

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ROMANISTIKY

Kateřina Divišová
Francouzská filologie a Portugalská filologie

Le théâtre de Georges Feydeau sur les scènes tchèques

(Tailleur pour Dames, Le Dindon, La Puce à l'oreille)

Georges Feydeau's Drama on Czech Stages
(Ladies' Dressmaker, Sauce for the Goose, A Flea in Her Ear)

Sous la direction de PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

OLOMOUC 2008

Je, soussignée, Kateřina Divišová, atteste avoir réalisé ce mémoire par moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans ce travail.

à Mladoňov, le 27 mars 2008

Je tiens à exprimer ici ma reconnaissance envers Marie Voždová pour sa contribution à la réalisation de ce mémoire.

Sommaire

Introduction.....	5
1. Georges Feydeau : magicien du vaudeville	7
1.1 Univers dramatique de Georges Feydeau	7
1.2 Georges Feydeau : triste roi du rire	13
1.3 Vaudeville selon Georges Feydeau	16
2. Georges Feydeau à la tchèque - <i>Tailleur pour Dames, Le Dindon, La Puce à l'oreille</i>	25
2.1 Conception de Georges Feydeau en République tchèque	25
2.2 Noeuds des intrigues	31
2.3 Différents éléments constituant noyau dramatique	35
2.4 Constellation des personnages	38
2.5 Langage en tant que source du comique délirant	44
2.6 Mises en scène feydeauiennes tchèques et critique théâtrale ..	56
3. Conclusion	64
Bibliographie	71
Webographie	74
Annexe	75

Introduction

« Le vaudeville, comme le reste, est une chose intéressante. La preuve, c'est qu'il n'y a pas beaucoup de vaudevillistes. Feydeau est le maître »¹.

Dans notre travail, nous allons étudier la réception du théâtre feydeauien sur les scènes tchèques. A cette fin, nous avons choisi trois pièces suivantes : *Tailleur pour Dames*, *Le Dindon*, *La Puce à l'oreille*. En nous appuyant sur la presse traditionnelle et électronique², nous allons rechercher non seulement les réactions de la critique dramatique, mais aussi celles du public.

Les données mentionnées ci-dessous proviennent de diverses sources d'informations. Nous avons consulté les dictionnaires, plusieurs recueils traitant l'histoire de la littérature et d'autres documents pour présenter d'abord la personnalité de Georges Feydeau en tant que dramaturge et ajouter les références historiques importantes. Nous allons également expliquer le terme de vaudeville et les spécificités de ce genre comique.

Ensuite, nous allons exécuter une analyse concernant les principaux procédés dramatiques autant que les éléments fonctionnels essentiels dans l'oeuvre de l'auteur pour pouvoir montrer comment sont-ils appliqués dans la conception tchèque. Il faut signaler l'importance des enregistrements vidéo qui ont permis d'approfondir l'analyse de différentes représentations concernant les pièces de Feydeau dont il sera question.

La popularité de l'auteur et la persistance de son succès mène les théoriciens du théâtre comme d'autres spécialistes en art dramatique à s'adonner à l'étude de cet univers énigmatique. En France, il y en a vraiment beaucoup et nous allons maintenant rappeler les plus remarquables. Parmi les contemporains de Feydeau comptent, entre autres, deux metteurs en scène, Sacha Guitry et

¹ Tristan Bernard cité par Jules Renard dans *Journal* (1902), www.alalettre.com/feydeau-intro.htm (accès le 2 décembre 2006).

² Il s'agit de sites officiels des théâtres régionaux fournissant des informations sur différentes adaptations présentées (voir annexe).

Marcel Achard, qui ont étudié la réalisation de ses pièces. Il ne faut même pas oublier le nom de Francisque Sarcey, critique dramatique et journaliste, ayant abordé la question du fonctionnement de son théâtre. A l'époque actuelle, c'est Bernard Murat et surtout Henry Gidel, biographe et écrivain, qui consacre une grande partie de son oeuvre à pénétrer les mystères du mécanisme inventé par l'auteur. Malheureusement, dans le contexte tchèque, la problématique du théâtre feydeauien n'est pas suffisamment élaborée bien que l'auteur mérite notre attention sans aucun doute. Pour cette raison, nous allons tenter de redresser ces torts.

1. Georges Feydeau : magicien du vaudeville

1.1 Univers dramatique de Georges Feydeau

« Vaudeville. Sortes de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poème jusqu'au règne de Charlemagne; mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans Val-de-Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis, par corruption, vaudevilles.

L'air des vaudevilles est communément peu musical : comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très piquants et de très plaisants »³.

L'expression de vaudeville provient d'une déformation de « vaudevire » en « vaudeville » qui se produit au XVIIe siècle. A l'origine, ce mot signifie une chanson bachique, gaie, malicieuse et satirique dirigée contre les Anglais dont le père est un poète normand Olivier Basselin (vers 1400-1450) qui compose des « vaux-de-vire » ou bien « vaudevires », cela veut dire des chansons dans la Vallée ou le Val de Vire⁴. Ces chansons sont très populaires et appréciées par des campagnards et passent, peu à peu, dans les villes pour devenir plus tard « vaudevilles » ou « voix-de-ville ». Ensuite ce terme désigne un spectacle ou plutôt une pièce entrecoupée d'airs grivois, de ballets et d'acrobaties. Il s'agit donc des vaudevilles primitifs qui sont parfois nommés aussi « pièces en chansons »⁵.

Dès le XVIIIe siècle, nous pouvons parler de l'opéra comique grâce au développement considérable de la partie musicale des pièces. C'est surtout Lesage, Fuzelier, Piron et Dorneval qui s'adonnent à composer les comédies pour le théâtre de la Foire qui représente ainsi le berceau de l'opéra comique. Il s'agit des pièces musicales où on rencontre la parole aussi bien que la danse et la musique, celle-ci

³ Jean-Jacques Rousseau, Article « vaudeville » dans *Dictionnaire de musique* (1738), www.musicologie.org/sites/v/vaudeville.html (accès le 25 avril 2007).

⁴ Selon la rivière de Vire située dans la région natale d'Olivier Basselin.

⁵ PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert et Dictionnaires, 2002, p. 592.

figure sous forme de couplets chantés sur des airs déjà connus qui sont représentés soit à la fin de certaines scènes soit à la fin des actes⁶.

Ensuite, vers la fin du XVIIIe siècle, l'opéra comique est mise en concurrence avec une nouvelle forme de la comédie appelée souvent la « comédie avec vaudeville ». Elle est caractérisée par les éléments dramatiques, débarrassée des chants (en majeure partie) et elle conduit à la variété légère de la comédie d'intrigue reposant sur le phénomène de quiproquo, l'action et les dialogues vifs, parfois même piquants. Le premier théâtre du Vaudeville est fondé en 1792 grâce à Pierre Barré (1749-1832) et son compagnon Piis (1755-1832) et leur attachement chaleureux à ce genre dramatique. Pierre Barré écrit de nombreuses pièces assez réussies en collaboration avec d'autres auteurs⁷.

Le vaudevilliste important du XIXe siècle est représenté par Eugène Scribe (1791-1861), auteur et coauteur de plus de 400 comédies et vaudevilles qui connaît un véritable succès auprès du grand public. Le genre fleurit de manière impressionnante après 1870. Il y a deux grands auteurs qui laissent des traces vraiment marquantes par l'intermédiaire de leurs pièces célèbres et leur ingéniosité. C'est surtout Eugène Labiche (1815-1888), auteur de 200 pièces environ et Georges Feydeau (1862-1921), surnommé « le roi du vaudeville », maître du comique de situation qui montre le génie de l'art dramatique dans sa production abondante et riche.

Georges Feydeau entre en scène théâtrale française en 1882 avec une de ses oeuvres appelée *Par la Fenêtre*. La première représentation publique de cette comédie en un acte a lieu le 9 septembre de la même année au casino de Rosendaël⁸. Malgré son âge, ces débuts dramatiques sont bien accueillis et nous pouvons constater que c'est un excellent point de départ de toute sa carrière.

⁶ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 402.

⁷ LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris, S.E.D.E, 1961, p. 895.

⁸ Petite station balnéaire située à proximité de Malo-Les-Bains (près de la Belgique).

Encouragé par le succès, il continue à écrire d'autres pièces qui sont également appréciées par la critique et dont nous citons les plus réussies : *Amour et piano* (janvier 1883) et *Gibier de potence* (juin 1883). Feydeau ne se consacre pas uniquement aux pièces de théâtre proprement dites, mais il rédige aussi plusieurs séries de monologues⁹. Ceux-ci sont récités soit par lui-même soit par des acteurs ou actrices pendant les représentations privées dans maints salons parisiens où il établit des relations intéressantes et inestimables à la fois.

Ce jeune auteur dramatique dispose du talent qui lui permet de capter la faveur d'un grand public en très peu de temps. Or, la première partie de sa carrière marquée par un véritable triomphe, presque incroyable, est couronnée par la représentation de la comédie cette fois en trois actes intitulée *Tailleur pour Dames* (décembre 1886).

Il fait ensuite une courte pause quant aux représentations disons réussies et pendant ce temps-là, il crée de nouveaux monologues et travaille en collaboration avec d'autres auteurs¹⁰ dont Maurice Desvallières (1857-1926) devient son collègue principal. Malheureusement, il ne propose que des pièces de moindre qualité ou bien de valeur plutôt médiocre qui n'enchantent ni la critique, ni le public.

Il faut encore ajouter que sa vie privée connaît, elle aussi, de grandes contrariétés sous forme de difficultés financières non négligeables à cause de sa passion qu'il éprouve pour toutes sortes de jeux (spéculation boursière avant tout, puis courses de chevaux, baccara, roulette,...). Même ses tentatives sérieuses pour devenir acteur du théâtre restent à remplir.

Après plusieurs années de défaite, Feydeau surprend en 1892 avec trois nouvelles comédies, toutes en trois actes, *Monsieur chasse* (avril), *Système Ribadier* (novembre) et la plus célèbre *Champignol*

⁹ *Le Mouchoir*, *J'ai mal aux dents* (1882), *Le Potache*, *Le Petit Ménage* (1883).

¹⁰ Albin Valabrègue (1853-1934), Maurice Hennequin (1863-1926).

malgré lui (novembre). Il devient ainsi auteur dramatique d'une importance considérable qui jouit d'une bonne réputation notamment pendant la Belle Époque¹¹. C'est la période des « années folles » qui commence vers 1890 et finit à l'aube de la Première Guerre mondiale, donc en 1914. Malgré les difficultés d'ordre socio-économique et politique, la France vit une nouvelle ère de croissance. Ce pays éprouve beaucoup de changements dans tous les domaines de l'activité humaine qui portent essentiellement sur la deuxième révolution industrielle touchant toute l'Europe.

C'est une période riche en découvertes techniques dont nous pouvons citer la photographie et surtout le cinématographe¹² qui représentent les principaux symboles de ce grand succès. Il faut également mentionner l'Exposition Universelle de 1889 qui se rapporte au premier lieu à la présentation de la Tour Eiffel et celle de 1900 qui est associée au nom de la lumière et de l'électricité.

La Belle Époque, ce sont les premières bicyclettes et automobiles circulant dans les rues parisiennes, les avions qui planent le ciel, les murs de Paris envahis par de nombreuses affiches en couleurs, les tableaux de Chéret, Toulouse-Lautrec ou Mucha et les romans de Maupassant, Zola, Balzac.

Ce sont aussi de belles dames portant les robes qui accentuent leur silhouette féminine, puis les chapeaux extravagants, les ombrelles et d'autres accessoires nécessaires. En général, les hommes élégants sont vêtus d'un pantalon, d'une veste et d'un gilet. Pour être à la mode, il ne faut pas oublier les gants sobres autant que la montre à chaînette d'or – c'est presque une obligation.

Cette période est visible et perceptible surtout dans les grands boulevards parisiens qui représentent, pour la bourgeoisie moyenne, le noyau de la vie mondaine tout autant que le centre de son intérêt. L'ambiance générale de la métropole est favorable à la diversité

¹¹ Cette expression prend naissance à posteriori pour manifester la nostalgie et le regret liés à une période brillante et heureuse.

¹² Le premier film de l'histoire du cinéma est présenté par les frères Lumière le 22 mars de 1895 à Paris et porte le titre de « La Sortie de l'usine Lumière à Lyon ».

culturelle qui est de plus en plus accessible aux gens et ceux-ci en profitent avec enthousiasme. Ils fréquentent les cafés, les cabarets, les salons, les salles de concert et les galeries d'arts pour pouvoir absorber tout ce qui leur a manqué auparavant. Ces boulevards représentent même le lieu où les artistes comme les littérateurs peuvent réaliser leurs rêves lointains, leurs projets non accomplis. A l'époque, le théâtre en tant que partie de la culture occupe une place assez importante, surtout pour le groupe mentionné ci-dessus, c'est que la capitale offre une trentaine de salles de différents types¹³.

Revenons maintenant à la personnalité de Georges Feydeau, reconnu non seulement dans le monde théâtral professionnel, et à ses succès qui l'accompagnent vers la gloire qui ne cesse de briller encore aujourd'hui. Il appartient aux vaudevillistes les plus prometteurs de sa génération. A savoir, le théâtre joue à l'époque un rôle significatif du point de vue social. Nous allons citer une phrase qui montre bien l'influence du milieu théâtral sur les auteurs, directeurs, journalistes et d'autres personnes qui ont quelque chose en commun avec les précédents que nous venons d'alléguer. En effet, ce n'est plus une question de métier, mais plutôt d'un certain mode de vie, d'une vocation. « *Ces quelques centaines de personnes contribuent ainsi à édifier une sorte de civilisation théâtrocratique dont le Boulevard constitue le sanctuaire ...* »¹⁴.

D'après la critique, les spectateurs sont vraiment ravis de pouvoir assister aux pièces abondamment représentées sur les scènes théâtrales parisiennes. Feydeau est un auteur préféré et en même temps actif qui continue à travailler de façon intense ce qui mérite sans aucun doute notre admiration. Sa célébrité dépasse les frontières de son pays et le nom de Georges Feydeau devient notion de valeur en Europe (notamment en Angleterre et en Italie) comme

¹³ Le Palais Royal, les Nouveautés, l'Athénée comique, le Vaudeville, la Renaissance, le Théâtre Cluny,...

¹⁴ GIDEL, Henry, *Théâtre complet de Georges Feydeau*, Tome I, Paris, Bordas, 1988, p. 17.

aux États-Unis et en Amérique du Sud ce qui prouve le fait que ses comédies sont traduites dans de nombreuses langues.

Relevons quelques-uns de ses chef-d'oeuvres les plus célèbres. En 1894, il présente *Un Fil à la patte* (janvier) et *L'Hôtel du Libre-Échange* (décembre), deux ans plus tard c'est la comédie appelée *Le Dindon* et en 1899 l'auteur connaît un véritable triomphe avec *La Dame de chez Maxim*. Il s'agit d'une pièce en trois actes qui est jouée toute l'année. Le nombre de représentations atteint un millier environ ce qui est surprenant et inattendu. Ses réussites tout autant que son bonheur créateur duquel il dispose notamment dans le champ dramatique illustrent la force qui le pousse à écrire. D'autres vaudevilles faisant partie de la liste qui suit, reçoivent également un bon accueil du public : *La Duchesse des Folies-Bergère* (1902), *La Main passe* (1904), *La Puce à l'oreille* (1907) et *Occupe-toi d'Amélie* (1908).

L'année 1908 signifie une certaine rupture dans l'oeuvre de Feydeau car depuis ce temps, il quitte pratiquement le domaine de grands vaudevilles, autrement dit, des pièces dont l'imbroglio est basé sur le comique de situation. Et il se consacre avant tout à créer des comédies en un acte¹⁵ dont le thème est tiré d'un vaste monde concernant les couples et leur vie commune pleine de crises (parfois il trouve l'inspiration de sa propre vie, de son échec conjugal). Le nombre de personnages est réduit au minimum et les dialogues deviennent plus courts, plus concrets. D'après Henry Gidel, spécialiste des questions théâtrales et surtout de la dramaturgie feydeauienne, il s'agit des farces proprement dites, mais ce chapitre ne correspond pas forcément à notre intention.

¹⁵ *On purge Bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue !* (1911), *Hortense a dit : « Je m'en fous »* (1916).

1.2 Georges Feydeau : triste roi du rire

Georges Feydeau¹⁶ appartient certainement parmi les plus grands auteurs dramatiques jouissant d'une réputation internationale. Or, sa vie personnelle est loin d'être si bien organisée et en même temps amusante ou bien nonchalante comme il le montre tout au long de son oeuvre.

Nous pouvons dire que sa carrière de dramaturge commence déjà pendant son enfance quand il essaie d'écrire ses premières pièces de théâtre. Encouragé par son père¹⁷, il continue à composer pour connaître le premier grand succès avec *Tailleur pour Dames*, et cela non seulement auprès du public, mais aussi de la critique. Cette période de réussite est remplacée par plusieurs années de défaite. Heureusement, ce mal est rompu peu après par la création de *Monsieur chasse* et *Champignol malgré lui*, les deux pièces sont représentées en une année et sont très bien reçues.

Feydeau devient de plus en plus connu en France comme à l'étranger (surtout en Europe). Il crée régulièrement une à quatre pièces par an ce qui lui apporte vraiment beaucoup d'argent tout autant que contrariétés. Il fréquente de nombreux cabarets, cafés et restaurants parisiens en compagnie de journalistes, hommes politiques, financiers, littérateurs, peintres, écrivains, poètes et d'autres artistes de l'époque; pourtant il reste solitaire. Même s'il se trouve dans un milieu effréné, il s'exprime exceptionnellement en disant quelques mots. Il semble être enfermé dans son propre monde réservé uniquement au théâtre.

Les chroniqueurs disent qu'il va souvent au Café Napolitain et qu'il dîne, tous les soirs ou presque, au célèbre restaurant Maxim's. Là, il se mit à table, allume son cigare et observe en fumant la vie mondaine, riche en petites histoires et scandales, palpiter autour de

¹⁶ Georges-Léon-Jules-Marie Feydeau, fils d'Ernest Feydeau et de Léocadie Bogaslawa Zélewska, né le 8 décembre 1862 à Paris, mort le 5 juin 1921 à Rueil Malmaison.

¹⁷ Ernest Feydeau, auteur du roman « *Fanny* » (1858).

lui. La bohème parisienne représente ainsi une source inépuisable d'inspiration et d'idées, Feydeau en tire les futurs acteurs de ses vaudevilles. Il aime aussi flâner sur les boulevards vides, calmes, enténébrés. C'est peut-être pour pouvoir absorber toutes les sensations acquises ou bien (et) réfléchir sur ses imbroglios, intrigues, répliques et quiproquos.

Bref, il vit la nuit et dort le jour ce qui a une incidence désastreuse sur sa vie privée. D'un côté, il rassemble assez d'informations pour les pièces que nous admirons aujourd'hui mais, de l'autre côté, il s'éloigne énormément de son épouse et ses enfants. Les problèmes conjugaux s'aggravent de plus en plus et toute la communication au niveau familial cesse pratiquement d'exister pour enfin aboutir à la crise permanente et irréversible. Une fois, quand les murs de sa chambre sont peints, il décide de se réfugier pendant quelques jours dans l'hôtel Terminus pour que son activité créatrice ne soit pas dérangée et il y reste dix ans environ.

