

Maria Myszkowska

MÉGÈRE NON APPRIVOISÉE OU LA VIE DE COUPLE
DANS LES DERNIÈRES PIÈCES DE GEORGES FEYDEAU

Le problème de la création du personnage, surtout au théâtre, est un problème extrêmement complexe et pluridimensionnel. Il peut s'appliquer, comme le remarque I. Sławińska¹, aussi bien au status ontologique du personnage indépendamment de sa représentation scénique, donc considéré comme pure création de l'auteur dramatique, qu'à ses multiples status théâtraux, ou encore n'exister que dans la relation: acteur – personnage scénique – personnage dramatique.

Il est évident que dans notre étude nous nous limiterons essentiellement au personnage dramatique. N'ayant pas la possibilité de participer aux représentations scéniques des pièces de Georges Feydeau, nous disposons uniquement des documents littéraires qui nous permettent d'analyser le personnage sur le plan de sa création dramatique ce qui va nous amener à le considérer sous l'angle d'une existence virtuelle, à l'état de simple possibilité, mais possédant en même temps toutes les conditions essentielles à sa réalisation scénique. Nous avons choisi 5 pièces en un acte², écrites à partir de 1908 et qui forment presque naturellement un cycle; Feydeau lui-même voulait les placer dans un recueil *Du mariage au divorce*. D'autre part, elles correspondent à la dernière période créatrice de Feydeau et par rapport aux périodes précédentes constituent le sommet de l'œuvre de cet auteur dramatique, qui désabusé par la vie, surtout celle de famille, était pourtant, à cette époque, en pleine possession de son talent.

Effectivement, les critiques et parmi eux Marcel Achard³, remarquent qu'il y a trois périodes dans l'œuvre de Georges Feydeau et qu'elles sont toutes commandées par les personnages féminins. Il y a donc d'abord la période de

¹ I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979.

² G. Feydeau, *Feu la Mère de Madame. Théâtre complet*, t. 7, éd. Le Bélier, Paris 1954; *Mais n'te promène donc pas toute nue*, *ibidem*, t. 8, Paris 1955; *On purge Bébé*, t. 3, Paris 1950; *Léonie est en avance*, t. 4, Paris 1950; *Hortense a dit: Je m'en fous!*, t. 1, Paris 1948.

³ M. Achard, *Rions avec eux*, Paris, Fayard, 1957, pp. 112–113.

bourgeoises, ensuite celle de „dégrafées” et finalement celle de „mégères non apprivoisées”⁴. Et c'est justement cette dernière période qui correspond aux dernières pièces en un acte qui nous intéressent.

Vu les exigences de la pièce en un acte, Feydeau y renonce à beaucoup d'éléments caractéristiques des autres pièces: aux rencontres intempestives qui constituaient de vrais cataclysmes, il n'y a plus de vols, de coups de revolver, d'appartements truqués, apparitions, magnétisme, spiritisme. Les accessoires laissent la place libre au jeu des personnages. Il n'y a plus sur la scène que l'atroce drôlerie d'un ménage: un homme faible et peu intelligent en proie à une terrible, pourquoi pas ravissante d'ailleurs, mais impitoyable mégère. Il n'y a, face aux spectateurs, que deux mal mariés, ceux de Strindberg, mais que Feydeau a fait passer „devant les miroirs concaves, convexes, gondolés ou simplement grossissants de son génie comique”⁵.

