

CHAPITRE II

Le noeud

Dans la dramaturgie, le noeud signifie la partie centrale d'une pièce. Cette partie est pleine d' incidents qui catalysent les conflits chez les personnages. Ces incidents vont violer l'immobilité de la situation et entamer ainsi l'action.¹

Dans l'étude du noeud, nous suivrons les lignes tracées par Scherer : "il s'agira de voir, une fois que l'auteur a fait connaître par son exposition les intentions de ses personnages, quelle est la nature des obstacles qu'il imagine de leur opposer, et comment il se sert de ces difficultés pour construire son intrigue."²

Pour Scherer, "Sans obstacle, pas de noeud, et même pas de pièces du tout : l'homme heureux n'a pas d'histoire."³ Or, il n'y a pas que des obstacles dans le noeud. Le théâtre nous montre comment le héros surmonte ses obstacles et cette lutte très souvent l'amène à une situation nouvelle:

Dans la mesure où une pièce n'est pas l'exploitation unique qui se présente sans changement de la première scène à la dernière, ce qui n'arrive que fort rarement, elle doit comprendre des péripéties, ou comme on les appelle encore des coups de théâtre ou des "changement de fortune."⁴

¹ B. Tomachevski, "Thématique", Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes (éd. Todorov). Paris : Seuil, 1965. Cité par Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre. (Paris : Messidor/Éditions Sociales), 1987.

² Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, (Paris : A.-G. Nizet, 1981), p. 63.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 83.

Ce nouvel élément de la dramaturgie constitue aussi un centre de notre intérêt.

Le noeud dans les pièces de Feydeau.

Tout le monde s'accorde pour dire que les pièces de Feydeau, surtout les grands vaudevilles, sont si compliquées qu'il est difficile d'en faire le sommaire. Certains critiques remarquent même qu'il est impossible de les raconter. C'est parce que les événements dans les pièces de Feydeau nous paraissent si emmêlés que l'on ne pourrait pas en discerner les éléments. La tâche est rendue encore plus difficile lorsque les événements qui s'entremêlent y sont très nombreux. Henry Gidel fait une remarque très précise sur les fils de l'intrigue de Feydeau.

L'action des vaudevilles de Feydeau offre assez souvent au lecteur--sinon au spectateur--une impression d'effarante complexité. Par ailleurs, les critiques qui, à l'époque de leur création, étaient chargés de rendre compte de ses pièces, renonçaient la plupart du temps à les raconter au public après avoir analysé les premières scènes.⁵

Par conséquent, pour éviter de telles difficultés, il vaut mieux que nous dégagions d'abord le fil de l'intrigue principale de chaque pièce que nous étudions avant d'aborder les éléments constitutifs du noeud.

A cette étape, nous nous trouvons en face d'un grand problème : comment le fil principal se distingue-t-il des autres ? Gidel nous propose une solution. Il faut chercher le personnage sur lequel le spectateur fixe toujours son intérêt. Ce personnage s'identifie sans difficulté. C'est celui qui "semble être doué

⁵ Henry Gidel, Le Théâtre de Georges Feydeau. (Paris : Klincksieck, 1979), p. 110.

de la malchance la plus constante”.⁶ L'intrigue principale est celle qui tourne autour de ce protagoniste. L'exemple de Gidel nous montre que Pontagnac est le personnage central, ce qui semble bien s'accorder avec le titre de la pièce, Le Dindon (parce qu'à la fin, c'est lui qui accepte d'être "le dindon").

Gidel a raison. La proposition nous paraît fort plausible. Mais si l'on change de perspective, il semble également possible que nous suivions la trame des événements qui interviennent dans la vie paisible du couple comme nous l'avons fait dans notre étude sur l'exposition. De plus, nous avons vu que le méfait, qui est la fonction qui détermine le rôle des personnages principaux et la suite du récit, tend à nuire au couple protagoniste. Selon Propp, celui qui est troublé par le méfait et qui doit s'en débarrasser est le héros. C'est ainsi que c'est le couple qui attire le plus notre attention.

Si nous tenons à suivre les aventures du couple principal, il est évident qu'il s'agit ici de la vie conjugale dérangée par la troisième partie. C'est aussi le fil commun de l'intrigue dans les cinq vaudevilles étudiés. Certes, il n'y a pas toujours qu'un seul intrus; on peut en voir beaucoup. Mais il en faut un dont l'intervention déclenche le conflit principal entre la femme et le mari. C'est celui que nous nommons le méchant dans le chapitre précédent. Cet intrus (ou cette intruse) est un grand obstacle pour la réconciliation jusqu'à ce que la pièce atteigne le paroxysme de l'émotion. C'est à ce moment-là que tous les problèmes seront résolus. Mais avant d'y arriver, le héros, souvent le mari, doit faire tout ce qu'il croit possible pour lui permettre de résoudre les conflits. Autrement dit, cela revient à se débarrasser des problèmes causés par la troisième partie. Mais il n'y arrivera qu'au moment du dénouement.

⁶ Ibid., p. 111.

Alors, avant de procéder à l'analyse des autres constituants du noeud, il faut dégager le fil d'intrigue principal dans chaque pièce.

Un Fil à la patte

Au début, les protagonistes de cette pièce sont Lucette et Bois-d'Enghien. Dans l'exposition, nous les voyons dormir ensemble. Mais nous savons peu après que l'homme est "revenu" pour rompre parce qu'il se mariera avec Viviane. Bois-d'Enghien essaie de lui dire la vérité, mais Lucette ne lui en donne pas l'occasion. Comme si elle avait pressenti la rupture, elle le retient constamment à elle. Nous voyons donc les deux forces en présence : celle de Bois-d'Enghien et celle de Lucette. Tous les deux ont de l'inspiration. Alors, ils peuvent être tous les deux protagonistes (car il y a déjà rupture dans le point de vue des spectateurs) selon la position que nous prenons. Mais quand il est évident que Bois-d'Enghien "part" pour s'adresser à un autre destinataire plus convenable Viviane, automatiquement son image s'amplifie ainsi que le rôle du héros de la pièce et Lucette se transforme *ipso facto* en agresseur qui obstrue le désir de son amant. Dès lors, les spectateurs suivront avec plaisir la manière dont Bois-d'Enghien se débarrassera de ce réseau compliqué de problèmes dans ses affaires d'amour.

Le Dindon

La fidélité des Vatelins est mise de l'épreuve avec l'arrivée inattendue de Maggy, la femme de Soldignac avec laquelle Crépin Vatin a eu des affaires, et par la malice de Pontagnac, qui s'efforce de séduire Lucienne en exploitant tous les moyens possibles. Ces forces les transforment en monstres. Tout le récit se fonde sur ces méfaits et leurs conséquences, aggravées par les intrigues secondaires comme la fureur et la vengeance de Soldignac et les quiproquos dans l'hôtel Ultimus. Les spectateurs n'ont qu'à suivre le récit avec exaltation pour se demander si les deux Vatelins pourront subsister après la dure épreuve.

La Dame de chez Maxim

La famille du docteur Petypon est fortement perturbée après une soirée orgiaque chez Maxim. Petypon amène la Môme Crevette chez lui sans s'en rendre compte parce qu'il est trop ivre. Le lendemain, au matin, il se produit beaucoup d'obstacles qui empêchent la Môme de quitter la maison. La Môme doit finalement partir en Touraine avec Petypon sous le nom de Madame Petypon, en même temps que la vraie Madame Petypon y va aussi. Ce qui suit, ce sont les troubles mal cachés de Petypon. Les spectateurs voient Petypon constamment hésitant, essayant de cacher la vraie identité de la Môme et d'empêcher les deux "Madame Petypon" de se rencontrer. On attend le moment où le pauvre docteur Petypon arrivera à se sortir de toutes ces difficultés et à rétablir sa vie conjugale paisible d'autrefois.

La Puce à l'oreille

En fait, il y a déjà quelques problèmes dans le ménage des Chandebise avant que l'histoire ne commence. Raymonde doute de la fidélité de son mari Victor-Emmanuel qui, pour sa part, se soucie de sa maladie sexuelle. Avec l'intervention de Lucienne, la situation du couple se complique. Elle conçoit le projet de prouver l'infidélité de Victor-Emmanuel en rédigeant un billet doux et en fixant un rendez-vous avec lui. Mais le complot ne marche pas bien à cause des malentendus et des quiproquos des personnages, surtout quand on prend le valet de l'hôtel pour Victor-Emmanuel. Celui-ci doit à la fois vérifier son identité et prouver son innocence.

Occupe-toi d'Amélie

Etienne de Milledieu et Amélie Pochet constituent le centre d'intérêt de la comédie. Ils ne sont pas encore mariés; ils ne sont que des amants. La paix des amants est ébranlée dès la sollicitation de Marcel Courbois qui fait qu'Amélie accepte de jouer le rôle de sa fiancée pour tromper son parrain Van Putzeboun. De plus, Etienne doit partir pour les affaires militaires et laisse ainsi Amélie seule avec Marcel. Il arrive qu'un jour, Amélie et Marcel se trouvent, en se réveillant, ensemble dans le lit de Marcel. La nuit précédente, ils étaient trop ivres pour se rappeler ensuite s'ils avaient abusé de la confiance d'Etienne. Malheureusement, Van Putzeboun les y trouve et puis fait part de sa découverte à Etienne. Celui-ci se met en fureur et prépare sa vengeance. Il organise une vraie cérémonie nuptiale pour Amélie et Marcel en faisant semblant, comme dans une pièce de théâtre. Quand ils savent la vérité, il est trop tard. A ce moment-là, il semble que rien ne puisse plus améliorer la situation des protagonistes. Marcel essaie de rompre avec Amélie en l'accusant d'adultère à cause de ses relations avec Etienne. C'est son prétexte pour divorcer d'Amélie. Il arrive ainsi à se débarrasser d'Amélie et celle-ci retourne enfin vers Etienne.

En conclusion, il est évident que la caractéristique commune aux cinq fils d'intrigue est la présence de deux protagonistes : homme et femme. Ils mènent une vie de couple qui sera menacée à l'arrivée de la troisième partie. Les pièces nous montrent les réactions différentes des protagonistes. Les uns essaient de rétablir la paix de la famille; les autres se laissent emporter par le destin. Toutes les intrigues pivotent sur ce fil d'intrigue principal en exerçant des influences sur le principal événement pour que la pièce soit unifiée. Alors, on arrive à un autre constituant important de la pièce; ce sont les intrigues secondaires.

1. Les intrigues secondaires

Dans les pièces à trois actes avec une multitude de personnages comme celles de Feydeau, il y a souvent plus d'une intrigue. Généralement, une intrigue unique suffit pour développer le récit. Pour rendre la pièce plus vivante, les dramaturges ont besoin d'intrigues secondaires. Celles-ci leur permettront de faire plus que de raconter le récit. Les pièces comiques, surtout les vaudevilles, en sont un bon exemple comme Gidel l'a écrit :

... tout dramaturge est contraint d'associer à l'action principale au moins une intrigue secondaire pour que sa pièce existe. Mais le vaudevilliste pour sa part est amené à multiplier les actions accessoires pour obtenir le plus possible de situations comiques.⁷

Feydeau n'est pas une exception. Il y a un grand nombre d'actions accessoires dans ses pièces. Ces actions constituent les intrigues secondaires. Nous n'allons pas les étudier l'une après l'autre, mais selon leur fonction. Ces intrigues secondaires introduisent les obstacles dans le récit de la pièce. Et certaines provoquent les péripéties. D'après Scherer, les obstacles et les péripéties sont traditionnellement indispensables au noeud. Alors, nous analyserons ces éléments nécessaires dans les pièces de Feydeau pour savoir comment il les organise et démontrer comment ces actions accessoires déclenchent le rire chez les spectateurs. Mais comme toujours, nous abordons d'abord les théories concernant les obstacles et les péripéties pour avoir une image générale de la tradition à propos de ces deux éléments.

⁷ Henry Gidel, Le Théâtre de Georges Feydeau, p. 110.

2. L'obstacle

Dans son étude, Scherer ne donne pas sa propre définition de l'obstacle; il ne fait que se référer aux théoriciens classiques comme l'abbé Morvan de Bellegarde et l'abbé Nadal. Leur notion de l'obstacle peut être décrite brièvement par l'expression de Pavis. D'après celui-ci, l'obstacle est "ce qui s'oppose à l'action du personnage, contre-carre ses projets, contrarie ses désirs."⁸ Il faut donc que le héros affronte un ou plusieurs obstacles pour qu'il y ait des conflits et, puis, un développement dramatique.

En général, l'obstacle peut être divisé en deux types:

a. L'obstacle intérieur

Un obstacle sera intérieur si "le malheur du héros vient d'un sentiment, d'une tendance ou d'une passion qui est en lui".⁹ Ce n'est pas un obstacle simple dont on peut se tirer par des moyens physiques. Ce type de conflit est plus dramatique car il s'agit ici de deux obligations inconciliables que le héros doit affronter. La forme la plus connue de ce conflit est le dilemme.