L'auteur a besoin d'être seul avec toutes ses pensées et réflexions profondes. Il est plongé dans la solitude qui lui est nécessaire et il en profite de fond en comble ce qui prouve d'ailleurs la production féconde de son oeuvre. Feydeau est un mélancolique « sans émotions », une de ses constatations à propos des spéculations boursières en témoigne : « *On m'a dit que j'avais gagné des millions. Je n'ai jamais vu cinquante mille francs* »¹⁸. Sur le déclin de l'âge, il souffre de troubles psychiques et doit être installé dans le sanatorium pour maladies nerveuses où son étoile cesse de briller en peu de temps.

Nous nous permettons d'ajouter quelques mots de Robert de Flers¹⁹ (1872-1927) qui rendent encore mieux la personnalité assez compliquée, énigmatique et difficilement pénétrable de ce grand dramaturge.

¹⁸ FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948, p. 11 (Introduction par Marcel Achard).

¹⁹ Dramaturge contemporain et ami de Feydeau.

« Je revois Georges Feydeau : son élégance, sa distinction physique, son air souriant et détaché, son geste plein de franchise et d'aisance et qui n'avait jamais eu la peine d'accompagner une pensée médiocre ou une parole vulgaire. Chez lui, tout était grâce et bonne grâce, par le don, par l'absence d'effort. Jamais aucun homme ne fut à un tel point dépourvu du soucis de l'attitude et de la préméditation de paraître. Certaines personnalités se constituent petit à petit, péniblement, durement, à force de concessions, de sacrifices et de volonté patiente. La personnalité de Feydeau était de tout devoir à la nature et de s'abandonner librement à son conseil. Et, par là, ce fut un poète. Qui donc savait mieux que lui tout ce qui peut s'envoler de fantaisie et de désenchantement dans la fumée d'un cigare ? À travers son nuage léger, il observait les hommes, si l'on peut dire, avec une distraction attentive. Il rêvait sans cesse. Mais comme les étoiles lui paraissaient trop loin, comme le clair de lune lui parassait trop pâle et que l'idéal lui semblait un peu fatigué, il rêvait à la vie, et c'est pourquoi il ne souriait qu'à peine. Ce grand assembleur de joies était un mélancolique. Aussi bien, et toujours le plus naturellement du monde, il se plaisait à être un vivant et charmant paradoxe. Il était infiniment cordial avec quelque froideur, très sensible sous une apparente indifférence, ambitieux avec modestie, travailleur avec nonchalance, de belle humeur avec tristesse »²⁰.

²⁰ FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948, p. 10 (Introduction par Marcel Achard).

1.3 Vaudeville selon Georges Feydeau

« Faites sauter le boîtier d'une montre et penchez-vous sur ses organes : roues dentelées, petits ressorts et propulseurs – mystère charmant, prodige ! C'est une pièce de Feydeau qu'on observe de la coulisse. Remettez le boîtier et retournez la montre : c'est une pièce de Feydeau vue de la salle – les heures passent, naturelles, rapides, esquisses... »²¹.

Quant au monde dramatique, Georges Feydeau devient notion par excellence. Nous pouvons trouver plusieurs expressions venant de la plume des critiques qui qualifient ce grand auteur en exaltant son immense talent et glorifiant son art extraordinaire. Voilà quelques-unes : « virtuose du vaudeville, homme de théâtre complet, maître du rire, magicien du vaudeville pur, horloger, ingénieur, inventeur, joueur d'échecs ou bien mathématicien, ... ». Ces images (fortement) allégoriques vont aider lecteur à comprendre non seulement la conception-même de l'oeuvre, mais aussi le fonctionnement ponctuel de ses pièces en dévoilant les secrets de cet univers théâtral feydeauien. Il est hors de tout doute que sa principale contribution consiste à renouveler le genre de vaudeville tout en respectant et maintenant les procédés approuvés par ses meilleurs prédécesseurs. Feydeau réussit à conduire le vaudeville jusqu'à la perfection.

Comment est-il parvenu à cette « révolution » ? Sur quoi repose donc son originalité largement discutée ? Quels sont ses changements et innovations ? Pourquoi ses pièces sont tellement amusantes ?

Pour pouvoir répondre à ces questions, il faut d'abord effleurer le fond concernant la création de ses précurseurs – Eugène Scribe et Eugène Labiche. Nous sommes redevables à ce premier d'avoir inventé le type de pièces de théâtre au rythme vif, à la mise en scène précise et soignée qui se caractérise par une construction dramatique capable de conquérir le public grâce à son style unique. Dans ses vaudevilles, il part en général d'une situation courante,

²¹ Selon Sacha Guitry, www.alalettre.com/feydeau-intro.htm (accès le 2 décembre 2006).

apparemment banale, qui débouche sur une suite de revirements inattendus et donc comiques.

Eugène Labiche, un autre grand représentant du vaudeville et véritable auteur satirique, enrichit ce genre essentiellement par ses observations attentives et minutieuses de la société bourgeoise (à laquelle il appartient) avec tous ses vices et peccadilles. Il développe le thème de l'argent, décrit bien son rôle et montre son énorme puissance. Les intrigues sont plus compliquées qu'auparavant et la psychologie des personnages tient une place de plus en plus importante. C'est un mélange de quiproquos, hasards et humour désarment.

Feydeau enrichit, modernise, rénove, développe, réanime, vivifie, panache le vaudeville en particulier par une étude plus approfondie des personnages et par la précision ponctuelle quant au mécanisme déclenché dans chacune des scènes. En ce qui concerne le choix des motifs, l'auteur applique sa propre stratégie, fidèle à ses principes. Il part toujours d'une situation réelle plus ou moins habituelle de la vie quotidienne et n'invente pas beaucoup. Il observe tout simplement les gens vivre autour de lui qu'il place ensuite dans une situation dramatique en les laissant parler, réfléchir, agir plus ou moins spontanément. En d'autres termes, il découpe la vie en images respectives pour pouvoir les mettre en scène.

Comme nous avons déjà mentionné, la base de ses pièces repose essentiellement sur les quiproquos. Mais il ne faut pas oublier d'autres procédés utilisés tels que les péripéties constituant l'intrigue-même et de nombreux rebondissements qui se suivent l'un par l'autre. Il s'agit d'un projet assez compliqué qui nécessite un véritable architecte capable de gérer toute sa complexité, assurer sa cohérence indispensable et entretenir sa rigueur d'organisation exceptionnelle. Or, il existe plusieurs facteurs importants qui « construisent » le théâtre de Georges Feydeau. C'est avant tout le mouvement, les personnages et le langage que nous allons présenter individuellement ci-après.

Chez Feydeau rien ne se passe par hasard. Tout est bien calculé, préparé d'avance ayant une fonction définie. Le mouvement physique en tant qu'élément majeur représente une sorte de moteur qui a pour conséquence de lancer toute action. L'auteur le caractérise très clairement. Selon lui, c'est « *La condition essentielle du théâtre et, par suite ... le principal don du dramaturge ...* »²². Il maîtrise le mouvement de manière inimaginable, comme prouve d'ailleurs l'ensemble de son oeuvre. Ses pièces sont toutes transformées en certaine « machine surpuissante » qui fonctionne parfaitement et qui est loin d'échouer. Elles se distinguent par un dynamisme étonnant qui domine surtout le second acte vu que le premier est consacré à l'exposition et le dernier au dénouement (à savoir, la majorité de ses pièces est déployée sur trois actes).

La rapidité s'intensifie encore par l'intermédiaire d'abondantes péripéties ou bien coups de théâtre qui ont pour effet de changer la direction du déroulement déjà existant. Chaque mouvement du corps, chaque geste, chaque réplique, chaque entrée, chaque sortie, chaque déplacement sur scène et chaque objet occupe une place déterminée au préalable.

Pour que tout puisse fonctionner, il faut que les acteurs suivent ce plan bien détaillé en respectant les règles du jeu. C'est vraiment très important et Feydeau en est conscient ce qui démontrent de nombreuses indications textuelles et scéniques concernant la mise en scène dans ses manuscrits. « *Le manuscrit d'une de ses pièces compte toujours cent pages de plus que n'importe quel autre. Cent pages d'explications* »²³. Il n'hésite pas à surveiller personnellement l'étude de telle ou telle pièce en se déplaçant souvent, et cela non seulement dans le cadre de la France, mais aussi à l'étranger. Là, il vérifie soigneusement si ses exigences sont remplies, si les metteurs en scène saisissent complètement son objectif, enfin bref, si les

²² BRISSON, Adolphe, « Une leçon de vaudeville » in *Portraits intimes*, Paris, Colin, 1901, 5e série, p. 15.

²³ FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948, p. 14 (Introduction par Marcel Achard).

didascalies sont respectées ou non. Il maintient toujours son point de vue et reste sur ses positions en étant tatillon sinon têtue. Grâce à son tempérament et son goût du travail, il crée un spectacle impeccable dans lequel toutes les parties de la mosaïque imaginaire s'engrènent, l'une dans l'autre, pour enfin former une image complète – franchement miraculeuse.

L'auteur instaure des lois strictes et rigides qu'il faut suivre dont nous allons présenter une qui est considérée la plus importante : « *Quand, dans une de mes pièces, deux de mes personnages ne doivent pas se rencontrer, je les mets le plus tôt possible en présence* »²⁴. Quant aux personnages, il y en a trois types ou encore mieux catégories que nous pouvons trouver dans l'oeuvre de Feydeau.

D'abord, ce sont les protagonistes principaux ou bien les représentants essentiels qui sont issus, dans la majorité des cas, de la haute société aisée appartenant au milieu bourgeois. Ce sont les hommes honorables exerçant différentes professions considérées : avocats, médecins, commerçants, rentiers, architectes et maints autres. Ils ont tous (ou presque) plusieurs traits de caractère en commun. Comme il était déjà dit, ils sont riches et occupent une position considérable dans la société bourgeoise de l'époque. Ils semblent être vertueux, bien rangés et pleins d'abnégation, mais ce n'est qu'une apparence menteuse dont ils tirent avantage pour pouvoir tromper leur entourage. Autrement dit, ils se cachent sous un masque sérieux et donnent aux autres une simple illusion de la sagesse. Or, en réalité tout marche de manière tout à fait différente. Ce sont les hommes d'âge moyen qui sont vraiment égoïstes, cyniques, puis rogues, cabotins, parfois aussi argutieux, mesquins et il ne leur manque ni vanité, ni ruse, ni malice.

Après avoir fait une courte analyse dans l'univers feydeauien des personnages, nous pouvons constater que les défauts prédominent

²⁴ FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948, p. 14 (Introduction par Marcel Achard).

sans contredit ce qui prouve une véritable liste des caractéristiques humaines négatives que nous venons de citer dans le paragraphe précédent. C'est évident et logique en même temps. A savoir, les qualités ne disposent pas d'autant d'espace et de liberté en ce qui concerne le comique et ses procédés que les défauts sus-mentionnés. Nous supposons ainsi qu'il s'agit d'une de nombreuses intentions de l'auteur sur lesquelles il met un accent particulier.

A la différence du groupe antécédent, la seconde (et non pas secondaire) catégorie appartient au monde purement féminin. Soit il s'agit des femmes légitimes de nos héros principaux soit des femmes de moeurs légères. Les premières sont en général des épouses fidèles, parfois aussi naïves, mais surtout loyales envers leur conjoint car elles éprouvent pour eux des sentiments angéliques et sincères. Elles sont contentes de mener une vie heureuse, tranquille, harmonieuse qui ressemble presque au paradis sur terre et sont très fières d'avoir le mari parfait correspondant au rêve de jeune fille. Par contre, les dernières personnifient une certaine coupure sinon rupture dans les relations personnelles apparemment idylliques et représentent une véritable menace pour le couple. « *La cocotte était un personnage traditionnel du vaudeville ... mais elle n'y exerçait le plus souvent qu'une fonction mineure ...* »²⁵.

Comme nous avons déjà allégué, Georges Feydeau introduit vraiment beaucoup d'innovations dans ce genre dramatique. Et c'est surtout lui qui attribue une telle importance à « la femme de la pire société »²⁶. Ce personnage dispose d'un pouvoir énorme. Elle joue au fait le rôle d'initiatrice quant aux situations comiques, provoque et conséquemment déclanche maintes péripéties surprenantes, inattendues²⁷.

²⁵ GIDEL, Henry, *Théâtre complet de Georges Feydeau*, Tome I, Paris, Bordas, 1988, p. 59.

²⁶ Collectif d'auteurs, *Lexis Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 2002, p. 364, (Proust).

²⁷ *Un Fil à la patte* (1894), *La Dame de chez Maxim* (1897), *Occupe-toi d'Amélie* (1908).

Les deux types de personnages que nous venons d'évoquer aident donc à créer l'essence de l'effet inénarrable qui est exécuté avec virtuosité de la part de Feydeau. Ils représentent une certaine force motrice qui sert à produire le comique dans chacune de ses pièces.

Mais il ne faut non plus oublier d'autres personnages, disons assistants ou bien d'accompagnement, qui sont nécessaires pour tout le déroulement de l'action sur scène. Pour cette raison, nous nous adonnons brièvement à ceux qui constituent l'ultime catégorie de personnages – cela veut dire ceux qui complètent le contour de l'histoire. Excepté les couples mariés, ce sont d'autres membres de famille comme cousins, belles-mères, oncles ou neveux et encore ceux qui les entourent : domestiques, servantes, portiers, cuisinières et mille autres qui contribuent à former le système dramatique dans toute sa complexité.

Dans ses pièces, l'auteur propose aux spectateurs une foule immense de gens variés et vraisemblables à la fois. C'est surtout grâce à sa capacité d'observation qu'il transmet la vie réelle (du moins ses quelques traits) aux planches, qu'il crée des personnages crédibles, humains et attachants. Nous ne les soupçonnons guère d'artificialité, bien au contraire, nous les trouvons authentiques et nous avons confiance en eux ce qui est très important notamment pour le théâtre.

Il est de notoriété publique que le succès continu de Feydeau est dû surtout à son talent extraordinaire de dramaturge. Même le langage utilisé dans l'oeuvre ne fait pas exception. A l'inverse, l'omniprésence de la langue sous différentes formes souligne encore son génie brillant et fécond. Nous pouvons constater sans aucun doute qu'il s'agit d'un domaine appartenant exclusivement à lui-même grâce aux compositions linguistiques et ses combinaisons incroyables qu'il est capable de créer. Dans le vaudeville, le comique verbal tient en général une place particulière sinon prépondérante. Les pièces sont pour ainsi dire chargées d'une quantité inépuisable de dialogues, monologues et apartés.

Nottons aussi l'importance des gestes qui remplacent la fonction de la parole et en même temps accélèrent ou vivifient toute communication réalisée sur scène en graduant le comique de situation. Tout se passe avec une rapidité étonnante, presque diabolique. Les répliques évoluent, elles sont brèves et se suivent à cadence fulgurante, l'une après l'autre. Nous avons souvent l'impression qu'elles se recouvrent et tout au long de la pièce nous pouvons remarquer de nombreuses interventions ou interruptions réalisées par d'autres personnages qui « envahissent » brusquement la scène pour décaler l'action en avance.

Le dramaturge est donc obligé de maintenir un rythme vif et éviter tout frein possible qui pourrait ralentir ou bien perturber le déroulement aisé de la pièce. Henry Gidel caractérise cette précipitation théâtrale d'une manière appropriée : « ... les échanges de propos ressemblent souvent par leur rapidité à un match de ping-pong ... »²⁸. Mentionnons encore que « la construction complète » du vaudeville représente un travail assez difficile et profond exigeant en plus beaucoup d'efforts courageux.

Chez Feydeau nous pouvons observer maintes variations sur le comique de mots qui provoquent le rire. Quant aux effets cocasses liés à la parole, l'auteur dispose d'une technique bien ciselée dont il maîtrise parfaitement toutes les formes. Il fait parler deux ou plusieurs personnages provenant de différent milieu social (prostituées, servantes, domestiques, médecins, avocats ou leurs épouses) qui ont chacun, selon toute logique, un registre de langue tout à fait distinct, une autre manière de s'exprimer. Il y a souvent une sorte de distance de pensée, c'est que les deux (ou plusieurs) protagonistes discutent des sujets fortement éloignés et ils ne s'en rendent absolument pas compte. Un autre procédé dont l'auteur exploite en abondance est représenté par deux types de discours.

²⁸ GIDEL, Henry, *Théâtre complet de Georges Feydeau*, Tome I, Paris, Bordas, 1988, p. 69.

D'abord ce sont les « *paroles mensongères* »²⁹ destinées à l'interlocuteur et puis celles qui sont franches adressées au public. Les dernières sont, dans la majorité des cas, prononcées en aparté pour communiquer l'intention réelle du protagoniste qui devrait rester cachée pour d'autres acteurs présents sur scène.

A savoir, il est en mesure de pétrir la langue. Dans ses mains, le français devient pâte à modeler qui lui est complètement soumise. Il joue avec cette langue, il la transforme avec grâce, il ose la déformer pour faire naître des formules charmantes, il crée des néologismes extravagants et parfois même farfelus. Or, toutes ces opérations linguistiques nécessitent une grande aptitude de sa part – c'est qu'il faut maîtriser parfaitement la langue maternelle et éprouver une véritable passion pour elle. Les modifications nommées ci-dessus n'apparaissent pas uniquement sur le plan morphologique, syntaxique ou lexical, mais elles sont bien perceptibles même à l'oreille.

Nous pouvons commencer par son goût de mélanger différents niveaux que la langue française offre – c'est à dire, combiner le registre soutenu, courant et familier. Il ne s'arrête même pas d'employer le jargon, l'argot, des gros mots et d'autres expressions telles que vulgaires, équivoques, égrillardes qui impliquent une nuance affective. Il semble qu'il n'existe aucun obstacle insurmontable, en d'autres termes, qu'il n'y a pas de limites dans la création de Georges Feydeau.

Pour que cette brève présentation soit intégrale, il faut effleurer encore deux groupes restants qui sont vraiment spécifiques pour la dramaturgie feydeauienne en particulier. D'une part, ce sont les étrangers de différentes nationalités qui cherchent à parler français et qui écorchent, bien qu'involontairement, la langue. Il peut s'agir aussi des domestiques venant de la campagne qui, malgré une forte influence des parlers provinciaux, essaient de parler « comme il faut »

²⁹ GIDEL, Henry, *Théâtre complet de Georges Feydeau*, Tome I, Paris, Bordas, 1988, p. 64.

et s'adapter ainsi à leur nouvelle vie dans un milieu attractif de la haute société promettant un meilleur avenir. D'autre part, ce sont ceux qui souffrent d'un défaut de prononciation ou d'autres problèmes de santé tels que le bégaiement, le zézaiement, l'ânonnement, l'incapacité de prononcer certains sons ou le mutisme et qui, malgré tout, s'efforcent d'exprimer leurs sentiments, leurs idées et leurs opinions.

Feydeau est souvent considéré comme celui qui maîtrise pleinement le langage dramatique comprenant des jeux de mots plaisants, calembours frappants, raisonnements elliptiques, métaphores distinguées et exquises, euphémismes et beaucoup d'autres procédés enrichissant la parole. En fait, ses pièces en sont les seuls témoins indiscutables, elles prouvent cette réalité sans contredit.

2. Georges Feydeau à la tchèque – *Tailleur pour Dames, Le Dindon, La Puce à l'oreille*

2.1 Conception de Georges Feydeau en République tchèque

Georges Feydeau est devenu symbole du divertissement et de l'humour garantis dans le cadre de la culture dramatique en République tchèque. Il est non seulement très connu, mais aussi bien apprécié dans le milieu du théâtre, spécialement par les metteurs en scène et les acteurs. Quant aux spectateurs ordinaires, il faut avouer que leurs connaissances sur l'histoire de la dramaturgie française ne sont pas tellement étendues et solides. Le plus souvent, ils ne reconnaissent pas le nom de l'auteur, mais plutôt le titre de ses pièces les plus fameuses. Heureusement, cela n'influence guère une série d'impressions agréables qu'ils gardent après avoir assisté à un bon spectacle provenant de l'atelier magique de l'auteur.

