

### CHAPITRE III

#### Le dénouement

L'étude du dénouement ne pose pas de problèmes aussi compliqués que celle de l'exposition. La plupart des critiques sont de même avis à savoir que le dénouement ne comprend que quelques dernières scènes du dernier acte et non tout cet acte. Il ne dure donc pas longtemps. Scherer le définit comme "l'élimination du dernier obstacle ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter".<sup>1</sup> Si l'on consulte le Dictionnaire du théâtre de Pavis, on verra que la définition de celui-ci n'éloigne pas trop de la voie tracée par Scherer; selon Pavis, le dénouement est "l'épisode de la comédie ou de la tragédie qui élimine définitivement les conflits et obstacles".<sup>2</sup> Pour ces deux critiques, le dénouement est une courte séquence à la fin de la pièce. C'est la conception traditionnelle du dénouement, surtout celle de l'âge classique, que les critiques retiennent pour conseiller les dramaturges dans leur pratique. Cependant, on doit se rendre compte que l'étude de Scherer se fonde principalement sur les ouvrages classiques qui comprennent cinq actes et dont la plupart sont des tragédies strictement dominées par la règle des trois unités. Quant aux pièces de Feydeau, elles ne sont pas gouvernées par cette règle. Leurs intrigues sont si complexes que l'auteur doit prendre du temps pour préparer le dénouement et orienter ses intrigues vers ce point culminant. Cette partie préparatoire se présente comme une élimination graduelle des problèmes. Le dénouement de Feydeau est donc très long, y compris la partie préparatoire. Nous prétendons même qu'il occupe tout le troisième acte.

---

<sup>1</sup> Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France. (Paris : A.-G. Nizet, 1981), p. 128.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre. (Paris : Messidor/Éditions Sociales, 1987), p. 144.

L'étude du dénouement se fait en général à l'aide de trois notions traditionnelles : le bon dénouement doit être nécessaire, complet et rapide.

Le dénouement est nécessaire à condition que le hasard en soit banni et que le dénouement résulte du noeud d'action. Pourtant, il survient souvent que le dramaturge soit dans l'impossibilité de dénouer sa pièce autrement que par cet artifice et il recourt ainsi à la forme "haïssable" du *deus ex machina* que, selon Scherer, les critiques "sont unanimes à condamner".<sup>3</sup>

Le dénouement est complet à condition que "le sort de tous les personnages importants soit fixé et qu'aucun des problèmes posés par la pièce ne reste sans solution".<sup>4</sup> Ce n'est pas, quoi qu'il en soit, le manque de détails qui évoque des scrupules; c'est plutôt les données nombreuses mais superflues qui risquent de gêner les spectateurs. Certains auteurs se décident ainsi de dénouer "sans dénouer", c'est-à-dire, de dénouer sans détailler, laissant travailler l'imagination des spectateurs.

Le dénouement est enfin rapide à condition qu'il ne dure pas longtemps. Par conséquent, le dramaturge doit le mettre à la fin de la pièce. Cette qualité semble inconciliable avec la deuxième obligation. Pratiquement, les dramaturges classiques se décident de respecter cette dernière exigence qu'ils considèrent comme obligatoire, tandis que la complétude leur paraît plus flexible. Il est généralement connu que les spectateurs s'impatientent de voir la fin de la pièce. Alors mieux vaut rapide que complet.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 128.

<sup>4</sup> Ibid., p. 130.

<sup>5</sup> Ibid., p. 133.

Le dénouement qui a toutes ces qualités est susceptible de ne pas laisser les spectateurs en doute sur l'après de la pièce. Il leur donne l'impression de la perfection. On peut qualifier cette dramaturgie de dramaturgie de la clôture.<sup>6</sup> Cependant, il reste quelques questions sur cette dramaturgie. Toutes les pièces traditionnelles doivent-elles être influencées par ces notions ? Ce type de dénouement est-il le vrai dénouement ? En appliquant ces critères avec le dénouement de Feydeau pour l'évaluer, nous trouverions peut-être les réponses à ces questions.

### L'évaluation du dénouement de Feydeau

#### 1. La nécessité

Le dénouement est nécessaire lorsqu'il est privé du hasard et qu'il résulte obligatoirement du noeud de la pièce. De plus, il doit exister sans la grotesque intervention du *deus ex machina*. En approfondissant l'examen, le dénouement de Feydeau apparaît toujours nécessaire. Dans Un Fil à la patte, il peut sembler que l'idée de se débarrasser de Lucette et du général vient brusquement, par hasard, à l'esprit de Bois-d'Enghien. Il est assez étonnant qu'il ne pense pas avant d'offenser la vanité de Lucette pour qu'elle devienne fâchée contre lui et se donne enfin au général. Mais en fait, Bois-d'Enghien choisit le meilleur moment pour faire cela : il vient de rompre avec elle et profite de la crise émotionnelle de celle-ci pour se débarrasser de son amante. La suite des événements est très logique.

---

<sup>6</sup> P. Charvet et al., Pour pratiquer le texte de théâtre. (Bruxelles-Paris : De Boeck-Duculot, 1986), p. 39.

Dans les autres pièces, il n'y a pas de tels problèmes. Lucienne pardonne à Vatelin sans l'intervention du jeu du hasard; elle a vraiment l'intention de lui pardonner à condition qu'il se repentisse. Dans La Dame de chez Maxim, les intrigues sont toutes dénouées lorsque le général et Gabrielle savent la vérité. C'est Gabrielle qui s'en rend compte avant le général. Elle la déduit elle-même de sa conversation avec le général. Et puis, le général sait tout de la Môme. L'auteur ne nous informe pas de la raison pour laquelle elle doit lui dire la vérité, mais cela n'a pas d'importance. Il suffit que les informations ne parviennent pas au général par hasard pour que le dénouement soit "nécessaire". La Puce à l'oreille nous présente une situation plus simple car il n'y a qu'un personnage qui est la clef de toutes les intrigues : Ferrailon. S'il révèle ne serait-ce que l'identité de Poche, les énigmes de Chandebise et son sosie sont expliquables. Pour introduire Ferrailon dans la scène de chez Chandebise, Feydeau ne recourt pas au hasard. Il le fait apporter le palais de Camille. Cela suffit pour qu'il vienne chez Chandebise et accomplisse la tâche que l'auteur lui impose. Il est évident que l'action de Ferrailon dans cet acte se raccorde logiquement avec une action de l'acte précédent : Camille a laissé son palais à l'hôtel pendant les chasses et les fuites. Dans Occupe-toi d'Amélie où le dénouement inclut quatre personnages principaux, Amélie, Marcel, Etienne et le Prince, seul Etienne nous paraît mal placé car il n'a rien à faire chez Amélie. Mais il doit y être présent pour que les conflits soient résolus. Feydeau lui fait alors déclarer sa raison de s'y rendre quand Marcel lui demande ce qu'il vient faire là. Etienne lui répond sur un ton dégagé et persifleur : "Rien ! Voir si ça va comme vous voulez ? Si vous êtes heureux ?"<sup>7</sup> Il est tout à fait naturel que le moqueur et rancunier Etienne s'informe de la suite de ses actes de vengeance. Il s'y rend sans avoir la prémonition que sa présence permettra à Marcel et à lui-même de surmonter les obstacles et ensuite de mettre fin à leur conflit.

---

<sup>7</sup> Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie suivi de La Dame de chez Maxim. (Paris : Le Livre de Poche, 1960), p. 245.

Nous pouvons voir qu'il n'y a pas d'intervention du hasard dans le dénouement de Feydeau. De plus, celui-ci est étroitement lié aux événements de l'acte précédent comme nous l'avons démontré ci-dessus. Il ne serait donc pas présomptueux de conclure que le dénouement de Feydeau est absolument nécessaire.

## 2. La complétude

Le dénouement donnera l'impression de la complétude lorsqu'il ne reste aucun doute sur le sort des personnages principaux. Dans les pièces de Feydeau, ceux-ci sont surtout l'homme et la femme qui forment le couple protagoniste et les agresseurs. Parfois, on peut être curieux de connaître le sort d'autres personnages intéressants qui ont plus ou moins un rôle dans la pièce. Ce désir des spectateurs satisfait, le dénouement nous paraît complet.

L'examen de notre première pièce pose déjà un problème. A la fin d'Un Fil à la patte, Bois-d'Enghien croit qu'il se débarrasse de Lucette et reçoit la main de Viviane. Mais le sort de Lucette n'est pas exactement précisé. Bois-d'Enghien envisage que Lucette se donnera au général Irrigua après avoir entendu son insulte. Mais ce n'est que la prédiction de Bois-d'Enghien; on ne peut pas en être très sûr, bien que Bois-d'Enghien prétende connaître bien Lucette:

Bois-d'Enghien

Eh bien, justement ! Elle est femme ! ... Elle a encore plus d'amour-propre que d'amour ... et quand vous lui aurez dit ... Je la connais, la vanité ... elle est à vous ! ...<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Georges Feydeau, Un Fil à la patte suivi de Le Dindon. (Paris : Editions du Bélier, 1966), p. 208.

On peut se demander si Lucette va résister. Puis cela ne semble pas le cas, étant donné que Bois-d'Enghien la traite d'une très rude manière pendant leur dernière rencontre où il se moque d'elle et la chasse violemment. Finalement, l'attitude de Lucette restera encore ambiguë.