Le personnage, avec le dilemme, oscille entre deux alternatives, deux solutions contradictoires parmi lesquelles il est forcé de faire un choix. On remarque souvent dans le théâtre classique, surtout dans la tragédie, que le héros est placé entre devoir et amour, principe moral et nécessité politique, etc. Dans cette sorte de situation, le héros ne peut pas agir comme il veut. Il doit accepter seulement un des deux choix proposés quoiqu'il ne lui soit pas favorable.

⁸ Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, p. 267.

⁹ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 63.

Ainsi trouvons-nous fréquemment ce type d'obstacle dans la tragédie. Pavis, lui aussi, constate que le dilemme est "une des formes dramaturgiques possibles du tragique."¹⁰ Nous ne trouvons pas ce type d'obstacle dans les pièces comiques de Feydeau.

b. L'obstacle extérieur

Un obstacle sera extérieur si "la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou à un état de fait contre lequel il ne peut rien."¹¹ Dans ce cas, le héros doit lutter contre et surmonter cet obstacle, souvent physiquement. La force opposante peut venir soit de personnages supérieurs, soit de situations étouffantes provoquées par le héros lui-même ou par les autres. La situation représentante de ce type est le quiproquo.

2.1. Le quiproquo

Le terme de quiproquo vient de l'expression latine "qui pro quo" qui signifie "prendre un quoi pour ce que". Pavis le définit comme "méprise qui fait prendre un personnage pour un autre"¹², définition plus claire, fidèle et spécifique que celle de Scherer. Celui-ci le prend pour un simple malentendu. Le quiproquo constitue une sorte d'obstacle parce qu'il obstrue le déroulement normal du récit et ainsi l'écarte de sa course convenable. Mais c'est un faux obstacle parce qu'il n'est pas inévitable comme le dilemme.

¹⁰ Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, p. 123.

¹¹ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 63.

¹² Ibid.

Pavis remarque que le quiproquo est “une source inépuisable de situations comiques ...”¹³ Cet usage est pratiqué depuis l’âge classique. Nous le trouvons partout dans l’oeuvre de Molière, de Marivaux et de Beaumarchais. Le quiproquo utilisé par ces grands dramaturges ne manque pas de provoquer les éclats de rire des spectateurs. A cause de cette ingéniosité, constate Scherer, “une partie importante du noeud peut rouler sur un quiproquo, qui devient ainsi un véritable ressort de l’action.”¹⁴

Dans notre étude, nous tenons à la définition du quiproquo de Pavis; c’est-à-dire que le quiproquo est une méprise sur la personne, et non un simple malentendu comme celle de Scherer. Pour nous, le quiproquo est le cas où l’on prend une personne pour une autre parce que c’est la définition la plus courante.

Mais avant de procéder à l’analyse des quiproquos de Feydeau, il serait utile de savoir pourquoi le quiproquo ne manque pas de faire rire les spectateurs.

D’après Bergson, le quiproquo correspond à la théorie de l’interférence des séries. Bergson la définit en quelques mots:

Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d’événements absolument indépendantes, et qu’elle peut s’interpréter à la fois dans deux sens tout différents.¹⁵

A l’aide de cette théorie, Bergson nous explique pourquoi nous rions au quiproquo.

¹³ Ibid.

¹⁴ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 73.

¹⁵ Henri Bergson, *Le Rire*. (Paris : Presses Universitaires de France, 1985), pp. 73-74.

Et le quiproquo est bien en effet une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel, celui que le public lui donne. Nous apercevons le sens réel de la situation, parce qu'on a eu soin de nous en montrer toutes les faces; mais les acteurs ne connaissent chacun que l'une d'elles : de là leur méprise, de là le jugement faux qu'ils portent sur ce qu'on fait autour d'eux comme aussi sur ce qu'ils font eux-mêmes. Nous allons de ce jugement faux au jugement vrai; nous oscillons entre le sens possible et le sens réel; et c'est ce balancement de notre esprit entre deux interprétations opposées qui apparaît d'abord dans l'amusement que le quiproquo nous donne.¹⁶

Les spectateurs se croient ainsi supérieurs aux personnages sur la scène parce qu'ils en savent beaucoup plus que ceux-ci. Ils éprouvent en même temps le sentiment de complicité avec l'auteur. Ce sont ces deux sentiments qui constituent le plaisir que ce procédé donne aux spectateurs et qui provoquent ainsi leur rire.

Les quiproquos de Feydeau illustrent bien la théorie de Bergson. Nous remarquons que ces quiproquos peuvent être divisés en deux catégories selon leur origine :

1. méprise causée par la situation
2. méprise causée par les traits physiques

Nous allons démontrer le mécanisme de ces deux types de quiproquo en faisant référence à la théorie de Bergson.

¹⁶ Ibid., p. 74.

2.1.1. Méprise causée par la situation

Ce type de méprise se retrouve partout dans le théâtre de Feydeau. La méprise naît parce que dans une telle circonstance toutes les hypothèses qu'un personnage formule à lui-même sont possibles. Et il en choisit une qui lui semble appropriée à la situation. C'est le "sens" que les acteurs en tant que personnages prêtent à la situation si l'on se rappelle la théorie de Bergson. Nous donnerons un exemple tiré d' Occupe-toi d'Amélie.

Amélie et Marcel sont ensemble dans le lit de Marcel quand Van Putzeboum fait irruption. Celui-ci découvre son neveu avec Amélie sous la couverture. Dans une telle situation, il est très probable pour lui qu'ils ont couché ensemble; le parrain ne peut envisager aucune autre hypothèse que celle-ci et il s'y attache. Voici la scène.

Van Putzeboum, *hochant la tête d'un air moqueur.*

Oui! oui! ... Eh! bé! Eh! bé!

Marcel

Quoi ?

Van Putzeboum

Ça va bien, pour une fois!

Marcel

Mais pas mal, mon parrain! Vous aussi, je vois!

Van Putzeboum

Vous avez eu bon? Oui? Oui?

Marcel

Oh! mon parrain!

Van Putzeboum, *descendant un peu en scène.*

Ah! Godferdeck! Tu ne l'as pas encore mariée, ta fiancée, et tu profites déjà sur!¹⁷

Dans ce cas, Van Putzeboum prend Amélie qu'il connaît en tant que fiancée de son neveu pour la femme de celui-ci. Il a déjà accepté sa propre interprétation quand il dit, "Oui! oui! ... Eh! bé! Eh! bé!" et personne ne peut changer son avis parce qu'il le considère définitivement "possible". Quant aux spectateurs, ils savent tout ce qui s'est passé. Amélie et Marcel étaient la nuit dernière trop ivres. Ils ont couché ensemble dans le même lit et rien de plus n'est arrivé. C'est le sens "réel" que les spectateurs donnent à la situation sur la scène. Ils témoignent ainsi d'une situation (dans ce cas, le fait qu'Amélie et Marcel se trouvent ensemble dans le lit) qui peut appartenir à deux séries d'événements (ici, l'hypothèse de Van Putzeboum et celle liée à la connaissance des spectateurs) et être interprétée dans deux directions tout à fait différentes (le sens "possible" du parrain et le sens "réel" du public). Les spectateurs se sentent donc osciller entre ces deux interprétations; d'où le comique de la situation selon Bergson.

La plupart des quiproquos de Feydeau tombent dans cette catégorie. Ils fonctionnent de la même manière que dans le cas cité ci-dessus. Nous pouvons donc prendre beaucoup d'autres exemples dans les autres pièces.

Dans La Dame de chez Maxim, le quiproquo chez les dames de la Touraine est le prolongement de celui du général qui a son origine dans le premier acte. Si le général n'avait pas prit la Môme Crevette pour la femme de son neveu, Petypon n'aurait jamais eu à faire croire à ces dames que la Môme était sa femme, de peur d'être déshérité. La situation exige alors que ces dames soient trompées.

¹⁷ Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, suivi de La Dame de chez Maxim. (Paris : Livre de Poche, 1965), pp. 128-129.

Or, il est à remarquer qu'un des quiproquos principaux de la pièce naît dès le premier acte: il est ainsi avec la méprise du général qui surprend la Môme seule dans la chambre de Petypon et qui la prend pour la femme de son neveu. Selon la tradition, les quiproquos ne doivent jamais se trouver dans l'exposition. Mais dans cette pièce, il faut des préparations pour les quiproquos qui suivront. La méprise du général a donc lieu nécessairement dans le premier acte chez le docteur Petypon pour que les conséquences qui suivront dans le deuxième acte soient sensibles et compréhensibles.

Dans Le Dindon, le deuxième acte se compose d'une suite de quiproquos. Soldignac voit le bras de Maggy sortir du cabinet et le prend pour le bras de Lucienne, la femme de Vatel. Soldignac ne s'attend pas à trouver sa femme là parce qu'il croit que le rendez-vous clandestin de Maggy avec son amant aura lieu ailleurs. Quand il trouve donc Vatel seul avec la femme d'une si proche relation qui lui tend ses vêtements, Soldignac ne devinera pas que c'est Maggy, et non Lucienne, qui est dans le cabinet. Ce quiproquo a ainsi une autre fonction que de créer le comique. Il provoque aussi le suspense chez les spectateurs. Ceux-ci se demandent si les époux vont se rencontrer et quand le moment arrive, Feydeau nous présente une des scènes les plus comiques de son théâtre.

Vatelin, s'asseyant sur le dossier du canapé, à part.

Ça y est! le voilà installé! ...

Soldignac

Je vous fais mes compliments, madame a un bras! ...

A ce moment Maggy, sans se douter que son mari est là, entre carrément en scène. Elle est en robe de chambre, son bonnet à trois pièces sur la tête. En reconnaissant son mari, elle pousse un cri étouffé et se précipite d'où

elle vient. Au cri, Soldignac retourne la tête, mais Vatelin qui a devancé son intention lui attrape la tête de ses deux mains et la ramène face à lui.¹⁸

Après la visite inattendue de Soldignac, Vatelin ne se doute pas qu'un autre malentendu plus fatal se prépare. Il n'est pas conscient de la présence des Pinchard qui se trompent de chambre et viennent occuper celle de Vatelin sans le savoir. Vatelin lui-même, prenant Madame Pinchard couchée dans le lit pour Maggy, se met à côté d'elle. Ce n'est que lorsque Pinchard lui applique un cataplasme sur l'estomac que Vatelin se rend compte de son erreur. C'est pendant la dispute que Lucienne et Pontagnac surgissent de leur cachette. Affolé, Vatelin s'enfuit poursuivi des Pinchard. Lucienne se décide dès ce moment à se venger en acceptant Rédillon comme son amant, laissant ainsi le malin Pontagnac désespéré.

Le dernier quiproquo de cet acte a Pontagnac pour victime. Soldignac entre et l'accuse d'être amant de Maggy.

Soldignac, une queue de billard à la main.

Ah! le voilà, son "love"! ...

Il pose sa queue de billard près de la cheminée, quitte son habit, s'exerce à la boxe contre le mur.

Le commissaire, à Pontagnac.

Nous savons tout, monsieur! Vous êtes ici avec la femme de monsieur! ...¹⁹

Soudain, sa femme Clotilde arrive avec un autre commissaire. Pontagnac est arrêté.

¹⁸ Georges Feydeau, *Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon*. (Paris : Editions du Bélier, 1965), p. 375.

¹⁹ Ibid., p. 396.

Il y a beaucoup d'autres situations comiques comme celle que nous venons de citer. Les pièces de Feydeau sont pleines d'incidents de ce type. Ils sont tous fondés sur le mécanisme de "l'interférence des séries". Mais dans La Puce à l'oreille, les intrigues comiques reposent surtout sur une autre forme de quiproquo : celui qui est causé par les traits physiques.

2.1.2. Méprise causée par les traits physiques

Ce type de quiproquo a pour cause la ressemblance de deux personnages qui ont la même physionomie si bien que leurs intimes ne peuvent les distinguer l'un de l'autre. Chaque fois que l'un d'eux apparaît devant d'autres personnages, la situation peut être interprétée dans deux sens de la même manière que dans le cas précédent. Dans le premier, le personnage en question sera pris pour un autre qui a les mêmes traits que lui suivant l'interprétation des autres personnages. Quant aux spectateurs, ils la conçoivent selon un deuxième sens; ils reconnaissent tout de suite le personnage. Le comique chez les spectateurs vient toujours de l'opposition qu'ils sont amenés à faire entre ces deux sens. Dans La Puce à l'oreille, le noeud repose tout à fait sur ce type de situation. Victor-Emmanuel Chandebise, le directeur de la Boston Life Company, ressemble à Poche, le serviteur de l'hôtel du Minet-Galant. Tous les spectateurs savent que ce n'est pas le même personnage. Feydeau prend soin de décrire Poche en détail dès sa première apparition.

*A ce moment, dans l'escalier, (...), paraît Poche, un crochet sur le dos. Il est en tenue de travail (...) A le regarder, c'est le sosie absolu de Chandebise, seulement en vulgaire, en lourdaud; c'est le même homme, mais d'une couche sociale inférieure ...*²⁰

²⁰ Georges Feydeau, La Puce à l'oreille. (Paris : Editions du Bélier, 1949), p. 153.