Il y a beaucoup de pièces qui ont été représentées sur les scènes tchèques. Nous allons citer tous les titres pour montrer l'ampleur de la popularité feydeauienne : *Tailleur pour Dames, La Puce à l'oreille, Le Dindon, La Dame de chez Maxim, Un Fil à la patte, Champignol malgré lui, Je ne trompe pas mon mari, Occupe-toi d'Amélie, Mais n'te promène pas donc pas toute nue !, Feu la mère de Madame, Léonie est en avance, Chat en poche, Circuit, Le Mariage de Barillon, Amour et piano, L'Hôtel du Libre-Échange, On purge Bébé*. Nous pouvons remarquer que la liste complète est vraiment longue. De cela s'ensuit que la dramaturgie de Georges Feydeau fait partie indivisible du répertoire des théâtres les plus importants du pays³⁰.

Nous pouvons constater que l'oeuvre dramatique feydeauien a une longue tradition dans notre pays qui remonte déjà aux années quatre-vingt de l'avant-dernier siècle. La pièce célèbre *Tailleur pour Dames* a été présentée pour la première fois en 1889 au Théâtre

³⁰ Praha, České Budějovice, Plzeň, Karlovy Vary, Ústí nad Labem, Liberec, Hradec Králové, Pardubice, Jihlava, Zlín, Brno, Olomouc, Ostrava, Opava, Český Těšín, Uherské Hradiště, Šumperk, Kladno, Most, Kolín.

national de Prague sous la direction de Josef Šmaha³¹. Comme il était déjà dit, l'auteur jouit d'une estimable célébrité et ses nombreuses pièces qui sont traduites en tchèque en témoignent, leur nombre correspond à peu près au tiers de toute sa production artistique. En plus, il existe parfois plusieurs adaptations d'une seule pièce qui obtient ainsi plusieurs titres et formes au cours des années. C'est précisément le cas de *La Puce à l'oreille*³² connue sous quatre titres différents et du *Dindon*³³ ayant au moins cinq titres tout autant qu'un nombre indéterminé de traductions qui ne diffèrent pas l'une de l'autre de façon frappante.

Ces modifications légères et infimes, reflétant la propre conception du metteur en scène et correspondant purement aux besoins de la dramaturgie, ne concernent pas le contenu de l'oeuvre-même – c'est à dire, elles ne touchent pas du tout l'esprit de son intrigue. Elles restent uniquement au plan stylistique ou bien lexical. « *C'est qu'on ne peut rien couper dans Georges Feydeau. Ce qui étonne le plus, c'est la certitude dans laquelle tout est réglé, expliqué, justifié, dans la plus extravagante bouffonnerie* »³⁴. Nous remarquons fréquemment les changements qui ne servent qu'à actualiser la langue de telle ou telle pièce, à adapter le texte au contexte tchèque ou bien à raccourcir certains passages pour des raisons pratiques, en d'autres termes, à s'approcher le plus possible du public contemporain. Nous pouvons en donner l'exemple typique et bien évident. A savoir, dans chacune des versions tchèques, il y a une substitution en ce qui concerne les noms des protagonistes principaux : dans *La Puce à l'oreille*³⁵ venant de la plume de Milena et Josef Tomášek, dans *Tailleur pour Dames*³⁶

³¹ Metteur en scène de théâtre tchèque, originaire de Pardubice, jouissant d'une bonne réputation professionnelle.

³² *Blecha v uchu* (mauvaise traduction littérale), *Hotel „U něžného koucoura“*, *Hotel „U galantní kočičky“*, *Brouk v hlavě*.

³³ *Omáčka pro husu*, *Ťulpas*, *Ťululum*, *Blboun*; *Ten, kdo utře nos*.

³⁴ FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948, p. 13 (Introduction par Marcel Achard).

³⁵ *Chandebise* = *Champsboisy*, *Bouton* = *Poche*, *Raymonde* = *Marcela*, *Lucienne* = *Luiza*, *Antoinette* = *Yveta*.

³⁶ *Moulineaux* = *Ménier*, *Bassinot* = *Dubois*, *Aubin* = *Albín*, *Mme Aigreville* = *paní Estragonová*, *Pomponette* = *Nanetka*.

dont le traducteur est Luděk Kárl, tout autant que dans *Le Dindon* traduit soit par Josef Čermák³⁷ soit par Eva Bezděková³⁸.

Le voyage imaginaire de Feydeau « à la tchèque » commence obligatoirement à Prague – en général, c'est la capitale qui représente, à toutes époques, le centre culturel du pays. Au cours des années, il continue à progresser doucement pour pouvoir découvrir différentes régions de notre patrie. A présent, l'auteur est abondamment joué dans tous les coins du pays. Comme illustration, nous proposons quelques pièces appartenant parmi les plus populaires qui occupent encore aujourd'hui une place importante et non négligeable dans le répertoire des théâtres en Bohême comme en Moravie : *La Puce à l'oreille*, *Le Dindon*, *Tailleur pour Dames*, *La dame de chez Maxim*, *Un Fil à la patte*, *Champignol malgré lui*, *Je ne trompe pas mon mari*. Heureusement, nous pouvons affirmer avec certitude que cette histoire du rire n'est pas encore terminée. Et, à ceux qui souffrent d'une véritable « théâtromanie », il ne reste qu'à souhaiter qu'elle dure le plus longtemps possible...

En ce moment, il se pose maintes et maintes questions. Pourquoi est-il tellement populaire même après plus d'un siècle ? Est-ce que le goût du public ne change pas au cours du temps ? Sur quoi repose donc le charme éternel de ses pièces ? Et d'où provient sa force et son pouvoir « surnaturel » dont il dispose ?

Tout d'abord, il faut se rendre compte que le gros de ses intrigues est basé sur les liaisons interpersonnelles étant le thème immortel qui résiste au temps passant. Inspiré probablement de ses propres expériences, l'auteur traite les différentes complications auxquelles les couples mariés sont confrontés. Ces conflits ayant pour conséquence de briser l'harmonie conjugale et perturber ainsi le bonheur de deux personnes qui sont liés par un sentiment profond et fragile portant le nom de l'amour.

³⁷ Ernest = Arnošt, Crépin = Kryšpín

³⁸ Crépin = Hector

Même si tout ce qui se passe sur scène est confus, joyeux et extrêmement vite, même si les péripéties semblent être folles, exagérées sinon absurdes; pourtant c'est spontané, disons naturel. Les spectateurs peuvent s'identifier facilement à un ou plusieurs protagonistes. Ils connaissent les situations que l'auteur propose soit personnellement soit par l'intermédiaire de leur entourage (certes, ils en ont déjà entendu parler, d'ailleurs comme tout le monde). Enfin bref, la vie ou plutôt certaines de ses parties ressemblent, avec un peu de bonne volonté, plus ou moins à l'histoire présentée.

L'argument principale de la « vie posthume » des pièces feydeauiennes est dû incontestablement à la variété et la profondeur de son talent en tant que dramaturge. Les metteurs en scène aiment la difficulté de son oeuvre car elle représente une véritable gageure. Cela peut être aussi la raison pour laquelle ils se laissent aller aux aventures que cet univers théâtral propose et pourquoi ils reviennent si souvent à ce sujet. Nous allons évoquer quelques réactions des personnes les plus qualifiées.

Selon Roman Groszmann,³⁹ metteur en scène de *Tailleur pour Dames* qui a eu sa première représentation le vendredi 21 septembre 2007 au Théâtre morave d'Olomouc (deuxième adaptation), « *Feydeau effleure les relations fondamentales entre homme et femme ... il s'agit des relations qui, malgré un certain recul de temps, sont valables encore aujourd'hui. Les pièces de Feydeau sont aussi brillamment construites, les scènes particulières tendent de façon systématique au dénouement drôle ce qui promet un bon divertissement pour le spectateur* »⁴⁰. Jiří Menzel⁴¹ qui a mis en scène *La Puce à l'oreille* dont la première a eu lieu le 15 novembre 1996 au Théâtre de Vinohrady à Prague (deuxième adaptation) explique le grand succès de cette pièce

³⁹ Directeur artistique de la troupe au Théâtre morave d'Olomouc.

⁴⁰ „*Feydeau se totiž dotýká základních lidských vztahů mezi mužem a ženou ... které jsou s jistým historickým odstupem platné dodnes. Feydeauovy hry jsou také skvěle situačně vystavěny, jednotlivé scény důsledně směřují k pointě a tak divák může očekávat velmi dobrou zábavu.*“ – traduit par l'auteur de www.moravskedivadlo.cz/zpravy.php?id=585 (accès le 25 octobre 2007).

⁴¹ Célèbre metteur en scène de théâtre et de cinéma, occasionnellement même acteur, né le 23 février 1938 à Prague.

avec concision : « *C'est une bonne pièce de théâtre ... elle est très bien écrite* »⁴².

Quant aux actrices et acteurs, ils apprécient surtout la vivacité et la fraîcheur qui règnent sur scène et ils estiment un espace relativement grand permettant de nombreuses improvisations. Tout cela les charge d'énergie et d'émotions purement agréables malgré la fatigue causée par des performances physiques qui sont parfois difficiles à réaliser.

Jiřina Jirásková⁴³ qui a représenté le rôle de Raymonde Chandebise dans la fameuse *La Puce à l'oreille*⁴⁴ s'exprime de façon suivante : « *Je pense que l'humour de Feydeau correspond au style naturel du Théâtre de Vinohrady. Il ne s'oppose pas à notre perception de l'humour et on le joue avec plaisir. Ce n'est pas l'unique pièce de Feydeau qu'on a jouée. Je crois que « Un Fil à la patte » avait, elle aussi, assez de reprises ... Oui, on aime Feydeau. Cet humour n'est pas rude, il est aimable. Il peut être, d'une certaine façon, même tendre et à la fois largement accessible pour tout un groupe de spectateurs. Et cela, c'est justement ce que ce théâtre a besoin ...* »⁴⁵.

Carlos Homenidès de Histangua, représenté par Otakar Brousek⁴⁶, donne sa propre opinion en ce qui concerne l'art feydeauien : « *C'est un vaudeville. Feydeau a tout calculé de manière que le rire soit arrivé à un instant bien déterminé. Il était un maître, ni plus, ni moins. Il était peut-être un grand joueur d'échecs quant à la création de vaudevilles.*

⁴² „*Je to dobrá hra ... velmi dobře napsaná.*“ – traduit par l'auteur de www.dny-praha.cz/repertoar/1-brouk-v-hlave (accès le 25 octobre 2007).

⁴³ Grande actrice de théâtre et de cinéma, née le 17 février 1931 à Prague, titulaire de nombreux prix. Elle a également occupé la fonction de directrice au Théâtre de Vinohrady (1990-2000).

⁴⁴ La première adaptation de cette pièce, montée par Václav Hudeček, a eu lieu le 21 mai 1969 au Théâtre de Vinohrady à Prague.

⁴⁵ „*Já si myslím, že humor Feydeauův je adekvátní přirozenému stylu divadla na Vinohradech. Neodporuje našemu chápání humoru a my ho hrajeme rádi. Není to taky jediný Feydeau, kterého jsme hráli – „Taková ženská na krku“ měla taky, myslím, dost repriz... Ano, máme Feydeaua rádi. Ten humor není drsný, je laskavý. Je svým způsobem až něžný a přitom široce přístupný pro všechny skupiny diváků. A to je přesně to, co tohle divadlo potřebuje...*“ – traduit par l'auteur de Divadelní série časopisu Reflex, edice X krát divadlo, Brouk v hlavě, Divadlo na Vinohradech, 22/02/2007 (archives électroniques).

⁴⁶ Collègue et ami de Jiřina Jirásková, acteur de théâtre et de cinéma apprécié, né le 28 septembre 1924 à Krhanice.

Tout était parfaitement organisé ... alors, tout a fonctionné comme il avait fallu ... Et, à la finale, tout le monde s'est gondolé de rire, a même pleuré de rire »⁴⁷.

Ajoutons finalement quelques mots de Viktor Preiss⁴⁸ à propos de son concours dans la même pièce qui est jouée plus d'une décennie au Théâtre de Vinohrady (sous la direction de Menzel) : « *La Puce à l'oreille est une des comédies dramatiques les plus parfaites, ses effets sont calculés avec précision et ingéniosité et le spectateur actuel réagit de la même manière que les contemporains de Feydeau ... entendre le rire, c'est la plus belle réaction ...* »⁴⁹.

⁴⁷ „Je to vaudeville. Je to prostě od Feydeaua spočítáno tak, aby se smích dostavil v ten pravý okamžik. On byl prostě mistr, on snad byl šachový velmistr v psaní vaudevillů. Měl to perfektně načasováno... takže všechno fungovalo tak, jak mělo... Když bylo finále, tak lidi řvali smíchy, plakali smíchy.“ – traduit par l'auteur de Divadelní série časopisu Reflex, edice X krát divadlo, Brouk v hlavě, Divadlo na Vinohradech, 22/02/2007 (archives électroniques).

⁴⁸ Acteur par excellence, né le 13 mars 1947 à Prague. Détenteur de plusieurs prix qui interprète, entre autres, le double rôle de Victor-Emmanuel Chandebise et Poche.

⁴⁹ „Brouk v hlavě je jedna z nejdokonalejších divadelních komedií, důmyslně a přesně autorem vypočítaná na efekt a divák na ni reaguje stejně, jako na ni reagoval před sto lety ... slyší smích, což je ta nejhezčí divácká odezva ... – traduit par l'auteur de www.dnv-praha.cz/repertoar/1-brouk-v-hlave (accès le 25 octobre 2007).

2.2 Noeuds des intrigues

« Le tout repose sur la qualité d'une intrigue construite avec un luxe de préparations et qui tisse un réseau arachnéen d'effets et de causes dans lequel les personnages viendront s'empêcher. La chiquenaude initiale, un quiproquo ou une rencontre intempestive, provoque une série de rebondissements en cascade, de péripéties saugrenues, de situations cocasses, où brusquement, dans ce microcosme bourgeois, tout obéit à la folle logique d'un fatum implacable »⁵⁰.

Il est vrai que la dramaturgie tchèque propose toute une gamme de pièces de théâtre provenant de la plume de Georges Feydeau dont nous allons étudier *Tailleur pour Dames*, *Le Dindon* et *La Puce à l'oreille*.

Il y a deux raisons fondamentales pour lesquelles nous avons choisi justement ces trois vaudevilles. D'abord, ce sont les pièces les plus connues et les plus jouées sur les scènes tchèques. Puis, grâce à ce choix, nous pouvons observer une certaine évolution quant à la technique de l'auteur car chacune d'elles correspond à une étape différente de sa création.

Pour pouvoir rendre bien les particularités de la mise en scène et souligner son caractère spécifique, nous allons commencer par esquisser systématiquement le développement de l'intrigue, l'une après l'autre.

Dans *Tailleur pour Dames*, Monsieur Bassinet veut louer les appartements parisiens dont il est propriétaire et il cherche de nouveaux locataires. Il se rend pour cela chez son ami, docteur Moulineaux, qui pourrait aviser ses clients de manière discrète. Yvonne, épouse de Moulineaux, annonce à Bassinet que son mari n'est pas à la maison car il doit soigner un malade souffrant d'une maladie grave – un certain Bassinet. En réalité, il a passé toute la nuit hors de son domicile à cause d'un rendez-vous non accompli qu'il avait combiné auparavant avec Suzanne Aubin, une de ses

⁵⁰ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 334.

clientes. Pour l'instant, ces deux amants sont occupés seulement aux amours platoniques. Sur ces entrefaites apparaît Madame Aigreville, mère d'Yvonne qui est choquée par le comportement inconvenant et pertinent de son gendre. Elle désire le redressement de torts infligés à sa pauvre fille.

Bassinot loue au docteur un petit appartement, récemment abandonné par une couturière – Madame Durand, pour qu'il puisse cacher son amour ardent envers Madame Aubin. Or, cette habitation est située dans le même bâtiment que l'appartement provisoire de Madame Aigreville. Suzanne est venue au rendez-vous, mais elle est poursuivie par son mari et pour cela prétend aller chez son tailleur. Il faut encore ajouter que la couturière n'a pas prévenu sa clientèle de son déménagement ce qui provoque l'apparition soudaine de Pomponette et Madame d'Herblay entrant successivement en scène.

Il y a une foule innombrable de gens qui se rencontrent, même ceux qui ne se connaissent guère. Selon toute logique, cela va lancer une cascade de renversements des rôles, maintes confusions entre certains noms et appartements. Une petite mensonge, prononcée au début de la pièce, va introduire non seulement de plates excuses, mais aussi toute une série de mésententes, situations drôles, gags et coups de théâtre comiques. Cependant, tout finit par s'éclaircir à la satisfaction générale. Moulineaux réussit à persuader Yvonne de sa bonne foi, Monsieur Aubin se réconcilie avec Suzanne et Monsieur Bassinot retrouve, après plusieurs années de solitude conjugale et désespoir, sa femme disparue Rosa.

Lucienne Vatelin, l'héroïne principale de *Le Dindon* et femme d'un avoué, est poursuivie plusieurs jours par Pontagnac. Il se trouve que c'est l'un des amis de Vatelin. Elle déclare à Pontagnac que ses efforts sont vains car elle aime son mari de tout coeur. Apparaît Ernest Rédillon, ami des Vatelin et adorateur platonique de Lucienne. Les Pontagnac acceptent l'invitation de la part des Vatelin. Clotilde, femme de Pontagnac, après avoir discouru avec Lucienne, soupçonne

son époux « indiscipliné » de la tromper. Madame Pontagnac décide donc de le surveiller – elle le trompera à condition qu’il en fasse de même. Maggy Soldignac, une Anglaise et ancienne maîtresse de Vatelin, veut profiter d’un voyage d’affaires de son mari à Paris pour se donner un rendez-vous. Soldignac, client considéré de Vatelin, prétend surprendre sa femme en flagrant délit. Vatelin, mort de peur, demande à Pontagnac l’adresse d’un hôtel tranquille car il veut empêcher de rencontrer le mari jaloux de Maggy. Pontagnac en profite et révèle tout de suite cette information secrète à Lucienne en espérant qu’elle sera à lui. Si Vatelin la trompe, elle va certainement punir son infidélité.

Pour rendre la pièce encore plus embrouillée, il arrive d’autres personnages sur scène comme les Pinchard – un vieux couple, une jeune cocotte Armandine et beaucoup d’autres. La situation est vraiment loin d’être transparente ou compréhensible. Personne ne sait qui trompe qui, qui est coupable et qui victime. Il y a de nombreux malentendus, accidents et confusions infinies concernant deux chambres voisines qui se répètent sans cesse.

L’action est située à l’hôtel. Pontagnac installe sous le matelas deux sonneries électriques pour convaincre les adultères. Rédillon emporte le sac de Madame Pinchard, puis vient récupérer le sien, mais emporte par erreur celui de Maggy. Celle-ci veut entrer de nouveau en relation avec Vatelin et menace de se suicider. Rédillon, Soldignac et Vatelin se trouvent, à un moment donné, dans une seule chambre. Les Pinchard reviennent prématurément de l’Opéra et déclenchent la sonnerie en se couchant. Le bruit va réveiller les clients qui sont en train de dormir. Tout se termine par un dénouement heureux dans le fumoir de Rédillon en présence de tous les protagonistes principaux.

