

→ Un fil à la patte

de Georges Feydeau

mise en scène Georges Lavaudant

du 2 mars au 7 avril 2001

Grande salle



→ **Service de Presse**

Lydie Debièvre, Odéon-Théâtre de l'Europe
tél 01 44 41 36 00 - fax 01 44 41 36 56
dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>

→ **Location** 01 44 41 36 36

→ **Prix des places**

180 f, 140 f, 80 f, 50 f, 30 f

→ **Horaires**

Grande Salle : du mardi au samedi 20h - dimanche 15h

→ **Odéon-Théâtre de l'Europe**

1 Place Paul Claudel - 75006 Paris
Métro : Odéon - RER : Luxembourg

→ **Un fil à la patte** création

de **Georges Feydeau**
mise en scène **Georges Lavaudant**

décor **Jean-Pierre Vergier**
costumes **Brigitte Tribouilloy**
lumières **Georges Lavaudant**
son **Jean-Louis Imbert**

avec **Bouzid Allam,**
Gilles Arbona,
Hervé Briaux,
Natasha Cashman,
Gilles Fisseau,
Olga Grumberg,
Jean-François Lapalus,
Philippe Morier-Genoud,
Fabien Orcier,
Sylvie Orcier,
Annie Perret,
Eric Petitjean,
Patrick Pineau,
Agnès Pontier,
Marie-Paule Trystram

production : Odéon-Théâtre de l'Europe

Accueil des spectateurs déficients visuels avec audiodescription :
mercredi 21 mars à 20h, mardi 27 mars à 20h, vendredi 30 mars à 20h,
dimanche 1^{er} avril à 15h.
Renseignements : Accès Culture, Fabienne Dudek au 01 53 65 30 74.

Comment je suis devenu vaudevilliste ? C'est bien simple. Par paresse, tout simplement. Comment ! Cela vous étonne ? Vous ignorez donc que la paresse est la mère miraculeuse, féconde du travail. Et je dis miraculeuse, parce que le père est totalement inconnu.
Georges Feydeau

Feydeau, maître incontesté du rire, seigneur des boulevards, impressionnait ses contemporains les plus réticents. Le vaudeville avait beau passer, déjà en ce temps-là, pour un genre théâtral décadent, vulgaire et facile, Feydeau en usait avec une virtuosité presque effrayante, déchaînant comme à volonté les affres de la violence comique. Quel était donc son secret ? Peut-être tient-il à son profond sérieux, à son refus de toute complaisance, au soin maniaque qu'il apportait à son métier, à son sens de la noirceur que le rire peut côtoyer : la drôlerie de son théâtre est d'abord féroce. "Est comique", disait Bergson du vaudeville, "tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique". Or Feydeau est un grand illusionniste, un arrangeur hors pair, un implacable mécanicien. La vitesse et la folie de son théâtre ne laissent à son public aucun loisir de se retourner, le prenant pour ainsi dire à la gorge déployée. Ses silhouettes ne se dessinent qu'en mouvement. Chaque situation exige une réponse immédiate, improvisée sous nos yeux et pourtant fatale. Les intrigues de Feydeau sont d'une logique affolante et insaisissable (les critiques ont souvent remarqué que ses "arrangements d'actes et d'événements" sont aussi solides et convaincants qu'impossibles à résumer après le spectacle – on finit toujours par oublier en route un petit détail crucial). Personne n'a jonglé comme Feydeau avec les situations-type du vaudeville, leurs impasses catastrophiques, leurs résolutions délirantes. Il possède à fond les thèmes et les figures imposés d'un théâtre de la variation, où tout est d'abord affaire d'exécution et de tempo. On retrouve ainsi dans *Un fil à la patte*, mais traités à la manière noire et soigneusement sertis à leur place comme les rouages d'une machine infernale, toutes sortes d'accessoires et d'incidents dont Labiche avait déjà tiré parti : un pistolet bienvenu entre les mains d'un fils de bonne famille aux abois, les préparatifs d'une soirée de prestige chez une baronne, un faux ténor contraint de pousser la chansonnette, un retour au bercail dans la lumière glauque du petit matin... Ce théâtre-là a longtemps passé pour trop adulte ou trop enfantin. Dégénéré ou puéril, réactionnaire ou régressif. Trop léger, éventé, victime de sa propre efficacité. À éviter, en somme, comme l'adulte évite l'enfant qu'il fut. Mais Bergson savait de quelle humanité ce théâtre était le reflet, et de quelle profondeur ce rire était l'écume : "il est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mousse, il pétille. C'est de la gaîté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume". Sous la direction de Georges Lavaudant, la troupe de l'Odéon travaille à distiller la fraîcheur mordante de ce venin.

