

FEYDEAU ET LA FARCE: *FEU LA MÈRE DE MADAME*, L'ÉTERNEL ÉPHÉMÈRE

Montserrat Serrano Mañes

Universidad de Granada

RÉSUMÉ: Feydeau est reconnu de nos jours comme le plus grand des vaudevillistes français, et comme un auteur théâtral de premier ordre. Dans "Feu la mère de Madame" il se rattache à la tradition théâtrale comique la plus ancienne et durable, la farce, mais aussi à la modernité de la comédie de mœurs, au naturalisme et à l'absurde. L'étude de son système dramaturgique découvre la perfection structurale de la pièce, la maîtrise dans l'utilisation des ressources de comicité du langage, et l'équilibre dans l'emploi des éléments scripturaux propres de la farce et ceux du théâtre comique moderne. "Feu la mère de Madame" prouve ainsi la qualité du théâtre d'un auteur pendant trop longtemps oublié des critiques.

Continuité. Modernité. Analyse dramaturgique. Ressources comiques. Langage théâtral.

RESUMEN: En la actualidad se considera a Feydeau como el más grande autor de vodeviles, y también, por fin, como un autor teatral de primera fila. En "Feu la mère de Madame" se hallan reunidas, sabiamente dosificadas, la antigua y persistente tradición de la farsa medieval junto con la modernidad de la comedia de costumbres, el teatro naturalista y el absurdo. El análisis del sistema dramaturgico de la obra permite descubrir su perfección estructural, el dominio en la utilización de los elementos cómicos del lenguaje, y el uso extremadamente equilibrado de los elementos escriturales propios de la farsa y del teatro cómico moderno. "Feu la mère de Madame" es una brillante prueba de la calidad del teatro de Feydeau, olvidado durante demasiado tiempo por la crítica.

Continuidad. Modernidad. Análisis dramaturgico. Recursos cómicos. Lenguaje teatral.

La publication ces dernières années des oeuvres complètes de Feydeau, ainsi que l'étude particulière de son oeuvre¹, prouve le regain d'intérêt pour un auteur reconnu comme le maître du vaudeville. Auteur à succès de son vivant, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX, mais peu respecté par une critique "intellectuelle", oublié pendant un certain temps -la période de l'entre-deux-guerres ne lui a été guère favorable-, il sera à partir de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale constamment joué, et également applaudi en 1968 et en 1998. Il est aussi considéré comme le sommet de la

1. H. Gidel a publié le *Théâtre Complet* (1988) de Feydeau en quatre volumes, édition dont nous allons nous servir pour notre travail, ainsi qu'une étude approfondie des mécanismes de ce théâtre et du vaudeville en général (1979).

comédie de mœurs du XIX^e siècle. Représentant, vers 1890, de “l’esprit parisien” du Boulevard, ayant un public cultivé et préparé, capable de suivre aisément tous les gags et les jeux verbaux qui se succèdent parfois vertigineusement, il peut se permettre de manifester dans ses pièces une certaine critique sociale dont l’existence a été pendant longtemps ignorée². Cependant il est un autre Feydeau, celui de sa dernière étape créatrice, dont le rire sans conséquences est plus amer. En effet, abandonnant la création de grandes pièces en trois actes, il écrira de 1908 à 1916 -l’année de son divorce- cinq pièces en un acte. Leur structure diffère donc absolument de sa production antérieure, et le développement monocorde d’un seul thème, le couple, implique aussi une nouveauté³.

La première a pour titre *Feu la Mère de Madame*. Représentée pour la première fois le 15 novembre 1908, elle ouvre la série des cinq “farces conjugales”. Tradition et nouveauté se rallient dans cette comédie en un acte⁴, ou plus exactement farce⁵, qui inaugure le cycle sur l’enfer du couple. Certains procédés sont redevables au vaudeville: l’intrigue repose sur un quiproquo, les personnages secondaires viennent directement des personnages-types du genre. Sa brièveté, le couple querelleur et la gestuelle, semblent provenir directement des farces médiévales, tel un fil théâtral qui semble ne devoir jamais disparaître tout à fait de la scène française. L’amertume qui s’en dégage, la peinture de mœurs, la perspicacité dans l’observation, font penser au théâtre naturaliste. Le côté absurde, la satire féroce, le rattachent au théâtre le plus actuel⁶.

L’intrigue est presque inexistante. Yvonne est réveillée à quatre heures du matin par son mari, Lucien, qui rentre du bal des Quatz’arts et qui avait oublié les clefs. Des querelles conjugales s’ensuivent et s’enchaînent, ponctuées par les entrées et sorties de la bonne, Annette. On sonne. Un domestique, Joseph, vient annoncer la mort de la mère de Madame. Yvonne s’évanouit, confusion des domestiques. Lucien, que cette

2. Comme le signale D. Lindberg, in *Le Théâtre en France 2*, “Il joue à plein, en entraînant avec lui, par sa nature même, cette critique de la vie comme songe, et de la société comme convention aussi mal fondée que celle du plateau dont nous avons pu voir qu’elle était plus que latente chez Scribe”. (p. 185)

3. On serait tenté de croire que ce thème est aussi une nouveauté dans l’oeuvre de Feydeau, mais une lecture attentive de ses grands vaudevilles montre comment les rapports amers du couple sont une constante de son oeuvre.

4. G. Versini (1977: 12-13), dans quelques pages pleines d’inexactitudes, dont la plus significative est celle d’appeler l’auteur Georges Feydau, définit *Feu la mère de Madame* et les quatre autres farces comme des comédies en un acte, et porte sur elles des jugements de valeur qui semblent de nos jours certainement superficiels.

5. Ainsi qualifiée par exemple par H. Gidel (1988, I: 20-21).

6. Les travaux parus depuis 1948 sur Feydeau le consacrent comme l’un des plus grands auteurs comiques français. Gidel remarque comment “Ces travaux ne montraient pas seulement que Feydeau avait porté jusqu’à son extrême point de perfection un genre dramatique deux fois séculaire; ils mettaient aussi en lumière les liens qui rattachaient son oeuvre, d’une part aux surréalistes (Artaud, Vitrac), d’autre part au théâtre de l’absurde et à Ionesco tout particulièrement”. (1986:86)

mort arrange bien, prend des mesures en vue du deuil. Pendant que le couple se prépare à partir, quelques mots du domestique leur font comprendre qu'il s'est trompé de porte: la mauvaise nouvelle était destinée aux voisins de palier. On expulse Joseph, et les époux recommencent leur dispute.

La structure dramatique repose sur une répartition en quatre scènes: la première fonctionne comme exposition; la deuxième serait un développement du sujet annoncé dans cette exposition; la troisième suppose le climax de la pièce, et la quatrième nous offre le dénouement, en même temps que le germe d'un recommencement sans fin.

Les personnages principaux, le couple Yvonne-Lucien, qui investissent dès le début la scène, se présentent directement au spectateur et l'informent de leur situation et de leurs caractères à travers leurs dialogues. L'incorporation des personnages secondaires, la bonne Annette et le domestique Joseph, se réalise différemment. Ils relient l'espace scénique aux différents espaces externes, et leur présence ou leur absence permet de réaliser plus facilement un découpage en séquences -ou en mouvements- de la pièce. Ainsi, par exemple, les entrées et les sorties d'Annette marquent les mouvements de la deuxième scène, et l'incorporation de nouveaux sujets de dispute des époux: quatre séquences, et une interséquence ralliant la deuxième scène avec la troisième, qui annonce l'arrivée d'un nouveau personnage. La première de ces séquences pivote sur le "thème" des seins d'Yvonne, et Annette est appelée comme témoin. Dans la deuxième, le couple, seul, met en place un nouveau sujet de dispute: à côté des seins, le malaise de Lucien; la troisième, qui commence avec un nouvel appel de la bonne, repose sur la préparation de la camomille. La quatrième, dont Annette est à nouveau absente, tourne autour du thème de l'argent. Une cinquième suppose une suspension de l'action -si l'on peut parler d'action-, car pour un instant tout s'arrête devant le coup de sonnette inattendu. La gestuelle très précise indiquée par Feydeau allie la comicité au suspense, et le public/le lecteur se trouve dans l'attente de l'imprévu, comme les personnages eux-mêmes:

(Un temps. Soudain un coup de timbre dans le vestibule. Un instant, Lucien et Yvonne demeurent sur place, comme médusés -Nouveau coup de timbre.- Yvonne soulève lentement la tête et en se mettant sur son séant regarde Lucien avec anxiété. Lucien, lui, retire lentement sa jambe de la barre du lit et se contournant complètement à gauche, jette un regard interrogateur à Yvonne.)