Avec de telles mines, Feydeau doit décrire aussi les paroles de Poche; il n'est pas difficile pour les spectateurs de distinguer Chandebise de Poche. Mais pour leurs comparses, ces traits ne sont pas pertinents, ils les ignorent. Raymonde, Tournel, Lucienne et Homenidès prennent Poche pour Chandebise. Et ils s'accrochent seulement à leur interprétation et n'écoutent pas l'explication de Poche. Leur méprise est poussée plus loin jusqu'à ce qu'ils croient que Chandebise est mentalement malade. Nous tirons un exemple de la scène où le lit tournant de Baptistin amène Poche dans la chambre de Raymonde et de Tournel.

Poche, *le coude encore en l'air comme un homme qui a été surpris en train de boire.*

Eh! là! Eh! là! Eh! bien, quoi donc ?

Raymonde, *bondissant à l'extrême droite.*

Dieu!

Tournel, *bondissant à l'extrême gauche.*

Chandebise!

Raymonde

Mon mari! Je suis perdue!²¹

Raymonde et Tournel expliquent pourquoi ils se trouvent ensemble et lui demandent grâce. Poche leur pardonne sans se rendre compte de rien. Il dit qu'il partira et apportera le vermouth à Baptistin. Les deux hôtes sont stupéfaits, prenant toujours Poche pour Chandebise.

Raymonde, *le tirant à elle par le bras.*

Es-tu mon mari, oui ou non ?

Poche

Moi ? Ah! non! je suis le garçon de l'hôtel.

²¹ Ibid., p. 198.

Tournel, *reculant ahuri*.

Quoi ?

Raymonde, *reculant de même*.

Mon Dieu! Victor-Emmanuel a un transport au cerveau.

Poche

Mais non! Mais pas du tout! Tout ça, c'est des *aqui-propos*; d'abord, je m'appelle Poche! Et puis, si vous ne me croyez pas, demandez plutôt à Baptistin.²²

Personne ne l'écoute. Ironiquement, tout le monde croit en Finache qui n'en sait rien et traite Poche comme un "alcoolique invétéré" (Acte III).

Le comique de cette scène provient, comme nous l'avons dit, de l'opposition dans l'esprit des spectateurs entre deux interprétations : celle des personnages et celle des spectateurs. Raymonde et Tournel croient que l'homme devant eux est Victor-Emmanuel, tandis que les spectateurs pensent le contraire. Ces deux sens se croisent dans l'esprit des spectateurs. C'est ce que Bergson appelle l'interférence des séries d'une situation et cela rend cette situation risible. Alors, on rit.

Nous n'allons pas raconter tous les événements dans l'hôtel du Minet-Galant parce qu'ils s'entrelacent d'une manière si compliquée que nous perdriions le fil de nos études de quiproquos. Disons seulement que plus nombreux sont les personnages touchés par ce quiproquo, et plus amusante devient la pièce. Bien organisés, avec des rencontres intempestives, ces quiproquos amènent les spectateurs à rire de bon coeur. Nous voyons les personnages paniqués se précipiter de chambre en chambre en croyant avoir vu la personne inattendue

²² Ibid., p. 205.

alors que ce n'est que son sosie. Les quiproquos produisent ainsi un double effet : le comique de la situation et le comique des gestes.

Si nous regardons de près les exemples cités plus haut, nous arriverons à la conclusion concernant la technique que Feydeau emploie pour manoeuvrer les quiproquos. Elle n'est pas différente de celle des dramaturges classiques. A emprunter l'expression de Scherer, "on entasse volontiers quiproquo sur quiproquo, et les personnages n'échappent parfois à un malentendu que pour tomber dans un autre."²³ La technique est toujours efficace surtout avec la comédie; on étouffe de rire.

Il est généralement admis que les pièces de Feydeau sont une suite de quiproquos. Est-il possible que l'auteur puisse maintenir l'unification de ses pièces avec une telle multitude de quiproquos ? Si nous nous tenons aux règles de l'unification de l'action que Scherer établit,²⁴ nous aurons l'impression que les pièces de Feydeau forment un tout. Certes, il est évident que les actions de quiproquos ne peuvent pas être séparées de l'ensemble comme nous l'avons déjà montré. Les événements ne se passent pas par hasard. Ils se suivent logiquement. Par exemple, dans La Puce à l'oreille, tous les personnages principaux ont une bonne raison pour se rendre à l'hôtel du Minet-Galant. Il n'y a personne qui y va pour se promener. Raymonde est là pour attendre l'arrivée de Chandebise, pour un rendez-vous qui est en vérité un guet-apens. Lucienne accompagne Raymonde. Tournel, croyant que c'est à lui que la lettre de rendez-vous s'adresse, va voir la rédactrice de la lettre. Homenidès s'y précipite pour se venger, pensant que Lucienne a un rendez-vous avec un amant. Chandebise va alerter Tournel du danger. Même Camille qui n'en sait rien s'engage dans ces intrigues parce que Homenidès le prend pour l'amant de sa femme.

²³ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 74.

²⁴ *Ibid.*, pp. 98-104.

Lorsque les personnages se rassemblent dans l'hôtel, celui-ci est rempli de batteries, de chasses, de brouhahas et de fuites de personnages paniqués. Au premier regard, la confusion peut nous sembler gratuite et exister seulement pour provoquer le rire. Mais pendant ce désordre, l'histoire se développe petit à petit. C'est surtout à travers les quiproquos que le fil principal se déroule. On dirait qu'il est influencé par ces intrigues secondaires. Et nous arrivons ainsi à un autre critère de l'unification de l'action. Le fil principal doit subir une influence des fils secondaires au profit de l'action unifiée de la pièce. Les autres pièces dans notre corpus témoignent aussi de cette particularité. Les quiproquos servent au développement de l'histoire. Un autre exemple évident de cette relation se trouve dans Occupe-toi d'Amélie. Amélie, Marcel et les invités, trompés par Etienne, croient que c'est Toto Béjard qui joue le maire. En vérité, ils assistent à un mariage légitime que le vrai maire préside. De cette façon, Marcel épouse Amélie. Etienne accomplit sa vengeance. C'est le point culminant du noeud. Les actions qui suivent ont pour but de résoudre ce problème. Nous pouvons donc voir que le quiproquo concernant le maire détermine la direction prise par le fil principal de la pièce. Et d'autres quiproquos sont semblables sur ce point. A l'aide de ce procédé, l'auteur peut unifier ses nombreuses intrigues.

Pourtant, certains quiproquos, en tant qu'actions accessoires, n'ont pas de sources dans l'exposition, comme par exemple les quiproquos des Pinchard dans Le Dindon et les quiproquos qui tournent autour de Poche dans La Puce à l'oreille. Mais ce ne sont pas de graves erreurs. Lesdites pièces ne sont pas privées de l'unification de l'action. Il advient que ces personnages font leur première apparition sur la scène au commencement du deuxième acte. Ils n'ont aucune place dans l'exposition. Alors il va sans dire que leurs actions commencent aussi dans le deuxième acte, et non dans le premier. Et malgré cela, l'action de la pièce reste bien unifiée. Si Vatelin ne prenait pas Madame Pinchard pour Maggy, Lucienne ne se rendrait jamais compte de l'infidélité de son mari et n'entreprendrait pas de se venger. L'importance de Poche dans La Puce à

L'oreille a déjà été discutée. Alors, l'absence de source pour ces quiproquos dans l'exposition n'a aucun effet sur l'unification de l'action, qui garde son unité.

Il y a un autre type d'obstacle qu'on retrouve partout dans le théâtre de Feydeau. Il fait aussi partie des intrigues secondaires et a une importance considérable dans la comédie. Gidel met l'accent sur ce type d'action parce qu'elle ne manque pas de faire rire. Ce sont les rencontres intempestives.

2.2. La rencontre intempestive

Dans le théâtre de Feydeau, il arrive très souvent que les personnages qui ne devraient pas se rencontrer se rendent au même lieu, risquant ainsi de se trouver en face l'un de l'autre par accident. Les résultats sont des réactions imprévisibles de la part des personnages et les éclats de rire des spectateurs.

Le dramaturge se rend compte du rôle de telles rencontres car elles représentent un des moyens les plus efficaces pour faire rire. Dans une interview, Feydeau rend hommage à cette technique.

Quand je fais une pièce, je cherche parmi mes personnages quels sont ceux qui ne devraient pas se rencontrer. Et ce sont ceux-là que je mets aussitôt que possible en présence.²⁵

Parmi ces personnages, ceux que Feydeau choisit le plus souvent sont certainement les deux époux dont l'un au moins est soupçonné de culpabilité. Le plus fréquent des cas, c'est quand le personnage dit "infidèle" est avec son amant (ou amante) et que soudain son époux (ou épouse) se montre. Cette visite

²⁵ "Georges Feydeau vu par son fils Jacques", La Tribune de Genève, 8 mai 1962. Cité par Henry Gidel, Le Théâtre de Georges Feydeau, p. 128.

déclenche souvent la panique extrême chez le(s) coupable(s). Quand Bois-d'Enghien dans Un Fil à la patte entend arriver chez la baronne, Lucette, l'amante dont il veut se séparer, ainsi que Marceline, lui, qui prétend se montrer célibataire, se cache dans une armoire pour que les deux femmes ne le voient pas. Mais cela ne marche pas. Marceline veut ouvrir l'armoire pour y mettre le costume de Lucette. La porte ne cède pas. Lucette vient à son aide.

Marceline

Là, je ne suis pas fâchée! ...

Lucette, *s'épuisant à tirer.*

C'est drôle, on dirait que la résistance vient de l'intérieur! (*A Marceline*).

Essayons à nous deux, bien ensemble.

Lucette et Marceline

Une, deux, trois. Aie donc!

La porte cède, Bois-d'Enghien, entraîné par l'élan, manque de tomber sur elles.

Lucette et Marceline, *poussant un cri strident.*

Ah!²⁶

Feydeau varie les circonstances de la rencontre dans chaque pièce. Ce n'est pas Etienne lui-même, mais Van Putzeboum qui arrive de manière inattendue chez Marcel, qui le trouve avec Amélie dans un lit et qui ensuite fait part de sa découverte au premier lorsque celui-ci retourne à Paris, de façon aussi inattendue. Van Putzeboum sert ainsi de relais dans cette affaire. Dans La Dame de chez Maxim, Gabrielle, la femme de Petypon, ne rencontre jamais à la fois Petypon et la Môme. Quand son mari la voit, il s'affole et essaie de l'écartier de la Môme. C'est ce type de situation qui donne du charme aux pièces de Feydeau. Les spectateurs s'impatientent de savoir si les trois parties engagées

²⁶ Georges Feydeau, Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon, p. 132.

se trouveront toutes face à face, et quand cela se passera. Ils s'amuse de voir les réactions diverses des personnages après des rencontres toujours comiques.

Il est tout naturel que la première réaction des personnages dans de telles rencontres soit la stupéfaction. Celle-ci est souvent exprimée par les interjections "Oh!", "Ah!" et la plus typique du vaudeville de Feydeau est "Ciel, mon mari!" ou "Ciel, ma femme!". Parfois, Feydeau fait jurer les étrangers en français fautif :

Maggy, voyant Soldignac.

Ma mari!

Soldignac, se retournant.

Mon femme!

Ils se disputent en anglais.²⁷

Le poids de la surprise atténué, les personnages affolés cherchent à éviter les impairs. Quelques-uns prennent la fuite, comme par exemple Vatelin qui, voyant sa femme surgir du cabinet de toilette, se sauve éperdument, suivi par les Pinchard. Dans La Puce à l'oreille, tout le monde tente de s'esquiver quand Homenidès arrive à l'hôtel en brandissant son revolver. Certains des personnages s'efforcent de trouver un refuge comme Bois-d'Enghien. Dans Occupe-toi d'Amélie, pendant la visite inattendue d'Irène, Amélie doit se glisser sous le lit de Marcel. Il y a quelques cas où les personnages se déguisent pour se tirer d'affaire. Un bon exemple se trouve dans La Dame de chez Maxim. Quand Petypon voit Gabrielle seule dans la salle, il éteint la lumière, se déguise en Saint Gabriel et annonce qu'elle doit partir. Au fond, ces exemples reflètent bien la nature humaine dans les pièces de Feydeau. C'est que les hommes affolés ne savent plus ce qu'ils font et quelquefois, leurs réactions sont ridicules comme le montrent les personnages de Feydeau. Bien que la scène nous donne parfois

²⁷ Ibid., p. 396.

l'impression d'être cocasse ou exagérée, il est clair que ces bouffonneries sont fondées sur la nature humaine.

Le comique de la rencontre imprévue sera plus frappant si elle est accompagnée d'un quiproquo. Dans ce cas, un personnage A prend un personnage B pour un personnage C. Ce dernier donne tant de sentiment d'effroi de la rencontre à A que celui-ci délire ou réagit d'une manière bizarre. B assiste à la scène sans la comprendre. Le fil de l'intrigue avec Victor-Emmanuel Chandebise et Poche dans La Puce à l'oreille tourne autour de cette situation singulière.