Quant aux autres pièces, l'auteur prend soin de nous informer du sort de tous les personnages principaux. Le ménage à trois dans Le Dindon est résolu par les pardons. Vatelín et Lucienne se réconcilient à l'aide de Rédillon. Pontagnac accepte sa défaite et qu'il est enfin le vrai dindon de la pièce. En outre, Vatelín lui pardonne en lui disant:

*Vatelín, redescendant suivi de Pontagnac*

Voilà, c'est réglé ! Quant à vous, Pontagnac, je devrais vous en vouloir, mais je n'ai pas de rancune, et la preuve, je donne à dîner tous les lundis, voulez-vous être de mes fidèles ?<sup>9</sup>

Rédillon, lui, garde toujours l'espoir d'être amant de Lucienne. Il lui dit, peut-être sur un ton ludique, "C'est égal, si quelquefois la fantaisie vous reprenait, eh bien, prévenez-moi la veille !"<sup>10</sup> Quant à Maggy, son rôle se limite au deuxième acte. La dernière fois que nous la voyons en scène, elle est en train de se disputer avec son mari Soldignac. Le dénouement du Dindon est alors complet. On ne se pose aucune question sur le sort des personnages principaux.

Il en est de même pour La Dame de chez Maxim, La Puce à l'oreille et Occupe-toi d'Amélie. Dans les deux premières pièces, l'obstacle principal est le quiproquo. Une fois que cet obstacle est éliminé, on arrive au dénouement.

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 447.

<sup>10</sup> Ibid.

Et cela va de soi qu'après le moment du dénouement, les personnages se rendent compte de leur malentendu, savent la vérité; l'ordre est alors rétabli. Alors, dans La Dame de chez Maxim, le général et Gabrielle savent qui est la Môme. Celle-ci part pour l'Afrique avec le général qui, fâché d'être trompé par son neveu, ne veut plus le voir, mais ne le déshérite pas. Gabrielle, elle aussi, est fâchée, croyant que Petypon a une maîtresse. Mais enfin, elle lui pardonne. La scène de la réconciliation n'est pas présentée aux spectateurs. Cela rend l'histoire peu vraisemblable. Gabrielle est en colère quand elle chasse son mari hors de la scène. Mais quelques minutes après, elle reparaît, déjà réconciliée avec Petypon. L'auteur ne montre pas ce que le docteur fait si bien au point que sa femme lui pardonne si facilement, dans un court moment. Pourtant, cela est peu important. Ce qui importe, c'est que le dénouement donne l'impression de la complétude et le dénouement de La Dame de chez Maxim le donne.

Le dénouement de La Puce à l'oreille est moins compliqué. Tous les conflits disparaissent dès le moment où tout le monde se rend compte de l'identité de Poche. Homenidès comprend qu'il a fait une grande erreur en croyant que sa femme était infidèle. Il demande pardon à Lucienne, Raymonde et Tournel. Raymonde et Victor-Emmanuel se comprennent. Elle ne doute plus de sa fidélité. Camille retrouve son palais. Ferrailon sait toute la vérité concernant Victor-Emmanuel et Poche. Celui-ci rentre à l'hôtel du Minet-Galant. Voilà la fin de la pièce. Il n'y a plus de questions sur le sort des personnages principaux.

Le dénouement d'Occupe-toi d'Amélie ne concerne que cinq personnages. Il serait alors plus facile d'énumérer le sort de chaque personnage. Amélie rentre enfin sous le bras d'Etienne qui est forcé de se déshabiller sous les ordres de Marcel. Celui-ci reçoit son argent de la part de Van Putzeboum qui se rend compte trop tard qu'il est trompé par son neveu. Le prince met enfin les vêtements d'Etienne que Marcel lui a passés et part.

En conclusion, quatre des cinq dénouements de Feydeau nous donnent l'impression de la complétude. Il ne reste plus de questions sur le sort des personnages principaux et tous les problèmes importants sont résolus. Mais dans Un Fil à la patte, le sort de Lucette, un des personnages principaux, reste encore ambigu. Le dénouement de cette pièce n'est donc pas tout à fait complet.

### 3. La rapidité

Cette qualité est, pour les classiques, impérative, c'est-à-dire que le dénouement doit être rapide; il ne doit pas durer longtemps. Par conséquent, le dénouement est souvent reculé vers la fin, autant qu'il est possible.<sup>11</sup> Dans ce sens, le dénouement de Feydeau n'est pas rapide. Sa durée est longue parce qu'il faut du temps pour le préparer, comme nous l'avons dit au commencement de ce chapitre.

Pourtant, les spectateurs de Feydeau ne seront pas ennuyés par la longueur ou par la lenteur de son dénouement. Ils ne seront pas impatients de le voir non plus. C'est parce que le rythme du dénouement de Feydeau est très rapide. Les actions se succèdent rapidement. Les personnages sont toujours mobiles. Le dénouement de La Puce à l'oreille, par exemple, est animé par la scène des chasses : d'abord, entre Homenidès et Victor-Emmanuel, puis, entre Homenidès et Poche. Dans Un Fil à la patte, la scène de la chasse entre le général et Bouzin est très spectaculaire et amusante. La confusion dans ces scènes éveille l'attention des spectateurs si bien qu'ils ne sentent plus que la scène dure longtemps. Cela leur donne l'impression que le dénouement est rapide.

---

<sup>11</sup> Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 133.

Quant aux trois autres pièces, les scènes de ce type sont remplacées par des scènes non moins attractives qui ne risquent pas de sécréter l'ennui. Le Dindon est animée par la querelle entre Lucienne et Clotilde. Le dénouement de La Dame de chez Maxim est un peu long avec ses vingt et une scènes. Mais l'arrivée des personnages donne toujours un nouveau tournant au récit, comme par exemple l'arrivée du général qui ramène la Môme Crevette chez Petypon et inflige à celui-ci un nouveau malaise; l'arrivée de Marollier et Varlin dérangeant, de la même manière, Petypon avec leur discussion interminable sur le duel sans raison entre le docteur et Corignon. Ces épisodes sont pleins de gags et bien rythmés. Il y a souvent de l'agitation sur la scène grâce aux mouvements des comédiens. Le dénouement d'Occupe-toi d'Amélie n'en est pas moins vivant. Personne ne pourrait se retenir de rire quand Etienne est forcé de se déshabiller par Marcel qui braque un revolver sur lui. La force du comique augmentera si l'on se rappelle d'une scène identique dans Un Fil à la patte. De plus, le dénouement de cette pièce ne contient que six scènes et dans chaque scène, il y a beaucoup d'actions. Les personnages s'agitent tout le temps. Cela donne l'impression d'un rythme accéléré. Et en six scènes, tout est fini. Ce dénouement est donc le plus rapide.

A l'aide de ces scènes mouvementées, Feydeau parvient à créer un dénouement sur un rythme rapide qui, malgré sa longueur, ne laisse pas les spectateurs dans l'ennui, ni dans l'impatience de voir la fin. Ils s'amuse bien jusqu'à la fin de la pièce.

Nous pouvons voir que, en jugeant suivant les perspectives traditionnelles, le dénouement de Feydeau n'est pas parfait. Le dénouement dans les cinq pièces est nécessaire, ce qui indique l'unification de l'action. Mais il manque quelquefois la complétude comme dans le cas d'Un Fil à la patte. Le dénouement de Feydeau n'est pas rapide (au sens traditionnel) mais on ne peut l'accuser d'être vraiment lent. Au contraire même, le rythme rapide réveille chaque spectateur.

Nous venons d'évaluer le dénouement de Feydeau selon les critères traditionnelles sans analyser le contenu ou le récit du dénouement de Feydeau. Si l'on examine de près le récit de cette partie, on remarque que le récit du dénouement dans les cinq pièces suit le même mouvement. Il y a une seule formule pour ces cinq dénouements. Nous allons dégager cette formule à l'aide des théories de Propp de la même manière que lorsque nous avons agi dans les deux parties précédentes de la pièce.

### La structure fonctionnelle du dénouement de Feydeau

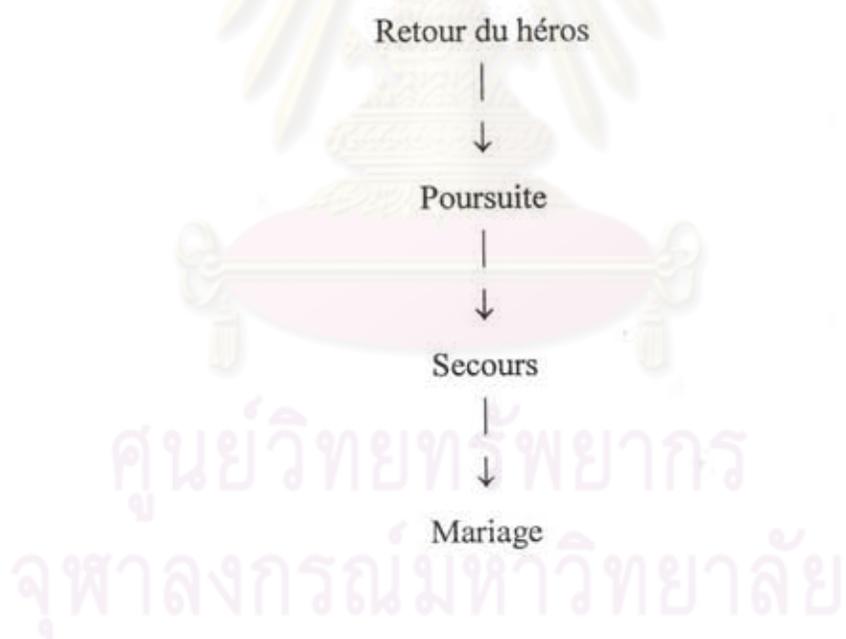
Dans les contes, après l'épisode du combat, le héros systématiquement vainqueur entreprend son voyage de retour. C'est pendant ce voyage que ses nouvelles aventures avec le méchant recommencent. Il y a parfois le faux héros qui a l'intention d'usurper les efforts du héros. Avec ces nouveaux obstacles, le récit se développe jusqu'à ce que le héros puisse surmonter tous ces obstacles. On arrive ainsi la fin du conte.<sup>12</sup> Le dénouement de Feydeau suit le même développement que celui du conte mais avec quelques fonctions de moins et certaines modifications. Le dénouement de Feydeau commence aussi avec le retour du héros qui assure la fonction de suite dans le combat.