→ LE CHOIX DU FIL

Georges Lavaudant aime à conduire ses comédiens du grand répertoire à la création sans filet, de l'antiquité la plus vénérable à l'extrême contemporain. C'est un plaisir proprement théâtral que de voir en quelques jours des comédiens entrer d'un rôle, d'un type d'énergie dans un autre, avec la souple intensité de véritables "athlètes de l'affect". Ces variations, ces sautes de ton parfois convulsives, Georges Lavaudant et son équipe les ont souvent explorées : tantôt entre deux spectacles simultanés formant diptyque (*Tambours dans la nuit* et *La noce chez les petits-bourgeois*), tantôt entre deux spectacles successifs, ce que la dernière saison a illustré de façon particulièrement saisissante : à quelques semaines d'intervalle, la même troupe d'acteurs ou presque passait de la plénitude du verbe d'Eschyle à la sonate onirique pour bouches closes et pures présences que fut *Fanfares* -, tantôt enfin au sein d'un même spectacle (le dernier exemple en date étant une fois encore *Fanfares*, où Arlequin rimait visuellement avec requin et où Franz Kafka pouvait croiser sur sa route et saluer avec une exquise politesse un clown blanc). Cette année encore, à la faveur du calendrier et de ses hasards, quelques semaines à peine auront séparé la tragédie grecque (en tournée jusqu'au 18 décembre 2000) d'une comédie de la Belle Epoque. En choisissant de monter *Un fil à la patte*, Georges Lavaudant témoigne donc à nouveau de son goût violent des contrastes. La pièce de Feydeau paraît en effet s'opposer à la fois aux deux spectacles précédents, en donnant matière à une autre forme de folie théâtrale - fondée sur l'absurdité noire, le quiproquo mécanique et sauvage, la mesquinerie transcendantale - qui impose à ses interprètes une discipline d'une nature nouvelle. Car le genre du vaudeville est loin d'être facile, au contraire : le soin que Feydeau apportait en personne à la mise en scène de ses œuvres, dont il réglait parfois les effets à la seconde près, suffirait à en avertir. Depuis début janvier, Georges Lavaudant et les comédiens s'appliquent donc à cerner le style propre de Feydeau, à méditer l'hystérie des situations qu'il propose, en se consacrant patiemment à un travail collectif où les gestes et les intonations de tous les interprètes se prolongent et se répondent sans cesse, et où la déflagration comique est d'abord affaire de rythme et de ton justes.

→ 1869 : A SEPT ANS, GEORGES FEYDEAU DÉCOUVRE LE THÉÂTRE

Que jouait-on ? Je l'ai oublié. Mais je revins enthousiasmé. J'étais touché. Le mal venait d'entrer en moi. Le lendemain, après n'en avoir pas dormi de la nuit, dès l'aube, je me mis au travail. Mon père me surprit. Tirant la langue et, d'une main fiévreuse, décrêpant mes cheveux emmêlés par l'insomnie, j'écrivais une pièce, tout simplement.

- Que fais-tu là ? me dit mon père.

- Une pièce de théâtre, répondis-je avec résolution.

Quelques heures plus tard, comme l'institutrice chargée de m'inculquer les premiers éléments de toutes les sciences en usage, une bien bonne demoiselle, mais combien ennuyeuse !, venait me chercher :

- Allons, Monsieur Georges, il est temps.

Mon père intervint :

- Laissez Georges, dit-il doucement, il a travaillé ce matin. IL A FAIT UNE PIÈCE. Laissez-le.

Je vis immédiatement le salut, le truc sauveur. Depuis ce jour béni, toutes les fois que j'avais oublié de faire mon devoir, d'apprendre ma leçon, et cela, vous pouvez m'en croire, arrivait quelquefois, je me précipitais sur mon cahier de drames. Et mon institutrice, médusée, me laissait en paix.

Georges Feydeau

→ GEORGES FEYDEAU (1862-1921)

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

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

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

Dès cette même année 1908, Feydeau entreprend de renouveler sa manière et renonce aux procédés du pur vaudeville pour se concentrer sur les ressources comiques des dissensions entre époux. Ce versant de son œuvre, inauguré par *Feu la Mère de Madame*, est sans doute inspiré à la fois par le souci de s'illustrer dans un genre théâtral moins méprisé (en 1916, le chapitre *Théâtre* d'un ouvrage intitulé *Un demi-siècle de civilisation française (1870-1915)* cite, entre autres dramaturges dignes d'intérêt, Augier, Pailleron, Hervieu, Curel, Capus, Donnay ou Lavedan – Feydeau est complètement ignoré) et par ses propres malheurs conjugaux : séparé, puis divorcé de sa femme, Feydeau vivra en effet ses dernières années à l'hôtel Terminus. De cette époque datent des farces en un acte telles que *On Purge Bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue* (1911), *Léonie est en avance* (1911) et *Hortense a dit : " je m'en fous ! "* (1916). Mais Feydeau, vieillissant, a toujours plus de difficultés à terminer ses pièces (certaines restent d'ailleurs inachevées). En 1919, une affection syphilitique entraîne de graves troubles mentaux : Feydeau doit être interné dans une maison de santé de Rueil-Malmaison. Il y meurt en 1921.

D'après Henri Gidel :
Le Vaudeville, Paris, 1986.

→ UN FIL À LA PATTE - RÉSUMÉ

Acte I

La scène est chez Lucette Gautier, chanteuse de café-concert à la mode. Sa sœur Marceline meurt de faim : impossible au domestique Firmin de faire servir le déjeuner en l'absence de Lucette, qui n'est toujours pas levée à midi et quart. Tout s'explique quand elle paraît enfin, rayonnante : son amant Bois-d'Enghien, qui avait disparu depuis quinze jours, est revenu la veille au soir. Tandis qu'il s'habille, quelques invités arrivent dans l'antichambre : de Chenneviette, "le père de l'enfant de Madame", qui sert de régisseur à Lucette et vit à ses crochets ; puis Nini Galant, une vieille amie, venue annoncer son mariage avec un duc. Tous acclament Bois-d'Enghien à son entrée, ce qui le gêne un peu. Car à vrai dire, il n'est revenu que pour rompre, à la veille de ses noces avec Viviane, fille de la baronne Duverger. Pendant la conversation, Bois-d'Enghien s'aperçoit d'ailleurs que son mariage est annoncé dans le *Figaro* et s'empresse de faire disparaître le journal une première fois. Survient alors de Fontanet, invité à déjeuner par Lucette malgré sa mauvaise haleine. Comme il s'apprête à lui faire lire un article flatteur pour elle, Bois-d'Enghien lui arrache son *Figaro* et entraîne tout le monde à table.