YVONNE, *après ce jeu de scène, d'une voix étranglée.-* Qu'est-ce que c'est que ça?

LUCIEN, *de la même voix étranglée.-* Je ne sais pas!...C'est la porte d'entrée.
(Nouveau coup de timbre qui les fait sursauter.)

YVONNE, *Bondissant sur son séant.-* Ah! mon Dieu!

LUCIEN.- Ça ne doit pas être une visite. (II, 28)

Ceci nous oblige à parler de la structure spatiale de la pièce. L'aménagement de l'espace scénique est univoque: le seul lieu représenté directement est la chambre, espace sacrosaint du mariage. Ce huis-clos n'est pas parfait, puisqu'il possède deux

ouvertures: l'une relie, par l'intermédiaire de la bonne, la chambre avec le reste de la maison. Il s'agit donc d'un espace interne autre, appartenant à l'univers des personnages mais avec les caractéristiques d'un espace extra-scénique, car il est invisible pour le spectateur. La deuxième ouverture, la porte d'entrée de la maison, signale l'existence d'un hors-scène étranger au couple, le monde extérieur, qui s'insinue toujours sur la scène par le son inquiétant et inattendu de la sonnette. Ainsi, les possibilités dramaturgiques de l'espace sont ici exploitées au maximum, comme dans toutes les pièces de l'auteur⁷.

La chambre est meublée comme un intérieur petit-bourgeois de l'époque. Et il ne faut pas oublier que tous les objets placés par Feydeau sur scène remplissent toujours une fonction, scénique ou autre. Cependant, suivant les règles du genre, il existe des éléments symboliques dont le plus saillant est le lit, lequel, dans le rapport entre les deux personnages, fonctionne comme un espace dans l'espace: il appartient à Yvonne, et Lucien peut à peine s'en approcher, si ce n'est avec la permission de l'épouse. Quelques autres éléments viennent compléter la convention établie par la farce conjugale: la cheminée, coeur et feu du foyer, symboliquement éteinte, et surtout les objets qui caractérisent le mari au même niveau que le lit définit le rôle de la femme: le parapluie, la canne Louis XIV et l'épée. Trois objets réitératifs, dont deux se trouveront rassemblés à côté de la cheminée, ce qui met en relief leur portée métaphorique. La symbologie profonde de ces éléments scéniques, apparemment de simples accessoires, est soulignée par le fait qu'ils ne prennent corps que dans la gestuelle du personnage, et ceci dès son entrée sur scène: *Son épée s'accroche dans la porte quand il franchit le seuil. Yvonne dans le lit* (I, 13), signale la didascalie. Entré dans la chambre, *Il souffle sa bougie, la dépose sur la cheminée, pose sa canne dans l'encoignure de cette dernière*, (I, 13). Il devra abandonner aussi son parapluie ruisselant de pluie dans le vestibule: "LUCIEN, *tout abasourdi, se précipitant vers la porte du fond pour déposer chapeau et parapluie dans le vestibule.- Oh! ... Je te demande pardon* (I,15)". Finalement, son épée accompagnera la canne à côté de la cheminée; un dernier abandon mis en relief par des gestes dont la comicité scénique cache la portée profonde: "*puis, tirant son épée d'un geste large, il va la ranger contre la cheminée* (15)". Yvonne conserve ainsi, tout au long de la pièce, son emprise sur le lit, symbole du pouvoir conjugal, alors que Lucien abandonne successivement tout ce qui signifie directement et visuellement son pouvoir masculin.

Le fait qu'il s'agit d'une farce, fût-ce moderne, assure une place de choix à la gestuelle. Tout le jeu gestuel des deux premières scènes tourne autour du lit. Yvonne

7. M. Corvin y fait allusion en parlant des vaudevilles de Feydeau: "Toutes les possibilités du dedans/dehors et du dehors du dedans, tous les clignotements d'espace sont exploités, et pas seulement pour exercer les talents du héros à se rétablir et à rétablir la situation à son avantage. Bien des pièces ne sont que des jeux d'espace, de la théâtralité pure en ce sens que l'espace est la raison d'être de l'intrigue et de son évolution" (1994, 140).

monte et descend de cette espèce de château avec la férocité et l'agilité d'un chat, comme le signalent les verbes les plus employés du paratexte didascalique: 'sauter', 'grimper', 'regrimper', avec le verbe 'ramper' pour river le clou: "YVONNE, *qui, à genoux sur son lit, s'occupe tout en parlant à secouer ses oreillers, se retournant vers Lucien à ce mot.*- Qu'est-ce que je disais! (*Rampant sur les genoux, jusqu'au milieu du lit.*) T'aimerais mieux ça, hein? (*Gagnant de même jusqu'au pied du lit*) T'aimerais mieux ça, dis...? Cochon...! (*Elle se recouche*) (I, 19)". Quant au mari, il tourne autour de cette forteresse sans pouvoir en prendre possession. Son lieu se trouve être plutôt la cheminée ou la banquette. Il arrive tout au plus à s'asseoir au pied du lit (I,13) ou sur son bord (II,22), et à chaque fois il sera rabroué: toujours dans la ligne farcesque, il sera rejeté à plusieurs reprises par des coups de genou dans la hanche (I,14), ou par des coups de pied (II,28). Et le rappel courageux de ses droits conjugaux -"LUCIEN [...] Oui, eh bien! tu coucheras où tu voudras, mais c'est le lit conjugal et j'y ai droit!. YVONNE.- Soit? Mais tu sais: si tu espères quoi que ce soit, tu te mets le doigt dans l'oeil." (II,21-22)- ne lui servira pas à grand chose. Dans la troisième scène, le lit ordonne les mouvements des personnages et marque leur place. Ainsi, Lucien pourra sommeiller un instant en s'appuyant *sur la barre du pied du lit* (III,37), ce qui permet un jeu gestuel doublant le discours de la femme et dont la comicité masque la gravité du moment:

LUCIEN, *pivotant sur son séant.*- Ah! Seigneur! (*Il reste dos au public pendant ce qui suit, la tête dans la main droite, le coude sur la barre du pied du lit.*)

YVONNE.- Quel remords de penser qu'elle est partie avec le souvenir de ton manque de respect!...Chameau! ma sainte mère! (*Sur un ton lent, rythmé et doux, tandis que Lucien, à chaque fin de phrase, a l'air d'approuver d'un hochement de tête, alors qu'en réalité ce n'est que le résultat du bercement que produit chez lui la musique des paroles d'Yvonne.*) Eh! bien! que ta conscience s'apaise! Je connais mieux que personne quels trésors de miséricorde renfermait le coeur de maman; aussi, je crois être l'interprète de son sentiment dernier, en te disant: "Va, Lucien! on te pardonne...! (*Répétant douloureusement.*) On te pard...(*Ne recevant pas de réponse de Lucien, elle relève la tête de son côté et, constatant qu'il s'est assoupi pendant qu'elle parlait, lui envoyant une vigoureuse tape sur le mollet.*) Tu dors! (III,37)

À son tour, Joseph y cherchera le flacon d'éther demandé (III,33), ou sautera *par-dessus le lit à la force des bras pour passer de l'autre côté* (III,33). Même les gestes un tant soit peu grivois dudit domestique prennent comme référence cet objet incontournable⁸.

8. Joseph, *qui, pendant ce temps-là, pour soutenir Yvonne évanouie, lui a passé les avant-bras sous les aisselles et a les mains appliquées contre sa poitrine, tenant pour ainsi dire chacun de ses seins empoignés.*- On porte Madame ... sur le lit! (*Pour dire "sur le lit", il martelle chaque syllabe d'une secousse des poignets dans la direction du lit, ce qui secoue autant de fois la poitrine d'Yvonne.*) (III,32)

La quatrième scène nous ramène à la case départ: Yvonne bondit sur le lit (IV,48), alors que Lucien tente une dernière fois de triompher sur sa femme, avant d'abandonner définitivement ce combat en utilisant de manière risible la banquette, sur laquelle "*il monte à moitié* (IV,49)".