La scène où Raymonde et Tournel demandent grâce à Poche, ivre et ignorant, qu'ils prennent pour Chandebise, figure parmi les scènes les plus comiques de Feydeau. L'apparition de Poche sur le lit tournant est si soudaine qu'ils ne peuvent s'absenter. Et la panique causée par cette rencontre les pousse à plaider pitoyablement afin que l'innocent Poche leur pardonne. La situation devient plus grave pour les deux sosies quand Ferrailon, le maître de Poche, traite Chandebise comme son valet. Il le bat chaque fois qu'il le rencontre sans écouter l'explication de Chandebise. Ferrailon lui fait enfin porter les vêtements de Poche. La transformation de Chandebise est notable. Elle cause un quiproquo chez Raymonde et produit une autre situation amusante.

Raymonde, *arrivée à Chandebise qui lui tourne le dos.*

Vite! Poche, une voiture.

Chandebise.

Quoi ?

Tournel

Une voiture!

Chandebise, *bondissant à la vue de Raymonde.*

Ma femme!

Tournel

Hein!

Raymonde, *bondissant*.

Mon mari! C'était lui! C'était lui!

Elle se sauve éperdue.

Chandebise

Et Tournel avec elle!

Tournel, *médusé*.

C'était lui!²⁸

Le chaos continue. Lucienne demande son secours à Poche qu'elle prend pour Chandebise. A peine descendent-ils l'escalier que Histangua les surprend. Celui-ci, aussi, croit que c'est Chandebise qui accompagne sa femme. Et voilà la fin du deuxième acte, pleine de rencontres intempestives et de quiproquos. Il y en a tant d'autres moins importants qu'il serait inutile d'en faire la liste exhaustive.

Les exemples des situations composées de rencontres intempestives et de quiproquos nous montrent bien pourquoi ces deux derniers éléments sont considérés comme des obstacles. Le personnage est sur le point d'accomplir son intention, lorsque ces événements le contrarient, l'empêchent de faire ce qu'il veut et de cette manière la situation prend une direction peu favorable pour lui. Il aura alors de la difficulté à accomplir sa tâche ou à réaliser son projet et son désir.

Le noeud ne se compose pas seulement d'obstacles. Il doit comprendre un autre élément dont la fonction est différente de celle de l'obstacle. Ce sont les péripéties.

²⁸ Georges Feydeau, *La Puce à l'oreille*, pp. 252-253.

3. La péripétie

Dès l'Antiquité, la péripétie fait partie du dénouement; elle marque le passage du bonheur au malheur ou vice versa. Alors, dans chaque pièce, il n'y a qu'une péripétie parce qu'il n'y a qu'un dénouement. Mais au XVII^e siècle cette tradition subit un grand changement. Après avoir dénoué le premier noeud, les dramaturges en inaugurent un deuxième et ainsi de suite. Par conséquent, la péripétie ne se trouve plus à la fin de la pièce et devient ainsi un élément constitutif du noeud. Au lieu d'être unique comme avant, elle deviendra ensuite multiple. Sa définition devra ainsi être modifiée. La péripétie, d'après Pavis, est le "changement soudain de situation, retournement ou renversement de l'action."²⁹ On l'appelle parfois un coup de théâtre.

Après son étude rigoureuse dans la dramaturgie classique, Scherer propose quatre caractéristiques communes aux péripéties des dramaturges classiques, mais plus tard encore certaines d'entre elles subissent quelques modifications, ne sont plus vraies.

Premièrement, la surprise évoquée par les péripéties doit naître d'un événement extérieur. S'il arrive que le héros change de volonté, ce n'est pas une péripétie.

Deuxièmement, l'événement imprévu modifie la situation matérielle des héros et leur situation psychologique.

Troisièmement, une péripétie ne doit figurer ni dans l'exposition ni dans le dénouement. D'après Scherer, une exposition avec des péripéties n'est plus une exposition. Il en est de même avec le dénouement.

²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 278.

Les péripéties doivent enfin être réversibles.³⁰ Scherer explique que les péripéties sont présentées sous la forme d'alternatives; elles peuvent être affectées de signes positifs ou négatifs selon qu'elles "orientent le héros et les spectateurs qui sympathisent avec lui vers l'espoir et le désespoir."³¹ Une péripétie se produit; c'est une malchance. Alors, le héros tombe dans le désespoir. Soudain, il arrive une autre péripétie mais cette fois-ci, c'est une grande fortune pour le héros. Le malheur est donc rassuré. Le héros est plus heureux jusqu'à ce qu'il arrive une autre péripétie qui change à nouveau la direction de l'histoire.

Tous ces principes sont étroitement liés dans la tragédie classique. Au passage du temps, la notion de péripétie est changée comme indiqué auparavant. Dans son sens moderne, la péripétie "n'est plus liée au moment tragique de la pièce."³² Elle peut désigner soit "les hauts et les bas de l'action, soit l'épisode faisant suite au moment fort de l'action."³³ Les péripéties peuvent donc se trouver partout dans la pièce, là où il y a de telles situations.

Les péripéties dans les pièces de Feydeau

Les péripéties de Feydeau sont étroitement liées aux quiproquos et aux rencontres intempestives. Il arrive souvent que l'apparition inattendue d'un personnage change le cours du déroulement ou l'oriente dans une autre direction. Les péripéties apportent toujours la surprise, soit chez les personnages, soit chez les spectateurs. Selon Scherer, "la création de la surprise est la fonction essentielle de la péripétie."³⁴

³⁰ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, pp. 86-87.

³¹ Ibid., p. 87.

³² Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, p. 278.

³³ Ibid., pp. 278-279.

³⁴ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 90.

Si nous faisons référence aux caractéristiques communes entre les péripéties traditionnelles selon Scherer, nous voyons que la tradition de la dramaturgie devient plus flexible. On peut trouver des péripéties mineures partout chez Feydeau, même dans la partie préparatoire du dénouement, tandis que dans les pièces classiques elles ne figurent jamais dans cette partie-là. L'explication est simple : les péripéties chez Feydeau sont utilisées pour créer des situations comiques et elles sont souvent elles-mêmes comiques. On est surpris, et puis, on rit. Pour empêcher les spectateurs de s'ennuyer ou de devenir passifs, les péripéties sont efficaces et il faut les semer par-ci par-là. Ainsi peut-on les trouver partout dans le texte.

Pourtant, il n'y a pas chez Feydeau de grand écart par rapport à la tradition en ce qui concerne les trois autres caractéristiques typiques des péripéties. Celles-ci, chez Feydeau, proviennent évidemment des événements extérieurs. La surprise est causée par d'autres personnages. C'est là que nous saisissons la relation intime entre les rencontres intempestives et les péripéties.

Très souvent, la péripétie est le résultat d'une rencontre imprévue. Celle-ci peut provoquer la surprise, que nous avons eu l'occasion d'étudier, et servir de "relance", en reprenant l'expression de Gidel sur l'action. Un exemple bien connu et représentant de ces fonctions se trouve dans Occupe-toi d'Amélie. C'est la scène de la fameuse découverte de Van Putzeboom avec une rencontre inopinée. Lorsque le parrain fait part de sa découverte à Etienne, l'intrigue prend un tournant inattendu, ce qui marque la péripétie qui suit en tant que résultat de l'action précédente.

Un autre exemple provient de La Dame de chez Maxim. Il ne faut pas que la Môme et Corignon se rencontrent dans la soirée chez le général parce qu'elle risque d'être démasquée par son propre amant et tout sera fini pour Petypon. Il advient qu'ils se voient enfin, mais seul à seul. Le résultat de la rencontre est imprévisible. Il n'y a pas de révélation de l'identité de la Môme

aux convives. La Môme accepte de partir avec Corignon qui se décide à abandonner Clémentine. Petypon est ainsi débarrassé de la Môme sans s'en rendre compte. Voilà la péripétie pour Petypon.

Dans ces deux exemples, nous voyons que la péripétie naît sous la pression d'une force extérieure; ce n'est pas simplement le changement d'idée de l'un des personnages. De plus, il est très clair que l'événement imprévu sert à modifier la situation matérielle et la situation psychologique des protagonistes. A cause de son malentendu, Etienne n'a plus confiance en Amélie et il se décide à l'abandonner. Le cas de Petypon nous montre que non seulement la situation matérielle est changée, mais aussi la situation psychologique. La pression de la Môme qui pèse sur Petypon est éliminée par Corignon. Ajoutons un autre exemple. Dans Un Fil à la patte, la rencontre inopinée de Bouzin et du général provoque la péripétie. Quand le général voit Bouzin chez la baronne, il commence par le chasser. Le chaos s'ensuit. La baronne se met en fureur et, sous le coup de l'émotion, dit à Lucette que Bois-d'Enghien est le fiancé de Viviane. Lucette s'évanouit à cette nouvelle. Quand elle se sent mieux, elle se décide à rompre les fiançailles. Et c'est un tournant dans la vie de Bois-d'Enghien. La baronne rompt les fiançailles. Bois-d'Enghien devient désespéré. Il boit et croit que tout est ruiné. Le mariage raté renverse tout à fait son futur et son état d'âme.

Si désespérante qu'elle soit, la péripétie est réversible, même si, en fait, la situation ne se retourne pas toujours.³⁵ Lorsqu'elle se tourne en sens inverse, la situation peut revenir à son état primitif. A la suite de la péripétie de Bois-d'Enghien, la situation prend en effet une direction inverse. Viviane vient lui dire qu'il est son mari idéal, un mari qui peut séduire d'autres femmes, et qu'elle l'accepte malgré la protestation de la baronne. On voit que l'histoire reprend son

³⁵ Ibid., p. 87.

cours primitif : Viviane épouse Bois-d'Enghien. Avec cette révélation, on arrive aussi au dénouement.

Il y a des suites de péripéties mineures qui illustrent bien la notion de réversibilité des péripéties. Une fois qu'une péripétie s'introduit, vient le moment de l'apaisement. La situation devient moins intense. Tout à coup l'histoire prend un autre tournant et celui-ci dure quelque temps avant que la situation retrouve son cours primitif jusqu'à ce qu'une autre péripétie arrive.

Prenons par exemple une scène que nous connaissons bien dans Le Dindon. Vatelín est avec Maggy dans une chambre dans l'hôtel Ultimus; Maggy est dans le cabinet de toilette quand son mari Soldignac arrive. Vatelín s'effraie. Heureusement, Soldignac n'envisage pas de rester longtemps. Vatelín est soulagé. Mais Soldignac reste et dit qu'il a donné rendez-vous à la police pour surprendre Maggy. Vatelín retrouve son effroi. Vatelín se console en constatant que son ami ne voit rien. Mais son soulagement ne dure pas longtemps car Soldignac aperçoit le bras de Maggy qui passe par la porte pour déposer un corsage. Soldignac s'imagine heureusement que c'est le bras de Lucienne. Soudain, Maggy, ne se doutant de rien, entre carrément dans la chambre. Voyant son mari, elle pousse un cri étouffé. Soldignac commence à tourner la tête. Vatelín est paniqué mais il a eu le temps de saisir à deux mains la tête de Soldignac et de la ramener face à lui. Maggy regagne le cabinet de toilette. Soldignac accepte de sortir pour une partie de billard. La situation s'apaise et l'on attend l'arrivée d'une autre péripétie à arriver.

Cet exemple illustre très bien l'esthétique de la surprise. Chaque fois que les obstacles paraissent résolus, il advient qu'une péripétie vient troubler le procédé. Dans une autre perspective, la pratique d'insérer la péripétie dans lesdits moments peut être considérée comme un prolongement de l'histoire. En même temps, le noeud devient relativement plus compliqué, plus menaçant. L'histoire se développe ainsi jusqu'à ce qu'elle arrive à son paroxysme à un

moment où la crise avec toutes ces intrigues nouées ensemble sera enfin résolue, d'où le terme de dénouement. Dans ce cas, la péripétie est la force essentielle pour le développement de l'histoire.

Le résultat de ce procédé est évidemment la surprise des spectateurs. En assistant à un événement, ils envisagent, naturellement, ce qui se passera ensuite. L'image projetée se présente inévitablement en accord avec le sens que lui donnent les spectateurs. Quand Amélie se prépare pour rentrer chez elle, les spectateurs ne doutent pas de l'obstacle qui peut l'en empêcher et ils attendent l'arrivée de Pochet qui viendra avec les vêtements d'Amélie. C'est sans doute la suite normale de l'histoire qu'on a dans l'esprit. Alors, quand Van Putzeboum et Etienne se rendent soudain chez Marcel, les spectateurs sont surpris. Ils ne s'attendent pas à voir arriver ces deux personnages dont on n'attend pas la moindre apparition dans cette scène; mais Feydeau les y fait vraiment apparaître, ce qui choque à la fois les deux "amants" et les spectateurs. La péripétie atteint là la perfection. L'abbé Morvan de Bellegarde constate dans ses Lettres curieuses de littérature et de morale que les péripéties "sont d'autant plus belles qu'elles sont moins attendues et plus surprenantes."³⁶ L'exemple de Van Putzeboum et Etienne illustre bien cette remarque.

