

HÔTEL FEYDEAU
d'après Georges Feydeau
mise en scène Georges Lavaudant

ODEON
Théâtre de l'Europe

6 janvier – 12 février 2017
Odéon 6^e

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT



SERVICE DU DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS PUBLIC DE L'ENSEIGNEMENT

Clémence Bordier / 01 44 85 40 39
clemence.bordier@theatre-odeon.fr

Coralba Marrocco / 01 44 85 41 18
coralba.marrocco@theatre-odeon.fr

HORAIRES

du mardi au samedi à 20h
dimanche à 15h – le 4 février à 14h30
relâche le 8 janvier

Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon
Paris 6^e

SOMMAIRE

Générique du spectacle (ci-contre)

1^{re} PARTIE

LE PROJET DE MISE EN SCÈNE

- A. Présentation de la pièce
- B. « Une pastille de rire pur »
- C. Une traversée de l'univers de Feydeau

2^e PARTIE

FEYDEAU ET LA MÉCANIQUE DU RIRE

- A. Le vaudeville
 - Définition du vaudeville au XIX^e siècle
 - Le vaudeville est-il mort ?
- B. La cruauté du rire
 - La mécanique de la farce conjugale
 - « La réfraction du drame »
- C. Bergson et la mécanique du rire

3^e PARTIE

GEORGES LAVAUDANT, UN ARTISTE PROTÉIFORME

- A. Balade dans le théâtre de Georges Lavaudant
- B. Lumière et décors dans le théâtre de Georges Lavaudant
- C. Le théâtre, territoire d'authenticité

QUELQUES REPÈRES

SUR GEORGES FEYDEAU ET GEORGES LAVAUDANT

HÔTEL FEYDEAU

d'après Georges Feydeau
mise en scène Georges Lavaudant

6 janvier – 12 février
Odéon 6^e

avec

Gilles Arbona
Astrid Bas
Lou Chauvain
Benoît Hamon
Manuel Le Lièvre
André Marcon
Grace Seri
Tatiana Spivakova

dramaturgie

Daniel Loayza

lumière

Georges Lavaudant

décor, costumes

Jean-Pierre Vergier

son

Jean-Louis Imbert

maquillage, coiffure, perruques

Sylvie Cailler

Jocelyne Milazzo

chorégraphie

Francis Viet

collaborateur artistique

Moïse Touré

assistante à la mise en scène

Fani Carenco

assistante aux costumes

Géraldine Ingremeau

assistant à la chorégraphie

Darrell Davis

régisseur général cie LG

Théâtre

Laurent Cauvain

administrateur cie LG Théâtre

Elias Oziel

chargée de production cie LG

Théâtre

Juliette Augy-Bonnaud

et l'équipe technique de

l'Odéon-Théâtre de l'Europe

durée

1h30

production

Compagnie LG Théâtre

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Archipel, scène nationale
de Perpignan

avec la participation artistique du
Jeune théâtre national



AUDIODESCRIPTION

mardi 24 janvier / 20h

dimanche 29 janvier / 15h

avec le soutien

de la Fondation RAZE

SURTITRAGE

EN FRANÇAIS

dimanche 22 janvier / 15h

mardi 31 janvier / 20h

1^{re} PARTIE

LE PROJET DE MISE EN SCÈNE

A. Présentation de la pièce

Quelques variations d'une drôlerie sauvage sur le couple bourgeois comme jeu de massacre. Plus féroce que jamais, le maître du vaudeville y détaille les étapes menant de la première grossesse jusqu'aux ultimes soubresauts des unions en déconfiture. Georges Lavaudant a puisé dans les dernières comédies de Feydeau les éléments d'une traversée crépusculaire et hilarante: entre cauchemar et haute voltige verbale, homme contre femme, enfant contre parents, maîtres contre domestiques – tous contre tous et chacun pour soi.

Vers 1907, sans crier gare, Feydeau change de manière. Depuis quinze ans, ses spectacles ne désemplassent pas. Son règne sur le boulevard est tout à fait incontesté. La critique même, tentée d'abord de faire la fine bouche devant ces œuvres d'un genre «mineur», a fini par rendre les armes. Personne n'agence avec autant de soin diabolique les intrigues les plus délirantes, où chaque détail s'explique par la cascade de conséquences catastrophiques qui finiront par en découler. Personne n'aligne comme lui les répliques les plus bouffonnes, mais en veillant toujours à les inscrire dans un mouvement dramatique qui en justifie le surgissement, car «le théâtre», comme il l'écrit lui-même en 1905, «avant tout, c'est le développement d'une action». Et pourtant, à quarante-cinq ans, sans raison apparente, Feydeau remet son titre en jeu. D'après une tradition familiale, tout s'est joué pendant une fin de semaine trop pluvieuse chez des amis. Feydeau a préféré garder la chambre, s'est fait apporter de quoi écrire, et aurait composé *Feu la mère de Madame* en deux jours. Montée quelques mois plus tard, la comédie en un acte s'ajoute à la liste de ses succès. Il y a de quoi. *L'horrible nuit de Lucien et d'Yvonne* est une bombe comique inoubliable. Mais cette fois-ci, fini les enchaînements virtuoses, les rebondissements ouvertement absurdes. Place au gros plan. Le canevas paraît ne reposer sur presque rien. Il suffit à Feydeau d'un mari qui rentre un peu trop tard d'un bal costumé en Louis XIV, d'un valet un peu abruti qui frappe à la mauvaise porte pour annoncer une triste nouvelle. Le reste est affaire de verve («Ah! non! tu ne vas pas vomir! je ne t'ai pas épousé pour ça!»), de peinture de caractères (acariâtres, égoïstes, minables, bien entendu) et d'invention, seconde après seconde, de détails qui s'accumulent jusqu'à l'explosion. Quelques mois plus tard, en septembre 1909, Feydeau quitte le domicile conjugal pour prendre ses appartements à l'hôtel Terminus, ce qui avait le mérite de la clarté. C'est donc au Terminus que Feydeau achève son dernier cycle théâtral, visiblement inspiré par la crise de son couple: cinq variations en un acte sur la guerre éternelle qui sévit dans certaines intimités matrimoniales. On y croise, entre autres, des pots de chambre de toutes tailles, une épouse piquée sur la croupe par une guêpe, Georges Clemenceau (hors champ), un macaroni agressif et toutes sortes de maux d'estomac, dont «l'entérite relâchée»... Feydeau songea à les réunir lui-même sous un titre générique: «Du mariage au divorce». La maladie ne le lui permit pas.

Georges Lavaudant a déjà brillamment prouvé son amour du vaudeville. Une première fois du côté de Labiche, avec *Un Chapeau de paille d'Italie* (TNP, 1993). Puis du côté de Feydeau, avec *Un Fil à la patte*. (Odéon, 2011). Plutôt que présenter l'intégralité de ses dernières comédies, il en a tiré les éléments d'une traversée rapide de cet univers crépusculaire, mêlant à des extraits des pièces citées divers autres fragments, dont le début d'une comédie inachevée. On peut anticiper un grand numéro de cirque cauchemardesque: très provocateur, très spirituel, entre clownerie à la manière noire et haute voltige verbale. Une danse à couteaux tirés entre adversaires irréconciliables: homme contre femme, enfant contre parents, maîtres contre domestiques tous contre tous et sauve qui peut.

