

CHAPITRE I

L'exposition

L'exposition joue un rôle important dans la construction d'une pièce. Pendant l'exposition seront fournies les informations essentielles pour la compréhension de la pièce; elle constitue la "pré-histoire" -- c'est-à-dire les événements qui ont eu lieu avant le lever du rideau -- , les personnages, sur scène, ou bien dans les coulisses, et l'espace dans lequel les événements se déroulent ou se dérouleront. L'exposition peut donc être considérée comme l'introduction d'une pièce. Néanmoins, quelquefois, l'exposition ne peut efficacement attirer l'attention constante des spectateurs. L'exposition, constituée d'un "récit" ou d'un "échange "naïf" d'informations",¹ est souvent "ressentie comme un mal nécessaire qui précède et met en route l'action, sans en faire partie"². Par conséquent, le dramaturge doit trouver les moyens de la rendre naturelle et vraisemblable. Ce procédé dépend du talent et de l'art de l'écrivain lui-même. Chaque auteur possède sa propre capacité à résoudre le problème. Les auteurs du théâtre classique sont à ce propos de bons exemples à étudier. Jacques Scherer admire l'exposition d'Andromaque qui, courte et complète, représente "un idéal, difficile à atteindre."³ D'après un critique du XVII^e siècle, l'exposition parfaite doit être "entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable."⁴ Pourtant, très peu d'expositions possèdent ces qualités. Tandis que l'auteur du manuscrit 559 de la

¹ Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre (Paris : Messidor, 1987), p. 155.

² Ibid., p. 156.

³ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France (Paris : A.-G. Nizet, 1981), p. 56.

⁴ Ibid.

Bibliothèque Nationale prône celle d'Athalie, certains autres critiques ne sont pas du même avis, croyant que "l'exposition parfaite est celle qui n'existe pas."⁵

Ces attitudes envers l'exposition des différentes pièces reflètent bien le fait qu'il y a toujours eu depuis le XVII^e siècle des questions sur la nature de l'exposition. On se demande où commence l'exposition et où elle finit. Cela implique aussi le problème de la longueur de l'exposition. Dans son étude, Scherer essaie de répondre à ces questions. Nous trouvons que ses conclusions restent encore applicables pour les pièces écrites après l'âge classique. Ces critères ont été acceptés comme appartenant à la tradition de la dramaturgie française. Nous allons donc les appliquer dans notre étude concernant l'exposition de Feydeau pour dégager ses caractéristiques.

L'emplacement de l'exposition

D'après Scherer, il est très délicat de définir les limites précises de l'exposition. En général, il est entendu que l'exposition commence dès le début de la pièce et se termine "à un endroit variable quand elle a fini d'énumérer tout ce qu'il était utile de faire connaître."⁶ Mais est-ce qu'il en est toujours ainsi ?

En ce qui concerne le commencement, on remarque que le début de l'exposition coïncide dans la plupart des cas avec celui de la pièce. Les spectateurs doivent être prêts à recevoir les messages (ou les informations) essentiels dès la première scène de la pièce. Pourtant, il y a des cas exceptionnels. L'auteur peut consacrer sa première scène aux réflexions philosophiques ou morales de certains personnages avant de présenter les actions qui exemplifient cette idée. De plus, la première scène sert quelquefois à nous décrire la

⁵ Ibid., p. 58.

⁶ Ibid., p. 51.

“toile de fond” ou les circonstances dans lesquelles s’ouvre le rideau, mais sans rien de précis sur les actions des protagonistes.

La question de la fin de l’exposition est plus compliquée. Il faut toujours tenir compte du fait que la fonction principale de l’exposition est de donner aux spectateurs les informations essentielles à la compréhension de la pièce. Alors, on peut en conclure que l’exposition finit au moment où tous ces renseignements sont connus. Cette conclusion pose pourtant une autre question : où est ce moment ?

Corneille suggère que l’exposition doit se limiter au premier acte. Mais selon Scherer, l’exposition n’a guère besoin de plus d’une ou deux scènes de cet acte. Plus rare est l’exposition qui couvre tout le premier acte et déborde sur les actes suivants. Il est en tout cas très difficile dans ces conditions de déterminer les limites de l’exposition.

Il y a d’ailleurs des cas particuliers qui rendent ce problème plus compliqué encore. Quelquefois, l’auteur ne veut pas charger de trop d’informations la mémoire des spectateurs. Il préfère alors “espacer l’énoncé de ces faits, donner d’abord une partie de l’exposition seulement, puis un peu d’action, puis un renouveau d’exposition, et ainsi de suite s’il y a lieu”⁷ Cette technique est mise en pratique dès le XVII^e siècle. Elle prolonge aussi la durée de l’exposition. On voit en cela la place accordée à l’esthétique de l’exposition discontinue qui reparaît fréquemment dans les pièces modernes.

On peut remarquer ainsi que la question des limites de l’exposition traditionnelle reste encore problématique. Chaque auteur a sa propre technique pour organiser ses nombreuses informations; l’exposition est alors présentée sous des formes si diverses qu’il est difficile de trouver le point commun entre elles.

⁷ Ibid., p. 54.

Dans notre étude, nous examinerons l'exposition de Feydeau pour voir s'il y a des caractéristiques communes entre les expositions de ses cinq grandes pièces.

L'emplacement de l'exposition chez Feydeau

L'exposition de Feydeau commence dès le début de la pièce. Nous ne trouvons aucune méditation philosophique ou morale au commencement des cinq pièces de notre corpus car les comédies de Feydeau n'ont aucune prétention philosophique. Elles sont de purs divertissements. Dans ces pièces, les renseignements importants sont donnés dès la première scène. Ces faits sont souvent dissimulés dans les paroles de certains personnages. Ces informations ne viennent donc pas en bloc, mais par fragments. Ils sont parsemés partout dans l'exposition. C'est parce que l'auteur ne voudrait pas trop surcharger d'un coup la tête des spectateurs avec des faits. Dans la plupart des pièces étudiées, ce procédé qui consiste à donner des informations n'excède pas le premier acte. Après la fin du premier acte, les spectateurs auront tous les renseignements essentiels à la compréhension de la pièce.

Nous avons montré que, selon Scherer, cette technique de renseigner les spectateurs est pratiquée depuis le XVII^e siècle. Feydeau n'hésite pas à l'adopter et à l'employer dans ses ouvrages. Nous allons montrer comment il le fait en tirant des exemples dans l'exposition d'Un Fil à la patte.

Dans Un Fil à la patte, comme dans d'autres pièces de Feydeau, il y a beaucoup de personnages. Chacun présente déjà ses traits distinctifs; ceux-ci constituent une sorte d'information importante à propos de laquelle les spectateurs doivent être au courant pour comprendre la pièce. Les renseignements sont donc très nombreux. Il serait très fatigant et ennuyeux si le dramaturge les donne aux spectateurs d'un seul coup. Feydeau parseme alors les données sur ses personnages par-ci, par-là dans les dialogues. Les spectateurs doivent assembler

ces faits pour avoir enfin l'histoire générale de ces personnages. Nous choisissons l'exemple d'un des personnages principaux de la pièce, Bois-d'Enghien, pour illustrer la technique informative de Feydeau.

Au lever du rideau, aucun des personnages principaux ne se trouve sur la scène; on ne voit que Marceline et Firmin échangeant les opinions à propos des affaires amoureuses de Lucette et de Bois-d'Enghien.

Marceline, *maussade*

Oh! bien, elle est ennuyeuse, ma soeur! vraiment, moi qui la félicitais hier, ...qui lui disais : <<Enfin, ma pauvre Lucette, si ton amant t'a quittée ... si ça t'a fait beaucoup de chagrin, au moins, depuis ce temps-là, tu te lèves de bonne heure, et on peut déjeuner à midi!>> C'était bien la peine de la complimenter.

Firmin

Qui sait! Madame a peut-être trouvé un successeur à M. Bois-d'Enghien ?⁸

Avec ce petit dialogue, on apprend quelques détails sur le couple Lucette-Bois-d'Enghien. Ils s'aimaient; ils se séparent maintenant. Marceline n'est pas très contente des aventures amoureuses de sa soeur. Mais dans la scène suivante Lucette vient annoncer que son amant est revenu. A ce moment-là, les spectateurs sensibles se demanderaient s'il y avait quelque chose d'anormal et si le retour de Bois-d'Enghien est prémédité; d'où le suspense. Puis, la réponse est donnée par Bois-d'Enghien lui-même dans la scène IV.

⁸ Georges Feydeau, Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon (Paris : Editions du Béliet, 1966), pp. 12-13.

Bois-d'Enghien, *souriant*

Il est revenu, mon Dieu, oui, il est revenu! ... [...] Allons, ça va bien! ça va très bien! Moi qui étais venu pour rompre! ... ça va très bien.⁹

Une nouvelle question se pose. Pourquoi est-ce qu'il veut rompre ? Ce n'est pas très loin après qu'on trouve la réponse.

