interruption, la donnée supplémentaire d'un problème. C'est toujours mieux que l'explosion elle-même, Feydeau ne cesse de la différer, jouant avec nos nerfs pour satisfaire l'audacieuse ambition de chacune de ses pièces : ériger comme un architecte désinvolte, et sur le syndrome du « plus c'est énorme mieux ça passe », un échafaudage brinquebalant dont on se demande jusqu'où il va monter avant de s'écrouler.

Mais l'escalade n'aurait pas lieu sans cette langue précise comme une partition musicale, enserrant les esprits comme un corset, droite, pure, directe, comme le symptôme paradoxal d'une incroyable incapacité des personnages à s'accorder réellement. À ne jamais être sur la même longueur d'ondes. À ne jamais être dans l'harmonie mais dans la dissonance.

Hors de tout motif passionnel et dans un vide psychologique vertigineux, avant tout, chez Feydeau : ça parle. Avant d'écouter, de voir, de comprendre vraiment, comme dans une suite de monologues interrompus, ça parle. Pour tenter de communiquer, de se satisfaire des apparences, de donner un nom, même usurpé, à chaque chose et à chacun, d'expliquer l'inexplicable, de surfer sur les malentendus, sans même avoir parfois aucune raison de parler, ça parle dans l'angoisse d'un silence où l'on entendrait hurler le langage et les désirs assourdissants du corps. Chez Feydeau, le silence c'est la chute.

Et le centre de gravité : le vertige qui cache mal ce trou noir, ce rien d'où la pièce est partie et où elle finira. Si le texte semble ne jamais convoquer l'imagination, il dialogue sans arrêt avec ce qui en nous ne souffre aucune limite : le théâtre de l'inconscient, personnages, acteurs et spectateurs confondus. Et pour que l'inconscient se manifeste sans arrêt, l'auteur s'acharne à faire transpirer son monde, à l'épuiser jusqu'à la perte de tout contrôle.

Si même il s'obstine à indiquer, l'espace, le temps, la mise en scène, les gestes, les gestes, mouvements et intonations des personnages, c'est, sans doute, pour laisser le champ libre à la seule chose qui ne peut s'écrire et que seul le jeu de l'acteur peut faire imaginer : le basculement intime dans la folie intérieure. Comme s'il disait à l'acteur : «Je m'occupe de tirer le tapis sous tes pieds, occupe-toi seulement de savoir comment tu tombes».

À peine commencée, *La Dame de chez Maxim* plonge ses personnages dans des situations ingérables par la seule raison...

Occupés à colmater les brèches plus qu'à échafauder des plans, ils laissent rapidement apparaître sur leurs visages la couleur inattendue d'un inconscient en ébullition : lapsus, bégaiements et contorsions du corps. Asphyxiés entre leurs pulsions et un texte qui ne peut les soulager, les corps vont vite, les têtes vont lentement et inversement, jusqu'au moment où la tête explose et le corps dérape.

Avec une grande tendresse pour ces petits personnages qui cherchent dans un détail de quoi faire une montagne dont ils ne verront jamais le sommet, ces doux rêveurs frappés de stupeur devant la perspective possible d'un petit renversement du monde, dans cette observation clinique du comportement de l'animal humain confronté à tout ce qui est ravissement. De celle qui illumine de l'intérieur le visage des acteurs. Comme celui du clown ravi d'entrer sans raison sur le plateau et attendant en vain une raison d'en sortir. L'implacable mécanique de la pièce persécute le corps vivant des acteurs mais le vivant lui-même est toujours en lutte, jamais mécanique et celui qui tombe se relève avec pour seule dignité la grâce de sa stupéfaction. Comme celle de Charlot empêtré dans la chaîne de montage des Temps Modernes.

La machine théâtrale et poétique de Feydeau, à l'image du fauteuil extatique que le docteur Petypon achète pour opérer ses patients, semble porter en elle le rêve secret et fou du théâtre un peu effrayant de la jouissance pure. Du divertissement pur. Comme on dirait un diamant pur. Délivré de tout référent et de toute nécessité.

Mais immédiatement éblouissant dans sa forme, et qui ferait de l'espace de la représentation le lieu possible d'une extase partagée. Faire rire c'est, sans le toucher, atteindre le corps de l'autre et lui redonner une seconde enfance. Le fauteuil extatique, c'est le plateau et la salle réunis. Tout le monde est assis dessus. Feydeau use et abuse de sa machine à produire du délire pour, le temps d'une représentation, nous redonner l'âge où nous étions capables de nous étonner de tout, l'âge où, comme dit Freud, nous n'avions pas besoin du comique pour nous sentir heureux dans la vie.

Jean-François Sivadier (Metteur en scène)



1.
Georges Feydeau,
La Dame de chez Maxim



Résumé de la pièce

Acte 1. — Le cabinet du docteur Petypon. Un ami du médecin, le docteur Mongicourt, venu lui rendre visite, le trouve, à midi, ronflant sous un canapé. Petypon, une fois réveillé, reproche à son collègue de l'avoir entraîné chez Maxim où il a bu plus que de raison.

Quelques instants plus tard, les deux hommes découvrent dans le lit du médecin la Môme Crevette, célèbre danseuse du Moulin Rouge. C'est Petypon qui, la nuit précédente, l'a amenée chez lui.

Gabrielle Petypon, son épouse, surgit alors et la jeune femme n'a que le temps de se cacher. Gabrielle, apercevant la robe de la Môme Crevette, s'imagine qu'il s'agit d'une tenue qu'elle a récemment commandée ; elle s'en saisit et sort. Mais elle réapparaît bientôt : fort heureusement Mongicourt a pu recouvrir la Môme d'un tapis qui la déguise en pouf, puis emporte ce meuble d'un nouveau genre dans la pièce voisine.

Comme la Môme a entendu Gabrielle dire qu'elle croyait aux apparitions divines et attendait la venue d'un messager céleste, elle saisit l'occasion de la mystifier ; se déguisant en séraphin, elle confie une mission à la crédule madame Petypon : celle-ci devra faire cinq fois le tour de la place de la Concorde ; elle attendra près de l'obélisque qu'un homme lui parle. De ses paroles lui naîtra un fils dont la France sera fière. Gabrielle part accomplir sa mission.

Restée seule quelque temps, la Môme est surprise dans le lit de Petypon par l'oncle de celui-ci, le général Petypon du Grêlé, qui la prend d'autant plus facilement pour la femme du médecin qu'il n'est pas venu en France depuis plusieurs années et n'a pas assisté au mariage de son neveu. Le Général confie à la Môme que, tuteur de sa nièce, Clémentine, il compte la marier au lieutenant Corignon. Or il se trouve que ce dernier a été l'un des amants de la danseuse. Le Général est venu demander à celle qu'il prend pour madame Petypon de bien vouloir faire les honneurs de son château de Touraine, le jour des fiançailles. La Môme, amusée par cette perspective, accepte. Petypon, consterné par ce quiproquo, n'ose cependant le dissiper.

Retour de Gabrielle : l'envoyé du ciel n'était autre qu'un gardien de la paix qui l'a priée de «circuler». Le Général prend madame Petypon pour madame Mongicourt.

On apporte alors au médecin un «fauteuil extatique», toute récente invention qui permet d'endormir les patients et de les opérer sans douleur. Essai de l'appareil. Petypon annonce à sa femme qu'il est obligé d'aller soigner un client de province ; il s'apprête à partir mais il reçoit la visite de Marollier et de Varlin, les deux témoins d'un homme avec lequel il a eu une altercation la nuit précédente. Le médecin ne tient nullement à se battre. Par bonheur il se trouve que l'inconnu n'est autre que le lieutenant Corignon. D'ailleurs le voici : il vient présenter ses excuses. L'affaire est arrangée.

Petypon part donc pour la Touraine. Il ignore malheureusement que sa femme a elle-même reçu – par lettre – une invitation du Général.