Aux invités succèdent les visiteurs imprévus : Madame la Baronne Duverger, Bouzin, et un peu plus tard le général Irrigua flanqué de son interprète, Antonio. Madame la Baronne (qui bien entendu ne connaît ni Lucette, ni ses liens avec son futur gendre) est venue solliciter de la chanteuse un récital privé pour le soir même, à l'occasion du mariage de sa fille. Quant à Bouzin, clerc de notaire et un peu chansonnier à ses heures, il cherche à placer auprès de la vedette sa dernière production. Il est en train de faire connaissance avec la Baronne quand le domestique dépose dans l'antichambre le superbe bouquet d'un admirateur anonyme. Bouzin en profite pour y glisser discrètement sa propre carte de visite. La Baronne se résigne finalement à repasser après le déjeuner ; quant à Bouzin, sa chanson ayant paru stupide, il repart furieux. A peine est-il parti que les invités découvrent "son" bouquet. Lucette regrette d'autant plus sa brusquerie qu'elle trouve parmi les fleurs "une bague rubis et diamants". Lorsque Bouzin, qui a oublié son parapluie, revient, tous sont aux petits soins avec lui – et Bois-d'Enghien, désireux de se débarrasser de son encombrante maîtresse, lui confie en aparté que Lucette est prête à succomber à ses avances. Bouzin repart, enchanté, chercher sa chanson qu'il a laissée chez lui.

Lucette et Bois-d'Enghien sont restés seuls. L'heure est venue de rompre – mais Fernand ne peut s'y résoudre : Lucette prétend qu'elle se tuerait. Désespéré, Bois-d'Enghien se confie à de Chenneviette, qui lui apprend qu'un nouveau soupirant, aussi riche que passionné, ne demanderait justement qu'à lui succéder dans le cœur de Lucette. Le général Irrigua fait alors son entrée, et les deux hommes s'empressent de le laisser seul avec elle. Au cours de leur long dialogue (entrecoupé d'interventions de l'interprète du général), Lucette apprend d'abord que le bouquet et le bijou ne venaient pas de Bouzin, ensuite qu'Irrigua est prêt à tuer son amant pour la conquérir. Lucette s'éclipse un instant pour causer affaires avec la Baronne, laissant le général et Bois-d'Enghien en tête-à-tête. Ce dernier manque lui avouer qu'il est l'amant de Lucette quand il comprend pourquoi le général tient tant à le savoir, et répond donc que l'heureux élu se nomme Bouzin.

Entre Bouzin avec sa chanson. Le général lui saute à la gorge, et tous le chassent ignominieusement.

Acte II

La scène est dans la chambre à coucher de la Baronne Duverger, aménagée en loge de fortune. Viviane, aidée de sa gouvernante anglaise, Miss Betting, achève de se parer pour la soirée, au cours de laquelle doit être signé le contrat de mariage. Miss Betting, dont la mère est souffrante, ne pourra malheureusement y assister. Viviane confie à sa mère qu'elle aurait préféré épouser " un mauvais sujet ", que les autres femmes lui auraient jalosé : Bois-d'Enghien est un peu terne à son goût – on ne lui connaît aucune aventure, aucune femme qui se soit tuée pour lui.

Entre Bois-d'Enghien, qui joue les parfaits fiancés, séduisant ainsi la mère tout en décevant plus encore la fille. Il est suivi de près par de Fontanet, vieil ami de la Baronne, qui manque dévoiler dans quelles circonstances il a déjà croisé le fiancé plus tôt dans la journée. Bois-d'Enghien s'est à peine tiré de ce mauvais pas qu'arrivent Lucette, Marceline et de Chenneviette. Bois-d'Enghien n'a que le temps de se jeter dans une armoire. Malheureusement pour lui, la pièce doit servir de loge à Lucette, et l'armoire a été vidée pour qu'elle y range ses costumes. Lucette et Marceline ont donc tôt fait de le dénicher. Il improvise une justification extravagante, puis cherche à faire fuir Lucette en prétendant que les courants d'air dans le salon interdisent d'y chanter sans risque ; mais là-dessus, il doit détailler, car la Baronne survient. La chanteuse demande aussitôt à inspecter le salon ; les deux femmes s'y rendent. Bois-d'Enghien peut alors apprendre à de Chenneviette que c'est son propre contrat de mariage qui doit être signé incessamment. Viviane, Lucette et la Baronne reviennent. Au moment où les présentations vont être faites, de Chenneviette entraîne Lucette de force sous prétexte de lui montrer où est le vent coulis. Bois-d'Enghien explique son geste à la Baronne interloquée : c'est qu'il ne faut jamais prononcer des termes comme " fiancé " devant Lucette Gautier, traumatisée par un amour malheureux. Alors que Lucette revient, furieuse, c'est au tour de Bois-d'Enghien d'entraîner Viviane et sa mère hors de la pièce.