Bois-d'Enghien, *qui pendant ce qui précède parcourt le Figaro qu'il a près de lui sur la table, bondissant tout à coup et à part.*

Sapristi! mon mariage qui est annoncé dans le Figaro!¹⁰

Jusqu'à maintenant les spectateurs savent que Bois-d'Enghien est revenu pour rompre avec Lucette parce qu'il doit se marier avec quelqu'un. Mais avec qui ? nous ne le savons pas. Et cette fois, Bois-d'Enghien, le seul à savoir, n'a pas l'occasion d'annoncer le nom de sa future fiancée car il n'y a personne sur la scène qui soit au courant de son mariage et aille le lui demander. Feydeau confie donc la mission à Madame Duverger qui rend visite à Lucette lorsque celle-ci est en train de déjeuner avec Bois-d'Enghien et ses amis. Le génie de Feydeau fait qu'en une seule phrase, les spectateurs reçoivent plusieurs informations sur la dame elle-même et sur Bois-d'Enghien.

Madame Duverger, *s'assied, [...], elle entrouvre un Figaro qu'elle a apporté, le dépliant à peine comme une personne qui n'a pas l'intention de s'installer pour une lecture.*

⁹ Ibid., p. 23.

¹⁰ Ibid., p. 25.

Après un temps

Tiens, c'est vrai, <<le mariage de ma fille avec M. Bois-d'Enghien>>, c'est annoncé, on m'avait bien dit! ...¹¹

Madame Duverger, qui, plus tard sera appelée la baronne--ce qui indique quelque noblesse--est donc la future belle-mère de Bois-d'Enghien; c'est avec sa fille, dont le nom reste inconnu, que celui-ci se marie plus tard.

Pourtant, toutes les données rassemblées jusqu'à ce moment ne suffisent pas à déclencher le conflit et les intrigues secondaires essentielles pour stimuler le rire des spectateurs. Feydeau introduit donc Bouzin et, puis, le général Irrigua. On dirait qu'il prépare les instruments dont Bois-d'Enghien se servira pour se débarrasser de Lucette. Ces deux personnages permettent à Feydeau de faire rire les spectateurs par leurs chasses interminables.

L'idée de se débarrasser de Lucette est venue à Bois-d'Enghien alors que tout le monde croit que Bouzin envoie la bague trouvée dans le bouquet : Bois-d'Enghien présume ainsi que Bouzin est amoureux de Lucette:

Bois-d'Enghien, qui a gagné la droite, à part.

Tiens, tiens! mais si on pouvait lancer ce Bouzin sur Lucette! c'est ça qui me faciliterait ma retraite.¹²

Et il avance dans son projet en proposant Lucette à Bouzin dans la scène XII. En effet, on verra que Bouzin est enfin introduit pour produire des gags, que celui qui joue un rôle important dans le projet de Bois-d'Enghien est le général qui, à la fin de la pièce, occupe la place de Bois-d'Enghien chez Lucette.

¹¹ Ibid., p. 36.

¹² Ibid., p. 47.

Bouzin n'est qu'une victime de Bois-d'Enghien et des situations préparées par l'auteur en même temps.

Du début jusqu'à ici, on a pu faire la connaissance de Bois-d'Enghien. Il est revenu pour rompre avec Lucette, son amante du moment. Il doit signer le contrat ce soir-là et se mariera avec la fille de Madame Duverger. Son mariage apparaît dans le Figaro. Quand il rencontre Bouzin, il envisage de lui transmettre Lucette. Le général Irrigua qui tombe amoureux de Lucette menace de tuer l'amant de celle-ci. Bois-d'Enghien lui dit que Bouzin est l'homme en question. Tous ces détails de Bois-d'Enghien et de ceux des autres personnages, donnés simultanément, seront développés en noeuds ou en intrigues dans l'acte suivant.

Pendant l'exposition d'une telle longueur, Feydeau empêche ses spectateurs de mourir d'ennui à l'aide de situations ou d'actions comiques qu'il sème entre ces fragments d'informations. Celles-là semblent être insérées seulement pour faire rire. Dans Un Fil à la patte, l'apparition du Figaro chaque fois qu'un nouveau personnage entre en scène effraie Bois-d'Enghien si bien qu'il lui arrache à chaque fois le journal, le met en boule et le fourre dans ses vêtements. Un autre exemple de ces actions comiques est la scène où De Fontanet qui ne sent pas bon parle juste dans la figure de Bois-d'Enghien.

De Fontanet

Pourtant, une fois j'ai essayé de faire une chanson, une espèce de scie ...
(*A Bois-d'Enghien, bien dans la figure*). Je me rappelle, c'est intitulé:
"Ah! pffu!!!"

Bois-d'Enghien, *qui a reçu le souffle en plein visage, ne peut retenir un recul de tête qu'il dissimule aussitôt dans un sourire de complaisance à Fontanet; puis, à part, gagnant la droite.*

Pff!!! quelle drôle de manie ont les gens à odeur de vous parler toujours dans le nez.¹³

Ces actions en engendrent parfois beaucoup d'autres; en conséquence, il ne faut pas ignorer leur importance. Dans le cas Vatel in Le Dindon, c'est Maggy qui arrive chez lui dans le premier acte et qui entraîne beaucoup d'autres complications à l'hôtel Ultimus dans le deuxième acte. Les bretelles de Chandebise que Camille a oubliées dans l'hôtel du Minet-Galant après ses affaires d'amour amènent le doute chez Raymonde Chandebise et les complots contre son mari s'ensuivent. Dans le théâtre de Feydeau, tout est bien préparé. Chaque élément a sa place dans le mouvement de la pièce.

Il arrive aussi que l'exposition soit coupée en plusieurs morceaux séparés. Les éléments de l'exposition ne se trouvent pas dans le même acte, ainsi prolongent-ils l'exposition et celle-ci va déborder sur les actes suivants. Cette technique est assez rare dans le théâtre classique, mais on peut trouver des exemples dans Scédase de Hardy, Tartuffe de Molière ou Le Prince déguisé de Scudéry.¹⁴ Il n'est donc pas étonnant de constater que, parfois, l'exposition de Feydeau couvre une partie du deuxième acte. C'est une autre forme de l'exposition discontinue. D'après la recherche de Scherer, les auteurs classiques sont amenés à découper leurs expositions ainsi à cause de "l'usage de n'introduire certains héros qu'au début de l'acte II. [...] Mais l'introduction d'un héros à l'acte II entraîne souvent un renouveau d'exposition".¹⁵ Parmi les cinq pièces étudiées de Feydeau, l'exposition discontinue concerne Un Fil à la patte et La Puce à l'oreille. Ce seraient des cas particuliers chez Feydeau. Il faut tenir compte du fait qu'il y a un grand nombre de personnages dans ses pièces.

¹³ Ibid., p. 49.

¹⁴ Voir Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, pp. 54-55.

¹⁵ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 55.

Il est donc, parfois, impossible d'introduire toute une troupe dans un seul acte. La situation du premier acte ne permet pas à certains personnages d'apparaître aussitôt. L'auteur se voit donc obligé d'insérer ces éléments essentiels restants dans une partie du deuxième acte, et surtout dans ses premières scènes. Tout le premier acte d' Un Fil à la patte se déroule chez Lucette et Viviane n'a pas de raisons de s'y rendre; alors, celle-ci ne se montre pas dans le premier acte et apparaît sur la scène pour la première fois au commencement de l'acte suivant. C'est aussi le cas de Poche, le sosie de Chandebise dans La Puce à l'oreille. Il est le servant de l'hôtel du Minet-Galant. Il ne doit pas venir chez les Chandebise avant le troisième acte. Les informations de Poche seront donc données dans le deuxième acte où il apparaît pour la première fois sur scène.

Un grand nombre de personnages contribue aussi à prolonger la durée de l'exposition ainsi que celle des autres parties. Mais il ne serait pas soporifique d'assister à une pièce d'une telle longueur. Outre les gags fourrés tout au long de l'histoire, y compris dans l'exposition, les mouvements ou les déplacements des nombreux personnages--principaux ou non--peuvent stimuler l'attention et même les rires des spectateurs. Les personnages ne restent jamais immobiles. Ils bougent, se déplacent et gesticulent tout le temps. Feydeau accorde une grande attention aux actions des acteurs de telle sorte qu'on trouve presque partout les didascalies indiquant les gestes, quelquefois très longues comme nous allons le voir dans la scène XI du premier acte d'Occupe-toi d'Amélie:

Koschnadieff

Très heureux! ... positivement! ... (Il accompagne cette déclaration d'un geste auquel se méprend Pochet; croyant que le général lui tend la main, il va pour la lui serrer, mais le geste de Koschnadieff s'est continué dans la direction d'Amélie pour la phrase suivante qui achève sa pensée; Pochet reste en plan avec sa main tendue, jette sur elle un regard déconfit,

*fait "hum!" et refourre sa main philosophiquement dans sa poche. Ce jeu de scène dure l'espace d'une seconde) ...*¹⁶

Ou dans la scène IV du premier acte d'Un Fil à la patte:

Bois-d'Enghien, qui pendant ce qui précède parcourt le Figaro qu'il a près de lui sur la table, bondissant tout à coup et à part.

Sapristi ! mon mariage qui est annoncé dans le Figaro !

*Il froisse le journal, le met en boule et le fourre contre sa poitrine par l'entrebâillement de son peignoir.*¹⁷

Ces personnages sont dynamiques: ils ne cessent pas de se déplacer. Ils entrent et sortent tout le temps.

