

Feydeau à corps et cœur perdus

In: Communications, 56, 1993. pp. 115-123.

Citer ce document / Cite this document :

Peter Jean-Pierre. Feydeau à corps et cœur perdus. In: Communications, 56, 1993. pp. 115-123.

doi : 10.3406/comm.1993.1852

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1993_num_56_1_1852

Jean-Pierre Peter

Feydeau à corps et cœur perdus ou le rire meurtrier de soi-même*

Vraiment, il faut parler de l'importance du corps dans le théâtre de Georges Feydeau. On forcerait à peine les choses en affirmant que le sujet réel de ses pièces, que leur acteur principal et aussi l'accessoire permanent, c'est le corps humain.

Bien sûr, il ne s'agit pas d'en faire un système ; et puis tout cela semble paradoxal ! Comment le justifier ? De Feydeau, habituellement, oui, on retient la satire sociale, la merveilleuse et féroce mécanique à brocarder les mœurs. C'est juste. Mais je dirais plus volontiers encore que son contenu véritable, c'est *corps à corps* et *dent pour dent*. Pourquoi ? Il faut y regarder un peu. Et, pour ce faire, j'aurai recours à *La Dame de chez Maxim* (1899), éclatant succès de la maturité, et aux pièces en un acte de la fin, plus denses, très tendues et amères : *Feu la mère de Madame* (1908), *Léonie est en avance* (1911), *Hortense a dit : « Je m'en fous ! »* (1916).

Abus.

Dans *La Dame de chez Maxim*, la vie du docteur Petypon, un chirurgien coté, se change en cauchemar au lendemain d'une soirée d'ivresse et de galanterie dont il ne veut pas assumer les suites. Pour se mettre à couvert, et parce que, oubliant qu'il était marié, il a ramené avec lui une danseuse qu'il faut cacher, de mensonge en subterfuge il déclenche à l'infini les trappes d'un piège vertigineux où il est pris et entraîne cha-

* Ce texte est la version définitive d'un essai donné en mai 1985 à la revue *Comédie Française* (n° 139-140) pour accompagner la mise en scène originale de trois comédies en un acte de Georges Feydeau, texte repris et complété en janvier 1991 pour le programme de *La Dame de chez Maxim* lors de la présentation de cette pièce aux Amandiers de Nanterre par le Centre dramatique national de Lyon (mise en scène : Alain Françon).

cun. Tout se défait à mesure. Mais victime lui-même, et surtout de sa propre obsession de respectabilité artificieuse et fate, il n'en est pas moins féroce et froidement calculateur. Ainsi ne compte pas pour peu, dans son salon et dans son jeu, la disposition d'un fauteuil opératoire et médical, merveille de technique imaginaire, dont il use pour piéger clients et protagonistes ; pour les réduire à la matérialité de leur corps impuissant, les tenir à merci sans qu'ils le sachent. Outil barbare, ce « fauteuil extatique » laisse présager (avec quelque génie de la part de Feydeau, qui lui-même finit ses jours à l'asile) l'application future de l'électrochoc en psychiatrie (1938). L'instrument fige donc qui s'y assoit dans une tétanie teintée d'extase. Cadavres exquis mais provisoires, offerts au pouvoir carabin. Comme le dit avec gourmandise à un confrère notre chirurgien enthousiaste :

Alors ça y est, insensibilité complète. Tu as tout ton temps, tu peux charcuter, taillader, ouvrir, fermer, *tu es comme chez toi!* Tu ne trouves pas ça épatant¹ ?

Autant dire : le corps de l'autre m'appartient, j'y ponds ma volonté comme une mouche ses œufs.

Guère de considération, chez le docteur Petypon, pour les épreuves physiques de son prochain, pour ce qui menace les autres, surtout si leur corps peut servir de bouclier au sien. A son ami Mongicourt, qui menace de révéler tout le secret de la frasque adultère parce qu'il s'affole à la perspective d'un duel dont Petypon, seul responsable, s'est défaussé sur lui, à Mongicourt donc, Petypon assène en le morigénant :

Ah ! non, mon ami, non, je t'en prie, hein ? Ne complique pas [...]. Tout ça pour éviter de recevoir quoi ? un petit coup d'épée [...]. Tu regardes à quoi ? A ta peau !... Ah fi² !...