L'évocation d'espaces externes permet de reconstruire des actions hors-scène. Certains suscitent une spatialité toute proche: la rue (III,42), le palier (III,45), la porte des voisins (III,47), l'escalier (III, 45). Mais l'espace externe extratemporel dont la description prend le plus d'ampleur est le bal des Quat'Zarts. Nous avons droit à une allusion au souper de Lucien (I, 25), et même à l'évocation sommaire du spectacle: "LUCIEN.- Oui, eh bien! quand le cortège a fait son entrée, ça, ç'a été une sensation d'art! Un modèle admirable, complètement nu, dans une coquille nacrée, portée par des tritons et des sirènes! (I,17)".

Le traitement dramaturgique du temps est en principe inséparable de celui de l'espace. Dans une pièce courte comme *Feu la mère de Madame*, le temps scénique produit l'impression d'épouser celui de la représentation. Au long notamment de la première scène, quelques indications temporelles viennent compléter les indications spatiales. Ces indices temporels enchâssés dans les dialogues, soulignent le caractère comique du moment, et ils permettent de connaître d'une manière originale quelques aspects caractériels des personnages. Feydeau a soin de noter dans la première didascalie tout ce qui permet de situer l'action en pleine nuit: effets d'éclairage, personnage en train de dormir profondément: "*Au lever du rideau, la scène est dans la pénombre, uniquement éclairée par la veilleuse qui est sur la petite table à droite du lit. Yvonne, couchée dans le lit, dort profondément; on entend le bruit léger et régulier de sa respiration.*(I,12)". Les indices suivants sont généralisants, et leur répétition insidieuse -"Tu ne penses pas que je t'ai attendu jusqu'à cette heure-ci?" (I,13); "Je te demande un peu si c'est une vie de rentrer à cette heure-ci! (I, 13)"- prépare le moment comique où il nous est donné de connaître l'heure avec une exactitude peu habituelle:

YVONNE.- Je suis sûre qu'il doit être des heures...!!

LUCIEN, *sans conviction*.- Oh! non, il est à peine... (*A ce moment précis, la pendule de la cheminée se met à sonner quatre coups.*)

YVONNE, *lui coupant la parole*.- Attends! (*Tous deux prêtent l'oreille, Lucien avec une certaine grimace. Une fois les quatre coups sonnés, Yvonne avec un rictus aux lèvres.*) Quatre heures dix!

LUCIEN.- Comment, "dix"?

YVONNE, *coupante*.- Evidemment! La pendule retarde de dix minutes! (I,14)

L'ici maintenant, incontournable théâtralement, se trouve ainsi amplifié. Et c'est à partir de "quatre heures dix" du matin que la temporalité de *Feu la Mère de Madame* se construit et s'élargit, même si le texte rapporte d'autres temps et d'autres espaces: hors-scène et temps extra-scénique vécus par Lucien -le bal des Quat'-Z'arts, les

scènes que les paroles du couple nous permettent de reconstruire (I,16-17)-, ainsi que les déplacements du mari (I,13) entre cet espace absent et celui visible de la chambre. D'un autre côté, il existe d'autres temps plus ou moins lointains, beaucoup plus indéfinis, rapportant des actions d'Yvonne -"L'autre jour quand j'ai eu le malheur d'acheter un flacon de Rose-Coty, tu m'as dit que je te ruinais" (II,27)-, ou les derniers moments de la mère dans un espace supposé exister ailleurs (III, 44). Des références au temps extra-scénique appartenant au passé, comme la visite du tapissier, apportent des marques indicielles de temps très concrètes, et projettent l'action vers un espace-temps futur qu'il ne nous sera pas donné de contempler:

YVONNE.- Au moins, tu lui aurais prouvé ta bonne volonté! Si je te parle de lui, c'est qu'il est venu aujourd'hui.

LUCIEN, *dressant l'oreille*.- Ah?

YVONNE.- Et il a déclaré qu'il en avait assez d'être lanterné...et que si tu ne lui versais pas un fort acompte, eh! bien! il était décidé à t'envoyer du papier timbré; et ça, aux Galeries Lafayette! Tu vois comme ça fera bon effet. (II,27)

Certaines données temporelles et spatiales attribuent au couple une histoire, un passé, ce qui leur confère une épaisseur de réalité: mariés depuis deux ans, (I,16), travail et loisirs de Lucien (I,16) etc.. Les marques indicielles de futur immédiat produisent le même effet: "Tu me diras ça demain" (II,22); "J'ai écrit à la maison Borniol de venir demain matin chez ta mère pour s'entendre pour le convoi!" (IV,48), etc.. Mais le contexte temporel de la pièce reste très resserré, et tout porte à croire que le temps scénique et celui de la représentation ont presque la même durée⁹. Feydeau a bien soin de mettre des bornes pour qu'on ne s'y trompe pas, et ainsi, Lucien paraît à la première scène à quatre heures dix du matin, et vers la fin de la troisième scène il est cinq heures, bien que la pendule cette fois-ci ne sonne pas (III,42). D'ailleurs, les indications temporelles en rapport avec l'action représentée mettent toujours l'accent sur cet horaire inconvenant: "Pour qu'on sonne à cette heure-ci, ça ne peut être que quelque chose de grave" (II,28); "À cette heure-ci, c'est de la veine de l'avoir trouvée". (III,43).

Dans les vaudevilles de Feydeau les personnages sont pour la plupart typés; s'agissant d'une farce, il le sont à plus forte raison dans *Feu la mère de Madame*. Pour ce qui est de la répartition de leurs rôles, le relevé des interventions montre une égalité étonnante entre Lucien et Yvonne: dans la première scène, 61 répliques d'Yvonne contre 59 de Lucien; dans la deuxième, ils sont à égalité, chacun avec 82 répliques, et comble de la parité, Feydeau en ajoute trois qui sont communes; dans la troisième

9. M. Corvin considère qu'il existe forcément, dans toute pièce comique, un écart plus ou moins grand entre ces deux temps: "Le temps objectif de l'événement et le temps vécu du personnage ne coïncident donc pas; le lecteur perçoit le premier et s' imagine qu'il s'agit du second. Cet écart est peut-être le signe le plus net de la spécificité du temps en comédie". (1994: 174)

scène, il existe une apparente dissonance, car Lucien a 118 répliques contre 76 d'Yvonne. Cependant il faut noter que l'épouse y est assimilée, pendant un long moment, à un pur objet comique sans voix, mais autour duquel pivote le séquence. Dans la quatrième scène l'équilibre revient, mais amplifié aux trois personnages du début: Annette a 10 répliques, face aux 13 d'Yvonne et aux 17 de Lucien. La répartition des répliques des personnages secondaires confirme la structuration particulièrement équilibrée de la pièce. Annette, qui n'est qu'une voix avec trois répliques dans la première scène¹⁰, prend du poids scénique dans la deuxième -où elle en a 25-, s'estompe dans la troisième, avec 24 répliques très brèves, en faveur de Joseph, qui en compte 63, et récupère son poids dramaturgique dans la quatrième scène, avec 10 répliques.

Les traits caractéristiques de tous ces êtres apparaissent à travers leurs paroles, leurs gestes, leur apparence physique minutieusement indiquée. Les mouvements d'Yvonne dans et autour de son lit signalent sa rage, son caractère hargneux, et la façon dont elle met son peignoir nous la peint comiquement insouciant: "*N'ayant pas le temps d'enfiler son peignoir, elle se le jette autour du cou comme un cache-nez*" (I,12). Lucien se montre dès le début comme un être minable et dérisoire. Son entrée fracassante habillé de manière incongrue en Louis XIV déclenche forcément le rire:

Sur le: "Allez, entre!" de sa femme, Lucien paraît; il est en costume Louis XIV, sous un imperméable fermé jusqu'au cou, et qui ne descend pas plus bas que le bas des hanches. Autour du collet relevé de l'imperméable, un foulard noué. Il a des gants blancs trempés aux mains; ses souliers sont crottés et ses bas de même jusqu'au mollet. Tout le dos de l'imperméable n'est qu'une large tache d'eau. A son entrée, il a les mains empêtrées de son bougeoir allumé, de sa canne Louis XIV et de son parapluie. (I,13)