Le commencement de l'exposition

Dans son ouvrage, Scherer propose de classer les types d'exposition "en fonction des personnages qui y participent ou en fonction du ton des scènes qui les constituent."¹⁸ Si l'on se place au premier point de vue, on remarquera qu'on peut distinguer quatre types d'exposition. Le premier type est le plus ancien; c'est l'exposition par un récit du chœur qui n'est plus en pratique après les premières années du dix-septième siècle. Un type aussi ancien est l'exposition par monologue du héros, il subsiste encore à l'âge classique; on le trouve dans Clitandre et Cinna de Corneille. Le troisième type est le plus répandu : l'exposition par une scène entre un héros et un confident. Elle permet au héros d'exposer

¹⁶ Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie, suivi de La Dame de chez Maxim, (Paris : Le Livre de Poche, 1960), p. 66.

¹⁷ Georges Feydeau, Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon, p. 25.

¹⁸ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 59.

l'intrigue au confident en même temps qu'aux spectateurs. Si l'on remplace par un autre héros le confident, on obtient le quatrième type: l'exposition par une scène entre deux héros.

Si on classe les types d'exposition en fonction du ton des scènes qui les constituent, on voit qu'il y en a trois types. Les quatre types d'exposition dont nous venons de parler peuvent appartenir à la catégorie des expositions "faites sur un ton calme, le ton de la narration et qui ne visent guère qu'à faire connaître des faits, de la manière la moins artificielle qu'il est possible."¹⁹ C'est le type le plus facile à utiliser, mais qui risque d'ennuyer les spectateurs. Certains auteurs commencent donc leurs pièces sur un ton plus animé. Ces pièces s'ouvrent ainsi sur une scène où l'on se querelle violemment et où l'on se bat (e.g. Le Médecin malgré lui de Molière) ou sur une scène de duel (e.g. Agésilan de Colchos de Rotrou). Il y a aussi quelques pièces qui débutent avec une technique mixte. La première scène commence d'une manière calme avec une conversation banale et la deuxième nous montre la scène plus animée, une dispute. On peut trouver ce type d'exposition dans Théodore et Héraclius de Corneille.

Le commencement de l'exposition de Feydeau

Si l'on fait un classement parmi les commencements d'exposition chez Feydeau dans les cinq pièces que nous étudions selon le critère des personnages qui y participent, on remarque que Feydeau débute de trois façons différentes dans ces ouvrages.

Le début du Dindon constitue le premier type. Cette pièce s'ouvre sur la scène entre deux héros, ou plutôt deux protagonistes, Lucienne et Pontagnac.

¹⁹ Ibid., pp. 60-61.

Si l'on substitue le héros par un personnage secondaire, ou précisément par une sorte de confident, on obtiendra le deuxième type de commencement, avec une scène où se trouvent un des personnages principaux et son confident. Ce type d'exposition figure dans Occupe-toi d'Amélie (Amélie et ses amis) et La Dame de chez Maxim (Petypon et Mongicourt).

Ces deux types de commencement satisfont une aspiration essentielle des spectateurs. Ceux-ci désirent voir le héros aussitôt que le rideau se lève. Les dramaturges, dès le XVII^e siècle, se rendent compte de ce fait et ils font apparaître leurs principaux acteurs ou héros à l'ouverture de la pièce de théâtre pour plaire à leurs spectateurs. Et Feydeau n'hésite pas à accepter ce principe dans ses pièces. Pourtant, il y a une tout petite adaptation dans La Dame de chez Maxim. On ne voit pas Petypon sur la scène dès l'ouverture. Quelques minutes passent avant que Mongicourt et Etienne ne le trouvent sous le canapé. Mais il ne faut pas oublier qu'il est toujours *là* dès le début; seulement il y a un canapé renversé *sur* lui.

L'exposition des deux autres pièces tombe dans une autre catégorie. La première scène d' Un Fil à la patte et de La Puce à l'oreille s'ouvre par la scène de deux personnages secondaires. Cela retarde ainsi l'apparition des héros ou des personnages principaux. Mais l'existence de ces scènes débutantes n'est pas gratuite. Ce type d'exposition se compose de conversations et d'actions qui nous font part des renseignements essentiels à la compréhension de la pièce. Nous apprenons par exemple que Camille a un vice de prononciation quand nous l'entendons dire, "A-on! O-on!" (qui veut dire, "Allons, voyons!"). Ce défaut va jouer un rôle important dans les actes suivants. Ou dans Un Fil à la patte, la conversation banale entre Marceline et Firmin nous fait comprendre l'histoire amoureuse entre Bois-d'Enghien et Lucette.

L'apparition tardive des héros peut de plus augmenter l'importance de ces derniers. Si les spectateurs ne voient pas les héros dès l'ouverture de la pièce,

ils deviennent naturellement curieux et impatients. Ils voudraient savoir comment sont les héros. Pourquoi ne se montrent-ils pas ? Qu'est-ce qu'ils ont à se cacher dans les coulisses ? Toutes ces questions provoquent l'impatience et la curiosité chez les spectateurs et ils veulent avoir les réponses. Alors, ils attendent le moment où apparaissent les héros dont ils n'entendent que la voix et auxquels les autres personnages font toujours référence. C'est cette technique qui met le plus l'accent sur l'introduction des héros. Quelquefois, il semble que la position des autres personnages nous amène à penser à une cérémonie de la réception comme la première fois que Bois-d'Enghien se montre sur scène.

Lucette

Mais oui, attends, je vais l'appeler... (*Allant à la porte de gauche et appelant*) Fernand, c'est Nini...Quoi ? ... Oh! bien! c'est bon! viens comme ça, on te connaît! (*Aux autres.*) Le voici!

Tout le monde se range en ligne de façon à former la haie à l'entrée de Bois-d'Enghien.

Bois-d'Enghien paraît enveloppé dans un grand peignoir rayé, serré par une cordelière à la taille. Il tient à la main une brosse avec laquelle il achève de se coiffer, il passe au-dessus de la table et gagne le centre entre Firmin et Lucette.

Tous

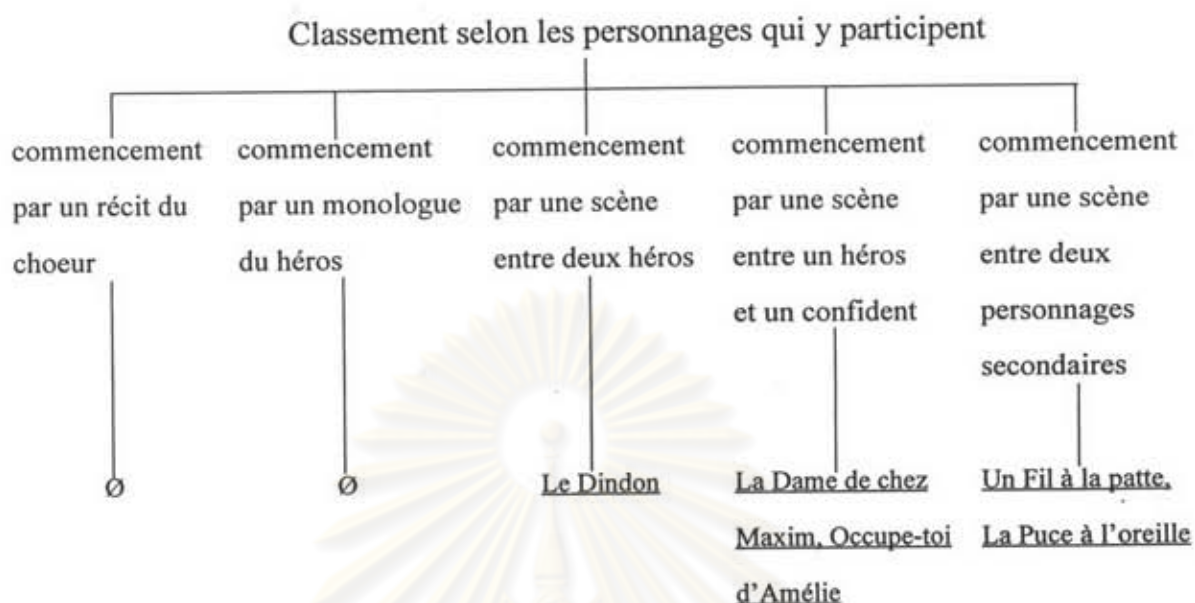
Ah! hip! hip! hip! hurrah!

Bois-d'Enghien, *saluant*

Ah! Mesdames... Messieurs...²⁰

En conclusion, le classement des expositions de Feydeau selon les deux critères que nous venons de discuter peut être ainsi schématisé:

²⁰ Georges Feydeau, Un Fil à la patte suivi de Le Dindon, p. 22.



Selon ce schéma, nous pouvons voir que Feydeau n'utilise pas les deux premiers types de commencement. Le premier cas est très facile à comprendre. L'usage du chœur dans les pièces, selon Scherer, disparaît dès les premières années du XVII^e siècle.²¹ Or, les chansonnettes ou les couplets ont perdu leur place dans le vaudeville vers la fin du Second Empire. L'usage de chansons dans les vaudevilles est devenu démodé. Il n'y a pas de chansons dans ces cinq grands vaudevilles de Feydeau écrits tous après la guerre de 1870 (date de la fin du Second Empire). Le commencement par un récit chanté en chœur est *ipso facto* absent dans ces pièces. Quant au commencement par un monologue du héros, nous ne le trouvons pas dans notre corpus, mais il figure dans d'autres pièces moins réussies ou dans les pièces de jeunesse comme Le Système Ribadier et On va faire la cocotte. Que Feydeau abandonne le monologue d'exposition dans ses oeuvres plus importantes est très étonnant parce qu'il est un rédacteur célèbre de monologues que récitent les comédiens sur les scènes de théâtre ou de café-concert.²²

²¹ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 59.

