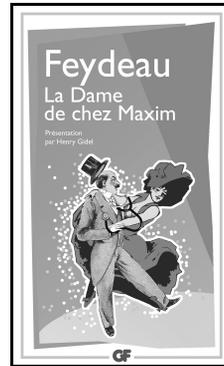


→ 1^{re}. Le texte théâtral et sa représentation, du XVIII^e siècle à nos jours

FEYDEAU

**La Dame
de chez Maxim**

Édition d'Henry Gidel
n° 978281227033 • 7,50 €



La Dame de chez Maxim

I. Pourquoi étudier *La Dame de chez Maxim* en classe de première ?

Riche décennie pour le théâtre que celle qui clôture le XIX^e siècle : Alfred Jarry donne *Ubu roi* (1896), Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* (1892), Rostand voit triompher son *Cyrano de Bergerac* (1897) et Feydeau présente au public du Palais-Royal et du théâtre des Nouveautés *Un fil à la patte* (1894), *Le Dindon* (1896) et surtout son chef-d'œuvre, *La Dame de chez Maxim* (1899).

Symbole d'une époque, *La Dame de chez Maxim* incarne la France du XIX^e siècle finissant, celui de la tour Eiffel, de l'éclairage électrique et des premières automobiles. La pièce offre une évocation des soirées parisiennes du Moulin-Rouge, de Maxim's et des Folies-Bergère ; on y entrevoit la gloire de la science positive qui triomphait dans la médecine, les techniques et l'industrie ; on y dépeint la société de la Belle Époque et ses différentes classes : bourgeois, domestiques, militaires, religieux, notables de province, monde de la nuit, mondains

et cocottes. Par-dessus tout, *La Dame de chez Maxim* est le point de perfection d'un genre théâtral extrêmement fécond mais trop peu étudié – le vaudeville – dont, sur des dizaines d'auteurs à la mode et des milliers de pièces représentées, la postérité n'a conservé qu'une petite poignée d'œuvres.

L'objectif du programme de première est de « faire découvrir des œuvres théâtrales qui renouvellent les formes classiques étudiées en seconde, mais aussi de sensibiliser les élèves à l'art de la mise en scène, notamment dans sa capacité à enrichir l'interprétation » (*Bulletin officiel spécial* n° 9 du 30 septembre 2010). Or la tradition scolaire, pour laquelle trois siècles de théâtre se résument volontiers à trois courtes périodes (classicisme, drame romantique, absurde), tend à méconnaître tout un pan de la création dramatique que la postérité n'a pourtant jamais oublié et qui fait toujours vivre les théâtres aujourd'hui. À ce titre, *La Dame de chez Maxim*, qui s'inscrit dans une tradition dramatique distincte du classicisme, du romantisme et du symbolisme, permet aux élèves de découvrir un authentique divertissement populaire, et d'accéder directement à un texte vivant que des générations de gloses scolaires et universitaires n'ont pas encore usé.

Le *Bulletin officiel* insiste également sur le fait que, « la réalisation scénique déterminant profondément l'écriture des textes dramatiques et permettant d'en faire jouer pleinement les effets, [il est nécessaire de] faire percevoir aux élèves les interactions entre texte et représentation ». *La Dame de chez Maxim*, par son grand nombre de personnages, sa longueur et son rythme, oblige le metteur en scène à apporter de multiples réponses dramaturgiques aux problèmes posés par le texte. Le vaudeville est précisément et avant tout un théâtre d'effets : quiproquos, entrées, sorties, portes qui claquent, mouvements trépidants, jeux de mots, répétitions. C'est un théâtre de procédés dont le succès esthétique ne repose pas sur l'originalité, mais précisément sur le talent de l'auteur à réutiliser des ficelles qui ont fait leurs preuves.

On dispose de peu d'éditions de poche de *La Dame de chez Maxim*. La publication dans la collection GF donne à découvrir ou redécouvrir ce chef-d'œuvre du vaudeville. L'édition est établie par le meilleur spécialiste de Feydeau, Henry Gidel, qui reprend ici le texte qu'il avait établi dans le deuxième volume du *Théâtre complet* (Classiques Garnier, 4 vol., 1988-1989).

Célébré dans le monde entier par les comédiens et le public, joué dans de nombreuses langues, le théâtre de Feydeau est encore trop dédaigné par les programmes scolaires, peut-être précisément en raison de son succès populaire. Étudier *La Dame de chez Maxim*, c'est découvrir tout l'univers du boulevard comique. C'est entrer en contact avec une pièce qui mêle le chant, la danse et le rire dans un tourbillon qui fait revivre la Belle Époque. C'est surtout rendre hommage à celui que Marcel Achard appelait notre « plus grand auteur comique après Molière ».

La Dame de chez Maxim

II. Tableau synoptique de la séquence

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 1	Acte I, scène 4. DVD : mise en scène de Francis Perrin, 2008. Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863.	Caractérisation du personnage de la cocotte. Étude du langage des personnages de Feydeau.	Lecture analytique. Étude de la langue.
Séance 2	Présentation (p. 9-11) Couverture de l'édition GF. Acte I, scènes 1 à 4. Eugène Labiche, <i>Embrassons-nous</i> , <i>Folleville !</i> , acte I, scènes 1 à 3.	Découvrir le genre du vaudeville. Lecture comparée de deux expositions de vaudevilles.	Recherches documentaires. Lecture d'image. Lecture cursive. Confrontation de deux extraits de comédies.
Séance 3	Acte I, scènes 7 et 8 : de « Oh ! ben, zut, quoi ?... » à la fin de la scène 8 (p. 85-93). DVD : mise en scène de Jean-Paul Roussillon, Comédie-Française, 1982.	Étudier les intertextes tragiques et comiques d'une scène de vaudeville. Analyser le comique du vaudeville. Comprendre le passage du texte écrit à la mise en scène.	Analyse d'une mise en scène.
Séance 4	Acte II, scènes 3 et 4 : de « Oh ! rien !... Je voudrais que mon fils m'apporte	Découvrir la comédie de mœurs. Étudier la mise en scène.	Lecture analytique.

Séances	Supports	Objectifs	Activités
	un verre d'eau » à « qui est au courant des choses de Paris, vous dit aussi ! » (p. 183-192).	Étudier les registres et les niveaux de langue des diverses classes sociales.	
Séance 5	Acte II, scène 7 : du début jusqu'à la sortie de Mme Petypon (p. 203-221).	Connaître et repérer les différents types de comique au théâtre.	Distinguer les cinq types de comique. Le fonctionnement d'un quiiproquo.
Séance 6	Henri de Toulouse- Lautrec, <i>Moulin-Rouge</i> – <i>La Goulue</i> , 1891. Acte II, scène 8 : de « Un quadrille ! un quadrille ! » à « au grand scandale de toute l'assistance » (p. 233-237).	Connaître les mœurs et le contexte culturel contemporains de <i>La Dame de chez Maxim</i> .	Lecture d'image.
Séance 7	Acte I, scènes 18 et 19 : de « Qu'est-ce que c'est que ce fauteuil » à « un sourire béat sur les lèvres » (p. 124-127). Acte III, scènes 11 et 12 : du début à « Ta bouche à baiser... » (p. 296-301)	Étudier le rythme de la scène. Analyser l'utilisation d'un accessoire représentatif du théâtre de Feydeau.	Lecture analytique comparée.
Séance 8	Ensemble de la pièce. Citation d'Henri Bergson, <i>Le Rire</i> , 1899.	Évaluer les connaissances acquises au cours de la séquence.	Dissertation.

