Coulisses
Revue de théâtre

39 | Automne 2009
Les didascalies

Didascalies et tyrannie dans *La Dame de chez Maxim*

Feydeau, le maître du jeu

Violaine Heyraud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/969>

DOI : 10.4000/coulisses.969

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 55-70

ISBN : 978-2-84867-270-0

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Violaine Heyraud, « Didascalies et tyrannie dans *La Dame de chez Maxim* », *Coulisses* [En ligne], 39 | Automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/969> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.969>

Ce document a été généré automatiquement le 29 décembre 2022.

Tous droits réservés

Didascalies et tyrannie dans *La Dame de chez Maxim*

Feydeau, le maître du jeu

Violaine Heyraud

- 1 Le vaudeville de Feydeau tire son efficacité comique immédiate d'un texte dense et difficile à lire, saturé de didascalies. Dans le tout du texte théâtral, constitué des répliques et des indications scéniques¹, Feydeau surprend par sa volonté de partager équitablement son texte entre le dit et « les conditions d'exercice de la parole »². L'œuvre entière mériterait un examen des didascalies ; *La Dame de chez Maxim*, ici, nous servira d'étude de cas particulièrement exemplaire.
- 2 Cette pièce longue, créée au Théâtre des Nouveautés le 17 janvier 1899, qui contient presque autant de didascalies que de texte parlé, joue l'équilibre entre construction rigoureuse de l'intrigue et numéros à grand spectacle. Le docteur Petypon doit faire passer la Môme Crevette, danseuse du Moulin Rouge qu'il a ramenée chez lui une nuit d'ivresse, pour son épouse légitime aux yeux du général, son oncle à héritage, qui les convie à une fête de famille dans son château de Touraine. Au quiproquo central et au contraste permanent entre les codes de la bonne société et les écarts de la Môme, Feydeau rajoute l'imbroglio, en multipliant les irrptions de la vraie Mme Petypon, illuminée religieuse, provoquant parades et neutralisations.
- 3 Plus que la répartition équitable des didascalies dans les catégories d'incidences délimitées par Thierry Gallèpe, « méta-énonciative ; méta-interactionnelle ; méta-situationnelle ; technique »³, c'est leur masse qui impressionne, même au sein d'un genre coutumier des indications clarifiant les complexités de l'intrigue. Chaque réplique, généralement brève, est presque systématiquement précédée d'une didascalie. Parfois plus conséquentes, les indications décrivant de longs jeux de scènes ou la disposition des comédiens sur le plateau contrastent visuellement avec la concision des échanges. Dans ce théâtre où les tirades sont rares, seule la voix de l'auteur se fait une place durable dans l'économie de l'œuvre. Les didascalies prennent en charge le matériel, le physique, le charnel, indiquant aussi précisément l'emplacement d'un objet que l'inflexion d'une voix. Ce manque de hiérarchisation tend

à unifier les différentes descriptions de Feydeau dans une gigantesque prescription, un sous-texte impérieux, en vue de l'élaboration du comique.

- 4 Cette concurrence volumique qui parasite la continuité de la lecture trouve sa pleine justification à la représentation et indique le double projet de Feydeau, auteur et metteur en scène. Même si cette fonction vient alors tout juste d'apparaître en ces termes, il dirige lui-même ses comédiens, et les metteurs en scène, à sa suite, peinent à s'écarter de ce deuxième texte qui s'imposerait tyranniquement⁴. Pourtant, le statut des didascalies est problématique : les manuscrits non datés dont nous disposons⁵, brouillons très élaborés, sont loin d'en contenir autant que le texte publié à la Librairie Théâtrale en 1914, quinze ans après la création et une série de reprises triomphales, et le texte s'est naturellement enrichi des trouvailles de Feydeau et des comédiens. Ce qui, génétiquement, a été écrit en dernier, vient donc, visuellement, précéder et déterminer la parole, s'affichant comme l'intention initiale de l'auteur à l'origine de l'écriture même de la réplique ; ces rajouts, qui ne devraient avoir qu'une valeur corrective, deviennent paradoxalement structurants.
- 5 Souvent liées au texte parlé, les didascalies en affaiblissent la portée, comme si pour Feydeau les conditions d'énonciation étaient aussi peu facultatives que la parole. Tout l'enjeu de cette réflexion est, *in fine*, de saisir le statut que Feydeau souhaite ainsi se forger : en accumulant les indications scéniques, il montre l'acuité de son instinct théâtral, qu'il a pu tester lors des représentations. Pour ce dramaturge avide de reconnaissance littéraire, s'assumer comme homme de théâtre permettrait de s'affirmer comme auteur et d'élever le vaudeville, discrédité, au rang d'œuvre d'art. Loin du théâtre naturaliste, le vaudeville fonctionne pourtant dans une perspective déterministe, sinon sociale, du moins dramatique, grâce à ses didascalies nécessaires et impératives qui conditionnent toutes les étapes de production et de profération du texte dit : chez Feydeau, elles le programment, le complètent, voire le dénoncent, dans une politique de commentaire perpétuel d'une parole dont l'auteur veut préciser et protéger les intentions.

1. Le régisseur despote : indications pratiques et déterminisme spatial

- 6 Le « vaudeville-espace »⁶, selon Michel Corvin, joue sur les fuites et les cachettes⁷, d'où des dispositifs scéniques soignés. Pour Anne Ubersfeld, les didascalies sont « un texte de régie » destiné aux praticiens et un « soutien permettant au lecteur de construire imaginairement soit une scène soit un lieu du monde, soit les deux à la fois »⁸. La longue didascalie initiale « avant interactions »⁹, de quarante-deux lignes dans notre édition, donne au lecteur un accès prioritaire aux informations, ce qui compenserait l'absence du spectacle¹⁰, et livre des clés interprétatives. Le « fauteuil extatique »¹¹, encore absent et mystérieux, est annoncé dès le départ et le plateau programme déjà l'action, mettant en place un déterminisme spatial. Même les accessoires apparemment destinés au réalisme du décor prennent une fonction directement pratique, à l'impératif : « *Placer, en scène, les deux gros livres de médecine* »¹², destinés en réalité à caler le « *fil électrique* »¹³ qui commandera le « fauteuil extatique ». Les indications de régie sont groupées : plus loin, des livreurs apportent le fauteuil et, « *dans une boîte, des gants de soie verte* »¹⁴, dont Feydeau précise la couleur avant même qu'ils soient à vue, concentrant les détails techniques au lieu de les disséminer.