²² Arlette Shenkan, Georges Feydeau (Paris : Seghers, 1972), pp. 11-12

Quant aux trois autres types de commencement, on se demanderait pourquoi l'auteur choisit un type pour une pièce et pourquoi pas un des deux autres. La réponse possible est que Feydeau choisit le commencement qui est le plus approprié à la nature et au nombre d'informations. Si les informations de la "pré-histoire" sont nombreuses et qu'elles ne seront pas énoncées par les protagonistes, soit parce qu'ils n'y sont pas obligés, soit parce qu'ils ne sont pas au courant, Feydeau emploie dans ce cas pour le commencement une scène entre deux comparses. Dans Un Fil à la patte, il serait peu probable que Lucette vienne raconter son histoire amoureuse avec Bois-d'Enghien aux autres personnages qui la connaissent aussi bien qu'elle. Cependant, il faut que les spectateurs soient mis au courant de la rupture récente entre les deux amants qui a eu lieu avant l'ouverture pour comprendre les dialogues qui suivent. Feydeau impose donc la tâche de messenger à Marceline et son valet. Ils sont assez proches de Lucette pour savoir toutes ses histoires. C'est Marceline qui en parle avec Firmin et en informe simultanément les spectateurs. Dans La Puce à l'oreille, personne n'a connaissance des affaires entre Camille et Antoinette. Feydeau doit alors le montrer nettement dans la petite scène entre les deux amoureux au début de la pièce; cela semble être le meilleur moment car il n'y a personne dans l'appartement.

Dans la pièce avec peu de faits dans la "pré-histoire" comme Le Dindon, les spectateurs seront mis au courant de ces renseignements par les actions subséquentes. D'autres informations importantes peuvent être aussi données au cours de l'exposition. Dans ce cas, Feydeau commence sa pièce par la scène de la rencontre des personnages principaux. Il y a dans cette pièce peu d'informations dans la "pré-histoire". La plus importante est celle de l'affaire entre Vatelín et Maggy. On l'apprendra dans la scène XIII où Maggy arrive chez Vatelín. De plus, la plupart des informations importantes touchent surtout aux caractéristiques des personnages. On peut les déduire de leurs actions. On n'a donc pas besoin de discours préliminaires pour découvrir la "pré-histoire"

ou les caractéristiques des protagonistes. Pour ne pas perdre du temps et satisfaire le désir des spectateurs qui veulent voir les héros tout de suite, il vaut mieux alors commencer par la scène où figurent les protagonistes.

Il reste un autre type de commencement qu'utilise Feydeau. C'est le commencement par la scène du héros accompagné de son confident. Dans les pièces de Feydeau, ce sont plutôt des amis. Ce type de début est généralement utilisé quand il n'y a que le héros qui est au courant des informations importantes de la pré-histoire. Mais dans La Dame de chez Maxim, le héros Petypon est trop ivre pour se rappeler de ce qui s'est passé la veille. Il faut que son ami Mongicourt le lui remémore en racontant la soirée passée ensemble chez Maxim sans que la femme de Petypon ne s'en rende compte. Dans ce cas, les deux personnages ont connaissance de ces informations. Alors, pour que les spectateurs soient aussi mis au courant, Feydeau place Petypon dans une situation où il oublie tout; à cause de son ivresse, Mongicourt doit lui raconter l'histoire de leur soirée. En écoutant cette histoire, les spectateurs comprennent mieux Petypon à l'ouverture de la pièce et les actions qui résultent de cette histoire. Pourtant, ce principe ne peut pas s'appliquer à l'exposition d'Occupe-toi d'Amélie. Les amis d'Amélie ne jouent pas le rôle de confidents. Amélie ne leur confie rien. Ils ne racontent pas la pré-histoire. Dans ce cas, la scène de l'héroïne et ses amis n'a pas pour fonction de donner des informations car cette scène se compose surtout de conversations légères entre amis. Les informations importantes seront révélées plus tard dans les scènes suivantes. On peut donc considérer le commencement d'Occupe-toi d'Amélie comme un cas exceptionnel. Si nous considérons bien cette scène d'ouverture, elle nous informe de quelques caractéristiques d'Amélie. De ses conversations, nous pouvons déduire que c'est une femme du monde, joviale et de bon goût (Elle écoute la musique de l'opéra). Sa famille n'est pas trop riche. Ce sont ces informations que nous pouvons tirer de la scène de l'ouverture.

Avant d'avancer dans notre étude qui vise ici à classer le commencement de l'exposition de Feydeau en fonction des scènes qui la constituent, nous nous permettons d'en fixer les limites. Comme nous avons vu que l'exposition couvre le premier acte tout entier et qu'elle est très longue, il serait difficile de déterminer quand le commencement de l'exposition finit. Nous prenons donc la décision audacieuse et apparemment présomptueuse de n'étudier ici que les cinq premières scènes du premier acte car nous croyons que dans ces cinq scènes l'auteur aura déjà présenté les personnages principaux, surtout le couple protagoniste. Après ces scènes, on entrera dans le contenu de l'exposition.

Selon les critères de ton expliqué par Scherer, le commencement de l'exposition de Feydeau peut être divisé en deux catégories. L'exposition du Dindon, de La Dame de chez Maxim et de La Puce à l'oreille débute de façon animée, voire passionnée. La première scène du Dindon nous montre la lutte entre Lucienne et Pontagnac qui la convoitise.

Lucienne, entrant comme une bombe et refermant la porte sur elle, mais pas assez vite pour empêcher une canne, passée par un individu qu'on ne voit pas, de se glisser entre le battant et le chambranle de la porte.

Ah! mon Dieu! Allez-vous-en, monsieur! ... Allez-vous-en! ...

Pontagnac, essayant de pousser la porte que chaque fois Lucienne repousse sur lui.

*Madame! ... Madame! ... je vous en prie! ...*²³

Le début de La Puce à l'oreille n'est pas aussi dynamique, mais n'est pas moins passionné. La première scène nous présente une rencontre de Camille et Antoinette, leur échange de baisers et la fuite de Camille à la voix d'Etienne.

²³ Georges Feydeau, Un Fil à la patte, suivi de Le Dindon, p. 233.

Ces deux pièces commencent par les actions des personnages. A travers ces scènes, nous pouvons voir le talent de Feydeau. A l'aide de ce type d'exposition, le dramaturge pourrait attirer tout de suite l'attention des spectateurs encore turbulents sur ce qui se passe sur la scène. Leur curiosité est alors provoquée par les actions brusques, anormales; les spectateurs se demandent ainsi ce qui est en train d'avoir lieu. Et à partir de là, ils vont suivre le développement avec non moins d'attention. Le début vivant sert ici d'invitation efficace à la présentation de la pièce que personne ne peut ignorer.

Dans la première scène de La Dame de chez Maxim, il n'y a pas d'actions vivantes comme dans les deux pièces ci-dessus. Mais il existe un point commun entre ces trois expositions: elles nous présentent une scène inhabituelle. Dans le cas de La Dame de chez Maxim, c'est le désordre dans le cabinet du docteur Petypon et puis la découverte du docteur qui est couché sous un canapé renversé qui attirent l'intérêt des spectateurs. Ceux-ci se rendent compte instinctivement qu'il y a quelque chose de sinistre; ils deviennent curieux et poursuivent le développement du récit avec une attention croissante.

En conclusion, l'exposition de ces trois pièces commence de façon animée, vivante. Au fond, ce qui anime la première scène de Feydeau, c'est l'aspect peu ordinaire des situations dans lesquelles la pièce commence, que ce soit dans les actions ou dans l'état des personnages.

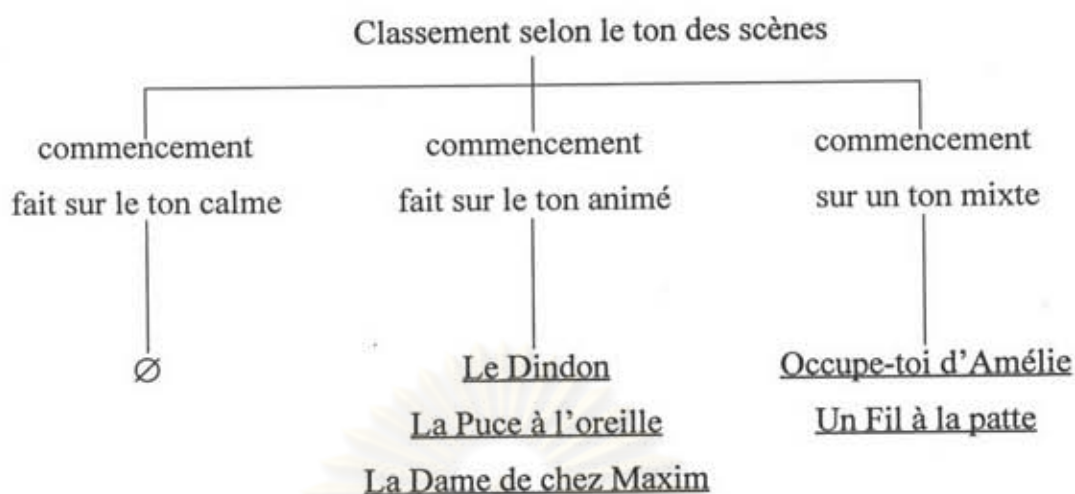
L'autre catégorie de commencement de Feydeau, c'est l'exposition qui débute de façon plus calme, moins mouvementée, mais un peu plus tardivement, l'ambiance tranquille sera interrompue par une petite action passagère. Ce type d'exposition s'ouvre souvent par une scène avec des conversations légères. On en trouve l'exemple dans Un Fil à la patte et Occupe-toi d'Amélie.