Acte II. — Un grand salon, au château du Grêlé. Un chœur d'enfants chante un hymne à la gloire du Général. Celui-ci offre une cloche à l'église du village.

La Môme Crevette est très admirée par les provinciales : ses robes voyantes, ses façons vulgaires leur semblent du dernier chic parisien. Petypon souffre le martyre. Sa prétendue épouse, apprenant que le fils de la duchesse de Valmonté, un jeune nigaud, va hériter d'une fortune énorme, lui fait des avances et lui fixe rendez-vous chez elle, c'est-à-dire chez Petypon lui-même.

Paraît alors l'authentique madame Petypon ; elle joue la maîtresse de maison. Tous s'étonnent de son attitude. La Môme feint de la connaître intimement et la tutoie. Comme Gabrielle, ahurie, apprend que l'inconnue s'appelle madame Petypon, elle en conclut qu'il s'agit de la femme du Général et l'appelle... «ma tante». Aussi passe-t-elle pour folle.

La Môme chante alors *La Marmite à Saint Lazare*, une chanson particulièrement égrillardes dont, par bonheur, le sens réel échappe à la plupart de ses auditeurs. Puis elle danse un french-cancan endiable qui met le comble à l'affolement de Petypon.

Venu rejoindre sa fiancée, Corignon est stupéfait de l'entendre s'exprimer dans un argot des plus vulgaires, ce qui s'explique par le fait que le Général a chargé la Môme de dégourdir la jeune fille. Le lieutenant, encore attaché à son ancienne maîtresse, rompt ses fiançailles et s'enfuit avec elle. Petypon, soucieux de se débarrasser de sa femme, l'a d'abord enfermée. Puis il la terrorise en abusant de sa crédulité superstitieuse. Quant à Mongicourt, spécialement venu de Paris, il annonce – un peu tardivement – à son ami l'arrivée imminente de madame Petypon. Le Général a appris avec indignation l'enlèvement de «madame Petypon» par le lieutenant : il exige de son neveu qu'il poursuive avec lui les fugitifs. Il y va de l'honneur de la famille. Qualifiant ensuite madame Petypon de «drôlesse», il reçoit de Gabrielle – qui prend l'insulte pour elle – une maîtresse gifle. Il la rend aussitôt à celui qui passe pour son mari : Mongicourt. Un duel paraît inévitable.

Acte III. — Chez Petypon. Rentrée de Touraine, Gabrielle reçoit la visite du duc de Valmonté venu voir... «madame Petypon», c'est-à-dire, dans son esprit, la Môme Crevette. Déçu de ne pas rencontrer celle qu'il espérait, le duc se retire sans avoir voulu dévoiler l'objet de sa visite et laissant Gabrielle ahurie. Étienne, le valet de Petypon, remet à Gabrielle une lettre passionnée écrite par le duc. Le médecin simule la jalousie. Mongicourt, qui refuse de se battre avec le Général, menace de révéler l'imposture de son ami. Cependant, comme Gabrielle présente ses excuses à sa victime, celle-ci lui pardonne. À condition que Mongicourt fasse de même. Le Général plaide ensuite la cause de madame Petypon «auprès de son mari». Après quelques instants de mauvaise humeur, celui-ci se réconcilie avec sa prétendue épouse.

Le Général organise le duel qui va opposer son neveu à Corignon, le ravisseur de sa «nièce». Mais l'arrivée de la véritable madame Petypon place son mari en fâcheuse posture. Aussi profite-t-il de ce que le Général est assis dans le fauteuil extatique pour le plonger dans un bienheureux sommeil. Gabrielle, ayant commis l'imprudences de toucher son oncle, subit un sort identique. Petypon ainsi qu'Étienne sont à leurs tours figés sur place. Mongicourt réveille finalement tous les personnages. Restée seule avec le Général, la Môme Crevette tente de le séduire mais un geste maladroit de son interlocuteur l'endort à son tour. Survient le duc de Valmonté qui, sans se rendre compte de l'état où se trouve la jeune femme, l'embrasse et subit également les effets du fluide. Petypon les réveille. Marollier et Varlin, les témoins de Grignon, viennent discuter des détails de la rencontre. Mais comme Gabrielle se montre affolée par la perspective de ce duel, le Général s'imagine qu'elle est la maîtresse de Petypon.

La situation se gâte de plus en plus pour le médecin jusqu'au moment où, s'asseyant dans le fauteuil alors que le courant n'est pas coupé, il s'endort à son tour. Comprenant enfin qu'il l'a trompée, sa femme le gifle, et le chasse. Avidé de vengeance, elle s'offre au duc de Valmonté... qui s'enfuit. Petypon tente de sauver la situation : il se déguise en ange Gabriel. L'ange tente de convaincre madame Petypon qu'elle a le plus fidèle des maris. Mais ce subterfuge échoue lamentablement. Grâce à la Môme Crevette, le Général est enfin mis au courant de la vérité. Il ne déshériterait pas son neveu mais il ne le reverra jamais. Pour sa part Gabrielle pardonne à l'époux imprudent. Quant à l'oncle, qui a toujours eu un penchant pour la danseuse, il l'emmènera en Afrique.



Biographie de Georges Feydeau

(1862-1921)

Le père de Georges, Ernest-Aimé Feydeau, était coulisier en Bourse, directeur de journal et polygraphe : auteur d'essais, de plusieurs romans, et même de deux pièces de théâtre, il comptait Théophile Gautier et Flaubert parmi ses amis. Georges Feydeau grandit au sein d'un milieu littéraire et bohème et fit preuve très tôt de son goût pour le théâtre. À quatorze ans, il fonde au Lycée Saint-Louis, avec quelques condisciples, le Cercle des Castagnettes et interprète dans ce cadre, avec un certain talent, du Molière, du Labiche, ou des monologues de son propre cru.

À 19 ans, Feydeau fait jouer sa première pièce, *Par la fenêtre* (un quiproquo en un acte pour deux comédiens), dans un casino de station balnéaire et remporte un certain succès. Mais entre 1882 et 1890, la demi-douzaine de comédies qu'il compose, ainsi que plusieurs monologues interprétés par de grands comédiens (Galipaux, Coquelin cadet, Saint-Germain), ne lui permet pas de percer. Seul *Tailleur pour dames* (1886), qui tient 79 représentations, trouve grâce aux yeux de la critique.

En 1892, alors que Feydeau (qui s'est marié trois ans plus tôt avec la fille du peintre Carolus Duran) songe à se faire acteur, il remporte enfin son premier vrai triomphe : *Monsieur chasse*. «Je ne vous décrirai pas le public», écrit Francisque Sarcey : «il était épuisé, il était mort de rire, il n'en pouvait plus». Deux autres pièces de Feydeau, également créées en 1892, confirment le sacre du nouveau roi du vaudeville. Les oeuvres suivantes (*Un fil à la patte* et *L'Hôtel du Libre-Echange*, 1894 ; *Le Dindon*, 1896), en font le dramaturge français le plus célèbre de son temps, traduit en une dizaine de langues et joué dans toutes les capitales d'Europe. Sa gloire culmine avec *La Dame de chez Maxim* (1899), qui dépasse largement le millier de représentations et devient l'une des principales attractions touristiques du Paris de l'Exposition Internationale. Feydeau peut se permettre de prendre quelque temps ses distances avec le vaudeville pour se consacrer à ses autres passions : le noctambulisme et la peinture. En 1904, il revient cependant au théâtre avec *La Main passe*, que suivent *La Puce à l'oreille* (1907) et *Occupe-toi d'Amélie* (1908).

