



Publif@rum 6, 2007

## Bouquets pour Hélène

---

Fabio Perilli

### **Mariages d'antan. Le comique verbal dans les farces conjugales de Georges Feydeau.**

---

#### **Nota**

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

#### **Farum.it**

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

#### **Pour citer cet article :**

Fabio Perilli, *Mariages d'antan. Le comique verbal dans les farces conjugales de Georges Feydeau.*, Bouquets pour Hélène, Publif@rum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 22/06/2018, url: [http://publif@rum.farum.it/ezine\\_pdf.php?id=27](http://publif@rum.farum.it/ezine_pdf.php?id=27)

**Editore Publif@rum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova)**

<http://www.farum.it/publif@rum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

[http://www.farum.it/publif@rum/ezine\\_articles.php?art\\_id=27](http://www.farum.it/publif@rum/ezine_articles.php?art_id=27)

Document généré automatiquement le 22/06/2018.

---

## Mariages d'antan. Le comique verbal dans les farces conjugales de Georges Feydeau.

Fabio Perilli

---

Les joies de la famille sont si délicates  
qu'il faut être seul pour les bien apprécier.  
Georges Feydeau

Septembre 1909. Le mariage des Feydeau bat de l'aile<sup>1</sup>. Après vingt ans de vie commune, Georges Feydeau quitte sa femme pour aller vivre à l'Hôtel Terminus, deuxième étage, appartement 189. En fait le couple traverse une crise profonde depuis presque dix ans. Noctambule impénitent, Georges néglige sa famille, il passe ses nuits chez Maxim's ou dans les cafés de boulevard en compagnie d'amis noceurs ou de « poules » charmantes, pour rentrer chez lui aux premières lueurs de l'aube. Marie-Anne, pour sa part, toujours plus intéressée à ses toilettes et à ses chapeaux, pour lesquels elle dépense des sommes d'argent considérables, accable son mari de plaintes, de récriminations, de reproches qui ont pour effet d'éloigner de plus en plus l'homme du domicile conjugal. Au lieu du calme et de la tranquillité dont il a besoin pour écrire ses pièces, le voilà, au contraire, entouré d'une famille qui le réclame avec force. Et pourtant, peu d'années auparavant, Sacha Guitry<sup>2</sup> avait défini les Feydeau comme « l'image du bonheur » !

C'est un moment de crise dans la sphère privée du dramaturge. Cette crise intime avait déjà montré certains de ses aspects dans une pièce en un acte créée en 1908 : *Feu la mère de Madame*<sup>3</sup>. Feydeau était à la recherche d'une nouvelle source d'inspiration pour son théâtre, qu'il essaie sans cesse de renouveler pour éviter qu'il tombe dans des mécanismes dramaturgiques trop stéréotypés. Le mariage, par exemple, pourrait représenter un bon filon à exploiter. Courteline l'a d'ailleurs bien démontré quelques années auparavant en écrivant des pièces où il mettait en scène des querelles entre époux<sup>4</sup>. Pourquoi alors ne pas tirer son inspiration de sa propre vie conjugale qui offre à l'esprit tant de trouvailles ?

En fait Feydeau s'est toujours préoccupé de rechercher ses personnages dans la réalité de tous les jours afin d'éviter la création de fantoches ou de types conventionnels, dépourvus de tous traits personnels. C'est Feydeau lui-même qui avoue cette exigence dans une interview accordée au *Matin* en 1908, où il affirme, en expliquant sa méthode de travail, que « ...chacun de nous, dans la vie, passe par des situations vaudevillesques sans toutefois qu'à ces jeux nous perdions notre personnalité intéressante... Je me mis aussitôt à chercher mes personnages dans la réalité, bien vivants, et leur conservant leur caractère propre, je m'efforçai, après une exposition de comédie, de les jeter dans des situations burlesques<sup>5</sup>. En faut-il davantage ? Le dramaturge comprend que son expérience conjugale peut donc bien représenter l'instrument qui lui permettra de changer de répertoire théâtral. Cette immersion presque totale dans sa vie privée sera tellement évidente pour tous les membres de la famille que son fils Jacques se reconnaîtra dans le personnage du petit Toto de *On purge Bébé* et que Marie-Anne réclamera, lors de disputes violentes avec son mari, des droits d'auteur<sup>6</sup>.

Même les aspects les plus tristes peuvent devenir une source inattendue de comique. Le drame représente pour Feydeau le point de départ pour développer toute forme ironique, comme en témoigne son fils Michel qui rapporte fidèlement les mots de son père concernant les ruses de l'écriture comique:

Si tu veux faire rire...prends des personnages quelconques. Place-les dans une situation dramatique, et tâche de les observer sous l'angle du comique...Le comique, c'est la réfraction naturelle d'un drame<sup>7</sup>.

Et donc, fidèle à ses principes de composition, le voilà prêt à puiser à pleines mains dans son drame personnel, dans le désastre de sa vie intime, dans l'échec de son ménage. Victime sacrificielle sur l'autel du comique, il s'offre au rire des spectateurs, inconscients de la source réelle de leur hilarité.

La représentation sur scène des histoires conjugales, des disputes matrimoniales, des petits égoïsmes de la vie quotidienne d'un couple se révèle un sujet comique excellent. Le public, exalté, décrète le succès.

Évidemment les raisons de cette réussite sont nombreuses. Le dramaturge a choisi un sujet familier, auquel tout le monde peut s'identifier, tout en exprimant, toutefois, sa distanciation. En effet qu'est-ce que le rire sinon souvent la manifestation d'un sentiment de supériorité ? Le philosophe anglais Hobbes, mais aussi Stendhal et Baudelaire l'avaient déjà souligné : le rire jaillit toujours de la conviction, tout à fait personnelle, de vivre dans une condition de domination, de supériorité à l'égard du sujet raillé, incapable de l'emporter sur ses malheurs<sup>8</sup>. Feydeau, grâce à sa sagacité et son œil critique, dénonce les

---

incohérences du rapport à deux, cachées sous le masque apparent de la logique. C'est le rire qui éclate, mais c'est un rire teinté d'amertume et parfois de cynisme.