- 7 En réalité, la seule indication concernant uniquement le décorum dénote précisément un manque d'intérêt : « *Reste des meubles de la chambre ad libitum* »¹⁵. En revanche, issues et mouvements sont prévus. Le lit est décrit en fonction de l'espace qui l'entoure, permettant des jeux de scène, d'où les indications strictes : « *75 centimètres* »¹⁶ à gauche, et à droite, « *la place d'une chaise entre le lit et la baie* »¹⁷, chaise que la Môme peut enjamber à tout moment, avec son célèbre : « Eh ! allez donc ! c'est pas mon père ! »¹⁸. Précisément, il y a ici quatre « *chaises volantes* »¹⁹... Les marges deviennent des espaces de jeu illicites : le « *vaste et profond canapé anglais, en cuir capitonné* »²⁰, dénote les revenus de Petypon, et, surtout, permet de cacher ce dernier, une fois renversé, grâce à son « *dossier droit et ne formant qu'un avec les bras* »²¹. Les objets présents seront, en effet, dévoyés. De la « *baie* »²² fermée, apparaîtra la Môme, déguisée en séraphin pour surprendre Gabrielle Petypon²³, auréolée de l'« *abat-jour* »²⁴ de la lampe, déjà mentionné. La présence du « *pouf* »²⁵ annonce sa non-utilisation : c'est la Môme que Mongicourt transformera en pouf en s'asseyant dessus²⁶. La seule utilité de la « *table-bureau* »²⁷ est de permettre ce gag : Petypon, irrité, « *du talon, (...) pousse le pouf sous la table* »²⁸, empêchant la Môme de se blottir dessous. Les trois cachettes ou déguisements spectaculaires de la Môme sont donc annoncés (la baie, le pouf, l'abat-jour), mais le suspens est préservé.
- 8 Priorité est donnée au lecteur ici, considéré comme un metteur en scène potentiel. Cette didascalie est suivie d'une autre indication qui reprend les éléments déjà cités : ici seulement, à la lecture, on comprend que la chambre, au départ, est en désordre. Le public distingue d'abord un ensemble hybride, des meubles déguisés : un des pieds de la chaise renversée porte « *le reste de ce qui fut un chapeau haut de forme* »²⁹, mobilier humanisé qui annonce ironiquement son pendant, la réification de la Môme-pouf. Le « *parapluie ouvert* »³⁰, vite évacué, ne vaut que par sa valeur symbolique de mauvais augure. Feydeau, derrière ses notes de régie, s'affirme comme auteur, car il présente au lecteur un décor immédiatement porteur de sens par cette inversion chronologique, d'abord ordonné puis désordonné. Pour le spectateur, qui n'a que la deuxième version, celle d'un mobilier désorganisé, c'est le chaos qui précède ; pour le lecteur, c'est la volonté de l'auteur, la main du démiurge, qui lui permet de programmer la réorganisation de l'espace, effectuée ensuite par le domestique Étienne.
- 9 Cette réorganisation, toutefois, est imparfaite : il suffit d'une nuit d'ivresse pour que cet intérieur conventionnel soit le lieu de la transgression et que la Môme apparaisse, gouailleuse, derrière le rideau. Cet élément perturbateur et étranger déstabilise le « milieu » naturel de Petypon. Selon Claude Bernard, les organismes supérieurs ne sont pas strictement dépendants de ce « *déterminisme (...) [ou] cause déterminante* »³¹ qui conditionne les phénomènes. Mais l'irruption de la Môme et du général révèle les possibles dérives de ce milieu bourgeois frustré. Un fort déterminisme auctorial met en place un déterminisme spatial malveillant : la chambre contient les conditions de son dérèglement, comme l'indique la première phrase des didascalies, destinée au seul lecteur : « *Grande pièce confortablement mais sévèrement meublée* »³². Les critiques ont déploré, dans la mise en scène de Jean-Paul Roussillon en 1981 à la Comédie-Française, le décor sombre et épuré du premier acte ; mais Feydeau ne veut souvent que le strict minimum, et au début du troisième acte, dans le même décor, il précise que « *le pouf, inutile pour l'acte, peut être supprimé* »³³. Ce foyer fortuné et conformiste porte en lui, faute originelle dans ce *fatum* comique, les ingrédients du dérapage. La scène, huis clos

piégé, est pourtant le seul refuge contre un extérieur lui-même dangereux : les effets de voix « à la cantonade »³⁴ théâtralisent régulièrement cette absence d'échappatoire.

- 10 Les didascalies de régie contiennent une possible perversion signifiante du décor vaudevillesque. Elles risquent de figer la représentation, mais cette précision semble nécessaire à l'omniscience des lecteurs et spectateurs dans cette intrigue à quiproquo.