Mais quelle panique saisit notre fier chirurgien quand à son tour il est happé dans l'emballement des duels. Cent ruses lui viennent à l'esprit pour échapper au combat : nous nous battons une autre fois, d'ailleurs arrêtons là, je me retire, ça arrange tout. « Ah ! toi, on ne te demande rien ! », lui rétorque le général, son oncle, aussi peu porté que lui à compatir, « mêle-toi de ce qui te regarde ! » Et se le renvoyant rudement l'un à l'autre, comme une balle ou un méchant paquet, les témoins agacés lui crient tour à tour : « mêlez-vous de ce qui vous regarde »³.

Virevoltes.

Corps à corps, disais-je. C'est le ton de la pièce. C'est cela même que Feydeau veut nous faire découvrir de la réalité, des rapports véritables des êtres humains entre eux. Et il le symbolise par ce que j'appellerais des « prises de corps ».

Constamment, dans le texte, des indications de mise en scène règlent le ballet au gré duquel tel personnage attrape tel ou tel autre par le bras ou l'épaule, le fait pirouetter et le lance vers quelque extrémité de la scène. Empoignades. Ces gens s'acharnent à s'agripper les uns les autres, mais c'est dans le dessein frénétique de se débarrasser du contact lui-même, d'abolir la présence toujours plus importune d'autrui, cependant qu'une polarité fatale les ramène inexorablement au foyer de nouvelles frictions. On s'accole pour mieux s'insupporter. Hargneusement, derechef, on s'expédie ailleurs. Mais peuvent aussi survenir d'aigres enchantements où l'assemblage absurde échoue à se défaire. Ainsi en est-il du pas de danse angoissé qui s'empare du lieutenant Corignon et de Mme Petypon, celle-ci s'accrochant à celui-là pour le contraindre à l'écouter, et lui gambadant de part et d'autre pour tenter d'échapper, mais en vain. Il ne fait qu'entraîner l'ensemble dans un va-et-vient haletant, effaré⁴.

Les corps sont donc, dans ce théâtre, comme des mécaniques sujettes, tintinnabulantes et souffrantes. De virevolte en contre-pas, et dans l'inanité des motifs qui les guident, ils installent sur scène, au plein de notre hilarité, le tourbillon lugubre d'une danse des morts.

Ce n'est pas, loin de là, le seul exemple de merveille méditative que Feydeau ait su glisser dans le feuilleté d'une comédie. Dans *Léonie est en avance*, la jeune future maman fait un caprice ; elle a une « envie » de femme enceinte (en fait, sa grossesse s'avérera purement nerveuse). A force de contempler le petit pot de chambre du bébé qui s'annonce, la voici prise d'attendrissement. Ce pot, elle le couvre de baisers ; soudain elle n'a de cesse que son mari se le mette sur la tête⁵. Oui, voilà. Ça semble un effet facile, mais c'est bien celui-là. Or il fonctionne parfaitement. Nous allons même tâcher d'y réfléchir plus avant.

Monde à l'envers.

On devine que le mari ne s'est pas laissé faire sans résister désespérément ; mais à la fin des fins il y est venu. Alors quand la chose est faite, lorsqu'il s'est coiffé de l'objet, nous pouvons voir sur la scène, physiquement réalisé, voir avec nos yeux mouillés de rire, un admirable énoncé

métaphysique : le renversement de la hiérarchie corporelle, la permutation du haut et du bas. Ce geste, cette situation, c'est le surgissement du monde à l'envers. Celui-ci a basculé sur son axe. Pareille culbute, on le sait, la tradition populaire du fabliau médiéval, de la farce, du carnaval, ne s'est pas privée d'en jouer. Toute une idée sur l'ordre du monde tient là-dedans. Rabelais s'en est réjoui et nous en a puissamment divertis. C'est à ce fonds que Feydeau se rattache et puise ; et cela n'entre pas pour peu dans le mouvement de connivence admirative qui nous porte vers lui⁶.