III. Déroulement de la séquence

La Dame de chez Maxim

SÉANCE I L'apparition de la Môme

- Supports :** • Acte I, scène 4 (p. 64-68).
 • *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, mise en scène de Francis Perrin, France 2 Éditions, Sony BMG, 2008.
 • Édouard Manet, *Olympia*, 1863.
- Objectifs :** • Caractérisation du personnage de la cocotte.
 • Étude du langage des personnages de Feydeau.

• Travail préparatoire

On se propose d'entamer la séquence directement par le contact avec le texte, en lisant la scène 4 du premier acte avec les élèves, puis en leur montrant la version qu'en a donnée Francis Perrin. L'exposition de la pièce étant longue (les quatre premières scènes, p. 45-68), on se concentrera ici sur la présentation du personnage principal : la Môme Crevette.

Les élèves réfléchiront aux questions suivantes :

- « Qu'appelle-t-on une cocotte, ou demi-mondaine, dans la seconde moitié du XIX^e siècle ? »
- « Étudiez la langue de la Môme. Quels sont les éléments qui distinguent sa parlure du beau langage ? »

• Un type littéraire et social : la cocotte parisienne

Avant d'analyser le texte, il n'est pas inutile d'expliquer aux élèves ce qu'était, au XIX^e siècle, une demi-mondaine (ou cocotte)¹. Il s'agit d'une femme entretenue par un homme riche, qui fréquente le « demi-monde », les théâtres, les soirées parisiennes, les lieux de débauche à la mode, comme Maxim's ou le Moulin-Rouge. À la fois courtisane et artiste

1. Voir Lola Gonzalez-Quijano, « Le demi-monde : prostitution et réseaux sociaux dans le Paris du XIX^e siècle », article disponible en ligne à l'adresse : <http://reshist.hypotheses.org/167>.

(souvent danseuse ou comédienne), elle est la terreur des femmes comme il faut, qui craignent pour leur fils ou leur mari. À l'acte II, scène 5, la Môme prend dans ses filets le naïf duc de Valmonté qui s'exclame, de façon comique : « J'ai subjugué une femme du monde !... J' fais des bégueins ! Ah ! si je pouvais raconter ça à maman ! » (p. 198).

Parmi les cocottes les plus célèbres, on compte Jeanne Duval, la muse de Baudelaire, Cora Pearl et Blanche D'Antigny, qui inspirera à Zola le personnage de Nana. Elles sont également présentes en littérature : ainsi Marguerite Gautier (*La Dame aux camélias*, 1848), Nana (1880), ou Odette de Crécy (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927).

On peut achever cette présentation du contexte par une rapide analyse de l'*Olympia* de Manet (1863). Le tableau, qui fit scandale, représente une courtisane nue allongée sur un canapé, à qui sa servante noire apporte un bouquet de fleurs, probablement offert par un riche client.

• Une apparition théâtrale

La Môme Crevette est le personnage qui donne son titre à la pièce. À cet égard elle est attendue par le spectateur. Sa première apparition sur scène est renforcée par un certain nombre d'effets de théâtre dans le théâtre. Petypon et Mongicourt sont à la fois metteurs en scène et spectateurs. Cela commence par un nouveau lever de rideau, la chambre et le lit constituant une deuxième scène à l'intérieur de la première : « *Simultanément ils écartent les deux tapisseries* » (p. 65). Face à ce spectacle, les deux personnages réagissent comme un public de théâtre. Petypon est stupéfait, « *les cheveux dressés et affolé, au pied du lit* » (*ibid.*), tandis que Mongicourt s'esclaffe.

Puis, tels des acteurs de mélodrame, ils commentent l'événement de façon outrée :

PETYPON, *gagnant (2) jusqu'à Mongicourt (3)*. – Mais alors !... le baiser !... sur le front !... dans mon lit !... C'était la Môme Crevette !

MONGICOURT, *d'une voix caverneuse*. – C'était la Môme ! (p. 67)

La jeune femme, de son côté, est satisfaite de l'effet qu'elle produit ; elle prend même un certain plaisir au désar-

roi qu'elle suscite chez Petypon : « *le toisant avec des petits yeux gouailleurs* », elle s'exclame : « J' t'adore ! » (p. 68).

• Caractérisation du personnage

On peut demander aux élèves quels sont les informations qui participent à la caractérisation du personnage de la cocotte. On s'attardera sur trois éléments : son nom, sa description physique et sa parlure.

Le nom du personnage principal, la Môme Crevette, contraste avec le titre, *La Dame de chez Maxim*, dont on comprend alors toute l'ironie. Elle n'est prise pour une « dame » que par les provinciaux qui ne savent pas déceler sa véritable nature. Son surnom est conforme à celui que les danseuses des bals publics adoptaient : Nini Patte-en-l'Air, Grille d'Égout, Sauterelle, Cri-Cri, La Glu, Vol-au-Vent, Églantine, Torpille, Cléopâtre, Rayon d'Or, la Môme Fromage...

Elle est décrite par une rapide didascalie : « *Chacun d'eux fait un bond en arrière en apercevant, couchée dans le lit, en simple chemise de jour, une jeune femme au minois éveillé, aux cheveux blonds et coupés court.* » (p. 65). La position couchée, la tenue légère et les cheveux à la garçonne en font, d'entrée de jeu, un personnage provocateur.

Ses répliques gouailleuses viennent aussitôt confirmer l'impression laissée par son apparence physique. Elle traite ses interlocuteurs avec familiarité : « Bonjour, les enfants ! » (*ibid.*), « t'en as une santé !... », « Dis donc, eh !... l'inconnu ! », « le vieux bébé ! » (p. 66). Elle emploie volontiers un lexique argotique : « en v'là des poires », « pochardé ». Son parler populaire est également marqué par l'emploi du morphème « que », qui alourdit la phrase : « Comment, d'où *que* je sors ? », « pourquoi *que* j'y suis ? », « Qui *que* je suis ? » (*ibid.*). Elle a tendance à faire des apocopes, en omettant de prononcer certaines voyelles : « v'là », « J' t'adore ! ». Son ton exclamatif multiplie les interjections : « eh ! », « eh ! ben », « parbleu ».

• La confrontation comique de deux univers

La scène oppose deux univers : celui de la bourgeoisie réglée et celui des folles nuits parisiennes. Au tutoiement familier de la Môme, le digne médecin répond par le vouvoiement, en usant de l'apostrophe « madame » : « Mais, allez-vous-en, madame ! On peut venir... Je suis un homme sérieux !... » (p. 67-68). En revanche, Mongicourt, qui est un « noceur » (p. 47), n'est pas décontenancé par la danseuse qui le traite alors de façon encore plus cavalière : « LA MÔME, *de son lit, donnant une tape du plat de la main sur la joue de Mongicourt.* – Tu l'as dit, bouffi ! » (p. 66)

Tout l'univers de la Môme surgit à travers quelques allusions canailles (« on s'est pochardé tous deux ! »), et surtout par la référence au Moulin-Rouge qui construit, par le langage, le hors-scène du Paris nocturne où s'est imprudemment aventuré l'honnête docteur. La frayeur de Petypon est restituée dans les répliques et leurs didascalies : « PETYPON (1), *indigné.* – Mais je ne vous connais pas ! » (*ibid.*). La scène s'achève de façon typiquement boulevardière : l'amante doit se cacher pour ne pas être vue de l'épouse légitime.

