

## L'irréalisme comique de Georges Feydeau

In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1991, N°43. pp. 201-216.

---

Citer ce document / Cite this document :

Blancart-Cassou Jacqueline. L'irréalisme comique de Georges Feydeau. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1991, N°43. pp. 201-216.

doi : 10.3406/caief.1991.1762

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1991\\_num\\_43\\_1\\_1762](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1991_num_43_1_1762)

---

# L'IRRÉALISME COMIQUE DE GEORGES FEYDEAU

Communication de M<sup>me</sup> Jacqueline BLANCART-CASSOU  
(Sorbonne)

au XLII<sup>e</sup> Congrès de l'Association, le 24 juillet 1990

« Tout l'art du véritable comique est de préparer ces saillies énormes et sans aucune vraisemblance au moyen d'une fable acceptable », ainsi s'exprimait Alain dans son *Système des Beaux-Arts* (1). Ce disant, il ne pensait guère à Feydeau sans doute, mais bien plutôt à Molière. Sa constatation n'en était pas moins valable pour tout comique efficace : ce qui provoque un grand rire au théâtre, ce sont les paroles, les actes, les situations invraisemblables ; encore faut-il les amener de manière suffisamment plausible - c'est le rôle de la « fable acceptable » — pour maintenir la relative adhésion du public qui est la condition nécessaire du rire.

Mais le terme « acceptable » lui-même prend un sens différent, selon que l'on songe aux « fables » de Molière ou à celles de Feydeau. L'acceptable, chez Feydeau, relève moins de la vraisemblance que de la logique : sera accepté ce qui découle logiquement de données déjà admises ; ainsi, dans *La Dame de chez Maxim* (2), le comique de l'acte II repose sur une sorte de syllogisme : la province

(1) Alain. *Système des Beaux-Arts*, livre V : Du Théâtre, ch. IX : De la force comique.

(2) *La Dame de chez Maxim* (1899), éd. de H. Gidel, Class. Garnier, t. II, p. 705.

imite Paris ; or, la Môme Crevette passe pour une dame parisienne ; donc, les dames provinciales imiteront la Môme Crevette, quoi qu'elle puisse dire ou faire. Ce comportement est tellement étrange de leur part qu'il laisserait le public surpris et incrédule s'il était présenté sans préparation ; amené logiquement comme on l'a dit, il est d'un comique irrésistible.

Le dramaturge a toutefois appris à ses dépens avec certains échecs, tels ceux de *Chat en poche* et des *Fiancés de Loches* qui datent de 1888, qu'il faut éviter une trop flagrante invraisemblance dans la conduite de l'action, par exemple l'excessive durée d'une méprise réciproque (les « fiancés », pris pour des domestiques, continuent à prendre pour leurs fiancés ceux qui se considèrent comme leurs maîtres), tout comme il faut se garder d'introduire des bizarreries trop tôt et de façon arbitraire. Feydeau retrouvera en 1892 la bonne formule déjà découverte six ans plus tôt, par un trait de génie, avec *Tailleur pour dames*. Désormais, le premier acte de la pièce, qui se déroule dans l'appartement du protagoniste, est celui des concessions à la vraisemblance, avec la présentation de personnages pourvus, à défaut de véritable caractère, d'une certaine épaisseur humaine ; il est aussi celui de la préparation des malentendus. A l'acte II, les personnages se retrouvent dans un lieu différent, un hôtel le plus souvent, et les folles conséquences des données antérieures s'enchaînent. A l'acte III, le protagoniste, poursuivi jusque chez lui par les conséquences des événements précédents, s'efforce de dénouer son inextricable situation pour n'y parvenir qu'au cours de la scène finale. Telle est à peu près, avec des variantes, la structure des grands vaudevilles, de *Monsieur chasse* (1892) à *Occupe-toi d'Amélie* (1908) ; après quoi l'on sait que le dramaturge renonce à ce genre pour écrire des dialogues conjugaux d'un comique grinçant, inspirés sans doute d'une réalité douloureusement vécue. C'est dans les grands vaudevilles que

l'on découvre à plein, et l'extravagance de Feydeau, et l'enchaînement logique par lequel il la fait accepter.