Dès cette même année 1908, Feydeau entreprend de renouveler sa manière et renonce aux procédés du pur vaudeville pour se concentrer sur les ressources comiques des dissensions entre époux. Ce versant de son oeuvre, inauguré par *Feu la Mère de Madame*, est sans doute inspiré à la fois par le souci de s'illustrer dans un genre théâtral moins méprisé (en 1916, le chapitre Théâtre d'un ouvrage intitulé *Un demi-siècle de civilisation française* (1870- 1915) cite, entre autres dramaturges dignes d'intérêt, Augier, Pailleron, Hervieu, Curel, Capus,

Donnay ou Lavedan – Feydeau est complètement ignoré – et par ses propres malheurs conjugaux : séparé, puis divorcé de sa femme, Feydeau vivra en effet ses dernières années à l'hôtel. De cette époque datent des farces conjugales en un acte telles que *On Purge Bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue* (1911), *Léonie est en avance* (1911) et *Hortense a dit : «je m'en fous !»* (1916). Mais Feydeau, vieillissant, a toujours plus de difficultés à terminer ses pièces (certaines restent d'ailleurs inachevées). En 1919, une affection syphilitique entraîne de graves troubles mentaux : Feydeau doit être interné dans une maison de santé de Rueil- Malmaison. Il y meurt en 1921.

« Aucun homme, jamais, ne fut plus favorisé que lui par le Destin. Il avait, dans son jeu, tous les atouts : la beauté, la distinction, le charme, le goût, le talent, la fortune et l'esprit.

Puis, le Destin voulant parachever son oeuvre, il eut ce pouvoir prodigieux de faire rire. D'autres, me direz-vous, l'avaient eu avant lui et d'autres l'ont encore, ce pouvoir. Eh bien non ! Ce que d'autres ont eu, ce que d'autres ont encore, c'est le don de faire rire, c'en est la possibilité, mais lui, Georges Feydeau, ce qu'il avait en outre, et sans partage, c'était le pouvoir de faire rire infailliblement, mathématiquement, à tel instant choisi et pendant un nombre défini de secondes. »

« Ses vaudevilles, puisque c'est ainsi qu'on appelle ses oeuvres, portent sa marque indélébile.

D'autres vaudevilles ressemblent aux siens, mais les siens ne ressemblent pas aux vaudevilles des autres.

Faites sauter le boîtier d'une montre et penchez-vous sur ses organes : roues dentelées, petits ressorts et propulseurs - mystère charmant, prodige ! C'est une pièce de Feydeau qu'on observe de la coulisse. Remettez le boîtier et retournez la montre : c'est une pièce de Feydeau vue de la salle - les heures passent, naturelles, rapides, exquisés ... »

Sacha Guitry



Georges Feydeau



Définition et origine du vaudeville

Selon la tradition, le vaudeville a pris naissance dans la première moitié du XV^e siècle, dans la vallée de Vire, en Normandie, d'où son nom de Vau-de-vire. Un groupe de poètes-chanteurs regroupés autour d'un foulon*, Olivier Basselin, compose des chansons satiriques et comiques. Au cours des XV^e et XVI^e siècles, le genre se développe et il désigne alors toute chanson populaire de circonstance. Le mot évolue de vau-de-vire en vaudeville, par corruption sans doute, peut-être par contamination avec d'autres recueils de couplets satiriques, d'origine urbaine cette fois, désignés sous le nom de La Voix des villes. Dans la première moitié du XVII^e siècle, le vaudeville devient une chanson populaire, adaptée aux circonstances politiques et sociales ; le peuple de Paris surtout en est friand, affectionnant ces textes faciles qu'il reprend en chœur sur des musiques déjà connues, donc plus faciles à mémoriser.

Dans les foires, les danseurs de corde, les bateleurs et les charlatans de tout poil, qui vendent leurs pommades et autres orviétans*, pimentent leurs boniments de couplets en vaudevilles. Des maîtres du genre se distinguent, tels Phillippot, dit «Le Savoyard», Étienne, ex-cocher de magistrat, qui composent des textes faciles, inspirés de l'actualité politique, des faits divers, des scandales. On ne se préoccupe guère de musique, celle-ci étant le plus souvent non écrite, transmise par tradition orale, le seul souci étant le texte, nourri de paroles burlesques et amusantes, que le bon peuple entonne avec enthousiasme. Les événements de la Fronde inspirent les compositeurs de vaudevilles et les mazarinades* resteront des modèles du genre.

À la fin du XV^e siècle, le vaudeville a gagné quelques lettres de noblesse : des écrivains aussi reconnus que François Maynard, Vincent Voiture, Valentin Conrart, le comte de Linière ou Pierre-Emmanuel de Coulanges lui prêtent leur art, secondés par des semi-lettrés comme Antoine Billaut, déjà cité. La forme se fixe : le vaudeville est le plus souvent composé de couplets de 4, 6 ou 8 vers, de cinq ou six strophes entrecoupées d'un refrain, lequel est garni d'onomatopées faciles à retenir, comme dondaine dondon, ture lure flon flon, d'où le mot de flonflon qui désignera au XIX^e siècle un refrain de vaudeville dramatique ou d'opérette. Les airs étant connus du public, il est toujours inutile de transcrire les notes, l'expression la plus souvent usitée pour introduire ces morceaux sans cesse renouvelés étant «Sur l'air de». Boileau, dans son *Art poétique*, n'hésite pas à classer le vaudeville au nombre des genres satiriques, voyant en lui le produit de l'esprit français, gai, fantaisiste, débridé.

Quelques années plus tard, Voltaire, dans *Le Siècle de Louis XIV*, rappelle au chapitre IV l'existence de ces vaudevilles que le peuple chantait à l'adresse d'Anne d'Autriche et de Mazarin et Jean-Jacques Rousseau, au Livre X des *Confessions*, parle de cette «collection très complète de tous les vaudevilles de la Cour et de Paris», et il ajoute : «Voilà des mémoires pour l'histoire de France dont on ne s'aviserait guère chez toute autre nation.»

Tandis qu'il envahit les tavernes et qu'il s'impose sur les tréteaux de foire, le vaudeville se voit intégré aux structures dramatiques. La chanson apparaît au théâtre dès 1640, avec *Comédie en chansons* de Timothée de Chillac et Charles Beys. Quelques années plus tard, Molière l'utilise également en l'introduisant dans *Le Mariage forcé* (1664), *Le Sicilien* (1667) et *George Dandin* (1668). Il faut le distinguer alors de la comédie de divertissement, tel *Le Bourgeois gentilhomme*, dans laquelle les chants et les danses sont ajoutés à la fin de la pièce, distincts de son développement dramatique, tandis que le vaudeville, inséré au beau milieu des scènes parlées, s'intègre à l'action dont il représente un élément important. Le Théâtre Italien, qui occupe à partir de 1680 l'Hôtel de Bourgogne, va faire de l'utilisation de ces vaudevilles-couplets insérés dans les comédies représentées une règle indispensable.

[...] Mais la persévérance et l'ingéniosité finissent toujours par payer ! L'Opéra et la Comédie-Française s'adoucissent et les acteurs de foires obtiennent l'autorisation de jouer et de chanter. Progressivement, on mêle prose et couplets : la pièce mixte s'impose.

[...] Malgré le nombre impressionnant de créations et malgré les efforts d'imagination des auteurs pour trouver les titres les plus désopilants, la veine morale qui entraîne le vaudeville ne se tarit pas et provoque dans la critique éclairée du temps un sentiment de franche hostilité. Le vaudeville est jugé à la fois trop moralisateur et excessivement vulgaire. Michel Lepeintre, dans son *Précis historique et littéraire*, écrit en 1823 : «Le vaudeville n'a jamais été plus triomphant que maintenant. Il est vrai qu'il a un peu changé de nature et qu'il est bien moins gai, bien moins grossier, bien moins libre qu'il ne l'était jadis». Étienne Jouy se plaint aussi de l'invasion de la morale : «C'est, je crois, dénaturer le genre que de le transformer, comme on l'a fait quelquefois, en esquisse de comédie larmoyante ou de pastorale dramatique». Mais c'est surtout Théophile Gautier qui, dans son *Histoire de l'art dramatique*, se fera l'adversaire le plus acharné du vaudeville. «Le vaudeville, né malin, mourra stupide», proclame-t-il, ajoutant : «Qu'une haute question morale, politique ou littéraire surgisse tout à coup, et voilà le vaudeville qui accourt faisant grand bruit, non de grelots mais de noix vides». L'attaque en règle contre le vaudeville est un de ses chevaux de bataille et il y revient sans cesse ; Alfred de Vigny, esthète austère, juge déplorable la vulgarité qui imprègne ces comédies faciles : «Tout Français, ou à peu près, naît vaudevilliste, et ne conçoit pas plus haut que le vaudeville ! Écrire pour un tel public, quelle dérision ! quelle pitié, quel métier !». Augier signale de son côté que, d'un théâtre à l'autre, le vaudeville évolue sur «les degrés du médiocre au pire, quoi qu'en ait dit Boileau» [...]