Et ce qui appartient au domaine du visuel ne doit pas être oublié: nous avons toujours sous les yeux un être ridicule par son apparence physique. Feydeau, au cas où le spectateur lui-même oublierait ce fait, le lui rappelle à plusieurs reprises, par la parole (II, 23) ou par la gestuelle. Ainsi, Joseph, le nouvel arrivant, refait comiquement les mêmes gestes que le public devrait avoir eu lors de l'entrée de Lucien: "*JOSEPH, très embarrassé et la tête basse.- Mon Dieu, madame... (Dans sa gêne, il détourne la tête du côté de Lucien qu'il n'a pas eu le temps de voir à son entrée. Son regard tombe ainsi sur les jambes de Lucien, remonte étonné le long du corps de Lucien, puis, ne pouvant réprimer un cri étouffé de surprise à la vue de cet homme en Louis XIV.) Ah! (III,31)*". C'est ainsi que, à côté d'un personnage féminin

10. D'après la terminologie de S. Golopentia (1993: 485), dans cette scène la servante ne serait que la voix de la maison, et sa durée locutoire discontinue au long de la pièce permet de la définir d'emblée comme un personnage locutoire de deuxième ordre.

qui, selon les lois de la farce la plus ancienne est acariâtre et peu agréable envers son mari, aime provoquer des discussions et domine la situation, nous trouvons un mari moins grotesque que les cocus des farces médiévales, mais qui conserve le côté pitoyable et ridicule de ses ancêtres. Et, si la femme est peu charitable envers son mari -tort relevé par Gidel, qui noircit un peu trop le personnage d'Yvonne¹¹-, loufoque, rabâcheuse et avec un sens de la pudeur féminine choquant, Lucien est égoïste, un tantinet enfantin, inconsideré et inconséquent.

Leurs premières échanges nous permettent de faire la connaissance d'un jeune couple qui raconte sa situation sans intermédiaires ni monologues qui gêneraient la dynamique de la pièce. Situation sociale et personnelle, certes, mais aussi certains traits psychologiques que le public peut interpréter subjectivement:

YVONNE, *revenant à la charge*.- Non! penser qu'on n'est marié que depuis deux ans et que monsieur lâche déjà sa femme pour aller au bal des Quat'-Z'arts!

LUCIEN, *obsédé*.- Écoute, je t'en prie...je suis fatigué, tu me feras une scène demain.

YVONNE.- Oh!...je ne te fais pas de scène! je constate.

LUCIEN, *descendant un peu en scène*.- Si tu ne comprends pas qu'un homme a besoin, pour ne pas s'encroûter, de tout voir, de tout connaître...pour former son esprit...!

YVONNE, *avec un profond dédain*.- Oh! non...! écoutez-moi ça! T'es caissier aux Galeries Lafayette; c'est ça qui peut te servir pour ta profession, de connaître le bal des Quat'-Z'arts!

LUCIEN, *piqué*.- Je ne suis pas que caissier! je suis peintre.

YVONNE, *haussant les épaules*.- T'es peintre! tu barbouilles. (I,16)

L'apparence externe des personnages secondaires est en même temps une marque caractéristique et de rôle. Annette, en tenue de nuit comme sa maîtresse, n'a même pas besoin de parler pour que nous sachions dès sa première apparition qu'elle a l'esprit un tant soit peu lourd: [..]. "*Elle est jambes nues dans des savates de feutre. Ses cheveux, en désordre, sont en bandeaux par devant et sont tenus par derrière par deux nattes serrées qui se redressent en l'air.*" (II,20). Quant à Joseph, le seul habillé sérieusement, il a, par contraste, l'apparence d'un croque-mort: "*Joseph est en pantalon et gilet d'habit avec son veston d'après-midi et un cache-nez de laine autour du cou; il tient un chapeau melon à la main*" (III,31).

Le dialogue sans répit des époux, les apparitions successives d'Annette, l'arrivée de Joseph et la nouvelle qu'il apporte, renforcent les traits caractéristiques des personnages. Les ressorts du comique ne cessent de tourner en aucun moment, et le

11. En relevant la cruauté sous-jacente aux cinq pièces courtes de Feydeau (1979: 220), il souligne ce qu'il y a d'odieux dans l'attitude d'Yvonne, et laisse de côté celle de Lucien. Il nous semble que son égoïsme ne vaut pas mieux que la mesquinerie de sa femme.

comique de situation, doublé de celui des gestes, a comme support verbal un comique de langage d'une richesse indubitable. Le comique de situation pivote, comme on l'a déjà vu, autour du lit. La troisième scène débute par un coup de théâtre: l'arrivée de Joseph et l'annonce de la mort de la mère d'Yvonne, ce qui arrête l'inlassable et conflictuel dialogue du couple. Cet élément de surprise, en principe tragique, déclaré dans le titre et attendu dès le début par le public, vient prolonger autrement l'action de manière toujours plaisante¹².

La gestuelle accompagnant le comique verbal est surabondante, selon la dynamique et la tradition des textes anciens: coups, personnages devenus girouettes, mouvements mécaniques, querelles et poursuites¹³. À côté de la femme qui monte et descend sans cesse de son lit, il est à signaler d'autres éléments gestuels tels que les coups qu'elle donne à Lucien (I, 14; II, 28; III,37), ou la façon dont elle le fait pivoter à plusieurs reprises (I,17; I,18), pour finalement le coincer; il s'ensuit l'une des scènes les plus amusantes de la pièce, ayant pour sujet les seins d'Yvonne:

YVONNE.- Ah! vraiment?...(*Rejetant ses couvertures et sautant à bas du lit pour foncer sur Lucien. Pendant ce trajet, tout en dénouant précipitamment les rubans de sa chemise.*) Et...et... (*Arrivée à Lucien, le faisant pivoter face à elle.*) et qu'est-ce que tu leur reproches? (*Dos au public, et face à Lucien, elle s'est campée devant lui, le devant de sa chemise ouvert et tenu écarté des deux mains.*)

LUCIEN, *absolument ahuri par cette ruée inattendue.*- Hein? Mais, je ne sais pas...Eh bien! tiens, par exemple, là... (*Il indique avec ses doigts une place de la poitrine d'Yvonne.*)

YVONNE, *lui appliquant une tape sur la main et bondissant en arrière.*- Assez! Je te défends d'y toucher!... Va donc toucher ceux de la dame, puisqu'ils sont mieux que les miens!

LUCIEN.- Oh! que tu es bête!

YVONNE, *revenant à la charge.*- Allez! allez, dis! qu'est-ce que tu leur reproches?

LUCIEN, *serré entre le chambranle droit de la porte de gauche et Yvonne littéralement collée contre lui.*- Oh! peu de choses!...Même en dessous ils sont très bien! là, tu vois, je suis juste. Mais au-dessus, dam! ça creuse un peu; ça...

YVONNE, *indignée.*- Ça creuse!

LUCIEN, *avec un geste de la main faisant image.*- Alors ça les fait légèrement en portemanteau. (I, 18)

12. Car, comme le signale J. Emelina, "Rien, absolument, n'échappe au rire. Ce n'est pas une affaire de matière, mais de manière, de contexte et de perspective" (1991: 13).

13. "Le texte de la farce est généralement moins travaillé, mais c'est en revanche la gestuelle qui prend une place majeure: poursuites, cachettes, querelles, déguisements, coups, sans omettre les gags visuels que, malheureusement, des éditions à peu près dépourvues d'indications scéniques ne nous ont guère transmis". (Jomaron, 1988: 66). Ce que B. Faivre remarque ici à propos de la farce médiévale est partiellement applicable au texte de Feydeau. Si on ne peut pas dire que *Feu la mère de Madame* est un texte peu travaillé, et moins encore que les indications scéniques manquent, les gags gestuels sont par contre très abondants.

Cette scène, teintée de cocasserie grivoise, rappelle le côté obscène et haut en couleurs des farces médiévales. D'ailleurs la polissonnerie, ingrédient habituel du vaudeville, penche vers la farce tout au long de la pièce, que ce soit à travers la vision de l'épouse, émettant parfois des idées plutôt inconvenantes même si elles restent partiellement en suspens -"ce serait trop raide que tu ailles t'exciter sur une autre et que ce soit moi après ça...!" (II,22)-, peu "regardante" d'après le mari, qui met en relief à plusieurs reprises ce défaut -"On peut perdre sa mère et être convenable!"(III,39) -, ou à travers le personnage même de Joseph, dont la comicità réside en partie dans sa façon malicieuse de profiter de la situation: il ne perd pas un détail des mouvements d'Yvonne, changeant insouciant de chemise devant lui (III,39), ou en train de s'habiller hors de l'espace scénique visible aux spectateurs:

JOSEPH, *tenant toujours la portière écartée et les yeux fixés sur l'intérieur du cabinet de toilette.*- Ça ne sera pas long, monsieur! madame a déjà sa chemise de jour.