L'art du dramaturge français se développe ainsi à travers plusieurs formes. Il emploie tous les procédés que le théâtre du vaudeville lui suggère : du comique de mouvements et de gestes au comique de formes, au comique de mots. Feydeau se consacre à un genre théâtral complexe, structuré sur une mécanique précise et rigoureuse, où tous les éléments doivent nécessairement coïncider si on veut assurer un fonctionnement parfait à la pièce. De nombreux auteurs ont tiré leur célébrité du vaudeville mais c'est Georges Feydeau qui en est le roi indiscuté.

Feydeau, toutefois, n'est pas seulement un constructeur habile d'intrigues comiques ou un portraitiste savant de personnages et caractères humains. Il est aussi un connaisseur profond de la parole, un modelleur surprenant de la matière expressive, un créateur protéiforme de comique verbal. Et pourtant son art de la parole a été jusqu'à présent peu exploré, peu étudié, sans doute à cause des trop nombreux préjugés qui pèsent sur l'ensemble de sa production théâtrale.

Mais comment le maître du vaudeville suscite-t-il le rire ? Quelles stratégies discursives emploie-t-il pour déclencher l'hilarité du public ? Quels mécanismes verbaux conçoit-il pour obtenir les effets comiques irrésistibles caractérisant ses pièces ?

C'est lui-même qui donne, dans la lettre sur la mort présumée du vaudeville au journaliste du *Matin* Serge Basset, les coordonnées expressives de son théâtre :

La littérature étant l'antithèse du théâtre, le théâtre, c'est l'image de la vie et dans la vie on ne parle pas comme en littérature ; donc le seul fait de faire parler ses personnages littérairement suffit à les figer et à les rendre inexistant<sup>9</sup>.

Feydeau précise ainsi sa conception linguistique au théâtre. Tout académisme et tout exercice de style supprimés, c'est le niveau courant, la langue ordinaire qu'il faut reproduire sur la scène. Il perçoit la vraie essence du langage théâtral et les dangers d'un discours trop respectueux des normes du code écrit. La force d'une pièce comique demeure dans le naturel du dialogue, dans la spontanéité apparente des répliques, dans l'authenticité recherchée du discours.

La reproduction de l'oralité dans le texte dramatique, qui connaît une genèse écrite même s'il est destiné à une existence orale<sup>10</sup>, se manifeste sous plusieurs aspects et remplit plusieurs fonctions. Une des formes les plus importantes est représentée par les soi-disant accidents de langage, à savoir les déformations que la langue ou la parole subissent dans leur articulation, dans leur formation, dans leur manifestation extérieure de la part des locuteurs engagés dans le discours. La conversation quotidienne est souvent truffée d'altérations, d'interruptions du rythme verbal et le dialogue théâtral ne fait que reproduire ces phénomènes qui, loin d'être spontanés ou imprévus, représentent par contre des choix bien calculés, des effets de style dramatiquement pertinents<sup>11</sup>. Le dialogue théâtral d'ailleurs révèle sa nature d'objet littéraire, "c'est-à-dire écrit, prémédité, travaillé, donc infiniment plus cohérent que le dialogue spontané"<sup>12</sup>. Il s'ensuit que le langage dramatique ne se confond jamais avec la langue parlée ou écrite, même dans leur reproduction fidèle.

L'analyse des cinq farces conjugales, que Feydeau écrit entre 1908 et 1915, montre tout le désir de réalisme expressif de l'auteur qui, en reproduisant la quotidienneté d'un ménage, recourt aux accidents de langage les plus typiques afin d'atteindre ses objectifs dramatiques. En effet les déformations de parole ou les altérations de langage dans un texte théâtral n'assurent pas seulement l'authenticité ou le rythme verbaux, mais aussi les effets comiques ou tragiques fonctionnels à la nature de l'œuvre<sup>13</sup>. Évidemment dans un bon dialogue de théâtre le dramaturge sélectionne soigneusement les accidents à employer sur la base du type d'effet qu'il désire obtenir. Certains n'auront que l'objectif de donner du naturel et de la vivacité à l'enchaînement des répliques, d'autres sont destinés à jeter de la lumière sur la psychologie des personnages, d'autres encore ont pour mission de provoquer le rire. Chez Feydeau on trouve bien des exemples des trois catégories mais c'est la dernière qui nous intéresse ici davantage, dans une perspective de compréhension des techniques verbales à effet comique. L'inachèvement d'un énoncé, phénomène habituel dans la conversation ordinaire, devient un instrument précieux de comique si savamment employé, comme dans l'exemple qui suit :

Toudoux – Alors ?

Madame Virtuel – Ben, je ne sais pas (*Se rasseyant à droite de la table à jeu*) C'est peut-être une grossesse gémellaire !

Toudoux, *se penchant vers elle, le sourcil froncé comme un homme qui a mal entendu, puis*. - Gémel... ?

Madame Virtuel, *achevant le mot*. - ...laire. (*Adossée à la table, le bras gauche sur le dossier de sa chaise*) Vous ne savez pas s'il y a déjà eu des cas dans votre famille ou dans celle de madame, de naissance gémellaire ?

Toudoux, *lentement, écarte les bras tandis que son cou s'enfonce dans son épaule dans une mimique d'ignorance*. - ... ?

Madame Virtuel – Vous ne vous rappelez pas ? Non ?

Toudoux – Ben... !

Madame Virtuel – Oui, vous ne vous rappelez pas.

Toudoux – Non, non, je ne me...Mais qu'est-ce que ça peut amener ça ?

Madame Virtuel – Comment "ce que ça..." ? (*Se levant*) Eh bien !...des jumeaux !

Toudoux, *sursautant*. – Des... des jumeaux !... (*Gagnant la droite*) Sapristi ! deux layettes ! deux berceaux !<sup>14</sup>

---

On se rend compte du désarroi de M. Toudoux devant les affirmations de la sage-femme, qui lui annonce une probable naissance gémellaire. L'étonnement comique du futur père se révèle par l'incapacité de l'homme de compléter ses phrases. C'est à Mme Virtuel d'achever même le mot *gémellaire* qui, comme un morceau de pain avalé de travers, bloque tellement toute forme d'élocution que, dans la réplique suivante, Toudoux perd la parole, anéanti, et ne peut qu'écarter les bras dans un triomphe comique bien reconnu et apprécié par le public. Une impuissance cocasse devant le destin qui va s'abattre sur son existence, qui l'emporte sur ses mots et sur ses phrases, incapables de trouver leur intégralité dans l'enchaînement des répliques, caractérisées par des répétitions presque automatiques (*ça...ça, des...des*).