Avant d'avancer dans notre étude, nous nous permettons de justifier l'absence d'une fonction importante de Propp dans notre travail. Nous omettons par intention la fonction "réparation du méfait ou du manque" qui se trouve entre le combat et le retour du héros. Cette absence marque la différence entre les contes et les pièces de Feydeau. Dans ces dernières, le méfait ou le manque ne seront réparés qu'à la fin et non après le combat comme dans les contes. Autrement dit, la paix dans la vie conjugale du couple se rétablit dans le troisième acte, après que les protagonistes ont surmonté les obstacles qui continuent

---

<sup>12</sup> Vladimir Propp, Morphologie du conte. (Paris : Seuil, 1973), pp. 69-80.

d'influencer le récit. Nous commençons donc par la fonction suivante qui existe aussi dans le théâtre de Feydeau : le retour du héros. Après son retour, le héros doit affronter à nouveau son agresseur qui le poursuit pour récupérer le butin. Mais dans les pièces de Feydeau, c'est la continuation des obstacles. Nous la confrontons donc avec la poursuite dans les contes. La poursuite inclut aussi le combat entre le héros et son agresseur. Pendant cette lutte intervient le secours. Celui-ci aide le héros à se débarrasser de ses problèmes à cause du méchant. Cette fonction correspond ainsi au moment du véritable dénouement dans les pièces de Feydeau, où tous les conflits sont résolus. Les pièces de Feydeau finissent par le bonheur des couples qui se réunissent après une période des malentendus. Cela est comparable avec le mariage du héros avec la princesse qu'il aime dans les contes. La structure fonctionnelle du dénouement de Feydeau se fonde donc sur ce schéma:



## 1. Le retour du héros

Pour Propp, le retour du héros ne signifie que le début du voyage vers le domicile. Pendant le trajet, l'agresseur surprend le héros et recommence à le troubler, ce qui marque la reprise des aventures du héros.<sup>13</sup> On dirait que le retour est, pour Propp, une fonction de transition. De plus, l'importance de cette fonction est diminuée par la présence d'une autre fonction : l'arrivée incognito du héros chez lui. Nous pouvons voir que Propp distingue ces deux fonctions, peut-être parce que le conflit entre le héros et le méchant a lieu pendant le voyage du héros et que l'arrivée du héros dans son pays est ainsi retardée.

Mais pour nous, cette distinction n'est pas pertinente. Dans le théâtre de Feydeau, le retour du héros et son arrivée sont signalés par le même événement : le changement d'espace au début du troisième acte. Les nouvelles aventures des protagonistes se déclenchent en effet après qu'ils sont arrivés chez eux. En conséquence, nous acceptons un terme que nous croyons plus convenable pour notre analyse, le retour du héros.

Le retour du héros dans le théâtre de Feydeau comprend deux actions plus ou moins différentes. Ce qui les dissocie, c'est la destination. Certes, les héros *retournent* du combat, mais les uns rentrent chez eux; les autres arrivent dans un autre domaine. Ces phénomènes ont quelques significations implicites que nous allons dégager plus tard.

Nous avons noté que le retour du héros est marqué par le changement d'espace. Sur ce changement, on peut se poser des questions. Pourquoi ce changement ? Est-il nécessaire ? Pourquoi ici et pourquoi pas là ? Pour répondre à ces questions, une seule phrase suffit. Les actions dans cet acte sont susceptibles

---

<sup>13</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, p. 69.

d'avoir lieu *seulement* dans ces espaces. On ne peut pas les imaginer se dérouler ailleurs sans qu'elles ne paraissent peu probables. Dans Le Dindon, l'espace doit passer de l'hôtel Ultimus dans le deuxième acte au fumoir chez Rédillon parce que Lucienne y vient chercher Rédillon pour le choisir comme amant et Vatelin, naturellement, la poursuit jusque là pour lui expliquer la vérité et pour lui demander pardon. De plus, l'auteur veut que Lucienne et Vatelin se réconcilient à l'aide de Rédillon. En conséquence, cette partie du récit ne peut pas se dérouler dans un autre lieu que chez Rédillon. Il en est de même dans Occupe-toi d'Amélie. Marcel cherche Amélie pour lui dire qu'ils sont vraiment mariés. Il doit alors aller où elle est. A ce moment-là, elle est déjà sortie de la mairie pour aller voir le prince Nicolas dans sa chambre chez elle. Marcel s'y précipite et Etienne le suit pour se moquer des deux "mariés". Par conséquent, le dénouement de cette pièce doit avoir lieu dans la chambre d'Amélie où les deux hommes viennent la voir.

Quant à La Dame de chez Maxim, l'auteur a l'intention d'utiliser le fauteuil extatique pour dénouer le récit. Il est donc inévitable que le dénouement de la pièce ait lieu dans le cabinet du docteur Petypon où se trouve ce fauteuil magique.

Le dénouement d'Un Fil à la patte et de La Puce à l'oreille est différent des trois pièces déjà discutées. Après la crise dans le deuxième acte, aucun des personnages principaux ne doit partir en quête d'un autre personnage ou d'un objet qui puisse lui servir à résoudre ses problèmes. Ils n'ont pas besoin d'une machine particulière comme Petypon dans La Dame de chez Maxim. Il n'est donc pas nécessaire d'inventer un nouvel espace. Il serait donc naturel que les personnages dans une telle situation rentrent chez eux et attendent le moment où tous les conflits soient résolus. En outre, le retour à domicile a quelques implications que nous allons démontrer plus tard.

En conclusion, au début du troisième acte, Feydeau remplace l'espace qu'il a utilisé par un nouvel espace. Ce changement n'est pas arbitraire; l'auteur a deux bonnes raisons pour créer cette modification. La première tient au fait qu'il change d'espace parce qu'il est obligé d'utiliser les personnages ou les objets qui se trouvent dans ce nouvel espace. La deuxième, c'est que l'espace doit changer pour que le récit soit plausible et raisonnable. La deuxième raison n'explique pas seulement les pièces que nous venons de discuter, mais aussi les trois autres pièces.

Nous savons déjà les raisons pour lesquelles Feydeau change d'espace au commencement du troisième acte. Mais si l'on examine ce changement de plus près, on peut en dégager quelques significations implicites qui donnent une image globale de la structure spatiale dans les textes de Feydeau.

Le troisième acte s'ouvre souvent sur un décor différent de l'acte précédent (Au cas d'Occupe-toi d'Amélie, il s'agit ici du deuxième tableau du troisième acte). Dans le texte, nous trouvons une description du décor. Nous constatons que le changement prend deux formes différentes : que ce soit un retour dans le même espace comme au premier acte, soit qu'il y ait transformation en un autre espace.

Les pièces qui peuvent être classées dans la première catégorie sont La Dame de chez Maxim et La Puce à l'oreille. Dans ces deux pièces, le premier acte et le troisième acte se déroulent dans un même lieu : chez le protagoniste. L'auteur prend soin ainsi d'annoncer dans ses didascalies spatiales : "Même décor qu'au premier acte". Dans La Dame de chez Maxim, Feydeau précise aussi : "Les meubles sont aux mêmes places où on les a laissés à la fin du premier acte".<sup>14</sup>

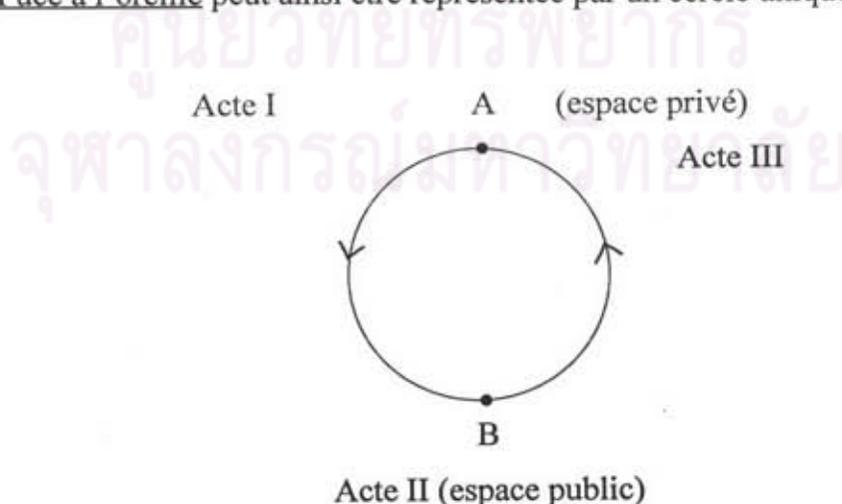
---

<sup>14</sup> Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, suivi de La Dame de chez Maxim. (Paris : Le Livre de Poche, 1965), p. 445.

La formule de l'espace dans ces deux pièces révèle leur structure profonde qui peut être interprétée à deux niveaux.