LUCIEN, *donnant un fort coup de poing sur la tablette du secrétaire et se précipitant sur Joseph qu'il fait pirouetter de façon à l'envoyer au milieu de la scène.*- C'est trop fort, par exemple! Mais qu'est-ce que vous avez besoin d'aller fourrer votre nez! (III,41)

Le va-et-vient de Joseph, avec des mouvements mécaniques et incongrus (III,33; III,40; III,41...) est un procédé qui vient en droite ligne de la farce, de même que la dernière scène, dans laquelle les personnages, devenus des pantins qui se démentent de manière absurde, sont la négation définitive et sarcastique du sérieux profondément amer de la pièce. Dans d'autres cas, comme celui de la séquence dans laquelle Yvonne s'aperçoit qu'on lui a barbouillé le visage avec du sirop d'éther, la comicità surgit du contraste entre les mots et les gestes. Cette alliance ajoute à la scène un trait caractériel supplémentaire du personnage, et a pour fonction d'enlever tout dramatisme à la situation. Le public/lecteur a l'impression qu'Yvonne, plus qu'une fille dévouée, est une femme qui se montre telle que les apparences l'exigent dans un cas pareil¹⁴: "YVONNE, *lyrique.*- D'ailleurs que m'importe! quand on a le... (*Grimace*) coeur en croix...! (*Grimace.*- *puis à Annette*) Vous me préparerez simplement un peu d'eau, Annette, que je me débarbouille. (III, 37)". La mécanique farcesque des gestes est notamment employée avec les deux servants. Ainsi, Annette devient à certains moments une espèce d'objet qui subit la dynamique de la pièce¹⁵. Tirillée, poussée absurdement par le couple, son jeu gestuel a pour fonction de préparer et d'introduire

14. D'ailleurs, elle sait très bien ce qu'il faut faire et quelles sont les règles sociales, même après la nouvelle douloureuse et inattendue de la mort de sa mère: "Ah! non! non! tu ne vas pas t'habiller comme ça! Tu aurais l'air d'avoir commandé ton deuil d'avance; ça ne se fait pas!" (III,39)

15. D'après Bergson (1993:44), cette dépersonnalisation et mécanisation des êtres est l'un des éléments qui provoquerait inmanquablement le rire: "Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose".

la troisième scène par le biais du rire, car le comique des gestes est en progression du moment où l'on entend la sonnette -et à ce moment-là les mouvements saccadés et incontrôlés sont ceux des époux en proie à un état de fébrilité qui les fait bouger sans arrêt (II, 28)- jusqu'à celui où elle est poussée vers la porte:

LUCIEN, *y allant également*.- Ah! çà, allez-vous vous grouiller? (*Au moment où Annette paraît, ils la saisissent chacun par un bras et la poussent devant eux.*)

ANNETTE, *revenant sur eux et chaque fois repoussée par Lucien et Yvonne dans la direction de la porte du fond, ce qui la fait en quelque sorte tourner comme un tonton. Avec des pleurs de rage dans la voix*.- Oh! non, ch'en ai assez, moi! Matame me paiera mon livre, che veux m'en aller. (II,30)

Ces mouvements frénétiques se répètent avec Joseph. À la fin de la troisième scène, devenu un guignol entre les époux furieux, il subit leurs injures et leurs coups pour être enfin rejeté hors de l'univers clos et infernal, quoique comique, du couple. Bousculé, ballotté d'un côté à l'autre de la scène, après chacune de ses questions affolées qui dévoilent le quiproquo sur lequel repose l'oeuvre, son jeu scénique suppose la rupture définitive de tout élément dramatique, qui reste en germe au long de la pièce. La gestuelle devient un ressort fondamental du comique de la pièce. Elle enrichit son côté traditionnel, et renforce en même temps le comique du langage. Feydeau ne se départ pas ici des usages verbaux propres du vaudeville: d'incessants jeux de mots, des jargons d'étranger, des équivoques, une parlure parfois très populaire, des mots d'esprit, des effets de contraste, sont savamment dosés pour que le rire et le sourire ne s'éteignent pas.

Une étude détaillée de tous les procédés du comique verbal employés n'étant pas ici de mise, je vais me limiter aux aspects les plus saillants, et qui prouvent, si besoin en est, la maestria de Feydeau dans l'emploi du langage comique. On remarque d'abord l'agilité des dialogues, accompagnés d'un mouvement gestuel ininterrompu. Dès le lever du rideau, Feydeau oppose les époux par des moyens verbaux très variés. Le premier d'entre eux, la répétition, est rythmé presque musicalement pour nous dévoiler leurs caractères. Face au ton confus du mari, celui coupant de l'épouse; face à l'attitude apparemment conciliante du mari, la mauvaise foi des répétitions obsédantes d'Yvonne, qui encerclent verbalement Lucien:

LUCIEN, *sur un ton confus*.- Je t'ai réveillée?

YVONNE, *sur un ton coupant*.- Évidemment, tu m'as réveillée! Tu ne penses pas que je t'ai attendu jusqu'à cette heure-ci?

LUCIEN, *bien sincèrement, comme soulagé, tout en pivotant pour aller vers la cheminée afin d'y déposer son bougeoir*. - Ah! tant mieux! (*Il fait mine de souffler sa bougie, mais s'arrête à la voix d'Yvonne.*)

YVONNE.- Comment, "tant mieux"! tu es content de m'avoir éveillée?

LUCIEN.- Mais non! je dis tant mieux...que tu ne m'aies pas attendu.

[...]

YVONNE.- Je te demande un peu si c'est une vie de rentrer à cette heure-ci! (I,13)

La variété et l'abondance de cet effet comique provoque inmanquablement le rire par son automatisme, vidant ainsi la pièce de tout contenu pathétique¹⁶. Et si dans l'exemple rapporté nous trouvons une alternance dans la répétition de deux expressions, dans d'autres passages une expression est reprise alternativement par les deux personnages, ou par l'un d'eux, toujours avec un rythme très soigné. Ainsi dans la séquence où nous apprenons la "vocation" de peintre de Lucien: "LUCIEN, *vexé*.- Je barbouille! YVONNE.- Absolument! Tant qu'on ne vend pas, on barbouille. Est-ce que tu vends? LUCIEN.- Non, je ne vends pas! Evidemment, je ne vends pas! La belle malice! Je ne vends pas...parce qu'on ne m'achète pas!...sans ça...! (I,16)". La formule, introduite par la question d'Yvonne et répétée trois fois par le mari dans une même réplique, augmente sa comicité grâce à la lalalissade d'un Lucien qui, par la logique absurde de ses propos, met en évidence ses capacités.

Utilisé insistamment par la femme, l'effet de répétition sert à définir ce personnage d'épouse acariâtre¹⁷ et souligne son humeur et ses obsessions -I,18; II,24; II, 25; II,26; II,27; III,31.... Ses questions maniaques -"Qu'est-ce que tu as?" (I,15); "Qu'est-ce que tu fais dans la cheminée?" (I,15); "Qu'est-ce que tu as encore?" (II,23)- reviennent sans cesse pour traquer ce mari faible et intimidé. Dans la bouche de Lucien, des variantes s'imposent: il reprend une expression en changeant le pronom personnel -"Non, mais tu es folle? [...] Elle est folle! elle est complètement folle!" (II,23)-, il utilise des interjections dont la suite, qui tient du son des clochettes, met en relief la comicité de sa fureur impuissante -"Oui, eh! ben... [...] Eh ben, bon! bien! ça va bien! (II,21)"-, ou il reprend inlassablement les mots comme dans une berceuse: "LUCIEN, *la tenant dans ses bras, et la secouant doucement comme un bébé qu'on veut consoler*.- Là! là! Allons, voyons! Allons! Allons!...Allons, voyons donc! sapristi de sapristi!...Allons! Voyons!...allons, voyons!...Allons, allons!" (III,35). Mais l'effet qui caractérise Lucien est plutôt l'interruption: bon nombre de ses répliques sont incomplètes, soit à cause des autres soit, et c'est le cas le plus fréquent, lui même interrompt ses phrases, s'aidant alors de la gestuelle. Ces répliques apparaissent surtout quand son interlocuteur est sa femme - "Ah! on va..."; "Ah? il faut..." (III,38)-, mais aussi quand il s'adresse à Joseph: "Bon! alors, voilà...euh!...vous...vous allez euh!... (*Joseph remonte*) Eh ben! où allez-vous? Où allez-vous?" (III,40). Par contre, le personnage de Joseph est décrit sommairement par

16. Sareil (1984: 144) définit exactement les résultats obtenus par l'utilisation de cet effet de comique verbal: "La répétition sert donc merveilleusement le rire puisque, en ayant l'air d'augmenter l'intensité pathétique de la scène, elle la vide en fait, sous certaines conditions, de son contenu émotionnel. D'un autre côté, la part d'automatisme qu'elle suppose, en ramenant à plusieurs reprises un même événement, est là pour nous rappeler qu'il s'agit d'un jeu destiné à notre divertissement".