Raymonde Chandebise, femme du directeur de la Boston Life Company, soupçonne son mari, Victor-Emmanuel, de la tromper car elle a reçu un colis expédié par un certain Hôtel du Minet Galant qui contenait ses bretelles. Pour cette raison, elle invite sa meilleure amie

Lucienne Homenidès de Histangua pour lui demander conseil. Celle-ci propose d'envoyer une fausse lettre passionnée écrite par une inconnue qui le convoquerait au Minet Galant. Chandebise, personnage principal de *La Puce à l'oreille*, confie au docteur Finache, médecin de la société, son problème délicat concernant l'impuissance sexuelle. Puis il reçoit la lettre d'amour, mais il suppose qu'il était en réalité destiné à son ami Tournel, grand séducteur. C'est donc ce dernier qui ira chez Minet Galant. Poche, valet de l'hôtel et ivrogne invétéré à la fois, représente le sosie parfait de Chandebise.

Et dès ce moment, la situation commence progressivement à se compliquer de manière étonnante. Ceux qui devraient se rencontrer, se croisent seulement et ceux qui devraient rester incognito, se regardent dans les yeux avec effroi. En plus, tout est accompagné par une série de malentendus entre les personnages, imbroglios, changements de chambre, quiproquos, revirements inattendus et maintes situations comiques.

Raymonde se trouve dans une chambre avec Tournel, puis les deux rencontrent Victor-Emmanuel. Carlos Homenidès de Histangua, maladivement jaloux, rencontre sa femme Lucienne et veut tuer tous les individus de sexe masculin. Camille, neveu de Victor-Emmanuel, a un rendez-vous secret avec son amante Antoinette (femme de chambre de Raymonde) et ces deux rencontrent son époux Étienne, domestique des Chandebise. Il y a aussi un Anglais Rugby qui sort de sa chambre à intervalles régulières pour demander toujours la même information; Camille qui souffre d'une malformation du palais pour laquelle ne prononce que les voyelles; Feraillon, propriétaire de l'hôtel, qui botte le postérieur de Chandebise qu'il confond avec Poche. N'oublions pas au lit miraculeux qui, après avoir pressé un bouton, tourne sur lui-même avec la paroi et fait disparaître ainsi la personne qui se trouve en danger. Or, après une suite de péripéties papillonnantes, tout va finir par se raccommo-der.

2.3 Différents éléments constituant noyau dramatique

« Ces mécanismes n'excluent pas une certaine vérité humaine des sujets et une individualisation bien marquée qui ne réduit pas les personnages à l'état de bamboches malgré les fantaisies anthroponymiques dans la tradition du genre »⁵¹.

Nous allons maintenant analyser plus détaillément les trois vaudevilles cités ci-dessus. Notre étude consiste à décomposer chacune de ces pièces en éléments partiels qui constituent l'intrigue, les reconnaître et comprendre ensuite leur fonctionnement pour pouvoir enfin découvrir la structure assurant l'équilibre nécessaire. Il s'agit des comédies en trois actes. *Tailleur pour Dames* date de 1886, *Le Dindon* est créé dix ans après, donc en 1896, et *La Puce à l'oreille* est née en 1907. Nous pouvons observer un décalage décennal presque régulier qui nous permet d'étudier comment la dramaturgie feydeauienne a-t-elle évolué.

Le schéma de toutes les pièces reste identique. Comme nous l'avons déjà esquissé dans une des parties précédentes, le premier acte sert à présenter les personnages principaux. A savoir, nous nous rendons compte de faire connaissance avec les relations élémentaires concernant les protagonistes et à la fin nous présentons le problème qu'il se pose et dont il sera question. Pendant le deuxième acte, nous allons suivre le développement furibond de la situation donnée qui se complique encore par l'arrivée de maints personnages. Or, l'intrigue est claire et évidente, tout le monde sait de quoi s'agit-il. Et les spectateurs deviennent témoins qui sont en train de contempler avec étonnement le fonctionnement de cette « machine infernale » se mettant à l'oeuvre. Le dénouement heureux ou plutôt acceptable correspond au troisième acte. C'est que les relations s'éclaircissent de plus en plus et les circonstances embrouillées se débrouillent d'un coup. Les dernières scènes étant réservées presque entièrement à de

⁵¹ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 334.

nombreuses explications pour que tous les doutes possibles soient surmontés à jamais.

Le thème principal ou bien le motif-clé est commun, c'est à dire la trahison imaginaire, non accomplie de la part des hommes et la vengeance de ce cocuage de la part des femmes qui s'ensuit. Toutes les histoires se déroulent dans la métropole parisienne ou bien à ses alentours⁵² au temps de la Belle Époque, autrement dit, à l'âge d'or du théâtre. Les premiers actes commencent toujours à la résidence d'un époux coupable⁵³, c'est soit docteur Moulineaux soit Crépin Vatelin soit Victor-Emmanuel Chandebise.

Les amourettes représentent la source principale de l'imbroglio et exigent, selon toute logique, un endroit différent pour pouvoir se développer à l'échelle feydeauienne. C'est pourquoi nous quittons la société de la haute bourgeoisie où il faut suivre aveuglement certaines conventions et « descendons » à un niveau social inférieur où il est permis tout ce qui est interdit dans le cas précédent. Les salons nobles sont remplacés par un milieu disons public⁵⁴, moins chic, mais plus sincère dans son ensemble. L'anonymité joue le rôle d'atout principal grâce auquel les protagonistes deviennent plus détandés et peuvent laisser spontanément affluer leurs émotions souvent longtemps réprimées et réaliser leurs pensées dangereuses et coupables à la fois.

Il ne faut même pas oublier l'importance des coulisses sur scène ayant chacune sa propre fonction tout autant que sa place bien déterminée. Feydeau est connu par son goût d'organisation rationnelle et ponctuelle. Il est nécessaire de se soumettre à certaines règles, de respecter les lois imposées par l'auteur, sinon la pièce va perdre de son originalité en ce qui concerne l'esprit comique et l'effet cocasse. Tout est arrangé avec une précision mathématique, les

⁵² Tous les actes ont lieu à Paris, sauf le deuxième acte de *La Puce à l'oreille* qui se passe à L'Hôtel du Minet Galant à Montretout, près de la capitale.

⁵³ *Tailleur pour Dames* : le salon des Moulineaux, *Le Dindon* : le salon des Vatelin, *La Puce à l'oreille* : le salon des Chandebise.

⁵⁴ *Tailleur pour Dames* : l'entresol de la rue de Milan, *Le Dindon* : la chambre 39 à l'hôtel Ultimius, *La Puce à l'oreille* : L'Hôtel du Minet Galant.

hasards sont proscrits d'avance. C'est presque une possession comme le montre d'ailleurs maintes indications textuelles jointes au texte (schémas, croquis, etc).

En général, le vaudeville ne peut pas se passer des portes. Celles-ci sont absolument indispensables car elles ont pour conséquence de rattacher une scène à l'autre sous forme de nombreuses entrées et sorties, fuites précipitées, apparitions soudaines. Elles assurent donc un déroulement continu de toute l'action. Dans *La Puce à l'oreille*, à part de plusieurs portes nous pouvons remarquer la présence d'une grande fenêtre ayant la même fonction. Si nous comparons le nombre de portes dans chacune des ces trois pièces, nous pouvons constater avec certitude que ce chiffre⁵⁵ correspond proportionnellement à la complexité de l'intrigue ce que nous allons démontrer plus loin.

⁵⁵ Selon les actes particuliers; *Tailleur pour Dames* : $5p+3p+5p$, *Le Dindon* : $5p+3p+2p$, *La Puce à l'oreille* : $4p1f+6p1f+4p1f$. (p=porte, f=fenêtre)

2.4 Constellation des personnages

« Lorsque je suis devant mon papier, et dans le feu du travail, je n'analyse pas mes héros, je les regarde agir, je les entends parler (...) Ils sont pour moi des êtres concrets; leur image se fixe dans ma mémoire, et non seulement leur silhouette mais le souvenir du moment où ils sont entrés en scène et de la porte qui leur a donné accès. Je possède ma pièce comme un joueur d'échecs son damier. J'ai présentes à l'esprit les positions successives que les pions (ce sont mes personnages) y ont occupées. En d'autres termes, je me rends compte de leurs évolutions simultanées et successives. Elles se résument à un certain nombre de mouvements »⁵⁶.

Les personnages feydeuiens sont hétérogènes et très variés. Ils sont présentés dans des conditions de la vie réelle et ils symbolisent ainsi les caractères humains concrets. Leur nombre⁵⁷ est directement proportionnel à la structure de composition dramatique. Comme nous l'avons déjà mentionné, il y a plusieurs catégories de personnages chez Feydeau.

Dans notre cas, nous pouvons voir comment elles se mélangent – il s'agit d'une certaine fragmentation au sein de chaque groupe. L'auteur n'hésite pas à joindre tout et tous, même ceux qui sont, d'après l'ordre social, très éloignés sinon inaccessibles. De façon non-violente, il efface les différences de rang social et surmonte les barrières imposées par les conventions collectives, et cela avec la légèreté d'un oiseau. Nous pouvons facilement reconnaître son esprit critique. Il exprime, par l'intermédiaire des pièces de théâtre, son opinion individuelle et expose implicitement, mais bien clairement son attitude envers tout ce qui se passe autour de lui.

Revenons maintenant aux bijoux de la dramaturgie feydeuienne où nous allons étudier l'entrelacement des relations humaines.

Tailleur pour Dames propose trois couples mariés⁵⁸ dont le premier représente les acteurs principaux et puis il y a d'autres personnages comme Mme Aigreville, Pomponette, Mme d'Herblay et

⁵⁶ GIDEL, Henry, *Théâtre complet de Georges Feydeau*, Tome I, Paris, Bordas, 1988, p. 52-3.

⁵⁷ *Tailleur pour Dames* : 10 personnages et 1 chien, *Le Dindon* : 17 personnages, puis agents, voyageurs et voyageuses, *La Puce à l'oreille* : 15 personnages.

⁵⁸ Yvonne et M Moulineaux, Suzanne et Anatole Aubin, Rosa et M Bassinet.

Étienne. Ce dernier joue le rôle de domestique des Moulineaux. C'est un personnage assez important parce qu'il pousse les événements de l'histoire en faisant entrer et sortir toute une foule de gens. Or, pour pouvoir déchiffrer cette situation qui se rend de plus en plus confuse, il faut partir du protagoniste central, c'est à dire de Moulineaux. Pourquoi nous utilisons le terme central ? La raison est simple. Il constitue la base de tout le récit. C'est un élément qui se relie à d'autres personnages, cela veut dire, c'est l'initiateur primordial faisant bouger le mécanisme du drame. Essayons de justifier cette affirmation osée. S'il n'y avait pas Moulineaux, il n'y aurait pas de rendez-vous avec Suzanne; s'il n'y avait pas de cette entrevue, il n'y aurait pas de menterie pour cacher leur véritable intention et s'il n'y avait pas de mensonge, il n'y aurait pas de nombreux quiproquos qui assurent, en majeure partie, le comique de cette pièce.

Il semble qu'Aubin devient victime suprême de toutes ces méprises. D'abord, il prend Étienne pour Moulineaux et inversement, puis Moulineaux pour un client et Bassinet pour docteur Moulineaux (acte I), ensuite Moulineaux pour tailleur Machin et Mme Aigreville pour la Reine du Groenland (acte II), enfin Yvonne pour la maîtresse de Moulineaux et la femme de Dubois à la fois (acte III).

Mme Aigreville prend les Aubin pour des clients de son gendre (acte II). Il faut encore expliquer les relations dites non officielles, les désembrouiller pour que tout soit plus clair. Moulineaux reconnaît son ancienne maîtresse Rosa Pichenette et elle le reconnaît aussi (sous le surnom de Chic et Beau). Cette petite histoire remonte déjà à l'époque de ses études de médecine. Actuellement, le même Moulineaux a un rendez-vous secret avec Suzanne. Aubin, son époux, adule Rosa qui n'est plus Pichenette, mais Madame de Saint-Anigreuse (acte II). Comme nous pouvons voir, il suffit quatre personnes pour créer trois couples !

Dans *Le Dindon*, c'est Crépin Vatelin qui joue le rôle-titre. Son épouse Lucienne et lui représentent ainsi la paire de première importance. Il faut mentionner d'autres couples mariés constituant la

base de réseau relationnel dans cette pièce; Edmond et Clotilde Pontagnac, Narcisse et Maggy Soldignac, Monsieur Pinchard et sa femme Coco. Nous allons continuer par dénommer brièvement tous les autres pour que la liste soit complète et pour que le paragraphe suivant soit compréhensible. C'est Ernest Rédillon, l'ami de Crépin, ayant une maîtresse qui s'appelle Armandine et un vieux domestique de la famille appelé Gérôme. Il y a aussi Jean (domestique des Vatelin), le gérant de l'hôtel Ultimus, Victor (jeune groom), Clara (bonne de chambre) et deux commissaires.

Plongeons-nous un instant dans ce labyrinthe. Les problèmes commencent à l'arrivée de Maggy dans la capitale. Elle veut voir Vatelin, mais celui-ci a peur que son amourette londonienne se fasse jour. Pontagnac et Rédillon ont les deux le même objectif de conquérir Lucienne ce qui ne correspond pas du tout à sa philosophie naïve et idéalisée quant à la vie conjugale. Or, elle peut profiter de leur affection – en cas de nécessité, soit l'un soit l'autre servira de bon instrument de sa vengeance. Clotilde, méfiante et jalouse de son mari, se promet que si elle était un jour obligée à venger la tromperie de son mari, elle choisirait Rédillon à cette fin. En réalité, la maîtresse de ce dernier est Armandine. Et celle-ci a un rendez-vous avec Soldignac dans un hôtel parisien.

En observant toutes ces relations disons intersexuelles, nous pouvons remarquer plusieurs catégories différentes. Il y a des relations réelles et celles qui sont « en construction », autrement dit, qui n'existent qu'au niveau des désirs lointains. Ces deux groupes peuvent être encore subdivisés en relations officielles correspondant aux couples mariés, interdites ou bien irrecevables comprenant les amant(e)s, souhaitées ou bien platoniques⁵⁹ et finalement calculées ou planifiées⁶⁰ résultant de la réflexion purement rationnelle.

⁵⁹ Amour platonique : Ernest Rédillon → Lucienne Vatelin, Edmond Pontagnac → Lucienne Vatelin.

⁶⁰ Vengeance : Lucienne Vatelin → Ernest Rédillon ou Edmond Pontagnac, Clotilde Pontagnac → Ernest Rédillon.

Adonnons-nous maintenant à l'univers relationnel de *La Puce à l'oreille*, cette dernière pièce analysée respecte plus ou moins le schéma traditionnel feydeauien que nous venons de montrer ci-dessus. Victor-Emmanuel et Raymonde Chandebise représentent le couple principal; conséquemment c'est meilleure amie de celle-ci, Lucienne Homenidès de Histangua avec son mari Carlos; puis Étienne et Antoinette Plucheux, domestique et femme de chambre chez Chandebise; et finalement Augustin et Olympe Ferrailon, propriétaires de l'Hôtel du Minet Galant.

Quant aux individus « libres », nous allons commencer par ceux qui nous sont déjà connus du chapitre précédent, ce sont Camille Chandebise, Romain Tournel, docteur Finache et Rugby, gentilhomme anglais aux manières bizarres. Il ne faut pas négliger d'autres personnages comme Eugénie, femme de chambre de chez Minet Galant et vieux Baptistin, oncle d'Augustin ayant une fonction assez spécifique dans cet hôtel. A savoir, il se trouve dans le lit de la chambre qui voisine avec celle où les clients se donnent rendez-vous secrets. Il suffit de presser le bouton situé à gauche et voilà ... l'amant(e) disparaît car le lit tournant fait entrer Baptistin qui souffre des rhumatismes.

La liste ne soit pas intégrale sans Poche qui représente un personnage énigmatique. C'est quelqu'un qui ressemble parfaitement à Victor-Emmanuel. D'ailleurs, de ce fait proviennent de nombreux revirements notamment lors de la seconde moitié de la pièce. Ces deux hommes diffèrent de manière considérable et en même temps ils ont quelque chose en commun ce que nous démontrons ci-après. L'un est riche, mène une vie passionnante, enviable et jouit d'une grande autorité en tant que directeur de la compagnie d'assurances tandis que l'autre est pauvre, tient une place infime quant au niveau de l'échelle sociale, vit au jour le jour et sa réputation est plutôt médiocre – il est connu comme celui qui aime toutes les boissons alcoolisées. Or, il existe un rapport bien important qui efface radicalement toutes les distinctions précédentes, c'est que

Chandebise et Poche sont deux êtres physiquement identiques. Ce quiproquo touche successivement tous les personnages, représente la source principale du comique de situation et assure le fou rire infini du public.

Les personnages que nous venons de présenter se rencontrent tous, comme par hasard, chez Minet Galant. Dans notre cas, il s'agit d'un hasard correspondant au persécuteur infatigable qui frappe chacun et sans exception. Il s'ensuit que l'enchevêtrement des liaisons devient de plus en plus clair, au déplaisir des protagonistes bien sûr. Le secret concernant les aventures galantes de Camille et Antoinette tout autant que l'adulation de Tournel qui veut séduire Raymonde à tout prix seront mis à jour. Cette situation absurde est accentuée encore par le double rôle Chandebise-Poche. Tout au long du deuxième acte, Victor-Emmanuel devient plusieurs fois Poche et à l'invers. Les spectateurs sont au courant de ce qui se passe sur scène, alors que les acteurs sont totalement confus et parfois même entièrement perdus. Les péripéties provenant de ce doublement sont amenées au plus haut degré du possible car tout se trouve en désarroi constant. Nous témoignons de nouveau la capacité abracadabrante de Feydeau qui réussit à conduire le chaos jusqu'à la perfection.

Comme nous l'avons déjà suggérée, l'idée principale en ce qui concerne la dramaturgie ne change pas. Dans chacune de ces trois pièces, nous pouvons suivre comment l'auteur joue avec l'infidélité conjugale. Alors, les intrigues ont pour dénominateur commun ce sujet éternel, immortel, omniprésent, délicat et actuel encore aujourd'hui. En allant plus loin dans la réflexion, il faut obligatoirement mentionner d'autres éléments constituant l'intrigue qui permettent de trouver l'essentiel. Nous allons également révéler, par l'intermédiaire des pièces choisies, une certaine évolution de l'oeuvre feydeauienne.

L'intrigue de *Tailleur pour Dames* consiste en quiproquo disons multiple qui touche plusieurs acteurs à la fois. Le but primordial de

ce moyen dramatique est évident, cela veut dire, d'échapper à la situation désagréable et sortir ainsi de l'impasse du mensonge défensif. En outre, il offre aussi des produits supplémentaires qui font naître des personnages imaginaires ou bien inexistantes n'ayant rien à voir avec l'histoire. C'est exactement le cas de la Reine du Groenland et du tailleur Machin⁶¹. Tandis que dans *La Puce à l'oreille*, il s'agit d'un quiproquo simple (dans le bon sens du terme) reposant sur un seul personnage. Et, pour être véridique, il faut avouer que ce sont, en réalité, deux individus⁶² cachés dans un corps unique ou bien deux rôles joués par un seul acteur.

Nous en déduisons que le quiproquo connaît une grande innovation au cours du temps et devient de plus en plus travaillé. En nous appuyant sur une métaphore, nous pouvons comparer l'art dramatique de l'auteur au chef de cuisine qui prépare, grâce au secret professionnel qu'il possède, ses meilleures spécialités gastronomiques avec peu d'ingrédients, mais de haute qualité. Autrement dit, les pièces séduisent par leur charme émanant d'une idée simple tout autant que géniale.