Cette logique propre à Feydeau ne se contente pas d'amener l'in vraisemblance qui éclatera avec la conclusion du syllogisme ; les prémisses elles aussi, à bien y regarder, sont souvent très invraisemblables et manifestent déjà la désinvolture du dramaturge à l'égard des lois du réel. Ainsi de certains postulats, tels que l'existence de sosies absolument identiques. C'est le cas dans *La Puce à l'oreille* : Chandebise a pour sosie un garçon d'hôtel ; sa femme, venue dans cet hôtel avec un ami, prend le garçon pour son mari ; tout effrayée, elle supplie le garçon de croire à son innocence, de l'embrasser (3)... comportement à la fois incongru et explicable, et par là fort comique.

L'exemple cité fait apparaître, non seulement une première proposition invraisemblable - l'existence de parfaits sosies - mais une deuxième proposition qui fait intervenir le hasard : l'hôtel où se rend M<sup>me</sup> Chantebise est juste celui où travaille le sosie de son mari ; et la démarche logique de Feydeau s'appuie souvent sur de tels hasards, trop malicieux pour ressembler aux hasards de l'existence. On voit surgir, par exemple, le mari que l'on allait tromper ou l'ami qui a servi d'alibi à son insu : le docteur Moulineaux prétend-il avoir passé la nuit auprès de son ami Bassinet qui est à l'agonie ? C'est au moment où Moulineaux déclare : « il ne s'en relèvera pas ! » que son domestique annonce : « Monsieur Bassinet ! » (4) Et souvent, ces hasards se multiplient : si les personnages du premier acte - dans *Un Fil à la patte* (5), par exemple - se retrouvent tous dans le lieu différent où se déroule l'acte II, c'est au prix d'une invraisemblable série de coïncidences.

(3) *La Puce à l'oreille* (1907), II, 7. *Op. cit.* t. III, pp. 599-601.

(4) *Tailleur pour dames* (1886), I, 5-6. *Op. cit.* t. I, p. 232.

(5) *Un Fil à la patte* (1894), *Op. cit.* t. II, p. 85.

Quant à l'effet comique auquel aboutit la démarche logique, il peut découler directement de prémisses déjà invraisemblables : c'est le cas des baisers prodigués par M<sup>me</sup> Chandebise au garçon d'hôtel ; mais parfois aussi, les prémisses étant acceptables, la conséquence en est imprévisible et abracadabrante. On en jugera par cet exemple : les émotions d'une femme enceinte ont une influence sur l'enfant qu'elle porte ; or, la mère de Lapige, enceinte, a eu peur d'un chien ; donc... Lapige aboie dès qu'il est ému ! (6) Conséquence qui, si elle n'est pas vraisemblable, n'est pas non plus vraiment logique ; on attendrait plutôt : « donc, Lapige a peur des chiens » ; mais elle a l'apparence de la logique, puisqu'on y retrouve, tant bien que mal, les éléments des prémisses. Cette étrangeté ne semble pas arbitraire, on y croit très relativement, mais suffisamment pour pouvoir en rire. On voit combien la logique de Feydeau peut prendre de libertés, non seulement avec les lois du réel, mais à l'égard des lois mêmes de la logique !

Il est fréquent que le dramaturge tire un double parti de cette logique spécieuse, quand il l'attribue à ses personnages : on rit des conclusions fausses ou saugrenues auxquelles ils aboutissent, et l'on rit aussi aux dépens de ces êtres qui raisonnent sans référence au réel et comme avec des œillères mentales. Ainsi, Pacarel a trouvé une décoration, et l'a déposée au Commissariat de Police ; or tout objet ainsi déposé, s'il n'est pas réclamé par son propriétaire, appartient au bout d'un an et un jour à celui qui l'a trouvé ; passé ce délai, Pacarel arbore donc sa décoration en toute bonne conscience : « Voilà, dit-il, comment je suis officier d'Académie » (7). Parfois, c'est l'entêtement du personnage à suivre sa logique, au mépris d'une réalité pourtant évidente, qui déclenche le rire : le

(6) *La Main passe* (1904), III, 5. *Op. cit.* t. III, p. 103.

(7) *Chat en poche* (1888), I, 3. *Op. cit.* t. I, p. 460.

général Petypon, découvrant une dame dans le lit conjugal de son neveu, en conclut fort logiquement que c'est l'épouse du neveu ; et il refuse d'en démordre malgré le mauvais genre de la « dame », qui n'est autre que la Môme Crevette, et malgré les dénégations du neveu : quand celui-ci, de guerre lasse, finit par acquiescer : « Eh bien, oui, là!... c'est ma femme! », le général triomphe : « Ah ! je savais bien ! » (8). Cette incapacité à s'adapter à une situation nouvelle, cette sorte de raideur, vient illustrer admirablement les vues de Bergson sur le comique émanant du mécanique plaqué sur le vivant. Bergson du reste prenait le vaudeville - celui de Labiche - comme exemple (9).