La « dame de chez Maxim » fait ainsi une entrée en fanfare. Le succès de ce passage repose principalement sur le jeu de la comédienne qui incarne la Môme. Dans la mise en scène de Francis Perrin, Sophie Forte exploite la bonne humeur du texte et l'aspect comique du personnage pour imprimer à ce passage son caractère joyeux et énergique. Henry Gidel souligne combien la Môme Crevette se distingue des cocottes de boulevard qui l'ont précédée : « La cocotte était un personnage traditionnel du vaudeville. Mais elle n'y exerçait le plus souvent qu'une fonction mineure ; ç'aura été une des grandes innovations de Feydeau que d'en faire une figure de premier plan ¹. »

1. Henry Gidel, *Théâtre complet*, préface, Classiques Garnier, 1988, t. I, p. 59.

SÉANCE 2

Présentation de *La Dame de chez Maxim*

- Supports :**
- Présentation (p. 9-11).
 - Couverture de l'édition GF.
 - Acte I, scènes 1 à 4 (p. 44-68).
 - Eugène Labiche, *Embrassons-nous, Folleville !*, acte I, scènes 1-3.
- Objectifs :**
- Découvrir le genre du vaudeville.
 - Lecture comparée de deux expositions de vaudevilles.

• Travail préparatoire

- Les élèves seront amenés à réfléchir aux points suivants :
- « Qu'est-ce que le vaudeville ? »
 - « Décrivez la couverture de l'édition GF. »
 - « Lisez les trois premières scènes d'*Embrassons-nous, Folleville !*. Quels points communs pouvez-vous établir avec les quatre premières scènes de *La Dame de chez Maxim* ? »

• Le genre du vaudeville

À partir de la Présentation d'Henry Gidel (p. 9-11), on peut dégager quelques traits caractéristiques du vaudeville : une « pièce comique rapide, fondée sur le quiproquo et la péripétie » (p. 11). C'est un genre qui connut un grand succès dans la seconde moitié du XIX^e siècle et dont la fortune ne se dément pas aujourd'hui.

Il convient de distinguer le vaudeville du théâtre de boulevard, l'un étant parfois employé comme synonyme de l'autre. Le « théâtre de boulevard » tire son nom du boulevard du Temple à Paris, surnommé « boulevard du crime » en raison des nombreux mélodrames qui y étaient représentés. C'est là que se déroule l'action des *Enfants du Paradis* de Marcel Carné, un film sur le monde de la scène dans les années 1830. Le théâtre de boulevard n'est donc pas uniquement constitué de pièces comiques : le mélodrame connaît également un vif succès. Brigitte Brunet, dans son ouvrage sur *Le Théâtre de boulevard*, distingue six genres différents : les féeries, le mélodrame, le drame, l'opéra-comique, le vaudeville et la comédie de boulevard¹. Avec le déclin du mélodrame, le terme

1. Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, Nathan Université, « Lettres sup », 2004.

« boulevard » a fini par se confondre avec son genre le plus populaire, le vaudeville.

Si les limites du vaudeville, du boulevard et de la comédie légère ne sont pas toujours bien définies, l'imaginaire collectif distingue un certain nombre d'ingrédients communs : les coups de théâtre en cascade, les quiproquos, l'adultère, les portes qui claquent, les femmes surprises en compagnie de leur amant et qui s'exclament inévitablement : « Ciel, mon mari ! »

Parmi les grands succès du genre, on recense *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche (1851), *Le Dindon* de Feydeau (1896), *Boeing Boeing* de Marc Camoletti (1960) et *La Cage aux folles* de Jean Poiret (1973).

• La couverture de l'édition GF

L'illustration représente un homme en costume trois pièces, avec un nœud papillon et un chapeau haut de forme. On peut déduire de ses vêtements sa classe sociale : la bourgeoisie. Sa profession de médecin est suggérée par le stéthoscope qu'il porte au cou. Il est entraîné contre son gré dans une danse par une jeune femme vêtue de rose. La couleur et les froufrous de sa robe sont conformes aux indications données dans la pièce : « Et je n'avais plus devant les yeux qu'une cascade de rose et des froufrous de dentelles, au milieu desquels une jambe, suspendue en l'air, décrivait des arabesques dans l'espace » (II, 1, p. 166). Le mouvement de la scène est suggéré par le chapeau, la posture des jambes et les points de couleur comme autant de confetti qui entourent les danseurs. Le couple sera rapidement identifié par le lecteur : il s'agit de la Môme Crevette et du docteur Petypon.

• L'exposition d'un vaudeville

On aura demandé aux élèves de lire les trois premières scènes d'*Embrassons-nous, Folleville !* (1850) d'Eugène Labiche, qui fut l'un des maîtres de Feydeau. Quatre caractéristiques communes avec les scènes 1 à 4 de *La Dame de chez Maxim* peuvent être dégagées.

Conformément aux origines du vaudeville, les personnages chantent des couplets au début de la pièce : Folleville chante « L'air de la colonne » (scène 1) ; Mongicourt et Étienne entonnent « Paresseuse fille » de Charles Gounod (p. 50).

Le rythme des deux pièces est enlevé : les répliques de la scène 2 de *Folleville* sont courtes, souvent inachevées, comme en témoignent les nombreux points de suspension. La même remarque s'applique à *La Dame de chez Maxim*, en particulier après le réveil de Petypon (p. 51-55).

Les deux vaudevilles jouent du contraste entre les caractères. Folleville est faible et timide, il n'ose parler franchement à l'impétueux Manicamp. Petypon est un digne bourgeois qui exerce une profession prestigieuse, tandis que la Môme est un personnage quelque peu scandaleux, qui s'exprime de manière gouailleuse et populaire.

Enfin, Feydeau et Labiche exposent l'intrigue de façon complète, tout en dotant leurs personnages de quelques traits de caractère. La première scène d'*Embrassons-nous, Folleville !* donne toutes les informations nécessaires au spectateur sous la forme artificielle, mais très traditionnelle, d'un monologue initial. Dans *La Dame de chez Maxim*, cette fonction est assurée par les dialogues successifs des personnages. L'exposition chez Feydeau est bien plus longue, mais elle est proportionnelle à la taille globale de la pièce.

SÉANCE 3

Une dramaturgie de la déraison

Supports : • Acte I, scènes 7 et 8 : de « Oh ! ben, zut, quoi ?... » à « Il sort à la suite de madame Petypon » (p. 85-93).

• Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, mise en scène de Jean-Paul Roussillon, Éditions Montparnasse, 2008 [INA, 1982].

Objectifs : • Étudier les intertextes tragiques et comiques d'une apparition sur scène.

• Analyser le comique du vaudeville.

• Comprendre le passage du texte écrit à la mise en scène.

• Travail préparatoire

Les élèves seront amenés à réfléchir à la question suivante : « Dans quelles pièces de théâtre voit-on des apparitions sur scène ? »

Dans l'ouvrage qu'elle consacre au théâtre de boulevard, Brigitte Brunet évoque un « vent de folie¹ » à propos de Feydeau, tant l'auteur sait concilier l'extrême rigueur logique avec la déraison la plus échevelée. Les scènes 7 et 8 du premier acte sont l'illustration d'une situation loufoque fondée sur un enchaînement implacable de causes et d'effets. Le point de départ est typiquement vaudevillesque : le mari, surpris par l'arrivée inopinée de sa femme, se voit obligé de cacher sa maîtresse. Or on apprend que la superstitieuse Mme Petypon a rencontré l'apparition de sainte Catherine de Houilles qui lui a dit : « Ma fille ! le Ciel vous a choisie pour de grandes choses ! Bientôt vous recevrez la visite d'un séraphin qui vous éclairera sur la mission que vous aurez à accomplir !... » (I, 7, p. 84). Le verbe « éclairer » est employé ici de façon malicieuse : il annonce l'emploi d'une lampe électrique et d'un abat-jour qui permettent à la Môme de jouer un bon tour à la crédule épouse.