Au premier niveau, le plus évident des deux, cette formule de l'espace (ABA) représente la dramaturgie circulaire de la pièce. L'action commence dans un lieu, se développe dans un autre et retourne au premier. Cela implique que tout rentrera dans l'état original, au début de la pièce. Les protagonistes retrouveront leur tranquillité. Le conflit principal est définitivement conclu ou fini de la même manière que dans les pièces classiques. Cette structure forme ainsi un cercle clos et parfait.

Au deuxième niveau, nous pouvons dégager l'aspect plus concret de cette structure. Elle représente la mentalité bourgeoise. Pour les bourgeois, la maison est un refuge et parfois, c'est là que tous les problèmes sont résolus. Il ne faut pourtant pas oublier que la maison est une sorte d'espace clos et que le retour chez soi peut signifier le retour au monde clos après les aventures dans un univers ouvert comme la fête de fiançailles dans La Dame de chez Maxim et l'hôtel du Minet-Galant dans La Puce à l'oreille. Les protagonistes bourgeois de ces pièces n'échappent pas à leur univers clos. Ils y restent toujours enfermés. Cette image de l'enclos correspond à la clôture de l'écriture dramatique dont nous venons de discuter. La structure de l'espace dans La Dame de chez Maxim et La Puce à l'oreille peut ainsi être représentée par un cercle unique.

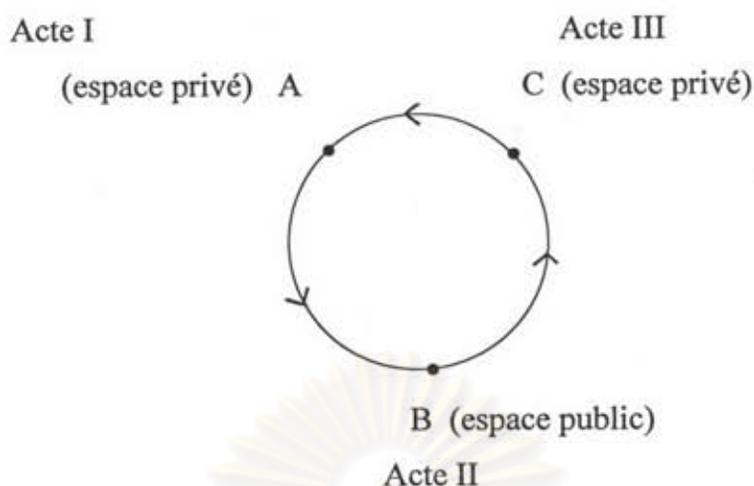


Nous pouvons voir que le retour à l'état original (symbolisé par le point A) passe directement de B à A. C'est parce que les actions qui stabilisent la situation du couple protagoniste se déroulent dans le même espace que le point de départ de l'histoire.

Si nous considérons les trois autres pièces, nous remarquons que leur structure spatiale est un peu différente.

La deuxième catégorie comprend les trois autres pièces : Un Fil à la patte, Le Dindon et Occupe-toi d'Amélie. Dans ces trois pièces, l'action de l'acte final se passe dans un lieu tout à fait différent par rapport aux espaces des deux actes précédents. La suite des mésaventures de Bois-d'Enghien se déroule pour la plupart du temps sur le palier séparant son appartement de son cabinet de toilette. Dans Le Dindon, tous les personnages principaux se précipitent chez Rédillon. Après la scène bouffonne du mariage, tout le reste de l'action d'Occupe-toi d'Amélie se déroule dans la chambre à coucher d'Amélie. Le choix de l'espace semble arbitraire, mais il y a une caractéristique commune : les trois espaces font tous partie de propriétés individuelles. Ils sont donc une sorte d'univers clos et privé, comme dans le premier groupe. Ce qui différencie les deux groupes, c'est la combinaison de décors dans les trois actes. La combinaison du premier groupe peut être exprimée par la formule ABA, tandis que la deuxième est symbolisée par la formule ABC. Nous proposons un autre schéma pour la deuxième structure.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



C'est toujours la même chose, à savoir le retour à l'espace clos et privé et à l'état original du couple. Mais il y a un relais dans le développement. Avant d'atteindre la tranquillité originale (toujours symbolisée par A), le récit doit passer par l'espace C. Dans ce cas, cet espace fonctionne comme intermédiaire entre chaos et tranquillité. Le passage des conflits à la paix ne se produit donc pas directement. L'image de l'intermédiaire se reflète implicitement dans l'usage de l'espace dans Un Fil à la patte et Le Dindon. Dans la première pièce, les actions du troisième acte se passent dans la plupart du temps sur le palier *entre* le cabinet de toilette et la chambre de Bois-d'Enghien. Dans la dernière, c'est chez Rédillon, un ami de famille, que se réconcilient Lucienne et Vatelin. Nous pouvons voir son rôle de médiateur dans la dernière scène de la pièce où Vatelin confie son amour pour Lucienne à Rédillon. Celle-ci écoute sa confession à son insu et annonce enfin qu'elle lui pardonne. Voilà l'ordre rétabli. Voilà la réussite de Rédillon le médiateur. L'espace chez Rédillon symbolise ainsi le retour à l'état original.

Il est à remarquer que dans ces deux pièces, les espaces que Feydeau utilise comme intermédiaires représentent en eux-mêmes l'aspect du milieu, du point de convergence. Le palier se situe *entre* le cabinet de toilette et la chambre. De plus, il s'agit d'un espace vide *entre* deux suites d'escaliers.

Le fumoir dans un appartement est le lieu où les fumeurs se rassemblent en fumant. Il incarne ainsi l'espace central où convergent les trajets des fumeurs. Nous voyons donc que ces deux espaces représentent essentiellement des centres. Et Feydeau les emploie aussi comme intermédiaires. L'aspect central de leur nature vient alors renforcer l'emploi qu'en fait le dramaturge. Ces deux images sont superposées et donne à ces pièces de la profondeur.

Dans Occupe-toi d'Amélie, le dénouement se déroule dans la chambre à coucher d'Amélie. Il manque ici, malheureusement, l'implication du rôle intermédiaire de l'espace. La chambre n'est pas un endroit susceptible de recevoir plusieurs personnages comme pour le palier ou le fumoir. Elle n'implique pas alors la fonction de centre ni de point de convergence. Au contraire, la chambre implique l'intimité ou le monde privé. En général, la chambre représente la partie la plus intime de la maison. L'utilisation de la chambre d'Amélie après la séquence chez le maire renforce ainsi le brusque changement d'un espace public à un espace clos, strictement privé. De plus, l'emploi de la chambre dans la séquence décisive de la pièce affirme aussi cet aspect privé et intime de la bourgeoisie dans les pièces de Feydeau.

Malgré ces différences, cet espace fonctionne de la même manière que les deux autres dans Un Fil à la patte et Le Dindon. Il sert de décor et simultanément de marque d'amélioration de la situation du héros. L'action de la pièce peut se terminer ici. Cela satisferait les spectateurs de voir le dénouement finir heureusement; c'est que le héros et l'héroïne se comprennent, les conflits entre eux disparus. Le point C symbolise cet état. Si la pièce continue, on arrive à l'état original de la pièce. Le héros regagne sa paix familiale. Il retrouve son épouse ou, dans le cas de Bois-d'Enghien, trouve une autre amante. Voilà le point A de ce cercle. Le dénouement des trois pièces de Feydeau dans ce groupe atteint ce point de convergence. Feydeau nous y montre les deux amants réunis (Lucienne-Vatelin et Amélie-Etienne) et le héros prenant une nouvelle amante (Bois-d'Enghien-Viviane).

A côté de ces tout petites différences, les cinq pièces possèdent un point commun : leur structure des espaces est circulaire, ce qui signifie en quelque mesure le retour à l'état original de l'histoire.

Quand le héros entreprend son retour au domicile, on croirait que c'est la fin de l'histoire parce que le héros a récupéré l'objet ou la personne que l'agresseur avait enlevé. Mais le récit, en général, n'est pas aussi simple. Il advient souvent que le héros soit poursuivi par l'agresseur. Celui-ci recommence ses actions malicieuses. Propp appelle cette action la poursuite.

## 2. La poursuite

Cette fonction signale la nouvelle lutte du héros un peu plus tard dans le temps. Il est remarquable que le terme, pour Propp, ne signifie pas seulement l'action de poursuivre le héros, mais comprend aussi les actions malicieuses de l'agresseur ou du méchant. On peut alors trouver sous cette rubrique la tentative d'avaloir le héros et la tentative de supprimer le héros.<sup>15</sup> Cette nuisance peut être considérée comme la résurrection de l'obstacle que l'on croit déjà surmonté par le héros après le combat (dans le cas des contes). Le héros est donc exposé encore une fois à l'obstacle contre lequel il a lutté avant. Par conséquent, cette fonction signifie dans les pièces de Feydeau le recommencement des troubles du héros ou la reprise des obstacles qui gèrent l'arrivée du véritable point de dénouement.

Il existe des différences entre la poursuite dans les contes et la résurrection des obstacles dans les pièces de Feydeau. L'agresseur des contes est déjà vaincu quand le héros commence son voyage de retour. L'agresseur de Feydeau, au contraire, n'est battu qu'à la fin de la pièce. De plus, dans les pièces de Feydeau, la lutte pendant la poursuite (des obstacles) est un combat

---

<sup>15</sup> Vladimir Propp, Morphologie du conte. (Paris : Seuil, 1973), p. 70.

décisif. Le héros ne doit plus subir d'épreuves aussi difficiles. Au contraire, le héros des contes doit surmonter beaucoup plus d'obstacles avant d'arriver à la fin du récit. Il doit lutter contre la malice du faux héros et accomplir une tâche difficile. Sous cet aspect, les contes sont plus complexes que les pièces de Feydeau.