Présentation de l'Odéon-Théâtre de l'Europe,
www.theatre-odeon.eu/fr/spectacles/hotel-feydeau

B. « Une pastille de rire pur »

ENTRETIEN AVEC GEORGES LAVAUDANT

Avec Hôtel Feydeau, ce n'est pas la première fois que vous abordez le vaudeville...

Georges Lavaudant : Non. Il y a eu *Le Chapeau de Paille d'Italie* au Théâtre National Populaire en 1993, recréé à l'Odéon en 1997. Puis *Un Fil à la patte*, de Feydeau, également à l'Odéon, en 2001. J'ai aussi mis en scène *On purge Bébé* à Madrid en 2008, avec une très grande actrice, Nuria Espert, dans le principal rôle féminin. Il avait fallu traduire le texte en espagnol, ce qui avait permis à tout le monde d'apprécier à quel point cette langue est précise. Feydeau n'avait pas été monté en Espagne depuis des dizaines d'années – en tout cas, on n'avait pas retrouvé trace d'une production ni sous Franco, ni depuis le rétablissement de la démocratie.

À l'époque de la création du Chapeau, plus d'un spectateur a pu trouver surprenant qu'un metteur en scène du théâtre public monte ce genre d'auteur. Aujourd'hui, la bataille est gagnée ?

« Bataille », c'est beaucoup dire ! Pour être clair, Patrice Chéreau a monté *L'Affaire de la rue* de Lourcine dès 1967, puis Jean-Pierre Vincent a mis en scène *La Cagnotte* en 1971. Grüber est revenu à *L'Affaire...* en 1988. Même si ce répertoire restait un peu inattendu, on peut vraiment dire qu'il y avait déjà eu une lecture, disons « post-marxiste » de certaines pièces de Labiche.

Mais le cas de Feydeau est différent.

C'est vrai. Labiche est entré dans le répertoire du théâtre public parce qu'il permettait une lecture critique de la bourgeoisie française au milieu du XIX^e siècle. Feydeau, lui, était considéré comme appartenant au boulevard, ou aux acteurs du boulevard. Ce qui n'était d'ailleurs pas forcément si mal, comme on s'en rend compte aujourd'hui, à distance d'époque. Bien sûr, c'était souvent caricatural, surjoué, complaisant, mais il y avait aussi quelques très grands acteurs, du calibre de Jacques Charon, Robert Hirsch ou Micheline Boudet, qui défendaient Feydeau à la Comédie-Française ou ailleurs avec une maestria qu'on peut toujours leur envier.

Pourquoi revenir aujourd'hui à ce répertoire-là ? Par goût du contraste, après avoir travaillé sur l'écriture de Marie NDiaye ?

J'aime le contraste, en effet, mais ce n'est pas quelque chose que je recherche consciemment. Je ne suis pas quelqu'un qui théorise ses choix de spectacle. Mais à ma façon, je suis sensible à l'air du temps, et dans une époque où tellement de spectacles tournent autour de thématiques sociétales, sociales ou politiques, je me suis dit que cela pourrait faire du bien d'envoyer une petite pastille de rire pur, de délire, en même temps léger et sinistre, c'est vrai, mais quand même plutôt du côté de la légèreté.

Cet Hôtel Feydeau ne propose donc pas une lecture critique, sociologique, du théâtre de son auteur ?

Ce n'est pas du tout sous cet angle que j'ai pris ces quatre ou cinq pièces. Feydeau critique très bien la bourgeoisie de son temps, c'est tout à fait explicite, pas besoin d'en rajouter sur ce plan-là. Sa théâtralité, par contre, sa science du plateau, la matière qu'il propose aux acteurs, sont un sujet de travail passionnant.

Pourquoi quatre pièces plutôt qu'une seule ?

En soi, ce n'est pas une nouveauté. Didier Bezace, Alain Françon et d'autres ont aussi eu l'idée d'aborder l'ensemble de ce cycle, que Feydeau lui-même avait intitulé «Du mariage au divorce». Les pièces que j'ai retenues sont celles qu'on associe à peu près toujours entre elles. Mais j'ai pris une direction un peu particulière. Je voulais vraiment un télescopage. Non pas jouer des versions intégrales, ni même réduire les pièces en conservant la ligne de leurs intrigues, comme des têtes de Jivaro, mais les fragmenter, les casser, pour que le spectateur puisse assister à emboutissage extrêmement rapide, «en une seule soirée» – c'est Thomas Bernhard, dans une de ses comédies courtes, qui parle justement de monter ainsi Shakespeare, «tout Shakespeare en une seule soirée». Cela crée une énergie théâtrale particulière.

Est-ce que ces pièces se prêtent à être rapprochées ?

Les thèmes de l'auteur y reviennent deux, trois, quatre fois, obsessionnellement : les pots de chambre, l'entérite passent d'une pièce à l'autre, la conversation tourne souvent autour d'allusions scatologiques – c'est évidemment *On Purge Bébé* qui le manifeste sous la forme la plus visible, mais on retrouve cette thématique partout. C'est très différent des comédies comme *Un Fil à la patte*, *Le Dindon*, etc., qui carburent au cocufiage, aux cocottes... Ici, le couple ne se déchire pas autour de l'adultère, de la tromperie. En fait, on pourrait presque dire que les affrontements se déclenchent sur n'importe quel prétexte, sauf justement ceux-là. Chacun veut avoir raison, avoir le dernier mot, et c'est cela qui fait avancer l'histoire. Ces pièces sont des duels, elles ne sont pas du tout psychologiques.

Le moteur dramatique n'est plus le désir, mais le pouvoir ?

Oui, tout à fait. Le pouvoir sur l'autre. Et pour les hommes, le pouvoir tout court, le pouvoir politique. Dans *N'te promène donc pas toute nue*, par exemple, il est question de Clemenceau, de la Chambre, et le protagoniste rêve d'un poste important. Mais sa femme lui lance : «Ministre de la Marine, toi qui ne sais même pas nager!». C'est toujours ainsi. La folie des grandeurs masculine est une enflure que la femme s'empresse de dégonfler. Monsieur rentre chez lui avec ses ambitions, et madame entreprend de les lui démolir. Monsieur peut se fantasmer en artiste, comme dans *Feu la mère de madame*, ou en Président, ou en fournisseur

exclusif du Ministère de la Guerre, comme dans *On Purge Bébé*. A tous les coups, leurs épouses les renvoient à leur nullité, comme pour affirmer leur pouvoir sur l'unique terrain qu'on leur laisse : le domicile conjugal où elles sont confinées. Le corps est du côté des femmes – la grossesse, la nudité – et le costume, la comédie sociale, du côté des hommes – mais pour le coup, le roi est aussi nu que la reine, et aussi nul. Ce sont deux systèmes qui s'affrontent, également égoïstes et repliés sur eux-mêmes : aux femmes l'émotivité, la dimension familiale, aux hommes le contrôle des apparences et le jeu social. C'est une guerre à mort, d'autant plus sauvage que le ressort du désir n'y est plus. Il n'y a plus d'amour, et donc, il n'y a plus l'illusion d'un lyrisme possible, même dégradé, même sordide. Les pièces sont raclées jusqu'à l'os, pas de scories, pas de digressions, elles sont brutales, désespérantes. Et pourtant, il faut les jouer avec une forme de gaieté. Comme disait Bergson, ce rire est « une mousse à base de sel », mais il faut qu'il reste une mousse, qu'il conserve cette légèreté. Je sais bien que Vitez a dit un jour qu'il croyait parfois lire Ibsen en feuilletant Feydeau, mais à mon avis, il voulait surtout indiquer par là que le comique mérite d'être pris au sérieux tout autant que le drame, et que Feydeau est un auteur tout aussi « noble » qu'Ibsen. Cela n'implique pas qu'il faille jouer l'un comme l'autre.