Pourtant, dans les pièces de Feydeau, un certain nombre d'événements, bien qu'ils ne soient pas surprenants, présentent les caractéristiques des péripéties. Certes, ils changent la situation, mais, bien préparés, ils sont en eux-mêmes peu étonnants; parfois ils sont en effet le résultat d'une autre péripétie précédente et souvent, ils débouchent sur d'autres péripéties. On ne s'étonne pas par exemple

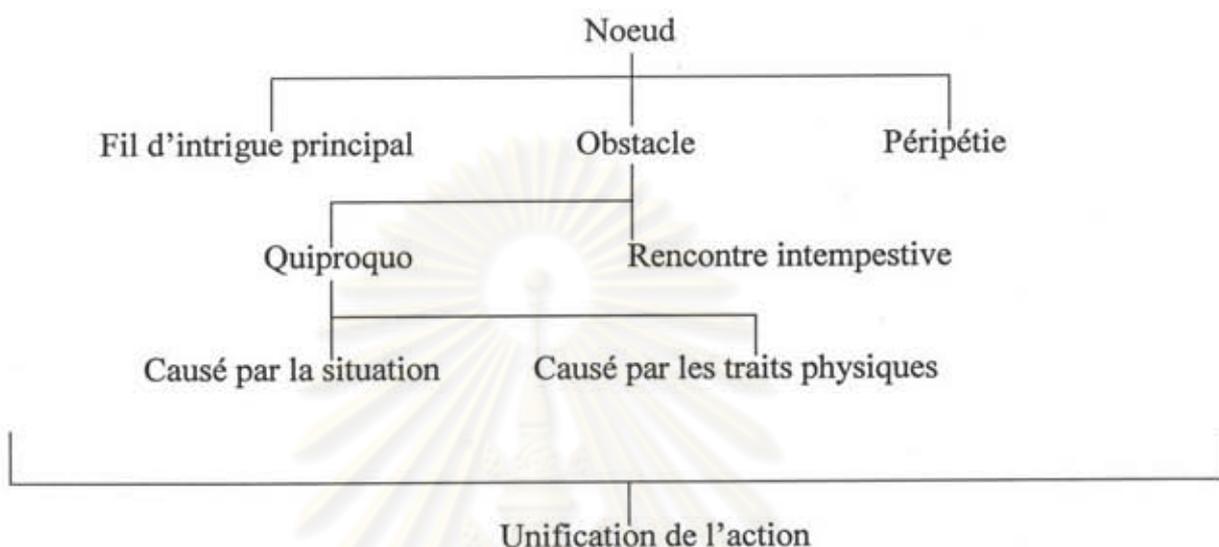
³⁶ Morvan de Bellegarde, Lettres curieuses de littérature et de morales. (Paris : Guignard, 1702), pp. 359-360. Cité par Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 85.

quand Lucette arrive chez la baronne car elle a accepté l'invitation de venir chanter à la soirée dès l'exposition d'Un Fil à la patte. Mais cette arrivée marque en quelque mesure le début d'une péripétie : la présence de Lucette cause la catastrophe pour Bois-d'Enghien, une sorte de changement de fortune.

Le deuxième acte de La Puce à l'oreille est plein de ce type d'événements. Tous les personnages viennent à l'Hôtel du Minet-Galant, chacun avec son motif. Mais cela ne nous étonne pas parce que nous le savons déjà dès la fin du premier acte. Cet événement n'est donc pas en lui-même surprenant. De plus, comme nous l'avons dit, la péripétie est étroitement liée à une rencontre intempestive; dans ce cas, ce qui peut donc évoquer la surprise à la fois chez les personnages et chez les spectateurs, ce n'est pas la péripétie en elle-même, mais plutôt le moment choisi pour introduire les personnages qui se suivent. Il advient souvent que ceux-ci apparaissent au moment le plus inattendu.

Alors, dans cette pièce, chaque fois qu'un personnage cherche à sortir de l'hôtel, il est bloqué par l'apparition de quelqu'un d'autre qu'il ne doit pas rencontrer car cela entraînerait des résultats désastreux. La fuite de Raymonde est obstruée par trois fois par trois personnages différents : Poche, Etienne et Histangua. A peine est-elle disparue de la scène que Raymonde est obligée de ressurgir et de chercher l'asile quelque part dans l'hôtel. C'est donc le moment bien calculé de la rencontre qui incarne la péripétie et la surprise. Ce fait est très évident dans La Puce à l'oreille. A l'aide de cette technique, les spectateurs sont constamment attentifs aux événements à venir. Ils ne peuvent à aucun moment deviner ce qui va se passer. Quand il arrive quelque chose, ils sont surpris car ils n'y ont pas pensé. Voilà le mécanisme de la surprise dans La Puce à l'oreille.

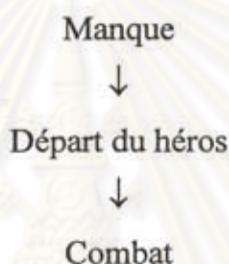
En conclusion, nous pouvons schématiser la structure interne du noeud dans les pièces de Feydeau avec l'esquisse ci-dessous :



Dans l'ensemble, ces éléments peuvent être considérés comme constitutifs au squelette de la pièce. Ils constituent littéralement, d'après Scherer, la structure interne de la pièce. Nous avons coupé le noeud en petits morceaux d'action et les avons étudiés selon leur fonction dans la partie centrale d'une pièce. Nous n'avons pas étudié ces actions dans leur ordre logique ou chronologique. Nous constatons que cet ordre des actions dans les pièces de Feydeau n'est pas très différent de celui des contes qui est établi par Propp dans Morphologie du conte. La terminologie de Propp pour chaque action, une "fonction", pour reprendre le terme de Propp, est aussi applicable au récit des pièces de Feydeau. Etant donné que nous allons analyser le "récit" des textes théâtraux de Feydeau, nous nous permettons donc d'emprunter la terminologie et les théories du récit de Propp pour illustrer nos études du récit du noeud dans les pièces de Feydeau.

La structure fonctionnelle du noeud de Feydeau

Nous avons noté dans le chapitre précédent que l'exposition a trois fonctions importantes et que sa fin est marquée par l'action du méfait. Dans le noeud, aussi, nous comptons trois fonctions dont la première est le manque. La dernière place dans cette suite est occupée par le combat qui est la fonction principale du noeud. Entre ces deux fonctions, nous avons le départ du héros comme élément de transition. Nous pouvons donc schématiser la structure fonctionnelle selon cette esquisse:



I. Le manque

Selon Propp, le manque signifie le fait qu' "il manque quelque chose à l'un des membres de la famille" ou que "l'un de la famille a envie de posséder quelque chose".³⁷ Dans les contes, il y a plusieurs formes de manque. Propp classe seulement les cas principaux comme le manque d'une fiancée ou d'un être humain, manque d'un auxiliaire, manque d'argent, etc. Le manque peut avoir la même fonction que le méfait, celle de donner lieu à une quête de la personne ou de l'objet manquant. Pourtant, il y a deux grands types de manque : le manque qui est le résultat d'une action précédente, c'est-à-dire un méfait, et le manque qui existe déjà, sans l'interférence du méfait. Dans les pièces de Feydeau, nous ne trouvons que le manque du premier type : le manque provoqué par le méfait

³⁷ Vladimir Propp, Morphologie du conte. (Paris : Seuil, 1973), p. 46.

de l'agresseur. Nous avons vu que l'action du méfait marque la fin de l'exposition. Le manque en tant qu'état qui résulte de cette action marque donc *ipso facto* le commencement du noeud.

Dans les pièces de Feydeau, le héros ne part pas à la recherche d'un objet manquant. Nous avons vu que le méchant vise à nuire à la vie paisible du couple protagoniste. Pourtant, ce n'est pas non plus en quête d'une personne enlevée qu'il part (parce que le méchant n'a littéralement enlevé personne). C'est plutôt l'équilibre dans la vie du couple -- ou selon Corvin, "la quiétude bourgeoise"³⁸ -- que le héros voudrait récupérer ou retrouver.

Et pourquoi cette recherche ? Le héros de Feydeau n'existe qu'en couple. Les deux parties du couple sont les raisons d'être de l'une et de l'autre. Si l'une manque; l'autre peut ressentir l'impression de non-existence. Il se trouve ainsi dans une situation de déséquilibre. Lorsque Bois-d'Enghien se décide de rompre avec Lucette, il est en train de courir après Viviane. Ainsi Lucette qui ne le laissera jamais partir est-elle transformée en agresseur. Bois-d'Enghien doit se débarrasser d'elle s'il veut vivre dans une nouvelle coexistence et connaître l'équilibre dans sa vie conjugale avec Viviane. Le cas du docteur Petypon n'est pas très différent du cas précédent, mais en sens inverse. Petypon ne quitte pas Gabrielle, bien que d'après le général, on dise qu'elle est "une vieille toupie". Il est content de son état actuel. Dans ce cas, il faut que la Môme parte. Le docteur risque sinon de perdre la foi et la confiance que Gabrielle a en lui, dans le cas où elle apprendrait l'histoire de la Môme. Il est à remarquer que Vatelín dans Le Dindon est obligé d'affronter une situation aussi inquiétante, mais d'un aspect plus menaçant parce qu'il y a deux agresseurs et que l'un d'entre eux--c'est Pontagnac--qui feint une amitié simultanée avec Lucienne et avec Vatelín dans l'intention de trahir ce dernier et en espérant que Lucienne acceptera sa passion.

³⁸ Michel Corvin, Lire la comédie, (Paris : Dunod, 1994), p. 140.

Si les deux agresseurs n'abandonnent pas leur désir et que les deux Vatin se soumettent à leur ruse, la paix conjugale des Vatin sera détruite. Le méfait de Marcel, dirigé contre le couple Etienne-Amélie est bien plus désastreux. Il détruit entièrement la confiance qui existait entre les deux amants sans que Marcel lui-même n'ait eu l'intention d'y mettre fin. Etienne se tient à l'idée qu'Amélie lui est infidèle; il se prépare ainsi à se venger. C'est ainsi aussi que ce manque d'équilibre motive ses actions et oriente l'histoire vers le paroxysme, dans le combat. Dans La Puce à l'oreille, c'est le manque de confiance de Raymonde qui déclenche la confusion dans son propre ménage. Mais elle n'est pas sans raison. Ses doutes s'accroissent dès le premier signe d'anomalie sexuelle de son mari. Son souci est plus grand lorsqu'elle trouve les bretelles de Victor-Emmanuel dans un paquet, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent. Et enfin, l'insinuation de Lucienne la stimule à prouver la fidélité de Victor-Emmanuel. Ainsi est-ce plutôt le déséquilibre provoqué par Raymonde, suivant sa propre fantaisie, qui est le point de départ du "combat" que l'on va voir se dérouler à l'hôtel du Minet-Galant.

En conclusion, le manque d'équilibre dans le ménage dans les vaudevilles de Feydeau résulte évidemment du méfait. On dirait que le méfait est l'action et que le manque est l'état constitué après cette action. Et c'est ce manque qui motive les fonctions suivantes de l'histoire car le héros doit partir à la recherche de la personne ou de l'objet qui manque. Alors le voyage commence.

2. Le départ du héros et/ou le transfert jusqu'au lieu fixé.

Le départ du héros est la "fonction" qui signifie le commencement de la quête de l'objet manquant. Il représente le moment où le héros quitte sa maison. Propp note que dans les contes russes, si un personnage est enlevé et si un autre part à sa recherche, il y a deux personnages qui quittent la maison. Le récit suit souvent le chemin du héros-quêteur. Au contraire, si le personnage est chassé et que personne ne part à sa recherche, le récit suit alors le chemin du héros-victime.

Dans les pièces de Feydeau, on attire l'attention sur les aventures du héros-quêteur. Il "part" avec l'espoir de ramener les situations devenues chaotiques à leur cours normal, voire à l'équilibre originel.

Dans son étude, Propp énumère les formes de transfert qu'il trouve dans son corpus, comme dans le vol dans les airs, le transport à cheval ou portage, etc. Nous n'en trouvons pas trace dans les pièces de Feydeau. Le départ ou le transfert dans un lieu est marqué par le changement du décor. Feydeau ne précise pas le moyen de transport utilisé par ses personnages. Il nous semble probable que ces personnages arrivent sur les lieux (qui seront transformés en "champ de combat" quelques minutes plus tard) en taxi, s'il s'agit d'un court trajet comme de chez lui à l'hôtel du rendez-vous. Il faut se rappeler que Raymonde reconnaît son mari Victor-Emmanuel dans le costume de Poche quand elle demande à celui-là d'aller chercher un taxi pour elle. Quand le trajet est long, comme dans La Dame de chez Maxim, le héros prend le train.

En fait, cette fonction n'est pas très éminente dans les écritures dramatiques. Mais il faut l'inclure ici parce qu'elle donne un aspect spatial particulier à la pièce.

3. Le combat

Nous arrivons enfin à la partie la plus intéressante. En vérité, Propp ne met pas l'accent sur cette fonction. Pour lui, toutes les fonctions sont d'une même importance. Tout ce qu'il fait à propos de cette fonction, c'est d'énumérer les formes de combat dans son corpus. Mais pour nous, cette fonction incarne les affrontements des personnages et les assemblages d'intrigues que l'auteur prépare dès l'exposition. C'est le moment où le héros rencontre son agresseur et lutte contre celui-ci. On peut la considérer comme constitutive de la partie centrale de la pièce. Le résultat se poursuit dans le dénouement.