Après avoir lu le passage et visionné la captation de Jean-Paul Roussillon, on demandera aux élèves quelles sont les différences entre le texte et sa mise en scène.

• Une apparition sur scène

Les apparitions sont fréquentes dans la tragédie antique (comme chez Eschyle dans *Les Perses* ou *Les Euménides*), le théâtre élisabéthain (chez Shakespeare dans *Hamlet* ou *Macbeth*) et, plus proche de Feydeau, dans le théâtre symboliste (chez Maeterlinck dans *L'Intruse*, chez Strindberg dans *La Sonate des spectres* ou bien encore chez Ibsen dans *Les Revenants*)², mais il s'agit généralement d'apparitions de fantômes et non de saints.

Dans les scènes 7 et 8 du premier acte, Feydeau reprend donc une situation topique qui, dans la culture occidentale, fait songer à *Hamlet* (l'apparition qui confie une mission à un vivant), et la transforme en farce. Pour le public de l'époque, cette supercherie peut rappeler la première scène

1. Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, op. cit., p. 70.

2. Sans oublier le spectre du Commandeur à la fin du *Dom Juan* de Molière. Pour une étude complète des apparitions de fantômes au théâtre, voir *Dramaturgies de l'ombre*, François Lecercle et Françoise Lavocat (dirs), Presses universitaires de Rennes, 2004 (accessible en ligne).

de l'acte V d'*Ubu roi* (1896), porté à la scène trois ans avant *La Dame de chez Maxim*¹. On y voit la Mère Ubu se faire passer pour une apparition auprès de son mari. L'aspect farcesque de la scène est proche de celui de la Môme Crevette :

MÈRE UBU. – Taisez-vous de par Dieu !

PÈRE UBU. – Oh ! les anges ne jurent pas !

MÈRE UBU. – Merdre !

On peut d'ailleurs rappeler que *La Dame de chez Maxim* est la première pièce où le mot de Cambronne est réellement prononcé sur scène sans être déguisé (II, 8, p. 232) comme c'est le cas chez Jarry.

• Une scène de vaudeville

Le personnage du mari tente d'abord, mais sans succès, de dissimuler le bruit que fait la Môme, cachée dans la chambre. Le dialogue entre la femme et son époux, avec la complicité du meilleur ami, tient ici du lieu commun de vaudeville :

MADAME PETYPON, *d'une voix impérative*. – Taisez-vous donc ! On a parlé par là !

PETYPON, *se démenant et faisant beaucoup de bruit*. – Où donc ? J'ai pas entendu !... Tu as entendu, Mongicourt ?

MONGICOURT, *même jeu que Petypon*. – Pas du tout ; j'ai rien entendu ! J'ai rien entendu !

PETYPON, *même jeu*. – Nous n'avons rien entendu ! Il n'a rien entendu !

(I, 7, p. 85)

Puis se met en place la scène de duperie : trois personnes sont dans la confidence pour en berner une autre. C'est un ressort traditionnel de la farce. Une telle situation implique de nombreux apartés entre les complices et le public perçoit le rire et les regards entendus des personnages : « *Il rit*

1. Henry Gidel suggère une autre source : Alexandre Bisson, *Le Contrôleur des Wagons-lits*, 1898 (voir Présentation, p. 15).

sous cape, ainsi que Mongicourt, tandis que la Môme, espiègle, leur fait des grimaces malicieuses » (I, 8, p. 89).

La supercherie de la Môme est un succès et le personnage, comme plus tard à l'acte II, contamine tous les autres, à commencer par le docteur Petypon qui se prend au jeu et, tel un comédien de théâtre, se met à jouer avec emphase : « Quelles sont ces voix qui me parlent ? Ces visions lumineuses qui étendent vers moi leurs bras suppliantes ? » (I, 8, p. 92).

Tous les personnages adoptent le ton emphatique de la Môme, que ce soit de façon sincère ou ironique : « LA MÔME, d'une voix céleste », « PETYPON, avec des trémolos dans la voix », « MADAME PETYPON, avec lyrisme, et du tac au tac », « ÉTIENNE, avec lyrisme » (I, 8, p. 89-93). La formule finale du séraphin vole de bouche en bouche pour devenir une scie comique : « LA MÔME. – Va, ma fille !... Pour ton fils ! (Un temps.) pour ton Roi ! (Un temps.) pour la Patrie ! » (I, 8, p. 90). Le mot « patrie » est repris huit fois, les mots « fils » et « roi » six fois.

• Le texte et sa représentation

L'effet fantomatique voulu par Feydeau n'est pas exploité par le metteur en scène Jean-Paul Roussillon ni par Francis Perrin. Le dramaturge donne l'indication suivante : « *Sous le drap, elle tient un réflecteur électrique qui projette sa lumière sur sa figure. Toute la pièce du fond est dans l'obscurité, de façon à rendre plus intense la vision* » (I, 7, p. 86). Dans les faits, ce dispositif n'est pas toujours repris tel quel car il impose de plonger la scène dans le noir.

D'autres choix de mise en scène s'éloignent du texte de Feydeau. La réplique « Oh ! ben, zut, quoi ?... Ça va durer longtemps ? » (I, 7, p. 85) est supprimée. Il n'est pas non plus possible de percevoir la gaieté des deux docteurs, signalée par les didascalies (I, 7, p. 87), d'autant que la scène est obscurcie, et la Môme ne leur fait pas de grimaces complices.

En résumé, la mise en scène de Jean-Paul Roussillon est particulièrement fidèle aux indications de Feydeau, mais il n'est ni possible ni souhaitable de reproduire absolument toutes les indications du maître : chaque metteur en scène

doit s'approprier la pièce. L'espace sur scène variant selon les théâtres, il revient au régisseur d'opérer des choix pour permettre un déplacement harmonieux des comédiens.

SÉANCE 4

Une comédie des mœurs de province

Support : • Acte II, scènes 3 et 4 : de « Oh ! rien !... Je voudrais que mon fils m'apporte un verre d'eau » à « qui est au courant des choses de Paris, vous dit aussi !... » (p. 183-192).

Objectifs : • Découvrir la comédie de mœurs.

- Étudier la mise en scène.
- Étudier les registres et niveaux de langue des diverses classes sociales.

• Le cadre d'une comédie de mœurs

Au début de l'acte II, le vaudeville devient une comédie de mœurs et offre au spectateur une peinture de la haute société provinciale qui s'efforce de rester à la mode. La Môme fait sensation au milieu de ces dames, qui prennent sa vulgarité pour le dernier chic parisien. De son côté, Petypon s'efforce de contenir la danseuse du Moulin-Rouge, pour éviter qu'elle ne commette une catastrophe. Lorsqu'il est forcé de quitter le salon à la fin de la scène 2, le docteur espère que la Môme n'ira pas faire la conversation à la duchesse douairière de Valmonté : « Mon Dieu, faites qu'elle ne quitte pas la sous-préfète ! » (p. 183).