17. À travers elle Feydeau semble viser parfois toutes les femmes, ou peut-être un type de femme -et aussi, pourquoi pas, un type d'homme!. C'est du moins ce que laisse supposer de manière comique cette généralisation absurde d'Yvonne: "c'est une chose connue: quand les maris découchent, les pendules de leurs femmes battent toujours la breloque..." (I,14)

la répétition monocorde et incessante de ses “Oui, monsieur”; des mots qui le désignent comme domestique, et qui servent à montrer son effarement et sa sottise (III,33;III,40;III,41-42).

Il existe aussi des répétitions en chœur du couple, chacun prononçant ses mots mais sur une même mélodie, que ce soit la rage contre Joseph et sa malheureuse méprise (III,46), ou leur propre mésentente conjuguée sur le mot “chameau”, attribué à la mère d’Yvonne (III,47). La dernière scène, après la retombée du rire imposée par la disparition du quiproquo central, fonde encore sa comicité sur l’effet de répétition: dans une espèce de résumé de la pièce s’accumulent des mots et des expressions qui reflètent les échanges verbaux du couple:

YVONNE, [...].- Misérable! il veut tuer maman! il veut tuer maman!

(Tout ceci jusqu’à la fin et pour ainsi dire ensemble)

LUCIEN, [...].- Oh! et puis assez! C’est le moment de dormir!

YVONNE, [...].- Scélérat! Assassin! Troppmann!

LUCIEN [...].- Vas-tu te taire! vas-tu te taire!

ANNETTE [...].- Voyons, mâtâme! monsieur!

YVONNE.- Il veut tuer maman! il veut tuer maman!

[...]

YVONNE, [...].- Et il dit que j’ai les seins en portemanteau.

ANNETTE.- Mâtâme! mâtâme!

LUCIEN, [...].- Oh! la barbe! la barbe!

YVONNE.- Il dit que j’ai les seins en porte-manteau!

LUCIEN.- La barbe! (IV,49)

Cet effet est un élément fondamental pour le développement de la pièce, car c’est aussi par le retour amusant d’un mot innocent -monsieur- qu’on souligne la fin du quiproquo; la comicité se déploie en outre par une deuxième méprise grivoise sur les mots, simplement amorcée, qui se défait aussitôt et qui atteint le public par le biais du couple. Leur surprise laisse libre cours à l’imagination:

YVONNE, *prostrée dans sa douleur, et d’une voix à peine perceptible*.- Ma pauvre mam... *(A ce moment seulement les derniers mots de Joseph frappent son cerveau, elle relève lentement la tête comme quelqu’un qui s’interroge, puis la tournant vers Joseph.)* Monsieur?

LUCIEN, *en même temps que sa femme*.- Monsieur?

YVONNE.- Maman était couchée avec un monsieur?

LUCIEN.- Quel monsieur?

JOSEPH, *avec une pointe d’inquiétude dans la voix*.- Mais... M. Fajole!... le père de madame!

YVONNE.- Mon père!

LUCIEN, *qui s'est levé et, les dents serrées, le menton en avant, s'est avancé jusque vers Joseph, le faisant pivoter vers lui d'une tape brusque sur le bras.*- Où ça son père? Qui ça son père? Ma belle-mère est veuve! (III,44-45)

En outre, on remarque très vite que même les noms des personnages sont une manifestation de la fantaisie verbale, qui consiste à affubler les personnages de noms évocateurs et amusants. La gradation de cet effet dans *Feu la mère de Madame* met en relief les intentions de l'auteur. Ceux que nous voyons sur scène portent des noms banals et adaptés à leur rôle, mais il n'en va pas de même pour ceux qui ne sont que nommés. Outre M. Borniol ou les camarades "nocturnes" de Lucien -M. Godot, les frères Espink-, tous aux noms évocateurs et aux sonorités plaisantes, quelques autres patronymes comiques se répètent à la fin de la troisième scène; encore une fois, la répétition sert à augmenter la puissance comique d'un moment clé de la pièce: la fin du quiproquo. Et puisque Joseph vient d'évoquer le gigot du dernier dîner de la mère, ces noms s'inscrivent dans la lignée alimentaire: M. Fajole fait penser aux flageolets, une bonne garniture pour le gigot; Pinnevinnette, du domaine de la botanique, tire surtout sa puissance comique de la répétition, qui met indirectement en relief son ridicule:

JOSEPH [...].- Ah! mon Dieu! vous n'êtes donc pas monsieur et madame Pinnevinnette!

YVONNE.- Pinnevinnette!

LUCIEN [...].- Mais non, monsieur, nous ne sommes, pas les Pinnevinnette!

YVONNE.- [...].- Est-ce que nous avons l'air de Pinnevinnette?

LUCIEN.- C'est sur le palier à droite, les Pinnevinnette! (III,45)

La répétition, utilisée comme un moyen pour introduire un autre personnage, devient un élément intégré dans la construction dramaturgique du texte. C'est le cas d'Annette, évoquée par Lucien et par Yvonne avant son entrée en utilisant alternativement les mots "bonne" et "Annette". Le rythme binaire du mot *-Annette-* et de l'expression *-la bonne dans mon lit-* se complique par l'apposition *dans mon lit* reprise avec sa variante *ton lit* dans la dernière réplique d'Yvonne, qui casse ainsi la mélodie en jouant en même temps avec tous les termes:

LUCIEN.- Ah! ça, comment, Annette? C'est Annette qui est dans ma chambre?

YVONNE [...].- Eh! bien! oui, quoi, Annette! Oui, Annette!

LUCIEN.- Ah! bien! elle est raide, celle-là! tu fais coucher la bonne dans mon lit, à présent?

[...]

LUCIEN.- C'est un comble! la bonne dans mon lit! Mais où est-ce que je vais coucher, moi, alors?

YVONNE.- Eh! bien...là (*Elle indique la chambre de gauche.*)

LUCIEN.- Avec la bonne?

YVONNE.- Quoi? “la bonne”? Quoi? “la bonne”? Maintenant que tu es rentré, Annette montera dans sa chambre et tu reprendras ton lit. (I,19)

Cet élément de la fantaisie verbale, source de comicité, accompagne et souligne les effets de contraste, qui se multiplient sous leurs diverses modalités. Il y a contraste entre les propos et le thème traité, par exemple, dans la séquence très connue où l’on raconte le dernier dîner de la mère d’Yvonne. Source intarissable du rire, cet effet est ici teinté de macabre, ce qui l’apparente au burlesque, et plus loin dans le temps, à la veine farcesque:

YVONNE.- Pauvre maman! dites-moi qu’elle n’a pas trop souffert. (*Lucien, voyant que ça peut durer longtemps, s’assied sur la chaise près de la cheminée.*)

JOSEPH, *heureux de donner à Yvonne cette consolation.*- Pas un instant;...Elle était très bien portante...elle avait mangé de bon appétit à dîner: deux tranches de gigot...

YVONNE, *avec émotion, les yeux au ciel.*- Deux tranches de gigot!

LUCIEN, *sur un ton navré.*- Deux tranches de gigot!