Entretemps, le général Irrigua, invité par Lucette, arrive enfin et fait connaissance avec l'haleine de Fontanet. Il est suivi de peu par le notaire, maître Lantery, dont le clerc n'est autre que Bouzin. Tous passent à côté pour la signature du contrat, sauf Lucette, Bois-d'Enghien et le général ; mais ce dernier aperçoit enfin Bouzin et se lance à sa poursuite. La Baronne, excédée, ordonne à Bois-d'Enghien de prendre le bras de sa fille et prononce le mot fatal de " fiancé ". Lucette s'évanouit. Dans la confusion qui s'ensuit, le général s'empare de la clef de Bois-d'Enghien pour la glisser dans le dos de Lucette (car si ce remède marche pour les saignements de nez, il est peut-être utile contre les évanouissements). Tous finissent par laisser Bois-d'Enghien seul avec Lucette, afin qu'il tente " un dernier effort ". Revenue à elle, Lucette tire d'abord un pistolet et fait mine de se suicider, puis, tout en câlinant Bois-d'Enghien, lui glisse dans le dos un épi tiré d'un bouquet champêtre. Bois-d'Enghien, qui ne supporte pas la démangeaison, commence à se déshabiller. Dès qu'elle juge la situation assez compromettante, Lucette se jette à son cou en hurlant.

Tout le monde fait irruption, surprenant le fiancé " en gilet de flanelle ".

Acte III

La scène représente le palier de l'appartement de Bois-d'Enghien. Sur ce palier s'ouvrent deux portes : l'une donne sur son cabinet de toilette, l'autre conduit à son salon. Jean, valet de Bois-d'Enghien, brosse les bottines de son maître lorsque celui-ci revient enfin, de fort mauvaise humeur, à dix heures du matin. Faute de clef, " oubliée dans le dos de quelqu'un ", il a dû passer la nuit à l'hôtel. Laisant la porte entrouverte, Jean sort aussitôt, car il est urgent de faire poser de nouvelles serrures.

Bois-d'Enghien se déshabille et commence ses ablutions quand il est dérangé par un couple en quête de la noce Brugnot, puis par Bouzin, venu lui présenter la note des frais et honoraires relative à son propre contrat de mariage. Pendant que Bois-d'Enghien la déchire, le général Irrigua sonne à l'autre porte. Comme le maître de maison n'est pas encore présentable, Bouzin fait obligeamment le tour de l'appartement pour ouvrir à sa place, tombe nez à nez avec son persécuteur, et parvient à se dissimuler à l'étage supérieur tandis que le général redescend à sa poursuite jusque dans la rue. Resté seul avec Bois-d'Enghien, Bouzin apprend enfin qu'Irrigua lui reproche d'être l'amant de Lucette Gautier. Bouzin proteste de sa bonne foi lorsque Lucette, munie de la clef, entre à son tour. Bouzin s'éclipse, stupéfait (l'aurait-elle suivi ?). Suit la scène de rupture. La maîtresse délaissée tente à nouveau le coup du pistolet, mais cette fois-ci, Bois-d'Enghien parvient à le lui arracher et s'aperçoit qu'il s'agit d'un accessoire de théâtre. Humiliée, Lucette part pour ne plus revenir.

Bois-d'Enghien, qui au cours de la dispute s'est risqué jusque sur le palier, se croit tiré d'affaire lorsqu'un courant d'air fait claquer derrière lui la porte de son cabinet. Il a beau sonner, Bouzin, échaudé par le général, n'ose plus ouvrir. C'est ainsi que Bois-d'Enghien est surpris en caleçon par la noce Brugnot, qui promet d'avertir les gendarmes. Là-dessus, le général Irrigua revient lui confier que la situation a changé : il était venu pour le tuer en tant qu'amant en titre de Lucette, mais celle-ci vient de lui affirmer qu'elle ne cédera à ses avances que si Bois-d'Enghien renonce à rompre avec elle. Bois-d'Enghien suggère alors au général un procédé infallible pour conquérir celle qu'il aime : prétendre que son amant lui impute " un vice dans la constitution [...] qui n'est appréciable que dans la plus stricte intimité ", ce qui poussera Lucette, par fierté, à démontrer à tout prix au général qu'il s'agit d'une calomnie.

A peine le bienheureux Irrigua a-t-il pris congé que Bouzin sort en claquant maladroitement la porte. Bois-d'Enghien, braquant sur lui le pistolet de Lucette, lui extorque son pantalon et sa veste. Bouzin, en tenue indécente, entend monter du monde et prend la fuite. Le concierge et quelques gendarmes le suivent, à la recherche d'un individu signalé par la noce Brugnot. Survient alors Viviane, qu'escorte Miss Betting : faisant croire à sa dame de compagnie qu'elle se rendait à son cours de chant, elle est venue avouer à Bois-d'Enghien que le scandale de la veille l'a métamorphosé à ses yeux en mari idéal. Bois-d'Enghien n'a plus qu'à expliquer à la Baronne, arrivée sur ces entrefaites, le sens réel de la scène de la veille, pour qu'elle consente à son tour au mariage.

Les gendarmes redescendent, traînant le clerc en caleçon, qui en appelle " à la postérité ".

Origines du vaudeville (XVe-XVIIe siècles). L'étymologie du mot reste incertaine. A l'origine, le "vau-de-vire" désignait une chanson gaie, souvent satirique, composée le plus souvent sur un air connu (constituant son "timbre" ou "fredon"). L'invention en serait due à un certain Olivier Basselin (vers 1400 – vers 1450), membre d'une association de poètes-chanteurs normands mentionnée dans un document d'époque sous le nom de "compagnons du Vau de Vire". Dès la fin du XVIe siècle, le "vau-de-vire", chanson populaire de circonstance, s'est répandu dans toute la France. Vers la même époque commencent à paraître des recueils de chansons dites "voix-de-villes", ce dernier nom visant sans doute à les distinguer d'un répertoire plus rural. "Ainsi une sorte de confusion se serait-elle produite entre l'expression *vau-de-vire*, dont l'étymologie normande aurait cessé d'être comprise, et *voix-de-ville* : ces termes représentaient deux genres qui ne se distinguaient pas suffisamment l'un de l'autre pour ne pas se confondre" (H. Gidel).