Comme nous l'avons constaté, la poursuite dans les pièces de Feydeau se présente sous la forme de la reprise des obstacles. Ils ne sont pas ainsi de nouveaux obstacles qui s'introduisent arbitrairement. Ils sont tous les conséquences des problèmes ou des conflits posés dès l'exposition ou récemment introduits un peu avant, pendant le noeud. Néanmoins, ils ne sont pas là pour provoquer le tumulte comme dans l'acte précédent. Nous remarquons que le récit s'oriente vers le point du dénouement. L'évidence, c'est l'assemblée des personnages qui sont la clef pour résoudre les conflits dans un même lieu pour qu'enfin ils s'écoutent et s'entendent bien. Alors, il est inévitable que, lorsque les personnages avec des malentendus s'assemblent dans un espace clos, il arrive souvent des chaos provoqués surtout par les quiproquos et les rencontres intempestives. Voilà le retour des obstacles. On trouve pourtant que les obstacles dans cet acte sont moins étouffants que dans l'acte précédent. Il existe une force résistante de la part des protagonistes. Sinon, les circonstances facilitent la résolution des conflits. Ces forces atténuent la pression des obstacles.

L'exemple le plus évident à propos de protagonistes qui cherchent à surmonter les obstacles se trouve dans La Puce à l'oreille. Poche essaie d'expliquer régulièrement qu'il n'est pas Victor-Emmanuel. Celui-ci, à son tour, s'efforce en vain de se défendre des coups de pied de Ferrailon et de lui expliquer la vérité. La partie majeure de cet acte se compose de ces scènes, tandis que le deuxième acte nous montre la plupart du temps les scènes des chasses, des fuites et des désordres. Il y en a moins dans le troisième acte. Dans le deuxième nous comptons seize scènes de ce type tandis que nous n'en trouvons que trois dans le troisième. La partie majeure de cet acte est utilisée pour présenter des scènes

de confusion dans l'entourage de Victor-Emmanuel. Pendant ces scènes, Feydeau nous montre l'embarras des deux sosies qui essaient de corriger les erreurs des autres.

*Poche, passant devant lui et s'adressant successivement à chaque personnage qui, aussitôt qu'il approche, s'esquive avec des "oui ! ... oui, oui !" inquiets et gagne vivement la gauche de la scène.*

C'est vrai, ça ! C'est à qui qui se paiera ma tête depuis mon arrivée ! ... Je ne vous connais pas, moi ! ... Qu'est-ce que vous me voulez ? ... Je suis ici pour voir M. Chandebise, eh bien, je veux voir M. Chandebise ... et puis v'là tout !<sup>16</sup>

Poche n'arrive toujours pas à persuader les autres de croire qu'il n'est pas Chandebise. Finache pense même que son maître a des troubles d'idiosyncrasie (que Tournel définit, malheureusement, comme "la disposition plus ou moins grande qu'un individu a ... à devenir idiot"<sup>17</sup>). Le problème de Chandebise n'est guère différent. Personne ne croit l'histoire de ses aventures à l'hôtel du Minet-Galant. De plus, son entourage pense qu'il est atteint de crise de nerfs quand il exprime sa fureur envers Raymonde et Tournel. Ceux-ci insistent sur le fait que Chandebise leur a pardonné à l'hôtel (En fait, c'est Poche). C'est contre ces confusions que Chandebise doit lutter. Nous voyons dans cet exemple la résurrection de l'obstacle (Dans ce cas, des quiproquos) qui est né dans le deuxième acte. C'est pourquoi nous classons cet événement dans la catégorie de la poursuite.

---

<sup>16</sup> Georges Feydeau, *La Puce à l'oreille*. (Paris : Editions du Bélier, 1949), p. 306.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 310.

Un autre exemple très frappant du retour de l'obstacle est dans La Dame de chez Maxim. Après le départ de la Môme avec Corignon à la fin du deuxième acte, Petypon n'espère pas la revoir. Mais à sa surprise, le général la ramène chez lui. Cette action dénote à la fois deux types d'obstacles qui reviennent : rencontre intempestive et quiproquo. La rencontre intempestive, c'est la rencontre entre Petypon et la Môme. Le quiproquo, c'est le quiproquo du général Petypon qui croit encore et toujours que la Môme est sa nièce. Petypon est si choqué par cette rencontre que ses réactions deviennent très comiques.

Petypon, *hors de lui*

Ah ! non ! non ! ça ne va pas recommencer ! Emmenez-la ! je ne veux plus la voir ! emmenez-la !

Le général, *descendant*

Hein ? Mais comment ? ...

Petypon, *se réfugiant à l'extrême gauche*

Non, non ! je l'ai assez vue, celle-là ! (*Envoyant des ruades dans la direction de la Môme.*) Emmenez-la ! je vous dis ! emmenez-la !<sup>18</sup>

On dirait que l'apparition des fantômes ne l'effraie pas autant que la seule vue de la Môme. Voilà les aventures qui recommencent, et l'enjeu, c'est son héritage. Alors, Petypon est obligé de lutter, de surmonter ces obstacles. Au début, il lui semble très facile de résoudre ces problèmes : il fait semblant de pardonner à la Môme et dès que le général est parti, il la chasse. Malheureusement, le départ du général est retardé par l'arrivée de Marollier et Varlin qui s'occupent du duel entre Corignon et Petypon. La situation devient plus grave pour Petypon quand Mongicourt essaie de dire la vérité au général et ne cède qu'à la condition que le général lui demande des excuses pour lui avoir

---

<sup>18</sup> Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, suivi de La Dame de chez Maxim, p. 468.

donné un gifle à La Membrole. Il reste encore le quiproquo de Gabrielle qui prend la Môme pour la femme du général Petypon. Tout cela est causé par le quiproquo original du général qui prend la Môme pour la femme de Petypon. On voit bien que Petypon est surchargé de troubles. Cependant, il lutte de son mieux. Il essaie d'empêcher Gabrielle et Mongicourt de rencontrer le général, parfois par la force. La promesse de pardonner à la Môme fait partie de ses tentatives atténuer la pression des circonstances. Il laisse les témoins discuter sur son duel avec Corignon, se posant "à l'écart" et finalement insiste sur le fait qu'il ne se battra pas. Malgré ces tentatives, les problèmes restent irrésolus. On doit attendre le moment où tous ces conflits sont "saturés" pour voir le point de dénouement. Cet assemblage des conflits n'est qu'un crescendo qui monte petit à petit jusqu'à l'éclatement.

Dans les trois autres pièces, le procédé de la poursuite varie selon les circonstances, mais en principe il n'en est guère différent. Il y a toujours résurrection de l'obstacle. Lucette, dans Un Fil à la patte, ne laisse à aucun moment Bois-d'Enghien partir. Il y a en outre le général qui le menace de mort dès qu'il apprend que Bois-d'Enghien est amant de Lucette. Ce n'est pas tout. Il lui reste un autre obstacle à franchir qui résulte du deuxième acte : la révocation du mariage entre Bois-d'Enghien et Viviane. Elle est la conséquence du méfait de Lucette. C'est le dernier obstacle que notre protagoniste doit surmonter avant d'atteindre ainsi son but ultime, épouser Viviane. En attendant ce moment, nous assistons aux tentatives de notre héros pour se débarrasser desdits obstacles. Bois-d'Enghien utilise le général pour échapper à la malice de Lucette. Ce type d'effort n'est pas exclu du Dindon. Lucienne ne veut pas vraiment se venger. La prise d'un amant n'est qu'un prétexte pour protéger son amour-propre et en même temps donner à Vatin l'occasion de se repentir et s'excuser. La scène qu'elle organise à l'aide de Pontagnac ressemble ainsi à la mise en scène d'une pièce ayant Vatin pour seul spectateur. C'est ainsi que la situation s'oriente vers la scène de réconciliation entre Vatin et Lucienne qui est le moment de dénouement de la pièce. Notons en passant que la "vengeance" de Lucienne

résulte d'un quiproquo de Vatelín qui prend Mme Pinchard pour Maggy et se couche avec elle. Cette vengeance correspond ainsi à la poursuite, ou plus précisément, à la résurrection de l'obstacle. Mais il n'existe pas de tentatives authentiques de la part du héros; c'est plutôt la préparation pour le dénouement de la part de notre héroïne. Il en va de même pour Occupe-toi d'Amélie. Mais la situation pour le dénouement n'est pas préparée par Amélie, mais étonnamment par Marcel l'agresseur lui-même. Dans ce cas, le statut actantiel de Marcel passe de l'opposant à l'adjuvant qui aide le héros à lutter contre le dernier obstacle pour arriver à conclure. Le dernier obstacle ici, c'est le malentendu d'Etienne causé par la fausse présomption, ou autrement dit, le quiproquo de Van Putzebourn. Quant à l'autre obstacle important, le mariage de Marcel et d'Amélie, il est escamoté par le divorce que Marcel annonce devant le commissaire.

Le cas de Marcel est intéressant. Pourquoi son statut change-t-il aussi abruptement ? La réponse est à trouver dans ses réactions après qu'il a su la vérité. Marcel n'accepte pas ce mariage. Il ne veut pas d'Amélie. Tout ce qu'il veut, c'est l'argent que Van Putzebourn va lui remettre après la cérémonie. Amélie est alors surplus; il lui faut absolument s'en débarrasser. Le seul moyen est de rendre Amélie à son propre amant, Etienne. Ainsi devient-il automatiquement l'auxiliaire d'Etienne pour recréer l'équilibre original dans sa vie conjugale.