Revenons au *Dindon* dont l'intrigue diffère des cas précédents que nous venons de présenter. Elle est fondée sur trois intentions diverses liées au contexte de l'amour ou plus précisément de la trahison tout en respectant les tentatives variées des trois personnages masculins les plus importants⁶³. Pour rendre les choses plus claires, nous allons les dénommer l'une par l'autre. Premièrement, il s'agit de la trahison proprement dite ou bien courante⁶⁴, puis celle qui ressort des circonstances⁶⁵ et finalement nous pouvons remarquer la trahison inévitable, obligatoire⁶⁶ servant à empêcher une véritable catastrophe.

⁶¹Selon Aubin : Moulineaux = tailleur Machin, Mme Aigreville = Reine du Groenland.

⁶² Victor-Emmanuel Chandebise et Poche.

⁶³ Crépin Vatelin, Edmond Pontagnac et Ernest Rédillon.

⁶⁴ Narcisse Soldignac avec Armandine.

⁶⁵ Lucienne Vatelin, Clotilde Pontagnac.

⁶⁶ Crépin Vatelin avec Maggy Soldignac.

2.5 Langage en tant que source du comique délirant

Dans la partie suivante, nous allons étudier d'autres procédés comiques que nous pouvons trouver chez Feydeau et qui dépassent les frontières du ridicule. C'est le langage des étrangers ou bien les malentendus au niveau linguistique.

Le langage représente un atout fort pour la dramaturgie de l'auteur. Il s'agit d'un support vigoureux sur lequel repose le poids du drame. « *L'un des grands mystères du comique de Georges Feydeau repose sur la langue* »⁶⁷. Comme nous allons voir, c'est aussi l'un des composants qui assure l'effet comique et la continuité du rire ce que nous démontrons à travers divers exemples.

Dans chacune des pièces dont il est question, il y a au moins un domestique⁶⁸ car l'histoire se déroule dans un milieu noble. Celui-ci jouit de sa position disons stratégique concernant la hiérarchie sociale. En garantant tout le fonctionnement du ménage, il dispose d'un grand pouvoir dans le cadre de la maison même s'il est subordonné à son chef. Il devient indispensable et très important et nous pouvons souvent remarquer comment est-il influencé par sa profession. Il a l'impression d'être ami le plus proche de son maître, mais ce dernier ne partage absolument pas la même opinion⁶⁹.

⁶⁷ VOŽDOVÁ, Marie, « Georges Feydeau et la langue de l'autre » in *Romanica Olomucensia XVII*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, p. 187.

⁶⁸ *Tailleur pour Dames* : Étienne chez Moulineaux, *Le Dindon* : Jean chez Vatel et Gérome chez Ernest Rédillon, *La Puce à l'oreille* : Étienne chez Chandebise.

⁶⁹ *Tailleur pour Dames* : Étienne : « Ah ! monsieur, c'est bien mal ce que fait monsieur, et si monsieur voulait en croire un ami... » Moulineaux : « Quel ami ? » Étienne : « Moi ! monsieur. » Moulineaux : « Dites donc, gardez vos distances !... » (Acte I, scène III).

Le Dindon : Gérome : « ...s'il est permis de se mettre dans des états pareils ! » Rédillon : « Qu'est-ce que vous voulez... ? » Gérome : (boudeur) « Rien ! » Rédillon : « Alors, qu'est-ce que vous avez à me regarder ? » Gérome : « Ah ! Ernest, tu t'éreintes, mon garçon ! » ... « Tu me fais de la peine ! » Rédillon : « Voulez-vous me ficher la paix ! Qu'est-ce qui vous demande quelque chose ? » Gérome : « Je n'ai pas besoin que tu me demandes, je le dis ! Tu me fais de la peine ! » (Acte III, scène I).

Rédillon : « Je vais vous flanquer à la porte, moi, vous savez ! » Gérome : « Ça m'est égal, je ne m'en irai pas ! Tiens, bois ça ! » Rédillon : « Non. » Gérome : « Bois ! » (Acte III, scène III).

La maison des Moulineaux, Vatelin ou Chandebise se caractérise par la vie mondaine intense, riche et mouvementée. Il s'ensuit de là une circulation incroyable des gens qui entrent et sortent sans cesse. Bien évidemment, c'est le domestique qui s'occupe de tous les hôtes (même de ceux qui viennent sans invitation) en les accueillant de manière la plus chaleureuse possible. Il a ainsi un espace assez suffisant pour pouvoir mener une conversation excessivement polie bien qu'inutile. Comme cela, il remplace son maître pendant les premiers moments de son absence et la situation similaire du cas précédent se répète⁷⁰.

Les répliques vives et extrêmement vites sont parfois remplacées par des monologues ayant pour effet de ralentir un peu l'action ou bien séparer les scènes respectives. Tout au long de chaque pièce, nous pouvons remarquer l'utilisation fréquente des apartés destinés soit uniquement aux spectateurs soit à d'autres personnages présents sur scène. Quant à l'interlocuteur, le contenu informatif lui doit rester caché à tout prix. Ces parties du discours sont, dans la majorité des cas, courtes et très fécondes en ce qui concerne les idées profondes. Nous osons dire qu'il s'agit de véritables sagesses⁷¹ de la vie que le lecteur ou spectateur peut en tirer. Dans le contexte des monologues, il faut mentionner encore ceux qui correspondent à la

⁷⁰ *Tailleur pour Dames* : Aubin : « Pas docteur ! » Étienne : « Mais c'est tout comme !... je suis son domestique. » Aubin : « Un domestique !... et vous conversez avec moi ?... » Étienne : « Oh ! je ne suis pas fier !... et puis je n'ai rien à faire. » (Acte I, scène XXIII).

⁷¹ *Tailleur pour Dames* : Étienne : « Il est prouvé que c'est toujours au moment de lever qu'on a le plus envie de dormir. Donc l'homme devrait attendre qu'il se lève pour se coucher !... » (Acte I, scène I).

Mme Aigreville : « ...la chambre commune, c'est la sauvegarde de la fidélité conjugale ! » (Acte I, scène XIII).

Moulineaux : « ...non, en amour, quand elles s'y mettent, ce sont les femmes du monde qui font le moins d'embarras ! » (Acte I, scène XXI).

Moulineaux : « Il est des cas où un galant homme a le devoir d'altérer la vérité. » (Acte III, scène V).

La Puce à l'oreille : Étienne : « Il faut ça avec les femmes ! Si vous ne les menez pas, c'est elles qui vous mènent... » (Acte I, scène I).

Raymonde : « ...Il n'y a rien de menteur comme un homme... si ce n'est une femme. » (Acte I, scène IV).

Le Dindon : Pontagnac : « Les maris des femmes qui nous plaisent sont toujours des imbéciles. » (Acte I, scène I).

Lucienne : « ...c'est une compensation que le malheur des uns fasse un peu le bonheur des autres. » (Acte III, scène VI).

voix intérieure de celui qui prononce son discours. Nous pouvons constater qu'il s'agit d'un dévoilement involontaire de la pensée par l'intermédiaire de la parole. Autrement dit, ce sont des idées plus « concrétisées » ou bien une sorte de réflexion personnelle⁷² qui mène vers une conclusion étonnante ou bien le cours d'un processus qui montre bien les différentes phases du raisonnement d'un individu⁷³. La construction de nombreux dialogues montre la virtuosité feydeauienne au niveau de la langue et nous pouvons découvrir comment sait-il jouer avec le français, sa langue maternelle. Les répliques commencent en général de façon courante, le spectateur estime l'humour ciselé de l'auteur tout autant que ses bons mots. Or, dans quelques instants, il se passe des choses bizarres, le discours change de direction tout en restant désormais continu, aisé. Nous nous déplaçons grâce aux mystères impénétrables du texte, mais ce voyage n'est ni spationnel, ni temporel, c'est un transfert virtuel ou d'esprit. Feydeau nous amène ailleurs, nous nous trouvons vite dans un monde dominé par l'absurde où il y a des règles spéciales qui sont indéchiffrables et n'ont rien à voir avec la logique⁷⁴.

⁷² *Tailleur pour Dames* : Moulineaux : « J'ai des remords. J'ai des remords, mais je ne les écoute pas. » (Acte II, scène I).

⁷³ *Tailleur pour Dames* : Moulineaux : « Ah ! celui qui n'a pas passé une nuit sur une banquette ne peut se faire une idée de ce que c'est !... Je suis gelé, brisé, anéanti ! (*brusquement.*) Oh ! quelle idée ! Je vais me faire une ordonnance. Oui, mais si je me soigne comme mes malades, j'en ai pour longtemps !... Oh ! si j'envoyais chercher un homéopathe... » (Acte I, scène IV).

Le Dindon : Pontagnac : « Qu'est-ce que ça prouve, le mari ? Tout le monde peut être mari ! Il suffit d'être agréé par la famille... et d'avoir été admis au conseil de révision ! On ne demande que des aptitudes comme pour être employé de ministère, chef de contentieux... Tandis que pour l'amant, il faut l'au-delà. Il faut la flamme ! C'est l'artiste de l'amour. Le mari n'en est que le rond-de-cuir. » (Acte I, scène IV).

⁷⁴ *Tailleur pour Dames* : Bassinet : « Comprendre, quoi ? » Moulineaux : « La situation ! » Bassinet : « Si je vous mettais à l'agonie, c'est que j'avais mes raisons !... Vous pouviez bien y rester ! » Bassinet : « Permettez ! » Moulineaux : « Quel besoin aviez-vous de venir patauger... » Bassinet : « Hein ! quoi ? » Moulineaux : « Vous ne pouviez pas avoir le tact de ne pas venir ?... » Bassinet : « Comment vouliez-vous que je devine ? » Moulineaux : « Dame ! un lendemain de bal de l'Opéra, on ne va pas chez les gens quand ils vous ont pris comme prétexte ! » (Acte I, scène VII).

Étienne : « Faudra-t-il réveiller monsieur ? » Moulineaux : « Oui, demain... ou après demain... et pas si je dors. » Étienne : « Bon ! alors, à ces jours-ci, monsieur ! Bonsoir monsieur ! » (Acte I, scène IX).

Moulineaux : « ...j'ai une liaison. Oh ! platonique encore, avec une femme mariée. Elle a été longtemps une de mes clientes. » Bassinet : « Qu'est-ce qu'elle avait ? »

Dans l'ensemble de l'oeuvre de Georges Feydeau, le langage occupe une place prépondérante au niveau de l'effet comique produit ce que nous pouvons facilement découvrir en lisant, ou encore mieux, en regardant les pièces de cet auteur. Maintenant, nous allons porter notre attention sur sa spécialité en tant que procédé dramatique représentée par différentes variations de déformation linguistique. Feydeau fait entrer sur scène des étrangers qui ne proviennent pas des pays francophones et malgré ce grand inconvénient sinon handicap ils s'efforcent à exprimer leurs idées en français. Même s'il n'est pas le premier à appliquer cette méthode⁷⁵, il montre bien son génie dans ce domaine-là ce que nous allons démontrer plus loin à l'aide de plusieurs exemples. Il y a encore d'autres types de « l'étrangeté » que nous pouvons trouver chez Feydeau, ils reposent tous sur une certaine altération de langue. La partie qui suit sera totalement consacrée à présenter successivement quelques personnages les plus remarquables qui jouent un rôle considérable dans toute cette affaire.

Dans *La Puce à l'oreille*, c'est Camille Chandebise qui représente un individu bizarre ou plutôt un étranger par excellence.

Moulineaux : « Rien. J'ai fini par l'en guérir. » Bassinet : « Et son mari, qu'est-ce qu'il dit de tout ça ? » Moulineaux : « Je n'en sais rien. Je ne le connais pas !... » (Acte I, scène XX).

La Puce à l'oreille : Etienne : (bien en face à Finache et le corps rejeté en arrière dans son fauteuil en équilibre sur les pieds de derrière) « Quand on a comme ça, de chaque côté du ventre, comme un point continu ? » Pour bien préciser les points, des deux mains retournées, il se donne des petits coups de chaque côté de l'abdomen. Finache : (assis en face d'Etienne) « Ah ! bien, ça vient souvent des ovaires. » Etienne : « Oui ? Eh bien ! j'ai ça, moi ! » Finache : (ayant peine à garder son sérieux) « Ah ? Eh bien ! mon ami, faut vous les faire enlever. » Etienne : (se levant et remontant) « Hein ? Ah ! non, alors ! Je les ai, je les garde. » (Acte I, scène I).

Le Dindon : Pontagnac : « ...un beau jour, on se rencontre chez le Maire... on ne sait comment, par la force des choses... Il vous fait des questions... on répond « oui » comme ça, parce qu'il y a du monde, puis quand tout le monde est parti, on s'aperçoit qu'on est marié. C'est pour la vie. » (Acte I, scène II).

Pontagnac : « ...j'ai deux flagrants délits sur le dos !... flagrants délits où je ne suis pour rien !... Pincé par un mari que je ne connais pas... pour une femme que je ne connais pas ! Pincé par ma femme, pour cette même femme que je ne connais pas !... Un divorce chez moi en perspective !... Un autre divorce de la dame je ne connais pas d'avec le monsieur que je ne connais pas où je vais être impliqué comme complice !... » (Acte III, scène VIII).

⁷⁵ Parmi ses précurseurs figurent, entre autres, Henri Meilhac, Ludovic Halévy ou Eugène Labiche.

A savoir, il a un vice de prononciation et pour cette raison il ne peut pas prononcer les consonnes. Quand il se met à parler, le résultat se réduit à un simple mélange de sons étranges accompagnés d'une gesticulation abondante et des cris aigus, donc à un ensemble de voyelles dont le sens reste non identifiable. Tout cela entraîne vraiment beaucoup de situations drôles tout autant que de nombreux malentendus surprenants.

Nous pouvons diviser tous les protagonistes en deux groupes, il y en a ceux qui le comprennent sans problème parce qu'ils sont déjà habitués à sa manière de parler et peuvent facilement communiquer avec lui. Puis, il y en a d'autres qui se perdent complètement dans son discours et, à sa présence, ne cessent pas d'être étonnés sinon ahuris. En plus, ils ne savent pas comment se comporter ou bien quelle attitude prendre dans la conversation car les dialogues deviennent fortement incompréhensibles et souvent même inutiles, vains. Camille cherche à se faire comprendre. Il déploie chaque fois un effort colossal⁷⁶ en répétant assidûment une seule phrase, en articulant de manière excessivement soignée ou en communiquant son message par écrit. Or, dans la majorité des cas, c'est un coup d'épée dans l'eau.

Vers la fin du premier acte, docteur Finache offre à Camille un appareil spécial qui lui permet de parler normalement, autrement dit, qui assure une prononciation disons courante et habituelle. Dès ce moment, la situation se complique de plus en plus et les acteurs sont confus. Il faut encore mentionner que chaque son entrée sur scène suscite de nouveaux éclats de rire de la part des spectateurs (ou

⁷⁶ Camille : (apercevant Lucienne) « Oh ! pardon, Madame ! » (en réalité et dans tout le courant de l'acte, il doit parler d'une façon absolument inintelligible, la voix dans le masque et en ne prononçant, mais bien nettement, que les voyelles, comme les gens qui ont le palais perforé) Lucienne : (relevant la tête et s'inclinant légèrement) « Monsieur !... » Camille : « C'est sans doute le directeur de la Boston Life Company que Madame attend ? » (on entend à peu près ceci : é-an-oue, on en e i e en e a o ou eie on-a-i, e a-a a-en ?) Lucienne : (un peu interloquée) « Comment ? » Camille : (répétant aussi peu distinctement) « Je dis : c'est sans doute monsieur le directeur de la Boston Life Company que Madame attend ? » Lucienne : (avec un sourire inquiet) « Je vous demande pardon, je ne comprends pas bien ce que vous dites... » Camille : (plus lentement, mais aussi confusément) « Non, je demande : la personne que Madame attend, c'est bien monsieur le dir... » (Acte I, scène III).

lecteurs). Parfois, il suffit même de le voir et ce mécanisme de cocasserie recommence, se met en marche.

Comme il était déjà dit, le deuxième acte se déroule dans l'Hôtel du Minet Galant. Là, nous faisons connaissance avec un certain Américain appelé Rugby, celui-ci attend une femme qui n'arrive toujours pas. Il est impatient et sort plusieurs fois de sa chambre pour demander si elle est déjà venue ou non. Cet étranger ne sait utiliser que sa langue maternelle dans la communication et le français appartient parmi les plus grands mystères de sa vie.

Son discours se simplifie en une courte phrase « Nobody called ? » aboutissant toujours à la même conclusion – Rugby ne comprend rien face aux réponses embarrassées des Ferrailon et personne ne sait ce qu'il est en train de dire. Parfois, pour rendre sa question plus évidente, il la développe en ajoutant d'autres mots anglais et de grands gestes explicatifs un peu comiques, mais cela n'a aucune importance. Malgré ces efforts, tout le monde se trouve dans une impasse⁷⁷.

Cette pièce propose plusieurs types de « l'étrangeté ». Le dernier est représenté par Carlos Homenidès de Histangua. C'est un homme au tempérament changeant dont le caractère alterne entre la douceur et la colère, entre la gentillesse et la rage. Carlos est un Espagnol qui a le sang chaud, parfois même bouillant. Il est impulsif, passionné, furieux, extrêmement jaloux, n'acceptant jamais de compromis. Or, quand il ouvre sa bouche, il désarme d'un coup tous les spectateurs dans la salle grâce à sa capacité de mélanger brillamment sa langue native avec le français⁷⁸.

⁷⁷ Rugby : « Nobody called ? » Ferrailon : (sursautant et pivotant sur lui-même) « Comment ? » Rugby : (soupe au lait) « Nobody called, I said ! » ... Rugby : « If you please, anybody called for me ? » ... Ferrailon : « C'est extraordinaire, cette manie qu'il a de vous parler en anglais. Est-ce que je ne lui parle pas en français, moi ? » Olympe : « Il ne sait pas notre langue. » Ferrailon : « Ce n'est pas une raison pour je comprenne la sienne. » (Acte II, scène I).

⁷⁸ Homenidès : (le foudroyant du regard) « Il n'est plus d'ami ! » (il dépose d'un geste sec sa boîte à pistolets sur la chaise qui est à droite de la petite table, face au canapé, puis) « Aha ! Vous le m'avez échappé, cet tantôt !... mais yo vous retrouve !... Et sans lé ceusses qui m'ont arrêté et conduit chez lé... commissionnaire dé police, yo vouss aurais fait connaître cé qué c'est qu'on

Nous pouvons dire qu'il contamine le français non seulement par ses propres règles de la grammaire qu'il invente avec une aisance extraordinaire, mais aussi par sa créativité infinie concernant le vocabulaire franco-espagnol⁷⁹ tout autant que l'accent gardant toujours de traits profonds de sa langue maternelle. Il faut encore compléter qu'il y a divers passages dans lesquels ce héros parle uniquement espagnol, notamment quand il est en contact direct avec sa femme, donc Lucienne Homenidès de Histangua.

En allant plus loin dans cette étude, nous pouvons constater qu'il y a des correspondances indiscutables et des liens bien évidents entre la pièce précédente et *Le Dindon* ce que nous allons voir plus loin. Adonnons-nous donc aux mystères du langage que l'auteur propose par l'intermédiaire de ce vaudeville.