• La mise en scène de la foule

La Dame de chez Maxim est, selon le mot d'Henry Gidel, « *Le Soulier de satin* du vaudeville » : « Cette œuvre se singularise par ses dimensions. Sa représentation ne peut durer moins de trois heures. C'est également une de celles qui rassemblent le plus grand nombre de personnages : vingt-neuf¹. » En termes dramaturgiques, l'acte II est le plus

1. Henry Gidel, préface de *La Dame de chez Maxim*, in *Théâtre complet*, op. cit., t. II, p. 711.

complexe : les comédiens sont nombreux sur scène, les conversations se mêlent, les apartés fusent. Aux scènes 3 et 4, on recense dix-neuf personnages présents aux noces de Clémentine et de Corignon, sans compter les figurants. À plusieurs reprises, les didascalies indiquent le jeu de la foule : « *Moment de conversation générale. [...] Brusque éclat de rire dans le groupe duchesse, Vidauban, madame Vidauban* » (p. 183). Certains propos émanent du groupe, sans qu'ils soient précisément attribués à un personnage, comme dans cette didascalie : « *Murmures confus : "Ah ! que c'est drôle !... Ah ! que c'est curieux ! Drôle de mode ! Où va-t-on chercher ces choses-là !", etc.* » (p. 192). Dans les faits, ce type d'indication n'est pas toujours aisé à traduire sur les planches. Pour atteindre la précision recherchée, Feydeau, qui mettait lui-même en scène ses pièces, multiplie les indications : didascalies, notes de bas de page (p. 185, 186 et 189). Il emploie également un système de numéros pour indiquer la position des comédiens sur scène, en 1, 2 ou 3 : le numéro 1 désigne le devant de la scène et le numéro 3 le fond (voir Présentation, p. 22-25).

• La sociologie par le rire

La comédie de mœurs désigne un type de comédie qui dénonce de façon satirique les travers d'une époque ou d'une classe sociale. Parmi les comédies de mœurs, on peut citer *Les Précieuses ridicules* (1659) ou *Les Femmes savantes* (1672) de Molière.

Plusieurs classes de la société sont représentées sur scène : le peuple (Émile, le domestique, la Môme), le clergé (l'abbé), l'armée (l'oncle de Petypon), la noblesse (la duchesse), la bourgeoisie (le sous-préfet). Les dames de province sont fascinées par la capitale et cherchent à imiter l'élégance parisienne. Les mimiques vulgaires de la Môme sont copiées par la « Parisienne » du groupe, Mme Vidauban (II, 3, p. 184).

Dans la galerie des personnages, il en est un que l'on rencontre fréquemment dans le vaudeville : le naïf de province, incarné ici par le duc de Valmonté. Sa maladresse est perceptible dans son vocabulaire enfantin et l'emploi récurrent du terme « maman ». Les autres personnages men-

tionnent également sa naïveté : « C't' un crétin ! », « Il est très faible !... » (p. 186-187). Sitôt qu'elle apprend sa situation financière, la Môme tente, avec succès, de le séduire, préparant les scènes comiques de l'acte III.

La scène baigne dans une atmosphère de bonne humeur générale et les personnages rient volontiers en conversant avec la Môme (p. 184). Son étourderie, lorsqu'elle exécute en public son « Eh ! allez donc ! c'est pas mon père ! », est rattrapée de façon comique par Petypon : « Oui !... Oui ! C'est le dernier genre à Paris !... Toutes ces dames du faubourg Saint-Germain font ce petit !... [...] C'est une mode qui a été lancée par la princesse de Waterloo et la baronne Sussemann !... » (II, 4, p. 191).

• L'opposition des styles et des langages

La scène donne à voir des attitudes et des langages fort éloignés. Les personnages de la haute société ont recours à des tournures recherchées, tandis que la Môme emploie des mots familiers (« je cause », p. 190), voire grossiers (« ma crotte », p. 188). Consciente de cet écart, la Môme essaie de changer sa diction et ses tournures de phrase, sans y parvenir complètement : « (*Femme du monde.*) Un verre d'eau pour madame la duchesse ! (*Émile s'incline et remonte. À la duchesse.*) Ah ! duchesse, je suis vraiment confuse !... ces larbins sont d'un lent ! » (p. 184). Dans les différentes mises en scène, cette opposition est soulignée par les tenues : tous sont habillés de façon austère tandis que la danseuse du Moulin-Rouge, vêtue de rose ou de rouge, détonne au milieu de l'assemblée.

Cela n'empêche pas son charme d'opérer, bien au contraire : ce sont les autres personnages qui viennent à elle et finissent par imiter sa gestuelle et son langage. Cette contagion touche au paroxysme lorsque Clémentine est confrontée à Corignon : « Ah ! le voilà le gros Coco ! [...] Où c't' y qu'il était donc, qu'il arrive si tard ? [...] Ouh ! le petit Ziriguy à sa Titine ! » (II, 9, p. 241-242).

SÉANCE 5

La mécanique du rire

Support : • Acte II, scène 7 : du début jusqu'à la sortie de Mme Petypon (p. 203-221).

Objectif : • Connaître et repérer les différents types de comique au théâtre.

• Travail préparatoire

Les élèves seront amenés à répondre à la question suivante : « Quels sont les différents types de comique présents dans cette scène ? »

À l'acte II de *La Dame de chez Maxim*, la Môme Crevette rencontre un grand succès dans la bonne société de province. Comme le note Henry Gidel, « la pièce repose en grande partie sur le contraste explosif entre le personnage de la Môme Crevette et le milieu dans lequel Feydeau l'a introduite » (Présentation, p. 36). Mais le dramaturge n'en reste pas là : il fait revenir le personnage de Gabrielle au sein d'une assemblée persuadée que la véritable Mme Petypon est la danseuse du Moulin-Rouge. Le brio de la scène 7 repose sur deux ressorts comiques que Feydeau exploite à la perfection et qui sont les marques de fabrique de son théâtre : le quiproquo et la répétition.

• Les cinq types de comique au théâtre

Pour permettre aux élèves de préparer l'étude de la scène, on leur rappellera les cinq formes de comique au théâtre : comique de mots, de gestes, de caractère, de situation et de répétition. Le comique de caractère étant absent de cette scène, on concentrera notre étude sur les quatre autres.

Le comique de mots. Contrairement à celui de Sacha Guitry, le théâtre de Feydeau ne regorge pas de bons mots. Ce choix s'explique par le désir de ne pas entraver l'action par des traits d'esprit : le rythme est la priorité de l'auteur. Ce qui n'empêche pas le dialogue d'être comique. Parmi les répliques amusantes de cette scène, on pourra relever les suivantes : « LE GÉNÉRAL [...]. – Mesdames ! voulez-vous me permettre de vous présenter madame euh... [...] Taratara n'importe quoi-c' que vous vou-

drez ! » (p. 206) ; « GABRIELLE, *à part*. – Eh ben !... il faut venir en province pour voir ça ! » (p. 208) ; « LE GÉNÉRAL. – Ma nièce ?... eh ! bien, je l'appelle : ma nièce ! » (p. 213).

Le comique de gestes. La disposition et les gestes des comédiens sont soigneusement réglés. Les innocentes dames de province se mettent en ligne comme des danseuses de french cancan : « *Elles sont placées ainsi qu'il suit, obliquement le long de la queue du piano : mesdames Virette (1), Claux (2), Hautignol (3), Sauvarel (4), Vidauban (5)* » (p. 206). Le cérémonial mondain des présentations, ensuite, est traité sur le mode farcesque. Chacun des convives fait sa révérence à Mme Petypon, en adoptant les manières de la Môme : « MADAME VIDAUBAN, *enjambant la chaise près de laquelle est le Général* » (*ibid.*). Cette manœuvre est répétée sept fois, avec quelques variantes : Mmes Claux et Virette « *s'envoient mutuellement un coup de pied dans le jarret* » (p. 207) ; la duchesse « *pinçant du bout des doigts un pli de sa robe [...] esquisse, en la soulevant à peine de terre, un discret rond de jambe* » (p. 209).