En 1607, l'inauguration du Pont-Neuf attire des "chantres", accompagnés par un violoniste, qui interprètent devant les badauds leurs couplets inspirés par l'actualité (d'où le terme de "pont-neuf" pour désigner les chansons les plus populaires). Le plus célèbre vaudevilliste de l'époque, Philippot dit le Savoyard, se produit sur le Pont pendant plus de quarante ans.

A la fin du XVIIe siècle, le vaudeville-chanson est déjà trois fois séculaire, et Boileau n'hésite pas à lui conférer la dignité d'un genre en le mentionnant dans son *Art poétique* (1674). Il est alors composé de couplets de quatre à huit vers environ, à chanter sur une mélodie préexistante, supposée connue d'un large public. Les recueils de vaudevilles les plus anciens ne contiennent donc pas de musique notée. Il faut attendre 1717 pour que Ballard publie sa *Clef des chansonniers ou Recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*. Il y note les airs des 300 vaudevilles les plus fréquemment employés par les paroliers de son époque.

Du chant au théâtre (XVIIe-XVIIIe siècles). Comment le vaudeville est-il entré dans le théâtre ? Le chant fait son apparition sur scène dès 1640, et Molière l'emploie dans les intermèdes du *Mariage forcé* (1664) ou du *Sicilien* (1667). Mais ce sont les comédiens italiens qui vont faire la fortune du procédé. Depuis 1680, date de leur arrivée à l'Hôtel de Bourgogne, ils agrémentent leurs canevas de vaudevilles chantés dont les airs sont souvent empruntés à un opéra à la mode.

En 1697, leur expulsion va précipiter les événements. Il existait alors à Paris deux foires très fréquentées : la Foire Saint-Germain (sur l'emplacement actuel du Marché du même nom) et la Foire Saint-Laurent (où se trouve aujourd'hui la Gare de l'Est). De nombreux saltimbanques y retrouvaient leur public, et quelques entrepreneurs de spectacles cherchaient à y monter des pièces en dépit du monopole détenu par la Comédie-Française et l'Opéra. Dès le départ des Italiens, plusieurs de ces directeurs de troupe s'emparèrent de leur répertoire. Ainsi commença une guérilla au cours de laquelle les formules du vaudeville furent progressivement mises au point.

Quelques étapes marquantes : en 1710, pour tourner l'interdiction qui leur était faite de parler en scène, certains acteurs imaginèrent de dérouler aux yeux du public des écriteaux en parchemin portant le texte de leur rôle ; quelques complices, disséminés parmi le public, chantaient alors ce texte sur un air connu que tous les spectateurs reprenaient en chœur. En 1712, "comme ces écriteaux, écrit Lesage, embarrassaient sur la scène, les acteurs s'avisèrent de les faire descendre du cintre [...]. L'écriteau était porté par deux enfants habillés en Amours [...]. Les enfants, suspendus en l'air par le moyen de contrepoids, déroulaient l'écriteau." Le chef-d'œuvre de ces "pièces à écriteaux" fut donné par Lesage à Foire Saint-Germain en 1713 : *Arlequin, roi de Serendib* est entièrement composé de vaudevilles chantés sur des airs différents.

→ BRÈVE HISTOIRE DU VAUDEVILLE JUSQU'À FEYDEAU

De l'Opéra-Comique au Théâtre du Vaudeville (XVIII^e siècle). En 1714, la fondation de l'Opéra-Comique amorce un début de reconnaissance d'un théâtre pouvant concurrencer la Comédie-Française et l'Opéra. Mais l'institution est d'abord contrainte à la fermeture, puis à toutes sortes de subterfuges : en 1722, son directeur, Francisque, doit ainsi commander à Piron une pièce entièrement faite de monologues, qui sont le seul type de texte dont la Comédie-Française lui concède la mise en scène. Deux ans plus tard, l'Opéra-Comique obtient enfin une reconnaissance officielle. En 1741, avec *La Chercheuse d'esprit*, de Favart, le vaudeville y remporte l'un de ses plus éclatants succès (la pièce, qui comprend 70 " timbres " ou airs différents, est l'une des plus jouées du XVIII^e siècle) et commence à fixer certains de ses types : en l'occurrence, l'ingénue aux propos plaisamment équivoques, lointaine ancêtre de la Viviane du *Fil à la patte*. En 1752, les chanteurs italiens de passage à Paris y interprètent *La Servante maîtresse*, opéra bouffe de Pergolèse. La fameuse " querelle des Bouffons " qui s'ensuit, opposant partisans de la musique italienne et tenants du style français, manque d'être fatale au vaudeville traditionnel : pour satisfaire les exigences nouvelles de son public, Favart lui-même doit désormais faire appel à des compositeurs pour ses œuvres. La crise dure près de vingt ans, mais le genre est à nouveau en vogue dès avant la Révolution : en 1792, rue de Chartres, près du Palais-Royal, est inauguré le Théâtre du Vaudeville.

Le vaudeville au XIX^e siècle : de Scribe à Labiche et Feydeau. Le genre connaît dès lors une floraison extraordinaire. Pour répondre à la demande du public, les auteurs travaillent souvent en équipe et produisent des quantités impressionnantes de pièces (Scribe en signe ou en cosigne plus de quatre cents, et Labiche en fait jouer 173 entre 1837 et 1877). Les sujets sont tirés aussi bien des nouvelles, des modes et inventions (Scribe consacre un vaudeville aux *Montagnes Russes* en 1816) que de faits divers ou de canevas traditionnels, quand l'auteur ne puise pas son inspiration à la plus pure fantaisie (*L'an 1841 et l'an 1941*, des frères Cogniard) ou à la farce plus ou moins parodique (*Ruy-Brac*, parodie de *Ruy-Blas*, due à Redon).