Quand ils ne sont pas stupides, ou obnubilés par quelque idée fixe qui raidit leur comportement, les personnages de Feydeau sont souvent en proie à l'affolement. Obligés de s'expliquer d'urgence, ils improvisent des raisonnements qui se veulent logiques, et qui tournent à l'absurbe. Ainsi, le Docteur Moulineaux qui se fait passer pour un couturier doit-il expliquer le bruit que fait sa maîtresse dans la pièce voisine ? Il allègue la présence d'un animal, et pour justifier cette présence, il cherche - et trouve - de quel animal un couturier peut avoir besoin : d'une autruche ! « ... à cause des plumes » ! (10) Un affolement semblable inspire à Bois d'Enghien des idées tout aussi saugrenues, davantage peut-être en ce qu'elles n'ont plus rien de logique, comme si son raisonnement se perdait en cours de route ; à l'arrivée de sa maîtresse Lucette chez sa fiancée, il s'est caché dans une armoire ; quand Lucette l'y découvre, il prétend qu'il l'attendait ; mais pourquoi dans une armoire ? « Tu sais, quelquefois, dans

(8) *La Dame de chez Maxim*, I, 11. *Op. cit.* t. II, p. 764.

(9) Bergson. *Le Rire* (1900), ch. II : Le comique de situation. P.U.F., p. 51 et sq.

(10) *Tailleur pour dames*, II, 14. *Op. cit.* t. I, p. 282.

la vie, on a besoin de s'isoler» (11), répond-il d'un air profond. Un peu plus tard, il veut à tout prix éloigner sa fiancée de la pièce où va venir sa maîtresse ; la fiancée entre, lui disant : « Voilà une demi-heure que je vous cherche ! » Et lui : « Mais moi aussi ! moi aussi... », et, en l'entraînant : « Cherchons ensemble, cherchons ensemble ! » (12) Dans ces deux occasions, le personnage cherche à justifier son comportement en prenant appui sur son lien avec la partenaire : il attendait l'une, il cherchait l'autre ; mais comment expliquer de la sorte qu'il se soit caché de l'une, qu'il veuille éloigner l'autre ? Son raisonnement débouche sur une contradiction dans le premier cas, sur une pure absurdité dans le second. Un tel comportement, qui ressemble à celui d'un fou, ne fait pas rire ses partenaires : il fait rire le Public, explicable qu'il est par l'affolement du personnage - lequel affolement est conforme à la vraisemblance psychologique, et s'inscrit aussi dans la démarche logique de Feydeau : il est la conséquence inévitable du concours de circonstances aménagé par le dramaturge, et il engendre à son tour d'autres conséquences.

On retrouve donc toujours dans ce théâtre un cheminement logique, qui conduit à accepter, suffisamment pour qu'on en rie, d'énormes invraisemblances. Mais nous avons dit combien cette démarche elle-même se soucie peu de vraisemblance dans chacune de ses étapes, et à quel point la logique de Feydeau peut être spécieuse. Quant aux invraisemblances qu'elle introduit, il est peu de dire qu'elles sont énormes ; c'est tout un monde étranger au réel, absurde, impossible, qu'elles font surgir.

Il est juste d'évoquer en premier lieu, bien qu'elles ne soient pas propres à Feydeau, les déformations caricaturales du réel qui confinent à l'irréalisme. On ne s'attardera pas sur le comique de mœurs, par lequel le dramaturge

(11) *Un Fil à la patte*, II, 7. *Op. cit.* t. II, p. 163.

(12) *Un fil à la patte*, II, 10. *Op. cit.* t. II, p. 167.

rappelle parfois Courteline ; l'auteur, dans ce domaine, se contente de souligner l'absurdité, voire la bizarrerie - à laquelle parfois une longue habitude nous rend insensibles - de certains comportements. Un tel comique culmine avec le tableau de la vie de caserne offert dans *Champignol malgré lui* (13) ; on y découvre un univers aux lois aberrantes, mais il n'était pas besoin, au temps de Feydeau, d'introduire de telles invraisemblances par un cheminement logique. Les spectateurs qui se souvenaient de leur service militaire reconnaissent, sous cette apparente irréalité, la réalité visée : c'était d'elle qu'ils riaient : ils s'en vengeaient en s'en moquant. Un tel comique tend à se démoder à mesure que les mœurs évoluent : la reprise de *Champignol malgré lui* en 1959 n'a pas eu grand succès.