2. Déterminisme dramaturgique du télescopage : multiplicité des points de vue et discontinuité

- 11 Les didascalies, excroissances textuelles, éclairent systématiquement la situation proposée. L'alternance typographique et la conjonction du parlé et du visuel sont mimétiques d'un autre télescopage fondamental, la confrontation dramatique, *via* le quiproquo, de deux univers opposés, principe de « l'interférence des séries » selon Bergson³⁵ : les didascalies montrent une pluralité de visions qu'elles ont pour tâche d'unifier. Feydeau, par exemple, nous livre d'abord celle de la superstitieuse Gabrielle, qui croit voir un fantôme dans l'obscurité : « *l'apparition blanche qui s'avance sur elle* »³⁶ (focalisation interne) s'avère être « *un mannequin d'osier revêtu de la robe de mariée* »³⁷ (focalisation zéro, déchiffrement et explication du phénomène) qui « *semble un gigantesque revenant* »³⁸ (focalisation externe) : le texte souligne la vraisemblance de la vision, pour la désamorcer aussitôt. Le spectateur, d'abord surpris, retrouve son omniscience, tout en profitant de la totalité des points de vue. Ce kaléidoscope vaudevillesque ne saurait être aussi comique s'il ne livrait, dans les marges du texte, les clés de sa propre clarification.
- 12 Le mélange des deux espaces nécessite une chorégraphie dans les scènes opératiques du château et une répartition soignée de la vingtaine de personnages en scène autour de l'irrévérencieuse Môme Crevette et du soucieux Petypon³⁹. Le général, lui, tient sa place de juge suprême, « *au centre, face à la baie du milieu. Madame Claux et la baronne sont visibles par la baie de droite. Mesdames Ponant et Virette sont à gauche du général. Les autres invités ad libitum* »⁴⁰. Ainsi Feydeau, sans tout imposer, choisit d'entourer le général de ces femmes aux identités interchangeables mais au jugement décisif : leur admiration pour la Môme est la condition du maintien du quiproquo. Une proxémique naît de cet abus de numéros plaçant les comédiens dans la profondeur de l'espace : « *mesdames Virette (1), Claux (2), Hautignol (3), Sauvarel (4), Vidauban (5)* »⁴¹. Concilier tous les points de vue permet de prolonger le quiproquo : le général présente la vraie à la fausse Mme Petypon avec « *(un petit temps grâce auquel l'énoncé du nom qui suit peut s'appliquer aussi bien à la Môme qu'à Gabrielle.) madame Petypon ?* »⁴². Le malentendu, contre toute attente, peut durer, grâce à une indication rythmique aussi infime que fondamentale. Il s'agit d'avoir une vision englobante de la situation monstrueuse : la Môme joue son rôle de son mieux, et les provinciaux croient voir dans le mauvais genre de la danseuse une Parisienne du dernier genre. Les didascalies, au service de ce double langage permanent qui consiste à jouer, et à admettre que l'on joue, redoublent le spectaculaire dans une stratégie ouvertement ostentatoire. Les apartés, signalés par les didascalies « *A part* », permettent selon Nathalie Fournier de « souligner l'artifice »⁴³ du quiproquo et donnent au public seul toutes les informations possibles.
- 13 Ce télescopage permet l'interpénétration subversive des milieux. Feydeau prête à la Môme des expressions inséparables de leur intonation, comme lorsqu'elle commande

« (au maître d'hôtel à la façon des garçons de café.) Une coupe de champagne ! une ! »⁴⁴. Bien plus, elle révèle les inquiétudes ou les désirs enfouis des autres personnages, à commencer par la hantise du scandale de Petypon, elle-même spectaculaire : complice et victime du quiproquo, il « va et vient autour du groupe avec des allures de chien de berger ou d' "Auguste de cirque" »⁴⁵. Le malentendu n'est possible que parce que la Môme exerce une fascination sur la bonne société, dont les cris d'admiration s'accompagnent de didascalies explicites convoquant le champ lexical de l'hypnose : la Môme, comme un « aimant »⁴⁶, exerce « un effet magnétique »⁴⁷ sur cette assemblée qui la suit « mécaniquement », « machinalement »⁴⁸, ainsi que sur le jeune duc, « le regard dans celui de la Môme »⁴⁹. Sa vulgarité séduit cet univers compassé. La Môme donne le change avec maladresse et désinvolture, et ses attitudes stéréotypées et inappropriées mettent surtout en avant sa sensualité exacerbée : « dos au public, avec des tortillements et sautilllements de croupe, minaudant au milieu de ces dames qui forment éventail autour d'elle »⁵⁰. Mais Mme Vidauban, la Versaillaise, tâche d'être dans le ton en la singeant : « Révérences exagérées avec saut de croupe de la Môme. Salutations immédiatement imitées et rendues par madame Vidauban »⁵¹, jeu repris par Petypon lui-même, soucieux d'en réduire l'incongruité⁵².