À côté des accidents concernant la nature même du dialogue, il faut considérer ceux qui supposent une mauvaise utilisation des organes de la parole ou des éléments constituant la langue. C'est le cas des tics verbaux, des fautes de prononciation, de vocabulaire ou de grammaire.

Dans ses farces, Feydeau reproduit de nombreuses formes de corruption verbale qui apparaissent sans cesse dans la conversation courante. On en voit des exemples intéressants dans *Hortense a dit* : "*Je m'en fous !*"

Follbraguet – N'ayez pas peur...ça va vous faire un peu de mal...

Vildamour, *inquiet*. – Ah ?... (*Brusquement*) Oh !...

Follbraguet – Là !...je ne vous ai pas pris en traître ! Non, non ne tournez pas la tête...oh !

Vildamour, *épuisé*. – A-en-ez !...a-en-ez un o-ment. (Attendez, attendez un moment.) Ah ! on eu ieu ! ah ! on eu ieu ! (Ah ! nom de Dieu, ah ! nom de Dieu !)

Follbraguet – Là, c'est plus rien ! c'est plus rien.

Vildamour – Ah ! on eu ieu ! oun a ez à c e est, ous ! e é é ant on i ait ou ille a é-elle ! an ! an ! a ou en an eu...é oi ! (ah ! nom de Dieu, vous ne savez pas ce que c'est, vous ! C'est effrayant...on dirait qu'on vous vrille la cervelle. V'lan, v'lan ! ça vous prend au cœur...c'est horrible.)

Follbraguet, *machinalement*. – Oui, oui, monsieur, oui.15

Le dentiste Follbraguet, occupé à soigner le pauvre Vildamour, introduit dans la bouche de son patient des morceaux de caoutchouc pour bloquer ses mâchoires, ce qui l'empêche d'émettre des sons bien nets. La malformation phonétique et le défaut d'articulation linguistique déclenchent l'hilarité et placent le personnage de Vildamour, qui n'a jamais été aussi bavard que lorsqu'il est assis dans le fauteuil odontologique, dans une situation extrêmement cocasse. Si bien dosé et inséré dans le juste contexte, le défaut de prononciation, en soi banal et dépourvu d'intérêt dans un dialogue réel, se transforme en un ingrédient comique particulièrement efficace.

L'accident de langue peut donc produire des effets hilarants. À preuve la réplique d'Hortense, la bonne des Follbraguet, héroïne involontaire du titre de la pièce :

Hortense - Est-ce que Monsieur pourra me faire mon certificat ?

Follbraguet, *tout en écrivant*. – Oh ! pas aujourd'hui, vous le ferez prendre demain (*Achevant d'écrire*) cent quarante-huit francs vingt ! Neuf février 1915. Là, écrivez en dessous, "pour acquit", et signez.

Hortense, *prenant la plume*. – Oui, Monsieur.

Follbraguet – Non, non, "pour acquit", pas en trois mots, c'est pas une interrogation (*Épelant*) P-o-u-r, plus loin...a-c-q-u-i-t !...

Hortense – J'ai oublié de mettre les traits d'oignon.

Follbraguet – Ce n'est pas utile. Signez.16

Cette fois-ci il n'est pas question de phonétique, c'est le vocabulaire qui montre toute sa faiblesse. Son mauvais emploi de la part d'une femme appartenant à une classe sociale inférieure, qui confond la ponctuation avec une plante potagère et foule aux pieds l'orthographe française, représente une trouvaille comique fort drôle que Feydeau reprend sans cesse dans beaucoup de ses dialogues. On la retrouve même chez Clarisse Ventroux, femme d'un homme politique important et appartenant à un milieu social tout à fait différent de celui d'Hortense. Pourtant les fautes de lexique ne manquent pas dans la haute société :

Clarisse, *remontant au-dessous du canapé*. – C'est encore heureux ! Parbleu, tu es au frais, ici ! Tu ne te doutes pas que dehors nous avons au moins...trente-cinq au trente-six degrés...de latitude !

Ventroux, *ironique*. – De latitude ?

Clarisse, *à qui l'intention de son mari échappe*. – Trente-six degrés, parfaitement !

Ventroux – Quoi, "de latitude" ? Qu'ça veut dire, ça "de latitude" ?

---

Clarisse, *au-dessus du canapé, sur un ton d'ironie légèrement méprisante* – Tu ne sais pas ce que c'est..., "latitude" ? (Descendant) Eh bien !...c'est triste, à ton âge ! (Arrivée à droite de la table, se retournant vers son mari et l'écrasant de sa supériorité) "Latitude", c'est le thermomètre.

Ventroux, *sur un ton moqueur* – Ah ?...Je te demande pardon ! J'ignorais.

Clarisse – Ce n'est pas la peine d'avoir été au collège (*S'asseyant sur la chaise, à droite de la table*) Quand on pense que, par trente-six degrés...de latitude, tu nous imposes d'être encore à Paris ! Tout ça parce que tu es député, et que tu ne peux pas quitter la Chambre avant la fin de la session !...Je te demande un peu ! comme si la Chambre ne pouvait pas se passer de toi<sup>17</sup>!

Aux critiques de M. Ventroux, qui accuse sa femme d'être trop peu vêtue devant les domestiques et les étrangers, Clarisse répond que c'est à cause de la chaleur parisienne et de sa "latitude". Malgré le ton ironique de son mari dont le but est de dévoiler l'incongruité lexicale, Clarisse insiste d'un ton péremptoire et plutôt présomptueux et répète les mêmes fautes qui ne font que doubler l'effet comique final.

Souvent les accidents de parole, dans leur effet marrant, contribuent à caractériser de façon spécifique un personnage qui parvient, par conséquent, à se distinguer des autres justement grâce à son élocution. Feydeau est le maître de l'exploitation de l'aspect pittoresque ou insolite du langage, et voilà alors la reproduction de parlars provinciaux et paysans, d'argot ou d'emprunts caractérisant un français fortement connoté. C'est le cas d'Annette, la servante alsacienne de Lucien et Yvonne, le couple querelleur de *Feu la mère de Madame*, qui s'exprime dans tout son accent allemand :

Lucien, *passant son gilet et son veston sans s'apercevoir que ses bretelles pendent aux boutons de derrière de son pantalon*. – Eh bien ! où allez-vous ? où allez-vous ?