Quelles qualités ce théâtre réclame-t-il de ses interprètes ?

Une très grande précision. C'est d'ailleurs toute l'œuvre de Feydeau qui l'exige, et pas seulement ses dernières pièces. À la virgule près, au point de suspension près, au guillemet près. Souvent les personnages se coupent la parole : là aussi, l'interruption se joue à la demi-seconde près. C'est d'une virtuosité impitoyable. Aucune approximation n'est permise. Impossible d'improviser, de rajouter du texte, des « euh », des « ah »... Ce sont des partitions rigoureuses, absolues : des enchaînements de duos, de trios, de quatuors, de quintettes. On y travaille en ce moment, et comme on dit, on est « dans le dur ». La dureté vient de ce que dans cette phase, on a tendance à vouloir meubler. Même si on ne met pas de chair autour des phrases, on ne peut pas s'empêcher de chercher un certain type de points d'appui pour le jeu, et ça n'avance pas à grand-chose. Il faut se concentrer sur le tranchant de la langue et ne pas en dévier une seule seconde. Garder les yeux sur la mécanique – et pourtant la maintenir vivante.

Quelles sensations cette dramaturgie si particulière vous inspire-t-elle ?

Trapèze sans filet, avion sans parachute... C'est vertigineux, et dès qu'on tombe, on tombe. On n'a rien à quoi se rattraper. Aucun accessoire à quoi se raccrocher. Curieusement, la scénographie très rigoureuse conçue par Jean-Pierre Vergier nous aide justement parce qu'elle ne nous fait aucun cadeau : elle est un constant rappel à la discipline du travail, elle nous oblige à tout distiller, à nous concentrer sur l'essentiel. Feydeau est plus noir que Labiche. Il est plus brillant, plus comique, plus nerveux, mais noir – c'est une sorte de désert d'humanité, il n'y a rien, rien, rien, rien, rien. Chez Labiche, d'une certaine manière, il y a un univers poétique. C'est un théâtre humain, généreux. Il y a chez lui une forme d'innocence, de naïveté, qui est très belle. Bien sûr, l'argent, le pouvoir, la médiocrité sont là... Mais une certaine tendresse aussi, et un souvenir des espaces romantiques. Les Perrichon partent en voyage vers la Mer de Glace, la noce de Fadinard se lance dans une course-poursuite à travers Paris, s'enfonce dans la colonne Vendôme, finit sa nuit devant le 8, place Baudoyer... On est souvent à l'air libre. Feydeau, lui, nous enferme dans un huis-clos presque expérimental qui peut vite devenir irrespirable. Maintenant que j'y pense, il me semble que

ses espaces sont presque toujours des intérieurs : salons, chambres à coucher, bureaux, cuisines, paliers... On ne sort pas. Pas d'échappatoire. C'est comme regarder des insectes s'agiter dans un vivarium.

Comment avez-vous choisi de réduire les quatre pièces ?

On pourrait croire que les pièces sont toutes entières des tissus de digressions géniales. Ce n'est pas faux. Mais si on se met à les couper toutes, qu'est-ce qui reste?... Si par exemple on attaque *Feu la mère de madame* au moment où le titre commence à être justifié, on perd quasiment la première moitié de la comédie ! Il faut une règle. Ce qui m'a guidé, c'est l'affrontement des couples autour d'un problème : l'enfant à purger, la nudité à cacher, l'envie de la femme enceinte qui veut absolument que son mari se mette un pot de chambre sur la tête... À chaque fois, j'ai essayé de dégager nettement le principal point de fixation de la bagarre. Dans *Feu la mère de madame*, c'est plus délicat : au début, il y a le costume Louis XIV du mari, qui entraîne des jeux de mots mortifiants pour lui, mais le vrai centre de la querelle, c'est plutôt le lit, le repos nocturne, la paix... Et au moment où le couple est enfin sur le point de dormir, le monde extérieur relance toute l'affaire et conduit ces deux-là encore plus loin dans l'épuisement.

Si *Feu la mère de madame* est atypique, c'est que monsieur et madame ne sont pas encore face à face dans le duel à mort...

Oui, ils peuvent conclure une alliance au détriment d'un bouc émissaire. Les protagonistes de Feydeau peuvent reporter leur haine, leur méchanceté, leur frustration sur un tiers, qui est le plus souvent un serviteur. Dans *Feu la mère...*, les reproches qu'on fait au valet sont absurdes et futiles : il a eu le tort d'annoncer une mort qui n'a pas eu lieu ! C'est terriblement sinistre. En somme, il a dérangé ce couple pour rien... Et c'est grave, car pendant quelques instants, ils se voyaient déjà hériter de la fortune de la mère de madame... L'argent, la cupidité sordide, encore un thème qui court à travers ces comédies. Comme l'ambition, il s'agit d'un substitut du désir disparu.

Et donc, pour en revenir aux coupes...

Les connaisseurs verront vite qu'il manque des passages extraordinaires. Le plus difficile a été de veiller à ce que les mécaniques fonctionnent, même quand elles sont amputées de certains rouages. Pas si simple... Un critique disait que chez Feydeau, si on voit un chapeau sur une chaise au début de la pièce, on peut être sûr qu'avant la fin il aura servi à quelque chose ! J'ai en tout cas fait attention à ce que chaque fragment retenu et monté dans ce cut-up théâtral soit compréhensible hors contexte. C'est de loin le problème le plus délicat qui s'est posé au montage. Les matériaux ne manquent pas pour construire une traversée de Feydeau en mode Hellzapoppin. La difficulté, c'est de rythmer la folie tout en préservant la lisibilité de chaque pièce du puzzle.

Alors, où en est le rythme d'ensemble ?

Au jour d'aujourd'hui, on n'a pas encore enchaîné notre dizaine de fragments – deux par pièce, plus le prologue de *Cent Millions qui tombent* et un épilogue de deux minutes en forme de collision totale. La mise au point du mouvement d'ensemble va être délicate. On ne peut pas être tout le temps pied au plancher. Il faut donner de l'air, inventer des reliefs, faire jouer les fragments les uns par rapport aux autres. C'est là que les interventions de Francis Viet, un chorégraphe qui est souvent présent sur mes spectacles, vont prendre toute leur importance, au cours des quinze derniers jours de mise au point à l'Odéon.