Bien que Propp n'approfondisse pas son étude du combat, il nous propose quelques détails sur les fonctions avec lesquelles nous pourrions travailler à notre gré. Pour le combat, les notions qui semblent intéressantes sont les suivantes : but du combat, formes du combat ou de la bagarre, lieu du combat et fin du combat. Nous allons travailler selon ce plan que Propp nous suggère.

Commençons avec le but du combat. Il est évident comme nous l'avons maintes fois constaté. C'est l'objet de la quête du héros. Ce combat a pour but de rétablir l'équilibre dans la vie du couple principal.

3.1. Les formes du combat ou de la bagarre

Lorsque Propp nous suggère ce thème, peut-être a-t-il des images de bataille où le héros armé se bat courageusement contre son agresseur, dragon, ogre ou sorcier. Mais aujourd'hui, l'agresseur n'est plus un de ces êtres fictifs; il se présente sous la forme d'un être humain. Nos héros n'ont donc pas besoin d'armes comme des lances ou des épées. Les formes du combat changent.

Quand nous parlons de "combat" dans le théâtre de Feydeau, nous n'entendons pas le "vrai" combat où les deux ennemis s'affrontent avec fureur, se tuent et meurent. Le terme de combat est employé au sens figuratif pour décrire et représenter la situation chaotique ayant pour cause la réunion de personnages dits "ennemis" dans un même endroit. Ce sont leurs réactions qui définissent les caractéristiques du combat. Pour que les situations chaotiques se produisent, il est évident que les personnages "ennemis" doivent se rencontrer soudainement.

Mais il nous faut faire encore une autre remarque. Nous nous permettons de ne pas nous limiter seulement au combat entre le héros et son agresseur. Comme il est bien connu que les intrigues de Feydeau s'entremêlent d'une façon si compliquée qu'il est très difficile de dégager les unes des autres, nous nous décidons à inclure dans notre étude les réactions des autres personnages qui

participent aussi au combat, soit lors de la rencontre avec le héros, soit lors de celle avec l'agresseur. Cela nous offrira plus d'exemples d'actions comiques de la part des personnages.

3.1.1. La chasse et la fuite

Il est tout naturel que lorsque deux ennemis se rencontrent, celui qui est plus faible, sans arme ou moins puissant détail et l'autre le poursuivra pour l'attraper ou bien pour le chasser hors de ce lieu de rencontre. Pendant la bagarre, les deux n'écoutent rien, ni personne. Le fugitif s'enfuit; le chasseur chasse. Ils n'accordent plus d'attention aux autres et souvent, ils se heurtent aux autres, ébahis par la scène, ou contre les meubles qui se trouvent sur leur chemin. Ils produisent ainsi un grand brouhaha, un grand desarroi et un trouble considérable parmi les témoins. Ceux-ci seront, à leur tour, agités par des sentiments violents et enfin deviendront aussi affolés que les deux ennemis. La scène n'est pas à ce moment-là très différente de celle d'un combat où il y a partout le désordre, la lutte et la folie. Ce type de réaction des personnages est le plus proche de l'état d'un champ de bataille.

La chasse et la fuite dans ce type de situation se présentent au coeur du deuxième acte d'Un Fil à la patte.

Le général accompagne Lucette et Marceline chez la baronne. Tout le monde attend le notaire Lantery et son assistant qui apporteront le contrat. Pendant cette attente, la maison de la baronne s'est déjà transformée en champ de bataille avec l'affrontation entre Bois-d'Enghien et Lucette; mais on dirait qu'il s'agit ici d'une "guerre froide" qui attend le moment d'éclater à la fin de l'acte. La maison devient le lieu du combat juste au moment où le général voit Bouzin. Celui-là commence à le chasser, à le menacer car il est convaincu que Bouzin est l'ennemi de son amour. La poursuite est si spectaculaire que Gidel se donne

la peine d'en faire l'esquisse dans son étude.³⁹ Bouzin ne peut pas demander au général pourquoi celui-ci le chasse. La poursuite devient plus mouvementée quand Chenneviette y prend part pour les séparer. Les autres sont affolés. Les trois se poursuivent tant que la baronne ne supporte plus la situation, perd le contrôle d'elle-même et révèle à Lucette, sous le coup de l'émotion et sans réfléchir, que Bois-d'enghien est le fiancé de Viviane. A ces mots, Lucette s'évanouit. Quand elle se sent mieux, elle prépare son combat contre son amant pour le garder avec elle. Dans ce cas, le combat des personnages secondaires renforce le combat entre le protagoniste et son agresseur.

Dans La Puce à l'oreille, le deuxième acte consiste surtout en chasses, poursuites et fuites. Il apparaît que chaque fois qu'un personnage entre en scène, il cherche un refuge ou la fuite. C'est une longue suite de chasses et de fuites. Nous comptons seize fuites, dans le seul deuxième acte ! Parmi ces fuites, il n'y en a pourtant que cinq qui sont vraiment motivées. C'est-à-dire que les fugitifs sont poursuivis par le chasseur, autrement dit celui-ci les menace directement. Ces cinq fuites sont créées par la présence d'un chasseur commun, le général Homenidès de Histangua. Les cinq fuites se présentent ainsi:

1. Lorsque Chandebise et Lucienne se rencontrent et descendent pour s'enfuir, Histangua arrive à l'hôtel. Ils remontent : Chandebise entre dans la chambre de Rugby, Lucienne, dans la chambre réservée par Raymonde.

2. Raymonde, en voile, et Tournel descendent et y rencontrent le général. Celui-ci prend Raymonde voilée pour Lucienne et les poursuit.

3. En essayant de s'enfuir, Camille et Lucienne entendent Histangua au dessous. Affolés, ils se cachent.

³⁹ Henry Gidel, Le Théâtre de Georges Feydeau, p. 167.

4. Poche accepte de sauver Lucienne. Ils descendent et malheureusement se trouvent en face de Histangua. Ils remontent et se précipitent dans la chambre de Baptistin.

5. Lucienne et Poche, amenés devant Histangua par le lit tournant, se précipitent hors de la chambre de Camille.

Toutes ces fuites résultent évidemment de rencontres intempestives et, dans le cas de Raymonde voilée, d'un quiproquo. Ces deux éléments sont les forces qui font progresser le récit. Sans eux, il n'y aurait pas de combat.

Les rencontres intempestives et les quiproquos exercent aussi leur influence sur les fuites non motivées. C'est-à-dire que ce sont des fuites de personnages qui aperçoivent des traces de ceux dont ils ont peur. Ils paniquent parce qu'ils se sentent coupables et n'osent pas ainsi rencontrer les autres. Dans ce cas, il n'y a pas de véritables agresseurs parce que souvent, ceux qui causent la peur n'ont aucune intention malicieuse.

La panique de Camille voyant Lucienne ou celle de Raymonde et Tournel trouvant Camille dans le lit tournant sont du premier type, avec pour cause des rencontres intempestives. Quant à la peur causée par les quiproquos, nous pouvons en tirer des exemples dans les scènes où différents personnages voient ou se trouvent devant Poche ou Chandebise et prennent l'un pour l'autre.

Dans les scènes de combat dans cette pièce, le protagoniste ne lutte pourtant pas contre ses agresseurs originaux, i.e., Lucienne et Finache. Il ne faut pas oublier que Chandebise vient à l'hôtel du Minet-Galant avec l'intention de sauver Lucienne et Tournel et pour rétablir la tranquillité. Dans les tourbillons de la situation, nous perdons de vue l'ennemi ou l'agresseur de Chandebise. Ce n'est pas aussi clair que dans Un Fil à la patte. Nous pouvons dire, pourtant,

qu'au cours du deuxième acte, tout le monde est transformé en agresseur ou en obstacle qui contrarie le désir de Chandebise. C'est un combat très dur pour lui. Il est très intéressant de voir comment Chandebise se dégage de ce chaos. Nous allons trouver la solution dans le dénouement.

En principe, les fuites et les chasses sont les formes les plus évidentes du combat. Elles donnent certainement le sentiment du chaos, mais en même temps, elles sont comiques. Nous éprouvons un grand plaisir en voyant les personnages se précipiter de chambre en chambre et chercher un refuge. Imaginons leurs gestes selon les didascalies ci-dessous:

“Ils [Raymonde et Tournel] se précipitent comme des fous hors de la chambre.”⁴⁰

“Ils [Camille et Lucienne] se précipitent tous les deux vers l'escalier, mais viennent se buter contre Rugby qui remonte. Affolés, ils rebroussement chemin, Camille s'élanche dans la chambre de droite, premier plan, [...] Lucienne, [...] se précipite à tout hasard dans la chambre.”⁴¹

Aussi chaotique qu'elle nous paraisse, la scène de combat de ce type n'est pas dépourvue d'éléments comiques. L'auteur mélange ces deux éléments avec beaucoup de soin et d'intention. Il le fait si bien que nous ne sentons pas l'aspect artificiel de ces scènes. Aucune scène n'est insérée seulement pour faire rire. Dans les trois autres pièces, nous pouvons trouver également des chasses et des fuites. L'auteur n'abandonne pas ce type de combat parce qu'il est, comme nous l'avons vu, une source inépuisable de comique. Mais il n'exerce pas autant

⁴⁰ Georges Feydeau, La Puce à l'oreille, p. 217.

⁴¹ Ibid., p. 258.

d'influence sur le récit que dans les deux pièces ci-dessus. Il n'est qu'une partie d'une autre forme du combat : le guet-apens.

3.1.2. Le guet-apens

En effet, le guet-apens signifie le fait d'attendre quelqu'un dans une cachette pour l'attaquer ou le tuer. Le terme fait penser à la chasse ou à une opération militaire. Mais dans notre étude, le terme de guet-apens est employé pour désigner une forme de combat domestique où le parti offensé (dans le cas de Feydeau, c'est souvent un membre du couple protagoniste) tend un piège pour prouver l'infidélité de son époux ou pour se venger. Quand son complot est achevé, et que la victime tombe dans le piège, il commence à attaquer. Et voilà le combat.

En fait, le guet-apens figure sous certaines formes dans presque toutes les pièces étudiées, mais son rôle est très évident dans Le Dindon et Occupe-toi d'Amélie. Dans Un Fil à la patte, il forme une toute petite partie de l'intrigue entre Lucette et Bois-d'Enghien. Dans La Puce à l'oreille, le guet-apens est tout à fait un échec et cède la place aux chasses chaotiques des personnages.

Dans Le Dindon, c'est Pontagnac qui tend un piège à Vatelin. Il fait semblant de sympathiser avec Vatelin, de lui donner des conseils, mais ce n'est pas tout. Il fait part à Lucienne des secrets que Vatelin vient de lui confier. Etant donné que Lucienne ne le croit pas, Pontagnac lui propose un malin conseil:

Pontagnac

Eh bien! ce soir, je guetterai son départ, et aussitôt je passe vous prendre et je vous mène sur le lieu du crime, à l'hôtel Ultimus. Voulez-vous ?⁴²

⁴² Georges Feydeau, Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon, p. 310.

Lucienne l'accepte. Le soir, à l'hôtel, dans la chambre où Vatin rencontrera son amante anglaise, Pontagnac et Lucienne mettent deux timbres électriques sous le matelas du lit. Pontagnac explique sa tactique à Lucienne:

Eh! bien! c'est ça, la pêche au grelot. On met un grelot au bout d'une ligne et c'est le poisson, lui-même, qui sonne pour avertir le pêcheur qu'il est pris.⁴³

On voit ici très clairement le principe du guet-apens : un appât, un piège, l'attente et l'attaque. Lucienne croit que ce piège est désigné pour surprendre Vatin en flagrant délit. En vérité, Pontagnac invente ce piège directement pour elle. C'est elle qui est la véritable cible de ce projet. Pontagnac envisage la fureur de Lucienne à la vue de Vatin faisant l'amour avec Maggy et la vengeance de la femme qui a juré prendre un amant si son mari la trompe. Le rendez-vous de Vatin avec Maggy est employé par Pontagnac comme appât à la fois pour Vatin et pour Lucienne. Le piège se trouve dans le lit. Mais Lucienne tombe déjà dans son propre piège quand elle accepte de se cacher dans une autre chambre pour attendre Vatin; voilà l'attente de Pontagnac. Ce n'est pas "son" attente. Il attend en effet le moment où Lucienne surprendra les deux amants. C'est le moment de l'attaque pour Lucienne; mais, pour Pontagnac, son attaque commencera par l'expression de la sympathie envers Lucienne et se terminera par l'acceptation de Lucienne de le prendre pour amant. Ainsi, le piège de Pontagnac n'est-il pas aussi simple que cela. Son rôle peut être interprété suivant deux directions différentes.