Bien que les personnages changent de nom, une fois c'est Ventroux et Clarisse⁶ une autre Follavoine et Julie⁷ ou encore Toudoux et Léonie⁸, ils ne changent que de nom. Partout il s'agit de discussions de famille, interminables et sans issue, d'incidents qui tournent en catastrophes, et partout Feydeau se montre sans pitié. „Le problème d'être sans pitié ne relève pas nécessairement d'être gendarme, Courteline qui n'arrête pas de ronchonner est beaucoup moins cruel que Feydeau dont la constante gaîté ne devrait nous faire illusion”⁹. Il semble effectivement qu'il ne s'attendrit jamais sur ses créatures et qu'il n'a jamais pour eux le moindre mouvement de sympathie. Il ne s'agit pas d'ailleurs uniquement de manque de sympathie de l'auteur face aux personnages qu'il crée. Sympathie et pitié sont absentes également des rapports qu'ont entre eux les personnages de Feydeau; les hommes sont des loups, en dehors de Follavoine¹⁰, ce ne sont guère que de cyniques farceurs et d'invraisemblables crétins, les femmes des hyènes. Mais la place des femmes dans l'œuvre de Feydeau est d'habitude définie d'avance.

Le personnage, chez Feydeau, possède une construction beaucoup moins solide que, par exemple, celui de Courteline; on a parfois l'impression d'un émiettement du personnage, faute d'une construction précise, ce qui est peut-être le résultat de l'ennui du naturalisme et de la destruction de l'anecdote, mais qui en même temps „fait ressembler les fantoches cauchmarques et absurdes de Feydeau à ceux de Pirandello ou Shaw, ou même dadaïstes et surréalistes”¹¹.

⁴ *Ibidem*, p. 114.

⁵ *Ibidem*, p. 115.

⁶ *Mais n'te promène donc pas toute nue.*

⁷ *On purge Bébé.*

⁸ *Léonie est en avance.*

⁹ M. Perrin, *Feydeau, L'Impitoyable*, „Revue de Paris”, juillet 1968, p. 90.

¹⁰ *On purge Bébé.*

¹¹ C. Damiens, *G. Feydeau, le maître du naturalisme absurde*, „Paris-Théâtre” 1950, n° 150, p. 3.

Etant appelé horlogier¹², ingénieur, joueur d'échecs, mathématicien, il avait édicté des lois draconiennes. Et, paradoxal comme toujours, il les suivait. L'une d'elles, qui semble être la plus connue, dit: „Quand dans une de mes pièces deux de mes personnages ne doivent pas se rencontrer je les mets en présence”¹³. Pourquoi ne pas songer ici à Ionesco qui dans la *Cantatrice chauve* met dans un salon deux personnes qui s'interrogent et découvrent peu à peu – „Comme c'est curieux, mon Dieu, comme c'est bizarre! Quelle coïncidence” – qu'ils logent dans le même appartement, portent le même nom, couchent dans la même chambre, ont fait des enfants ensemble et sont mari et femme. Cette scène n'est qu'une réplique de ce que Feydeau nous montre, par exemple, dans la scène de l'escalier de *Hôtel du Libre Echange*. C'est la même méthode, consistant à mettre face à face les deux êtres les moins faits pour se rencontrer: un homme et une femme, en plus, mariés.

Nous nous sommes donc concentrés sur l'étude du couple dans les cinq dernières pièces en un acte de Feydeau, car ce sont les rapports entre Lui et Elle qui constituent essentiellement la raison d'être de chacune de ces pièces et qui permettent le développement et la progression de l'action.

Le personnage se situe à un carrefour de perspectives. On peut l'envisager comme une image de l'homme, image plus ou moins fidèle allant de la créature *vivante* au pantin en passant par le symbole et l'allégorie. On peut aussi le considérer structurellement, à l'intérieur d'un réseau de rapports qu'il entretient avec d'autres êtres auxquels il s'oppose ou s'associe selon divers types de corrélations¹⁴.

Nous voulons ainsi mener notre analyse à l'intérieur du réseau de rapports entre le mari et la femme, réseau qui nous semble le plus important dans ces pièces.