Plus durable est l'efficacité du comique fondé sur l'observation psychologique. La mauvaise foi féminine, par exemple, qui deviendra le thème favori du dramaturge dans la dernière phase de sa carrière, apparaît à plein à travers des répliques quasi-inconcevables dans la vie réelle ; la femme du théâtre de Feydeau, surprise par son mari dans les bras d'un autre, nie tout simplement l'évidence : « Et après ? Qu'est-ce que ça prouve ? », dit l'une (14) ; et l'autre : « Qu'est-ce que tu vas encore t'imaginer ? » (15). Quant à l'homme, c'est son égoïsme qui se fait jour ; Bois d'Enghien prend peur quand Lucette parle d'user de son pistolet s'il la quitte : « Une bonne balle dans la tête ! » Lui : « A qui ? » Elle : « A moi, donc ! » Lui : « Ah bon ! » (16). Le Docteur Petypon accepterait bien que sa femme le quitte, mais non qu'elle reprenne sa fortune : « Oh ! tout, alors ? » (17). Autre cri du cœur,

(13) *Champignol malgré lui* (1892) *Op. cit.* t. I, p. 985.

(14) *La Puce à l'oreille*, III, 1. *Op. cit.* t. III, p. 629.

(15) *La Main passe*, II, 4. *Op. cit.*, t. III, p. 84.

(16) *Un Fil à la patte*, I, 14. *Op. cit.*, t. II, pp. 126-127

(17) *La Dame de chez Maxim*, III, 18. *Op. cit.*, t. II, p. 924

celui de Pinglet, quand il est pris d'un malaise à l'hôtel en compagnie d'une dame : « Et ma femme qui n'est pas là ! » (18). De tels sentiments sont de ceux qu'on évite d'avouer, et parfois de s'avouer à soi-même ; ils ne sont pas conformes à la réalité apparente. Mais c'est une réalité profonde qui surgit, et qui d'ailleurs contribue, parce qu'on la reconnaît, à rendre « acceptable » et donc comique l'énormité que l'on vient d'entendre. Si l'on peut néanmoins parler d'irréalisme à propos de ces effets par lesquels Feydeau n'est pas si éloigné de Molière, c'est que nous n'avons pas coutume de voir la réalité sous ce jour ; ils font surgir au passage l'idée d'un monde fort étranger au nôtre : une planète où les gens montreraient ce qu'ils sont.

Mais l'irréalisme de Feydeau apparaît de façon beaucoup plus incontestable quand il fait agir ses personnages à l'inverse de ce que l'on peut attendre d'eux, et de ce qu'exige la société. A-t-on jamais vu, par exemple, un hôtelier recevoir un honorable client avec force injures et coups de pied ? C'est pourtant ce qui arrive dans *La Puce à l'oreille*, où ce pauvre Chandebise est victime de sa ressemblance avec le garçon de l'hôtel (19). On ne sera pas moins surpris de voir la petite Clémentine, jeune « oie blanche » des plus timides, se trouver soudain métamorphosée du tout au tout par les conseils de la Môme Crevette, au point d'accueillir son fiancé, qu'elle connaît à peine, avec ce cri : « Ah ! le voilà le gros Coco ! », et de l'attirer brusquement sur ses genoux en gazouillant : « Ouh ! le petit Ziriguy à sa Titine ! » (20). Souvent ce comique de l'incongru naît de l'inadaptation du personnage à une situation nouvelle, ou de sa maladresse à s'y adapter ; ainsi, le valet du Docteur Moulineaux est pris

(18) *L'Hôtel du Libre-Echange* (1894), II, 6, *Op. cit.* T. II, p. 396.

(19) *La Puce à l'oreille*, II, 12. *Op. cit.* t. III, p. 617.

(20) *La Dame de chez Maxim*, II, 9. *Op. cit.* t. II, p. 860.

pour son maître par un visiteur, qui lui dit : « Tenez, regardez ma langue. Qu'en pensez-vous ? » « Peuh !, la mienne est plus longue » (21), répond-il, preuve à l'appui. On s'attendait à le voir, ou détromper l'interlocuteur, ou jouer le rôle du médecin, et sa réponse se place sur le terrain de rivalité puérile qui surprend ; le rire est assuré.