JOSEPH, *dans un soupir.*- Deux tranches de gigot, oui!. (III,44)

L’opposition entre le langage et les sentiments réels, entre le ton soutenu et celui propre de la comédie, apparaît dans d’autres cas: associé à la gestuelle, comme ici ou dans la séquence citée du flacon d’éther; ou par exemple dans la réplique isolée d’Yvonne, digne d’une tragédie, et son pendant, la réponse de Lucien, mélange burlesque de mots vulgaires et grandiloquents: “YVONNE.- Mon Dieu! au moment de partir, le courage me manque. LUCIEN, *remontant vers la sortie.*- Ben oui! ça ne m’amuse pas non plus, mais il y a de cruels devoirs dans la vie!” (III,44). Ce burlesque prend le dessus au moment de la disparition du quiproquo. Joseph, élément qui a “dérégulé” la mécanique du couple, se préoccupe de ce qu’il doit tout recommencer - “Oh! recommencer! Moi qui étais si content d’être débarrassé”(III,45)-, ce qui provoque une cascade de mots désobligeants accompagnés d’une gestuelle farcesque (III,45-46), et la mise à jour des sentiments du couple, soulignés par les mots du valet: “C’est trop fort, par exemple! vous m’engueulez parce que votre mère n’est pas morte! je n’y peux rien, moi!” (III,46).

Le domaine des langages comiques est représenté par le parler de la bonne alsacienne qui écorche constamment le français. Ce n’est pas une nouveauté, puisque la ridiculisation des parures paysannes ou provinciales ressort d’une longue tradition théâtrale. La comicité des répliques d’Annette repose presque exclusivement sur la déformation phonétique des mots. Cet effet est parfois augmenté par des moyens divers. Soit un autre personnage reprend à la lettre les mots déformés (III,42), soit les capacités linguistiques limitées du personnage provoquent un malentendu plaisant à un moment qui devrait être dramatique - apporter la salière au lieu des sels-, soit -et

l'emploi est assez original- on joue avec les mots en mauvais français et leur traduction directe dans la langue de la servante. L'accumulation de toutes ces possibilités provoque le rire dans la séquence de l'évanouissement d'Yvonne:

ANNETTE, *près de la cheminée*.- Mon Tié! Mon Tié!

LUCIEN, *enjambant Yvonne pour aller à Annette qu'il pousse vers la porte de gauche*.- Et vous, allez donc chercher du vinaigre, des sels, au lieu de crier: "Mon Tié! Mon Tié!" ce qui ne sert à rien!

ANNETTE.- Oui, moussié! (*En sortant*) Ach! Gott! Gott! Lieber Gott!

[...]

LUCIEN, *relevant la tête, regarde la salière, regarde Annette, regarde la salière, puis*.- Qu'est-ce que c'est que ça?

ANNETTE.- C'est la salière.

LUCIEN.- Qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse?

ANNETTE.- C'est moussié qui ma temanté ti sel.

LUCIEN.- Des sels, bougre de moule! pas du sel! Vous ne pensez pas que je vais saler madame. (III,32-34)

L'accident de langage qui consiste à déformer un mot par une fausse étymologie vient parfois remplacer l'effet plaisant de contraste entre le langage populaire et le soutenu, qui n'existe pas dans la pièce pour caractériser le couple, car leur registre de langue est semblable. L'ignorance d'Yvonne -et la mauvaise foi du mari, qui jouit de sa supériorité sur ce terrain-là- est soulignée ainsi de façon comique:

LUCIEN, *descendant à sa suite*.- Je n'ai que le choix... Tiens, par exemple, quand on a fait l'entrée d'Amphitrite... (*La toisant et avec un sourire un peu dédaigneux*.) Tu ne sais peut-être pas seulement ce que c'est que l'Amphitrite?

YVONNE.- Oh! n'est-ce pas? Je ne sais pas ce que c'est!...C'est une maladie du ventre!

LUCIEN, *ahuri*.- Quoi?

YVONNE.- Absolument!

LUCIEN, *pouffant*.- Une maladie du ventre! C'est la déesse de la mer.

YVONNE, *interloquée*.- Ah?...(*Acariâtre*.) Eh! quoi! je confonds!...je confonds avec l'entérite. (I,17)

Le comique verbal s'étale dans l'utilisation de procédés parfois décriés, mais savamment dosés par Feydeau. Calembours et jeux de mots égayent la pièce sans que l'esprit de l'auteur semble trop facile¹⁸. Et si certains de ces jeux de mots ou de mots à double sens nous échappent parfois partiellement, comme il arrive dans les farces

18. Gidel (1979: 301) signale les efforts de Feydeau pour éliminer ou estomper tout mot d'auteur trop facile, et comment il fait en sorte que les répliques spirituelles de ses oeuvres "paraissent[...] jaillir de la situation".

médiévales¹⁹, la plupart des effets de fantaisie verbale sont immédiatement perceptibles. Certains de ces effets verbaux comiques sont prononcés involontairement, d'autres le sont à bon escient. À l'occasion, les personnages eux-mêmes signalent un calembour ou certains traits d'esprit; l'effet est alors double: du point de vue dramaturgique, Feydeau évite le piège du trop écrit, de la facilité des mots d'auteur nuisibles à toute pièce théâtrale, en les mettant sur le compte du personnage; d'autre part, le fait que l'interlocuteur se rende compte de ce qu'il ne devrait pas avoir compris augmente la comicité par l'ironie implicite dans la réponse, ou par la façon dont il se met au même niveau de compréhension que le public, qui lui non plus, n'est pas dupe²⁰. La complicité qui s'en dégage rapproche ainsi ces types de théâtre de la réalité du spectateur:

YVONNE, *criant plus fort*.- Et ton chapeau!...il dégoutte.

LUCIEN, *tout abasourdi, se précipitant vers la porte du fond pour déposer chapeau et parapluie dans le vestibule*.- Oh!...je te demande pardon.

YVONNE.- Ne pas même voir qu'il rigole!

LUCIEN, *en sortant*.- Il a bien de la chance!

YVONNE, *rageuse*.- Oui, oh! fais de l'esprit! (I,14-15).

Feydeau se plaît même à déconstruire des métaphores, en restituant par exemple parodiquement le sens original du mot soleil, dans l'image établie par l'usage, de Roi-Soleil. Dans une première utilisation de cet élément de fantaisie verbale, c'est l'innocence de la réplique d'Yvonne qui provoque le rire, car seul le spectateur/lecteur est conscient de l'usage littéral de l'image -"Tu ne comptes pas rester en Roi-Soleil toute la nuit?"(II,23). Plus tard, Yvonne donne un sens littéral à une métaphore usée, en y ajoutant un ton ironique déplacé. Et le jeu sur le double sens des mots, né d'une originale association d'idées, vient enrichir la comicité de la scène. Car Yvonne utilise son ignorance contre Lucien, en retournant un mot et en lui donnant un sens

19. Un cas de double sens des mots nous a frappé, surtout parce qu'il se situe dans l'exposition même de la pièce. Lucien, en apparaissant sur scène, donne ce renseignement sur l'espace et le temps extrascéniques: "Je n'ai pas pu trouver de fiacre. Et il fait un temps! Il n'y avait que des lanternes pour Vaugirard ou le Château-d'Eau! On ne trouve jamais les lanternes de son quartier." (I,13). Il nous semble évident que, outre le sens propre de ces paroles, se référant aux lanternes des fiacres avec les noms qui signalaient leur trajet et leur dépôt, Lucien, en parlant des lanternes de son quartier, dit sans le savoir autre chose que le public de l'époque comprenait très bien. Ce deuxième sens devait être en rapport soit avec les lanternes rouges qui signalaient les maisons de passe, soit avec le sens du verbe 'lanterner', c'est-à-dire 'attendre'. Le sens second nous échappe, mais il est quand même perceptible dans la formulation d'une phrase tellement "ronde".

20. Comme le souligne Emelina (1991: 60) à propos des personnages du théâtre de boulevard, "Les personnages -charmants- ne vibrent pas. Ils virevoltent. Au sein des pires situations qui devraient donner *Manon Lescaut*, *Madame Bovary* ou le fait divers sanglant, ils prennent, contre toute vraisemblance, le temps de sourire ou de dire des mots d'auteur. S'ils paraissent si peu touchés, pourquoi le serions-nous davantage?"

banal -le Roi, la pièce de monnaie-, ce qui lui permet d'enchaîner la discussion sur un autre sujet, l'argent:

YVONNE, *parlant sur sa réplique*.- Mais il n'y a qu'à te voir! Il n'y a qu'à te voir! en quoi te déguises-tu! en Roi-Soleil! Je te demande un peu! te mettre en Roi-Soleil...par un temps de pluie! c'est ridicule!

LUCIEN, *il s'assied sur la chaise qui est à côté du secrétaire*.- Ah! tiens, c'est toi qui es folle!

YVONNE, *ne lâchant pas prise*.- Seulement, voilà! ça te flattait de te pavaner en Louis XV!