Le guet-apens de Lucienne et Pontagnac ne marche pas très bien à cause des arrivées inattendues des autres personnages. Celles-ci empêchent Vatin de rester seul avec Maggy et de lui dire adieu en personne. Pourtant,

⁴³ Ibid., p. 352.

les spectateurs sont conscients du combat non déclaré qui attend le moment d'éclater. Pendant le guet-apens, la confiance que Lucienne a envers son mari diminue. Vatelin, lui-même, inconsciemment essaie de la rétablir en rompant avec Maggy. Et voilà l'image du combat entre les guetteurs et la victime du piège : Pontagnac assistant au progrès de son méfait, Lucienne éprouvant de moins en moins de confiance envers son mari et Vatelin essayant de lutter contre le méfait de Maggy et de Pontagnac.

Dans Occupe-toi d'Amélie, c'est tout à fait différent. Ironiquement, c'est le héros lui-même qui tend un piège. Nous y trouvons ainsi une sorte de méfait contre méfait. Le guet-apens de cette pièce se trouve dans la scène du mariage de Marcel et d'Amélie. Van Putzeboum est sarcastiquement employé comme appât par Etienne (parce qu'il est d'abord le prétexte de Marcel pour "emprunter" Amélie). Il prétend que le mariage plaira à Van Putzeboum. Marcel et Amélie n'hésitent pas à tomber dans ce piège. Ils laissent Etienne organiser la cérémonie. Le piège ici se présente sous forme d'une tromperie ou d'une illusion. Les deux mariés sont complètement vaincus car ils sont en train de faire la farce devant le parrain. Et Etienne lui-même fait semblant de dire que c'est une pièce de théâtre ayant pour spectateur Van Putzeboum. Mais lui-même joue une pièce de théâtre et Marcel et Amélie sont ses spectateurs. En conclusion, Van Putzeboum est trompé par Marcel et Amélie qui sont trompés par Etienne. On dirait que c'est le théâtre dans le théâtre.

Quand les victimes tombent dans le piège, Etienne ouvre le feu en révélant à Marcel la vérité. Celui-ci est très choqué. Ainsi est accompli le guet-apens d'Etienne.

Dans ces deux pièces, les victimes tombent dans le piège et les surveillants peuvent entreprendre des attaques. Pourtant, avant d'avoir du succès sur leur cible, les "surveillants" doivent affronter et quelquefois surmonter beaucoup d'obstacles qui sont, soit des quiproquos, soit des rencontres

intempestives. Ce sont ces deux obstacles qui suscitent le comique dans la situation du combat. De plus, ils sont aussi la raison de l'échec du guet-apens dans La Puce à l'oreille.

Imaginons les scènes du Dindon et d'Occupe-toi d'Amélie sans ces situations; toutes les deux deviendraient un mélodrame d'une qualité médiocre. L'arrivée de Soldignac à l'hôtel Ultimus évoque à la fois l'inquiétude et le comique chez les spectateurs. On s'inquiète parce qu'on a peur qu'il n'y rencontre sa femme. On rit lorsqu'on voit les gestes de Vatelin "sur le charbon" et Maggy, ignorante de la présence de son mari. Celle-ci est simultanément un grand obstacle au projet de Lucienne et Pontagnac car Maggy et Vatelin ne se couchent pas dans le lit si Soldignac est encore là, et Lucienne ne sait pas quand elle se montrera et commencera son attaque. Après Soldignac viennent les Pinchard. Ceux-ci enlèvent les timbres dans le matelas et il semble que Vatelin ne risque plus d'être surpris en flagrant délit. Mais la situation n'est pas aussi facile. Le docteur Pinchard laisse sa femme seule dans la chambre quand Vatelin entre, la prend pour Maggy et se couche avec elle. Ce n'est que lorsque Pinchard lui applique un cataplasme sur l'estomac que Vatelin se rend compte de son erreur. C'est aussi le quiproquo de la part de Pinchard qui prend Vatelin pour sa femme. En même temps, Vatelin n'attend pas l'entrée de Pinchard. L'arrivée inattendue de celui-ci se présente ainsi comme une rencontre intempestive. En entendant le tumulte qui suit, Lucienne et Pontagnac surgissent. La scène devient donc un champ de bataille.

Pinchard, *lui sautant à la gorge*.

Gredin! Qu'est-ce que tu fais là ?

Vatelin, *sortant du lit*.

Voulez-vous me lâcher!

Tous les trois.

Au secours! à l'aide!

Pinchard, *hurlant*.

Il y a un homme dans le lit de ma femme.

Vatelin

Voulez-vous me lâcher!

Lucienne, faisant irruption suivie de Pontagnac.

C'est toi, misérable!

Vatelin

Ciel! ma femme!

Il envoie une poussée à Pinchard, ramasse ses vêtements au vol et se sauve; il emporte la chaise.⁴⁴

Cette scène est un excellent exemple du rôle des quiproquos et des rencontres intempestives dans la situation de combat. Ces deux situations assaisonnent la scène avec du comique et en même temps permettent à l'auteur de développer le récit. Sans elles, il n'y aurait plus d'histoire. Alors, le quiproquo et/ou la rencontre intempestive sont les éléments indispensables de la scène de combat.

Dans Occupe-toi d'Amélie, le rôle du quiproquo est plus évident. Celui-ci y est employé comme piège pour les deux mariés par Etienne. Celui-ci fait croire à tout le monde que le maire qui préside au mariage est son ami Toto Béjard. Tout le monde le croit et prend le maire pour l'imaginaire Toto Béjard. Voilà le quiproquo sans lequel le projet d'Etienne ne pourrait pas fonctionner et l'histoire doit changer. Pourtant, ce quiproquo fatal n'est pas dépourvu de comique. Feydeau peut en faire l'emploi pour provoquer constamment le rire. Le comique vient surtout des réactions des personnages trompés. Ils n'ont pas de respect pour le maire car ils pensent que c'est une fausse cérémonie. Pochet, le père d'Amélie fait des gaffes comme, par exemple, dans la scène suivante.

⁴⁴ Ibid., p. 393.

Le maire

Je vais vous donner lecture des articles du code concernant les droits et devoirs respectifs des époux.

Pochet, *se levant à moitié et se tournant vers l'assistance.*

Ecoutez ça, mes enfants!

Le maire, *sans beaucoup de voix.*

Silence!

Pochet, *qui déjà faisait mine de se rasseoir, se levant.*

Silence!

Le maire, *plus fort à Pochet.*

Silence!

Pochet, *au maire.*

C'est ce que je leur dis : *(A l'assistance)* Silence!

Le maire.

Vous!

Pochet

Ah ? moi! *(A lui-même en s'asseyant)* Silence!⁴⁵

Faute de respect et de formalités, les invités ne sont pas calmés. Quand Etienne dit que la loupe du maire est fausse, la nouvelle se propage vite parmi l'assistance et celle-ci devient très curieuse. Les invités se mettent à contempler la loupe:

... le premier rang [...] se lève et s'avance jusqu'à la table du maire pour mieux examiner la loupe; le deuxième rang s'est levé et se penche en avant. Aux autres rangs, quelques-uns montent sur leur banquette.⁴⁶

⁴⁵ Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, suivi de La Dame de chez Maxim, p. 205.

⁴⁶ Ibid., p. 202.

Pendant la cérémonie, on entend sans cesse des exclamations comme des “Oh!”, “Ah!” et même “Bravo!” dans la bouche des invités et des mariés eux-mêmes. Ces interjections interrompent souvent la cérémonie. On voit se superposer deux images tout à fait contrastées : la solennité de la cérémonie et l’informalité de l’assistance. Elles luttent l’une contre l’autre tout du long de la scène. A partir de là, nous pouvons dégager une autre conception du combat que ce que nous indiquent les mouvements tumultueux des personnages; la parole du maire, “C’est des mariés de Charenton, positivement!”⁴⁷, le montre.

Dans ces deux pièces, le guet-apens marche bien. La victime tombe dans le piège et le surveillant peut ouvrir le feu. Mais dans La Puce à l’oreille, ce mécanisme est un échec complet. Le victime, Victor-Emmanuel Chandebise, vient, mais Raymonde, sa surveillante, n’a pas l’occasion de l’attaquer. Il est vrai que Chandebise vient à l’hôtel du Minet-Galant, mais c’est Tournel qui tombe dans le piège de Raymonde. De plus, la situation devient de plus en plus difficile pour elle à cause des quiproquos et des rencontres intempestives comme les rencontres avec Histangua (dont elle doit éviter tous les affronts) et avec Poche (qu’elle prend constamment pour son mari). Enfin, son piège ne sert finalement à rien pour prouver ce qu’elle veut.

Le guet-apens est une forme de combat toute différente de la chasse. Avec le guet-apens, le personnage qui attend est toujours conscient du combat qui va se produire. Le spectateur peut envisager le tumulte sur la scène dans le moment de l’assaut. Il ne pourra pas par contre prévoir quand la chasse et la fuite auront lieu parce qu’elles ont une étroite relation avec les rencontres intempestives pour la plupart inopinées.

⁴⁷ Ibid., p. 211.

Néanmoins, La Dame de chez Maxim ne contient pas ces deux formes du combat. Il n'y a ni mouvements tumultueux des personnages comme dans La Puce à l'oreille ou dans Un Fil à la patte, ni guet-apens comme dans Occupe-toi d'Amélie ou dans Le Dindon. Ici, on a une autre forme.

En effet, la Môme n'a pas d'intention de nuire à Petypon, mais elle y est poussée par la force des circonstances comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Dans le deuxième acte, elle s'efforce de jouer le mieux possible le rôle de madame Petypon. Malheureusement, ses tentatives s'avèrent angoissantes pour son partenaire parce que ses comportements tentent de révéler le secret à savoir qu'elle n'est pas la vraie Madame Petypon. Si cela continue et que tout le monde sait la vérité, Petypon risque d'être déshérité. Alors, il fait tout pour justifier les gaffes de la Môme ou se défendre. Il n'est pas étonnant de voir Petypon inventer pitoyablement des exemples de mode parisienne pour expliquer les actions vulgaires de la Môme. Lorsque celle-ci enjambe la chaise et dit son fameux "Eh! allez donc, c'est pas mon père!", Petypon se hâte d'annoncer, "C'est une mode qui a été lancée par la princesse de Waterloo et la baronne Sussemann!"⁴⁸ Les dames le croient et suivent le modèle. Mais elles n'acceptent plus les deux actions suivantes. Une fois dans l'épuisement du rire la Môme s'écrie, "Ah! ... meerde!" Tout le monde est très choqué. Le pauvre Petypon fait quand même un effort désespéré pour justifier les mots de la Môme en annonçant, "C'est la grrrande mode à Paris! Ç'a été lancé chez la baronne Bayard! ..." ⁴⁹ Les gens n'en sont pas tout à fait convaincus. La troisième fois, c'est complètement inacceptable pour les invités. En dansant, la Môme ne se sent plus. Elle est transportée par la musique, pivote et rejette ses jupes par-dessus sa tête. La danse scandalise les dames indignées. Elles n'écoutent plus les explications de Petypon qui prétend qu'il s'agit de l'invention d'une princesse.

⁴⁸ Ibid., p. 384.

⁴⁹ Ibid., p. 419.

Pour détourner les dames de cette situation inquiétante, Petypon suggère qu'on danse la farandole. Tout le monde est d'accord. Voilà le triomphe de Petypon.

Pourtant, ce n'est pas seulement avec la Môme que Petypon combat; il lutte aussi contre sa femme Gabrielle. Petypon doit se débarrasser de celle-ci aussitôt que possible pour que les deux "Madame-Petypon" ne se voient pas. Il enferme sa femme dans une chambre, mais cela ne peut pas empêcher que les deux femmes se rencontrent. Heureusement, Gabrielle prend la Môme, qu'elle connaît au nom de "Madame Petypon", pour l'épouse du général Petypon du Grêlé et l'appelle ainsi "ma tante". Mais enfin, Petypon arrive à chasser sa femme en se déguisant en l'ange Gabriel et en lui donnant l'ordre de rentrer à Paris. L'épisode de Gabrielle au château du Grêlé se termine ainsi.

Dans cette pièce, nous pouvons voir très clairement le rôle du quiproquo et de la rencontre intempestive. La Môme que tout le monde prend pour Madame Petypon est remarquable comme agresseur; elle représente le méchant contre lequel le héros doit lutter. De plus, Petypon est obligé de faire tout pour éviter les rencontres avec les personnes qui pourraient révéler le vrai statut de la Môme et ainsi ruiner son futur. Le rôle des obstacles est très évident dans le combat de Petypon.

En conclusion, nous pouvons remarquer que Feydeau sait bien inventer les situations et les circonstances du combat. Il combine avec originalité les éléments importants du noeud--ici, les quiproquos et les rencontres intempestives--avec la partie centrale de son récit. Mais ce qui est plus important et témoigne bien de son talent en tant que dramaturge de la comédie, c'est son humour, son comique qu'il parsème non par hasard, mais avec calcul, partout dans ses textes.

3.2. Le lieu de rencontre (l'espace)

Nous avons vu que chaque pièce de Feydeau contient des formes différentes de combat. Il est tout naturel que les décors pour ces batailles diffèrent l'un de l'autre. Pourtant, nous pouvons tirer la conclusion que ces décors au service de la bataille ont quelques aspects en commun. Et ce sont ces traits ci-dessous qui contribuent au déroulement du récit, surtout en ce qui concerne trois formes du combat.