D'après Henri Rossi *Le diable dans le vaudeville au dix-neuvième siècle*
Editions Lettres modernes Minard, 2003



**Foulon* : Un bâtiment, le plus souvent un moulin à eau où l'on battait les draps. Le foulage a pour but de dégraisser et de feutrer la laine pour la resserrer.

**Orviétan* : Faux antidote des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Resté fameux dans l'histoire du charlatanisme médical.

**Mazarinades* : Ecrits satiriques dont le sujet principal est le Cardinal Mazarin. On regroupe sous le terme de mazarinades les quelques 5000 libellés et pamphlets diffusés en France pendant la période troublée de la Fronde (1648-1653). Le Cardinal Mazarin fut un habile diplomate et homme politique, d'abord au service de la Papauté, puis des rois de France. Il succéda à Richelieu en tant que principal ministre de 1643 à 1661.

La dame de chez Maxim



Le vaudeville est-il mort ?

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 adversaires !

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 souhaiterais que chacun d'eux, avant de retourner au genre SUPERIEUR 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 !»

*Capus Alfred : Journaliste, romancier et boulevardier français (1857-1922).
Le vaudeville est-il mort ?, Georges Feydeau, Paris, 1905

Petit vocabulaire du vaudeville*

Aparté (n. m.) : réplique qui n'est pas censée être entendue sur scène, mais que le personnage énonce distinctement pour mettre le spectateur dans la confidence de ses pensées, ou le prendre à témoin et solliciter son adhésion.

Quiproquo (n. m.) : péripétie qui repose sur la méprise et consiste à prendre quelqu'un pour un autre, ou par extension à faire erreur sur le sujet d'un propos.

Pataquès (n. m.) : astuce qui consiste à substituer, au cours de la conversation, un mot à un autre, ou à faire une fausse liaison, pour rattraper la situation, ou tenter de changer de sujet.

Coq-à-l'âne (n. m.) : rebondissement du dialogue qui relève d'un changement brutal de sujet.

Imbroglia (n. m.) : intrigue particulièrement embrouillée.

Péripétie (n. f.) : événement imprévu qui change le cours de l'action dramatique.

Rebondissement (n. m.) : sorte de péripétie, événement nouveau qui survient pour relancer l'action dramatique en empêchant le dénouement prévu de se réaliser.

Coup de théâtre (n. m.) : retournement radical et brutal de la situation.

Chassé-croisé (n. m.) : mouvement de scène comique qui joue sur une circulation des personnages : ils entrent, sortent, se cherchent, se cachent, s'évitent au point de former un ballet burlesque.

Cabotinage (n. m.) : jeu outré d'un comédien qui recherche les réactions d'approbation du public et non la nuance de son rôle.

* Sylvie Chalaye *L'Affaire de la rue de Lourcine*, collection «Parcours de lecture», éditions Bertrand-Lacoste, 1994

Mises en scène françaises de La Dame de chez Maxim

1938 : Théâtre de l'Odéon : avec Spinelly et Marcel Simon, le comédien attitré de Feydeau.

1965 : Théâtre du Palais-Royal (Paris), mise en scène : Jacques Charon
(http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_de_chez_Maxim)

1981 : Comédie française (Paris), mise en scène : Jean-Paul Roussillon
(http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_de_chez_Maxim)

1991 : Théâtre des Amandiers (Nanterre), mise en scène : Alain Françon
(http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_de_chez_Maxim)

1991 : Théâtre Marigny (Paris), mise en scène : Bernard Murat
(http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_de_chez_Maxim)

2007-2008 : Atelier Théâtre Actuel (Paris), mise en scène : Salomé Lelouch assistée de Gaëlle Bourgeois (www.atelier-theatre-actuel.com)

2008 : L'ARTEA (Carnoux en Provence), Compagnie d'un autre temps (www.lartea.com)

2008 : Théâtre d'Agen, mise en scène : Viviane Da Silva
(<http://www.ladepeche.fr/article/2008/11/08/488877-Pont-Du-Casse-La-Dame-de-chez-Maxim-par-Les-Comediens-du-chene.html>)

2009 : Théâtre du Casino Grand Cercle (Aix-les-Bains), mise en scène : Odile Castel
(<http://www.aixlesbains.com/office-de-tourisme/animation-spectacle-aix/theatre/theatre.htm>)

2009 : Théâtre Adyar (Paris), mise en scène : Claudine Tofani Joly (www.mairie7.paris.fr)

Adaptations cinématographiques :

1923 : Pina Menichelli (<http://www.flickr.com/photos/truusbobjantoo/2270088038/>)

1950 : Marcel Abouker (<http://www.gaumont.fr/fr/acteur/Colette-Ripert.html>)

2007 : Théâtre des Variétés (Paris) (filmé pour la télévision - France 2), mise en scène : Francis Perrin (http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_de_chez_Maxim)



Feydeau et Maxim's – La dame et sa suite

Il est dans l'existence quotidienne de Feydeau une surprenante particularité : aussi loin que l'on remonte dans sa vie d'adulte, on ne l'a pratiquement jamais vu dîner chez lui, sauf, peut-être pendant les quelques semaines qui ont suivi son mariage, en 1889. C'est qu'il a besoin, après les moments passés au Napolitain*, de les prolonger dans quelque restaurant ou brasserie des boulevards. Il lui faut alors, autour d'une table, la conversation d'amis variés, la chaude intimité qu'elle engendre, le spectacle changeant que lui offrent les dîneurs, sans compter cette ineffable atmosphère qui se dégage des restaurants parisiens à la mode.

Bref, il a besoin, autour de lui, d'une sorte de spectacle qui soit comme le prélude, ou le prolongement et, en tous cas, le complément du vrai théâtre. Ces dîners ou ces soupers ne font pas que nourrir son inspiration ou satisfaire sa curiosité des autres, ils le protègent comme un cocon des brutalités du monde extérieur. Et surtout, ils font obstacle à l'invasion d'une tristesse voire d'une angoisse dont il subit parfois les attaques et que la vie de famille ne parvient pas à dissiper.

Or, si pendant quelques années Feydeau a été un dîneur vagabond, allant du Café Anglais au Bréban et de Durand au Café de Paris, tout va changer à partir de 1894. C'est en effet cette année-là que Maxim's, fondé en 1893 au 3 de la rue Royale par un garçon de café nommé Maxime Gaillard, commence à prospérer. Il vient d'être découvert par un des dandies de l'époque, Arnold de Contades, accompagné d'une croqueuse de diamants, Irma de Montigny. Lesquels vont y faire venir leurs riches amis. Si bien que, rapidement, la liste des clients devient concurrente du Tout-Paris, sinon du Gotha lui-même...