A part les domestiques qui ne jouent qu'un rôle secondaire et n'apportent rien à la vision du monde chez Feydeau qu'en rapport avec leurs maîtres, leur présence permettant à ces derniers d'entamer un dialogue et de montrer quelques traits supplémentaires de leur caractère, il y a très peu de personnages dont la vie propre aurait constitué une réplique suffisante à ces deux héros les plus importants, le mari et la femme. D'ailleurs le nombre de personnes qui apparaissent sur la scène est restreint. Dans *Feu la Mère de Madame*, il n'y a que le couple en question, Lucien et Yvonne, et deux domestiques: Joseph et Anette. Dans *On purge Bébé* apparaissent, il est vrai, à côté de Julie et de son mari quatre autres personnages, mais ils n'y sont que pour permettre d'alimenter le dialogue impossible entre Julie et Follavoine. Dans *Mais n'te*

¹² M. Achard, *Introduction* [dans:] G. Feydeau, *Théâtre complet*, t. 1, p. 12.

¹³ M. Achard, *Rions avec eux*, p. 104.

¹⁴ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, p. 106.

promène donc pas toute nue, Hochepeix et Romain de Javial sont en quelque sorte „des accessoires” qui permettent le rebondissement de l'action et l'articulation des répliques du couple. Il est de même dans *Hortense a dit: Je m'en fous*, où le pauvre client Vildamour, pétrifié sur le fauteuil opératoire, joue un rôle d'objet dérisoire; il doit subir toute sorte de violences au fur et à mesure de la scène de ménage que le dentiste mène avec son épouse; abandonné finalement par deux antagonistes qui quittent l'appartement, chacun de son côté, il reste seul, affolé, prisonnier de l'appareil dentaire. La seule exception, c'est le cas des beaux-parents, dans *Léonie est en avance*, qui jouissent d'un plus de vie dramatique, ils ont beaucoup de commun avec les beaux-parents et les belles-mères en particulier des pièces antérieures de Feydeau.

Comme il n'y a plus de trahison, il n'y plus d'amis de famille, de cocottes ni de femmes du demi-monde. Le couple s'enferme sur lui-même pour orienter toute son énergie à empoisonner la vie de l'autre; la femme y excelle et c'est elle qui dépasse son mari dans l'impertinence des répliques, la grossièreté et la rapidité de l'offensive.

A aucun moment, Feydeau ne prétendait créer un nouveau type de personnages. „La plupart des héros de Feydeau, remarque H. Gidel, présentent des ressemblances évidentes avec les divers types conventionnels du théâtre comique français”¹⁵. Dans ses dernières pièces, nous tombons toujours sur un couple où le mari est faible et tyrannisé par sa femme, celle-ci toujours grincheuse et souvent acariâtre. Comment ne pas songer, par exemple, au Moyen Age qui présentait souvent la femme légère, infidèle, jalouse, querelleuse, coquette, avide d'argent, menteuse et son mari fuyant la maison pour trouver quelque repos dans une taverne et se reposer des scènes de ménage où la femme ne cessait de gronder et tempêter:

Pour un peu de lard ou de beurre,
 Pour un oignon ou pour du feurre
 Ti, ti, ta, ta, tant de riotte
 Qu'il semble qu'elle soit idiote
 Hors du sens ou diabolique¹⁶.

Feydeau s'est donc laissé inspirer par ces divers types connus depuis l'époque médiévale car il n'ignorait pas leur utilité pour créer le comique, surtout celui des situations. „Pénétrer trop en avant dans la personnalité, rattacher l'effet extérieur à des causes trop intimes fait compromettre et finalement sacrifier ce que l'effet avait de risible”¹⁷, disait Bergson.

¹⁵ H. Gidel, *La dramaturgie de Georges Feydeau*, Thèse Lettres Université Paris IV, 1975, dactylographiée, p. 489.

¹⁶ F. Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris 1931, p. 44.

¹⁷ H. Bergson, *Le rire*, PUF, Paris 1968, p. 129.

Mais, en même temps, Feydeau se souciait, comme paradoxalement, d'animer ses personnages d'une vie particulière et de transmettre à travers eux sa pessimiste vision du monde, très fin de siècle, très moderne. Dans les dernières pièces dont nous parlons, cette vision est tellement grotesque et absurde qu'on ne cesse de se poser la question: ceci est-il comique ou est-ce déjà trop absurde et par là trop tragique pour être véritablement comique?