Pendant la première moitié du siècle, cette inflation et cette diversité sont favorisées par la simplicité de la structure du vaudeville. Un critique du temps, Lepeintre, note en 1823 : "Beaucoup d'auteurs [...] vous enfilent une vingtaine de couplets de portefeuille, bien niais, bien tendres, bien fades, et les mêlent avec une prose hachée en un jargon de boudoirs ". Cependant, aux alentours de 1825, Eugène Scribe (1791-1861) importe dans le vaudeville la solide technique dramatique de la comédie classique ou néo-classique (dont les modèles sont Corneille et Beaumarchais) et impose les normes de ce que Francisque Sarcey appellera plus tard " la pièce bien faite ".

L'influence de Scribe est énorme, mais son théâtre passe de mode dès le Second Empire, d'où cet hommage de Feydeau en 1905 : " Je vois que le dernier cri est de le traiter par-dessous jambe. Pourtant, je me souviens de deux choses : on m'a cité un de nos auteurs dramatiques parmi les plus célèbres qui, pour se former à son art, à ses débuts, n'avait rien trouvé de mieux que de prendre ce théâtre si décrié de Scribe ; il lisait le premier acte d'une pièce, fermait le livre et écrivait la suite à sa façon ; après quoi il comparait les deux versions. Eh bien ! S'il avait choisi Scribe, cela prouvait tout de même qu'il ne tenait pas pour si mauvaise école. Je me rappelle également que Meilhac [auteur avec Halévy de la plupart des livrets des opérettes d'Offenbach] avait toujours, comme livre de chevet, le théâtre de Scribe, et Meilhac, en fait de théâtre, s'y connaissait au moins aussi bien que tous les Aristarques d'aujourd'hui. C'est pourquoi, quoi qu'on en dise, et peut-être justement à cause de ce qu'on en dit, je reste persuadé que Scribe était tout de même un véritable auteur dramatique, et je le dis avec d'autant plus de conviction que je ne l'ai jamais lu ".

→ BRÈVE HISTOIRE DU VAUDEVILLE JUSQU'À FEYDEAU

Le déclin de Scribe coïncide à peu près avec l'avènement de Labiche (1815-1888), roi des boulevards tout au long du Second Empire. Labiche reprend et affine la tradition de la farce abracadabrante pour inventer le " vaudeville de mouvement ", dont il donne le type et l'un des chefs-d'œuvre en 1851 avec *Un Chapeau de Paille d'Italie* : sous un prétexte plus ou moins futile, les personnages sont lancés à toute vitesse de situation en situation et s'y heurtent l'un à l'autre, multipliant les quiproquos et les catastrophes apparemment sans issue.

Vers la même époque, le vaudeville commence à perdre les couplets qui faisaient son originalité. A cela deux raisons principales : la volonté de certains auteurs de se tourner vers des genres plus " nobles ", comme la comédie classique, susceptibles d'être reçus dans les grands théâtres ; la naissance de l'opérette (*Orphée aux Enfers* date de 1858). Cet effacement des passages musicaux (qui s'avéraient souvent injustifiés du strict point de vue de l'intrigue) s'opère toutefois progressivement. *Un Fil à la Patte*, par exemple, comprend encore un vaudeville au sens ancien du terme : à l'acte III, scène 8, Viviane et Bois-d'Enghien sont contraints de s'entretenir en chantant " sur l'air de Magali, de *Mireille* " - mais il faut noter que ce bref " vaudeville ", loin d'être une bouffonnerie gratuite, est justifié dramatiquement, puisque les deux amants doivent chanter pour donner le change à Miss Betting, qui chaperonne Viviane. Depuis 1870, le vaudeville désigne donc toute pièce d'une gaieté vive et sans prétention dont les ressorts comiques sont fondés essentiellement sur le comique de situation. Cette situation peut se réduire à un sketch sans grand rapport avec l'ensemble : les critiques de la fin du XIXe parlent alors de " vaudeville à tiroirs ", dont les auteurs improvisent parfois les textes en cours de répétitions. Elle peut aussi être préparée par un rigoureux enchaînement de causes. Feydeau se situe dans cette école du " vaudeville structuré " - comme l'appelle H. Gidel - et est par conséquent l'héritier, via Labiche, de la " pièce bien faite " de Scribe. Mais chez lui, la technique dramatique atteint un degré de subtilité insoupçonné avant lui : " Sachez-le, écrit Sarcey, dans une pièce de Feydeau, on ne pose pas, en entrant, son chapeau sur une chaise, sans que je me dise : Bon ! ce chapeau n'est pas là pour des prunes ! " Et à la finesse des préparations répond la complexité de l'intrigue, qui peut télescoper quatre ou cinq plans là où Scribe se contentait d'une action relativement simple. Pourtant, qu'il soit onirique ou mécanique, le cours des événements est toujours chez Feydeau implacablement logique. Si son œuvre (au moins jusqu'en 1908) peut néanmoins être rattachée au vaudeville, elle le doit au caractère typique des situations avec lesquelles jongle l'auteur (quiproquos, rencontres indésirables, etc.) ainsi que par les conventions de jeu qu'il met en œuvre (mouvements rapides et saccadés, apartés au public, etc.). Elles confèrent à ses pièces une étrangeté stylisée et une efficacité rythmique qui expliquent à la fois leur succès public, qui ne s'est jamais démenti (Feydeau n'a jamais connu de purgatoire - 16 films sont tirés de son répertoire entre 1919 et 1935) et leur prestige d'annonciatrices du Théâtre de l'Absurde.