Annette – Che fais mette ine chipe !

Lucien – Eh ! "ine chipe! ine chipe !" si vous croyez qu'on fera attention à vous ! à cinq heures du matin !

Annette – Che peux pas aller comme ça en chipon ! c'est pas gôrrect .

Lucien – Eh ! bien prenez un waterproof.

Annette –Ché n'ai bas dé vatfairpoufe.

Lucien – Eh ! bien ! vous prendrez mon pardessus qui est pendu dans l'antichambre.

Annette – Ah ! c'est écal ! c'est pas gôrrect !

Lucien – Bon, bon, ça va bien, allez !

Annette – De quoi qu'est-ce que che vais avoir l'air ! t'ine femme touteuse !

Lucien – Eh ! bien ! si on vous enlève, vous viendrez me le dire.

Annette – Comme ine crue ! (*Elle sort par le fond*)<sup>18</sup>.

L'effet comique est clair et évident. L'opposition entre un personnage qui parle bien et un autre qui parle mal en employant les phonèmes erronés et en modifiant bizarrement les mots, suscite l'hilarité du public français qui trouve dans les phrases d'Annette justement ce qu'il s'attend à entendre de la part d'un alsacien. Le jeu phonologique consiste à remplacer un phonème par son opposé : parmi les consonnes occlusives, au son dental voisé /d/ Annette préfère le son dental non voisé /t/ (*t'ine femme touteuse*) ainsi que, au son bilabial non voisé /p/ le son voisé correspondant /b/ (*pïen vs bien*). Le langage populaire s'affirme comme une autre source de comique grâce au pittoresque et à l'expressivité qu'il manifeste naturellement et grâce au sens de supériorité sociale que les spectateurs peuvent éprouver lorsqu'ils comparent leur propre langage à celui de certains personnages<sup>19</sup>.

L'étude du matériel linguistique employé au théâtre pour reproduire l'oralité du quotidien, révèle un autre instrument fondamental : celui du quiproquo. Mécanisme verbal très employé dans le théâtre classique, tragique ou comique, il représente un choix stylistique d'importance extrême dans un genre tel que le vaudeville, qui parvient à l'exploiter à merveille. Pierre Larthomas tient à distinguer le quiproquo, qui a une source toute linguistique, de la méprise, qui par contre, manifeste une liaison étroite avec le contexte, la situation, les gestes etc<sup>20</sup>. Il y a donc toujours, dans l'origine du quiproquo, un pivot verbal autour duquel tournent les actions et les répliques des personnages. Le malentendu linguistique, l'équivoque verbale, qui souvent rendent ambiguë notre conversation, deviennent une trouvaille de comique extraordinaire et, si dans le dialogue ordinaire, le quiproquo est vite arrêté par les rectifications du locuteur, dans le dialogue théâtral ses conséquences sont exaltées jusqu'à l'extrême et sa conclusion reculée autant que possible.

H. Bergson parle à ce propos "d'interférence de série" pour expliquer les différentes interprétations qu'une même suite d'événements peut déterminer chez deux ou plusieurs personnages : "Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents"<sup>21</sup>.

En fait chacun se représente et interprète une série de faits selon sa propre logique, déterminant toutes les actions et le comportement qui en résultent. Cela implique que chacun règle en permanence son attitude sur une interprétation qu'il se donne du réel, qui peut bien différer de celle caractérisant un autre esprit. Les deux séries s'entrecroisent, certes, mais elles n'interprètent pas de la même façon les mêmes événements, d'où l'équivoque. L'effet sera d'autant plus drôle si le quiproquo ne cesse pas, si la représentation différente des faits qui semble « craquer » à chaque instant, poursuit, malgré tout,

son existence. Cette technique qui est une des plus caractéristiques du vaudeville n'est que la reproduction exagérée d'un phénomène typique de la vie réelle, subissant un processus de mécanisation par lequel elle est démontable en pièces détachées, susceptibles d'être remontées différemment. Le théâtre de boulevard, même dans son exagération, cherche à refléter la vie : "La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre"<sup>22</sup>.

Chez Feydeau, on le comprend bien, les quiproquos abondent. Voilà un des exemples les plus amusants :

Follavoine – C'est vrai ça !... (*Rappelant Rose au moment où elle va sortir*) Au fait, dites donc, vous...  
Rose, *redescendant*. – Monsieur ?  
Follavoine – Par hasard, les...les Hébrides... ?  
Rose, *qui ne comprend pas*. – Comment ?  
Follavoine – Les Hébrides ?...Vous ne savez pas où c'est ?  
Rose, *ahurie*. – Les Hébrides ?  
Follavoine – Oui.  
Rose – Ah ! non !...non !... (*Comme pour se justifier*) C'est pas moi qui range ici !...c'est Madame.  
Follavoine, *se redressant en refermant son dictionnaire sur son index de façon à ne pas perdre la page*. – Quoi ! quoi ! "qui range" ! les Hébrides !...des îles ! bougre d'ignare !...de la terre entourée d'eau...vous ne savez pas ce que c'est ?  
Rose, *ouvrant de grands yeux*. – De la terre entourée d'eau ?  
Follavoine – Oui ! de la terre entourée d'eau, comment ça s'appelle ?  
Rose – De la boue ?  
Follavoine, *haussant les épaules*. – Mais non, pas de la boue ! C'est de la boue quand il n'y a pas beaucoup de terre et pas beaucoup d'eau ; mais, quand il y a beaucoup de terre et beaucoup d'eau, ça s'appelle des îles !  
Rose, *abrutie*. – Ah ?  
Follavoine – Eh ! bien, les Hébrides, c'est ça ! c'est des îles ! par conséquent, c'est pas dans l'appartement.  
Rose, *voulant avoir compris*. – Ah ! oui !...c'est dehors.  
Follavoine, *haussant les épaules*. – Naturellement ! c'est dehors !  
Rose – Ah ! ben, non ! non, je les ai pas vues<sup>23</sup>.