Hôtel Feydeau ne mélange pas seulement des pièces, mais des générations d'acteurs différentes. Est-ce un choix ?

Ce n'est pas un hasard, c'est vrai. Il y a toujours eu cette idée de former un petit «commando Feydeau» avec différentes énergies de jeu, en saisissant cette occasion pour faire se rencontrer, à un bout de la chaîne, de grands interprètes, des vieux briscards – il ne faut pas qu'ils se formalisent si je les appelle ainsi : Gilles Arbona, André Marcon, on se connaît depuis des dizaines d'années – et à l'autre bout, des comédiens qui entrent tout juste dans la carrière. J'ai connu les jeunes actrices d'*Hôtel Feydeau* au Conservatoire il y a moins de deux ans. Entre ces deux générations, il y en a une qui tient un peu le milieu : Manuel Le Lièvre et Astrid Bas ; je les ai aussi rencontrés au Conservatoire, mais c'était il y a vingt ans. Les face-à-face orchestrés par Feydeau sont un formidable terrain de rencontre pour cette troupe qui couvre, l'air de rien, un demi-siècle d'art théâtral.

Propos recueillis par Daniel Loayza, Paris, 9 décembre 2016

C. Une traversée de l'univers de Feydeau

PRÉSENTATION DES CINQ PIÈCES À L'ORIGINE DU SPECTACLE
HÔTEL FEYDEAU.

Feu la Mère de Madame – 1908

Lucien, rentré tard du bal des Quat'z'Arts , réveille sa femme Yvonne, qui commence à lui faire une scène. La tempête passée, un valet de chambre sonne à la porte, au moment où les deux époux se couchent. Le messenger est porteur d'une bien terrible nouvelle : la mère de Madame est morte. Alors que tout le monde s'active pour se rendre chez la mère de Madame, le couple apprend que le valet vient de commettre une horrible méprise : il s'est trompé de personne, c'est la mère des voisins qui est morte.

YVONNE.

Oh!... je ne te fais pas de scène! je constate.

LUCIEN, *descendant un peu en scène*.

Si tu ne comprends pas qu'un homme a besoin, pour ne pas s'encroûter, de tout voir, de tout connaître... pour former son esprit...!

YVONNE, *avec un profond dédain*.

Oh! non...! non! écoutez-moi ça! T'es caissier aux Galeries Lafayette; c'est ça qui peut te servir pour ta profession, de connaître le bal de Quat'-Z'arts!

LUCIEN, *piqué*.

Je ne suis pas que caissier! je suis peintre.

YVONNE, *haussant les épaules*.

T'es peintre! tu barbouilles.

LUCIEN, *vexé*.

Je barbouille!

YVONNE.

Absolument! Tant qu'on ne vend pas, on barbouille. Est-ce que tu vends ?

Léonie est en avance – 1908

Dans une famille bourgeoise Léonie est sur le point d'accoucher. Hélas! Les règlements de compte et les mesquineries entre beaux-parents et gendre vont bon train, l'arrivée d'une sage-femme tyrannique finit de chambouler toute hiérarchie dans la maison, suscitant ainsi une sorte de comique de l'absurde dont cette pièce est l'un des plus éclatants témoignages. Ce qui devait être un moment de joie va tourner à la catastrophe...

DE CHAMPRINET, *au-dessus de la table à jeu.*

Oui, oui! (Maugréant.) La sage-femme!... c'est vrai! (S'asseyant à gauche de la table à jeu, bien en face de Toudoux.) Mais enfin, que diable avez-vous fabriqué pour que ça arrive aujourd'hui? Vous qui n'attendiez que pour dans un mois!

TOUDOUX,

Léonie est en avance.

DE CHAMPRINET, *tout en parlant, ramassant machinalement les cartes et les battant.*

Oui, ah! c'est gai, ça, un enfant! un enfant au bout de huit mois de mariage! Qu'est-ce que le monde va penser? Jamais on ne croira.

TOUDOUX.

Oh! ben!...

DE CHAMPRINET.

On insinuera, parbleu, que vous aviez pris des acomptes avant. On n'avait déjà pas compris au Faubourg qu'un de Champrinet donnât sa fille à un Toudoux, on va dire évidemment que l'on a fait cette union pour réparer. Comme c'est agréable!

On purge bébé – 1910

Monsieur Follavoine cherche à décrocher le marché des pots de chambre incassables à destination de l'armée française. Pour tenter de conclure l'affaire, il invite à dîner Chouilloux, fonctionnaire influant du ministère des armées, son épouse et l'amant de celle-ci. Mais ce jour-là, le fils Follavoine est constipé et ne veut pas prendre sa purge... Le sujet fait osciller la pièce entre la farce et la satire.

FOLLAVOINE.

Les Hébrides?... Vous ne savez pas où c'est?

ROSE, *ahurie.*

Les Hébrides?

FOLLAVOINE.

Oui.

ROSE.

Ah! non!... non!... (Comme pour se justifier.) C'est pas moi qui range ici!... c'est Madame.

FOLLAVOINE, *se redressant en refermant son dictionnaire sur son index de façon à ne pas perdre la page.*

Quoi! quoi, « qui range »! les Hébrides!... des îles! bougre d'ignare!... de la terre entourée d'eau... vous ne savez pas ce que c'est?

ROSE, *ouvrant de grands yeux.*

De la terre entourée d'eau?

FOLLAVOINE.

Oui! de la terre entourée d'eau, comment ça s'appelle?

ROSE.

De la boue?

FOLLAVOINE, *haussant les épaules.*

Mais non, pas de la boue ? C'est de la boue quand il n'y a pas beaucoup de terre et pas beaucoup d'eau ; mais, quand il y a beaucoup de terre et beaucoup d'eau, ça s'appelle des îles !

ROSE, *abrutie*,

Ah ?

FOLLAVOINE.

Eh ! bien, les Hébrides, c'est ça ! c'est des îles ! par conséquent, c'est pas dans l'appartement.

ROSE, *voulant avoir compris*.

Ah ! oui !... c'est dehors !

FOLLAVOINE, *haussant les épaules*.

Naturellement ! c'est dehors.

Mais n'te promène donc pas toute nue ! – 1911

Le député Ventroux doit recevoir un important industriel, M. Hochepeix. Il tente de convaincre sa femme, Clarisse, d'arrêter de se promener en tenue légère dans l'appartement comme elle en a pris l'habitude. Une dispute éclate entre les époux qu'arbitrent malgré eux Hochepeix et le valet de Clarisse, Victor. Lorsqu'une guêpe s'en mêle et pique Clarisse à la fesse, celle-ci s'affole... Elle prend Romain de Jaival, journaliste du Figaro chargé de réaliser une interview du député, pour le médecin.

CLARISSE, *surgissant en coup de vent de sa chambre. Elle est en chemise de nuit, mais elle a son chapeau et ses bottines. Descendant vers son mari*.

Ah ça ! veux-tu me dire ce qui t'a pris ? après qui tu en as ?

VENTROUX, *le coude droit sur la table, le menton sur la paume de la main, sans se retourner*.

Apparemment après qui le demande ! (*Se retournant vers sa femme et apercevant sa tenue.*) Ah ! non ! non ! tu ne vas pas aussi te promener dans l'appartement en chemise de nuit !... avec ton chapeau sur la tête !