Les premières scènes d'Un Fil à la patte sont dominées par les conversations. Peu d'actions se produisent. Mais cette atmosphère paisible est interrompue par le comportement bizarre de Bois-d'Enghien. La première fois, il fourre le Figaro dans son peignoir. La deuxième fois, Bois-d'Enghien se précipite sur le journal de Chenneviette, le lui arrache et fait subir au journal le même sort qu'au premier. Ces deux actions se situent dans la scène IV. Nous entrons après dans le développement de l'exposition.

Quant à Occupe-toi d'Amélie, l'interruption du ton calme de l'exposition se produit plus tôt. La première scène se compose de bavardages entre les amis d'Amélie. Dans la scène II, Amélie administre une gifle à Adonis pour avoir bu une gorgée d'alcool. Mais Adonis ne se laisse pas traiter ainsi longtemps. Il donne à son tour un soufflet à Amélie. Tout le monde, y compris les spectateurs, est choqué d'avoir vu Adonis (qu'on prend pour le serviteur d'Amélie) battre sa maîtresse. La scène devient tumultueuse pendant un moment avant que Pochet annonce qu'Adonis est en effet le frère d'Amélie. La confusion est alors dissipée.

En conclusion, si l'on classe le commencement de l'exposition en fonction du ton des scènes qui constituent chaque exposition, on obtient le schéma ci-dessous.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Dans notre corpus, les pièces de Feydeau ne commencent jamais avec le ton calme. Certes, dans Occupe-toi d'Amélie et Un Fil à la patte, l'exposition s'ouvre sur une atmosphère paisible et conversationnelle. Mais cela ne dure pas longtemps; la tranquillité de l'ouverture est interrompue dans la scène suivante, soit par des actions violentes comme l'échange des gifles dans Occupe-toi d'Amélie, soit par des actions mouvementées comme la réaction de Bois-d'Enghien à la vue des Figaros dans Un Fil à la patte. Les spectateurs ne seraient pas assommés par de longues scènes de conversations. Dans les trois autres pièces, Feydeau utilise un commencement dynamique pour attirer l'attention des spectateurs. C'est un début très convenable pour une comédie dont le rythme rapide, plein de force est un des facteurs du comique.

Nous avons vu les types de commencement que Feydeau choisit d'utiliser. L'exposition d'une pièce commence certainement dès le lever du rideau et lorsqu'apparaissent dans la scène un ou plusieurs personnages. On pourrait se demander s'il y a quelques significations impliquées ou cachées dans l'ordre d'apparition dans la scène de chaque personnage principal. En considérant seulement le couple principal de chaque pièce, nous remarquons que c'est la femme qui est la première à apparaître dans la scène, sauf dans La Dame de chez Maxim. Lucette, Lucienne, Amélie et Raymonde possèdent un trait en commun : elles sont toutes innocentes;

les problèmes dans leur vie conjugale sont causés par les hommes autour d'elles. Bois-d'Enghien considère Lucette comme "un fil à la patte" dont il doit se débarrasser au gré de son mariage (de raison ?). Lucienne, l'héroïne du Dindon, est poursuivie de Pontagnac depuis huit jours et son mari Vatelín a une relation secrète avec une autre femme qui ne le laisse pas libre. Dans Occupe-toi d'Amélie les problèmes dans la vie d'Amélie commencent avec le propos inhabituel de Marcel qui la force à tromper Van Putzeboum et lorsque Etienne la confie à Marcel pendant son absence. Quant à Raymonde dans La Puce à l'oreille, elle est vraiment troublée par la sexualité anormale de son mari Chandebise et elle doute de la fidélité de son mari. Son impression est renforcée par les bretelles envoyées de l'hôtel du Minet-Galant. Dans le cas de Raymonde, Chandebise est tout innocent. Tous les conflits sont provoqués inintentionnellement par le docteur Finache qui a conseillé à Camille d'aller voir Antoinette à cet hôtel. Les bretelles que Raymonde trouve dans le paquet sont donc celles que Camille a oubliées à l'hôtel. Tous les difficultés s'acharnent donc sur ces femmes protagonistes qui menaient jusqu'alors une vie calme, sans aucune préoccupation. Elles sont toutes la proie de situations causées par des hommes malins, infidèles et capricieux. Ces hommes peuvent alors être des prédateurs, qui troublent pour tirer certains avantages ou des catalyseurs en accélérant des réactions. Mais leurs victimes restent toujours les femmes. Pour provoquer la sympathie des spectateurs, il serait plus efficace de présenter d'abord la victime innocente qui ne mérite pas d'être maltraitée par son mari ou son "offenseur". Dans les pièces de Feydeau, le membre du couple protagoniste qui entre le premier en scène est alors celui qui sera offensé, autrement dit, la victime.

La Dame de chez Maxim n'est pas une exception. Mais elle prend une direction inverse. Dans les quatre pièces citées ci-dessus, les femmes sont victimes de leur mari ou des hommes. Le docteur Petypon est au contraire lancé dans les problèmes par la Môme Crevette. Elle est le vrai catalyseur des difficultés de Petypon. Elle trompe Gabrielle, la femme du docteur. Elle occupe la place

de Gabrielle quand le général rend visite à Petypon et provoque ainsi une chaîne de malentendus qui s'enroule tout autour du pauvre Petypon. Il est le vrai offensé de la pièce. C'est donc lui qui apparaît dans la scène avant sa femme Gabrielle.

Ces personnages peuvent être considérés comme des héros de la pièce. L'habitude des spectateurs est de se préparer à les voir tout de suite. Et la tradition classique répond à ce désir. Plusieurs pièces nous montrent au moins un de leurs héros dès la première scène, comme par exemple dans Attila, Nicomède, Le Misanthrope, etc.²⁴ Feydeau accepte la tradition dans trois des cinq pièces: Le Dindon, Occupe-toi d'Amélie et La Dame de chez Maxim. Lucienne, Amélie et Petypon sont montrés dès le lever du rideau tandis que Raymonde dans La Puce à l'oeille et Lucette dans Un Fil à la patte s'attardent à entrer en scène. La situation initiale ne leur permet pas de paraître tout de suite. Raymonde n'est pas encore rentrée et Lucette est dans sa chambre avec Bois-d'Enghien. Pourtant, les spectateurs ne doivent pas attendre très longtemps pour voir les "héros" de ces deux pièces. Lucette sort de sa chambre à la scène II et Raymonde arrive à la scène IV.

Il est à remarquer que parmi les cinq personnages: Lucette, Lucienne, Petypon, Raymonde et Amélie, Petypon, le protagoniste de La Dame de chez Maxim est le seul homme à se montrer le premier. Il est probable que les spectateurs se disposent à voir "la dame de chez Maxim" dès le premier moment où le rideau se lève, croyant qu'elle est "le héros" de la pièce. Mais le premier protagoniste à apparaître est au contraire le docteur Petypon. On dirait que Feydeau joue un tour en trompant les spectateurs dans leur anticipation.

²⁴ Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 25.

Pourtant, tout ceci ne veut pas dire que ces cinq protagonistes sont des “héros” au sens traditionnel caractérisés par leur courage et leur gloire. Ils ne sont en effet que des “acteurs” figurant comme un actant dans les modèles actantiels.²⁵ Mais tous les conflits s’orientent vers eux; ils sont donc au noyau des noeuds que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

Jusqu’ici, nous n’avons étudié que les aspects formels des expositions de Feydeau en analysant seulement la forme des parties importantes. Mais nous n’avons pas étudié les actions dans leur ordre logique ou chronologique. Nous constatons que cet ordre des actions n’est pas très différent de celui des contes qui est établi par Vladimir Propp dans Morphologie du conte. Sa terminologie pour chaque action, ou, selon Propp, chaque “fonction” est applicable au récit des pièces de Feydeau. Croyant que le théâtre est aussi une forme de récit, nous nous permettons donc d’emprunter la terminologie et les théories du récit de Propp pour illustrer notre étude. Mais avant d’avancer dans notre travail, nous présentons d’abord l’ouvrage de Propp et sa méthode de travail.

²⁵ Dans un modèle actantiel qui représente la syntaxe narrative, on met en place six unités qui ont chacune leur propre fonction (comme sujet, objet, prédicat, etc., si l’on renvoie à la grammaire fonctionnelle) dans ce système narratif. Il existe entre ces unités une sorte de lien, de relation qui permet de déterminer leur fonction. On appelle cette relation “rôle” et ces unités, “actants”. L’acteur est l’élément du récit qui occupe la place d’actant dans ce modèle. L’acteur n’est pas nécessairement un être humain. Il peut être aussi collectif, figuratif ou non figuratif. L’idée ou un nom abstrait peuvent aussi être un acteur.

L'étude fonctionnelle de Vladimir Propp.