On remarque en effet, chez Maxim's, le comte de Montesquiou, le prince de Sagan, le duc d'Uzès, le prince Henry d'Orléans, Max Lebaudy, que l'on surnomme à cause de la modestie de sa taille et de l'origine betteravière de sa fortune, «le petit sucrier», James Hennessy, des cognacs, Henri Letellier, directeur du Journal... C'est là que Feydeau prend l'habitude de dîner ou plutôt de souper, presque chaque soir, dans ce décor où domine un rouge profond : celui des tentures, des baquettes de cuir, de l'acajou des boiseries et du tapis. Décor que multiplient à l'infini les grandes glaces ceintes d'arabesques fantaisistes qui tapissent toutes les parois. Au plafond est une verrière multicolore dont les transparences glauques évoquent un aquarium de luxe ou un *Vingt Mille Lieues sous les mers* pour jeunesse dorée.

C'est chez Maxim's que Georges retrouve, entre autres amis, Alphonse Allais, Maurice Donnay, les caricaturistes Sem et Capiello, qui croqueront souvent son visage ou sa silhouette. Parfois, Marcel Proust y fait une brève apparition, ne laissant à ses amis que le souvenir de son regard de biche traquée.

Désormais, et jusqu'à la fin de sa vie à Paris, Maxim's sera le restaurant préféré de Feydeau, qui en devient l'un des clients les plus assidus. Les gens de théâtre qui souhaitent lui parler ont beaucoup plus de chances de l'y rencontrer que chez lui. Ce qui provoque de la part de Marie-Anne d'acides remarques. À quoi Georges objecte des obligations professionnelles qui ne la convainquent guère. Elle a tort, malgré tout. On va voir en effet comment Maxim's inspirera à l'auteur sinon sa meilleure pièce, du moins celle qui décuplera sa célébrité et le fera connaître au monde entier. De son côté, Feydeau, par un des plus beaux «coups» jamais connus dans l'histoire de la publicité, va métamorphoser involontairement un simple restaurant à la mode en symbole éternel de la vie parisienne. En hiver 1896, alors que *Le Dindon* triomphe au Palais-Royal, Feydeau songe depuis quelques mois déjà à un nouveau sujet de pièce. C'est d'autant plus nécessaire que sa situation financière n'est pas brillante : le luxe de son train de vie, ses achats de tableaux, ses spéculations boursières malencontreuses, sa passion du jeu, les prodigalités de sa femme, tout y contribue. Comme il se plaint et dit : «J'ai pourtant eu le succès de l'année!» Marie-Anne lui donne sans ambages ce brutal conseil : «Eh bien ! Aies-en deux!»

Georges n'a pas attendu cette remarque pour se mettre à l'oeuvre. Depuis longtemps, il songe à faire d'une des jolies filles qui fréquentent son restaurant préféré l'héroïne de l'un de ses vaudevilles. Elles sont là tous les soirs, une douzaine, qui attendent qu'un client généreux les invite à leur table. Parmi elles figurent d'abord Pougy, Emilienne d'Alençon, Marthe de Kerrieu, Caroline Otéro, auxquelles, bien souvent, il ne faut guère plus de quelques mois pour mettre sur la paille un millionnaire (en francs-or). Véritables morceaux de roi – à tous les sens du terme – elles ont généralement leur table réservée dans une salle que l'on appelle l'«omnibus» où l'auteur a aussi la sienne, excellent poste d'observation.

D'autre part, dispersées dans la grande salle, se trouvent celles que l'on surnomme les «plats du jour» ; elles sont destinées à des amateurs moins fortunés ou plus raisonnables : ces femmes sont de jeunes artistes au chômage, ou qui jugent leurs cachets insuffisants, chanteuses ou danseuses de caf'conc*, comédiens, comédiennes, voire filles de famille en rupture de ban. Pour faire la connaissance des unes comme des autres, il suffit de s'adresser au maître d'hôtel. On peut lui faire confiance : il sait transmettre les messages. Un échange de regards. Il n'en faut pas davantage. Mais il fait plus : il renseigne les clients sur l'objet de leurs convoitises. Le maître d'hôtel, Hugo, qui a officié vingt ans chez Maxim's, a laissé d'intéressants souvenirs ; son cahier vert, sorte d'aide-mémoire, comporte un système codé dont il nous fournit quelques exemples : A.F. (à faire), R.A.F. (rien à faire), M.A. (mauvaise affaire), P.L.M. (pour le moment), C.L.U. (connaît les usages), Y.M.C.A. (Y a moyen de coucher avec), etc.

Henry Gidel (1991) *Georges Feydeau*, éditions Flammarion, p. 163-165



**Napolitain* : Café des boulevards parisiens.

**caf'conc'* : Café-concert : Café qui proposait des concerts. Cette mode connut son apogée entre 1864 et 1896. Le caf'conc' marque l'émergence d'une culture populaire.

Georges Feydeau et les femmes citations

Ah ! si on pouvait voir les femmes vingt ans après, on ne les épouserait pas vingt ans avant.

C'est avec les sourds qu'on s'entend le mieux.

Cette femme est si gigantesque qu'il faut un album spécial pour mettre ses photographies.

Comment veux-tu que je te comprenne !.. Tu me parles à contre-jour.

Dans n'importe quel ménage, quand il y a deux hommes, c'est toujours le mari qui est le plus laid.

En amour, quand elles s'y mettent, ce sont les femmes du monde qui font le moins d'embarras.

Il n'y a pas un drame humain qui n'offre quelques aspects très gais.

Il n'y a que dans ces courts instants où la femme ne pense plus du tout à ce qu'elle dit qu'on peut être sûr qu'elle dit vraiment ce qu'elle pense.

Il n'y a rien de menteur comme un homme, si ce n'est une femme.

Il suffit qu'un homme donne le bras à la femme aimée pour qu'il paraisse piteux et ridicule.

J'aime encore mieux du sale argent qu'on a que du propre argent qu'on n'a plus.

Je ne peux supporter la douleur que quand elle ne fait pas souffrir.

L'amour-propre et l'amour, ça ne va pas ensemble. Si même il y en a un qu'on appelle propre, c'est pour le distinguer de l'autre, qui ne l'est pas.

L'amour, ça demande le plein feu. Ce n'est pas une chose qu'on entretient au bain-marie.

L'homme est fait pour la femme. La femme est faite pour l'homme... surtout en province, où il n'y a pas de distraction.

La chambre commune, c'est la sauvegarde de la fidélité conjugale. C'est même ce qui fait la force des unions libres.

La paresse est la mère miraculeuse du travail... parce que le père est totalement inconnu.

Le grand tort que nous avons, nous autres femmes, c'est, pour amant, de chercher toujours un homme que nous aimons, alors que la vérité serait d'en chercher un qui nous aime.

Le mariage est comme une partie de baccarat : tant que vous avez de la veine, vous gardez la main.

Le mariage est l'art difficile, pour deux personnes, de vivre ensemble aussi heureuses qu'elles auraient vécues seules, chacune de leur côté.





Le rire selon Bergson

[...] Voyons maintenant, d'après ce qui précède, comment on devra s'y prendre pour créer une **disposition de caractère** idéalement comique, comique en elle-même, comique dans ses origines, comique dans toutes ses manifestations. Il la faudra profonde, pour fournir à la comédie un aliment durable, superficielle cependant, pour rester dans le ton de la comédie, invisible à celui qui la possède puisque le comique est inconscient, visible au reste du monde pour qu'elle provoque un rire universel, pleine d'indulgence pour elle-même afin qu'elle s'étale sans scrupule, gênante pour les autres afin qu'ils la répriment sans pitié, corrigible immédiatement, pour qu'il n'ait pas été inutile d'en rire, sûre de renaître sous de nouveaux aspects, pour que le rire trouve à travailler toujours, inséparable de la vie sociale quoique insupportable à la société, capable enfin, pour prendre la plus grande variété de formes imaginable, de s'ajouter à tous les vices et même à quelques vertus. Voilà bien des éléments à fondre ensemble. Le chimiste de l'âme auquel on aurait confié cette préparation délicate serait un peu désappointé, il est vrai, quand viendrait le moment de vider sa cornue. Il trouverait qu'il s'est donné beaucoup de mal pour recomposer un mélange qu'on se procure tout fait et sans frais, aussi répandu dans l'humanité que l'air dans la nature. Ce mélange est la vanité.