- 14 Les bourgeoises, à leur tour, imitent cette imitatrice et s'enfoncent dans leur propre avatar. Feydeau brouille les pistes dans un grand jeu de massacre où la norme finit par disparaître derrière des codes artificiels. Ces dames copient même ce que la Môme a de plus personnel : à l'acte II, scène 10, toutes s'essayent à lancer leur jambe par-dessus une chaise, transformant ainsi le château en cabaret. La jeune Clémentine, en bonne élève, fait glisser sur ses genoux son fiancé, « le tenant de la main gauche par l'épaule, de la main droite par les genoux »⁵³, dans une position superposable à celle de la Môme séduisant le duc, « le bras droit autour des jambes, le bras gauche autour du corps »⁵⁴. La Môme fédère en réveillant les pulsions, du général, du tout jeune duc, et même de ces dames qui rêvent à voix haute de voir son jupon de dessous, « se pâmant »⁵⁵ avec « une curiosité gourmande »⁵⁶. C'est toute une société qui au contact de la canaille se répand dans une sensualité débordante, et ce parfum de scandale se lit davantage dans les intentions qu'il ne se dit dans les mots.
- 15 Ce double regard accuse les contrastes : Petypon par exemple, abruti par sa « gueule de bois »⁵⁷, « se traîn[e] »⁵⁸ et lève fréquemment « les yeux au ciel »⁵⁹, face à un Mongicourt « arpentant » la pièce d'un « pas de badaud »⁶⁰. Ces oppositions constantes peuvent dessiner une continuité dans le comportement, mais Feydeau dynamise diachroniquement l'action par l'alternance de phases d'inquiétude et de soulagement. Petypon, ainsi, quitte la séquence « étale »⁶¹ de la première scène dans laquelle il est prostré, pour avoir « les cheveux dressés »⁶² à la vue de la Môme, puis une attitude paroxystique pendant tout le début du premier acte. L'introduction du fauteuil extatique est un répit : Petypon, « tout fier de lui »⁶³, fait preuve d'« un certain orgueil »⁶⁴, mais à la scène suivante, à nouveau « subitement ému »⁶⁵, il doit prendre une voix « inquiète » et « angoissée »⁶⁶. La Môme, elle, manie constamment le double jeu :
LA MÔME, sur le ton gouape. — Eh ! ben, mon vieux ! pour quand ?... (Femme du monde.)
Un verre d'eau pour madame la duchesse !⁶⁷
- 16 Ces volte-face brutales et savoureuses, souvent mal exécutées, révèlent le blocage de la situation.
- 17 Dans ce déterminisme dramaturgique, les didascalies réaffirment à la fois la constante invraisemblance du quiproquo et la cohérence interne de ce double spectacle en un. Et

pourtant, ces indications fragmentent le flux verbal, visuellement et rythmiquement. Feydeau farcit en effet la macro-structure de micro-intrusions comiques, instaurant ainsi une discontinuité au cœur de son intrigue continue. La place des didascalies délimite des séquences de jeu. Ainsi, alignées à droite, elles mettent en valeur un geste caractéristique :

LA MÔME, descendant (3) à la suite de Petypon. — Dis donc ! tu m'avais pas dit que t'étais marié, toi !... En voilà un petit vicieux !...
Elle lui pince le nez.⁶⁸

- 18 Ici le geste campe le personnage tout nouvellement apparu. Un peu plus tard, le même mouvement taquin est cette fois intégré à la réplique :

LA MÔME. — Mais qui qu' c'est t' y qui te demande de l'argent... mon gros poulot ? (Lui pinçant le nez.) Ouh ! le gros poulot !⁶⁹

- 19 Le geste est intercalé avec un autre tic, verbal cette fois, qu'il vient souligner. Feydeau rajoute graduellement des effets comiques. Une troisième fois, le geste brut réapparaît, isolé dans le texte par un alignement à droite⁷⁰ : sa répétition simple doit suffire à faire rire. À l'intérieur de la mécanique globale de la pièce, on « virevolte »⁷¹, on « pique vers la porte »⁷², on fait des « bonds en arrière »⁷³ au gré d'émotions extrêmes : par cette succession de mouvements, les didascalies donnent l'impression de fractionner un texte dont elles assurent pourtant en creux une continuité, celle de l'inquiétude permanente. C'est bien là toute l'ambiguïté du rythme selon Gérard Dessons et Henri Meschonnic, pour qui la continuité est dans cette notion souvent oubliée au profit du discontinu : « le discontinu n'est pas à côté du continu, mais il est pris dedans »⁷⁴.
- 20 Ce rythme suit un tempo imposé, rapide le plus souvent pour permettre le malentendu. Dans les marges d'un dialogue réglé comme une partition musicale, Feydeau se fait chef d'orchestre. Les effets sont chronométrés : à l'acte III, plusieurs personnages, à la suite, s'endorment au contact du fauteuil extatique, formant une chaîne d'humains transformés successivement en statues. L'expérience scénique de Feydeau, doublée d'un grand instinct dramatique, lui permet de prévoir « quatre ou cinq secondes »⁷⁵ entre l'endormissement de Gabrielle et la réaction de Petypon, et « huit ou neuf »⁷⁶ entre l'endormissement de Petypon et l'entrée d'Étienne, soit le double. Il faut « se baser pour cela sur l'intensité et la durée de l'effet [afin d'] attendre le decrescendo du rire »⁷⁷, mais Feydeau prescrit tout de même un temps de référence. Faut-il pour autant blâmer la mise en scène de Jean-Paul Roussillon qui ne ménage que quatre secondes de pause au lieu de huit ou neuf ? Si Feydeau autorise le pragmatisme, il cherche le plus grand éclat de rire possible. Refuser de se conformer à ces indications mènerait à une atténuation volontaire du comique, et sans doute les praticiens qui respectent ce texte le font-ils au nom du théâtre.
- 21 Les didascalies affinent la situation, toujours prioritaire pour Feydeau sur le mot, précisé, ponctué, maîtrisé. Dans ce théâtre ostentatoire, l'auteur dit, et dit comment il dit, décide de montrer ses intentions exactes, et de les montrer toutes, ce qui restreint considérablement les intentions des autres praticiens du jeu théâtral.

3. Comblent tous les trous du texte : les paradoxes du remplissage

- 22 Feydeau, selon Pierre Larthomas, prévoit « l'effet de ses effets [...] avec une rigueur quasi mathématique »⁷⁸. Les jeux de scène sont au moins aussi importants que la parole

dans cette pièce riche en numéros visuels, qui allie à une structure d'intrigue puissante une grande jouissance spectaculaire, qui n'est pure qu'en apparence : chants et danses sont autant de relances du quiproquo. Ainsi, même les gestes les plus infimes semblent chevillés au texte : la mystique Gabrielle fait « *un geste large, les deux mains, la paume en l'air* »⁷⁹. Sur ce,

PETYPON, *profitant de la main en l'air de sa femme pour y déposer sa tasse. – C'est ça ! va, ma grosse ! et débarrasse-moi de ma tasse.*⁸⁰