C'est Maggy Soldignac, une Anglaise originaire de Londres, qui joue un rôle essentiel dans ce contexte. Elle est jeune, belle, un peu naïve, pourtant résolue et courageuse. Cette femme adorable est venue à Paris pour accompagner son mari pendant le voyage d'affaires et surtout pour rendre visite à Crépin Vatelín, son ancien amant – en d'autres mots, pour se rappeler de beaux moments agréables quant à leur aventure amoureuse londonienne, ultra-secrète. Son charme désarmant qui surmonte facilement le niveau linguistique gagne notre faveur, et cela de façon vraiment convaincante. Enfin bref, il nous fait rire, parfois même pleurer sinon fondre. Maggy est synonyme de source inépuisable du comique qui est due surtout à sa façon de « massacrer » la langue du Coq gaulois⁸⁰. Quand elle entre

revolver. Mais... lé commissionnaire, il m'a confisqua mon revolver et il m'a fait qué yo promette, porqué yé obtienne ma... lâcheté, qué yo ne mé servirai plous del revolver !... » (avec un soupire de regret) « Yo l'ai promis ! » Chandebise : (rassuré) « Oui ?... Brave commissionnaire ! » Homenidès : « Et alors... » (ouvrant sa boîte de pistolets) « Yo l'ai apporté... des pistolettes. » (Acte III, scène XIV).

⁷⁹ Yhaloussie → jalousie, écriture → écriture, commissionnaire → commissaire, pistolette → pistole.

⁸⁰ Maggy : « ...oh ! my love ! » Vatelín : « ...hein ! Qu'est-ce que c'est ?... Madame Soldignac ! Maggy ! Vous ! » Maggy : « Moi-même. » Vatelín : « Vous ! vous ici ! mais c'est de la folie ! » Maggy : « Pourquoi ? » Vatelín : « Eh bien ! et Londres ? » Maggy : « Je l'ai quitté. » Vatelín : « Et votre mari ? » Maggy : « Je amené loui ! Il vené pour affaires à Paris ! » (Acte I, scène XIII).

sur scène, le public entre en euphorie (ou presque) car elle dispose d'un pouvoir de l'invaloir brusquement par l'ambiance plaisante. Son français est loin d'être parfait, elle ne connaît pas bien cette langue. Tout au long de la pièce, nous pouvons observer maintes fautes qu'elle commet et qui dominent tout de suite la situation burlesque. Ces défauts sont pardonnés, applaudis et attendus avec impatience car les spectateurs les apprécient beaucoup. Il y a des modifications « maggyiennes » linguistiques non seulement sur le plan phonétique, mais aussi lexical. Elle montre la force d'un seul son⁸¹ et la richesse de son français en offrant les variations verbales assez réussies⁸². C'est quelque chose qui ne s'oublie pas facilement, bien au contraire, nous voulons le conserver en mémoire.

La famille Soldignac est très intéressante du point de vue linguistique et justement pour cette raison nous y restons encore un peu de temps. Narcisse, mari de Maggy, est Marseillais qui vit et travaille à Londres. C'est un homme droit, plein d'assurance, content de lui-même, mais au fond de son cœur il se montre plus fragile, sensible, poétique et parfois même mélancolique⁸³. Quand il se met à

Maggy : « ...il demande qué je veux ! Mais je veux... vous ! » Vatelín : « Moi ! »
 Maggy : « Oh ! yes ! parce que je vous haine toujours, moâ ! Ah ! dear me ! pour trouver vous, j'ai quitté London, j'ai traversé le Manche qui me rend bien malade... j'ai eu le mal de mer, j'ai rendu...comment disé ? » Vatelín : « Oui ! oui. Ça suffit ! Après ?... » Maggy : « No, j'ai rendu l'âme, mais ce m'est égal !... Je disei ! Je vais la voir, loui... et je souis là, pour houitt jours. » (Acte I, scène XIII).

⁸¹ Maggy : « Vous, vous êtes marié ! » Vatelín : « Mais dame ! » Maggy : « Aoh ! à London, vous diséi vous étiez boeuf. » Vatelín : « Comment boeuf ? veuf. » Maggy : « Aoh ! boeuf, veuf, c'est la même chose ! » (Acte I, scène XIII).

⁸² Maggy : « ...mais qu'est-ce que vous l'avez à rester là, raide comme un lanterne ?... » Vatelín : « Un lanterne ! » Maggy : « Comme un grand gueule de gaz. » Vatelín : « ...qu'est-ce que ça veut dire ça, gueule de gaz ? On ne dit pas gueule, on dit bec de gaz. » Maggy : « Aoh ! bec, gueule, gueule, bec, ce m'est égal ! Oh ! ma Crépine !... Tu veux pas que vous embrasse ? » (Acte II, scène X).

Maggy : « Aoh ! yes ! je tombais dans le bec du loup ! » Vatelín : « Mais absolument !... Seulement, on ne dit pas bec du loup, on dit gueule. Le loup n'a pas un bec, il a une gueule. » Maggy : « Comment, tout à l'heure je dis gueule, tu me disé bec. » (Acte II, scène XI).

Maggy : « ...ferme ton gueule ! ferme ton gueule ! » Vatelín : « Comment, ton gueule... Un homme, ça a une bouche, ça n'a pas une gueule. » Maggy : « ...vous le fait exprès ! Quand je dis bec, c'est gueule, quand je dis gueule, c'est bouche; je sais pas moi, c'est jamais comme je dis ! » (Acte II, scène XI).

⁸³ Soldignac : « Que voulez-vous, si j'ai pris le flegme anglais... j'ai tout de même la nature de mon pays... Même à travers mon brouillard de Londres, on retrouve un rayon de soleil du Midi . » (Acte I, scène XIV).

parler, son caractère tout autant que ses racines et ses amours sont bien perceptibles. Il est très difficile sinon impossible à classer son discours, il s'agit en effet d'un amalgame⁸⁴ entre l'anglais et le français fortement marqués et influencés par le provençal, sa langue native.

Nous allons terminer ce passage par présenter le dernier de la pléiade des étrangers. C'est Coco Pinchard qui est venue à Paris avec son mari, ancien médecin-major, pour fêter le vingt-cinquième anniversaire de leur mariage. Cette pauvre femme souffre d'une perte complète de la capacité auditive des deux oreilles ce qui va entraîner de nombreuses situations désopilantes. Sa maladie fait d'ailleurs songer au personnage de Camille Chandebise de *La Puce à l'oreille* grâce aux traits similaires que nous pouvons y retrouver facilement. Coco n'entre pas fréquemment sur scène, elle intervient uniquement pendant le deuxième acte ayant lieu à l'hôtel Ultimus et cela de manière plutôt sporadique⁸⁵; cependant cela ne représente aucun obstacle, aucun inconvénient dans « sa mission » face aux spectateurs. A savoir, sa force majeure ne repose point sur la fréquence, mais avant tout sur le comique multiforme. Ces effets provoqués par la surdité ont chacun sa propre nature ce que nous allons démontrer plus loin.

Pour entrer un peu dans le contexte de *Le Dindon* ou plutôt pour esquisser l'atmosphère qui domine l'acte intermédiaire, nous nous sommes inspirés dans les propres mots de Monsieur Pinchard : « Elle est sourde comme un pot ». Cette courte formule tout-disante, prononcée de façon peu scrupuleuse, définit bien son caractère

⁸⁴ Soldignac : « ...mon cher ami, je viens qu'un instant ! je suis très pressé, vous savez, un soir si vous voulez, j'ai le temps, mais le jour... les affaires... business is business, comme nous disons en Angleterre... » (Acte I, scène XIV).

Soldignac : « ...une fois je me suis battu avec le premier champion de Londres, ah ! je l'ai flanqué une de ces tatouilles, comme nous disons en Provence... » (Acte I, scène XIV).

Soldignac : « ...no, j'ai pas le temps, je suis pressé... business is business, comme nous disons à Londres. Au revoir... et quand au monsieur cet soir... Voilà !... Di gou li gue vengue, mon bon ! comme nous disons à Marseille... » (Acte I, scène XIV).

⁸⁵ Acte II : scène V → 14 répliques, scène VI → 7 répliques, scène XIV → 5 répliques, scène XV → 7 répliques, scène XVI → 1 réplique, scène XVII → 2 répliques.

impertinent et rude tout autant que l'altération de la santé de sa femme.

En général, elle n'a aucune idée de ce qui se passe autour d'elle car elle n'entend rien du tout. La communication avec Madame Pinchard devient plus que difficile – soit elle ne réagit pas⁸⁶ soit elle déconcerte son entourage par des réponses inattendues, fantasques, donc pleines de confusion⁸⁷. Pour qu'elle puisse parler avec les autres, elle doit les voir par ses propres yeux, être en contact direct avec ceux qui parlent pour pouvoir observer le mouvement de lèvres. Malheureusement, ce n'est pas toujours le cas. Elle est souvent hors sujet et son mari en profite abondamment. Ce dernier ose dire absolument tout ce qui lui vient à l'esprit et n'hésite même pas à exprimer son affection excessive pour les femmes⁸⁸ sinon le désir sexuel d'un vieillard libidineux⁸⁹.

Après avoir présenté les six personnages provenant de la catégorie « étrangers », nous pouvons sans doute constater que le

⁸⁶ Rédillon et Armandine : (à Mme Pinchard) « Madame ! » (Mme Pinchard ne bouge pas) Pinchard : (donnant une tape sur le bras de sa femme) « Coco ! » (Mme Pinchard se retourne vers son mari) « Monsieur et madame te disent au revoir ! » Mme Pinchard : « Quoi ? » Pinchard : (hurlant) « Monsieur et madame te disent au revoir. » Mme Pinchard : « Je n'entends pas ! » Pinchard : « C'est juste ! Attends ! » (articulant simplement par le mécanisme de lèvres sans qu'on entende le son de sa voix) « Monsieur et madame te disent au revoir. » Mme Pinchard : « Oh ! pardon ! Au revoir, madame; au revoir, monsieur ! » (Acte II, scène V).

⁸⁷ Pinchard : (lui donnant une tape sur le bras) « ...n'est-ce pas, Coco ? » Mme Pinchard : « Quoi ? » Pinchard : (le pouce de chaque main dans les pochettes de son dolman et, tout en parlant, se tapote l'estomac avec les autres doigts libres) « Que tu trouves que ça manque de musique, les ballets ? » Mme Pinchard : (qui a suivi le mouvement de ses mains) « Oh ! beaucoup mieux ! C'est calmé à présent ! C'était dans le train que ça n'allait pas ! » (Rédillon et Armandine se regardent) Pinchard : « Ah ! oui !... Non, ça, c'est une autre chose ! Telle que vous la voyez, elle vous parle de son ventre... » (Acte II, scène V).

⁸⁸ Pinchard : (à Rédillon) « ...je vous fais mes compliments, monsieur, vous avez une bien jolie femme. (Rédillon s'incline, flatté) Je changerais bien avec la mienne. » Rédillon et Armandine : (étonnés, regardent Mme Pinchard qui sourit toujours avec de petites courbettes) « Hein ! Comment ! » Pinchard : « Oh ! carrément, et je ne crains pas de le dire devant ma femme. » Rédillon : « Comment, ça lui est égal ? » Pinchard : « C'est pas que ça lui soit égal, mais elle est sourde comme un pot ! » (Acte II, scène V).

⁸⁹ (Mme Pinchard toujours présente sur scène) Pinchard : « ...qu'est-ce que vous lui voulez ? » Clara : « Monsieur, c'était pour savoir... » Pinchard : « Nom d'un chien ! la belle fille ! » Clara : « Ce que Monsieur et madame préfèrent, des oreillers en plumes ou en crin ? » Pinchard : « Cré coquin ! t'es rudement bien ! » Clara : « Hein, je demande à Monsieur... » Pinchard : « Ce que tu voudras, en plumes, en crin, la moitié du tien, voilà l'oreiller que je préfère. » Clara : (scandalisée) « Mais, Monsieur... » (Acte II, scène VI).

langage symbolise une des véritables primautés dans toute l'oeuvre de Georges Feydeau. Il faut avouer qu'il ne s'agit pas uniquement de langage tel qu'il est car la dramaturgie feydeauienne exige encore d'autres procédés pour que le résultat final soit parfait, autrement dit, pour que sa tâche soit accomplie. L'auteur montre non seulement la puissance de la langue ou plus précisément des langues, mais aussi son propre pouvoir de la (les) dominer. Cette capacité de découvrir différentes particularités du langage, de combiner leurs richesses, et conséquemment de les transformer selon ses propres choix, prouve bien la spécificité exceptionnelle de Feydeau dans le cadre de la dramaturgie qui semble dépasser les limites de l'envisageable, du réalisable.

Rappelons que celui-ci s'inspire dans le milieu mondain parisien où il trouve les traits essentiels de ses protagonistes qu'il introduit ingénieusement dans ses pièces, et grâce à son talent d'observation, il les amplifie aux dimensions inimaginables. Comme nous l'avons démontré au cours de cette analyse en nous appuyant sur divers exemples concrets – la parole est, dans la majorité des cas, accompagnée par les gestes et le mouvement. Ce système non-verbal est aussi important que le langage parce qu'il renforce encore le message parlé en le complétant soigneusement ce qui confirme d'ailleurs les mots de Bernard Murat, théâtrologue passionné, « ... pour raconter son histoire les dialogues ne suffiront plus ... Feydeau va plonger ses personnages dans des situations tellement folles, tellement incroyables, que les mouvements du corps deviendront autant de signes de communication de la pensée de l'auteur, autant d'éléments du récit ... En fait, Feydeau invente la technique de l'écriture cinématographique ... »⁹⁰. Toute la communication au niveau verbal, gestuel ou kinesthésique est au service de l'action. Les personnages s'expriment de manière pour assurer tout le

⁹⁰ GIDEL, Henry, *Feydeau théâtre*, Paris, Omnibus, 1994, dans la préface de Bernard Murat, p. I.

fonctionnement sur scène, c'est à dire pour poursuivre et respecter entièrement l'objectif du dramaturge – rien de plus, rien de moins.

Le théâtre de Feydeau est chargé d'esprit. Il est vraiment difficile à lui attribuer une caractéristique significative qui pourrait bien saisir cette réalité. En plus, il est quasiment impossible de trouver une dénomination exacte ou au moins approximative concernant sa véritable richesse de grande ampleur. Or, une chose paraît claire et évidente – l'humour feydeauien est avant tout spécifique, original, intéressant et omniprésent ce qui démontrent authentiquement toutes les trois pièces dont il est question dans ce mémoire. Nous pouvons ajouter d'autres caractéristiques sans provoquer de polémique ni auprès des spécialistes en art dramatique, ni auprès des « théâtrophiles-amateurs » enflammés pour ces vaudevilles. Nous osons maintenant révéler quelques qualités qui symbolisent cet humour (même si de façon partielle); il est surprenant, charmant, frappant, spontané, parfois choquant et en même temps tendre, aimable, doux ne perdant jamais sa grâce.

L'auteur fait rire (dans le bon sens du terme), cela veut dire qu'il permet de « manifester un sentiment de gaieté par des contractions du visage accompagnées d'expirations plus ou moins saccadées et bruyantes »⁹¹, mais il ne blesse pas. Il fait rire sans faire la peine, donc il ne se moque pas au détriment de l'autre. Et, quand il parodise ou bien ironise, c'est toujours la critique générale des défauts humains et non pas des êtres humains ce qui rend son oeuvre tellement recherchée et appréciée.

⁹¹ Collectif d'auteurs, *Lexis Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 2002, p. 1651.

2.6 Mises en scène feydeauiennes tchèques et critique théâtrale

Avant d'aborder le thème de ce dernier chapitre correspondant à la critique dramatique, il est indispensable de mentionner ou plutôt de rappeler (car nous en avons déjà parlé plusieurs fois) que la dramaturgie de Georges Feydeau désigne une tâche ardue et difficile non seulement pour les metteurs en scène ou les acteurs, mais aussi pour d'autres membres de la troupe. Nous pouvons dire que le théâtre représente un certain système qui équivaut à un ensemble non négligeable de personnes ayant chacune sa propre fonction qui fait marcher la pièce. Toutes les couches de ce système compliqué sont donc mutuellement dépendantes les unes des autres. Et c'est justement pour cette même raison qu'elles doivent coopérer, communiquer entre eux, se compléter de manière la plus fructueuse possible.

Le théâtre feydeauien exige une véritable harmonie au niveau personnel, fonctionnel et surtout artistique. Il ne suffit pas de reproduire machinalement ses répliques ou bien respecter maintes didascalies correspondantes et d'autres indications scéniques. C'est qu'il faut sentir l'esprit de telle ou telle pièce, aller au fond de « cette affaire », pénétrer l'âme autant que la conscience de l'auteur, autrement dit, essayer de comprendre son intention créatrice.

Nous allons maintenant prêter attention aux réactions de la critique dramatique en nous appuyant sur la presse et d'autres sources informatiques comme par exemple bulletins, sites officiels de théâtres respectifs, etc. (voir annexe). Les uns reprochent au théâtre de boulevard son caractère conformiste, populaire sinon lascif. D'après eux, il s'agit d'une culture de masse marquée par une forte commercialisation qui n'a pas de grande valeur en la comparant aux genres du théâtre classique comme la comédie et la tragédie. Les autres sont persuadés que le vaudeville dispose d'un ensemble de qualités indiscutables qui sont souvent mésestimées par ces

premiers. Or, les défenseurs de « ce genre mesquin, vilain et graveleux » apprécient sa contribution au bien des spectateurs parce qu'il faut toujours déployer de grands efforts pour atteindre le but désiré. En plus, il ne faut pas oublier tous les niveaux de ce mécanisme complexe faisant démarrer la « machine infernale » de l'auteur. Ce n'est pas donc un simple divertissement ou un amusement superficiel, au contraire, cela représente un miroir de la société qui reflète des vices et des vertus humains.

Les vaudevilles de ce grand maître sont devenus très populaires à l'échelle du pays entier. D'un côté, chaque théâtre régional⁹² pouvait offrir à son public plusieurs titres de cet auteur (au moins deux et parfois même cinq). De l'autre côté, nous pouvons observer un autre phénomène qui est quasiment fréquent – il y a un certain retour de la dramaturgie feydeauienne sur scène ce qui témoigne de différentes adaptations d'une même pièce⁹³ dans le cadre d'un seul théâtre. Il est évident que cela se passe après un recul temporel qui va, dans notre cas, de neuf jusqu'à trente et un ans. La pièce se revêt d'un manteau à la dernière mode car chaque metteur en scène veut satisfaire l'attente du monde et apporter quelque chose de nouveau (supposons que c'est son objectif prépondérant). Elle est refaite, modifiée, actualisée, modernisée et subit, selon toute logique, maints changements bien que sa base reste pareille.

⁹² Le territoire de la République tchèque est divisé en 14 régions qui représentent les unités plus petites quant au partage administratif du pays dont la capitale Prague forme une région à part entière.

⁹³ Voir *titre de la pièce*; théâtre : date de la première → nom de metteur en scène. *Tailleur pour Dames*; Olomouc, Moravské divadlo : 1983 → Jiří Vrba, 2007 → Roman Groszmann.

La Puce à l'oreille; Brno, Městské divadlo : 1987 → Pavel Římský, 1996 → Gustav Skála.

Jihlava, Horácké divadlo : 1968 → Karel Neubauer, 1999 → Michael Junášek.

Liberec, Divadlo F. X. Šaldy : 1978 → Milan Votruba, 2004 → František Hromada.

Opava, Slezské divadlo : 1970 → Alois Hejda, 1995 → Jaroslav Fert.

Ostrava, Divadlo Antonína Dvořáka : 1968 → Jan Zajíc, 1991 → Bedřich Jansa.

Prague, Divadlo na Vinohradech : 1969 → Václav Hudeček, 1996 → Jiří Menzel.

Pardubice, Východočeské divadlo : 1970 → Evžen Kubiček, 1991 → Juraj Deak, 2008 → Lida Engelová.

Uherské Hradiště, Slovácké divadlo : 1969 → Karel Neubauer, 1997 → Ján Fila.