Regardons donc de plus près comment ces personnages se présentent-ils, quel est leur aspect physique, comment ils se meuvent sur la scène, de quels attributs grotesques ils sont affublés?

Leur aspect physique n'a guère rien d'avenant. Les hommes sont littéralement laids (ils seraient par là les descendants d'une tradition comique qui s'oppose à la tradition de la tragédie où le héros doit être beau) et on retrouve quelquefois des remarques sur leur laideur dans le texte: „Ah, Pinglet... vous êtes laid!... mais vous savez parler aux femmes"¹⁸. On le voit aussi sur les photographies des interprètes masculins de Feydeau (Saint Germain, Marcel Simon ou Gémier).

Leur tenue vestimentaire est presque toujours inadéquate à la situation dans laquelle ils se retrouvent, ce qui contribue au comique de la situation et souligne le revers sordide de la vie quotidienne des petits bourgeois. Ce sont surtout les femmes qui sont affublées de tenues inadéquates, indécentes ou choquantes. Feydeau s'acharne sur elles, leur ôtant tout charme féminin, il s'évertue à les montrer sales, dégoûtantes, presque odieuses.

Comme les maris et les amants volages ont disparu de ces pièces amères, Feydeau n'a plus besoin de les parer de caleçons ou pyjama.

Lucien, dans *Feu la Mère de Madame* paraît

en costume Louis XIV, sous un imperméable fermé jusqu'au cou et qui ne descend pas plus bas que les bas des hanches [...]. Il a des gants blancs trempés aux mains, ses souliers sont crottés et ses bas de même jusqu'au mollet. Tout le dos de l'imperméable n'est qu'une tache d'eau. A son entrée, il a les mains empêtrées de son bougeoir allumé, de sa canne Louis XIV et de son parapluie¹⁹.

Dans *Léonie est en avance*, pour satisfaire „une envie" de sa femme enceinte, Toudoux se coiffe d'un pot de nuit comme d'un chapeau. Aussitôt le pot mis, sa femme le repousse avec horreur:

Léonie, le repoussant: Va-t'en! va-t'en! tu es ridicule
comme ça! [...]
Mais cache-toi, voyons!²⁰

Toute la haine de Feydeau s'est concentrée visiblement sur les femmes.

¹⁸ G. Feydeau, *L'Hôtel du Libre Echange, Théâtre complet*, t. 4, p. 53.

¹⁹ *Ibidem*, scène 1, p. 236.

²⁰ *Ibidem*, scène 6, p. 249.

Ces femmes un peu avachies, étalées dans une impudeur presque physiologique, trimbalant leurs accessoires d'hygiène, imposant à l'époux consterné et d'ailleurs ridicule, comme des titres d'honneur, la contemplation de leurs savates, de leurs bas tirebouchonnés, de leurs bigoudis et d'on ne sait quelle complaisance pour tout le sordide de la condition humaine constituent un apport original de Feydeau au théâtre²¹.

Dans *Feu la Mère de Madame*, il est encore assez complaisant pour Yvonne qu'il montre tout au début de la pièce, en chemise de nuit, pieds nus et jambes nues, mais il ne manque pas de faire comparer ses seins à ceux d'un modèle complètement nu que son mari vient de voir au cour d'un bal des Quat'Z'arts:

Yvonne: Allez, allez, dis! qu'est-ce que tu leur reproches?

Lucien: Oh, peu de choses! Même en dessous ils sont très bien! tu vois, je suis juste. Mais au-dessus, dame! ça creuse un peu; ça!

Yvonne: Ça creuse!

Lucien: Alors ça les fait légèrement en portemanteau!²²

Dans *On purge Bébé*, nous rencontrons la première véritable „mégère non apprivoisée”, Julie.