Un tel comique apparaît surtout dans les relations entre supérieurs et inférieurs. Quand les personnages de Feydeau doivent accueillir des grands de ce monde, ils sont éperdus de respect au point de dire et de faire les pires sottises. A l'entrée de la prétendue reine du Groënland, Aubin s'écrie : « Messieurs, la cour ! », (22) faisant surgir l'image inattendue d'un tribunal. Et pour saluer l'entrée du Prince de Palestrie, le père d'Amélie cherche un candélabre, ne trouve qu'un bougeoir, l'allume et l'élève au-dessus de sa tête tout en s'inclinant. « Vous alliez vous coucher, peut-être ? », demandera le prince (23). Quant aux relations de ces mêmes personnages avec leurs inférieurs, Feydeau s'amuse à les montrer inversées : Rédillon se laisse tutoyer et gronder par son vieux valet, qui est son « oncle de lait » (le frère de lait de son père) (24). La demi-mondaine Amélie se voit rendre par son jeune valet la gifle dont elle vient de le gratifier ; son père intervient et, contre toute attente, donne raison au valet — qui pleure et qu'elle prendra sur ses genoux pour le consoler ; l'étonnement du public va croissant, jusqu'à ce qu'on lui donne enfin la clé de cette scène : le valet est le petit frère d'Amélie ; dès qu'on le sait, le rire éclate (25).

Mais le comique de l'incongru culmine quand c'est tout un groupe de personnages qui adopte un comportement extravagant : dans *La Dame de chez Maxim*, on

(21) *Tailleur pour dames*, I, 23. *Op. cit.* t. I, p. 254.

(22) *Tailleur pour dames*, II, 10. *Op. cit.* t. I, p. 274.

(23) *Occupe-toi d'Amélie* (1908), I, 19, *Op. cit.* t. III, p. 748.

(24) *Le Dindon* (1896), III, 2. *Op. cit.* t. II, p. 557.

(25) *Occupe-toi d'Amélie*, I, 2,3,4. *Op. cit.* t. III, pp. 693 à 700.

voit toutes les dames provinciales, y compris une vieille duchesse, et à leur suite le curé, passer la jambe par-dessus le dossier d'une chaise, ou du moins esquisser ce geste, à la façon de la Môme Crevette, en lançant : « Eh ! allez donc ! C'est pas mon père ! » (26). Le comique offert par cette société apparemment prise de folie n'a d'égal que celui du mariage de Marcel et d'Amélie, à l'acte III d'*Occupe-toi d'Amélie* : il s'agit, pour les intéressés et pour la plupart des invités, d'un faux mariage destiné à abuser le parrain de Marcel. Dès lors, la noce irrespectueuse, hilare, se conduit comme une classe de potaches chahuteurs, face à un maire que l'on croit faux et qui est vrai, comme d'ailleurs le mariage ; les mystificateurs sont eux-mêmes mystifiés (27). Le public, qui a tout compris, peut jouir à la fois de l'ahurissement du maire, de la méprise des autres — de Marcel surtout, qui pouffe de rire alors qu'on lui joue le plus mauvais tour — et aussi de l'étrange spectacle que donne cette assistance saisie de folie joyeuse dans une aussi grave circonstance. On a plaisir à voir bafouer cette gravité, comme à voir abolir les distances sociales, et s'envoler les obligations du savoir-vivre.

L'évolution de la pièce va d'ailleurs très généralement dans ce sens : l'ordre social qui est apparu, au premier acte, à peine troublé par quelques velléités d'escapades, se trouve complètement perturbé au cours de l'acte II ; et ce sont des poursuites, des culbutes, toute une activité ludique désordonnée, qui évoque tantôt le jeu du « chat perché », tantôt le « cache-cache » ou le « colin-maillard ». Tel s'enfuit en caleçon, mais coiffé toujours de son chapeau haut-de-forme, dernier vestige d'une dignité devenue dérisoire ; tel enfile à la hâte le pantalon d'un autre ; on se heurte à celui qu'on fuit. Les lits, les armoires, les

(26) *La Dame de chez Maxim*, II, 7. *Op. cit.* t. II, pp. 835 à 837.