Le comique de situation : une cascade de quiproquos. Trois quiproquos se succèdent. Tout d'abord, le général pense que Gabrielle est Mme Mongicourt, alors qu'il y a en réalité deux Mme Petypon. Toute l'habileté de la scène consiste à ne pas révéler la supercherie. Lors de la présentation de Gabrielle à la Môme, l'ambiguïté des identités est glosée par la didascalie :

LE GÉNÉRAL (2) *tout en prenant la main de Clémentine pour la ramener à lui.* – Chère madame, je n'ai pas besoin de vous présenter mon autre nièce... (*Un petit temps grâce auquel l'énoncé du nom qui suit peut s'appliquer aussi bien à la Môme qu'à Gabrielle.*) madame Petypon ?... (p. 214)

Le deuxième quiproquo a lieu lorsque, de retour sur scène, la Môme Crevette feint de connaître Gabrielle et l'étourdit de paroles pour que la supercherie ne soit pas révélée :

LA MÔME, *coupant la parole à Gabrielle, qui ouvrait déjà la bouche pour répondre, se précipite vers elle, lui saisit les deux mains, et, avec aplomb, l'abrutissant de son caquetage et*

chaque fois lui imprimant dans les avant-bras des secousses qui se répercutent dans la tête de madame Petypon. – Nous présenter ! Ah ! bien ! en voilà une question ! le général qui demande s'il faut nous présenter ; elle est bien bonne !

(p. 214-215)

Le dernier quiproquo a lieu lorsque Gabrielle finit par croire que la Môme est l'épouse du général et qu'elle l'appelle « ma tante » (p. 219).

Le comique de répétition : la scie « Eh ! allez donc ! c'est pas mon père ! ». Le terme « scie » est attesté dès le début du XIX^e siècle pour désigner une « plaisanterie, formule que l'on répète à satiété, cocasse par sa répétition même » (*Robert historique de la langue française*, première attestation en 1808). Le fameux « tic » de la Môme Crevette, selon la formule du général Petypon du Grêlé, est employé à vingt-huit reprises durant la pièce : « LE GÉNÉRAL, [...] d'un ton ravi. – Ah ! ah ! elle est très amusante avec son tic (*L'imitant.*) : Eh ! allez donc ! c'est pas mon père ! » (II, 4, p. 191). La formule n'est pas uniquement employée par la Môme, elle finit par contaminer tous les personnages ¹, qui l'accompagnent du fameux geste consistant à enjambrer une chaise.

D'autres formes de comique de répétition sont présentes dans cette scène. Par exemple, lorsque la véritable Mme Petypon sert à boire à l'assistance, et rejoue involontairement le rôle de la Môme au début de l'acte ; ou lorsque Gabrielle demande l'identité de la Môme aux convives, et qu'on lui réplique systématiquement « elle est bonne ! » ou « très drôle ! » (p. 217-218).

Violaine Heyraud, qui a consacré sa thèse à l'étude du mécanisme de la répétition chez Feydeau ², parle d'une « dramatur-

1. Relevé des occurrences : I, 4 (la Môme, p. 67) ; I, 9 (2 fois : la Môme, p. 93 et 95) ; I, 16 (4 fois : la Môme, p. 118 et 120, le général, p. 119 et 120) ; I, 17 (Petypon, p. 122) ; II, 2 (Petypon, p. 176) ; II, 4 (4 fois : la Môme, p. 190, le général, p. 191, Mme Vidauban, p. 192, Mme Sauvarel, p. 193) ; II, 6 (Mme Claux, p. 201) ; II, 7 (7 fois : Mme Vidauban et Mme Sauvarel, p. 206, Mme Hautignol, p. 207, l'abbé, p. 208, Gabrielle, p. 209 et 212, la duchesse, p. 209) ; II, 9 (6 fois : Clémentine, p. 242 et 244, Corignon, p. 243, la Môme, p. 245, 246 et 248) ; III, 16 (le général, p. 313) ; III, 21 (la Môme, p. 341).

2. Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Classiques Garnier, 2012.

gie de la ficelle » : c'est en répétant jusqu'à l'excès les mots, les gestes et les situations que l'auteur de *La Balle au bond* est parvenu à renouveler le genre du vaudeville et à séduire le public, du XIX^e siècle à nos jours.

SÉANCE 6

Le french cancan

Supports : • Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin-Rouge – La Goulue*, 1891.

• Acte II, scène 8 : de « Un quadrille ! un quadrille ! » à « au grand scandale de toute l'assistance » (p. 233-237).

Objectif : • Connaître les mœurs et le contexte culturel contemporains de *La Dame de chez Maxim*.

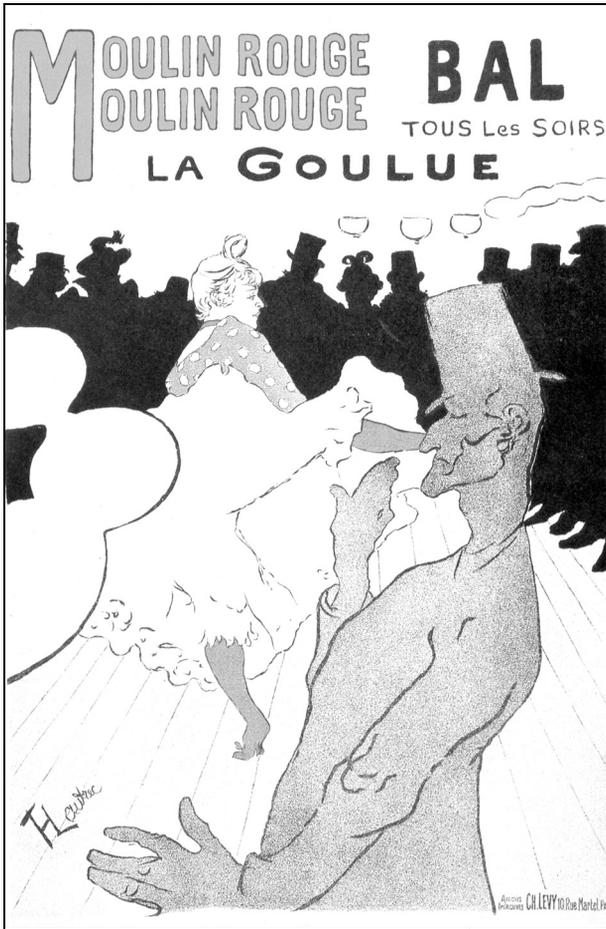
La Dame de chez Maxim

• Genèse de l'affiche

L'affiche du *Moulin-Rouge* se situe entre l'art et la réclame. C'est une commande de Charles Zidler, le propriétaire du cabaret. L'établissement, ouvert en 1889, fait appel à plusieurs artistes pour promouvoir ses spectacles. L'affiche est tirée à quelque 3 000 exemplaires en lithographie, procédé en vogue à la fin du XIX^e siècle, appelé aussi gravure sur pierre. On recense 31 affiches dans l'œuvre de Toulouse-Lautrec.

La Goulue, de son vrai nom Louise Weber, est née en 1866. À l'ouverture du Moulin-Rouge, elle est embauchée par Joseph Oller et Charles Zidler pour danser le quadrille naturaliste (qu'on nommera plus tard « french cancan »). Durant six années, elle est la reine du bal. En 1895, elle se retire pour devenir danseuse foraine et dompteuse. C'est Toulouse-Lautrec qui peint les panneaux décoratifs ornant sa baraque. Elle meurt en 1929.