LUCIEN, *jette un regard de raillerie dédaigneuse sur elle, hausse les épaules, puis sur un ton détaché*.- Quatorze!

YVONNE.- Quoi, "Quatorze"?

LUCIEN.- Le Roi-Soleil, c'était Louis XIV.

YVONNE, *interloquée*.- Ah?... (*Se montant*) Eh! bien! soit! Louis XIV! (*Brusquement*.) Ah! C'est bien toi, ça! tu vas me chicaner pour un Louis et quand il s'agit de ton plaisir, tu n'y regardes pas. (II,26)

Le jeu sur le double sens des mots, alliés aux propos absurdes dans des moments supposés dramatiques²¹, servent à nous faire connaître les vrais sentiments d'un personnage: la réplique de Lucien après l'annonce de la mort de sa belle-mère dévoile entièrement son égoïsme -"Quelle catastrophe! Au moment où on allait se coucher!" (III,32); dans son insouciance, il commet une gaffe devant le domestique scandalisé, en extériorisant sa joie -"qu'est-ce que vous voulez! c'est pas tous les jours fête!..." (III,42)-, et il renchérit sur cet aspect-là avec insistance²², aidé du maladroit de Joseph (III, 40) pour tomber dans le burlesque:

LUCIEN.- [...] Je vous demande un peu ce qui pressait?...Evidemment, ma pauvre belle-mère, c'est très malheureux! mais, quoi? D'ici demain matin...elle ne se serait pas envolée!...et, au moins, madame n'aurait pas eu sa nuit troublée!... (*Un demi-ton plus bas*.) ni moi non plus!

JOSEPH.- Je suis désolé, monsieur! la prochaine fois je saurai. (III,34)

C'est ainsi que se trouve tournée en dérision une scène dramatique, et que les phrases toutes faites, devenues absurdes et déplacées -"Un peu de courage, que diable! tout espoir n'est peut-être pas perdu!" (III,35)-, augmentent la drôlerie de la situation

21. Tel le double sens qu'il accorde aux propos déplacés de Joseph, perçu seulement du public et appuyé par l'effet de répétition: "JOSEPH.- A cette heure ci, c'est de la veine de l'avoir trouvée. [la voiture]. LUCIEN.- Oui, ça c'est de la veine! il n'y a pas à dire, nous sommes en veine." (III,43)

22. Les exemples, appuyés par des didascalies, sont nombreux: "LUCIEN, *d'une voix tristement câline*.- Eh ben! oui! Eh! ben, oui!. Eh! bien, maintenant elle ne souffre plus! et tandis que nous sommes là à la pleurer...(Avec un fonds de rancune.) debout! elle repose, elle!...elle est bien heureuse!" (III,35).

sans permettre que le spectateur songe un instant à la gravité du moment. La comicità de la scène augmente avec des réparties dont la formulation absurde met Lucien en évidence face au lecteur/spectateur avisé. D'ailleurs, son appel au sens logique d'Yvonne tombe dans le vide; la réponse de celle-ci, qui se trompe sur les sentiments du mari, vient appuyer l'effet comique du dialogue et l'opposition caractérielle du couple: "YVONNE, *sur un ton larmoyant*.- Comment as-tu pu te laisser aller à l'appeler chameau? LUCIEN, *a un geste vague, puis, comme le meilleur argument du monde*.- Je ne pensais pas qu'elle mourrait! YVONNE.- Voilà! c'est ton châtiment aujourd'hui. (III,37)". Le rebondissement comique de la troisième scène, après le départ de Joseph, repose justement sur les vrais sentiments de Lucien, que cette mort arrangeait bien, et qui s'en prend à Yvonne et à sa mère pour avoir contrarié ses intérêts:

LUCIEN, *indigné*.- Oh! (*Après un temps, heureux de cette occasion de représailles*.) Eh bien! la voilà, ta mère! voilà ce qu'elle nous fait, ta mère!

YVONNE, *ahurie*.- Ah ça! qu'est-ce que tu as? Qu'est-ce qui te prend?

LUCIEN.- Oui! Qu'est-ce que je dirai au tapissier, moi, maintenant?...quand il apprendra que ta mère n'a jamais été morte? que tout ça c'était une blague?. (III,46-47)

La brièveté de la pièce impose peut-être l'absence de monologues. L'aparté est aussi très peu utilisé, alors que, comme le signale Gidel (1979, 325) il est l'un des éléments qui "contribuent à la drôlerie du dialogue de Feydeau". Nous en avons relevé trois, aux fonctions bien différentes, et tous dans la bouche de Lucien, ce qui semble indiquer qu'il est le seul à vouloir se cacher devant les autres. Le premier, marqué indirectement par la didascalie, découvre ses vraies pensées: "...madame n'aurait pas eu sa nuit troublée!...(Un demi-ton plus bas) ni moi non plus" (III,34). Un deuxième aparté, signalé par la didascalie, et pure pensée verbalisée, sert à souligner la gestuelle comique de la situation; il veut bien tenir son rôle d'époux complaisant, mais son égoïsme prend le dessus, et ses mots sont vides de toute vérité: "Ah! oui...ta pauvre, brave, et digne et sainte femme de mère! (*A part*.) Ce que j'ai mal aux reins!" (III,36). Le troisième semble plutôt un faux-aparté, avec rupture de l'illusion théâtrale, mais son insertion permet le doute: en tant que réplique intégrée dans le dialogue, il pourrait être entendu par Yvonne, si elle était capable d'entendre quelque chose à ce moment-là. En tant que faux-aparté²³, la didascalie indique comment le personnage s'adresse directement au public. Sa fonction dramaturgique est celle d'appuyer la conclusion de la pièce, avec l'abandon de l'époux vaincu, et l'amertume d'une querelle qui continue sans fin: "LUCIEN, *abandonnant la place et face au public*.- Oh! non! non! j'aime encore mieux coucher dans les draps de la bonne!" (IV,49).

Si à la lecture de cette oeuvre ce qui frappe d'abord est l'ampleur du texte didascalique, c'est surtout la vivacité et l'agilité du dialogue qui s'impose. Faits de

23. Pour la définition des apartés et faux-apartés, vid. Larthomas, 1980: 379-381.

répliques très brèves, avec des enchaînements, des parallélismes et des répétitions qui impriment un mouvement interne très vif à une pièce somme toute extatique -un seul lieu très bien délimité, avec seulement quatre personnages-, les dialogues de *Feu la mère de Madame* sont la preuve d'un style très vif, qui égaye immanquablement lecteurs et spectateurs.

Exemple épuré de ce qu'il y a de savant dans le théâtre de Feydeau, *Feu la Mère de Madame* étale un équilibre étonnant dans l'emploi des moyens scripturaux farcesques et des techniques du théâtre comique moderne. À côté du thème du couple et de l'importance des éléments scéniques et gestuels, nous pouvons percevoir comment les personnages, typés, proviennent en droite ligne de la farce médiévale. Cependant, la perfection structurale de la pièce, parfaitement équilibrée quant aux interventions des personnages, le traitement du temps et de l'espace, la maîtrise dans l'utilisation des ressources de comicité du langage, nous permettent de la placer parmi les meilleures comédies du théâtre français. *Feu la mère de Madame* prouve ainsi, par sa concentration et par sa richesse, les valeurs intrinsèques du théâtre d'un auteur trop légèrement jugé pendant longtemps.

Bibliographie

- BERGSON, H. 1993 (1940). *Le rire*, Paris, PUF, "coll. Quadrige".
- CORVIN, M. 1994. *Lire la Comédie*, Paris, Dunod.
- EMELINA, J. 1991. *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES.
- FEYDEAU, G. 1989. *Théâtre complet*, T. I-IV, Ed. établie et annotée par H. Gidel, Paris, Bordas, Classiques Garnier.
- GIDEL, H. 1979. *Le théâtre de Georges Feydeau*, Paris, Klincksieck.
- GIDEL, H. 1986. *Le Vaudeville*, Paris, P.U.F.
- GOLOPENTIA, S. 1993. "Les Didascalies de la source locutoire", *Poétique* 96: 475-492.
- JOMARON, J. (sous la dir. de). 1988. *Le théâtre en France, I, Du moyen Age à 1789*, Paris, Colin.
- LARTHOMAS, P. 1980 (1972). *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F.
- SAREIL, J. 1984. *L'Écriture comique*, Paris, P.U.F.
- VERSINI, G. 1977 (1970). *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, P.U.F.