D'après Henri Gidel : *Le Vaudeville*
(Paris, 1986)

Mon cher Basset,

Vous me demandez quelques souvenirs à propos du FIL A LA PATTE que le théâtre Gémier reprend demain mercredi ? Avec joie ! et cela pour deux raisons : d'abord parce que LE FIL A LA PATTE est de mon répertoire une des pièces que je préfère, et puis, parce que cela me rajeunit de dix-sept ans (une paille !) et cela fait toujours du bien de pouvoir se retremper dans un bain de jeunesse quand même illusoire.

Oui, mon cher, dix-sept ans ! C'est en janvier 1894 que fut donnée la première. Cela me paraît lointain ! lointain ! et pourtant précis, précis ! Comme quand on regarde par l'autre côté de la lorgnette ; bien net, mais tout petit.

C'était sous la direction Mussay et Boyer : je revois ma lecture aux artistes ; mes répétitions.

[...] Aujourd'hui, c'est toute une phalange nouvelle qui entre en lice ; mais une phalange solide, éprouvée et qui parfois peut supporter la comparaison avec celle qui l'a précédée.

[...] Quant à la pièce, il ne m'appartient pas d'en dire du bien !... du mal non plus, ce serait d'un mauvais père ; et puis on n'y croirait pas. Mais il est une chose que je crois pouvoir affirmer, une chose que j'ai constatée avec plaisir, c'est que LE FIL A LA PATTE n'a pas une ride, pas un cheveu blanc ! J'aurais à l'écrire aujourd'hui, bon ou mauvais, je n'en changerais pas un mot !

Et pourtant, quand je dis " pas un seul cheveu blanc ! " Si ! un ! C'est là le revers de la médaille des locutions qui deviennent populaires. Comme dans LA DAME DE CHEZ MAXIM : " Eh ! Allez donc ! C'est pas mon père ! ", dans LE FIL A LA PATTE, il y a le " soi-même " que répond le général Irrigua, chaque fois qu'on le présente à quelqu'un. L'expression fit fortune ; le lendemain, on se la répétait. Depuis, on l'a tellement mise à toutes les sauces, chaque fois qu'on présente un rastaquouère en scène, qu'aujourd'hui je me fais l'effet d'un monsieur qui réédite une plaisanterie périmée ; c'est moi qui ai l'air de piller les autres.

C'est à ce point qu'un moment j'ai positivement songé à supprimer l'expression. Et puis, ma foi, j'ai dit non ! Non ! S'il fallait que je supprime de mes pièces tout ce qu'on a pillé... !

Je sais bien qu'à cela on me répond pour me consoler : " Ne vous plaignez pas ! On n'emprunte qu'aux riches ! "

Je ne dis pas le contraire, mais au moins aux riches on leur demande leur consentement ! A moi, jamais ! On fait aussi bien, d'ailleurs !

.....

N'importe ! Vous m'avez rajeuni !

Merci !

Tout à vous.

Georges Feydeau

(Extraits d'une lettre d'avant-première, 9 mai 1911)

→ LE RIRE

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

Ce mélange est la vanité.

Bergson, *Le Rire*, III, ii

En résumé, nous avons vu qu'un caractère peut être bon ou mauvais, peu importe : s'il est insociable, il pourra devenir comique. Nous voyons maintenant que la gravité du cas n'importe pas davantage : grave ou léger, il pourra nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus. Insociabilité du personnage, insensibilité du spectateur, voilà, en somme, les deux conditions essentielles. Il y en a une troisième, impliquée dans les deux autres [...].

C'est l'automatisme. [...] Il n'y a d'essentiellement risible que ce qui est automatiquement accompli. Dans un défaut, dans une qualité même, le comique est ce par où le personnage se livre à son insu, le geste involontaire, le mot inconscient. Toute distraction est comique. Et plus profonde est la distraction, plus haute est la comédie.

Bergson, *Le Rire*, III, i

Qu'il y ait interférence de séries, inversion ou répétition, nous voyons que l'objet est toujours le même : obtenir ce que nous avons appelé une mécanisation de la vie. On prendra un système d'actions et de relations, et on le répétera tel quel, ou on le retournera sens dessus dessous, ou on le transportera en bloc dans un autre système avec lequel il coïncide en partie, - toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeables. La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre, et par conséquent dans l'exacte mesure où elle s'oublie elle-même, car si elle faisait sans cesse attention, elle serait continuité variée, progrès irréversible, unité indivisée. Et c'est pourquoi le comique des événements peut se définir une distraction des choses, de même que le comique d'un caractère individuel tient toujours [...] à une certaine distraction fondamentale de la personne. Mais cette distraction des événements est exceptionnelle. Les effets en sont légers. Et elle est en tout cas incorrigible, de sorte qu'il ne sert à rien d'en rire. C'est pourquoi l'idée ne serait pas venue de l'exagérer, de l'ériger en système, de créer un art pour elle, si le rire n'était un plaisir et si l'humanité ne saisisait au vol la moindre occasion de le faire naître. Ainsi s'explique le vaudeville qui est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses. Le fil qui le relie à la vie réelle est bien fragile. Ce n'est guère qu'un jeu, subordonné, comme tous les jeux, à une convention d'abord acceptée.

Bergson, *Le Rire*, II, i

→ LE VAUDEVILLE EST-IL MORT ?