(27) *Occupe-toi d'Amélie*, III, 1er tableau, *Op. cit.* t. III, pp. 816 à 849.

portes sont détournés de leur usage habituel pour devenir les accessoires d'un vaste jeu sans règles où les personnages sont engagés sans le vouloir, cependant que le public cesse peu à peu de comprendre où va chacun d'eux et ce qu'il cherche, pour se contenter de s'amuser devant cette agitation quasi-démente, qui n'a plus rien de commun avec une activité humaine normale. Cette métamorphose de l'univers réel en univers ludique est l'aboutissement de ce que nous avons appelé le comique de l'incongru. Ce théâtre donne souvent au spectateur le sentiment d'une libération — libération de tous les carcans sociaux, de toutes les contraintes de la vie d'adulte et du comportement dit normal ou raisonnable. C'est un contemporain de Feydeau, Auguste Penjon, qui a défini le rire comme « l'expression de la liberté ressentie, ou de notre sympathie pour certaines manifestations, réelles ou imaginées, d'une liberté étrangère » (28).

Si le comique de l'incongru présente une libération des contraintes sociales, il est un autre comique, fréquent chez Feydeau, qui découle de l'intrusion de l'impossible, voire de l'irrationnel, et qui suggère, non sans inquiéter, une libération plus totale ; un affranchissement des limites mêmes de la condition humaine. Et d'abord dans le domaine des inventions scientifiques ; existera-t-il un jour un « fauteuil extatique » où il suffira de s'asseoir, en pressant le bouton voulu, pour rester figé, insensible au monde extérieur et plongé dans un rêve heureux ? En tout cas, on ne fabriquera jamais de sucre « par l'exploitation des diabétiques » et il est bien difficile d'imaginer un train dont « chaque voiture, y compris la locomotive, a ses rails indépendants ! » (29). Les particularités physiques des personnages de Feydeau sont tout aussi fantaisistes :

(28) A. Penjon. *Le rire et la liberté*, in *Revue philosophique*, août 1893.

(29) Cf. respectivement *La Dame de chez Maxim*, I, 19 (t. II, p. 775 et sq.), *Chat en poche*, I, 1 (t. I, p. 450) et *Séance de nuit*, sc. 13 (t. II, p. 652)

tel ne peut prononcer les consonnes sans un appareil spécial, tel autre bégaie par temps de pluie, et l'on sait que sous l'effet de l'émotion Lapige se change en chien (30)..

Mais l'irrationnel apparaît surtout quand l'imagination du personnage lui suggère une interprétation surnaturelle de faits très naturels. Il est vrai qu'on l'y aide à l'occasion : dans *La Dame de chez Maxim*, la Môme Crevette simule une apparition angélique pour mystifier la superstitieuse M<sup>me</sup> Petypon (31); dans *L'Hôtel du Libre-Echange*, la mystification est involontaire : les quatre petites Mathieu s'amusaient entre elles, et justement elles jouaient aux revenants ; la terreur de Paillardin est d'autant plus comique qu'il s'était présenté comme un esprit fort (32). Involontaire aussi le mauvais tour que jouent à leurs partenaires les personnages qui sont amenés à se cacher sous une couverture, un couvre-pied, une baignoire renversée, et à se déplacer ainsi protégés : « Qu'est-ce c'est que ça ? Ah ! mon Dieu ! ça marche ! », s'écrie Duchotel épouvanté devant une forme en qui il ne reconnaît pas sa propre femme (33). Dans *Occupe-toi d'Amélie*, Marcel est couché avec sa maîtresse ; Amélie, qui s'est dissimulée en hâte sous le lit, tire sur elle le couvre-pied et rampe vers la porte ; et Marcel, qui a compris, de rassurer son amie horrifiée : « Allons, voyons ! voyons ! pour un couvre-pied qui marche ! mais ça se voit tous les jours. Faut être au-dessus de ça ! Faut être au-dessus de ça ! » Mais lorsque, grâce à l'ingénieux système d'Amélie, le couvre-pied revient seul vers le lit, Marcel lui-même prend peur...(34)

(30) Cf. Camille (*La Puce à l'oreille*), Mathieu (*L'Hôtel du Libre-Echange*) et Lapige (*La Main passe*)

(31) *La Dame de chez Maxim*, I, 8 et 9. *Op. cit.* t. II, pp. 748 à 754.

(32) *L'Hôtel du Libre-Echange*, II, 17. *Op. cit.* t. II, p. 415.

(33) *Monsieur chasse* (1892), II, 13. *Op. cit.* t. I, p. 927.

(34) *Occupe-toi d'Amélie*, II, 3. *Op. cit.* t. III, p. 774.