Ici, sous ce petit pot d'enfant, c'est l'orgueilleuse dignité de la tête qui se trouve ramenée à fréquenter de près les attributs du fondement. Dans cette vacillation jaillit la source du rire. Mais se ranime aussi l'idée que le ciel touche la terre ; et que c'est de cette proximité que s'entretient la vie, par la fusion du spirituel et du biologique.

Certes, le rire né de cette contiguïté des contraires semble disloquer le sens. Comme le Pape des Fous chevauchant sa mule à l'envers, ou le Roi de Non-Sens, dans les fêtes médiévales du renouveau de l'An, les représentations grotesques qui parodient, inversent et détrônent les dignités mondaines donnent d'abord le vertige. Mais leur force vivante de dérision impose bientôt la leçon que ce qui existe est relatif, illusoire ; que les vérités admises ne sont rien⁷.

Point de pot de chambre pour enfant dans *La Dame de chez Maxim*. Cependant, quand Petypon attrape soudain l'ample gaine en taffetas jaune qui cache une cloche (un accessoire festif solennel dévoilé puis recouvert peu avant au cours de cette scène) et l'enfonce sur la tête de son épouse, l'en aveugle et l'y maintient de force en assurant qu'il est l'ange Gabriel, voilà bien une tête prise au jeu d'une bouffonnerie aussi furieuse, aussi perverse et symbolique que celle à laquelle je viens de réfléchir⁸. Quoique de portée moins souveraine, le jeu de cette conjonction facétieuse où la tête vaut une cloche et sonne creux aux bobards qu'elle avale, ce jeu lézarde déjà, à nos yeux, l'ordre normal des choses, à mesure même qu'il l'illustre, et le démasque. Mais rien n'égale, dans la même comédie, l'invention folle, l'exemplaire inversion carnavalesque par lesquelles, dans une petite ville de province et au cœur même de son dispositif mondain — au château —, Feydeau nous érige la Môme Crevette, prétendue nièce du général-propriétaire et fausse dame de la maison, en présidente des festivités d'un grand mariage. Toute à son effronterie de fille vivante et vulgaire, vêtue d'extravagance tapageuse, elle devient aux yeux des dames du lieu (bourgeoises, sous-préfète, duchesse) l'arbitre des manières parisiennes, l'image de l'élégance raffinée, de la plus haute mode, et l'exemple du ton le plus chic. Chacune des invitées s'emploie aussitôt, et dans les formes les plus brutes, à l'imiter⁹.

C'est à nouveau le monde à rebours. Splendide basculement. Une apocalypse burlesque a éclaté dans la mondanité. Voilà notre salut. Car si les apparences terribles de la réalité dans son ordre social convenu nous angoissaient, voici : contre l'inhumain des formes figées, l'affirmation réjouie d'un ordre renversé dresse les promesses d'une nouvelle jeunesse, d'une disponibilité tout humaine. Le rire nous affranchit, il impose dans les faits que la joie est plus forte, qu'elle vainc la peur et régénère les sources de la vie.

Bouffissures / vacuités.

Or, c'est bien là ce que les personnages piégés par l'ironie de Feydeau ne veulent absolument pas savoir. Derrière des prétextes et des masques, ils dissimulent un vide épouvantable. Ils sont bouffis de vanité, guindés dans l'assurance de leur bon droit, de leur royauté tout individuelle. Aveugles, égoïstes, désunis. Des prisonniers d'eux-mêmes. Et voilà notre auteur qui use de toutes ses ressources pour les rappeler à ce qu'ils sont ; pour leur rappeler leur nature corporelle, qui ne serait pour eux que tranquille, normale et bienfaisante à reconnaître si dans leur suffisance ils ne s'obstinaient pas à l'ignorer ou à la nier. Aussi bien, elle se venge : Feydeau la venge.