Bergson, *Le Rire*, III, 2

[...] En résumé, nous avons vu qu'un caractère peut être bon ou mauvais, peu importe : s'il est insociable, il pourra devenir comique. Nous voyons maintenant que la gravité du cas n'importe pas davantage : grave ou léger, il pourra nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus. **Insociabilité du personnage, insensibilité du spectateur**, voilà, en somme, les deux conditions essentielles. Il y en a une troisième, impliquée dans les deux autres [...]. C'est **l'automatisme**. [...] Il n'y a d'essentiellement risible que ce qui est automatiquement accompli. Dans un défaut, dans une qualité même, le comique est ce par où le personnage se livre à son insu, le geste involontaire, le mot inconscient. Toute distraction est comique. Et plus profonde est la distraction, plus haute est la comédie.

Bergson, *Le Rire*, III, 1


[...] Qu'il y ait interférence de séries, inversion ou répétition, nous voyons que l'objet est toujours le même : obtenir ce que nous avons appelé une mécanisation de la vie. On prendra un système d'actions et de relations, et on le répétera tel quel, ou on le retournera sens dessus dessous, ou on le transportera en bloc dans un autre système avec lequel il coïncide en partie, - toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeables. La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre, et par conséquent dans l'exacte mesure où elle s'oublie elle-même, car si elle faisait sans cesse attention, elle serait continuité variée, progrès irréversible, unité indivisée.

Et c'est pourquoi le comique des événements peut se définir une distraction des choses, de même que le comique d'un caractère individuel tient toujours [...] à une certaine distraction fondamentale de la personne. Mais cette distraction des événements est exceptionnelle. Les effets en sont légers. Et elle est en tout cas incorrigible, de sorte qu'il ne sert à rien d'en rire. C'est pourquoi l'idée ne serait pas venue de l'exagérer, de l'ériger en système, de créer un art pour elle, si le rire n'était un plaisir et si l'humanité ne saisisait au vol la moindre occasion de le faire naître. Ainsi s'explique le vaudeville qui est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses. Le fil qui le relie à la vie réelle est bien fragile. Ce n'est guère qu'un jeu, subordonné, comme tous les jeux, à une convention d'abord acceptée.

Bergson, Le Rire, II, 1

Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900





2.
La dame de chez Maxim
de
Jean-François Sivadier

Jean-François Sivadier

Jean-François Sivadier est né le 11 juillet 1963. Ancien élève du Théâtre National de Strasbourg, il est comédien et metteur en scène. Proche de Didier-Georges Gabily, il a participé à la création de *Dom Juan/Chimères et autres bestioles* au Théâtre National de Bretagne à Rennes ainsi qu'à trois autres mises en scène de Gabily : *L'Échange* de Claudel, *Violences et Enfonçures* de Gabily. Comme comédien il a travaillé avec des metteurs en scène aussi divers que Jacques Lassalle (*Léonce et Léna* de Büchner et *Bérénice* de Racine), Daniel Mesguich (*Titus Andronicus* de Shakespeare), Christian Rist (*La Veuve* de Corneille), Alain Françon (*La Vie parisienne* d'Offenbach), Dominique Pitoiset (*Urfaust* de Goethe), Serge Tranvouez (*Le Partage de Midi* de Claudel), Laurent Pelly (*Peines d'amours perdues* de Shakespeare), Yann-Joël Collin (*Henry IV* de Shakespeare), Stanislas Nordey (*Jeanne au bûcher* de Honegger).

En 1997 il a mis en scène son propre texte, *Italienne avec orchestre*, un spectacle créé au Cargo à Grenoble auquel il a également participé et qui a été joué 180 fois en France, notamment à l'Odéon, et à l'étranger. En 1998 il a mis en scène *Noli me tangere*, un impromptu créé au TNB à Rennes pour le festival «Mettre en scène». Suivent *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (au TNB de Rennes en 2002), *Italienne scène et orchestre* (au TNB en 2003), *Madame Butterfly* de Puccini (à l'Opéra de Lille en 2004), *La Mort de Danton* de Büchner (au TNB en 2005, invité la même année au TNS avec *La Vie de Galilée*), *Wozzeck* d'Alban Berg (à l'Opéra de Lille en 2006).

Dernièrement, il a mis en scène *Le roi Lear* de William Shakespeare, créé dans la cour d'honneur du palais des Papes pour le Festival d'Avignon 2007 et *Partage de midi* de Paul Claudel, co-mise en scène avec Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Charlotte Clamens et Gaël Baron à la carrière Boulbon pour le Festival d'Avignon 2008.



Feydeau pense à tout ... dans ses didascalies

Acte I

Le cabinet du docteur Petypon.

Grande pièce confortablement mais sévèrement meublée. À droite premier plan, une fenêtre avec brise-bise et rideaux. Au deuxième plan, en pan coupé (ou ad libitum, fond droit, face au public), porte donnant sur le vestibule. À gauche deuxième plan (plan droit ou pan coupé ad libitum) porte donnant chez madame Petypon.

Au fond, légèrement en sifflet, grande baie fermée par une double tapisserie glissant sur tringle et actionnée par des cordons de tirage manoeuvrant de la coulisse, côté jardin. Cette baie ouvre sur la chambre à coucher de Petypon. Le mur de droite de cette chambre, contre lequel s'adosse un lit de milieu, forme avec le mur du côté droit de la baie un angle légèrement aigu, de telle sorte que le pied du lit affleure le ras des rideaux, alors que la tête s'en éloigne suffisamment pour laisser la place d'une chaise entre le lit et la baie. Celle-ci doit être assez grande pour que le lit soit en vue du public et qu'il y ait encore un espace de 75 centimètres entre le pied du lit et le côté gauche de la baie. De l'autre côté de la tête du lit, une table de nuit surmontée d'une lampe électrique avec son abat-jour. Reste des meubles de la chambre ad libitum. En scène, milieu gauche, un vaste et profond canapé anglais, en cuir capitonné, au dossier droit et ne formant qu'un avec les bras ; à droite du canapé, une chaise volante. À droite de la scène, une table-bureau placée perpendiculairement à la rampe. À droite de la table et face à elle, un fauteuil de bureau. À gauche de la table un pouf tendu «en blanc» et recouvert provisoirement d'un tapis de table ; au-dessous de la table, une chaise volante. Au fond, contre le mur, entre la baie et la porte donnant sur le vestibule, une chaise. Au-dessus de cette chaise, un cordon de sonnette. Sur la table-bureau, un buvard, encrier, deux gros livres de médecine. Un fil électrique, partant de la coulisse en passant sous la fenêtre, longe le tapis, grimpe le long du pied droit (du lointain) de la table-bureau et vient aboutir sur ladite table. Au bout du fil qui est en scène, une fiche destinée à être introduite, au courant de l'acte, dans la mâchoire pratiquée dans la pile qui accompagne le «fauteuil extatique» afin d'actionner celle-ci. À l'autre bout, en coulisse, un cadran à courant intermittent posé sur un tabouret. (Placer, en scène, les deux gros livres de médecine sur le fil afin d'empêcher qu'il ne tombe, en attendant l'apparition du fauteuil extatique.)

Scène 1

Mongicourt, Etienne puis Petypon.

Au lever du rideau, la scène est plongée dans l'obscurité ; les rideaux de la fenêtre ainsi que ceux de la baie sont fermés. Le plus grand désordre règne dans la pièce ; le canapé est renversé, la tête en bas, les pieds en l'air ; renversée de même à côté, la chaise volante, à un des pieds de laquelle est accroché le reste de ce qui fut un chapeau haut de forme. Sur la table-bureau, un parapluie ouvert ; par terre le pouf a roulé ; un peu plus loin gît le tapis de table destiné à le recouvrir. La scène est vide, on entend sonner midi ; puis, à la cantonade, venant du vestibule, un bruit de voix se rapprochant à mesure jusqu'au moment où on distingue ce qui suit : [...]