Julie, surgissant en trombe [...]. Tenue de souillon: peignoir-éponge dont la cordelière non attachée traîne par derrière; bigoudis dans les cheveux; bas tombant en savates²³.

Clarisse de *Mais n'te promène donc pas toute nue!* se présente tout d'abord en chemise de nuit mais avec son chapeau et ses bottines (quelle incongruité!); elle vient de se déshabiller devant son fils, fait ses ablutions dans un cabinet de toilette allumé sans tirer les rideaux et se donne ainsi en spectacle aux voisins, elle fait tenir son derrière par le valet de chambre („parce que quand on ne me tient pas, moi, j'ai le vertige!”) et termine par se faire sucer la même partie du corps par un journaliste de „Figaro”.

Dans *Léonie est en avance*, Léonie est en kimono et Toudoux en pyjama.

Marcelle de *Hortense a dit: Je m'en fous!* gesticule devant les yeux de son mari et ceux de son client avec un manchon mouillé par le pipi d'un chat.

Les hommes sont sans doute laids et ils ne sont plus jeunes, mais les femmes ne sont guère plus avenantes – imaginons une Yvonne dans une chemise de nuit avec les seins en portemanteau, une Julie crasseuse avec des bigoudis et les bas traînants, une Léonie qui va accoucher avec un gros ventre, une Clarisse impudique montrant son derrière à qui le veut et une Marcelle sentant le pipi de chat.

²¹ T. Maulnier, *Achard et Feydeau chez J.-L. Barrault*, „Le Rouge et le noir”, 4 avril 1950.

²² *Ibidem*, scène 1, p. 239.

²³ *Ibidem*, scène 2, p. 161.

Le dégoût qui nous envahit n'est pas lié uniquement à la tenue vestimentaire. Il faut y ajouter les sensations négatives provoquées par l'évocation de certaines fonctions physiologiques.

Ainsi Lucien qui rentre à la maison est pris d'une envie insoutenable de vomir:

Lucien, se penchant sur elle et sur un ton dolent:

J'aimerais vomir!

Yvonne, repoussant brusquement et passant:

Ah, non! non! tu ne vas pas vomir! Je ne t'ai pas épousé pour cela!²⁴

Et tout au long de la scène on entend ce lamantable: „J'ai mal à l'estomac" accompagné naturellement d'une gesticulation et mimique adéquates.

Dans *On purge Bébé*, toute l'action tourne autour de la purge; comment faire avaler le médicament pour soulager le pauvre Toto. Julie, la crasseuse, avec son éternel seau rempli des eaux de toilette, n'en finit pas de parler de cette purge avec tous les détails possibles.

Dans *Mais n'te promène donc pas toute nue!*, on parle de la sueur, on tâte les mains moites, on regarde le derrière piqué par une mouche etc.

Dans *Léonie est en avance* on nous fait sentir l'odeur du fromage:

Léonie: Ah! Pffu! Ah! quelle horreur!

Toudoux: Quoi?

Léonie: Mais tu sens le fromage!²⁵

et entendre le bruit répété d'un hoquet:

Léonie: Ah! tu as le hoquet, maintenant! Tu choisis bien ton moment!

Toudoux: C'est pas de ma faute! C'est le macca... yupp!... roni qui m'étouffe!²⁶

A côté de ces indécences vestimentaires et physiologiques, d'autres accessoires permettent d'accentuer le ridicule des personnages.

Dans deux pièces, c'est le pot de nuit ridiculisant Follavoine, inventeur d'un nouveau modèle détenu sur une place d'honneur dans sa bibliothèque, et Toudoux qui se promène avec, sur sa tête; ailleurs c'est le seau plein des eaux sales avec lequel se promène Julie, en l'exposant aux yeux le moins faits pour le voir; ailleurs encore, c'est le manchon mouillé de pipi de chat que Marcelle agite devant un client de son mari dentiste.

Les caractères des personnages ont nettement évolué par rapport aux pièces précédentes, ils ont évolué comme a évolué Feydeau lui-même qui, au moment

²⁴ *Ibidem*, scène 2, p. 243.