Follavoine, feuillète le dictionnaire à la recherche des renseignements nécessaires pour localiser les îles Hébrides ; son petit Toto lui a posé une question embarrassante et il ne veut pas apparaître ignorant aux yeux de son fils. Sa recherche est malheureusement vaine et il pense que sa servante Rose peut l'aider avec, hélas, les résultats désastreux qu'on vient de lire. Le comique jaillit spontanément du quiproquo qui pivote sur l'analphabétisme de la femme, incapable de comprendre les questions de son maître. C'est un problème de signifié n'ayant pas le même signifiant. L'indissolubilité entre les deux aspects du signe linguistique se brise devant l'ignorance de Rose. Chacun des deux personnages attribuent au signifiant *île* ou *Hébrides*, évidemment un signifié différent. Malgré les tentatives répétées de rectifications de la part de Follavoine, la bonne persiste, inébranlable, à attribuer le signifié incorrect au signifiant péniblement proposé par l'homme. La localisation des Hébrides, donne lieu, dans la même pièce, à un autre quiproquo, cette fois-ci entre Follavoine et sa femme Julie. Ils se disputent pour savoir qui a trouvé l'orthographe correcte des îles en question.

Julie, *furieuse, allant jusqu'au coin gauche de la table sur laquelle elle pose son seau*. – Oh ! c'est trop fort ! Quand c'est moi qui ai pris le dictionnaire ! quand c'est moi qui ai cherché dedans !  
Follavoine, *descendant par la droite de la table. Sur un ton persifleur*. – Oui, dans les E !  
Julie – Dans les E...dans les E d'abord ; comme toi avant, dans les Z ; mais ensuite dans les H.  
Follavoine, *s'asseyant sur le fauteuil qui est à droite devant la table. L'air détaché, les yeux au plafond*. – Belle malice, quand j'ai eu dit : "Pourquoi pas dans les H" ?  
Julie, *gagnant la gauche*. – Oui, comme tu aurais dit "Pourquoi pas dans les Q" ?  
Follavoine – Oh ! non, ma chère amie, non ! si nous en arrivons aux grossièretés !...  
Julie, *se retourne ahurie, reste un instant interloquée, puis*. – Quoi ? Quoi ? Quelles grossièretés ?  
Follavoine – Moi, je te préviens que je ne suis pas de force, alors !...  
Julie, *gagnant la gauche de la table* – Où ça, des grossièretés ? Parce que je te tiens tête ? Parce que je dis ce qui est ? (*Secouant rageusement son seau de toilette sur la table tout en parlant*) Mais oui, c'est moi qui ai trouvé ! Oui, c'est moi qui ai trouvé<sup>24</sup>!

La cause du quiproquo change par rapport au premier exemple. Cette fois il est question d'homophonie. Le même son, la même sonorité évoquent deux images différentes, dont l'une décidément cocasse et plutôt forte, comme dans la meilleure

---

tradition vaudevillesque. L'interférence bergsonienne provoque encore une fois le rire sans que les personnages protagonistes de l'équivoque réussissent à trouver l'unicité d'interprétation.

Évidemment le comique verbal chez Feydeau révèle sa richesse à travers plusieurs procédés qui, bien sûr, ne sont pas exclusifs du dramaturge mais qui sont, toutefois, exaltés par son art et par son esprit dramatique. Quelques unes des stratégies les plus employées concernent les nombreux rapports d'opposition ou de contraste qui se posent au niveau verbal. Il y en a plusieurs. Un premier exemple est représenté par le contraste qui s'établit entre les propos d'un même personnage : il suffit qu'un personnage quelconque se contredise, affirmant le contraire de ce qu'il vient de dire, pour provoquer le rire. C'est le cas de Léonie qui, après avoir raconté le rêve où son mari porte un pot de chambre aux courses de Longchamp, prie l'homme de répéter ce geste pour montrer à sa maman l'effet absolument comique. Il s'ensuit une scène très drôle où l'on voit Toudoux, harcelé par sa femme et sa belle-mère, céder progressivement aux prétentions de Léonie. Mais, à ce moment, la jeune femme, saisie d'horreur, répond :

Léonie, *levant sa tête hors de son bras et se tournant vers Toudoux*. – Montre ! (*Le regardant*) Oh !...quelle horreur !  
Toudoux, *ahuri*. – Quoi ?  
Léonie, *le repoussant*. – Va-t-en ! va-t-en ! Tu es ridicule comme ça !  
Toudoux, *reculant* – Moi !  
Léonie – Mais cache-toi, voyons ! Je ne pourrai plus te voir autrement qu'avec ça sur la tête !  
Toudoux – Ah ! elle est raide, celle-là !  
Madame de Champrinet, *qui est descendue le tirant par le bras gauche de façon à le faire passer à son tour*. – Allons ! ne la taquinez pas, voyons.  
Toudoux, *exaspéré*. – On se fiche de moi à la fin !...25

Le changement soudain d'opinion, après une insistance obsédante, est tellement net que le rire jaillit avec force grâce aussi au jeu des comédiens qui soulignent l'aspect comique de la situation.

Dans *On purge Bébé*, Julie reproche à son mari sa façon d'appeler sa mère :

Julie – Ah ! Zut (*Sans prendre la peine d'asseoir, elle relève vivement ses bas en se mettant successivement sur une jambe et sur l'autre, puis reprenant*). – J'ai été dressée à ça toute petite ; si bien que c'est devenu chez moi comme une seconde nature. (*S'asseyant sur le fauteuil à droite de la table*.) Maintenant est-ce un bien ? Est-ce un mal ? (*S'accoudant sur le rebord de la table, la tête appuyée sur la main*) Je ne peux dire qu'une chose : je tiens ça de ma mère.

Follavoine, *occupé à parcourir ses papiers et sans aucune intention* – Ah !...ma belle-mère.

Julie, *la tête à demi-tournée vers Follavoine et sur un ton pincé*. – Non !...“ma mère” !

Follavoine, *de même*. – Eh ! bien, oui ; c'est la même chose.

Julie, *sur le même ton*. – C'est possible ! mais “ma mère”, c'est tendre, c'est affectueux, c'est poli ; tandis que “ma belle-mère”, ça a quelque chose de sec, d'aigre-doux, de discourtois que rien ne justifie<sup>26</sup>.