C'est bien alors à une débauche de signes, de signes corporels, que nous voyons ces gens se livrer. En quelque sorte à leur insu. Eux, si empaquetés de décence mondaine, semblent constamment persécutés par les appels ou les incertitudes d'un corps que s'obstinent à contrarier les aléas du jeu social comme il va¹⁰. Dans *Feu la mère de Madame*, Lucien meurt de fatigue. De toute la nuit il n'y aura pas pour lui de sommeil possible. De surcroît, son estomac malade le tourmente, son souper fin a mal passé ; pourtant, quelque envie qu'il en ait, il n'est pas libre de vomir.

Ah ! non ! non ! tu ne vas pas vomir ! lui assène sa femme, je ne t'ai pas épousé pour ça¹¹ !

Dans *Léonie*, la faim tenaille chacun, sauf Léonie (peut-être, elle, a-t-elle secrètement — symboliquement — digéré son semblant de bébé), mais il n'y a rien de convenable pour dîner, sinon cet abominable macaroni qui les étouffe et les livre aux tortures de la soif, secoués de hoquets. Tout se coince, et le bouchon du champagne lui-même reste collé¹².

Le corps, un corps proliférant, indiscret, devient ainsi le centre de la vie bourgeoise qu'il paralyse de ses embarras, de désirs à jamais inas-

souvis. Il pèse là, grotesque souverain, d'un poids plus tyranniquement absurde à mesure qu'il retentit d'un vide plus catastrophique. Dans d'autres pièces (*On purge Bébé*, 1910 ; *Mais n'te promène donc pas toute nue*, 1911), l'intimité du corps plus ou moins dénudé d'une épouse, au demeurant revendicatrice ou évaporée, n'évoque jamais, aux yeux de maris mesquins, que le sordide d'une négligence dangereuse pour la réputation. Humanité creusée de gouffres intérieurs : ventres vides, cavités béantes, bouches dévoratrices, dentiers ébréchés bien qu'ouverts, avides, menaçants (*Hortense a dit...*), utérus distendu de Léonie, mais qui ne contient rien. Et tous piétinent d'un bon pas pour n'aller nulle part.

Alors, dans cet universel cheminement et dans son erre, se laisse deviner le dispositif proprement diabolique par lequel, dans chacune de ses pièces, Feydeau lâche ses personnages selon des lignes de fuite toutes plus vertigineuses, toutes biaisées, de sorte qu'ils passent sans arrêt, et glissent sans pouvoir se retenir, à côté (ou même à rebours...) de ce qu'ils croient viser, de ce qu'ils croient vouloir, de ce qu'ils croient qu'ils croient.

Vertiges.

Et c'est ainsi que leur désir s'égare, prend pour objet des leurres : l'argent, partout présent dans cet espace, et dans les têtes ; la respectabilité vétilleuse ; la réussite vindicative.

Leur vie, leur corps en sont tout marqués de tics. Et la pensée se guide dans des banalités. Personne ne rachète personne. La démesure des appétits prosaïques condamne toute beauté. Nous rions d'eux. Mais, en eux, nulle joie. Aucun signe d'amour ; à peine les mots qui le parodient. La Môme Crevette elle-même (*La Dame de chez Maxim*), apparemment si libre de son corps, de ses désirs, livrée à ses ressources vives d'invention gouailleuse, parlant clair dans son langage facile, sainement impudente et bonne fille, elle qui tranche si fort sur le fond venimeux d'humanité triste au cœur de laquelle elle s'est laissé embarquer, n'échappe pas pourtant à ces travers, à ce vide du cœur, à la dérégulation. Car son corps à l'aisance trompeuse se trouve, d'origine, assigné à une servilité avilissante ; la source de ses élans est autant vénale que sensuelle ; tout en elle, exactement comme chez les autres, obéit à une détermination mimétique dont, simplement, les modèles et les démarches diffèrent, non l'emprise aliénante. Elle a donc ses tics (« Et allez donc, c'est pas mon père ! »). Avide elle aussi, elle calcule ses chances et ourdit ses pièges dans la quête aventureuse d'un riche mariage. Non, en elle non plus rien ne vient réparer grand-chose de la misère humaine de tous les autres.