Au premier plan de l'affiche, on distingue le partenaire de La Goulue : Jules Renaudin (1843-1907), surnommé « Valentin le désossé ». D'abord marchand de vin, il devient danseur et contorsionniste (d'où son surnom) dans les cabarets de la Belle Époque.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin-Rouge – La Goulue*, 1891.

• Description de l'image

L'affiche mesure 195 cm sur 123. Elle ne comporte que quatre couleurs : le rouge, le jaune, le noir et le blanc. Figurent sur cette gravure plusieurs lignes de texte en lettres capitales. À gauche de la main du danseur se trouve la signature de l'artiste, où s'entremêlent le H, le T et le L de ses initiales.

L'affiche, très stylisée, comporte peu de détails. Au premier plan se détache, dans l'ombre et de profil, Valentin le désossé. Derrière lui, en pleine lumière, également de profil, La Goulue, qui effectue une figure du « quadrille » : elle retrousse ses jupons pour lever la jambe. Au fond, l'éclairage nous signale que la scène se déroule de nuit. Les spectateurs de l'arrière-plan sont peut-être des bourgeois (reconnaissables à leurs chapeaux haut de forme) venus s'encanailler (cf. la couverture de l'édition GF, ou la toile de Degas, *Portraits à la Bourse*, 1879). Au-dessus des spectateurs, des volutes de fumée se mêlent à l'éclairage. La perspective est très nettement soulignée par la taille décroissante des personnages et les lignes au sol, qui matérialisent le parquet.

La silhouette de Valentin qui déborde du cadre est une invitation à entrer dans le cabaret. Un tel découpage, presque arbitraire, du personnage en premier plan est probablement emprunté à l'esthétique des estampes japonaises. La taille imposante de l'affiche, près de deux mètres, rend Valentin plus grand que nature. Sa silhouette ombragée occulte une partie de la lithographie, afin d'attirer le regard vers le centre, occupé par la danseuse. La couleur rouge, utilisée pour le nom du cabaret, est rappelée par le corsage et les collants de la danseuse.

Le style de la composition tranche avec celui du maître de l'époque, Jules Chéret, inventeur de la lithographie en couleur, qui avait déjà réalisé des affiches pour le Moulin-Rouge. Ici, le sujet est beaucoup moins sage (une danseuse qui retrousse ses jupes) et bien plus brutal que sur les affiches de Chéret : peu de couleurs, un dessin réduit à l'essentiel qui suggère la foule et le cadre pour se concentrer sur le couple de danseurs formé par La Goulue et Valentin le désossé. L'affiche eut un grand succès et apporta la célébrité à Toulouse-Lautrec.

• Un instantané de la Belle Époque

Cette affiche permet aux élèves de se plonger dans l'atmosphère des bals publics de la Belle Époque et de visualiser la scène 8 de l'acte II. Elle aide notamment à en comprendre les didascalies : « *Elle a bondi au milieu du quadrille, en séparant brusquement le sous-préfet de Clémentine, et exécute, jusqu'à la fin de la figure, un cavalier seul échevelé à la manière des bals publics. [...] À ce moment, sur la dernière note de la figure, la Môme a pivoté dos au public et, d'une envolée, rejetant ses jupes par-dessus sa tête, remonte ainsi vers le fond, au grand scandale de toute l'assistance* » (p. 237).

Au cours de la scène 8, la Môme, qui vient de chanter « *La Marmite à Saint-Lazare* », suggère à l'assistance de danser le quadrille. Il s'agit d'une danse de salon composée de cinq figures. Mais il existe un autre « quadrille » : celui que l'on danse dans les bals publics, nommé aussi *chahut* ou *cancan*, et qui est devenu célèbre dans le monde entier sous le nom de « french cancan ».

Il y a donc une ambiguïté dans le mot « quadrille », qui n'est pas compris tout à fait de la même façon par l'assemblée de province et par la Môme Crevette. C'est d'ailleurs l'emploi du mot qui révèle à Chamerot la véritable identité de celle qui se fait appeler Mme Petypon : « Ah ! mon Dieu ! Ce mot de "quadrille" ! quel éclair ! [...] La ressemblance, j'ai trouvé ! La Môme Crevette ! » (p. 234).

L'affiche de Toulouse-Lautrec et *La Dame de chez Maxim* sont deux reflets d'un même univers : celui des nuits parisiennes de la fin du XIX^e siècle. Le quadrille dansé par la Môme à l'acte II constitue ce qu'on appelle aujourd'hui un spectacle total : le théâtre, la musique et la danse sont réunis sur scène.

SÉANCE 7

Une machine à rire : le fauteuil extatique

La Dame de chez Maxim

- Supports :** • Acte I, scènes 18 et 19 : de « Qu'est-ce que c'est que ce fauteuil » à « *un sourire béat sur les lèvres* » (p. 124-127).
• Acte III, scènes 11 et 12 : du début à « Ta bouche à baiser... » (p. 296-301).
- Objectifs :** • Étudier le rythme de la scène.
• Analyser l'utilisation d'un accessoire représentatif du théâtre de Feydeau.

• Travail préparatoire

On demandera aux élèves de lire les scènes 18 et 19 de l'acte I, puis les scènes 11 et 12 de l'acte III, avant de répondre à la question suivante : « Quelles différences et quels points communs observez-vous dans le traitement du fauteuil extatique ? »

Dans son ouvrage consacré au théâtre de boulevard, Brigitte Brunet résume ainsi la structure des comédies de Feydeau : « l'acte I met en place avec célérité les éléments de l'action ; l'acte II, riche en quiproquos, mène le comique de situation au plus haut point ; enfin l'acte III permet de lever les méprises et de dénouer la situation¹ ». Le dernier acte d'un vaudeville est toujours délicat : il s'agit, certes, de dénouer les fils de l'intrigue, mais sans lasser pour autant le spectateur.

Le décor de l'acte III est le même qu'au premier acte. On y retrouve le fauteuil extatique, cette « ultra-moderne machine à rire² ». La plupart des personnages du premier acte font leur retour, ainsi que le duc de Valmonté, apparu au deuxième acte.

On se propose de comparer les scènes 18 et 19 de l'acte I et les scènes 11 et 12 de l'acte III afin d'observer les reprises et les variations. On s'intéressera particulièrement au traitement des accessoires, ainsi qu'aux effets de rythme.

1. Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, op. cit., p. 71.

2. Henry Gidel, *Théâtre complet*, op. cit., t. II, p. 711.

• Un accessoire comique ultra-moderne

Le fauteuil extatique traduit à la fois le goût de Feydeau pour l'hypnose et pour la technique moderne. L'hypnose apparaît déjà dans *Le Système Ribadier* (1892) et *Dormez, je le veux !* (1897). Quant aux inventions loufoques et autres dispositifs électriques, ils peuplent l'œuvre de l'auteur d'*Un fil à la patte* : ainsi les sonneries électriques de Pontagnac dans *Le Dindon*, ainsi le phonographe enregistreur de *La main passe* (1904). Dès le premier acte, le docteur Petypon incarne cette foi dans le progrès des sciences et des techniques : « L'avenir est là, comme aux avions. Ces rayons X, on ne sait pas toutes les surprises que cela nous réserve ! » (I, 18, p. 124).

Avec sa précision maniaque d'auteur et de metteur en scène, Feydeau décrit le dispositif et prépare son insertion dans le décor dès la didascalie liminaire du premier acte : « *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* » (I, 1, p. 45-46).

Toutefois, une mécanique parfaite ne produit le rire que si elle s'enraye. Dans l'univers du vaudeville, aucun système n'est infaillible, aucune machine n'est totalement fiable.