Inutile de se justifier pour Follavoine et d'expliquer le sens réel de ses propos, Julie interrompt toute sorte d'éclaircissements :

Julie, *qui a gagné le milieu de la scène, se retournant, et hautaine et tranchante*. – Ah ! Et puis, je t'en prie, hein ? En voilà assez avec ma mère !

Follavoine, *ahuri*. – Quoi ?

Julie – C'est vrai ça ! Cette façon de tomber toujours sur cette malheureuse !...de la cribler de lardons à tout propos....27

En fait, peu de répliques suffisent pour pousser Julie à affirmer, devant un Follavoine étonné :

Follavoine – Ah ! oui ! oui !...ta mère.

Julie – Eh bien, oui, ma mère. (*L'imitant*) “Ta mère ! Ta mère !”, je le sais qu'elle est ma mère ! Cette façon de dire : “Ta mère”. Tu as toujours l'air de me la reprocher.

Follavoine, *ahuri*. – Moi !

Julie, *revenant à son antienne*. – Non, mais c'est bien ça : toutes les fois qu'elle sort avec Bébé, ça ne manque pas ; elle le bourre de gâteaux, de bonbons... !

Follavoine, *tout en écrivant quelques notes*. – Oh ! bien !... toutes les grands'mères sont comme ça.

Julie – C'est possible ! mais elle a eu tort ! Surtout que je l'avais priée de n'en rien faire.

Follavoine – Oh ! bien, elle n'a pas cru, la pauvre femme...

Julie, *se montant*. – “Elle n'a pas cru, elle n'a pas cru”, c'est entendu ! mais elle a eu tort tout de même.

Follavoine, *indulgent*. – Oh ! ben... !

Julie, *s'emballant*. – Mais si ! mais si ! il n'y a pas d'“oh ben” !...C'est curieux, ça, cette affectation que tu mets à donner

---

toujours raison à maman !...à prendre parti contre moi ! Je te dis qu'elle a eu tort : eh bien, elle a eu tort<sup>28</sup>.

Quels que soient les mots employés par Follavoine, la mère de Julie n'est jamais appelée correctement ...même s'il recourt à l'appellation de *mère* proposée par Julie au début. La jeune femme n'hésite pas à se contredire : si sa mère est d'abord la cible de toutes les méchancetés de son gendre, elle devient ensuite son meilleur allié, tous deux étant toujours prêts à livrer bataille contre Julie. L'hilarité et le comique sont assurés.

Une autre forme de contraste, appartenant à la tradition burlesque du XVII<sup>e</sup> siècle, se manifeste lorsque le langage du personnage s'oppose au sujet abordé. Il s'agit d'une catégorie de comique verbal plutôt bigarrée où le rire éclate à l'aide de différents effets d'opposition.

Une des formes typiques de burlesque favorise par exemple l'antinomie qui se crée entre l'expression vulgaire ou ordinaire et la noblesse de certains sujets. C'est le cas, chez Feydeau, du mariage. N'est-ce pas un sujet qui mériterait de la solennité puisqu'il célèbre la communion entre les sentiments les plus nobles de l'être humain ? Pourtant, voilà comment le mariage est décrit par M. De Champrinet :

De Champrinet, *gagnant le milieu droite de la scène*. – C'est toi qui as poussé à ce mariage. Moi, je n'en voulais pas !  
Madame de Champrinet – Mais toi, toi, tu ne voulais d'aucun mari ! Toudoux ou un autre, tu le détestais d'avance.  
De Champrinet, *qui est remonté au-dessus de la table-bridge*. – Qu'est-ce que tu veux, c'est plus fort que moi ; il me dégoûte, ce monsieur ! Penser qu'on n'a qu'une fille, que pour bien l'élever on sacrifie tout, que pour ne pas souiller son cerveau on évite de prononcer un mot plus haut que l'autre, de faire un geste douteux, et crac ! du jour au lendemain, voilà un monsieur, un monsieur...qu'on ne connaît pas ! (*Descendant un peu*) et ça y est, voilà !...il emporte votre fille et il couche avec (*Martelant la table de son poing pour donner plus de force à ce qu'il dit*) Et nous le savons ! et nous n'avons qu'à dire "amen" ! (*S'asseyant à droite de la table de jeu.*) Si tu ne trouves pas ça dégoûtant ?  
Madame De Champrinet – Qu'est-ce que tu veux ? C'est le mariage, ça !...<sup>29</sup>

Ou encore dans *Mais n'te promène donc pas toute nue* ! :

Clarisse – En somme, toi, quoi ? tu es un étranger pour moi ! Tu es mon mari, mais c'est une convention ! Quand je t'ai épousé, - je ne sais pas pourquoi...

Ventroux, *s'incline, puis*. – Merci.

Clarisse, *sans s'interrompre* - ...je ne te connaissais pas ; et, crac, du jour au lendemain, parce qu'il y avait un gros monsieur en ceinture tricolore devant qui on avait dit "oui", c'était admis ! tu me voyais toute nue. Eh ! ben, ça, c'est indécent<sup>30</sup>.

La spiritualité matrimoniale est inexorablement compromise et sa dimension sentimentale, dans les deux cas, est simplement réduite à une affaire de sexe entre des inconnus. Le paradoxe et l'absurdité du raisonnement ne font qu'amplifier cet effet d'opposition et que provoquer un rire spontané et contagieux.

Évidemment le comique peut trouver une source naturelle d'expression dans des formes de contraste inversées par rapport aux exemples précédents : on peut bien créer des effets de décalage entre des sujets prosaïques d'une part et des propos nobles d'autre part.

En voilà un exemple tiré de *On purge Bébé* :

Julie, *se calmant aussitôt et sur un ton gouailleux*. – Ah ! bien ; non tu sais, tu as du culot ! Tu me fais une scène pour mon seau et tu te ballades avec un pot de chambre !

Follavoine, *sur un ton vexé*. – Un pot de chambre !

Julie – Dame, à moins que ce ne soit une coiffure que tu lances.