CLARISSE.

Oui, eh bien ! d'abord, je te prie de m'expliquer... J'enlèverai mon chapeau tout à l'heure.

VENTROUX.

Eh ! ton chapeau ! je m'en fiche pas mal, de ton chapeau ! C'est pas après lui que j'en ai !

CLARISSE.

Enfin, qu'est-ce que j'ai encore fait ?

VENTROUX.

Oh ! rien ! rien ! tu n'as jamais rien fait !

CLARISSE, *remontant vers le canapé*.

Je ne vois pas !...

VENTROUX, *se levant*.

Tant pis, alors ! car c'est encore plus grave, si tu n'as même plus conscience de la portée de tes actes.

Cent millions qui tombent – 1911

Snobinet, comédien du théâtre Sarah Bernhardt et amant de Paulette, est encore dans la chambre quand soudain Serge arrive de manière impromptue. Snobinet se cache sous une table alors que Serge est persuadé qu'il s'agit du chien de la maison. Serge découvre qu'il a été trahi, mais son courroux est de courte durée : il apprend à Paulette qu'il est ruiné. Des amis de Paulette arrivent pour le déjeuner quand un message arrive pour le domestique Isidore : il vient d'hériter de cent millions... Toutes les relations sociales se trouvent bouleversées par cette nouvelle.

2^e PARTIE

FEYDEAU ET LA MÉCANIQUE DU RIRE

A. Le vaudeville

Définition du vaudeville au XIX^e siècle

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 XIX^e 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 Labiche¹, de la « pièce bien faite » de Scribe². 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.

1 / Eugène Labiche est un dramaturge français du XIX^e siècle, célèbre pour sa dénonciation de la bourgeoisie à travers le vaudeville.

2 / Eugène Scribe est un dramaturge et librettiste français, dont les comédies et les vaudevilles furent extrêmement joués au XIX^e siècle.

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

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!» À ce compte-là, vive la mort! Non, la vérité, c'est qu'il y a vaudeville et vaudeville, mélodrame et mélodrame, comme il y a comédie et comédie. Quand un vaudeville est bien fait, logique, logique surtout, qu'il s'enchaîne bien, qu'il contient de l'observation, que ses personnages ne sont pas uniquement des fantoches, que l'action est intéressante et les situations amusantes, il réussit. [...] Ce que je reproche particulièrement aux détracteurs du vaudeville comme du mélodrame, c'est leur mauvaise foi dans la lutte qu'ils entreprennent. Lorsqu'un vaudeville ou un mélodrame tombe, vous les entendez tous hurler en chœur: «Vous voyez bien que le vaudeville est mort! Quand je vous disais que le mélodrame était fini!» Pourquoi donc deviennent-ils subitement muets dès qu'un vaudeville ou un mélodrame réussit? Que diable! soyons de loyaux adversaires! Nous voyez-vous profiter de la chute de telle ou telle comédie – et il en tombe! – pour déclarer que la comédie est morte? Allons donc! nous aurions trop peur de passer pour des imbéciles; avez-vous donc moins souci de l'opinion que nous? Que dire alors de ces présomptueux, tout imbus de la supériorité qu'ils s'accordent, qui déclarent avec un superbe dédain que le vaudeville et le mélodrame ne sont «ni de la littérature ni du théâtre»? «Pas de la littérature», soit! la littérature étant l'antithèse du théâtre: le théâtre, c'est l'image de la vie et dans la vie on ne parle pas en littérature; donc le seul fait de faire parler ses personnages littérairement suffit à les figer et à les rendre 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

B. La cruauté du rire

La mécanique de la farce conjugale

Il lui faudrait trouver, se dit [Feydeau], un sujet de querelle initial, quelque chose de très classique, de très courant, qui entraînerait de manière irrésistible d'autres disputes, celles-ci en engendrant à leur tour de

nouvelles. On aboutirait ainsi à une sorte de déballage général des griefs mutuels, à une gigantesque lessive conjugale, très sinistre sans doute, dans son essence, mais puissamment comique par la mesquinerie des détails pris sur le vif... En somme une tranche de vie naturaliste mais sauvée de l'ennui ou de la laideur par un rire qui balayerait tout... Et la querelle déclencheuse ? Feydeau a tôt fait d'en imaginer une en songeant à son propre cas ; Marie-Anne ne lui a-t-elle pas continuellement reproché ses retours trop tardifs au foyer ? C'est même son principal grief à son égard, plus important peut-être, à ses yeux, que les infidélités répétées dont il se rend coupable... Alors le héros de sa pièce va revenir chez lui vers les quatre heures du matin. Le décor ? la chambre conjugale, évidemment, qui sera le champ clos rêvé pour la bataille... Imaginons la femme endormie. Son mari va immanquablement la réveiller en se glissant dans le lit malgré les précautions qu'il prend. Ou plutôt, non ! Supposons que le mari a oublié de prendre sa clé. Il lui faudra sonner, réveiller sa femme en sursaut et la contraindre à se lever pour aller lui ouvrir. [...] Le soir du 15 novembre 1908³, Feydeau a conscience d'avoir gagné le pari qu'il s'était fait avec lui-même un an auparavant : sortir du vaudeville où il était passé maître pour inventer un genre dans lequel il n'excellerait pas moins. Ce genre nouveau, c'est la farce conjugale, évoquant l'enfer à deux. Une heure de spectacle, un acte bourré de discussions mesquines, de querelles stupides où se révèlent sans fard l'agressivité et l'amertume de l'épouse, l'égoïsme et l'irresponsabilité de l'époux. Mais, par un étrange paradoxe, de ce huis clos conjugal particulièrement féroce Feydeau arrive, grâce à l'accumulation de détails triviaux, à dégager un comique si puissant qu'il parvient à masquer pour une part importante du public la noirceur de la peinture. C'est là que réside la profonde originalité de ce *Feu la mère de Madame* qui crée un genre... [...] Revenant sur ses souvenirs d'époux, Feydeau se rappelle combien Marie-Anne se montrait inquiète chaque fois que l'un de ses enfants restait plus d'un jour sans exercer ses fonctions naturelles. [...] Après s'être remémoré ces scènes ridicules, Georges se dit qu'il tient là un excellent sujet de farce : il appellera sa pièce *On purge bébé*. Il montrera ces tentatives de purgation comme l'élément déclencheur des querelles conjugales. Ou plutôt ce sera un thème récurrent dont la réapparition périodique relancera le combat chaque fois qu'il sera sur le point de s'achever. Feydeau trouve dans la futilité, dans la consternante bêtise des motifs de querelles qui déchirent un couple naguère uni, non seulement matière à faire rire, mais sujet à satisfaire sa misanthropie essentielle. Mais il vaut mieux rire ou plutôt faire rire de tout cela, ce qui, du reste, ne lui sera pas difficile. Il se souvient de ce qu'il a dit une fois à un journaliste : « Le comique est la réfraction naturelle du drame. » En tout cas, c'est vrai pour lui. Il est détenteur d'un mystérieux pouvoir d'alchimiste : des situations les plus sérieuses, voire les plus sinistres, il sait tirer les aspects les plus cocasses, sans pour autant altérer en quoi que ce soit leur réalité profonde, laquelle est odieuse et sordide. Mais par une sorte de miracle, la pièce parvient à être gaie. »

3 / Première de *Feu la mère de Madame* au Théâtre de l'Odéon.