Le retour de l'obstacle, comme nous venons de le dire, peut donc prendre la même forme que dans l'acte précédent; avec le quiproquo ou la rencontre intempestive, ou peut prendre une nouvelle forme. Dans ce dernier cas, les obstacles qui dérangent le héros sont souvent les conséquences de ceux qui précèdent. Les obstacles qui reviennent troubler le héros sont moins compliqués et moins oppressants. Il existe pour diminuer ces obstacles la force de résistance du héros qui essaie d'améliorer la situation et aussi la force des circonstances qui oriente le récit vers le dénouement.

Il est impossible que ces difficultés continuent à augmenter. Elles doivent enfin arriver à un certain point où le récit devient si intense que tous ces problèmes finissent par être résolus. C'est là le point de dénouement. Si le retour de l'obstacle dans les pièces de Feydeau a pour équivalent, dans le conte, la poursuite de l'agresseur, cette étape du dénouement correspond au secours que le héros reçoit pendant ce combat et qui met fin au méfait de cet agresseur. Nous arrivons ainsi au point de dénouement après une longue série de préparations.

### 3. Le secours

Dans les contes, il paraît impossible que le héros puisse vaincre son agresseur par lui-même parce que l'agresseur est, dans la plupart des cas, plus fort que son ennemi et possède une force magique. Notre héros, souvent un tout petit être mortel, a donc besoin d'aide. Cette aide peut venir d'un objet ou d'un autre personnage, dotés aussi d'un pouvoir magique. Propp appelle cet objet ou ce personnage (parfois, c'est un animal) l'auxiliaire. A l'aide de cet outil, le héros arrive à battre son adversaire et même à le tuer. Ainsi met-il fin au méfait de son agresseur.<sup>19</sup> Il y a un lien de parenté entre le secours dans les contes et le dénouement dans les pièces de Feydeau. Après cet épisode, les problèmes causés par cet agresseur ne troublent plus le protagoniste. Ils sont dans une certaine mesure escamotés. Pourtant, il existe une différence importante. Dans les contes, l'aventure du héros ne finit pas. Il lui faut encore lutter contre la malice

---

<sup>19</sup> Il y a, cependant, certains contes où l'agresseur n'est pas mis à mort. Celui-ci recommence le méfait qui avait noué l'intrigue. Tout recommence donc comme au début. Ces contes ont ainsi deux "séquences" et cela n'est pas comparable aux pièces de Feydeau. Nous nous permettons de ne pas prendre ce fait en considération.

du faux héros qui “fait valoir des prétentions mensongères”<sup>20</sup> De plus, il doit accomplir une tâche difficile. Le faux héros est finalement démasqué et puni. Après, tout finit par le mariage du héros. Quant aux pièces de Feydeau, il n’y a plus d’aventure du héros après la défaite de l’agresseur.

Le secours permet au héros de surmonter tous les conflits principaux. Propp donne trois aspects au secours en étudiant le personnage qui sauve, la forme du secours et la mort de l’agresseur. Pour notre étude, le dernier aspect sera changé. Nous préférons le rejet de l’agresseur parce que dans les pièces de Feydeau il n’y a pas de mort. Nous n’allons pas traiter ces trois aspects séparément, mais les assembler et les considérer à travers chaque pièce de Feydeau.

Commençons par Un Fil à la patte avec le dénouement des conflits, la conversation entre Bois-d’Enghien et le général Irrigua. Miraculeusement, il y a “un moyen tout trouvé”. Le premier n’a besoin que d’un mot d’insulte envoyé à Lucette. Cela suffit pour qu’elle l’abandonne et se donne, en guise de vengeance, au général. Bois-d’Enghien transmet son message par l’intermédiaire du général auquel il dit : “Vous allez dire à Lucette que vous m’avez vu et que je refuse tout rapprochement [...] à cause de son vice de constitution”.<sup>21</sup> Croyant ainsi offenser l’amour-propre de Lucette, Bois-d’Enghien rassure le général sur le fait que la femme sera à lui. A l’en croire, Bois-d’Enghien est désentravé. Cependant, cela n’est pas certain et peut évoquer le problème de la complétude du dénouement comme nous l’avons dit plus haut. Supposons, quand même, que Bois-d’Enghien arrive à se débarrasser de Lucette à l’aide

---

<sup>20</sup> Vladimir Propp, Morphologie du conte, p. 74.

<sup>21</sup> Georges Feydeau, Un Fil à la patte suivi de Le Dindon, p. 207.

du général. Il doit attendre le moment où il recevra ce qu'il cherche : la quiétude bourgeoise (ou l'équilibre de la vie conjugale) ou plus précisément, sa nouvelle raison d'être : Viviane.

Il est très étonnant de voir comment Feydeau dénoue les intrigues nouées d'une manière si compliquée par une seule phrase ou par un tout petit événement. Après, il ne reste plus d'obstacles ni de conflits. Son génie à ce sujet est très évident dans La Puce à l'oreille.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le récit de cette pièce dépend surtout des confusions causées par la ressemblance entre Victor-Emmanuel et Poche. Une fois que l'on s'en rend compte, il n'y a plus ce type d'obstacle, le quiproquo. Dès le commencement du noeud, personne ne sait qu'il s'agit de deux personnes : Victor-Emmanuel et Poche. C'est Ferrailon qui est le premier à s'apercevoir qu'ils confondent le directeur de la Boston Life Company avec un garçon d'hôtel. Il s'écrie : "Non, c'est pas possible ! lui ! lui ! mais c'est le portrait frappant de Poche, mon garçon d'hôtel !" <sup>22</sup> Ferrailon devient donc le sauveur de Victor-Emmanuel. Il aide Chandebise à se débarrasser de tous ses obstacles en prononçant cette seule phrase. Après, nous n'attendons que la fin heureuse de la pièce.

Une autre pièce avec un dénouement de ce type, est La Dame de chez Maxim. Cette pièce, de même que La Puce à l'oreille, repose essentiellement sur un seul quiproquo. Tout le récit se développe du fait que le général Petypon prend la Môme Crevette pour la femme de son neveu. Pourtant, la situation de notre héros n'est pas aussi facile. Le docteur Petypon risque d'être déshérité si le général sait qu'il est trompé. Le médecin doit ainsi empêcher son oncle de savoir la vérité. Il s'avère malheureusement que le général doit s'apercevoir

---

<sup>22</sup> Georges Feydeau, La Puce à l'oreille, p. 378.

de ses erreurs pour que les conflits finissent bien. Alors, Feydeau empêche Petypon d'intervenir dans la scène de l'éclaircissement en le faisant dormir sur le fauteuil extatique. Gabrielle a ainsi l'occasion de dire la vérité à son oncle. Pourtant, il ne la croit pas.

#### Le général

Oui ? eh bien, ça ne prend pas ! vous pensez bien que je la connais ! Je la connais la femme de mon neveu ! puisqu'il l'a amenée à La Membrole avec lui.<sup>23</sup>

Et c'est au tour de Gabrielle à s'étonner. Elle comprend enfin toute l'histoire et se décide de divorcer. Ces événements constituent le point de dénouement. On peut voir que le fauteuil extatique joue un rôle important dans cet épisode. Sans lui, Gabrielle ne saurait pas ce qui s'est passé à La Membrole. Elle chasse son mari et la nouvelle tentative de celui-ci de tromper sa femme en se déguisant en Saint Gabriel permet au couple de se réconcilier.<sup>24</sup> Le fauteuil peut donc être considéré comme un sauveur de Petypon. Il reste encore "un méchant" : la Môme Crevette. Ce problème paraît, pour Feydeau, plus facile à résoudre. Enfin, le général accepte la vérité après que la Môme lui a tout dit. Il trouve que la Môme est "délicieuse" et l'emmène avec lui en Afrique. De cette façon, Petypon se débarrasse de la Môme à l'aide du général. Le général se transforme ainsi en "sauveur" de Petypon. Il y a donc deux sauveurs dans cette pièce : le fauteuil extatique et le général Petypon.

---

<sup>23</sup> Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie suivi de La Dame de chez Maxim, p. 500.

<sup>24</sup> Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie suivi de La Dame de chez Maxim, pp. 506-508.

La Puce à l'oreille et La Dame de chez Maxim sont les pièces dans lesquelles l'auteur privilégie le quiproquo en tant qu'obstacle. Alors, lorsque cet obstacle est éliminé, la situation s'améliore. Mais pour les autres, ayant pour obstacle la *conséquence* du quiproquo du deuxième acte, l'éclaircissement du quiproquo ne suffit pas toujours. Il faut que les situations en conséquence soient stabilisées. Nous trouvons de tels problèmes dans Le Dindon et Occupe-toi d'Amélie.

Le conflit dans le troisième acte du Dindon provient, comme nous l'avons vu plus haut, des quiproquos dans le deuxième acte. Mais tout cela est mineur; la pression ressentie par le héros jaillit plutôt de la circonstance inquiétante. Le poids étouffant des quiproquos semble diminué, voire oublié. Vatelín sent pointer la vive menace du divorce qui est la conséquence des événements à l'hôtel Ultimus. Il connaît le moment le plus désespérant quand intervient Rédillon. Celui-ci essaie de consoler son ami et de lui ouvrir les yeux sur les dispositions de Lucienne.