Premièrement, ils sont tous des lieux avec une grande capacité. Autrement dit, le dramaturge peut y mettre un grand nombre de personnages. Mais ce n'est pas obligatoire qu'il y ait un grand espace comme une cour par exemple. Dans Le Dindon, le deuxième acte se déroule dans une seule chambre. Nous voulons dire que cet espace est accessible à tout le monde, que tous les personnages dans le *dramatis personae* sont susceptibles d'y figurer, même en cachette. Les personnages s'y rassemblent, soit parce qu'ils reçoivent une invitation, soit parce qu'ils y ont des affaires à ranger. Il est inévitable, quand des individus avec différents intérêts se trouvent ensemble, qu'il y ait un conflit, un tumulte et enfin, un chaos. C'est cela qui fonctionne comme source du comique.

Deuxièmement, le combat de Feydeau a toujours lieu dans des espaces clos, mais garnis d'accès et d'issues nombreux. Lucette et Bois-d'Enghien se trouvent face à face dans le salon chez la baronne Duverger. L'aventure des Vatelins se passe dans une chambre de l'hôtel Ultimus. Dans un endroit de ce type, nous assistons aux scènes chaotiques de La Puce à l'oreille. Les fiançailles de Clémentine, qui se transforment métaphoriquement en lieu du combat entre Petypon et la Môme, sont fêtées dans le château du Grêlé. Enfin, le mariage de Marcel et d'Amélie se déroule bien sûr à la mairie. S'il s'agit d'une chambre ou d'une salle, elle a plus de deux portes; les unes donnent sur une autre salle, les autres, sur l'extérieur. De plus, dans certaines pièces, il y a d'autres types

d'accès ou d'issues qui permettent aux personnages de paraître ou de disparaître à leur guise, avec par exemple, le lit tournant de Baptistin, l'armoire chez la baronne Duverger, etc. L'auteur se sert de ces espaces pour créer du comique parce que ceux-ci provoquent des situations risibles comme les rencontres intempestives.

Le comique qui résulte des deux traits caractéristiques plus haut s'appuie sur les circonstances ou sur les événements. Cependant, Michel Corvin suggère une nouvelle perspective du comique dans le vaudeville. Il avance l'idée que l'espace peut faire rire aussi par le rapport qu'il établit entre lui et le héros ou d'autres personnages. Ce type de comique devient plus apparent quand le personnage, souvent le héros, est obligé de s'adapter tant bien que mal à un nouvel espace. D'après Corvin, le vaudeville fonctionne "sur l'opposition constante de l'intérieur et de l'extérieur, sur la décomposition de l'intérieur en sous-espaces multiples à la fois interpénétrés et inconciliables."⁵⁰ Autrement dit, l'espace qu'occupe le héros change continuellement et rapidement. Il s'agit ici de l'alternance du dedans/dehors et du caché/montré. Ce changement sert à mettre à l'épreuve la faculté d'adaptation du héros. Quand un nouvel espace est "hétérogène ou incompatible" avec le héros, celui-ci est frappé par la surprise et s'adapte mal. L'accélération et la nécessité d'accommodation instantanée, pour reprendre les termes de Corvin, sont les deux facteurs qui font naître des effets mécaniques et comiques. Ce sont ces effets-ci qui provoquent le rire des spectateurs, d'après Bergson. Voilà le mécanisme du comique provoqué par le rapport entre le personnage et l'espace.

Il y a beaucoup d'exemples que nous pouvons tirer des textes de Feydeau pour illustrer ce phénomène comique. Nous en choisissons quelques-uns parmi les plus évidents.

⁵⁰ Michel Corvin, *Lire la comédie*. (Paris : Dunod, 1994), p. 168.

Le premier exemple se trouve dans Un Fil à la patte. Après avoir entendu la voix de Lucette hors du salon, Bois-d'Enghien, effrayé, se cache *dans* une armoire. Dans ce cas, l'intérieur de l'armoire est un sous-espace, interne à l'espace scénique. Il reste là jusqu'à ce que Lucette et Marceline arrivent à ouvrir la porte de l'armoire. L'espace qu'occupe Bois-d'Enghien change donc abruptement. Ce n'est plus le "caché" comme avant. Il est tout à coup exposé à l'espace dit "montré". Le changement est si brusque que Bois-d'Enghien est surpris et a du mal à s'expliquer auprès des deux femmes. Ce sont la difficulté de s'adapter au nouvel espace et la surprise de Bois-d'Enghien qui résultent toutes les deux de l'incompatibilité des deux espaces. Le résultat est le rire des spectateurs.

Nous tirons le deuxième exemple de La Puce à l'oreille. Le lit tournant de Baptistin illustre bien l'alternance du caché/montré. Bien des fois, le lit amène le personnage qui s'y cache pour éviter la rencontre et donc les spectateurs aussi. Pendant que le lit tourne, l'espace que le fugitif occupe passe sans présavis du caché au montré. Le personnage ne peut pas s'adapter tout de suite à ce nouvel espace. D'où sa surprise qui s'exprime ensuite verbalement ou gestuellement. Ainsi voyons-nous la surprise de Camille et de Lucienne lorsqu'ils sont découverts sur le lit par Homenidès de Histangua et nous rions de leur surprise.

Le comique dans le théâtre de Feydeau ne vient pas seulement des jeux de mots, des gestes et des situations amusantes, mais aussi du rapport entre les personnages et l'espace. D'après Corvin, l'invention la plus neuve de Feydeau est "la liaison intime qu'il établit entre le don d'adaptabilité de son personnage et l'espace ambiant."⁵¹

⁵¹ Ibid., p. 139.

On peut dire que Feydeau attache beaucoup d'importance à l'espace dans ses pièces. L'emploi de l'espace est minutieusement calculé. L'auteur prépare avec soin son espace pour le récit. Tout y est essentiel pour le déroulement. C'est pourquoi nous trouvons dans ses textes de longues descriptions de l'emploi des espaces (et même des sous-espaces) et du décor. Gidel donne ses impressions que ces descriptions copieuses et qui "se signalent également par une précision presque maniaque" évoquent parfois "tel ou tel passage des romans de M. Michel Butor ou de M. Robbe-Grillet."⁵² Voici une partie de la chambre de Marcel Courbois:

A droite du pan coupé, le mur tourne à l'angle droit sur une longueur de vingt-cinq à trente centimètres pour se briser encore une fois à angle droit et se continuer alors face au public en un large panneau mural à gauche duquel, et non au milieu, est une porte à un seul vantail donnant sur le vestibule.⁵³

Ou une section dans le salon où les fiançailles de Clémentine sont fêtées:

A droite de la scène, une bergère le siège tourné à gauche face au piano; lui faisant vis-à-vis une chaise volante; au-dessus une autre chaise face au public. Ces trois sièges sont groupés ensemble, le tout placé à 1 m 50 - environ de la porte de droite, premier plan.⁵⁴

⁵² Henry Gidel, Le Théâtre de Georges Feydeau, p. 189.

⁵³ Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, suivi de La Dame de chez Maxim, p. 91.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 347.

Dans certaines pièces, le décor est plus complexe. La scène d'Un Fil à la patte est divisée en deux parties : le cabinet de toilette de Bois-d'Enghien et le palier. Dans La Puce à l'oreille, le récit se déroule au premier étage de l'hôtel du Minet-Galant. La scène à cet étage est divisée aussi en deux parties.⁵⁵ Un grand hall occupe à peu près les trois cinquièmes de la scène. La cloison sépare ledit hall des deux chambres contiguës dont seulement l'une est visible au public. Dans chaque partie, Feydeau dépeint minutieusement tous les objets qui y figurent. Quelquefois, il décrit même comment faire fonctionner les objets spéciaux nés de son imagination pure. Ainsi trouverons-nous un long passage--évidemment adressé au metteur en scène--illustrant la création du fauteuil extatique dans La Dame de chez Maxim, et surtout du lit tournant dans La Puce à l'oreille. Ces objets sont l'un des charmes du théâtre de Feydeau. Ils donnent du merveilleux et simultanément contribuent au déroulement du récit. Leur existence dans la scène et leur création sont le produit du génie propre à Feydeau.

3.3. La fin du combat

Après le combat, il y a naturellement le vainqueur et le vaincu. Dans les contes, c'est le héros qui gagne, bien sûr et l'agresseur est battu; mais souvent, il n'est pas mort. Alors, le récit continue avec la poursuite de celui-ci. Certes, dans les pièces de Feydeau, personne n'est mis à mort. En plus, parfois, il n'y a ni vainqueur ni vaincu et la guerre se prolonge dans le troisième acte, mais le combat ainsi prolongé s'achemine vers la résolution de tous les problèmes ou conflits déclenchés au cours du récit. Cette partie appartient plutôt au dénouement. Le combat faisant partie du noeud se limite à la fin du deuxième acte. Alors, nous

⁵⁵ Dans une autre pièce de Feydeau, L'Hôtel du Libre-Echange, écrite en collaboration avec Maurice Desvallières, la scène est divisée en trois parties : deux chambres et un palier.

n'allons pas juger qui gagne et qui perd, étant donné que le méfait n'est pas encore réparé. Au contraire, nous allons étudier la situation du protagoniste après le combat. C'est cette situation qui représente la liaison entre le noeud et le dénouement.

Le résultat du combat laisse les héros dans la détresse ou dans le désespoir. Ils tombent tous dans des situations difficiles. Et bien que les problèmes ne se résolvent pas, la situation s'aggrave encore avec de nouveaux conflits résultant du combat. Bois-d'Enghien, voyant son futur ruiné par la malice de Lucette, se saoule. A cause de sa "guerre froide" avec Lucette, la baronne rompt le mariage de Viviane. Elle est très fâchée d'avoir vu Bois-d'Enghien en gilet de flanelle seul avec Lucette. De plus, le général le menace de mort en découvrant la vérité, à savoir que c'est Bois-d'enghien lui-même qui est l'amant de Lucette. Dans Le Dindon, Vatelín arrive à se débarrasser de Maggy, mais il doit affronter un nouveau conflit avec Lucienne. Celle-ci abandonne Vatelín pour se venger en prenant un amant parce qu'elle a perdu confiance en son mari. C'est ce problème que Vatelín doit surmonter pour atteindre son but qui est de rétablir sa quiétude bourgeoise. Le malentendu sur l'identité de Chandebise n'est pas encore mis au jour à la fin du deuxième acte et la confusion continue dans le dernier acte. Chandebise serait plus désespéré si personne ne l'écoutait et si Poche et lui ne se présentaient pas aux autres ensemble (ce qui est pratiquement impossible parce que, selon Feydeau, le rôle de Poche et celui de Chandebise sont interprétés par le même comédien). Sur ces entrefaites, la question de l'infidélité de Chandebise semble momentanément oubliée. La situation semble plus grave pour Chandebise quand Histangua le menace de mort parce que le général a vu sa femme et Poche dans le lit tournant. Pour ces héros, leur combat n'est pas encore fini; il faut encore lutter pour atteindre leur but, l'équilibre dans la vie familiale ou, pour reprendre le terme de Corvin, leur quiétude bourgeoise.

Quant à deux autres héros, Petypon et Etienne, à la fin du deuxième acte, ils semblent retrouver leur équilibre. Petypon arrive à se débarrasser de la Môme. Celle-ci s'enfuit avec Corignon sans que le médecin ne s'en rende compte. Tout marcherait bien si le général ne se préparait pas à courir après la Môme. Et Petypon envisage de nouveaux problèmes à venir s'il entreprend la poursuite. De plus, la situation s'aggrave quand Gabrielle revient au château et administre une gifle au général par erreur. Tous ces événements sont des présages des nouveaux troubles de Petypon dans l'acte suivant.

Etienne de Milledieu dans Occupe-toi d'Amélie est peut-être le plus heureux des cinq. Il peut se venger en mariant Amélie avec Marcel. On croit qu'il retrouve son équilibre ou sa quiétude. Mais il ne faut pas oublier qu'Amélie est sa propre amante et que Marcel n'aime pas Amélie et vice versa. Ceci dit, il nous paraît impossible qu'Etienne mène une vie paisible et que les deux mariés s'accordent bien. Il y aura sans doute des perturbations entre les deux époux eux-même et entre les époux et Etienne. Il nous paraît tout naturel que la paix se rétablisse à condition qu'Amélie soit rendue à Etienne. Ce que les spectateurs attendent, c'est de savoir de quelle façon apparaît la suite logique de l'action ou de l'événement. La réponse est à trouver dans le dernier acte.

Nous pouvons voir que le combat dans le deuxième acte termine dans deux directions différentes; l'une avec le héros en détresse; l'autre avec le héros heureux. Pourtant, ils ont tous un point en commun : ils n'ont pas encore atteint leur but et il leur reste encore beaucoup d'obstacles à surmonter. Pour tous les cinq, c'est une lutte continuelle avec l'agresseur et simultanément, avec de nouveaux problèmes résultant du combat. Il est très intéressant de savoir comment nos héros surmonteront ces obstacles multiples. Il faut chercher la réponse dans le troisième acte que nous étudions dans le chapitre suivant.