Le travail de Propp se fonde sur les contes russes. Il estime que dans ces contes, il existe des éléments variables et des éléments constants. Ce qui change, ce sont les noms et les attributs des personnages. Ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs "fonctions". Mais toutes les actions ne sont pas nécessairement les fonctions. Par fonction, Propp entend "l'action d'un personnage, définie du point de sa signification dans le déroulement de l'intrigue".²⁶ Propp présente, pour son travail, quatre formules fondamentales suivantes :

1. Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte.
2. Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.
3. La succession des fonctions est toujours identique.
4. Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure.²⁷

Comme nous ne nous visons à étudier ici que la structure de récit dans les pièces de Feydeau, la quatrième hypothèse de Propp nous semble la plus pertinente à ce que nous entendons prouver. Cette formule correspond à notre idée que tous les récits dans les pièces de Feydeau ont la même structure. De plus, cette structure n'est pas très différente de celle du conte. C'est pourquoi nous nous décidons d'analyser les ouvrages de Feydeau à l'aide des idées de Propp.

²⁶ Vladimir Propp, Morphologie du conte (Paris : Seuil, 1973), p. 31.

²⁷ Ibid., p. 33.

Mais il ne faut pas oublier que nous ne lui empruntons que certains mots de sa terminologie et quelques définitions, et non toutes ses méthodes, car les récits de Feydeau ne sont pas des contes.

Chaque fonction se compose de plusieurs formes d'actions. Il y a par exemple trois façons de complicité, une des fonctions du conte: le héros se laisse convaincre par son agresseur; le héros se soumet mécaniquement à l'action magique; le héros se soumet ou réagit mécaniquement à la tromperie de l'agresseur. Dans notre étude, nous ne visons pas à énumérer toutes les actions possibles à être catégorisées sous chaque fonction comme Propp, mais seulement à établir la formule pour l'exposition du théâtre de Feydeau à la même manière dont Propp la formule pour les contes russes. Ce sont ses méthodes de travail dont nous prenons modèle.

Après avoir dégagé les fonctions dans les contes, Propp propose des formules composées par les fonctions, enchaînées l'une à l'autre, en des formes très détaillées et variées; pourtant, l'ordre des séquences n'est pas différent de la norme que Propp propose. Nous appliquerons dans ce chapitre sa découverte à l'exposition de Feydeau pour vérifier s'il y a une structure unique de ses pièces.

La structure fonctionnelle de l'exposition de Feydeau

Comme nous avons vu que le premier acte du théâtre de Feydeau constitue l'exposition de la pièce et que c'est à partir de cet acte que les intrigues principales se développent, cette partie équivaut donc à ce que Propp nomme la situation initiale et la partie préparatoire des contes. Nous allons montrer les fonctions de cette partie des contes qui s'appliquent aussi à la structure théâtrale.

1. La situation initiale

Dans le texte théâtral, la première partie est souvent consacrée à la description spatio-temporelle. Le dramaturge prend soin de faire la description totale du décor où les événements se dérouleront. A force de travailler avec les gens de théâtre, Feydeau sait l'importance du décor. Il décrit donc son décor très rigoureusement. Rien n'y manque. La description est donc très longue. Feydeau calcule tout à l'avance. Les objets qui figurent dans le décor ne peuvent pas manquer ou même être mal placés car ils doivent rester à portée des comédiens lorsque ceux-ci en ont besoin. Tout cela est bien calculé par Feydeau. Dans La Dame de chez Maxim, on remarque que le dramaturge a déjà préparé la place pour le fauteuil extatique. Dans Un fil à la patte, il indique qu'il y a "un Figaro plié" sur la table. Cette information nous semble au premier regard sans grande importance; pourtant, le journal doit y figurer car, d'après Bois-d'Enghien, son mariage est annoncé dans ce journal et il ne faut pas que Lucienne le voie, d'où les essais ridicules de Bois-d'Enghien pour empêcher Lucienne de lire le Figaro. Tous les éléments que Feydeau introduit dans le décor servent harmonieusement les actions à venir.

Une autre sorte de préparation consiste à indiquer le lieu ou l'espace. Cet espace contribue souvent au développement. Il n'est pas un espace quelconque. L'auteur possède des raisons pour utiliser ce type d'espace et quelquefois, il y a certaines implications--intentionnelles ou pas--dans l'emploi de cet espace. Cela est évident dans l'exposition de Feydeau.

Les cinq pièces commencent systématiquement dans un salon ou un cabinet de docteur. Feydeau a bien choisi la place de départ. Le salon ou le cabinet (dans le cas du docteur Petypon) est l'endroit le plus approprié et le plus raisonnable pour l'introduction des personnages car les invités et les non-invités doivent être introduits dans le salon pour que l'hôte les reçoive. De plus, le salon est censé recevoir un grand nombre de personnes. C'est donc un type d'espace

parfait pour l'introduction des personnages. Il faut remarquer aussi qu'avant l'entrée des visiteurs, le servant doit les annoncer. Il joue à ce point un rôle double. Il introduit et annonce les visiteurs à ses maîtres, et inconsciemment aux spectateurs en même temps. Ceux-ci n'ont donc aucune difficulté à apprendre l'identité des nouveaux personnages qui vont apparaître sur la scène.

Cette tradition de recevoir les visiteurs chez les bourgeois comme les personnages de Feydeau met en relief les implications paradoxalement coexistantes dans l'usage de salon. Celui-ci sert à accueillir les visiteurs des propriétaires. Il symbolise l'espace *public* au sein du monde *privé* d'une famille. Mais c'est un espace public avec des règles ou des interdictions propres à la bourgeoisie. Une de ces règles exige que les visiteurs soient annoncés avant d'y pénétrer. Il ne faut pas transgresser cette restriction. L'espace qui nous semble, au premier regard, public, ouvert à tous est ironiquement enfermé dans cette sorte de règle bourgeoise. Nous allons voir que toute la pièce de Feydeau est fondée sur ce jeu sournois de l'espace à la fois privé et public.

Le monde de Feydeau est un univers clos où règnent des bourgeois qui ne savent pas s'en échapper. Il n'y a qu'un aspect que l'auteur voudrait nous montrer. C'est la vie privée des couples présentée comme des microcosmes contenus dans cet univers bourgeois. Nous ne les voyons jamais travailler. Nous savons que Petypon est docteur, mais il ne guérit aucun patient sur la scène. Nous sommes informés que Chandebise occupe la place de directeur dans la Boston Life Company à Paris, mais nous ne le voyons jamais dans son bureau. Pour les femmes protagonistes, elles ne parlent pas de leur travail. Tout ce qui constitue leur intérêt, c'est la fidélité de leur mari. Tous les personnages équivalent à des fantoches avec des noms et d'autres marques d'identité comme excuses pour exister.

Cependant, ces personnages ne prennent pas conscience que l'intimité de leur monde est déjà détruite. Au premier plan, le dramaturge enlève le toit de la maison afin de permettre aux spectateurs d'observer les activités qui s'y déroulent. Les spectateurs sont capables de savoir tout ce qui se passe dans la maison, même dans les coins les plus secrets comme à l'intérieur de la chambre à coucher. Ils pratiquent alors une sorte de voyeurisme légitime. A l'aide de l'emploi de ces lieux, Feydeau nous fait le portrait général de son milieu : le milieu des bourgeois entourés de nobles et d'inférieurs.

2. La transgression de l'interdiction

Il est évident que la transgression de cette sorte doit être précédée de l'interdiction imposée au héros par ses supérieurs. Pourtant, d'après Propp, bien que l'interdiction et la transgression constituent un double élément, "la deuxième peut parfois exister sans la première."²⁸ Propp illustre sa constatation en citant l'exemple d'une princesse qui est allée au jardin et qui rentre tard à la maison, ce qui lui fait problème, bien que l'interdiction de rentrer tard ne soit pas explicitement annoncée.

De plus, c'est le moment où l'agresseur entre dans le récit. Propp appelle ce personnage le méchant. Le méchant va "troubler la paix de l'heureuse famille, [...] provoquer un malheur, [...] faire du mal..."²⁹ C'est le rôle de l'agresseur du conte.

Nous apprenons que, selon Propp, l'interdiction fonctionne dans un seul sens; elle est imposée seulement au héros, et non pas à l'agresseur. C'est alors obligatoirement le héros qui la transgresse. Propp n'emploie pas le terme de

²⁸ Vladimir Propp, Morphologie du conte, p. 38.

²⁹ Ibid., p. 38

“transgression” avec l’agresseur. Cela implique que celui-ci ne subit aucune interdiction. Il est donc acceptable qu’il s’insinue dans la vie du héros pour provoquer les conflits. Nous voyons ici un grand écart avec le théâtre de Feydeau. Nous avons vu que le couple protagoniste est encerclé dans son propre monde, en un mot, dans son “royaume”. Certes, il y a un grand nombre de personnages qui l’entourent, mais au départ, avant les conflits, personne ne transgresse la “circonférence” du royaume privé du couple, et aucun membre du couple n’en sort. Si les autres ne s’immiscent pas dans les affaires du couple et que les époux restent fidèles l’un à l’autre dans son propre univers, ceux-ci mènent une vie conjugale paisible. Une fois que cette limite est violée, soit par les époux, soit par l’entourage, nous pouvons envisager les conflits qui s’ensuivent. C’est donc la transgression qui entraîne le méfait. Le terme “transgression” s’applique ainsi aussi bien au couple protagoniste qu’à l’agresseur dans le théâtre de Feydeau.