- 23 Le jeu de scène farcesque, étroitement lié au dit, contraint à respecter le premier geste emphatique de Gabrielle. Équilibrer farce et comédie, mouvement et parole, telle est la volonté de Feydeau. Mais pourquoi avoir toujours besoin de consigner l'action corrective du visuel, de l'auditif ou du corporel sur le mot, jugé insuffisant ou lacunaire ?
- 24 Feydeau, pour redorer le blason du vaudeville, ne parie en effet pas sur un théâtre de verbe. Bien souvent, le non-verbal sabote le verbal pour dépeindre une société prisonnière de carcans formels et marquée par un divorce entre ce qu'il est convenable de dire et inconvenable de penser, jusqu'au moment où tout se mélange. Feydeau compte sur le geste déviant pour questionner le code social. Une poignée de main peut, en réalité, signer un malentendu : Petypon croit que le duc promet de lui rendre visite ; le duc croit que Petypon promet de lui céder sa femme. Le geste formel, ici, est déformé : « *Ils secouent tous les deux la chaise comme s'ils échangeaient un shake-hand* »⁸¹.
- 25 Les démonstrations affectives, en général, sont nuancées, voire dénoncées, par les didascalies. L'éducation sentimentale du duc ressemble plutôt à un traitement médical : « *il reçoit entre les lèvres comme un coup de lancette, aussitôt sortie, aussitôt rentrée, la langue alerte de la Môme* »⁸². Dans ce théâtre d'instincts, la réaction physique compte plus que la parole. Le duc, sommé d'embrasser la Môme, répond seulement : « Euh !... Oui, madame ! »⁸³. Mais la didascalie, qui le dit « *absolument annihilé* »⁸⁴, est beaucoup plus éloquente. Le mot devient un simple appui pour laisser le champ libre à un désir longtemps contraint : la Môme, à la fois maman et putain, « *berce comme une nourrice* » sur ses genoux un grand garçon « *gigotant joyeusement des deux jambes tendues* »⁸⁵. Le général, lui, émoustillé par la Môme, ressasse les mêmes mots, avec une variation de ton éloquente : « *(Entre chair et cuir). Oh ! nom d'un chien ! (Plus fort). Oh ! nom d'un chien ! (Se dégageant et gagnant la droite.) Ah ! nom d'un chien de nom d'un chien, de nom d'un chien !* »⁸⁶.
- 26 Le désir, régressif ou mécanisé, toujours frustré, se passe de mots et envahit un texte qui, réduit à se répéter, fige les personnages. La Môme elle-même est davantage une fonction, caractérisée par ses attitudes, bien que très précises : « *les jambes étendues l'une sur l'autre* »⁸⁷, « *s'étalant bien* »⁸⁸, « *le genou gauche entre ses mains jointes* »⁸⁹. Alibi d'un voyeurisme hypocrite des personnages – et du public –, ce débraillé souligne, malgré une sensualité exhibée, un manque de consistance patent. Le geste vient donc au secours du texte, quitte à le suppléer, quand bien même, et c'est là toute la potentialité nihiliste de Feydeau, il n'a que du vide à proposer.
- 27 L'abondance des didascalies suggère, donc, une constante méfiance envers le langage parlé, davantage au service du malentendu que de la communication. L'éloquence quitte le verbal chez Feydeau, ce qui le distingue de ses contemporains : lapsus et phrases avortées abondent, et parfois le geste se substitue au mot, comme lorsque le général évoque la mort de son épouse : « *Mais, ma pauvre générale, comme vous savez, n'est-ce pas, ffutt !... (D'un geste de la main il envoie la générale au ciel)* »⁹⁰. Le troisième

acte est même celui des extases muettes : les personnages hypnotisés ne s'expriment qu'à leur réveil, et par des bluettes qui contrastent avec leur position sociale, à déchiffrer, en deçà du langage. Dans cet acte, les pulsions se disent enfin, et le corps semble prendre sa revanche.

- 28 Les didascalies, en effet, disloquent le langage parlé. À l'intérieur de la réplique, elles transforment les mots en matériau musical, comme chez le rageur Mongicourt : « Non, vraiment, quand je pense que j'ai fait (*Accompagnant chaque chiffre d'un coup de poing sur le siège du canapé*) deux cent cinquante kilomètres pour encaisser une gifle ! »⁹¹. Cette indication de geste et de diction semble commander la fin de la phrase. Il arrive parfois que la didascalie succède au texte. Ce cas de « scope rétroactif »⁹², selon le recensement de Thierry Gallèpe, serait très minoritaire. Pourtant, il est fréquent chez Feydeau et indique toujours une diction déformante, ici, facétieuse, dans cette parade de Petypon :

PETYPON, avec des petits yeux malicieux. — Dans une heure, je recevrai de Rome une dépêche du docteur Troudinelli ainsi conçue : « Êtes prié venir en consultation auprès du Saint-Père qui réclame vos lumières... Troudinelli !
Scander ce nom ainsi : « Trou » – un temps, – puis d'une traite « dinelli ». »⁹³

- 29 Ces indications post-répliques, options proposées au comédien, semblent toujours moins impératives que les avant-répliques. Cependant, ce jeu sur les mots était certainement contenu dès le départ dans l'invention du nom. Hachée, la parole révèle ses potentialités diaboliques. L'importance du para-verbal est une loi dans le vaudeville et la farce. Il joue souvent contre le mot, parce que le jeu est nécessaire au théâtre⁹⁴. Mais ce qui frappe ici, c'est que Feydeau précise la modalité de sape du verbal, par le geste ou la diction.