Feydeau, Henry Gidel, Flammarion, Grandes biographies, p. 211

La réfraction du drame

Loin de fuir l'excès, Feydeau le recherche avec délice, soit pour le plaisir de s'ébrouer dans le registre de l'absurde, soit par un goût entêté de la logique appliquée aux petites causes. sa violence, souvent, fonctionne comme une tornade qui se dévore elle-même, mais il advient que la

cruauté se dénuce et se fasse cinglante, quand l'auteur réduit l'écart où il se tient par rapport aux choses de la vie : des bribes d'autobiographie s'insinuent alors dans la sarabande comique et le déroulement irrépressible de l'intrigue laisse entrevoir des abîmes désespérants. [...] «M. Georges Feydeau, écrit alors Gaston de Pawlowski, est comique avec cruauté, avec violence. Il rit comme on se venge ; il appuie jusqu'au bout une situation drôle, implacablement, sans pitié, presque avec haine, et la banalité ne résiste pas, elle-même, à sa force comique.» Cette analyse, qui n'étant pas sans originalité au moment où elle a été écrite, s'applique avec une pertinence plus grande à la série des cinq chefs-d'œuvre en un acte où Feydeau a mis en scène le couple, en autant de scènes de ménages traitées avec une gaieté meurtrière : vont ainsi se succéder, entre 1908 et 1916, *Feu la mère de Madame*, *On purge Bébé*, *mais n'te promène donc pas toute nue*, *Léonie est en avance* [...].

Ici le trait s'épure, l'intrigue se réduit à une action unique, dont la durée coïncide avec le temps du jeu, et la dérision se fait d'autant plus brutale qu'elle prend les dehors d'une fatalité aussi minable qu'irrésistible. L'inanité des arguments échangés et l'arbitraire imbécile des relances ne sont plus que les constituants d'une cruauté qui ravage et torture le couple : le mari et la femme, tout à tour bourreau et victime, également ridicules, pareillement diminués par le déballage opéré, se dérobent en vain aux banderilles que l'un ou l'autre veut poser. Tout se passe, dans cette arène, comme si le mariage était un pacte de destruction mutuelle, où chacun est violé dans son intimité, dans un processus d'inévitable dégradation. Le constat est d'autant plus fort que les causes de la querelle sont infimes, et que l'affrontement se termine comme il avait commencé, sans conclusion ni sanction. C'est bien le couple, en tant que tel, que Feydeau exhibe devant nous, avec ses dessous et son bagage de rancoeurs accumulées, chacun usant l'autre et le vidant de ses forces, dans une vision aussi noire que dans l'œuvre de Strindberg. On comprend assez bien, dès lors, ce que Georges Feydeau veut dire, quand il déclare que le comique est «la réfraction du drame : de la même manière que, lorsqu'un rayon lumineux rencontre un obstacle, il change de direction et se trouve brisé à son point d'impact, le rire naît d'une déviation de trajectoire, à partir de la même réalité où l'effet dramatique puise sa source. Il prend une autre impulsion, dans un champ différent, et il met en œuvre une stratégie qui lui appartient en propre.»

Feydeau a inauguré, au confluent du XIX^e et du XX^e siècle, un comique moderne, purement théâtral, dénué de toute visée pédagogique, moins soucieux de vraisemblance que d'efficacité, rapide et léger par méthode, sensible avec gourmandise à l'absurdité des choses et à ce qu'elle autorise de fantaisie et de libre délire, habile enfin à conjurer l'inquiétude croissante devant les temps nouveaux par la joyeuse imagination du jeu.

Robert Abirached, Préface au *Dindon* de Feydeau, Collection Folio/Théâtre, Gallimard, 2001

Bergson et la mécanique du 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'additionner 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.

Henri Bergson, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, chap. III

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.

Henri Bergson, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, chap. III

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 interchangeable. 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 saisissait 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.

Henri Bergson, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, chap. III

3^e PARTIE

LAVAUDANT, UN ARTISTE PROTÉIFORME

A. Balade dans le théâtre de Georges Lavaudant

Georges Lavaudant a été directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe de mars 1996 à mars 2007. Il y crée une quinzaine de pièces et y reprend plusieurs de ses mises en scènes, dévoilant un metteur en scène protéiforme, qui navigue du vaudeville à la tragédie, de Shakespeare à Pirandello en passant Jean-Christophe Bailly.

Le Roi Lear, de Shakespeare, mise en scène Georges Lavaudant (1996)



L'affaire est entendue, cette pièce est indomptable. Georges Lavaudant la laisse donc vivre, le plus librement possible, sans la seller d'une pesante relecture, en acceptant ses ruades violentes ou dérisoires, en incitant les acteurs à se dépouiller du harnais théâtral traditionnel pour la monter à cru. La scène de l'Odéon elle-même ne peut la contenir: la clôture du quatrième mur a cédé.

Extrait du programme l'Odéon-théâtre de l'Europe, mars-mai 1996

Un chapeau de paille d'Italie, d'Eugène Labiche,
mise en scène Georges Lavaudant (1997)



Imaginer. Une tempête dans un verre d'eau sucrée. La formule est un peu courte? On pourrait dire, en variant le ton, par exemple, tenez, bergmanien: scènes de la vie conjugale. Brechtien: noce chez les petits-bourgeois. Shakespearien: beaucoup de bruit pour rien... C'est dire si la quête de ce petit homme, de ce Keaton en redingote, de ce Chaplin somnambule, est universelle. C'est dire si elle rejoint, sous le prétexte d'un chapeau mangé, toutes les courses folles éperdues, cauchemardesques et surréalistes nées d'un léger dérèglement du destin.

Extrait du programme de l'Odéon-théâtre de l'Europe, mai-juin 1997.

Les Géants de la Montagne, de Pirandello,
mise en scène Georges Lavaudant (1999, en catalan)



Les Géant de la montagne fait partie des spectacles que l'on met en scène comme en état de veille, pour ne pas dire en état de rêve. On ne rencontre aucun problème pour l'accomplir. Georges Lavaudant, Archipel Lavaudant
Lorsque la troupe de comédiens fait irruption dans le domaine de Cotrone, il semble que ce soit le théâtre lui-même, y compris celui de Pirandello, qui bascule et s'égare soudain dans les terres inconnues du mythe, et la magie qui s'y déchaîne n'est plus seulement puisée aux sources et aux paradoxes de l'identité, de l'illusion, et des faux-semblants de la représentation – comme si les puissances et les présences spectrales que Cotrone convoque à volonté habitaient un monde contenant plus de choses que la philosophie de Pirandello lui-même n'en pourrait rêver, et où le fantastique surgit dans le réel comme le bloc brut et lunaire d'un songe étrangement collectif.