Le Dindon; Liberec, Divadlo F. X. Šaldy : 1974 → Milan Votruba, 1995 → Lida Engelová.

Pardubice, Východočeské divadlo : 1986 → Jaroslav Vostrý, 2002 → Lida Engelová.

Dans la partie suivante, nous allons voir comment sont ces modifications effectuées, quels domaines comprennent et si elles sont réussies ou non (d'après le point de vue des critiques, bien sûr). Nous allons de même présenter l'opinion des spécialistes comme les réactions des spectateurs disons profanes pour se faire un jugement à propos des trois pièces citées. En d'autres mots, nous allons pénétrer dans la coulisse pour pouvoir mieux comprendre le jeu de scène.

En général, la critique théâtrale apprécie l'auteur en tant que dramaturge : « *Georges Feydeau est rangé parmi les auteurs qui, à la tombée du siècle dernier, ont envahi les scènes parisiennes par ses comédies qu'il a écrites avec un soin particulier ...* »⁹⁴. Elle souligne son talent au niveau des procédés comiques en exaltant « ... *les dialogues brillants, égrillards et l'intrigue qui est basée sur le grotesque, sur le comique de situation ...* »⁹⁵ et relève ses pièces les plus réussies n'oubliant jamais rappeler qu'elles prennent leurs origines dans le drame boulevard – « ... *il s'agit d'une comédie folle de caractère boulevard ...* »⁹⁶. Malgré tout cela, il se pose maintes questions à ce sujet. En quoi consiste donc le rôle prédominant de la critique ? Quels sont, s'il y en a, ses buts ou ses objectifs ? Qu'est-ce qu'une bonne critique veut dire ? Pourquoi cette formule magique provoque tant de ravissement, tant de jouissance ? Qu'est-ce que c'est une mauvaise critique ? Existe-t-il quelque chose entre les deux variations mentionnées ci-dessus ?

Peut-être que nous n'allons pas donner une (des) réponse(s) satisfaisante(s), mais nous en allons faire un grand effort pour pouvoir arriver à une conclusion convenable ou au moins admissible.

⁹⁴ „*Georges Feydeau patří k autorům, kteří na sklonku minulého století zaplavovali pařížské scény obratně napsanými komediemi...*“ – traduit par l'auteur de „*Ve Slovákém rozpustile i teskně*“, Rovnost, Brno, 18/12/1969, auteur : Karel Bundálek.

⁹⁵ „*...brilantní lechtivé dialogy a zápletky s groteskní situační komikou.*“ – traduit par l'auteur de „*Opět fraška po francouzsku*“, Rovnost, Brno, 26/04/1974, auteur : avt.

⁹⁶ „*Jde o bláznivou komedii bulvárního střihu...*“ – traduit par l'auteur de „*Premiéra u Jakuba*“, Rovnost, Brno, 04/04/1974, auteur : rt.

Or, une chose est claire et évidente à la fois, c'est que la critique devrait venir de la plume des spécialistes instruits. Elle devrait motiver, faire réfléchir et avancer toutes les parties intéressées – soit les créateurs⁹⁷ soit les producteurs⁹⁸ soit les « consommateurs de l'art dramatique »⁹⁹. Par contre, elle ne devrait pas du tout donner sa place à des querelles personnelles et disputes particulières ou bien à une adulation populaire ou une simple tentative d'amadouement. Elle devrait être surtout juste (si c'est bien possible), objective, cultivée et professionnelle. La question de sympathies ou antipathies ? Qu'elle soit proscrite à jamais et refusée à tout prix ! Nous prions les lecteurs d'accepter au préalable nos excuses pour ce désir (fortement) idéalisé, mais quand même sincère.

Adonnons-nous maintenant aux nombreuses innovations que les metteurs en scène tchèques ont introduit dans diverses adaptations concernant les trois pièces feydeauiennes analysées. Nous allons ajouter plusieurs réactions de la part des critiques pour en avoir une vision plus complexe et clarifiée. Comme il était déjà mentionné plus haut, les principaux composants du comique chez Georges Feydeau sont les suivants : le langage, le mouvement et les personnages. C'est justement dans ce triangle qu'il faut chercher « les transformations dramatiques » les plus remarquables.

Commençons par la deuxième adaptation¹⁰⁰ de *Tailleur pour Dames* au Théâtre morave d'Olomouc. Roman Groszmann, père de la mise en scène, va complètement contre la tradition tchèque. À savoir, dans sa conception tous les rôles sont joués par les hommes. Le monde féminin a disparu sans laisser de trace. L'accès des femmes sur scène est donc strictement interdit, elles sont toutes remplacées par les acteurs déguisés. La critique n'est pas univoque (comme

⁹⁷ Auteurs, dramaturges.

⁹⁸ Metteurs en scène et leur équipe (acteurs, scénographes, costumiers, éclairagistes, etc.).

⁹⁹ Spectateurs.

¹⁰⁰ Dont la première a eu lieu le 21 septembre 2007.

d'habitude). Les uns¹⁰¹ considèrent cette absence totale des femmes comme la perte d'un élément important, notamment pour la farce. Les autres¹⁰² estiment cette ambition, d'après eux, Groszmann souligne par là le burlesque de la pièce.

Il faut mentionner d'autres innovations réussies dans le domaine du langage. C'est surtout le personnage du valet Poche de *La Puce à l'oreille* qui offre un vaste terrain à cette fin. Dans la version de Brno¹⁰³, Jiří Dvořák parle en utilisant les gros mots qui sont vraiment forts. Il ose répéter ces vulgarismes pour que tout le monde entende bien ce qu'il est en train de communiquer et comprenne son indignation expressivement manifestée. Dušan Urban qui représente le même rôle, cette fois-ci à Olomouc¹⁰⁴, enrichit son discours par les expressions provenant du patois régional, c'est à dire les moravismes. Cela prouve bien que le vaudeville d'origine française peut être actuel sur les scènes tchèques même après plus d'un siècle. Nous plongeons un peu dans l'univers de Camille Chandebise. Ce jeune homme joue un rôle significatif en ce qui concerne le langage et surtout sa variante violemment déformée. Il ne peut pas communiquer de façon habituelle, c'est qu'une malformation du palais lui empêche de prononcer les consonnes. Nous pouvons observer qu'il y a plusieurs possibilités comment « résoudre ce problème » du point de vue de la dramaturgie. Zdeněk Řehoř¹⁰⁵ respecte entièrement la norme du scénario en ne prononçant que les voyelles, mais il y a des passages quand nous avons du mal

¹⁰¹ „...se však z inscenace vytratí ženský element důležitý pro téma frašky.“ – traduit par l'auteur de „Divadelní tvůrci si hrají s publikem“, Den, Olomouc, 11/10/2007, auteur : Hana Hejduková.

¹⁰² „...tím zvýraznil fraškovitost inscenace.“ – traduit par l'auteur de „Závady v elektroinstalaci by mohly zůstat trvalou součástí francouzské frašky“, www.olomouc.cz, 24/09/2007, auteur : Bohumír Kolář, (accès le 25 octobre 2007).

¹⁰³ Městské divadlo Brno, deuxième adaptation de cette pièce dont la première a eu lieu le 27 avril 1996 sous la direction de Gustav Skála.

¹⁰⁴ Moravské divadlo Olomouc, pièce montée par Lída Engelová dont la première a eu lieu le 10 octobre 1997.

¹⁰⁵ Divadlo na Vinohradech Prague, première adaptation dont la première a eu lieu le 21 mai 1969 sous la direction de Václav Hudeček.

à comprendre. Ivan Trojan¹⁰⁶, son successeur, n'hésite pas à insérer de temps en temps quelques consonnes et son discours devient d'un coup plus clair. Même Igor Ondříček, qui joue le rôle de Camille à Brno¹⁰⁷, peut être certainement rangé dans cette catégorie. Nous comprenons tout ce qu'il dit (ou presque) malgré son indisposition. Or, la conception de Pavel Kikinčuk¹⁰⁸ rappelle plutôt un zéaiement enfantin qu'une malformation du palais. Donc le résultat final reste quasiment sans effet, et s'il y en a un, il se montre insuffisant, étrange, ridicule et surtout pénible. Nous restons encore quelques instants chez Camille Chandebise parce que c'est un personnage tellement puissant qui inspire même ses compagnons.

Nous pouvons illustrer ce fait à l'aide d'un exemple tiré de la première adaptation de *La Puce à l'oreille* au Théâtre de Vinohrady où Poche, génialement représenté par Vlastimil Brodský, imite la façon de parler spécifique de Camille (Zdeněk Řehoř).

Feydeau est également connu pour son goût d'infiltrer différentes langues dans une seule pièce. Ses variations linguistiques à la française, à l'anglaise ou à l'espagnole sont très populaires et constituent une source importante de son comique verbal. Dans le contexte de la République tchèque, nous pouvons entendre même la langue maternelle de nos voisins de l'Est – le slovaque. Michal Dočolomanský¹⁰⁹ joue le rôle de Carlos Homenidès de Histangua (*La Puce à l'oreille*) à Městské divadlo Brno et Milan Mikulčík représente docteur Moulineaux (*Tailleur pour Dames*) à Činoherní klub Praha. La dernière pièce citée a été premièrement présentée le 21 janvier 2005 sous la direction de Martin Čičvák¹¹⁰. Cette coopération tchéco-

¹⁰⁶ Divadlo na Vinohradech Prague, deuxième adaptation dont la première a eu lieu le 15 novembre 1996 sous la direction de Jiří Menzel.

¹⁰⁷ Deuxième adaptation de cette pièce sous la direction de Gustav Skála (Městské divadlo Brno).

¹⁰⁸ Pièce montée par Jan Novák dont la première a eu lieu le 24 octobre 1992 à Divadlo J. K. Tyla à Plzeň.

¹⁰⁹ Membre du Théâtre National de Bratislava depuis 1964 où il représente, entre autres, le même rôle qu'à Brno.

¹¹⁰ Metteur en scène renommé, né en Slovaquie.

slovaque tire son origine d'une longue tradition entre les deux pays. C'est peut-être l'héritier de l'époque récemment écoulée.

Il y a vraiment beaucoup de représentations quant aux « feydeuiades » ce que nous avons par ailleurs démontré ci-dessus. Les adaptations respectives diffèrent les unes des autres. C'est un fait incontestable provoqué notamment par une forte tentation de la mise en scène qui veut approcher ces bijoux de la dramaturgie française au public de l'ancienne Bohême.

Nous pouvons remarquer d'autres changements qui envisagent un véritable enrichissement, une sorte de délassement pour les scènes tchèques. Il s'agit par exemple du scénario dont une partie peut être raccourcie¹¹¹ ou réduite et l'autre connaît un développement en faveur d'un personnage¹¹².

Une autre catégorie, bien perceptible juste au premier coup d'oeil, est symbolisée soit par le décor soit par les costumes. Les deux éléments cités disposent d'un fort potentiel qui accentue, par l'intermédiaire des couleurs, les aspects caractéristiques ce qui est évident surtout dans *La Puce à l'oreille*. Kristina Novotná¹¹³ choisit le rouge vermeil pour l'Hôtel du Minet Galant qui contraste bien avec le noir et blanc du salon des Chandebise. Le motif pareil du noir et blanc est répété aussi par Miloš Souček¹¹⁴ et Ivo Židek¹¹⁵. Par contre, la scène fantaisiste de Vladimír Šrámek¹¹⁶ est pleine de couleurs, elle fait ainsi référence au décor florissant de la Belle Époque.

En ce qui concerne les costumes, nous pouvons ajouter encore l'exemple de Kristina Novotná qui reste fidèle à sa conception. C'est

¹¹¹ *Tailleur pour Dames* sous la direction de Martin Čičvák (Činoherní klub Praha). *La Puce à l'oreille*, deuxième adaptation montée par Gustav Skála (Městské divadlo Brno).

¹¹² Rôle d'Étienne dans *Tailleur pour Dames* (deuxième adaptation montée par Roman Groszmann à Moravské divadlo Olomouc).

¹¹³ Scénographe et costumier de la deuxième adaptation montée par Michael Junášek à Horácké divadlo Jihlava dont la première a eu lieu le 16 janvier 1999.

¹¹⁴ Scénographe de la première adaptation montée par Karel Neubauer à Slovácké divadlo Uherské Hradiště dont la première a eu lieu le 8 novembre 1969.

¹¹⁵ Scénographe de la même pièce montée par Lída Engelová à Moravské divadlo Olomouc dont la première a eu lieu le 10 octobre 1997.

¹¹⁶ Scénographe de la deuxième adaptation montée par Gustav Skála (Městské divadlo Brno).

que tous les personnages sont « noirs et blancs » sauf deux héroïnes principales, Raymonde Chandebise et Lucienne Homenidès de Histangua, qui sont vêtues en tenue très colorée. Tous ces attributs donnent à la pièce une perception visuelle transparente et accompagnent ses contours de manière bien éloquente.

Même si toute pièce nécessite que les consignes scéniques de l'auteur soient strictement respectées, elle offre aux acteurs (comme à d'autres membres de la troupe) un espace relativement ouvert à la fantaisie individuelle qui permet d'improviser. Ces improvisations pénètrent parfois dans diverses adaptations dramatiques et font partie intégrante de ce processus à la fois innovateur et enrichissant. Pour être plus complet, il faut mettre en évidence que le théâtre feydeauien ne peut se passer en aucun cas de mouvement, ni de musique. Malheureusement, il n'y a pas assez d'informations suffisantes à ce sujet car la chorégraphie tout autant que la partie musicale ne sont traitées que marginalement. La majorité des critiques prête attention tout d'abord à la réussite (ou l'échec) de la mise en scène, ensuite à la performance des acteurs et éventuellement aux costumes, à la décoration scénique. Le reste du jeu de scène demeure plutôt négligé même s'il constitue un segment important de la dramaturgie.

3. Conclusion

Le but principal de ce travail était d'étudier la réception du théâtre de Georges Feydeau dans le contexte tchèque. Le choix de trois vaudevilles que nous avons examinés n'était pas fortuit. D'un part, *Tailleur pour Dames*, *Le Dindon* et surtout *La Puce à l'oreille* comptent parmi les pièces les plus connues, les plus jouées et les plus aimées du public. D'autre part, nous pouvons observer une certaine évolution de la dramaturgie de l'auteur car les pièces citées témoignent des phases différentes de son oeuvre.

Dans la première partie, nous avons d'abord présenté Georges Feydeau du point de vue personnel et surtout professionnel en ajoutant les données concernant le contexte socio-culturel et historique de la Belle Époque. Ensuite, nous avons dressé les traits caractéristiques du vaudeville en tant que genre dramatique pour pouvoir comprendre ses spécificités indiscutables. De même, nous avons accentué la conception feydeauienne originale et nous avons tenté de pénétrer les mystères du théâtre de Feydeau, découvrir son charme et dévoiler les processus sous-jacents à la création dramatique.

Dans la seconde partie, nous avons d'abord recherché les procédés dramatiques fondamentaux pour pouvoir découvrir le fonctionnement du mécanisme dramatique feydeuien. En nous appuyant sur les trois vaudevilles mentionnés ci-dessus, nous avons également dépouillé la structure de la dramaturgie de Georges Feydeau en étudiant profondément les éléments importants représentés par les intrigues respectives, les personnages, le mouvement et notamment le(s) langage(s).

Ensuite, nous avons étudié les différentes représentations de *Tailleur pour Dames*, de *Le Dindon* et de *La Puce à l'oreille* sur les scènes tchèques et nous avons souligné aussi les particularités originales de la mise en scène en examinant soigneusement les adaptations

individuelles. Après tout, nous avons exploré la principale contribution de l'auteur autant que ses effets désirables.

Après avoir réalisé une recherche sérieuse basée sur maints documents, nous avons découvert que la présence de Georges Feydeau sur les scènes tchèques n'est pas continue ou perpétuelle. Elle est souvent interrompue pour différentes raisons. Cela correspond, en majeure partie, au contexte historique de notre pays qui est très étroitement lié au système politique à une époque donnée.

Le vaudeville français¹¹⁷ entre en scène à la charnière du XIXe et du XXe siècles, et quelques années plus tard, donc pendant la Première République tchécoslovaque, il devient très populaire. Or, sa véritable apogée remonte aux années soixante et se répète même après la Révolution de Velours en 1989. Comme nous l'avons déjà signalé, il y a des périodes plutôt obscures pour le théâtre – c'est d'abord à la prise du pouvoir par le régime communiste qui s'est instauré après la Seconde Guerre Mondiale et ensuite sous l'occupation soviétique (1968-1991). Ce genre dramatique connaît donc un repos obligatoire car il ne coïncide absolument pas avec la philosophie politique de ce temps-là. Toute cette « période rouge » est marquée par une forte isolation quant à la culture provenant des pays occidentaux¹¹⁸.

Les metteurs en scène tchèques ont choisi (et choisissent encore aujourd'hui) les vaudevilles « à la feydeauienne » pour ramener les spectateurs dans des salles de théâtre, autrement dit, pour calmer la faim imaginaire de rire qui avait longtemps tenaillé le public. Nous supposons que l'objectif principal était d'attirer l'attention publique et renouveler ainsi la tradition de participer volontairement et avec plaisir à des événements culturels. Il faut encore ajouter que la conception de la mise en scène se distingue, dans la majorité des cas, par les interprétations authentiques ayant des traits originels et

¹¹⁷ Représenté par des auteurs comme Eugène Scribe, Eugène Labiche et surtout Georges Feydeau.

¹¹⁸ VOŽDOVÁ, Marie, „Cesty francouzského vaudevillu na Moravu“ in *Itinera Latinitatis*, Albis-Fondazione Cassamarca, Kolín-Treviso, 2008.

parfois même surprenants ce que nous avons démontré dans le chapitre dernier.

Nous pouvons sans doute constater que Feydeau revient à intervalles irréguliers. Espérons que son dernier retour sur les scènes tchèques sera définitif.

Comme nous avons déjà mentionné, l'auteur amène le spectateur dans l'univers des relations humaines qui est sensuel, éphémère et extrêmement fragile. Tout commence par un hasard ordinaire, celui-ci évolue et la pièce se termine par un dénouement plus ou moins consolant. Pendant ce temps, il introduit successivement tous les protagonistes, l'un après l'autre, dans une situation étourdie sinon précaire qui est accompagnée de nombreux événements incroyables, surprenants, compliqués, embarrassés, fichus ... et voilà le mécanisme complexe de ces destins se met en marche. Nous pouvons constater que l'action est simple, parfois même banale en ce qui concerne le motif éternel de la trahison, mais l'intrigue devient croisée.

Les différents thèmes qui constituent le pilier de l'intrigue sont tirés de la vie de tous les jours – la méfiance, le soupçon, le mensonge, l'incertitude, la jalousie et surtout la trahison qui est planifiée, désirée. (Mal)heureusement, les personnages n'arrivent jamais à la réaliser suite à une forte contrainte imprévue ou en raison de circonstances défavorables ce que nous avons prouvé lors de l'analyse. Tout ce qui se passe sur scène fait plonger le spectateur dans la réalité quotidienne étant la principale source d'inspiration de l'auteur. Les pièces feydeauiennes représentent donc un certain rapprochement entre le drame présenté et la vie authentique.

L'action se déroule à un rythme précipité et exige une concentration intense de la part de spectateur. Ce dernier est donc obligé à oublier ses ennuis pour pouvoir se dévouer pleinement à la pièce dans son ensemble.

Il faut rappeler que le vaudeville a pour principales missions de divertir, de faire rire le public ce qui est souvent difficile à accomplir. Il n'est pas question de faire une étude approfondie des défauts qu'un être humain puisse avoir, d'entamer une réflexion ingénieuse sur le sens de la vie ou bien de lancer une autre analyse philosophique sérieuse.