Acte II

Le château du Grêlé, en Touraine.

Un grand salon au rez-de-chaussée, donnant de plain-pied par trois grandes baies cintrées sur la terrasse dominant le parc. Aux baies, seules les impostes vitrées, les battants de portes ayant été enlevés pour la circonstance. À droite de la scène, premier et deuxième plan, deux grandes portes pleines. Entre les portes, une cheminée assez haute surmontée d'un portrait d'ancêtre enchâssé dans la boiserie. À gauche, une porte entre premier et deuxième plan. En scène, à gauche, un peu au-dessous de la porte, un piano quart de queue placé le clavier tourné à gauche, perpendiculairement au public. Entre le cintre et la queue du piano, trois chaises volantes, deux autres au-dessus du piano. Devant le clavier, une chaise et un tabouret de piano, ce dernier au lointain par rapport à la chaise. À droite de la scène, une bergère, le siège tourné à gauche, face au piano ; lui faisant vis-à-vis, une chaise volante ; au-dessus, une autre chaise, face au public. Ces trois sièges sont groupés ensemble, le tout placé à 1m50 environ de la porte de droite, premier plan. Au-dessus de la porte, une autre chaise volante. Partant obliquement de la cheminée jusqu'au chambranle gauche de la baie de droite, un buffet servi, avec services d'argenterie. Au fond, consoles dorées de chaque côté de la baie du milieu. Lustre et girandoles actionnés par un bouton placé au-dessus et à gauche de la console de gauche. Tout est allumé dès le début de l'acte. Sur la terrasse, trois ou quatre chaises volantes. Suspendues en l'air, des guirlandes de fleurs avec lampes électriques. Rayon de lune sur l'extérieur pendant tout l'acte. Sur le piano, le képi du général.

Scène 1

Le Général, La Môme, Petypon, Clémentine, L'Abbé, Madame Ponant, La Duchesse, La Baronne, Madame Hautignol, Madame Virette, Madame Claux, Guérissac, Chamerot, Emile, Officiers, Invités, Valets de pied, Les Enfants

Au lever du rideau, les personnages sont placés ainsi qu'il suit: le long du piano, du clavier à la partie cintrée, mesdames Claux, Hautignol, la Baronne. Devant la queue du piano, perpendiculairement à la rampe, la Môme, le Général, Clémentine, Petypon, Au-dessus du piano, Chamerot, Guérissac. Devant le général, entre lui et les enfants qui occupent le centre de la scène, le curé. À droite des enfants, mesdames Ponant et Virette, puis la Duchesse ; au-dessus, des invités. Au coin du buffet, Emile ; derrière le buffet, un valet ; au fond, sur la terrasse, contre la balustrade et face à chaque baie, trois domestiques en livrée. Les enfants, quand le rideau se lève, sont en train de chanter la cantate composée en l'honneur du général et de ses deux nièces. Ils sont en groupe, se détachant en tête le petit soliste, tous tournés face au général ; le curé dirige en leur battant la mesure.

Acte III

Même décor qu'au premier acte. Les meubles sont aux mêmes places où on les a laissés à la fin du premier acte. (Le pouf, inutile pour l'acte, peut être supprimé.)



Un processus de création

Accessoires et costumes de répétitions - Quatre mois avant la création

Pour le décor :

- 6 châssis avec béquille (peut importe la dimension, ça peut être aussi des découvertes à roulettes, bref un assortiment de cloisons qui tiennent debout)
- 20 poulies
- 200 m de guindes
- 2 «chèvres»

- 1 visseuse + vis
- 3 multiprises + rallonges
- 5 rouleaux de gaffeur
- 1 portant pour costumes

- 12 tréteaux + 6 planches
- 20 chaises
- 1 canapé (pas celui d'*Italienne, scène et orchestre*, il est trop grand, trop lourd, ça peut être un canapé en rotin...)
- 1 chaise avec accoudoir (ou un fauteuil pas trop grand)
- 1 pouf ou tabouret

- grande toile bleue de *La vie de Galilée*
- si vous avez, une grande toile en pongé de soie aux mêmes dimensions ou approchant
- petit rideau (tissu avec nouettes) de 2 x 4 m
- 1 tissu de 1,60 x 1,20 m (environ)

- des cartons de toutes dimensions (du très grand au petit, environs 5 ou 6)
- 1 bouquet de fausses fleurs
- 1 tasse et sa soucoupe
- 1 lampe avec abat-jour
- 1 paillason
- 1 clochette à manche

- la batterie complète du *Roi Lear* avec percussions

Pour les costumes :

- 1 costume homme taille Nicolas Bouchaud (veste, gilet, pantalon) + chemise
- 1 costume homme petite taille pour une femme + chemise
- 1 robe de soirée couleur «voyante» (taille Nadia Vonderheyden)
- 1 robe ordinaire (taille Norah Krief)
- 1 manteau ou imperméable de femme (Nadia)
- 1 carton de perruques et lunettes
- 3 chapeaux de militaire (genre képi)

Scénographie - Trois mois avant la création

Notes prises à partir des propos de Daniel Jeanneteau.

Fait rarissime, la scénographie du spectacle est prise en charge par trois personnes : Daniel Jeanneteau, Jean-François Sivadier et Christian Tirole.

Par rapport à sa mise en scène, Jean-François Sivadier souhaite un espace mobile, vivant qui soit acteur de la représentation. Les roulettes, à l'origine des mouvements du décor dans les scénographies de ses précédents spectacles, seront remplacées par un système de poulies. Les scénographes ne veulent pas quelque chose de «vieillot» et gagner en modernité.

La scénographie de *La Dame de chez Maxim* a été imaginée à partir du sol : le plateau du théâtre comme point de départ, sans autres éléments rajoutés. Mais il fallait trouver autre chose que le plateau nu, noir, «déprimant». L'élément scénographique principal est donc constitué de rectangles de parquet (deux rectangles peuvent former un carré), d'environ 4 cm d'épaisseur, très légers. Ces rectangles ne seront pas fixés, ni au sol ni entre eux, et seront modulables. Mise à part une partie fixe, à l'avant-scène, le reste du plancher fonctionnera comme des cartes à jouer ou un jeu de construction (ce système mobile permet de régler les mouvements du décor, ce qui est de l'ordre de l'action, de la vitalité de l'espace scénique). Grâce aux fils, certaines parties du plancher pourront se relever inopinément et, par exemple, faire apparaître des portes. Sans cela, rien d'autre ne fera office de coulisse pour permettre les entrées et sorties des personnages. Il n'y aura pas de murs. Les espaces existeront selon une règle du jeu, une convention de type «là où est situé le canapé, c'est le salon». Les fils qui actionneront le plancher ne seront pas transparents, ils seront assumés dans la mise en scène. Les scénographes se sont inspirés d'une scène du film *Une nuit à l'opéra* des Marx Brothers, dans laquelle les personnages sont pris dans un moment de délire pendant une représentation : ils virevoltent dans les décors et les fils qui les soutiennent (voir album Marx Brothers). Daniel Jeanneteau évoque la possibilité de retrouver un pareil moment de folie chez les personnages de *La Dame de chez Maxim*, dans la mise en scène de Jean-François Sivadier.

Les deux lieux de la pièce, le salon de Petypon (acte 1 et 3) et le château de Grêlé (acte 2), prendront place dans le même espace. Le changement de lieu de l'acte 2 sera évoqué par le déploiement de l'espace, qui, semble-t-il, s'élargira pour laisser place au château.

Selon Daniel Jeanneteau, ce fonctionnement souple du décor suscitera l'espièglerie et l'humour présents dans l'écriture de Feydeau.