L’action de transgresser est en elle-même le signe préalable des conflits. Elle permet à l’agresseur d’entrer dans le microcosme familial. Alors, tous les événements qui entrent dans cette catégorie peuvent être considérés comme des transgressions.

Il faut d’abord qu’un parti du couple évoque l’insinuation de l’agresseur. Le parti masculin en est souvent responsable et le parti féminin doit en souffrir. Bois-d’Enghien veut quitter Lucette pour marier Viviane; ainsi, il transforme l’innocente Viviane en une sorte de l’agresseur qui entre dans la relation Bois-d’Enghien-Lucette. Et plus tard, par le jeu des intrigues, ce sera Lucette qui occupera le rôle d’agresseur, de celui qui essaie de rompre le lien que Bois-d’Enghien tente d’établir entre lui et Viviane. Dans le cas de Vatelín, l’action de transgresser est plus évidente. Lorsqu’il se rend en Angleterre, Vatelín séduit Maggy et lui dit qu’il n’est pas encore marié. Ainsi, les problèmes lui retombent dessus lors de l’apparition de Maggy chez Vatelín, aggravés par l’intervention de Pontagnac qui, à son tour, transgresse le microcosme des Vatelín. Marcel, pour tromper son parrain Van Putzeboum, demande la collaboration d’Amélie

et indirectement force la fille à l'aider en annonçant son mariage avec elle à son parrain avant d'obtenir la permission de la part d'Amélie et d'Etienne, son amant. Ceux-ci n'ont plus d'autres choix que de suivre les volontés de Marcel. Ils ne savent pas que leur soumission volontaire par rapport à la transgression de Marcel leur coûtera la vie paisible.

Bois-d'Enghien, Vatelin, Pontagnac et Marcel, ont tous plus ou moins troublé la vie du couple avec l'intention et profit personnel. Mais le docteur Petypon, Finache et Raymonde n'ont aucune volonté de déclencher le malentendu entre mari et femme. Ils sont, on peut dire, innocents. Petypon s'est enivré chez Maxim et a amené la Môme Crevette chez lui sans s'en rendre compte. Cela n'implique pas qu'il n'est plus fidèle à sa femme. Quand il se dégrise et la trouve avec lui dans son cabinet, il essaie tant bien que mal de la renvoyer, mais n'y réussit pas. La présence de la Môme chez lui entraîne beaucoup d'autres problèmes qui ne cessent de se multiplier. C'est pourquoi nous considérons sa présence chez Petypon comme une forme de transgression.

Si nous nous tenons à l'idée que l'action permet l'arrivée de l'agresseur dans le monde du couple protagoniste et qu'il y a donc la transgression, le cas de Victor-Emmanuel Chandebise dans La Puce à l'oreille nous semble alors excentrique. Il est doux et fidèle envers sa femme; il n'a aucune maîtresse. Mais ce qui provoque une chaîne de problèmes, c'est l'anomalie récente de sa sexualité comme la décrit Raymonde Chandebise, sa femme, à son amie Lucienne:

Raymonde, *remontant au-dessus de la table*.

Comment, ne te prove rien! Quand un mari a été pendant des années un torrent impétueux et que, brusquement, pfutt! ... plus rien! ... à sec! ...³⁰

³⁰ Georges Feydeau, La Puce à l'oreille, p. 38.

Victor-Emmanuel, lui-même, n'est pas très en forme. D'après Finache, il a tendance à se voûter. Ainsi le docteur lui a-t-il conseillé de porter les bretelles américaines et Victor-Emmanuel a donné toutes ses vieilles bretelles à Camille. Tout cela est le point de départ des difficultés des Chandebise. Mais nous allons voir qu'elles proviennent surtout de l'arrivée de ces personnages secondaires. Nous pouvons dire que la transgression dans cette pièce prend une forme de l'écart de l'habitude, de la nature. C'est-à-dire, l'anomalie sexuelle de Victor-Emmanuel Chandebise.

Nous remarquons donc que les hommes ont une tendance à transgresser l'interdiction invisible, voire abstraite, de la vie conjugale beaucoup plus souvent que les femmes. Et elles doivent supporter le résultat de ces mésaventures. Pourtant, leur tolérance a des limites et chacune possède sa propre façon de réagir contre le comportement de leur mari ou amant comme nous allons le voir plus tard.

3. Le méfait

Nous arrivons au moment décisif de l'exposition. Il oriente tout le reste de la pièce. A partir de cette fonction, les intrigues se nouent. Les fonctions précédentes ne sont que partie préparatoire, équivalente à l'exposition d'une pièce.

Nous avons vu qu'il y a au moins un personnage qui profite de la transgression pour entrer dans le microcosme du couple "héros". Ces personnages ne nous intéressent que lorsqu'ils agissent sournoisement sur la vie du couple. Ils deviennent l'agresseur qui ronge le lien entre mari et femme.

Dans un conte, le méfait³¹ engendre très souvent une ou deux intrigues. Mais la situation dans le théâtre est beaucoup plus compliquée. Plusieurs intrigues mineures qui entourent la plus importante peuvent résulter de ce méfait.

Prenons par exemple le cas de l'enlèvement d'une princesse par un dragon. Cette sorte de méfait entraîne une intrigue dominante : la récupération de la princesse par le héros; toutes les aventures suivant le méfait ont pour but de sauver la petite héroïne : le voyage du héros, son combat avec le méchant (le sujet du méfait), sa victoire, etc. Et le conte aboutit au mariage des deux héros. Ainsi l'histoire prend-t-elle une seule direction vers la fin. Certes, il y a quelques contes où le faux héros se présente, comme un autre obstacle, ainsi que des répétitions avec certaines fonctions. Mais ces séquences sont linéaires; elles viennent l'une après l'autre et se dirigent vers la conclusion. Mais dans le théâtre, les actions suivantes s'accumulent autour une intrigue principale. Prenons l'exemple de La Dame de chez Maxim. La Môme Crevette entre dans la vie des Petypon. Elle joue donc le rôle du transgresseur en acceptant malgré elle la position de Madame Petypon. Ce quiproquo du général Petypon est le fil principal des intrigues qui se nouent au cours de la pièce. Toutes les autres intrigues résultent dans certaines mesures de ce malentendu, comme par exemple les fiançailles de Clémentine, les réactions des femmes de la Touraine envers les comportements de la Môme, les aventures de Gabrielle dans le château du général, etc. Le méfait mène à l'agglomération des intrigues autour du développement linéaire de l'intrigue principale.

³¹ Selon Propp, le méfait est l'action par laquelle "l'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice". (Voir Vladimir Propp, Morphologie du conte, p. 42).

Malgré ces différences, les méfaits dans le théâtre de Feydeau s'appliquent bien aux inventaires de méfaits de Propp. Celui-ci classe cette fonction indispensables des contes qu'il étudie sous dix-neuf formes.³² Certaines d'entre elles n'appartiennent qu'aux contes comme le vol de la lumière du jour, le cannibalisme. Le reste peut s'appliquer mieux aux autres formes de narration, bien qu'il ne s'agisse plus de dragon ou de sorciers. Seules les actions comptent. C'est ainsi que nous pouvons classer les méfaits dans le théâtre de Feydeau d'après la liste de Propp.

Dans Un Fil à la patte, nous voyons qu'il y a la lutte pour se libérer de Lucette chez Bois-d'Enghien. Il considère son amante comme une sorte de "fil à la patte" dont il doit se débarrasser avant de se marier avec Viviane. Tout au cours du premier acte, Bois-d'Enghien fait un grand effort pour l'informer de son mariage de peur qu'elle ne fasse une scène. Ainsi le voyons-nous fourrer les Figaros dans sa poche. Il entend même "lancer Lucette sur Bouzin". Sa brusque prise de décision de rompre avec Lucette après avoir accepté de se marier avec Viviane ressemble à une déclaration de guerre faite à Lucette, une guerre de libération, d'indépendance pour Bois-d'Enghien mais une sorte d'injure à l'égard de Lucette, un méfait en un mot.

Un Fil à la patte est le seul cas où l'une des parties du couple protagoniste prend l'initiative de se transformer lui-même en méchant ou agresseur. Dans les autres pièces, le méfait est le fait d'une troisième partie qui profite de sa transgression ou de celle d'un membre du couple.

Le méfait que l'on constate très souvent dans les contes est l'enlèvement d'un être humain, que ce soit par un dragon, ou un sorcier. Dans ces contes, le méfait existe parce qu'il y a la malice de la part du méchant. Mais dans

³² Vladimir Propp, Morphologie du conte, pp. 42-45.