Follavoine – Un pot de chambre ! Tu oses comparer ton seau de toilette...à ça ! Mais ton seau de toilette, ça n'est que...ton seau de toilette ! c'est-à-dire un objet vil, bas, qu'on n'étaie pas, qu'on dissimule !... (*Avec l'admiration qu'on aurait pour un objet d'art, tendant son vase en lui faisant comme un socle de l'extrémité de ses cinq doigts.*) Tandis que ça, c'est...

Julie, *lui coupant la parole et tout en redescendant vers la droite*. – "C'est, c'est"...un pot de chambre ! c'est-à-dire un objet vil, bas, qu'on n'étaie pas, qu'on dissimule.

Follavoine, *descendant près de sa femme et avec lyrisme*. – Oui, pour toi, pour n'importe qui, pour les profanes ; mais pour moi c'est quelque chose de plus noble, de plus grand, que je ne rougis pas d'introduire ici ! C'est le produit de mon travail ! un échantillon de mon industrie ! ma marchandise ! mon...gagne-pain.

Julie, *avec une petite révérence gouailleuse*. – Ah ! bien, mange, mon ami ! mange !<sup>31</sup>



---

Présenter un pot de chambre, un objet vulgaire par nature, comme une œuvre d'art avec tous les attributs d'une sculpture ou d'un objet d'orfèvrerie devient une source de comique même pour les spectateurs les plus sérieux et les plus hostiles au rire. Un effet cocasse doublé par les propos de Julie qui représente une sorte de miroir contre lequel tous les mots de Follavoine, prononcés lyriquement, se reflètent, mais de manière absolument dérisoire. C'est un écho ridicule qui retentit sur la scène. Une situation pareille apparaît dans *Hortense a dit* : "Je m'en fous !" lorsque les deux personnages parlent d'un dentier comme d'une toile de Renoir. Les dents de Mme Rethel Pajon sont l'œuvre d'un artiste<sup>32</sup>:

Mme Dingue – Ah ! elles sont de vous ?

Follbraguet – Elles sont de moi.

Mme Dingue – Quel artiste !<sup>33</sup>

Il suffit d'employer la simple préposition *de* pour transformer un « râtelier » en un produit raffiné de la génialité et de l'esprit artistique d'un grand peintre ou d'un grand sculpteur. Follbraguet semble être célébré comme le Rodin des dentistes mais, en fait, on ne le couronne que de ridicule.

L'étude des stratégies comiques dans le théâtre de Feydeau mériterait bien plus d'attention et d'approfondissement vu la variété et la richesse de son art verbal. Cette analyse peut donc représenter le point de départ futur pour d'autres réflexions, pour d'autres considérations sur le mécanisme parfait de son comique. Un comique qui se nourrit, non seulement des trouvailles verbales que le dramaturge exploite sans cesse dans l'enchaînement des répliques, mais aussi du jeu des comédiens, protagonistes irremplaçables de l'art du rire. Le comique remplit, en effet, une fonction complexe qui pour réussir exige l'accord harmonieux de plusieurs éléments. L'importance de la dimension supra-segmentale, prosodique est fondamentale au théâtre, dont la force se base sur la communication orale. L'univers théâtral pour son épanouissement complet a donc besoin de toutes les composantes intervenant dans le mécanisme d'une conversation. La parole est toujours accompagnée des éléments paraverbaux, des gestes, des expressions du visage, du langage du corps qui précisent, spécifient, déterminent, nuancent des phrases, des énoncés, des mots autrement incolores. Le comique s'enrichit, donc, de toutes les manifestations du corps humain qui sont savamment introduites et gérées par le dramaturge qui s'en sert avec la parole pour susciter le rire chez le public.

Les actions et leur déroulement sur la scène, ainsi que le code proxémique, participent également à la construction générale de la pièce. Le comique de mouvements et de gestes est un des aspects les plus importants du théâtre de boulevard où se succèdent les entrées et les sorties, les cascades, les poursuites, les jeux de scène : des « trucs » d'une efficacité indéniable. Le comique de Feydeau est un comique complexe, basé sur une mosaïque difficile et élaborée où toutes les tesselles doivent nécessairement coïncider afin d'assurer le résultat final. Ce sont "les mathématiques du théâtre"<sup>34</sup>. L'analyse des techniques verbales de Georges Feydeau n'est, par conséquent, qu'une des approches multiples que ses pièces peuvent stimuler. En effet son théâtre est un théâtre apparemment « facile », immédiat, sans prétention, mais en réalité c'est le produit d'un travail acharné, d'un soin méticuleux, d'un emboîtement parfait de jeu, d'actions et de texte. Le cabinet du dramaturge devient la forge où créer de nouveaux rapports avec les mots, où jouer avec les paroles, où multiplier les effets comiques à l'aide de la langue et des stratégies qu'elle permet d'exploiter. "Etre poète, c'est inventer, c'est créer. Un inventeur, un créateur, c'est ce que fut avant tout Georges Feydeau, poète comique"<sup>35</sup>. Et comme tel il restera dans la mémoire du théâtre français : le plus grand auteur comique après Molière<sup>36</sup>, le poète du rire, celui qui a su conjuguer langue et cocasserie, fantaisie et technique dramatique, farce et précision d'écriture.

---

## Notes

[2.1](#) Georges Feydeau et Marie-Anne Carolus-Duran, fille du peintre Charles, célèbre portraitiste de l'époque, s'étaient mariés le 17 décembre 1889 à Paris malgré les réticences du dramaturge pour la vie conjugale. De cette union étaient nés quatre enfants : Germaine, Jacques, Michel et Jean-Pierre.

[2.2](#) Les deux Guity, Lucien et Sacha, étaient des amis des Feydeau depuis longtemps. Sacha rappellera souvent son amitié avec le dramaturge jusqu'à la mort de ce dernier. Le jour de l'enterrement de Georges, le 8 juin 1921, la douleur de Guity est énorme et sa couronne, formée de roses blanches et rouges et qui porte cette inscription : « À mon grand ami. À mon grand maître », témoigne bien de son accablement.

[2.3](#) *Feu la mère de Madame*, pièce en un acte, créée le 15 novembre 1908 à la Comédie-Royale, aujourd'hui Comédie Caumartin, par Marcel Simon (*Lucien*), Lacoste (*Joseph*), Armande Cassive (*Yvonne*) et Chalon (*Annette*). Elle entre au répertoire de la Comédie-Française le 27 octobre 1941.