À travers la scénographie, Jean-François Sivadier veut marquer une division entre, d'une part, l'espace bourgeois, coincé et codé, et d'autre part, l'espace de la Môme Crevette, plus libre. Pour cela, le lit sera figuré par un pongé de draps d'un rose «léger», en soie. A l'image du plancher, il sera lui aussi escamotable. Il pourra se transformer d'un petit paquet de tissus à une immense voile capable d'envahir tout l'espace de la scène.

Posée sur la maquette, une petite cage dont les murs sont des miroirs sans tain, est l'élément de modernité apporté par Daniel Jeanneteau. Il explique qu'elle pourra servir d'étui au fauteuil extatique durant l'acte 1 et de boîte dans laquelle Petypon enfermera sa femme durant l'acte 2, au Château de Grêlé. Ainsi les spectateurs pourront voir Gabrielle Petypon chercher à sortir de cette boîte tandis que la fête sera célébrée à côté avec les autres personnages.

Les éléments de décors (par exemple, le canapé) et les costumes seront de couleurs très vives. Daniel Jeanneteau évoque même l'idée d'une continuité dans la matière, les tissus qui constitueront, à la fois le mobilier et les costumes. Par contraste, le plancher sera en bois, rapidement badigeonné pour garder un caractère brut. Il imagine un sol de couleur claire, poussiéreux et emplâtre.



Costumes – Deux mois avant la création

Le **metteur en scène** est le chef d'orchestre de la création du futur spectacle. Il s'entoure d'une équipe de création composée :

- d'un **scénographe**, chargé de créer l'espace scénique ou décor.
- d'un **éclairagiste**, qui mettra en lumière le décor, l'espace de jeu et les comédiens.
- d'un **créateur son**, qui s'occupera de l'espace sonore ou musical.
- d'un **costumier**, qui concevra les costumes portés par les comédiens.

Même si le mode de création diffère selon les metteurs en scène, nous pouvons dégager les grandes lignes du processus de création des costumes.

1^o étape (3 mois avant la première représentation)

Le metteur en scène discute de son projet avec l'équipe de création. Il va déterminer quelques directions esthétiques et dramaturgiques de sa mise en scène avec ses collaborateurs. Le costumier va être à l'écoute des choix de scénographie, d'éclairage et de la création sonore.

2^o étape

Grâce aux éléments apportés lors de ces rendez-vous de travail, le costumier cerne le point de vue du metteur en scène et continue à réfléchir sur les lignes, matériaux, coupes et couleurs des costumes. Il dessine des croquis et constitue une banque d'images pour définir plus précisément son travail. Il revoit le metteur en scène et l'équipe artistique au complet à plusieurs occasions pour affiner les propositions de costumes.

3^o étape (2 mois avant la première représentation)

Le costumier confie la fabrication de prototypes à l'atelier couture du théâtre. Les prototypes sont taillés à partir de ses croquis dans un tissu peu coûteux appelé toile de patron. Pour ce faire, les couturières prennent les mesures de chacun des comédiens car tous les costumes sont faits sur mesure. Elles vont aussi participer à la création des lignes des costumes en interprétant les croquis du costumier.

4^o étape (1 mois avant la première représentation)

Une fois fabriqués, les prototypes sont essayés par les comédiens pendant les séances de répétition afin d'apporter d'éventuelles modifications au modèle avant la fabrication des costumes. Ces réglages avec le metteur en scène mais aussi avec les comédiens en situation de jeu sont très importants. Les couturières portent une attention particulière aux remarques des acteurs, leurs costumes doivent être confortables et ne doivent pas gêner leurs mouvements pendant le spectacle.

5^o étape

La fabrication des costumes définitifs commence à l'atelier couture du théâtre parallèlement à l'essayage des prototypes. Les couturières vont encore montrer leur talent et leur imagination pour garnir et enrichir les costumes. Restent à choisir par le costumier, les chaussures, les accessoires vestimentaires assortis aux costumes, les perruques, le maquillage, etc. ...

Les costumes vont être livrés aux comédiens pour qu'ils puissent répéter en tenue et minuter les changements vestimentaires qu'ils auront à faire pendant les représentations.

6^o étape (2 jours avant la première représentation)

C'est le jour de la couturière ou dernière répétition avant la générale, tous les costumes sont prêts et vont être portés par les comédiens dans les conditions du spectacle.

Pendant toutes les représentations, y compris en tournée, l'habilleuse va aider les acteurs à se vêtir et à changer de costumes pendant le spectacle s'il y a lieu. Elle s'occupera aussi d'entretenir les costumes : laver et repasser quotidiennement les pièces de costumes portées à même la peau, réparer et raccommoder les pièces abîmées pendant les représentations et ordonner les costumes dans les loges et les coulisses afin que les changements soient plus faciles. Chaque soir, elle réalise un travail très important qui permet le bon déroulement du spectacle.





Images Virginie Gervaise, costumière de *La dame de chez Maxim*

Musiques et chansons – Un mois avant la création

- Le premier couplet de *Les petits pains au chocolat*, chanson de Joe Dassin est interprété *a capella* au plateau.
- Les 2 premières phrases de *Syracuse*, chanson d'Henry Salvador, est interprétée *a capella* au plateau.
- La Barcarolle des *Contes d'Hoffmann*, (début du 4^{ème} acte de l'opéra), d'Offenbach, est interprétée *a capella*, au plateau.
- *Les nuits d'une demoiselle*, chanson de Colette Renard, est intégralement interprétée au plateau, accompagnée au piano.
- Les *Rhapsodies hongroises* de Liszt, remontées et arrangées avec l'ingénieur du son.

Jean-François Sivadier



Bibliographie

Littérature

L'AVANT-SCENE THEATRE, *La Dame de chez Maxim*, Paris 1 – 15 juin 1994.
Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900.
Sylvie CHALAYE, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, collection «Parcours de lecture», éditions Bertrand-Lacoste, 1994.
Georges FEYDEAU, *Le vaudeville est-il mort?*, 1905.
Georges FEYDEAU, *Théâtre Complet tome II*, Paris, 1988.
Henry GIDEL, *Le Vaudeville*, Paris, 1986.
Henry GIDEL, *Georges Feydeau*, Flammarion, 1991.
Jacques LORCEY, *Georges Feydeau*, Paris, 1972.
Danielle MESGUICH et Anne-Marie BONNABEL, Dossier pièce démonté(e) *Le roi Lear*, SCEREN-CRDP, Paris, 2007.
Henri ROSSI, *Le diable dans le vaudeville au dix-neuvième siècle*. Editions Lettres modernes Minard, 2003.

Internet

<http://www.aixlesbains.com/office-de-tourisme/animation-spectacle-aix/theatre/theatre.htm>
www.atelier-theatre-actuel.com
<http://www.flickr.com/photos/truusbobjantoo/2270088038/>
<http://www.gaumont.fr/fr/acteur/Colette-Ripert.html>
<http://www.ladepeche.fr/article/2008/11/08/488877-Pont-Du-Casse-La-Dame-de-chez-Maxim-par-Les-Comediens-du-chene.html>
www.lartea.com
www.mairie7.paris.fr
www.proverbes-citations.com/feydeau.htm
http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_de_chez_Maxim

A lire, pour en savoir plus ...

Nana de Emile Zola
Paris capitale du XIXè siècle et Le livre des passages de Walter Benjamin
Les fleurs du mal de Charles Baudelaire
Le théâtre de Georges Feydeau de Henry Gidel
L'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud
Traces d'Ernst Bloch
Théâtres en capitales de Christophe Charles
Journal de Franz Kafka
Bréviaire de la bêtise d'Alain Roger

A voir, pour en savoir plus ...

Le charme discret de la bourgeoisie et *Le fantôme de la liberté* de Luis Buñuel
Monkey Business et *Une nuit à l'opéra* des Marx Brothers



**Ce dossier pédagogique est essentiellement issu
du contenu du fascicule réalisé par le Théâtre de l'Odéon (Paris).**

Nous les remercions vivement d'avoir mis à notre disposition le fruit de leurs recherches.