Partout dans ce théâtre, à l'œuvre chez chacun, en dessous, à l'abri du lustre mondain, les pulsions d'un inconscient dévastateur dont la cible constante est le corps. Le « ça », comme dirait Georg Groddeck, envahit la scène¹³. Qu'a donc fait le docteur Petypon dans cette folle nuit dont il revient en tel état, et dont il ne veut pas se souvenir ? Combien, sans le savoir, il se punit ! Marcelle (*Hortense a dit...*) laisse se former dans la maison, presque sans s'occuper d'avoir rien à dire, une image gratifiante pour elle de son mari en chapon. Lui, si veule devant son épouse phallique, libère dans son métier de dentiste un sadisme vengeur : « Un petit rien, histoire de rire », dit-il à ses patients alors qu'il les torture. En agneaux subjugués, les clients s'offrent aux coups de ce toton conjugal¹⁴. Petypon et Mongicourt, affrontés au décès d'un de leurs opérés, se réaffirment l'utilité pour leur profit de toute opération¹⁵. Lucien redouble la mort fictive de sa belle-mère de fantasmagories testamentaires¹⁶. Yvonne, sa femme, loge dans ses seins le rêve ostentatoire d'un armement souverain. Et, pour revenir, en finissant, à l'une des scènes primordiales sur lesquelles j'ai assis ce propos, il faut dire maintenant que Léonie a commencé par voir d'abord en songe, la nuit même, son mari parader, coiffé d'un pot de chambre. Elle en tire sournoisement le piège assassin qui ne lui laisse aucune chance. En effet, tant qu'il résiste à l'envie singulière d'une future mère, il est traité en criminel. Mais dès qu'il a cédé et s'est mis cet objet sur la tête : « Oh ! quelle horreur, lui crie-t-elle, va-t'en, tu es ridicule¹⁷. » Ainsi, proprement exécuté, Tou-doux va errer désormais comme un corps déserté. Il n'est plus rien. « Un veau dans un fauteuil », énonce sa belle-mère. On le bouscule comme une quille. « R'tirez-vous donc d'là », aboie constamment la sage-femme.

Éloge de la folie.

Parvenus à ce point, nous pourrions croire qu'il n'y a plus, dans ces situations extrêmes, que des pantins offerts à notre cruauté ; rien que du dérisoire.

C'est là pourtant que se noue, au contraire, le sens le plus riche et, disons-le dans l'ambiguïté volontaire du terme, le plus dramatique de l'œuvre de Feydeau. Il donne à son théâtre, ici, toute la force d'un rituel votif par lequel il cherche, dans notre rire même, ce qu'il pourrait sauver ; sauver en nous, en lui ; sauver de l'avenir du monde.

En vain cependant a-t-il fait appel à ces ressources anciennes de la farce, aux inversions, aux tête-à-queue. Par les puissances carnavalesques qui, dans la mise en scène des appétits et des failles du corps, de ses grotesques vivacités, font pièce au sérieux, à la décence, au senten-

cieux, à la tristesse, il a voulu réengager les alliances primordiales qui puisent dans la matière élémentaire les principes éternels de la vie. Qui restaurent une harmonie de l'univers. Comme Érasme, il tente une nouvelle fois un éloge de la folie.

Mais voici que, dans le siècle qui est le sien, les liens des hommes avec le monde, avec la totalité cosmique, se sont rompus. Le corps domestiqué, rapetissé, est devenu un accessoire, entre autres, de la vie quotidienne, un accessoire routinier, purement privé. Objet économique, objet rentable.

Dès lors, le comique de Feydeau bute sur un obstacle, s'y défait, y trouve, en quelque manière, sa Passion. Alors s'affirme la tonalité propre de ce théâtre, le caractère mélancolique de son humour, de son rire à faire pleurer. Un humour meurtrier de soi-même.

Mélancolie du rire.

C'est qu'il n'a plus sous son regard que des hommes et des femmes chez qui l'antique inquiétude de la mort s'est muée en une peur mesquine de la vie. Dans ce vertige-là, Feydeau nous tient. Regardons avec lui. Tout, dans les couples de ces pièces, est stérile. Léonie n'a rien conçu, Yvonne ne veut pas de Lucien dans son lit, Marcelle a fait de son homme un chapon.