#### Rédillon

Eh bien ! alors, si elle le fait, c'est qu'elle a une raison ! celle d'exaspérer la jalousie de son mari; mais je vous dirai comme le commissaire tout à l'heure : Ne voyez-vous pas là la comédie d'une femme outragée qui se venge ! ... mais tout l'indique, cette affectation à s'accuser ...<sup>25</sup>

Vatelin est si ému par sa découverte qu'il s'effondre sous le poids de l'émotion. Il ne peut plus résister à l'envie d'avouer et de pleurer. Il sanglote en prononçant son aveu. Il confie à Rédillon l'histoire de Maggy, Lucienne l'écoutant à son insu avec la complicité de Rédillon. Après sa confession, Vatelín implore le pardon de sa femme avec son ami qui le stimule à ouvrir son cœur.

---

<sup>25</sup> Georges Feydeau, Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon, p. 442.

Rédillon

Ah ! quel dommage que votre femme ne puisse pas vous entendre !

*Il regarde Lucienne qui commence à s'attendrir.*

Vatelin

Ah ! oui, quel dommage qu'elle ne puisse pas m'entendre. Je sens que je la convaincrais, qu'elle me croirait; je me ferais si petit, si repentant; elle verrait tant d'amour dans mes yeux qu'elle n'aurait pas la force de me repousser et, dans cette main que je tend vers elle, elle mettrait sa petite main, et j'entendrais sa voix adorée me dire : "Mon Crépin, je te pardonne !"

*Rédillon a pris la main de Lucienne et la met dans celle de Vatelin.*

Lucienne

Mon Crépin, je te pardonne ! ...<sup>26</sup>

Voilà le dénouement; tous les conflits entre le couple Lucienne-Vatelin s'effacent, cédant la place à l'amour pur.

Or, le rôle médiateur de Rédillon dans cette réconciliation est évident. Sans lui, Vatelin n'aurait pas fait son mea culpa capable d'attendrir sa femme et de lui accorder son pardon. Rédillon devient de cette manière le sauveur de la vie conjugale du couple Lucienne-Vatelin, menacée par le divorce. Quant à Pontagnac, un des deux agresseurs de la pièce, il est d'abord arrêté et accusé d'avoir commis l'acte d'adultère avec Lucienne; il est cependant acquitté parce que Vatelin retire sa requête. Il pardonne à Pontagnac. Maggy, l'agresseuse, n'a plus de rôle dans cet acte, mais nous apprenons par la plainte de Pontagnac qu'elle divorce avec Soldignac. C'est ainsi que les deux agresseurs de la pièce sont "mis à mort".

---

<sup>26</sup> Georges Feydeau, Un Fil à la patte suivi de Le dindon, pp. 444-445.

On peut aussi trouver le rôle du sauveur dans le médiateur dans Occupe-toi d'Amélie. Mais la méthode de celui-ci pour accomplir la tâche que l'auteur lui assigne est différente. Après qu'Etienne est entré dans la chambre d'Amélie, Marcel se décide de rendre celle-ci à son amant et de forcer celui-ci à accepter Amélie. Il force Etienne à se déshabiller et à donner ses vêtements au prince Nicolas. Il tire après parti de la situation d'Etienne pour l'accuser d'adultère avec Amélie afin de pouvoir divorcer. Le commissaire le croit et accepte la plainte que Marcel dépose contre Etienne. Amélie elle-même ne refuse pas le crime dont elle est aussi accusée. Seul Etienne n'est pas content de cette réunion, mais il doit finalement céder. Amélie revient dans les bras d'Etienne et voilà la fin de tous les conflits entre Etienne, Amélie et Marcel. Ce noeud qui semble très complexe peut enfin être résolu en un clin d'oeil.

On peut voir que le véritable dénouement--le moment où les conflits sont résolus--ne dure pas longtemps. C'est un tout petit moment décisif. Comme nous l'avons vu dans ces cinq dénouements, la clef de tous les problèmes principaux du récit peut être une phrase ou une idée passagère. Cette phrase prononcée ou cette idée réalisée, tous les malentendus et les conflits importants, qui constituent les noeuds, disparaissent, bien que les obstacles paraissent très compliqués. Le dénouement, ou plus précisément le moyen de dénouer le noeud compact et très compliqué, atteste indiscutablement du génie de Feydeau à créer les situations dans ses pièces.

Le secours porté aux protagonistes nous permet d'examiner un autre caractéristique des personnages de Feydeau. Vatelín, le héros du Dindon, reçoit le secours de Rédillon. Celui-ci, d'abord, accepte sans scrupule (et avec quel plaisir !) l'offre de Lucienne qui se donne pour se venger de son mari, mais il n'est pas capable de faire plus qu'embrasser Lucienne. De plus, il advient que Clotilde Pontagnac le prend aussi pour son amant. Il ne peut pas se décider et s'enfuit. A la fin, en voyant Vatelín larmoyer, il se décide à le consoler et catalyse ainsi la réconciliation du couple. Pourtant, Rédillon garde encore l'espoir

de faire l'amour avec Lucienne. Il lui dit : "C'est égal, si quelquefois la fantaisie vous reprenait, eh bien, prévenez-moi la veille !" Les attitudes de Rédillon ne sont pas constantes. Il n'y a pas non plus développement du caractère. Ses comportements sont toujours influencés par les circonstances ou les situations. Autrement dit, le personnage agit ou est poussé par la force des choses. On ne peut pas faire l'analyse psychologique de ce type de personnage. Nous trouverons d'autres exemples aussi évidents chez les personnages comme Marcel dans Occupe-toi d'Amélie, le général Irrigua dans Un Fil à la patte. Mais il ne serait pas sans raison de dire que tous les personnages de Feydeau appartiennent au même type que Rédillon : le personnage-type qui n'a pas ni caractère ni expérience et qui agit par la force des circonstances.

Que Feydeau remplisse ses pièces avec des personnages-types n'est pas un défaut dans son ouvrage. Au contraire, cela met en relief la créativité de Feydeau dans le domaine de l'originalité et de la manipulation de ses intrigues ou de ses situations théâtrales. Les types de personnage dans les pièces de Feydeau sont limités en nombre; en conséquence, l'auteur est obligé de varier les situations de ses pièces pour empêcher que deux pièces reposent sur le même récit avec les dramatis personae différents. Toutefois, le récit de chaque pièce suit la même formule-c'est-à-dire la même série de fonctions-sur laquelle nous sommes en train de travailler. Et nous arrivons enfin à la dernière fonction de cette série : le mariage, selon Propp ou plutôt, pour notre étude, la réunion.

#### 4. Le mariage

C'est la dernière fonction que Propp trouve dans les contes. Les contes finissent souvent par le mariage entre le héros et celle dont il est parti à la recherche, la princesse. Propp inclut dans cette fonction deux actions : le mariage et la montée sur le trône du héros. Pour nous, la deuxième n'est pas possible car il s'agit ici de la bourgeoisie, et non de la royauté. Nous excluons donc tout ce qui concerne celle-ci de notre étude.

Les contes se terminent par le mariage; c'est la tradition, surtout dans le cas où les protagonistes sont célibataires. Dans les pièces de Feydeau, il ne s'agit par contre que du couple (marié ou non) avec séparation à cause du méfait de l'agresseur. Si la bienséance veut que la pièce finisse bien, ce ne sera pas par le mariage, mais plutôt par une réunion. Ce n'est pas la même chose, mais nous voulons respecter la terminologie de Propp. Nous utilisons donc les termes de mariage et de réunion selon le cas. A certains égards, le mariage et la réunion ont au moins un point commun; ils unissent (ou réunissent) deux personnes qui s'aiment. En outre, il y a en réalité un mariage à la fin d'Un Fil à la patte. Nous nous décidons donc de ne pas abandonner ce terme.

Le terme de réunion implique que les deux parties étaient ensemble. Il leur est arrivé un événement qui les a séparées l'une de l'autre. Nonobstant, elles se retrouvent enfin ensemble. C'est ce qui se passe aussi dans les pièces de Feydeau. Après une longue séparation (physique ou morale) à cause du méfait de l'agresseur, les couples protagonistes de Feydeau se rassemblent grâce au secours de leur adjuvent.

La réunion montre aussi que notre héros a obtenu ce qui lui manquait et ce pourquoi il était "parti" en quête. En même temps que le héros se retrouve avec sa femme, il retrouve la paix dans sa vie conjugale, autrement dit, sa quiétude bourgeoise. La structure des pièces de Feydeau est ainsi circulaire. Tout commence par la vie paisible du couple. Puis, on a agitation ou conflit dans le ménage. Enfin, tout est stabilisé et le couple retrouve la paix, point de départ même du récit. Ce procédé forme donc un cercle qui semble, selon Feydeau, à la fois entourer et influencer la vie bourgeoise de son époque. Personne n'y échappe. Cette vision de la société est déjà visible avec l'emploi de l'espace dans les trois actes comme nous venons de le dire au début du chapitre. L'image de ce monde clos de la bourgeoisie est donc renforcée par le retour au point de départ du récit.

La réunion dans chaque pièce prend une forme différente. Vatelin, le héros du Dindon, est excusé par sa femme et il n'a pas de rancune contre Pontagnac. Un autre couple qui se réconcilie après le pardon; c'est le couple Gabrielle-Petypon de La Dame de chez Maxim. Mais dans cette pièce, l'auteur ne met pas l'accent sur l'aspect sentimental de la scène de pardon comme il l'a fait dans Le Dindon. Il la supprime même. Pourtant, qu'il la montre ou pas, ce n'est pas un grand problème. Ce qui compte, c'est que le couple se comprenne et se réconcilie.