- 30 Si la confiance de Feydeau ne va ni au personnage ni au mot, le jeu devrait la recueillir. La parole de Petypon, accusant sa femme d'avoir séduit le duc, laquelle jure ne lui avoir parlé que de ses malles, sonne comme un manifeste :

Les paroles ne signifient rien ! C'est l'intonation qui fait tout !... (*Changeant de ton.*) Tu lui as peut-être dit ça d'un air provocant ! (*La voix douceuse, l'œil en coulisse, imitant censément sa femme.*) « Je vais voir... (*Œillade raccrocheuse.*) si on monte mes malles... » (*Nouvelle œillade à blanc, puis, voix ordinaire.*) On peut tout dire avec la voix !... Et c'est souvent quand on ne dit rien que l'on dit le plus de choses !⁹⁵

- 31 L'éloquence ne serait plus à chercher dans les mots de l'auteur mais dans le jeu du comédien. Mais les innombrables indications qui semblent dicter l'interprétation dénotent une volonté suspecte de contrôle absolu. Feydeau laisse de la place au jeu, mais en le comblant lui-même le plus possible. La liberté du metteur en scène et du comédien, de fait, est en question ici. Feydeau lutte hardiment contre le cabotinage : il rajoute une note d'auteur obligeant l'actrice qui joue la Môme à chanter face aux autres comédiens, et non face public, ce qui serait « un véritable non-sens au détriment de la situation »⁹⁶. Lorsqu'il préconise l'exagération, elle est réglée, vecteur et justification de l'in vraisemblance. Feydeau, en effet, signale lorsqu'il veut être parodique : Petypon se met au diapason de son épouse exaltée, jouant l'« indignation comique »⁹⁷, ce qui nécessite de donner « plus d'ampleur à son jeu »⁹⁸.

- 32 Mais généralement les émotions brutes, suggérées par les points d'exclamation et de suspension, prennent le pas sur les clins d'œil. La démesure, pour Feydeau, peut dire la caricature, mais jamais l'histrionisme. L'interprète est donc perpétuellement sur le fil du rasoir et Feydeau ressent, pour ne pas être trahi, la nécessité d'indiquer ses intentions. Les nuances de jeu, souvent, compensent le blocage d'une situation ou l'univocité d'un personnage, d'où une grande richesse lexicale : d'abord dite « très

verbeuse »⁹⁹, Gabrielle, toute joyeuse à son arrivée au château, est décrite avec des nuances savoureuses, « sautillante », « chatte », « minaudière »¹⁰⁰, « petite folle »¹⁰¹. Feydeau lutte contre toute systématisation dans une interprétation qui requiert la souplesse qui manque à l'intrigue et aux personnages eux-mêmes. Il interdit l'improvisation, sauf dans certaines scènes de groupe de moindre importance : en l'absence de dialogue choral, la seule liberté est dans le brouhaha¹⁰².

- 33 Naturellement, Feydeau a emprunté à la personnalité de ses comédiens. Dès ses manuscrits, il fait de Petypon un « *Auguste de cirque* », pensant à Germain pour le rôle, un de ses interprètes préférés. En revanche, il met du temps à distribuer la Môme. Armande Cassive, par la suite son actrice fétiche, a, au départ, peiné sous sa direction. Si Feydeau s'est nécessairement inspiré du jeu des acteurs, il l'a aussi très vraisemblablement fortement infléchi. Feydeau écrit pour la postérité, préconise d'adapter le texte en fonction de la mode, par exemple¹⁰³. Pourquoi, dès lors, le jeu fixé à la création, par une distribution jugée idéale, ne serait-il plus modifiable ?
- 34 Feydeau, par sa manie de tout préciser, semble régir tous les aspects possibles de la représentation, et, partant, affirmer la justesse de sa vision en tant qu'auteur de théâtre. Mais dans les didascalies, Feydeau éprouve, pour l'occasion, des effets qu'il ne s'offre pas dans le texte parlé : ces phrases longues, fluides, contrastent avec les répliques brèves, heurtées. Il sort un instant du langage purement dramatique et se paie le luxe de faire du style, comme avec cet hypallage pour Mongicourt endormi, « *les yeux joyeusement ouverts* »¹⁰⁴. Pourtant Feydeau ne tombe jamais dans le poétique et retrouve toujours son efficacité légendaire, sans être sec pour autant : l'ironie perce dans ces didascalies, qui restent du langage écrit.
- 35 Ainsi, pour nuancer un récit qu'il juge un peu long mais nécessaire, Feydeau souhaite « *le ton dont on débiterait le récit de Thérémène* »¹⁰⁵ et s'autorise en tant qu'auteur – quoique rarement – ce clin d'œil qu'il refuse au comédien. Il ne dédaigne jamais mots familiers ou tournures imagées bien mises en valeur, notamment pour Petypon, « *se trouvant, nous ne dirons pas nez à nez, mais c'est tout comme, avec la croupe débordante de sa femme* »¹⁰⁶. Enveloppant sa précision obscène dans un effet de correction langagière, Feydeau ne perd pas une occasion de faire sourire son lecteur. Surtout, tout est bon pour indiquer la diction ou le mouvement approprié, onomatopées (« *mniam mniam* »¹⁰⁷) ou expressions familières (« *baller* »¹⁰⁸, « *secou[er] comme un prunier* »¹⁰⁹).
- 36 Les didascalies sont donc le lieu du pragmatisme, mais aussi de la revendication littéraire. Lorsqu'il décrit la stupeur suscitée par le « merde ! »¹¹⁰ de la Môme dans le décor du château, Feydeau renvoie évidemment au scandale qui se joue dans la salle : ce mot, prononcé pour la première fois en scène, provoque le départ de nombreux spectateurs, et le taux de points d'exclamation est élevé pour une didascalie : « *Parmi les invités, le rire s'est figé sur toutes les lèvres ! un silence glacial règne ! l'on se regarde, et peu à peu, l'on entend des chuchotements* »¹¹¹. La didascalie va jusqu'à mettre en scène l'écriture même et questionner la place et la légitimité d'un auteur lié à un genre réputé sans noblesse, à qui, par une multitude d'indications tyranniques, il cherche à donner un statut littéraire.
- 37 Pourrait-il y avoir, dès lors, des béances dans ce « texte troué »¹¹² que Feydeau n'aurait pas comblées ? Il en demeure malgré tout. Ainsi, aucune précision ne commente la tirade où la Môme, au début, parle de son passé, cas très rare dans ce théâtre de l'instant :