Extrait de la présentation de l'Odéon-théâtre de l'Europe, juin 1999

Un Fil à la patte, de Feydeau, mise en scène Georges Lavaudant (2001)



Personne n'a jonglé comme Feydeau avec la logique des situations-type du vaudeville, leurs impasses hystériques, leurs résolutions délirantes. Il possède à fond les thèmes et les figures imposés d'un art de la variation, où tout est d'abord affaire d'exécution et de rythme. [...] Sous la direction de Georges Lavaudant, la troupe de l'Odéon va travailler à distiller la fraîcheur mordante de ce venin.

Extrait de la présentation de l'Odéon-théâtre de l'Europe, mars-avril 2001

El Pelele, de Jean-Christophe Bailly,
mise en scène Georges Lavaudant (2003)



Cette histoire, celle du Pelele, est celle d'un homme qui vient d'ailleurs, quelqu'un de plutôt réservé et de discret. Son parcours va lui ressembler. Au début, on a le sentiment qu'il passe d'un univers plutôt fantastique à un univers plutôt réaliste, puis on se rend compte que les choses ne sont pas si simples. Le réalisme et le fantastique s'allègent l'un par l'autre. (...) Dans cette pièce les mots flottent ou se rassemblent en formant des îles, on descend de la montagne puis l'on y retourne, ayant traversé les lumières de l'aube, du jour, du crépuscule et de la nuit.

Extrait du programme de l'Odéon-théâtre de l'Europe, mai-juin 2003

B. Lumière et décors dans le théâtre **de Georges Lavaudant**

Les papillons de nuit

Je répète rapidement dans certaines lumières. Je ne dis pas que ces lumières vont être celles du spectacle. Mais une scène peut déjà s'expérimenter dans un certain climat de lumière. Je crois qu'un acteur ne parle pas de la même manière dans le noir et s'il est éclairé. Sa manière de phraser sera différente, les sensations qu'il éprouve sur la peau aussi. [...]

[...] La lumière n'est pas simplement un élément que l'on rajoute au dernier moment pour éclairer, mais accompagne complètement le mouvement du travail de l'acteur. Peut-être est-ce une de choses excessives de mon travail, mais je suis dans cette logique. Cela peut se résumer parfois à deux projecteurs, il n'est pas question là d'esthétique, mais de climat et d'une volonté de travail. La froideur qui a pu être présente dans les premières années, au fur et à mesure, s'est effacée. [...]

La lumière est presque une question morale, plus qu'une question technique. Je n'aime pas quand un éclairagiste arrive, alors qu'on a répété toutes les scènes, et que brutalement l'éclairage devient comme un coup de poing d'une violence extrême, dans le travail des acteurs; je ne peux pas supporter cette violence au dernier moment. Si un éclairagiste vient, je souhaite qu'il accompagne tout le travail. Et non pas uniquement les trois derniers jour pour régler les éclairages, transformant les acteurs en

papillon de nuit affolés. Parce que s'ils jouaient jusque- là en lumière à peu près étale, et que cela devient soudainement noir ou suréclairé, ils ne retrouveront plus leurs affects. Un acteur, c'est un athlète affectif. Chaque jour il gagne un centimètre de sa sensibilité. Et l'éclairage qui arrive dans les trois derniers jours, je trouve ça moralement d'une violence insupportable. C'est la raison pour laquelle j'ai personnellement refusé ce type d'éclairagistes. La pratique, mais pas la conception, parce qu'il existe de vrais artistes de l'éclairage aujourd'hui.

Décors

On peut très bien concevoir que dès le premier jour, on vous dise: finalement la pièce se passe dans ce décor. C'est à nous de faire que maintenant cela se déroule ici. L'art ne vit que de contraintes, et je trouve parfait d'avoir des contraintes. À l'inverse, pour certains spectacles plus organiques, que l'on fabrique en marchant, il est plus difficile de voir arriver un décor en plein milieu du processus créatif. C'est quelque chose qui fige, tout d'un coup, ce qui n'était pas encore figé, et c'est encore pire qu'un décor préexistant dont on s'accommode assez vite. Pour ce qui est de la question des costumes, c'est encore plus grave. Parce que vous avez quelqu'un qui a répété avec une robe ou un manteau de répétition, et puis trois jours avant la première, le costume arrive. L'acteur pourra dire: mais qu'est ce que c'est que ça, je ne peux plus bouger, j'ai l'impression d'être déguisé, c'est trop esthétique, pourquoi est-ce rouge? Et cette erreur de metteur en scène peut tuer une fragilité qui existait dans le travail d'acteur quand il avait emprunté un élément dans les réserves. On peut améliorer l'élément de la réserve, mais si vraiment on le violente trop, on fige l'acteur. On a eu une expérience douloureuse, au plus haut point, seulement trois jours avant la première de Lumières à Rennes. Après une discussion avec l'équipe, dans un café, on a décidé d'enlever les trois quarts des costumes qui avaient été faits pour ce spectacle, en disant: ils sont extraordinaires, magnifiques mais ils sont en train de tuer quelque chose.

Propos de Georges Lavaudant

**Archipel Lavaudant, Livre collectif, montage conçu et réalisé par Yan Ciret
Christian Bourgeois Editeur, pages 168-169**

C. Le théâtre, territoire d'authenticité

En vingt-cinq ans, le théâtre est ainsi devenu une poche de résistance, un territoire d'authenticité. Nous n'avons pas le choix. Tous les outils qui permettraient d'élargir sa zone d'influence sont pervertis. Nous habitons un espace et un temps délimités par une éthique de travail, une honnêteté, une humanité. Si on veut en sortir, il faut emprunter les chemins de la médiatisation qui, quoi qu'on fasse, retourne tous les discours. Il n'y a plus d'intermédiaires. Alors il faut accepter d'appartenir à l'un ou à l'autre monde, le réseau de résistance ou la société du spectacle. Tout artiste aujourd'hui est devant cette alternative. L'époque, de ce point de vue, me paraît très noire. Elle donne des illusions de vie, le spectacle de la vie, mais elle ne l'a jamais autant niée. La diffusion mondiale des produits, des images, lamine tout. Tout est annexé. [...] Cela dit, je ne souhaite pas penser le monde en terme de nostalgie. Je ne crois pas non plus qu'«avant c'était mieux». Je constate qu'il y a du pire aujourd'hui. Il n'y a pas de concours à faire avec le pire qui nous a précédés.

**Bailly Lavaudant, Théâtre et histoire contemporains III, Actes sud – Papiers,
CNSAD, «Histoire, pièces, fragments», Georges Lavaudant, page 43**

QUELQUES REPERES SUR GEORGES FEYDEAU ET GEORGES LAUDAUNT

Georges Feydeau

Auteur dramatique français, fils du romancier Ernest Feydeau. Georges Feydeau renouvelle la forme du vaudeville, par la précision mécanique des situations (chiquenaude initiale, quiproquos, rebondissements en cascade...), jointe à l'efficacité cocasse de son style. Dès l'adolescence, il écrit des monologues, puis des pièces qu'il lui arrive d'interpréter lui-même. Il obtient son premier succès avec la troisième d'entre elles, *Tailleur pour dames* (1887). Au cours des années suivantes, il présente une demi-douzaine d'autres œuvres, qui ne parviennent cependant à convaincre ni le public, ni les critiques. Enfin, en 1892, *Monsieur chasse* remporte un triomphe. Suivent *Champignol malgré lui* et *Le système Ribadier*, qui ouvrent la voie à une série de classiques du vaudeville: *Un fil à la patte* et *L'Hôtel du libre échange* (1894), *La dame de chez Maxim* (1899), *La Duchesse des Folies-Bergère* (1902), *La puce à l'oreille* (1907), *Occupe-toi d'Amélie* (1908).