L'intrusion comique du surnaturel ne nécessite pas toujours de déguisements ou d'accessoires. L'affolement ou le trouble du personnage porte souvent son imagination au seuil de l'impossible. Ainsi, dans *Le Dindon*, Vatelin est à l'hôtel avec Maggy ; elle se déshabille dans la salle de bains, quand son mari survient, à la grande frayeur de l'amant ; et voilà que le bras nu de Maggy passe par la porte entrebâillée de la salle de bains pour déposer son corsage sur une chaise. Vatelin s'affole : « Vous avez vu ? C'est... c'est un bras » ; comme le mari, amusé, demande : « A qui ce bras ? », il réplique : « Je ne sais pas ! C'est pas d'ici ! C'est un bras qui est là !... alors il est venu !... Il est venu sans venir ! C'est le bras du voisin ! » « Blagueur ! dit le mari ; c'est le bras de votre femme ! » « Voilà, vous l'avez dit, c'est le bras de votre femme... de ma femme. Du voisin qui est ma femme ! » (35). S'il en vient enfin à une explication plausible — ma femme — c'est sur la suggestion de l'interlocuteur, sa première idée évoquant une vision fantastique, celle d'un bras animé d'une vie indépendante. De même, dans *Un Fil à la patte*, Irrigua suggère une sorte de transformation magique : il a, dit-il, botté les fesses de Bouzin ; « seulement il n'était pas Boussin... Yo no sé comme est fait... Quand il s'est retourné, il était un autre ! » (36). Cette prétendue métamorphose de Bouzin rappelle l'ubiquité d'Antoinette, qui était à la fois à l'hôtel, où son mari l'a vue, et chez le concierge dont le témoignage ébranle le mari, aussi crédule que sa femme est effrontée : aurait-il eu la berlue ? (37)

De fait, l'univers de Feydeau frôle souvent la folie, cette folie qui devait un jour atteindre l'auteur. A chaque instant, le comportement d'un personnage arrache aux autres ce cri : « Il est fou ! C'est un fou ! »

(35) *Le Dindon*, II, 12. *Op. cit.* t. II, p. 540.

(36) *Un Fil à la patte*, III, 6. *Op. cit.* t. II, p. 202.

(37) *La Puce à l'oreille*, III, 1. *Op. cit.* t. III, pp. 628 à 631).

(38), et la succession de ces deux exclamations, toujours dans le même ordre, montre une inquiétude croissante ; « Il est fou » : l'accident ; « c'est un fou » : la substance ; qui sait ce que peut faire un fou ? Les « fiancés » de Loches, déjà avaient été pris pour des fous évadés, et traités comme tels. Dans *La Dame de chez Maxim*, le général qui prend la Môme pour Mme Petypon, ne peut voir dans la vraie Mme Petypon qu'une folle : « V'là la loufetingue », dit-il, « ... elle est vraiment marteau ! » (39). Mais s'il est inquiétant de côtoyer des fous, il l'est davantage de se sentir soi-même le devenir ; et souvent, les personnages de Feydeau, jetés dans une situation sans issue, plongés dans un imbroglio inextricable, confrontés à l'irrationnel, auront l'impression de vivre un cauchemar, une sorte d'hallucination au seuil de la folie. Que peut penser le malheureux Bouzin (40), tantôt fêté, tantôt jeté dehors, puis traqué par un homme qui veut le tuer, le tout sans comprendre pourquoi ; forcé enfin d'ôter son pantalon et d'apparaître dans une tenue indécente devant tout un groupe de gens, situation onirique s'il en fut, en sorte qu'il est arrêté pour attentat à la pudeur ? Et quoi de plus cauchemardesque que le dédoublement d'un personnage ? « Je suis fou ! », s'est déjà écrié Camille, en apercevant simultanément Chandebise et son sosie ; mais il y a pire : la terreur de Chandebise lui-même quand il voit son double couché dans son propre lit : « Ah !... moi ! ... moi ! je suis couché, là, dans mon lit ! La maison est hantée ! La maison est hantée ! » (41). Henry Gidel a fort justement comparé l'aventure de ce malheureux à celle du *Horla* de Maupassant (42). Le spectateur,

(38) Cf. *La Dame de chez Maxim*, I, 10 (t. II, p. 756), *La Duchesse des Folies-Bergère* (1902), IV, 13 (t. II, p. 1068), *La Puce à l'oreille*, II, 12 (t. III, p. 619), *Le Circuit* (1909), I, 10 (t. IV, p. 88).