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

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

Ce que je reproche particulièrement aux détracteurs du vaudeville comme du mélodrame, c'est leur mauvaise foi dans la lutte qu'ils entreprennent. Lorsqu'un vaudeville ou un mélodrame tombe, vous les entendez tous hurler en chœur : " Vous voyez bien que le vaudeville est mort ! Quand je vous disais que le mélodrame était fini ! " Pourquoi donc deviennent-ils subitement muets dès qu'un vaudeville ou un mélodrame réussit ? Que diable ! soyons de loyaux adversaires ! Nous voyez-vous profiter de la chute de telle ou telle comédie – et il en tombe ! – pour déclarer que la comédie est morte ? Allons donc ! nous aurions trop peur de passer pour des imbéciles ; avez-vous donc moins souci de l'opinion que nous ?

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

D'ailleurs, à quoi bon discuter ? il est entendu que tout ce qui n'est pas le théâtre que font ces messieurs n'est pas du théâtre : " Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis ! " Tout ceci, comme dirait notre Capus, n'a aucune espèce d'importance. Il y a des éternités que les genres en vogue ont des envieux qui cherchent à les saper, et ces genres ne s'en portent pas plus mal ! Le chiens aboient, la caravane passe !

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

Georges Feydeau
1905

Quand j'étais écolier, j'éprouvais un ravissement à écrire des comédies car, par elles, j'échappais à la tâche prescrite qui m'a toujours été odieuse. J'aime les fruits défendus et les chemins de traverse. Or, aujourd'hui, la situation est retournée. Le théâtre est devenu pour moi la règle, le devoir. C'est mon métier. C'est la voie où il faut que je marche normalement. Cela suffit pour que j'aie le désir de m'en écarter. Quand je commence une pièce, il me semble que je me verrouille dans un cachot et que je m'en évade quand je la termine. Oh ! non, je ne suis pas de ceux qui enfantent dans la joie. En arrangeant les folies qui déchaînent l'hilarité du public, je n'en suis pas égayé, je garde le sérieux, le sang-froid du chimiste qui dose un médicament. J'introduis dans ma pilule un gramme d'imbroglio, un gramme d'observation. Je malaxe du mieux qu'il m'est possible ces éléments. Et je prévois presque à coup sûr l'effet qu'ils produiront.

Georges Feydeau

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

Depuis, j'ai compris combien il travaillait !... " Si tu veux faire rire, m'expliqua-t-il un jour, prends des personnages quelconques. Place-les dans une situation dramatique, et tâche de les observer sous l'angle du comique. Mais surtout ne les laisse rien dire, ne les laisse rien faire qui ne soit strictement commandé par leur caractère, d'abord, et par l'action ensuite. Le comique, c'est la réfraction naturelle d'un drame. "

Michel Feydeau

[cité par Jacques Lorcey : *Georges Feydeau*, Paris, 1972, p. 194]

Je pars toujours de la vraisemblance. Un fait – à trouver ! – vient bouleverser l'ordre de marche des événements naturels tels qu'ils auraient dû se dérouler logiquement. J'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce à une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour aboutir au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j'enrichis le débat... Les personnages doivent être extraordinaires, du moins dans leur caractère. Eh bien ! quand j'ai un premier rôle qui pourrait paraître invraisemblable, je prends soin de lui donner pour compagnon un personnage secondaire, mais qui dans la même ligne est plus invraisemblable encore, et, par opposition, fait paraître le premier presque logique. Mais je ne l'emploie que dans des scènes intermédiaires, laissant aller mon personnage jusqu'à l'extrême, lorsque le rire est déclenché, ou doit l'être...

Georges Feydeau à Michel-Georges Michel

[cité par Jacques Lorcey, *ibid.*]

→ **RÉPONSES À UN QUESTIONNAIRE**

Travaillez-vous dans la joie ?

Si je savais où on apprend ce métier-là !

Quel est votre violon d'Ingres ?

Le théâtre. Mon métier, c'est la peinture. Le public a interverti tout ça.

S'il vous fallait vous contenter de cinq livres en quelque exil, lesquels emporteriez-vous comme inséparables amis ?

Emporter cinq livres ! Mais je ne pense qu'à en perdre, je fais de la culture physique pour ça.

Quel est le plus grand bienfaiteur de l'humanité ?

Je le cherche pour aller le voir.

La jeune génération vous semble-t-elle supérieure ou inférieure à celle qui l'a précédée ? Par quelle qualité ou quel défaut ?

La jeune génération est très inférieure à celle qui l'a précédée. Parbleu ! Tout de même si je pouvais en faire partie...

Quel est le chef-d'œuvre de la peinture que vous auriez le plus de peine qu'on volât après la Joconde ?

C'est une dame que je connais, mais après vous avoir dit ça, je ne peux pas vous la nommer.

Quel est le coin de campagne, la ville ou le pays, où vous vous êtes dit, ne fût-ce qu'un instant : c'est là que je voudrais vivre toute ma vie ?

C'est généralement celui où trois jours après on s'écrie : " Mon Dieu ! à quelle heure est-ce qu'il y a des trains ? "

Etes-vous féministe ? Allez-vous jusqu'au suffrage des femmes ?

Si je vais jusqu'au suffrage des femmes ! Vous avez une façon d'appeler les choses !

Quelle est la qualité qui, en notre siècle, assure le bonheur ?

Les gens riches vous disent que ce n'est pas la fortune. Il faut les croire, sans cela il est probable qu'ils vous donneraient un peu de la leur.

Les Annales, n° spécial, décembre 1913
(cité par Jacques Lorcey : *Georges Feydeau*, Paris, 1972, pp. 233-234)