²⁵ *Ibidem*, scène 1, p. 239.

²⁶ *Ibidem*, scène 1, p. 239.

de la composition de la première de ces cinq pièces, venait de quitter définitivement son foyer familial. Les personnages sont vivants, car il n'est pas difficile de retrouver sous les traits d'une Julie ou Clarisse le prototype de Madame Feydeau. Ils acquièrent aussi une dimension particulière grâce à la densité et à la rapidité du mouvement et de l'action, celle-ci par sa brièveté même, gagne en clarté et simplicité.

Les traits de caractère respectifs des personnages apparaissent en confrontation avec l'autre, l'échange des répliques permet de dévoiler la physionomie de chacun des opposants. Il s'agit bien d'opposants, car leurs répliques sont toujours des querelles qui explosent à cause d'un incident sans importance, incident dérisoire par rapport à l'orage qu'il déclenche. Dans *Feu la Mère de Madame*, un domestique se trompe de porte: dans *On purge Bébé*, Toto refuse la purge: dans *Mais n'te promène donc pas toute nue!*, Clarisse apparaît dans une tenue trop légère et transparente; dans *Hortense a dit: Je m'en fous!*, la bonne offense sa maîtresse. Et voilà que les époux se laissent entraîner dans une scène de ménage où tous les mots sont permis, et où la femme arrive presque toujours à ridiculiser son mari.

Voici, à titre d'exemple, l'attitude respective de deux conjoints qui surgit des annotations de Feydeau où il expliquait la manière de prononcer une réplique dans une dispute entre Lucien qui rentre tard dans un état piteux et sa femme, Yvonne, qui vient d'être réveillée:

Yvonne	Lucien
- avec humeur	- voix piteuse d'un enfant
- sur un ton coupant	- tout confus
- lui coupant la parole	- sans conviction
- sur un ton sans réplique	- tout abasourdi
- lui envoyant un coup de genou dans la hanche	- piteux
- criant	- décidé à toutes les concessions
- rageuse	- d'un ton minable
- narquoise	- agacé
- avec un profond dédain	- absolument ahuri
- revenant à la charge	- d'une voix éteinte
- le repoussant brusquement	- l'air misérable
- avec mépris	- lamentable
- un ton glacial	- sur un ton dolent, etc. ²⁷

Les indications pareilles, on les retrouve à travers toute cette pièce et toute les autres. Les hommes se révoltent parfois, comme le fait Follebraquet en se promettant de quitter Marcelle et la maison, mais on sent que ces révoltes sont

²⁷ *Ibidem.*

dérisoires. Contrairement à leurs prédécesseurs, ils n'ont plus de maîtresse qui les aurait consolés, ils sont donc mornes et sans imagination, l'infidélité exigeant toujours quelque effort pour éviter les soupçons éventuels d'une épouse trop lucide. Leur manque total de l'énergie est surprenant, comme si leurs épouses leur avaient volé tout élan vital. Il suffit de lire un passage de *Hortense a dit: Je m'en fous!* pour retrouver dans Follebraquet un homme indécis, un peu bête, toujours prêt à se laisser flatter, à qui sa femme jette au visage ces mots: „Et toi! tu es mou! tu es mou! quelle chiffé!”²⁸

Ils sont bêtes, du moins pour les femmes, Léonie dit à Toudoux: „Ce que es compté, mon pauvre ami”²⁹. Leur devise, à tous, même le petit Toto: „ça m'est égal”.

Vildamour: Oh! j'ai une de ces rages...

Follebraquet: Ah! bien... si vous croyez qu'il n'y a que vous!

Vildamour: Oui, mais les autres ça m'est égal³⁰.