---

? 4 Il s'agit de *La Peur des coups*, *Les Boulingrin*, *La Paix chez soi*.

? 5 *Comment Feydeau devint vaudevilliste*, dans "Le Matin", 15 mars 1908.

? 6 A cette prétention Feydeau répondait sans se troubler: « Mais ma chère amie, c'est ce que je fais depuis que nous sommes mariés ! ». Cf. J. Lorcey, *Georges Feydeau, l'homme et l'œuvre*, I, Paris, Séguier, 2004, p. 225.

? 7 M. Feydeau, *Mon père, auteur gai*, dans "L'Intransigeant", 3 décembre 1937.

? 8 Cf. J. Hobbes, *On human nature*, C. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Stendhal, *Du rire*. En fait Jean Sareil a partiellement critiqué cette illustration théorique car, à son avis, elle ne peut donner une explication complète de tous les phénomènes comiques. Sans être fausse elle ne saurait être exhaustive. Cf. J. Sareil, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 8.

? 9 Lettre à Serge Basset : le Vaudeville et le mélodrame sont-ils morts ?, 1905, cp. de presse, Ars. R.F. 58.692.

? 10 Pierre Larthomas parle à ce propos de paradoxe du théâtre. Cf. P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.

? 11 Évidemment le dialogue théâtral révèle sa nature selon les différents effets de style choisis par le dramaturge. Le théâtre classique de Corneille et de Racine ou encore celui de Musset paraissent beaucoup plus "nettoyés", dépurés de tout défaut ou de toute corruption, afin de s'éloigner autant que possible du langage quotidien.

? 12 C. Kerbrat-Orecchioni, *Le dialogue théâtral*, dans «Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Pierre Larthomas», Paris, 1985, p. 247.

? 13 H. Bergson, dans son essai, avait bien expliqué le concept d'interruption de la fluidité à des fins comiques. Il affirme que ce qui est en mouvement de manière fluide et continue ne provoque pas le rire parce que c'est l'expression du naturel et de la spontanéité vivante. Ce qui compte, pour faire jaillir le comique, c'est que cette continuité soit rompue, que le mouvement fluide, élastique tombe sur la raideur mécanique : "Ce qui nous fait rire, c'est justement l'introduction de quelque chose de mécanique dans le vivant". Cf. H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1899, Paris, Quadrige/PUF, 1981, p. 43.

? 14 *Léonie est en avance ou le mal joli*, sc. XI. Pièce en un acte, créée le 9 décembre 1911 à la Comédie Royale par Marcel Simon (*Toudoux*), Colombey (*De Champrinet*), Daynes-Grassot (*Mme Virtuel*), Rosny-Derys (*Léonie*), Suzanne Avril (*Mme De Champrinet*), Hélyane (*Clémence*).

? 15 *Hortense a dit* : "Je m'en fous !" sc. I. Pièce en un acte, créée le 14 janvier 1916 au Palais-Royal par F. Gémier (*Follbraguet*), Victor Henry (*M. Jean*), Raimu (*Vildamour*), Gabin (*Leboucq*), Mondos (*Adrien*), Armande Cassive (*Marcelle Follbraguet*), Jeanne Cheirel (*Hortense*), Catherine Fonteney (*Mme Dingue*), Volanges (*La Cuisinière*).

? 16 *Hortense a dit* : "Je m'en fous !" sc. IV.

? 17 *Mais n'te promène donc pas toute nue!* sc. II. Pièce en un acte, créée le 25 novembre 1911 au Théâtre Fémina par Signoret (*Ventroux*), Guyon fils (*Hochepeix*), Élie Febvre (*Romain de Jaival*), Herte (*Victor*), Armande Cassive (*Clarisse Ventroux*).

? 18 *Feu la mère de Madame*, sc. III.

? 19 Robert Garapon rappelle aussi "le plaisir qui existe à entendre mal parler, le plaisir que goûte le spectateur à se libérer, ne fût-ce qu'un moment et par procuration, de l'obligation de surveiller constamment son élocution pour s'exprimer suivant les normes imposées". Cf. R. Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 22.

? 20 P. Larthomas, *op. cit.*, p. 233.

? 21 H. Bergson, *op. cit.*, p. 99.

? 22 H. Bergson, *op. cit.*, p. 100.

? 23 *On purge Bébé*, sc. I. Pièce en un acte créée le 12 avril 1910 au Théâtre des Nouveautés par Germain (*Adhéaume Chouilloux*), Marcel Simon (*Follavoine*), Choisy (*Horace Truchet*), Armande Cassive (*Julie Follavoine*), Jenny Rose (*Rose*),

---

Delys (*Clémence Chouilloux*), la petite Lesseigne Germain (*Toto*).

[? 24](#) *On purge Bébé*, sc. II.

[? 25](#) *Léonie est en avance ou le mal joli*, sc. V.

[? 26](#) *On purge Bébé*, sc. II.

[? 27](#) *On purge Bébé*, sc. II.

[? 28](#) *On purge Bébé*, sc. II.

[? 29](#) *Léonie est en avance ou le mal joli*, sc. X.

[? 30](#) *Mais n'te promène donc pas toute nue*, sc. II.

[? 31](#) *On purge Bébé*, sc. II.

[? 32](#) Cf. H. Gidel, *Le théâtre de Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 267.

[? 33](#) *Hortense a dit: "Je m'en fous!"*, sc. II.

[? 34](#) Cf. R. Hayes, *The mathematics of farce*, in "Commonweal", 10 mai 1957.

[? 35](#) Oraison funèbre de Robert de Flers, Président de la Société des Auteurs, à l'occasion de l'enterrement du dramaturge. Cf. J. Lorcey, *op. cit.*, p. 291.

[? 36](#) La définition est de Marcel Achard. Cf. M. Achard, dans Georges Feydeau, *Théâtre complet*, Paris, Editions du Bélier, « Les Documents littéraires », 1948-1956, Préface, I, p. 18.

Pour citer cet article :

Fabio Perilli, *Mariages d'antan. Le comique verbal dans les farces conjugales de Georges Feydeau.*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 22/06/2018, url: [http://publifarum.farum.it/ezine\\_pdf.php?id=27](http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=27)