Occupe-toi d'Amélie, le couple Etienne-Amélie se trouve face à cette forme de méfait, mais plus développée. Leur état d'amants est ébranlé par l'imploration de Marcel. Celui-ci demande la collaboration d'Amélie pour jouer le rôle de sa fiancée devant son parrain. Celui-ci a douze cent mille francs de Marcel en fidéicommiss. Cette somme sera versée à Marcel juste après son mariage. Marcel, qui doit recevoir d'urgence de l'argent, trompe alors son parrain en lui écrivant qu'il va épouser Amélie. Mais la lettre seule ne suffit pas car Van Putzeboum veut voir par lui-même la fiancée pour s'assurer de ce qui est dit. Ces circonstances forcent Marcel à se transformer en agresseur du couple Etienne-Amélie sans qu'il s'en rende compte. Le méfait est catalysé par l'absence d'Etienne qui doit partir pour le service militaire, par la soumission du couple et par l'intervention de Pochet et d'Irène. Dès lors, Etienne n'est plus l'amant d'Amélie et vice versa. Le couple protagoniste se sépare et la fille tombe dans les mains du méchant qui l'arrache de son amant alors que c'est celui-ci même qui la lui a confiée verbalement : "Occupe-toi d'Amélie".³³

Dans ce cas, l'absence d'un protagoniste résulte de l'enlèvement. Mais cette absence peut à son tour être la cause d'une autre forme de méfait: la substitution. Dans les contes, dans la majeure partie des cas, elle accompagne d'autres formes de méfait comme par exemple, pour citer Propp, le cas de la servante qui aveugle la fiancée du roi et qui se fait passer pour celle-ci, ou encore la nourrice qui transforme la fiancée en canard et lui substitue sa fille.³⁴ Ce phénomène s'explique facilement. Le protagoniste doit être absent ou mis en état d'impossibilité de communiquer avant que le méchant se substitue à lui. Ces démarches se présentent sous la forme de méfait que le méchant accomplit pour se débarrasser du protagoniste. Dans le théâtre de Feydeau, nous trouvons

³³ Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie suivi de La Dame de chez Maxim, p.82.

³⁴ Vladimir Propp, Morphologie du conte, p. 44.

utilisée la substitution pour déclencher le méfait comme dans La Dame de chez Maxim. Après avoir fait une transgression dans la vie de Petypon, la Môme Crevette, en essayant de s'échapper, se fait transformer en méchant sans le vouloir. L'arrivée de Gabrielle Petypon l'empêche de sortir de la maison. Pour chasser Madame Petypon, la Môme se déguise en séraphin dont celle-là attend la venue; elle exige que Madame Petypon aille jusqu'à la place de la Concorde, qu'elle attende à côté de l'Obélisque jusqu'à ce qu'un homme lui parle. Après que Gabrielle est sortie, le général arrive, prend la Môme pour Madame Petypon et l'invite aux fiançailles de sa nièce en Touraine. A la lumière de cette invitation, la Môme se fait passer pour la femme du docteur Petypon. C'est de cette façon que se déroule le procédé de la substitution. Dans ce cas, la substitution est accompagnée de l'information exigée donnée à Gabrielle.

Dans ces trois pièces, le méfait s'oriente vers un membre du couple protagoniste et il y a un seul agresseur principal, alors que dans les deux autres pièces, le méfait concerne les deux membres du couple.

La vie paisible du couple Vatin-Lucienne est troublée par l'arrivée des deux méchants, Maggy et Pontagnac. Pontagnac veut le coeur de Lucienne et Maggy, celui de Vatin. Ils ne se connaissent pas, mais ils ont le même intérêt. Maggy force Vatin d'aller à son rendez-vous en menaçant de se suicider s'il n'accepte pas. Pontagnac, informé de ce rendez-vous clandestin, organise à son tour un complot contre Vatin. Il informe Lucienne et accepte de l'accompagner. Le méfait de Maggy oppressant Vatin peut être désigné par l'acte du mariage forcé, bien que Maggy n'exige pas le mariage, mais une nuit avec elle dans le rez-de-chaussée de la rue Roquépine comme fait un couple légitime.

Le méfait de Pontagnac ne tombe dans aucune classe de l'inventaire de Propp. Il envisage couper le lien entre Vatelín et Lucienne par sa propre malice. L'action avec une telle intention joue le même rôle que le méfait que Propp définit comme la fonction où "l'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice".³⁵ Pour discréditer Vatelín, qui lui a confié ses affaires d'amour avec Maggy, Pontagnac fait part du rendez-vous de Vatelín avec Maggy à Lucienne en espérant que celle-ci penchera vers lui. Ce complot vise directement à "nuire" aux Vatelín pour qu'il en tire bénéfice. C'est pourquoi nous considérons les actions de Pontagnac comme dignes d'un méfait.

Dans La Puce à l'oreille, le méfait résulte clairement et directement de la transgression de Chandebise, ce que nous avons déjà vu. La maladie est le prétexte des "agresseurs" pour s'insérer dans le microcosme des Chandebise. En effet, ils n'ont aucune intention de troubler la paix de la famille. De plus, ce sont les Chandebise eux-mêmes qui revendiquent leur intervention en leur demandant des conseils. Victor-Emmanuel consulte Finache sur sa santé et Raymonde demande l'aide de Lucienne pour vérifier si son mari lui reste fidèle. Finache donne des conseils à Victor-Emmanuel et Camille sans prévoir les conséquences. Le docteur préfère que Victor-Emmanuel change de bretelles. Celui-ci en donne de vieilles à son neveu Camille qui a un vice de prononciation. Camille, suivant les conseils de Finache, va faire l'amour à l'hôtel du Minet-Galant, signe au nom de Victor-Emmanuel et y oublie les bretelles qui seront renvoyées chez Chandebise par l'hôtelier et découvertes par Raymonde. Elle finit par douter de la fidélité de son mari et demande alors le secours de Lucienne pour savoir ce qu'il en est. Lucienne aide Raymonde à tendre un piège à Victor-Emmanuel en écrivant une lettre d'amour fixant un rendez-vous à l'hôtel du Minet-Galant. La lettre entraîne de grands problèmes car Victor-Emmanuel envoie Tournel au rendez-vous, croyant qu'elle s'adresse à celui-ci. La situation

³⁵ Vladimir Propp, Morphologie du conte, p. 42.

s'aggrave et devient plus compliquée quand Histangua, le mari de Lucienne, reconnaît l'écriture de sa femme dans une copie de la lettre, laissée chez Chandebise et présume que sa femme a un amant. Jaloux, il se précipite dans cet hôtel au nom scandaleux.

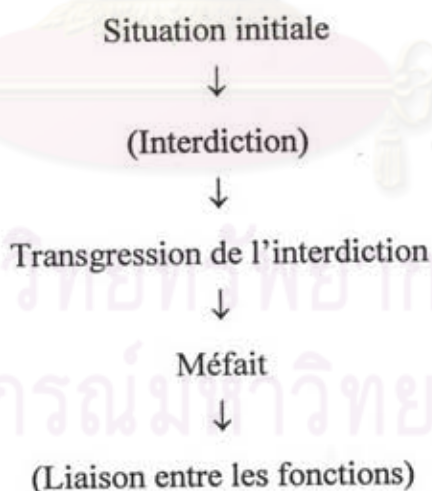
Au premier regard, les deux méfaits ne sont pas liés. Mais après avoir suivi l'enchaînement et le développement des actions, nous pouvons tirer la conclusion que le second méfait, celui de Lucienne, se développe à la suite du premier où Finache agit. Les actions qui résultent des conseils de Finache mènent enfin à l'intervention de Lucienne. Le procédé du méfait s'achève ainsi : l'intervention est le point culminant du procédé. Dès ce moment commencent les noeuds qui s'étaleront dans le deuxième acte.

Pourtant, l'exposition n'est pas encore achevée. Le méfait se fait précocement, avant que tous les personnages principaux ne soient introduits. Le reste du premier acte est donc consacré à la présentation de Victor-Emmanuel, Tournel et Histangua. Les spectateurs ont déjà quelques connaissances concernant les trois hommes à travers les conversations entre Raymonde et Lucienne. Les informations qu'elles fournissent ne sont pourtant pas suffisantes. Il y a quelques détails chez les hommes qu'elles ne savent pas comme par exemple, la maladie sexuelle de Victor-Emmanuel et le diagnostic porté par Finache. De plus, il faut que Victor-Emmanuel reçoive la lettre afin que l'intrigue des deux femmes trouve son accomplissement. Victor-Emmanuel doit en effet savoir ce que sa femme lui a préparé (ici, le méfait) avant qu'il ne tombe dans le piège qu'elle a tendu, ce qui présente une fonction suivant le méfait. Ces deux fonctions ne se suivent pas immédiatement. On a besoin d'une liaison qui rattache la fonction précédente à la fonction suivante. Dans le cas de Victor-Emmanuel, la lettre avec le rendez-vous sert de liaison entre le méfait qui le concerne et la fonction suivante que nous trouverons dans le deuxième acte.

Dans les cinq pièces étudiées, Feydeau change donc de forme de méfait: il ne garde jamais la même forme. Les spectateurs ne pourraient ainsi deviner quel méfait le protagoniste affrontera. Feydeau a le génie d'inventer des situations subtiles pour troubler ses héros et stimuler l'attention de son public. C'est ce qui fait le charme des pièces de Feydeau.

De plus, les méfaits présents dans son théâtre n'opèrent pas d'une façon sérieuse ou fatale (sauf dans quelques pièces en un acte à la fin de sa carrière). Les spectateurs n'ont pas besoin de s'inquiéter de savoir si leur protagonistes seront blessés à mort; ils n'ont qu'à souhaiter que leurs héros se débrouillent pour en sortir sain et sauf. Ce sentiment les pousse à suivre avec attention et jouissance le développement de l'histoire.

Après avoir étudié la suite des fonctions dans l'exposition de chacune des cinq pièces en trois actes de Feydeau, nous voudrions la présenter sous forme de schéma ci-dessous:



Dans le chapitre suivant, nous allons étudier le développement de ces pièces dans leur deuxième acte. C'est leur partie centrale, là où se trouve le noeud.