Ce trait de caractère les rapproche des autres, ceux des pièces précédentes, ils sont toujours égoïstes et vaniteux. Lucien ne pense qu'à son plaisir assistant seul à un bal d'où il revient bien tard et réveille sans ménagement Yvonne, il lui reproche d'avoir les seins en portemanteau mais la trouve bonne pour lui préparer une camomille au milieu de la nuit. Au lieu de lui donner le moindre chagrin, la mort prétendue de sa belle-mère le soulage visiblement, car il sange à l'héritage qui lui permettra enfin de payer ses dettes; quand il découvre qu'elle est bien vivante il lui reproche le manque total de tact: „Eh, bien, la voilà, ta mère, voilà ce qu'elle nous fait, ta mère”³¹.

Ventroux et Follavoine sont deux vaniteux qui se donnent des airs importants face aux gens qui viennent les voir, mais qui sont constamment ridiculisés par leurs femmes.

Les femmes sont d'ailleurs aussi égoïstes que les hommes. Ces „mégères non apprivoisées” ne cessent d'harcéler leurs maris dans le seul but de satisfaire leurs caprices ou envies.

Julie, une mère entêtée, est obsédée par l'idée de la purge de son fils, elle dirige toute conversation dans cette direction et ne veut rien entendre de ce que lui raconte Chailloux qui, également égoïste, veut parler de sa propre cure. On dirait deux personnes d'Adamov où personne n'entend personne.

On retrouve la même situation dans *Feu la Mère de Madame* où Yvonne, toute à son désespoir, pleure la mort de Madame, et Lucien ne songe qu'à ses dettes.

²⁸ *Ibidem*, scène 3, p. 236.

²⁹ *Ibidem*, scène 1, p. 241.

³⁰ *Ibidem*, scène 10, p. 250.

³¹ *Ibidem*, scène 4, p. 258.

Clarisse ne se soucie guère de la carrière de son mari; en défilant dans une chemise de nuit devant ses adversaires politiques, elle compromet ainsi l'avenir de son mari.

Léonie ne songe qu'à son futur accouchement et croit que les autres doivent participer à ce désagrément et souffrir avec elle le martyr.

Les femmes ont toujours le dessus. Derrière chaque geste et chaque mot de ces cinq personnages féminins on entend comme un ricanement de l'auteur. Egoïstes comme leurs maris, elles sont en plus impudiques, ignorantes, vulgaires, obstinées, indiscrettes. Leur impudeur est choquante. Elles se promènent tout le temps presque nues (Clarisse, Yvonne, Léonie, Julie), elles n'hésitent pas à montrer leur derrière (Clarisse) ou apparaître sales et négligées devant les hôtes invités à déjeuner (Julie). Elles sont complètement ignorantes – Yvonne croit que le Roi Soleil c'est Louis XVI, Julie n'a jamais entendu parler de géographie. Elles sont vulgaires dans leur tenue (Julie) et dans leur langage (Yvonne, Marcelle), dans les scènes de ménage elles ne se soucient pas de garder les apparences et se laissent aller sans aucune retenue. Leur obstination est imbécile: Marcelle veut à tout prix jeter dehors sa bonne qui s'est montrée irrévérencieuse, Julie revient toujours à la charge avec son éternelle purge de Toto, Yvonne pour faire changer à son mari l'idée qu'il se fait de ses seins réveille en pleine nuit sa servante etc. Elles sont terriblement indiscrettes et dévoilent devant les étrangers tous les secrets de famille et les secrets tout court et commettent ainsi les pires faux-pas. Il suffit de rappeler Julie qui se croit obligée d'apprendre à Chouilloux que sa femme le trompe avec Truchet.

De cette ignorance, de cette vulgarité et indiscretion il n'y a qu'un pas vers la cruauté. Léonie qui coiffe son mari d'un pot de chambre, le repousse en criant qu'il est dégoûtant, Yvonne ne cesse de rappeler à Lucien qu'il est médiocre, Julie et Clarisse compromettent leurs maris sans cligner d'œil. La seule arme qui est restée aux mains des hommes c'est l'agressivité, surtout c'elle du langage. Dans toutes les pièces de Feydeau, les personnages sont volontiers agressifs mais, dans celles dont nous parlons cette agressivité est générale. On s'entredéchire dans de stériles disputes, le personnage toujours occupé à cajoler le propre moi, toujours soucieux de fuir les ennuis des autres, se concentre sur ses propres problèmes. On n'a besoin de l'autre que pour satisfaire ses propres désirs.