LA MÔME. — (...) Je n'en parle pas parce que ça ne sert à rien, mais si je ne suis pas institutrice, c'est qu'au moment où j'allais passer mon brevet supérieur, je me suis laissé séduire par un gueux d'homme qui avait abusé de mon innocence pour m'entortiller de belles promesses !...¹¹³

- 38 Francis Perrin a supprimé cette confession¹¹⁴, privilégiant le mouvement ; chez Jean-Paul Roussillon, elle est grave, chez Alain Françon, désabusée¹¹⁵. Feydeau semble laisser ici le choix d'une interprétation, et la possibilité de faire de la Môme une créature écervelée, gaiement amoral ou blessée par la vie ; le déterminisme peut prendre plusieurs voies...
- 39 Il faut donc savoir s'engouffrer dans les brèches laissées par un auteur qui n'accepte d'autre parasitage, dans son texte touffu, que le sien propre. Ce brouillage permanent à l'œuvre dans toute sa dramaturgie s'affiche aussi à la marge du dialogue, chez un auteur qui, dans les répliques, cherche toujours à se faire oublier.
- 40 Feydeau applique à la scène un déterminisme qu'il dénonce dans la société, montrant une mécanique en en appliquant une autre. Il fait du lecteur un metteur en scène potentiel, mais lui laisse bien peu de liberté d'invention. Il programme une multiplicité de jeux sur l'espace tout en les limitant ; il lie ses péripéties invraisemblables à une kinesthésique et à un double jeu indissociable de l'action ; il suggère à l'acteur comment exploiter son talent tout en l'accablant de prescriptions. Résister à ce diktat revient à faire éclater le système entier, à l'instar de Stanislas Nordey chez qui les didascalies se font matériau : projetées sur un mur blanc, objet ouvertement visuel, elles sont le décor de l'action¹¹⁶, ce qui procède d'une déconstruction délibérée du vaudeville et de son illusion. Il semble que Feydeau, reflétant peut-être lui-même, par son enfermement volontaire dans un carcan implacable, les contraintes obsédantes qu'il dénonce pourtant, poursuive un idéal. Plus les didascalies seront nombreuses et précises, et plus il sera un auteur respectable.
- 41 Pourtant, ses dernières pièces, *Occupe-toi d'Amélie* (1908) ou les farces conjugales de la fin, tout en gagnant en cruauté comique et en précision dans les mouvements, témoignent d'un affaiblissement de la rigueur de construction, que l'inflation des didascalies cache mal. Car Feydeau ne peut s'empêcher de raffiner. L'édition de *La Dame de chez Maxim* est truffée de notes d'auteur, à ranger dans le paratexte cette fois. Si elles sont majoritairement en charge de détails techniques, donnant des adresses de fournisseur¹¹⁷, précisant les droits de la musique composée pour la pièce¹¹⁸, elles prolongent bien souvent les didascalies, indiquant placements¹¹⁹, diction¹²⁰. Avec cette politique de rajout, il semble que le texte ne suffise jamais, que pour être pleinement compris il ait besoin du paraverbal, comme pour parfaire et réorienter sans cesse une intrigue et des situations déjà très contraignantes. Feydeau refuse l'abandon, même à la postérité, par peur de se faire déposséder. Alors, il défend sa position d'auteur autrement que par le dit, par des notes de mise en scène. Pourtant, quoi qu'il fasse, il reste dans les mots, condamné à un perfectionnisme qui dit une éternelle insatisfaction. Feydeau serait dès lors un auteur qui ne se contenterait jamais d'une fonction qu'il chercherait toujours à outrepasser, sous couvert de la défendre. Et cette inévitable frustration est aussi due à son lot de dramaturge, soumis aux aléas de la scène. Cet amoureux et cet expert du théâtre, en cherchant à limiter le jeu du théâtre, ne peut que se faire rattraper par le théâtre.

NOTES

1. Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, « Sémantiques », 1997, p. 39. Il rappelle que pour Michael Issacharoff, les didascalies sont une « couche du texte théâtral », *Le Spectacle du discours*, Paris, J. Corti, 1985, p. 25.
2. Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 230.
3. *Op. cit.*, p. 184.
4. Pour Jérôme Deschamps, chez Feydeau, « Tout est écrit. (...) On ne peut pas reculer le canapé de trois mètres parce que ça fait un temps plus long pour que les répliques s'enchaînent et ça casse quelque chose d'essentiel », *Revue Comédie-Française, Feydeau comédies en un acte*, « Abécédaire », N° 139-140, mai-juin 1985, p. 36.
5. Manuscrits non datés, B. n. F., Arts du spectacle, Ms 1507, Ms 1508 et Ms 1509.
6. Michel Corvin, « Entre vaudeville et Boulevard », *Revue Europe, Le Vaudeville*, N° 786, octobre 1994, p. 100.
7. Alfred Hennequin, précurseur du renouvellement du vaudeville dans les années 1880, livre des indications fournies. Dans *Niniche*, qui inspire Feydeau pour cette pièce, l'acte I se situe entre la plage et le casino, avec la mer en toile de fond. Trois cabines de bain, dont une « réservée », multiplient les aires de jeu (*Niniche*, Alfred Hennequin et Albert Millaud, Théâtre des Variétés, 15 février 1878, Paris, A. Allouard, Libraire-éditeur, 1878, acte I, p. 5).
8. Anne Ubersfeld, in Michel Corvin éd., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 257.
9. Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 117.
10. La suite de *La Dame de chez Maxim*, *La Duchesse des Folies-Bergères*, créée au Théâtre des Nouveautés le 3 décembre 1902, livre au lecteur l'exclusivité du clou au début de l'acte V : « le public ne doit pas se douter que l'armoire est truquée, comme on le verra plus tard », *La Duchesse des Folies-Bergères, Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Henry Gidel, Paris, Classiques Garnier, 1988, t. II., acte V, scène 1, p. 1071.
11. Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim, Théâtre complet*, t. II., *ibid.*, acte I, p. 722.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, acte I, scène 19, p. 775.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. La première occurrence de la formule et du jeu de scène apparaît à l'acte I, scène 4, p. 736.
19. *Ibid.*, p. 721.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, acte I, scène 7.
24. *Ibid.*, acte I, p. 721.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, acte I, scène 7, p. 745.
27. *Ibid.*, acte I, p. 721.
28. *Ibid.*, acte I, scène 6, p. 744.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*