La compréhension joue un rôle considérable dans la réconciliation des Chandebise. Il faut que Raymonde comprenne que Victor-Emmanuel reste toujours fidèle à sa femme. Victor-Emmanuel, à son tour, doit comprendre que tous les malentendus sont provoqués par sa ressemblance avec Poche et, avec Raymonde, par sa maladie sexuelle. Ce n'est que quand ils se rendent compte de ces faits qu'ils peuvent se réconcilier.

Il reste un seul cas de réconciliation à voir. La réunion d'Etienne avec Amélie se fait d'une manière tout à fait différente de celle des trois couples étudiés plus haut. Etienne est forcé par Marcel d'accepter Amélie dont celui-ci vient de se séparer. On voit ainsi à la fin Amélie assise sur les genoux d'Etienne et répétant la phrase d'Etienne : "Occupe-toi d'Amélie !" Les deux amants se rassemblent enfin comme avant.

Un Fil à la patte, qui s'achève avec un véritable mariage, peut être considérée comme un cas particulier. En effet, le conflit de la pièce est résolu dès que Bois-d'Enghien se débarrasse de Lucette à l'aide du général. Mais comme nous l'avons remarqué plus haut, le héros de Feydeau n'existe qu'à l'état de couple. Dans cette pièce, ce n'est pas le problème de manque d'une autre partie; il s'agit plutôt d'une partie de plus dont Bois-d'Enghien doit se dégager afin de restaurer l'équilibre dans sa vie avec Viviane. Un couple veut dire deux parties, et pas trois. Et notre héros se détermine à abandonner Lucette qu'il

considère comme une partenaire et qu'il n'épousera jamais. Alors, quand il réussit à rejeter Lucette et que la baronne cède à la sollicitation de sa fille qui a envie de se marier avec Bois-d'Enghien, celui-ci arrive à rétablir sa vie de couple avec un seul changement : son nouveau "complément" s'appelle Viviane.

La fin de ces pièces reflète bien les valeurs et la mentalité des bourgeois contemporains de Feydeau. L'homme a besoin de la famille. Mais la fidélité dans la vie conjugale n'est pas toujours respectée. Parfois, elle est violée et cette violation entraîne beaucoup de problèmes qui ne seront résolus que par les efforts du couple, la collaboration de l'entourage et la compréhension des époux. L'infidélité cause toujours des troubles comme nous pouvons le voir dans le cas de Bois-d'Enghien (qui n'est pas fidèle à Lucette) ou de Vatin. De plus, il faut que les membres de la famille aient confiance les uns dans les autres. Quand les problèmes sont inévitables, la meilleure solution, c'est la compréhension réciproque des deux parties du couple. L'issue des problèmes dans la vie conjugale est toujours à chercher chez soi.

Mais à une échelle plus grande, les pièces de Feydeau ne reflètent que le microcosme des bourgeois parisiens à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle. C'est un monde relativement petit; et encore plus petit quand on considère que Feydeau ne choisit que l'aspect sensuel des bourgeois sans prétentions politiques ni psychologiques. Cette limitation de la vision peut être retracée dans la structure circulaire du récit aussi bien que dans celle de l'espace. On pourrait lui reprocher cette vision restreinte, mais qui connaît la vie sensuelle et la disposition des bourgeois de cette époque aussi bien que Feydeau ? Il y voit le tragique, la fatalité du destin. Mais quand il imite ce monde dans ses pièces, Feydeau n'hésite pas à y insérer son humour. Et le résultat est le mélange extraordinaire entre le tragique et le comique qui ne manque jamais d'amuser les spectateurs dans le monde entier.

## CONCLUSION

Après cette étude, nous voyons que les cinq grands vaudevilles de Feydeau se fondent sur une même structure, bien qu'ils nous paraissent très variés dans leurs formes apparentes. Il existe une formule que l'on peut appliquer à ces cinq pièces. De plus, Feydeau n'emploie que les instruments chers aux dramaturges avant lui, comme par exemple : l'exposition discontinuée, le quiproquo, la péripétie. C'est un lieu commun de dire que Feydeau n'invente rien de nouveau dans son écriture. En ce qui concerne le contenu; on dit aussi que le récit de Feydeau n'initie ni son public, ni la littérature française à de nouveaux thèmes intéressants. Il traite dans tous ses ouvrages de la vie intime des bourgeois de son époque. Bref, le dramaturge utilise les mêmes "fonctions" suivant les mêmes processus que ceux du conte populaire. Georges Feydeau est donc un dramaturge vraiment traditionnel, mais il n'est pas dépourvu de l'originalité.

Or, l'utilisation de la dramaturgie traditionnelle donne, paradoxalement, de la liberté à ses activités créatives. Le public de Feydeau est accoutumé à la présentation classique. Il comprendra vite le message de l'auteur si ce message lui est donné sous la forme qu'il connaît. Rédigée dans un style trop "avant-gardiste", la pièce risquerait d'être refusée. Alors, les pièces de Feydeau, qui ont pour spectateurs les bourgeois et qui visent essentiellement à les divertir, doivent être écrites dans un style que tout le monde peut comprendre tout de suite; c'est le style traditionnel du théâtre. En suivant la dramaturgie à laquelle les spectateurs sont habitués, Feydeau ne doit donc pas se soucier de l'accueil fait par son public. Il n'a qu'à inventer de bonnes intrigues, de bons personnages et de bons gags à sa guise et à les organiser convenablement et systématiquement dans chacune de ses pièces. Et cela ne présente aucune difficulté pour lui. Il est un génie en la matière. Notre étude en est le témoin.

Si cette structure à l'apparence compliquée, mais facile à suivre assure à Feydeau une place d'honneur parmi les maîtres de l'écriture dramatique; ce qui le met au premier rang, c'est plutôt son prodigieux comique théâtral. La structure bien formulée ne suffit certainement pas à se gagner la popularité. Il faut toujours se rappeler que les pièces de Feydeau ont pour but de divertir les spectateurs. L'instrument qui ne manque jamais d'assurer le succès, c'est le comique. C'est le talent d'inventer et d'organiser le comique dans ses textes qui témoigne manifestement du génie de Feydeau.

Le comique dans les pièces de Feydeau vient de sources différentes. Feydeau utilise tout ce qui lui paraît possible pour déclencher le rire : physionomie des personnages, geste, parole, situation.

L'exemple le plus frappant de la physionomie comique est Camille dans La Puce à l'oreille. Ce pauvre homme a le palais perforé; il ne peut prononcer par conséquent que les sons vocaliques. Si Feydeau n'emploie pas souvent ce type de comique, c'est peut-être parce que certaines difformités évoquent plutôt la pitié ou la sympathie, sentiments peu favorables dans le théâtre comique.

Quant aux trois autres types de comique, on peut les trouver parsemés partout dans les textes de Feydeau. Il ne manque jamais de créer le comique et de l'insérer dans ses pièces chaque fois que cela lui est possible. De plus, les "gags" de Feydeau proviennent souvent d'actions inattendues. Le meilleur exemple de ce type de gag est constitué par une rencontre intempestive comme nous l'avons vu dans notre étude.

Malgré comique, les pièces de Feydeau sont empreintes aussi d'une sorte de fatalité. Il semble que les personnages, surtout les protagonistes, doivent affronter des situations difficiles. Ils sont tous des bourgeois condamnés à des problèmes inévitables, causés soit par eux-mêmes, soit par les autres. Les héros tombent dans des difficultés et en sortent pour retomber dans d'autres.

Certes, ces situations angoissantes sont traitées à la légère, comme des plaisanteries. Mais elles sont étouffantes, pèsent sur nos héros et les enferment si bien que toutes les issues semblent closes. Cette image de la séquestration est redoublée avec la structure circulaire de l'espace (comme cela est dit dans le chapitre III). Le monde clos de la bourgeoisie est alors étroitement lié à la fatalité du destin des personnages. C'est pourquoi certains critiques signalent dans les pièces de Feydeau une résonance du tragique. Par exemple, Marcel Achard met en parallèle les comédies de Feydeau et les tragédies classiques :

... les pièces de Feydeau ont la progression, la force et la violence des tragédies. Elles en ont l'inéluctable fatalité. Devant les tragédies, on étouffe d'horreur. Devant Feydeau, on étouffe de rire.<sup>1</sup>

On peut trouver des opinions semblables dans les critiques de Thierry Maulnier et de Paul Morand.<sup>2</sup> La structure interne chez Feydeau correspond ainsi au contenu de ses pièces.

Au premier regard, les ouvrages de Feydeau ne sont que des vaudevilles en vogue pendant la Belle Epoque. Mais après avoir étudié ses cinq pièces les plus admirées et les plus célèbres, nous croyons y déceler une harmonie profonde entre le fond et la forme, entre la nouveauté et la tradition, l'unité à travers la diversité et le tragique dans le comique. Le théâtre contemporain, si absurde soit-il, n'est-il pas caractérisé de la même façon ? Nous pouvons dire sans exagérer que le théâtre de Georges Feydeau est intemporel. Pour nous, l'étude de ses ouvrages correspond à la découverte inestimable d'un génie oublié.

---

<sup>1</sup> Marcel Achard, "Préface" dans Georges Feydeau, Théâtre complet (Paris : Le Bélier, 1948), p. 18. Cité par Arlette Shenkan, Georges Feydeau (Paris : Seghers, 1972), p. 157.

<sup>2</sup> Arlette Shenkan, Georges Feydeau, pp. 162-165.