Feydeau prend par la suite ses distances avec le vaudeville, pour composer des farces conjugales en un acte dont le comique féroce et poignant lui a peut-être été inspiré par l'échec de son mariage avec Marianne Carolus-Duran. Citons *Feu la mère de Madame* (1908), *On purge Bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue!* (1911)... Le comique des pièces de G. Feydeau n'exclut pas une certaine vérité dans laquelle la bourgeoisie fin de siècle et le monde interlope parisien se reconnaissent et retrouvent leurs fantasmes et leurs désirs inassouvis. Si la morale est presque toujours sauve, elle le doit visiblement à la seule convention théâtrale. Représentations à l'Odéon: *Le Ruban*, de G.Feydeau et M.Desvallières (1894), *La dame de chez Maxim*, en 1938, avec Spinelly et Marcel Simon, le comédien attitré de Feydeau, *Un Fil à la patte* (1943), *Feu la Mère de Madame* (1950), Première représentation de *Le Dindon* (1951), *Occupe toi d'Amélie*, dans une mise en scène de J.-L. Barrault, avec entre autres Madeleine Renaud et J.-L. Barrault (1960), *Mais n'te promène donc pas toute nue*, dans une mise en scène de J.-L. Barrault (1961), *Un Fil à la patte*, dans une mise en scène de Georges Lavaudant (2001, reprise 2002), *La Dame de chez Maxim*, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier (2009), *Hôtel Feydeau*, un montage de textes par Georges Lavaudant (2017).

Georges Lavaudant

Après vingt années de théâtre à Grenoble, avec la troupe du Théâtre Partisan d'abord, puis à la codirection du Centre Dramatique National des Alpes (à partir de 1976), et de la Maison de la Culture de Grenoble (en 1981), Georges Lavaudant devient codirecteur du TNP de Villeurbanne en 1986. Sa première mise en scène au TNP, en 1987, fut *Le Régent* de Jean-Christophe Bailly. Georges Lavaudant poursuivait ainsi la démarche



Georges Feydeau



Georges Lavaudant

commencée au début des années 70 à Grenoble: présenter des auteurs contemporains en alternance avec des classiques. Des textes de Denis Roche (*Louve basse*), Pierre Bourgeade (*Palazzo Mentale*), Jean-Christophe Bailly (*Les Céphéïdes et Pandora*), Michel Deutsch (*Féroé, la nuit...*), Le Clézio (*Pawana*) et, depuis peu d'années ses propres pièces: *Veracruz*, *Les Iris*, *Terra Incognita* (présenté au Théâtre de l'Odéon à l'hiver 1993), *Ulysse/Matériaux*, entrecroisés avec le théâtre de Musset, Shakespeare, Tchekhov, Brecht, Labiche, Pirandello, Genet... Ses mises en scène, créées principalement à Grenoble jusqu'en 1986, puis à Villeurbanne jusqu'en 1996, ont vu également le jour à la Comédie Française (*Lorenzaccio*, *Le Balcon*, *Hamlet*) à l'Opéra de Paris (*Roméo et Juliette* de Gounod) ; à l'Opéra de Lyon (*L'enlèvement au sérail* de Mozart, *Malcolm* de Gérard Maimone, *Rodrigue et Chimène* de Debussy) et, au-delà des frontières, à Mexico: *Le Balcon*, *Pawana*; à Montevideo: *Isidore Ducasse/Fragments*; à Bhopal: *Phèdre*; à Hanoï: *Woyzeck*; à Saint-Petersbourg: «*Reflets*». En 1995 et 1996, il a créé *Lumières (I)* «*Près des ruines*» et *Lumières (II)* «*Sous les arbres*», spectacles conçus par Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch, Jean-François Duroure et lui-même. Il met en scène les comédiens du Théâtre Maly de Saint-Petersbourg dans l'adaptation russe de *Lumières: Reflets*, présenté à l'Odéon en 1997. La même année, il met en scène la création mondiale de *Prova d'orchestra* de Giorgio Battistelli à l'Opéra du Rhin.

Georges Lavaudant a été directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe de mars 1996 à mars 2007. Il y crée: *Le Roi Lear*, de Shakespeare (1996), *Bienvenue*, de Lavaudant (1996), *Reflets*, de Jean-Christophe Bailly (1997), *Ajax et Philoctète*, de Sophocle (Petit Odéon, 1997), *Histoires de France*, en collaboration avec Michel Deutsch (1997), *La noce chez les petits bourgeois* et *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht (1998), *L'Orestie*, d'Eschyle (1999), *Fanfares* (2000), *Un Fil à la patte*, de Feydeau (2001), *La Mort de Danton*, de Büchner (2002), *El Pelele*, de Jean-Christophe Bailly, mai 2003, *La Cerisaie*, de Tchekhov, janvier 2004, *Hamlet [un songe]*, adapté de Shakespeare, en avril 2006, pour la réouverture de l'Odéon après travaux, *Cassandra*, d'après Christa Wolf, musique de Michaël Jarrell, en décembre 2006 ; et y reprend certaines de ses mises en scène récentes: *Un chapeau de paille d'Italie*, d'Eugène Labiche (1997), *La dernière nuit*, de Lavaudant (Petit Odéon, 1997), *Pawana*, de Jean-Marie Le Clézio (1997), *Les Géants de la Montagne*, de Pirandello (1999, en catalan), *La Rose et la hache* (2004, 2007), *Les Cenci*, d'après Antonin Artaud, musique de Giorgio Battistelli, en avril 2007. En novembre 2007 Georges Lavaudant crée sa compagnie *LG théâtre* et monte *La mort d'Hercule* d'après Sophocle à la MC2 de Grenoble. En mars 2008 il met en scène à l'Opéra de Montpellier *Scènes de chasse* de Kleist, et reprend sa mise en scène des *Géants de la montagne* de Pirandello à Tokyo. Parmi ses dernières mises en scènes figurent notamment *Roberto Zucco* de Koltès, *La nuit de l'Iguane* de Williams, *Le Misanthrope* de Molière, *Ajax* en collaboration avec Matteo Bavera, *Une Tempête* d'après *La Tempête* et *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Macbeth Horror Suite* de Carmelo Bene, et *Fado Alexandrino* de Lobo Antunes. En décembre 2012 il met en scène *Cyrano de Bergerac* au Théâtre Maly de Moscou avec des comédiens russes, qu'il reprend en France en juin 2013 (Nuits de Fourvière-Lyon) avec Patrick Pineau dans le rôle-titre. En mars 2015 il est parti au Japon pour plusieurs mois, en résidence à la Villa Kujoyama, avec pour projet d'étudier les fantômes dans le théâtre Nô japonais, en relation avec la tradition grecque et shakespearienne du théâtre occidental.