31. Claude Bernard, « Les Bases de la physiologie expérimentale », article du 1er août 1865, *Revue des deux mondes*, in *Pages choisies*, introduction et notes par Ernest Kahane, Paris, Éditions sociales, « Les Classiques du peuple », 1961, p. 111.
32. *Op. cit.*, acte I, p. 722.
33. *Ibid.*, acte III, p. 876.
34. *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 731, acte I, scène 16, p. 772.
35. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 98.
36. *Op. cit.*, acte II, scène 10, p. 867.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, acte II, scène 1.
40. *Ibid.*, acte II, scène 6, p. 831.
41. *Ibid.*, acte II, scène 7, p. 834.
42. *Ibid.*, p. 840.
43. Nathalie Fournier, *L'Aperté dans le théâtre français du XVIIe siècle au XXe siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Paris, Bibliothèque de l'Information grammaticale, Éditions Peeters, 1991, p. 249.
44. *Op. cit.*, acte II, scène 1, p. 801.
45. *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 800.
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*, p. 803.
48. *Ibid.*
49. *Ibid.*, acte II, scène 7, p. 841.
50. *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 801.
51. *Ibid.*, acte II, scène 2, p. 807.
52. *Ibid.*, p. 808.
53. *Ibid.*, acte II, scène 9, p. 859.
54. *Ibid.*, acte II, scène 5, p. 827.
55. *Ibid.*, p. 805.
56. *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 804.
57. *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 730.
58. *Ibid.*, p. 728.
59. *Ibid.*, p. 729 et 731.
60. *Ibid.*, p. 729.
61. Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 409.
62. *Op. cit.*, acte I, scène 4, p. 735.
63. *Ibid.*, acte I, scène 20, p. 778.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*, acte I, scène 21, p. 780.
66. *Ibid.*
67. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 818.
68. *Ibid.*, acte I, scène 6, p. 740.
69. *Ibid.*, p. 742.
70. *Ibid.*, p. 743.
71. *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 738.
72. *Ibid.*
73. *Ibid.*, acte I, scène 7, p. 749.
74. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1998, p. 42.
75. *Op. cit.*, acte III, scène 11, p. 900.

76. *Ibid.*, p. 901.
77. *Ibid.*
78. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 292.
79. *Op. cit.*, acte I, scène 7, p. 748.
80. *Ibid.*
81. *Ibid.*, acte II, scène 8, p. 849.
82. *Ibid.*, acte II, scène 5, p. 826.
83. *Ibidem.*
84. *Ibidem.*
85. *Ibid.*, p. 827.
86. *Ibid.*, acte III, scène 13, p. 906.
87. *Ibid.*, acte I, scène 6, p. 740.
88. *Ibid.*
89. *Ibid.*, p. 741.
90. *Ibid.*, acte I, scène 10, p. 759.
91. *Ibid.*, acte III, scène 6, p. 889.
92. Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 438.
93. *Op. cit.*, acte III, scène 6, p. 888.
94. Christian Biet et Christophe Triau, dans *Qu'est-ce que le théâtre*, rappellent que là est l'essence du théâtre : « Jeu des corps, des espaces et des temps, jeu ludique ou critique, jeu enfin comme il y a du jeu entre les pièces d'une machine, ce petit espace vide empêchant qu'elle se bloque et assurant sa dynamique », *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006, p. 11-12.
95. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 886.
96. *Ibid.*, acte II, scène 8, p. 850.
97. *Ibid.*, acte I, scène 8, p. 752.
98. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 885.
99. *Ibid.*, acte I, scène 7, p. 839.
100. *Ibid.*
101. *Ibid.*, p. 845.
102. *Ibid.*, acte II, scène 8, p. 853 et 857.
103. Cette note concerne les descriptions de vêtements, *ibid.*, acte II, scène 1, p. 802.
104. *Ibid.*, acte I, scène 19, p. 777.
105. *Ibid.*, acte I, scène 14, p. 768.
106. *Ibid.*, acte II, scène 10, p. 866.
107. *Ibid.*, acte II, scène 5, p. 826.
108. *Ibid.*, acte II, scène 13, p. 872.
109. *Ibid.*, p. 873.
110. *Ibid.*, acte II, scène 8, p. 853.
111. *Ibid.*
112. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 23.
113. *Op. cit.*, acte I, scène 6, p. 742.
114. Mise en scène de Francis Perrin pour France 2, Théâtre des Variétés, novembre 2007.
115. Mise en scène d'Alain Françon, CDN de Lyon, 1990.
116. Mise en scène de Stanislas Nordey de *La Puce à l'oreille*, Théâtre National de Bretagne, 2003.
117. *Op. cit.*, acte I, p. 722.
118. *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 795.
119. *Ibid.*, acte II, scène 2, p. 815.
120. *Ibid.*, acte II, scène 8, p. 851.

INDEX

oeuvre citée Dame de chez Maxim (La)