• Description minutieuse du dispositif (I, 18-19)

L'arrivée du fauteuil sur scène marque une pause dans le rythme du premier acte. Après un enchaînement de situations loufoques, la présentation du fauteuil à Mongicourt et aux spectateurs est un moment de pédagogie. Le docteur multiplie les apostrophes à la deuxième personne et accompagne chaque explication d'un geste : « Alors, tu vois, tu n'as qu'à introduire la fiche qui est au bout de ce fil dans la mâchoire placée au dossier du fauteuil !... (*Indiquant le bouton de cuivre qui surmonte le côté gauche du dossier.*) Tu appuies sur ce bouton... (*Il donne un coup du plat de la main sur ledit bouton ; aussitôt, dans le globe de la*

machine, on voit vaciller des rayons lumineux.) et la communication est établie !... » (I, 18, p. 125-126).

Après les explications et un bref dialogue entre les deux médecins, la fonction comique de l'objet est aussitôt exploitée : Mongicourt s'endort sans que Petypon s'en aperçoive. L'attitude du personnage vient justifier le nom de l'objet, « fauteuil extatique » : « *Mongicourt reçoit comme un choc qui le fait sursauter et le voilà immobilisé dans son attitude dernière, les yeux joyeusement ouverts, un sourire béat sur les lèvres* » (I, 19, p. 127).

• Frénésie et portes qui claquent (III, 11-12)

À la différence des scènes précédemment étudiées, les scènes 11 et 12 de l'acte III sont très rythmées : Petypon, qui veut empêcher les autres personnages de s'expliquer, chasse tour à tour Mongicourt et sa femme, et parvient à endormir le général. Ce dispositif a déjà été employé avec succès au premier acte sur Gabrielle et Marollier. Mais, comme toute mécanique parfaite finit par s'enrayer et qu'il ne saurait y avoir de répétition sans variation, le dispositif qui avait si bien profité au docteur se retourne contre lui. Cinq personnages se retrouvent paralysés dans une posture que Mongicourt décrit ainsi : « Le musée Grévin à domicile !... C'est à se tordre ! » (III, 12, p. 300).

L'auteur précise, à l'acte III, comment le rire du public doit rythmer la scène : « *Huit ou neuf secondes se passent ainsi. Se baser pour cela sur l'intensité et la durée de l'effet, attendre le *descrescendo* du rire* » (III, 11, p. 298).

Le retour des mêmes décors, objets et personnages à la fin de la pièce ne signifie pas que Feydeau reproduit à l'identique la structure de l'acte I à l'acte III. Le dispositif étant déjà connu du spectateur, le rythme s'accélère frénétiquement : les portes claquent, les personnages entrent et sortent, ils sont paralysés puis reprennent vie en chantant. Pour ne pas lasser le spectateur et amener la pièce à son terme, le vaudevilliste joue sur la répétition, la variation et la vitesse.

SÉANCE 8

Évaluation finale

- Supports :** • Ensemble de la pièce.
• Citation d'Henri Bergson, *Le Rire*, 1899.
- Objectif :** • Évaluer les connaissances acquises au cours de la séquence.

• Dissertation

Dans *Le Rire*, Henri Bergson écrit : « Dans la plupart des vaudevilles, on travaille directement l'esprit du spectateur. Si extraordinaire en effet que soit la coïncidence, elle deviendra acceptable par cela seul qu'elle sera acceptée, et nous l'accepterons si l'on nous a préparés peu à peu à la recevoir. Au contraire, dans le théâtre de Molière, ce sont les dispositions des personnages, et non pas celles du public, qui font que la répétition paraît naturelle. 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. » En quoi ce jugement vous semble-t-il éclairer *La Dame de chez Maxim* ?

• Corrigé

Le Rire est un essai du philosophe français Henri Bergson, publié en 1899, la même année que la première représentation de *La Dame de chez Maxim*. Le chapitre intitulé « La boule de neige » est principalement consacré au comique de situation et de mots chez Molière et dans le vaudeville. L'idée de Bergson est que le vaudeville « travaille directement l'esprit du spectateur. Si extraordinaire en effet que soit la coïncidence, elle deviendra acceptable [...] si l'on nous a préparés peu à peu à la recevoir ». L'auteur du *Rire* distingue trois procédés comiques qui concourent au même effet : « 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 se demandera comment *La Dame de chez Maxim* « travaille l'esprit du spectateur » pour « obtenir une *mécanisation* de la vie ».

1. Travailler l'esprit du spectateur

La logique de l'in vraisemblable. Le spectacle de la Môme déguisée en séraphin rompt la vraisemblance instaurée au début de la pièce (un vénérable docteur peu habitué aux boissons fortes ramène une cocotte chez lui). Pourtant, cette situation loufoque est acceptée par le spectateur, qui a été informé du tempérament crédule de l'épouse.

Coïncidences en cascade. Toute la pièce repose sur une coïncidence initiale : c'est précisément le jour où Petypon ramène chez lui la Môme Crevette que son oncle à héritage revient d'Afrique pour l'inviter au mariage de Clémentine. Cette première coïncidence en précède d'autres : la Môme Crevette a justement vécu une romance avec le fiancé de Clémentine ; le même jour on apporte le fauteuil extatique ; le fiancé veut se battre en duel avec Petypon...

La préparation du public. L'esprit du spectateur n'est pas uniquement travaillé par les coïncidences et la multiplication des invraisemblances, et il semble parfois nécessaire de lui fournir des explications minutieuses. Aussi le docteur Petypon détaille-t-il le fonctionnement du fauteuil extatique en montrant les accessoires et en accompagnant ses explications de gestes (I, 19).

2. La mécanisation de la vie

L'art de la répétition. Selon Violaine Heyraud, c'est par l'usage surabondant de la répétition que Feydeau a renouvelé le genre du vaudeville. La scie comique « Eh ! allez donc ! c'est pas mon père ! » est employée vingt-huit fois au cours de la pièce. C'est d'abord un « tic » propre à la Môme, qui finit par contaminer toute l'assemblée présente au mariage de Corignon et Clémentine. Avec le quiproquo, la répétition est le principal effet comique employé par Feydeau.

L'interférence de séries. Ce que Bergson nomme « interférence de séries » est à peu près l'équivalent du quiproquo. La pièce multiplie les quiproquos : la Môme est prise pour Mme Petypon, Gabrielle passe pour la femme de Mongicourt qui, à son tour, croit que le général s'est remarié avec la danseuse du Moulin-Rouge.

Le procédé d'inversion. Pour Bergson, il y a « inversion » lorsqu'un personnage est pris à son propre piège, comme

Petypon, qui finit par être paralysé par le fauteuil avec lequel il paralysait les autres.

Bergson ne pense pas spécifiquement à Feydeau lorsqu'il écrit *Le Rire* : il ne le cite pas, et il a, semble-t-il, élaboré sa réflexion essentiellement à partir des pièces de Labiche. Pourtant, ses analyses s'appliquent parfaitement à *La Dame de chez Maxim*. L'idée bergsonienne de « mécanique plaquée sur du vivant » permet de comprendre pourquoi les vaudevilles de Feydeau font toujours autant rire, plus d'un siècle après leur création. Si les aventures du docteur Petypon et de la Môme Crevette ravissent encore le public actuel par un tourbillon de quiproquos, de répétitions et de situations comiques, c'est parce que Feydeau connaît à merveille cet art de « travailler l'esprit du spectateur ».

IV. Orientation bibliographique

Voir la bibliographie donnée dans l'édition GF, p. 351-353.

David BODIN