Entendons ce dialogue des Petypon, dans *La Dame de chez Maxim*. Elle (l'épouse), trompée par une énorme farce non innocente et assurée d'attendre bientôt un fils engendré par la grâce de la Parole, se réjouit. Et lui : « Ce fils ne sera pas de moi ! » Elle : « Qu'importe puisqu'il n'est pas d'un autre ¹⁸ ! » Autant dire : zéro et zéro font zéro. Enfin, dans *Léonie*, la naissance un peu précoce d'un petit-fils (il s'annonce pour le jour même) chiffonne Champrinet : qu'ont donc fait ses jeunes gens avant mariage ! — il pense aux convenances. L'enfant s'annule. Champrinet se met à craindre un autre versant du qu'en-dira-t-on ¹⁹. Tout est dans l'apparence. Plus rien ne vit.

Nous pouvons rire, oui ; mais rire jaune ; le cœur glacé. Et c'est pour découvrir que le comique de Feydeau est un accent supplémentaire posé sur la conscience tragique de la vie.

Soyons pourtant reconnaissants, et même d'autant plus, envers lui, notre frère intrépide au rire de bravade, éclaireur avancé explorant les limites, les terres d'effroi, les abîmes. Non seulement parce que les scènes folles et crispées avec lesquelles il en revient portent en elles une puissance de conjuration. Mais parce que en chercheur impeccable, en parfait magicien, il anticipe maintes intuitions : que le corps entier, dans ses

organes, ses manifestations, ses ratés, incarne une pensée profonde. Que la maladie est une mise en scène. Que nos désirs insatisfaits ou interdits s'inscrivent dans le corps et y font un théâtre. Qu'au plus construit de la pensée, et plus encore lorsque celle-ci s'absente ou se repose, c'est le corps, interminablement, qui parle.

Au prix qu'il a payé pour entrevoir cela, sachons mesurer la vertu de Feydeau, son courage. Brûlé lui-même par cette inquiétude qu'il découvre au spectacle du monde, rejoint par les séquelles de sa propre vie égarée, saisi par les ombres loquaces qui se lèvent sous ses pas, il a fini par perdre la raison.

Comme Hamlet, et comme Yorick son bouffon, sur la vie, sur la mort, sur le corps, Feydeau est un maître de savoir.

Jean-Pierre PETER

École des hautes études en sciences sociales

NOTES

1. *La Dame de chez Maxim*, acte I, sc. 19 (je souligne).
2. *Ibid.*, acte III, sc. 6.
3. *Ibid.*, sc. 17.
4. *Ibid.*, acte II, sc. 9, tout à la fin. Pour illustrer la fréquence des jeux de scène avec empoignade et catapultage, voici l'exemple du deuxième acte de *La Dame de chez Maxim* (*Théâtre complet*, Garnier, t. II), où on les trouve minutieusement décrits par l'auteur aux pages 814, 815, 817, 821, 822, 826, 827, 840, 841, 843, 847, 861, 862, 865, 869, 872, 873, 874.
5. *Léonie est en avance*, sc. 5.
6. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de Rabelais et la Culture populaire*, Paris, Gallimard, 1970, et *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires (XVI^e-XVII^e siècle)*, J. Lafond et A. Redondo (éd.), Paris, Vrin, 1979.
7. Voir Harvey Cox, *La Fête des fous*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.
8. *La Dame de chez Maxim*, acte II, sc. 10.
9. *Ibid.*, sc. 3 et 4.
10. Voir Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981.
11. *Feu la mère de Madame*, sc. 2.
12. *Léonie est en avance*, sc. 12.
13. Georg Groddeck, *Le Livre du ça* (1923), Paris, Gallimard, «Tel», 1980.
14. *Hortense a dit : «Je m'en fous»*, sc. 1.
15. *La Dame de chez Maxim*, acte I, sc. 2.
16. *Feu la mère de Madame*, sc. 3 (à la fin).
17. *Léonie est en avance*, sc. 5.
18. *La Dame de chez Maxim*, acte I, sc. 8.
19. *Léonie est en avance*, sc. 8, puis 16.