(39) *La Dame de chez Maxim*. III, 16. *Op. cit.* t. II, pp. 909-910.

(40) Dans *Un Fil à la patte* (t. II).

(41) *La Puce à l'oreille*, III, 9, 10, 14. *Op. cit.* t. III, pp. 654, 655, 664.

(42) Cf. *Le Théâtre de Feydeau*. Klincksieck, 1979, p. 339.

qui a tout compris, peut rire aux dépens de Chandebise ; mais il n'en a pas moins imaginé et partagé par sympathie, ne fût-ce qu'une seconde, l'angoisse du personnage ; c'est assez pour que son rire témoigne aussi d'un soulagement, et du plaisir d'avoir frôlé, mais sans danger, l'univers de l'irrationnel.

Le plaisir que procure cette incursion dans un ailleurs est certainement plus vif aujourd'hui qu'au temps de Feydeau ; le Surréalisme et le Théâtre de l'Absurde ont accoutumé le public du vingtième siècle à secouer les contraintes de la vraisemblance et de la raison. Non seulement telle pièce - *Chat en poche* - jugée trop saugrenue lors de sa création, a été reprise de nos jours (43) avec succès, mais les interprétations actuelles du théâtre de Feydeau accentuent volontiers le caractère onirique et parfois angoissant des situations. Les dialogues ajoutés par Jean Poiret à *Tailleur pour dames* (44) comportent plusieurs fois cet aparté par lequel le héros essaie de se rassurer : « Je vais me réveiller... Je vais me réveiller... » Et l'on se souviendra longtemps du jeu de Robert Hirsch dans le rôle de Bouzin : il devenait dans les mains des autres une flasque marionnette, et de tout son visage blanc aux gros sourcils tombants, à la fois figure clownesque et masque tragique, il exprimait une sorte de terreur métaphysique (45). Il est d'ailleurs possible d'interpréter toute l'agitation scénique de l'humanité de Feydeau, non comme un jeu suggérant la libération de certaines contraintes, mais comme une contrainte pire, celle de créatures, aux mains d'une divinité impitoyable et ironique, qui se débattent dans un vain affolement comme autant de pantins au bout de leurs ficelles. Ionesco a été particulièrement sensible à cet aspect de l'œuvre de Fey-

(43) En 1964 au Théâtre Daunou, et en 1986, au Théâtre de la Potinière.

(44) Théâtre des Bouffes-Parisiens, 1985

(45) Comédie-Française. 1961.

deau, qu'il rapproche de la sienne : ici comme là, le mécanique prend le pas sur le vivant ; « cela devient étouffant, tragique parce qu'on a l'impression que le monde échappe à notre esprit » (46). Cette assimilation du comique au tragique pourrait confirmer les études psychologiques modernes, plus ou moins inspirées du freudisme (47), qui voient dans le rire une défense contre l'angoisse, et se situent par là assez loin d'un Bergson ou d'un Penjon, précédemment cités. Que le comique du vaudevilliste puisse illustrer des conceptions du rire aussi différentes, voilà qui en dit long sur sa richesse et sa profondeur.

Le fait est que Feydeau survit ; il ne se passe guère d'années qui ne voient reparaître son nom sur les affiches des théâtres parisiens. Et s'il survit pour le public d'aujourd'hui avec son univers tellement désuet de bourgeois en haut-de-forme, de grandes « cocottes » et de domestiques en gilet rayé, c'est bien parce qu'il n'était pas tributaire de cette réalité éphémère. Loin de constituer un miroir, même déformant, du réel, sa vision comique, on l'a vu, réinvente le réel, et c'est par là que son œuvre prête à réflexion : ce comique est-il dominé par l'esprit de jeu, ou par le plaisir de frôler l'angoisse ? faut-il lire dans ce théâtre l'idée que la vie n'est qu'une farce absurde et puérile ? Faut-il y discerner le désir de substituer à la vie réelle une autre vie qui franchirait les frontières du possible ? C'est en tout cas grâce à cette invention comique extra-réaliste que Georges Feydeau, si longtemps dédaigné des milieux intellectuels, est aujourd'hui reconnu comme un grand créateur.

Jacqueline BLANCART-CASSOU

(46) Ionesco. *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Belfond. 1966, pp. 125-126.

(47) Par exemple celle de Maryse Choisy, *L'angoisse du rire*, in *Psyché*, n° 72, octobre 1952.