Feydeau, qui a coupé net la situation intenable dans son propre foyer et qui a quitté définitivement sa femme, ne va pas si loin dans ses pièces; même s'il termine la dernière ainsi:

Follebraquet: Mais quitte-la, la maison. Tu le répètes tout le temps! et tu ne t'en vas jamais!
Quitte-la!

Voix de Marcelle: Parfaitement, je la quitterai!

Follebraquet: Eh bien, ce sera pain bénit. Oh! quel choléra!

Marcelle: A ton aise! Seulement je t'avertis, ce soir tu ne me retrouveras pas à la maison!

Follebraquet: Et moi non plus! Adieu!

Marcelle: Adieu!³²

On sent que la rupture n'est pas définitive et qu'ils ont peut-être répété la même scène plusieurs fois dans leur vie conjugale. Malgré le conflit qui les oppose et qui nourrit toute l'action, malgré la détérioration progressive de leurs rapports, car se quitter ne leur servirait à rien, ils restent toujours deux.

Avec un autre partenaire on aboutirait au même résultat. Car „la vie” est comme cela. On accepte tout, cette parodie de l'existence, cette futilité des préoccupations quotidiennes, cette banalité absurde de conversations qui débouche finalement sur la solitude, mais une solitude à deux que l'on préfère à la solitude totale.

Feydeau a voulu enfermer ces dernières pièces dans le cycle *Du mariage au divorce*, mais il s'est arrêté là, sans prononcer la sentence de divorce. Peut-être s'est-il rendu compte que le divorce, la séparation du couple, même sur la scène, dans le monde du théâtre, ce n'est plus le vaudeville ni même la farce, c'est toujours un drame.

Chaire de Philologie Romane
Université de Łódź

Maria Myszkorowska

JĘDZA NIEOSWOJONA, CZYLI ŻYCIE MAŁŻEŃSKIE W OSTATNICH SZTUKACH GEORGESA FEYDEAU

Niniejsza praca poświęcona została pięciu ostatnim jednoaktówkom G. Feydeau, napisanym po 1908 r., ze względu na to, iż wyraźnie odcinają się od poprzednich i tworzą jakby pewien cykl. Sam autor chciał go zatytułować *Od ślubu do rozvodu*.

Tym, co różni te sztuki od poprzednich, jest nowa koncepcja postaci kobiecej, nazwanej przez krytyków „jędzą nieoswojoną”, co pociąga za sobą nową koncepcję stosunków małżeńskich. Mąż jest stroną słabą, brzydki i głupi, nie może być dla żony, uroczej, ale okrutnej jędzy, równorzędnym partnerem.

Feydeau w sposób bezlitosny odsłania kulisy życia codziennego tych dwojga, którzy, jak w sztukach Ionesco, już dawno stali się sobie obcy, nie na tyle, aby od siebie odejść, ale by wzajemnie się niszczyć w nie kończących się awanturach.

³² *Ibidem*, scène 11, p. 252.

Mężczyźni są starzy i pozbawieni urody, niezręczni fizycznie i ociężali umysłowo; wydaje się zresztą, że Feydeau nakreślił te postaci dość schematycznie, koncentrując swój bezlitosny talent na kreowaniu postaci kobiecej. Te urocze jędze są niechlujne, bezwstydne, uparte i wścibskie. Ich agresywność sprawia, że każde z tych małżeństw *à la* Strindberg jest o krok od zerwania. Feydeau nie posuwa się jednak aż tak daleko, może dlatego, iż wyszedłby w ten sposób poza ramy konwencji, w jakiej tworzył swoje sztuki, konwencji wodewilu.