Nous avons démontré qu'il ne s'agit pas d'un drame psychologique, riche en abstraction, qui rend impossible la compréhension aisée du message transmis. Bien au contraire, c'est la seule constatation des faits réels qui est basée sur une observation méticuleuse de tous les éléments importants en ajoutant une bonne dose de fantaisie. Comme si l'auteur restait complètement hors jeu de scène et surveillait l'action à une certaine distance.

Il est notoire que l'auteur révèle de nombreuses faiblesses humaines. Les recherches menées ont démasqué les plus fréquentes : l'hypocrisie, l'égoïsme, la lâcheté, l'orgueil, la stupidité, la rouerie et beaucoup d'autres. Malgré cela, il ne vise pas à juger, évaluer, sermonner, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose. Somme toute, il peint un tableau de caractères humains et démontre la réalité de manière aimable, autrement dit, avec gentillesse et sans aucun signe de malice. Feydeau ne cache pas du tout sa prédilection pour l'hyberbole et l'ironie ce que nous pouvons sentir tout au long des pièces.

Si nous enchaînons tous les éléments nécessaires qui composent le théâtre feydeauien et si nous faisons la synthèse de toutes les observations susmentionnées, nous pouvons certainement constater que ces indices mènent à une seule explication. C'est que l'effet final envisagé et calculé par l'auteur avec une précision extrême n'est rien d'autre que le rire. Francisque Sarcey (1827-1899), critique dramatique et journaliste français, s'exprime à ce propos de manière suivante :

« Je ne vous décrirai pas le public, il était épuisé, il était mort de rire, il n'en pouvait plus. À la fin de la pièce, le fou rire qui avait saisi et qui secouait toute la salle était si bruyant qu'on n'a plus entendu ce que disaient les acteurs en scène : l'acte s'est achevé en pantomime »¹¹⁹.

En général, l'homme aime rire. C'est quelque chose de naturel, de très agréable qui fait du bien. Les spécialistes, neurologues et psychologues comportementaux, notent à ce sujet que le rire n'est pas un privilège appartenant uniquement aux hommes (même les mammifères primitifs disposent de cette capacité). Le rire est involontaire et contagieux, c'est avant tout un réflexe qui fait bouger non seulement les muscles du visage, mais aussi d'autres parties du corps. *« C'est un phénomène humain complet qui joue un rôle fondamental au carrefour des manifestations musculaires, respiratoires, nerveuses et psychiques de l'individu »¹²⁰.*

Le rire est bon pour la santé – c'est une vérité incontestable. Il renforce les systèmes cardio-vasculaire et immunitaire, augmente la tolérance à la douleur, réduit le taux de cholestérol, aide à la digestion. Ses bienfaits sont prouvés par de nombreux scientifiques parmi lesquels compte Henri Rubinstein qui complète le constat précédent : *« Le rire est un exercice musculaire, le rire est une technique respiratoire, le rire libère des endorphines cérébrales, le rire est un stimulant psychique, le rire, par son action sur le système neurovégétatif, combat le stress »¹²¹.*

Faire rire représente une tâche assez difficile. Malgré cet inconvénient, Feydeau sait comment divertir le public car il connaît parfaitement ses besoins et il est toujours prêt à les satisfaire. Nous avons souvent l'impression qu'il provoque le rire avec la légèreté d'un papillon. Or, ce n'est qu'une apparence trompeuse. En fait, la construction de ses pièces exige à la fois beaucoup d'efforts et un travail bien organisé. L'auteur fait preuve d'une certaine vocation

¹¹⁹ FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948, p. 10 (Introduction par Marcel Achard).

¹²⁰ RUBINSTEIN, Henri, *Psychosomatique du rire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1983.

¹²¹ RUBINSTEIN, Henri, *Psychosomatique du rire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1983.

pour ce genre dramatique. Nous avons démontré sa capacité de combiner ingénieusement plusieurs procédés particuliers du comique. Les théoriciens du théâtre parlent de la perfection du vaudeville. C'est que Feydeau a enrichi la technique du rire et approfondi même la psychologie des personnages. Tout cela se manifeste par les dialogues vifs qui sont remplis d'humour charmant menant à des situations comiques les plus raffinées et à d'excellents quiproquos ce que nous avons d'ailleurs montré dans la deuxième partie en utilisant de nombreux exemples éloquentes. Tout au long de sa création, nous pouvons observer la transformation progressive de la méthode et c'était aussi l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi justement ces trois pièces à analyser.

Finalement, nous sommes parvenus à constater que le caractère atemporel du théâtre feydeauien consiste en la conception du rire demeurant toujours actuelle. C'est à dire, les thèmes qui faisaient rire, il y a plus de cent ans, ont des effets identiques même aujourd'hui. « Maître de l'alchimie dramatique, puis pharmacien, ingénieur ou encore mécanicien du rire », telles sont les dénominations employées par les critiques caractérisant le génie de Georges Feydeau en tant que dramaturge. Nous avons fait la preuve que son oeuvre est bien reçue et appréciée par la critique et encore mieux par le public. L'auteur réussit à conquérir les spectateurs – il amuse beaucoup, et cela sans besoin de moraliser, réfléchir ou analyser.

Pour pénétrer les mystères du mécanisme de ses pièces, il ne suffit pas de les lire, il faut les voir avec attention. Feydeau est l'un des rares dramaturges qui offrent, même à notre époque pressée souffrant du manque d'humour, une certaine détente qui est tellement nécessaire. C'est le rire sous différentes formes (éclats, salves, fustées) qui permet de relativiser les petits soucis de tous les jours, de soulager les douleurs et tensions quotidiennes. Nous pouvons constater que la contribution principale de l'oeuvre

s'explique par les qualités indiscutables qui constituent un triangle – l'atemporalité thématique, la finesse de l'humour et la perfection technique.

Pour conclure, nous ne pouvons que rappeler les mots de Sacha Guitry (1885-1957), grand comédien, dramaturge et metteur en scène de théâtre français, qui explique la réussite de Feydeau en quelques phrases:

« Aucun homme, jamais, ne fut plus favorisé que lui par le Destin. Il avait, dans son jeu, tous les atouts: la beauté, la distinction, le charme, le goût, le talent, la fortune et l'esprit.

Puis, le Destin voulant parachever son oeuvre, il eut ce pouvoir prodigieux de faire rire... D'autres, me direz-vous, l'avaient eu avant lui et d'autres l'ont encore, ce pouvoir. Eh bien, non! Ce que d'autres ont eu, ce que d'autres ont encore, c'est le don de faire rire, c'en est la possibilité, mais lui, Georges Feydeau, ce qu'il avait en outre, et sans partage, c'était le pouvoir de faire rire infailliblement, mathématiquement, à tel instant choisi par lui et pendant un nombre défini de secondes »¹²².

¹²² GIDEL, Henry, *Feydeau théâtre*, Paris, Omnibus, 1994, dans la préface de Bernard Murat, couverture extérieure du livre.

Bibliographie

Sources primaires:

FEYDEAU, Georges, *Brouk v hlavě*, Praha, Dilia, 1968, traduit par Milena et Josef Tomášek.

FEYDEAU, Georges, *Dámský krejčí*, Praha, Dilia, 1972, traduit par Luděk Kárl.

FEYDEAU, Georges, *Ten, kdo utře nos*, Praha, Dilia, 1992, traduit par Eva Bezděková.

FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet*, Tome I, Paris, Classiques Garnier, 1988. (*Tailleur pour Dames*)

FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet*, Tome II, Paris, Classiques Garnier, 1988. (*Le Dindon*)

FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet*, Tome III, Paris, Classiques Garnier, 1988. (*La Puce à l'oreille*)

FEYDEAU, Georges, *Ťululum*, Praha, Dilia, 1963, traduit par Josef Čermák.

Sources secondaires:

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de; COUTY, Daniel; *Anthologie des littératures de la langue française A-L*, Paris, Bordas, 1988.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de; COUTY, Daniel; REY, Alain; *Dictionnaire des écrivains de langue française A-L*, Paris, Larousse, 2001.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Une histoire vivante de la littérature française d'aujourd'hui*, septième édition, Paris, Librairie académique Perrin, 1968.

BRISSON, Adolphe, « Une leçon de vaudeville » in *Portraits intimes*, cinquième série, Paris, Colin, 1901.

Collectif d'auteurs, *Lexis Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 2002.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

COUTY, Daniel; REY, Alain; *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1992.

EVARD, Franck, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1995.

GIDEL, Henry, *Feydeau théâtre*, Paris, Omnibus, 1994.

GIDEL, Henry, *La dramaturgie de Georges Feydeau*, Paris, Champion, 1978.

GIDEL, Henry, *Théâtre complet de Georges Feydeau*, Tome I, Paris, Bordas, 1988.

FEYDEAU, Georges, *Théâtre complet de Georges Feydeau I*, Paris, Éditions du Bélier, 1948.

FISCHER, Jan, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století II*, Praha, Academia, 1976.

Kolektiv autorů, *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*, Praha, Nakladatelství Libri, 2002.

LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris, S.E.D.E., 1961.

LECHERBONNIER, Bernard; RINCE, Dominique; BRUNEL, Pierre; MOATTI, Christine; *Littérature textes et documents XXe siècle*, Paris, Éditions Nathan, 1989.

MARTINE, David, *Le théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1995.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert et Dictionnaires, 2002.

RUBINSTEIN, Henri, *Psychosomatique du rire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1983.

ŠRÁMEK, Jiří, *Dějiny francouzské literatury v kostce*, Olomouc, Votobia, 1997.

VANTUCH, Anton; POVCHANIČ, Štefan a kolektiv autorov, *Dejiny francúzskej literatúry*, Bratislava, Causa editio, 1995.

VOŽDOVÁ, Marie, „Cesty francouzského vaudevillu na Moravu“ in *Itinera Latinitatis*, Albis-Fondazione Cassamarca, Kolín-Treviso, 2008.

VOŽDOVÁ, Marie, « Georges Feydeau et la langue de l'autre » in *Romanica Olomucensia XVII*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.

Webographie

- www.cinoherak.cz (Činoherní studio Ústí nad Labem)
- www.divadlokarlovyvary.cz (Divadlo Karlovy Vary)
- www.divadlokladno.cz (Středočeské divadlo Kladno)
- www.divadlo-kolin.cz (Městské divadlo Kolín)
- www.divadlo-opava.cz (Slezské divadlo Opava)
- www.divadlosumperk.cz (Divadlo Šumperk, s.r.o.)
- www.divadlo.zlin.cz (Městské divadlo Zlín)
- www.djkt-plzen.cz (Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni)
- www.dnv-praha.cz (Divadlo na Vinohradech Praha).
- www.hdj.cz (Horácké divadlo Jihlava)
- www.jihoceskedivadlo.cz (Jihočeské divadlo České Budějovice)
- www.klicperovodivadlo.cz (Klicperovo divadlo Hradec Králové)
- www.mdb.cz (Městské divadlo Brno)
- www.moravskedivadlo.cz (Moravské divadlo Olomouc)
- www.ndm.cz (Divadlo Antonína Dvořáka Ostrava)
- www.saldovo-divadlo.cz (Divadlo F. X. Šaldy Liberec)
- www.slovackedivadlo.cz (Slovácké divadlo Uherské Hradiště)
- www.tdivadlo.cz (Těšínské divadlo Český Těšín)
- www.vcd.cz (Východočeské divadlo Pardubice)
-
- www.alalettre.com/feydeau-intro.htm
(accès le 2 décembre 2006)
- www.dnv-praha.cz/repertoar/1-brouk-v-hlave
(accès le 25 octobre 2007)
- www.moravskedivadlo.cz/zpravy.php?id=585
(accès le 25 octobre 2007)
- www.musicologie.org/sites/v/vaudeville.html
(accès le 25 avril 2007)
- www.olomouc.cz
(accès le 25 octobre 2007)

Belle Époque en images



123

¹²³ Portrait de Georges Feydeau par Carolus-Duran.



124



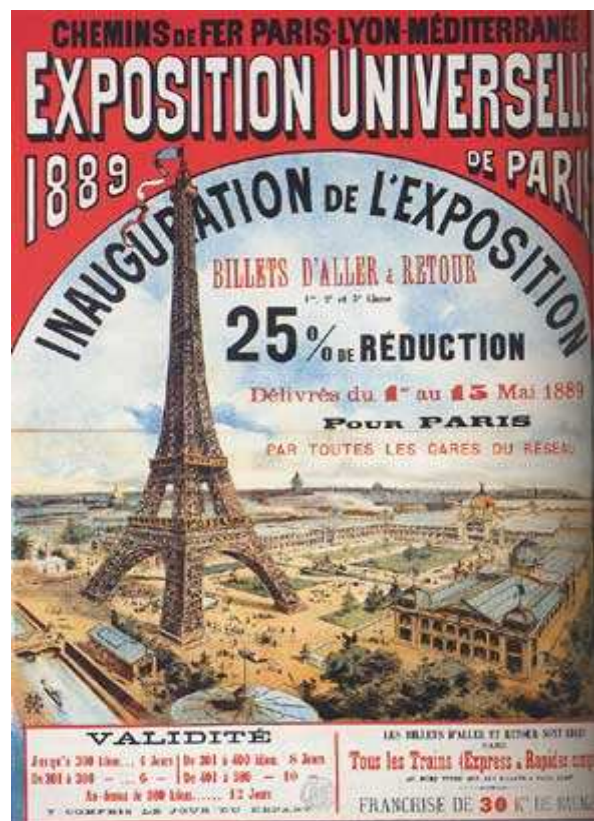
125

¹²⁴ Photographie de Georges Feydeau.

¹²⁵ Litographie de l'auteur par Lucien Dautrey.



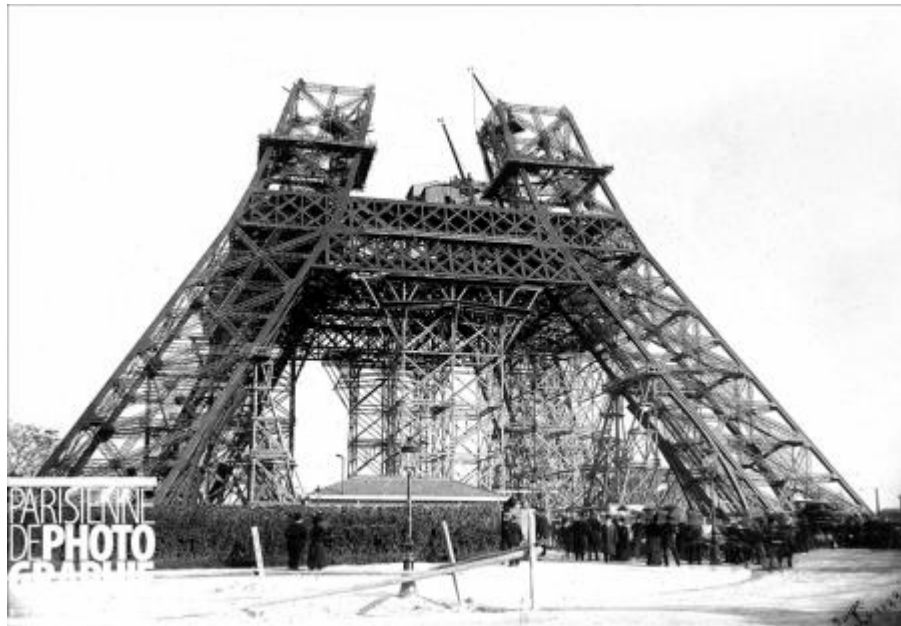
126



127

¹²⁶ Affiche «Moulin Rouge – La Goulue » par Henri Toulouse-Lautrec.

¹²⁷ Affiche pour l'inauguration de l'Exposition universelle en 1889.



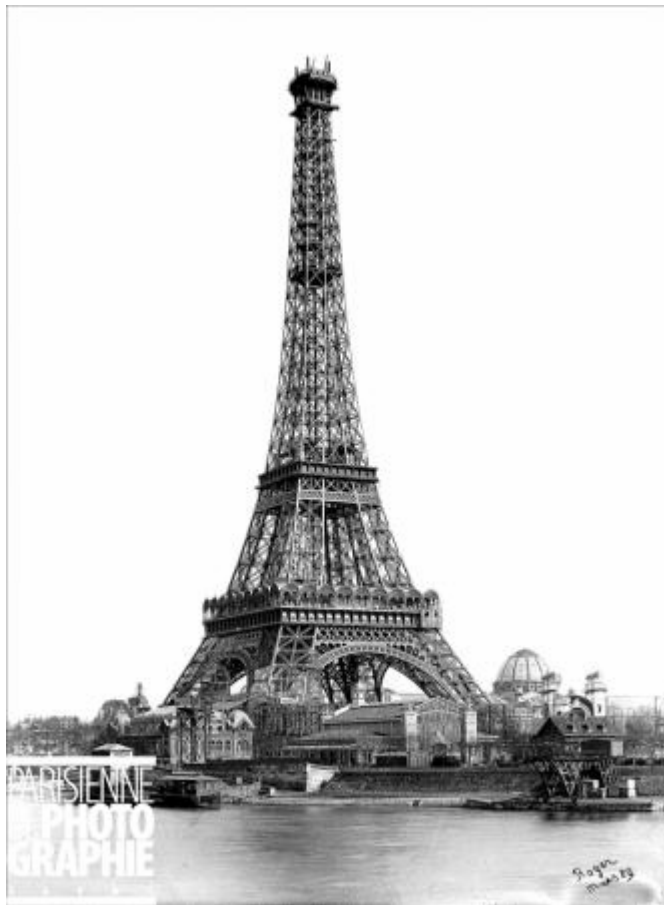
128



129

128 Construction de la Tour Eiffel.

129 Pièce par pièce...



130

¹³⁰ Travaux sont presque finis...

1 Anotace diplomové práce

Příjmení a jméno autora:

Divišová Kateřina

Název katedry a fakulty:

Katedra romanistiky Filozofické fakulty UP Olomouc

Název diplomové práce:

Le théâtre de Georges Feydeau sur les scènes tchèques
(*Tailleur pour Dames, Le Dindon, La Puce à l'oreille*)
Georges Feydeau a jeho tvorba na českých scénách
(*Dámský krejčí; Ten, kdo utře nos; Brouk v hlavě*)

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Počet znaků: 118 377

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 32

Klíčová slova:

Georges Feydeau, divadlo, dramatická tvorba, autor, dramaturgie, vaudeville, české scény, *Brouk v hlavě, Dámský krejčí; Ten, kdo utře nos*; divadelní kritika, recepce, analýza, adaptace, Francie, režisér, zápletka, struktura divadelní hry, postup, koncepce, svérázné pojetí, zpracování, specifický ráz, základní motiv, rozuzlení, funkčnost dramatického mechanismu, charakteristické rysy, osoby, jazyk, pohyb, komičnost, různorodost, publikum, divák, harmonie, umělecký přínos.

Charakteristika práce:

Diplomová práce se zabývá *vaudevillem* jako specifickým dramatickým žánrem, mezi jehož nejvýraznější a nejvýznamnější představitele patří bezesporu francouzský dramatik Georges Feydeau, miláček pařížského publika období Belle Époque. Cílem práce je provést analýzu základních dramatických postupů a hlavních funkčních prvků v díle autora, následně ukázat jejich ztvárnění na českých scénách a především se zaměřit na reakce odborné kritiky, stejně jako i laické veřejnosti. Pro tento účel byly vybrány tři nejhranější a nejoblíbenější Feydeauovy hry: *Dámský krejčí; Ten, kdo utře nos* a *Brouk v hlavě*.