

# LE QUAI

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL  
ANGERS PAYS DE LA LOIRE

CRÉATION

# CHAT EN POCHE

DE GEORGES FEYDEAU  
MISE EN SCÈNE  
FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA

DU 23  
FÉV  
2016

AU 12  
MARS  
2016

**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

RÉALISÉ PAR JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

# LE QUAI

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL  
ANGERS PAYS DE LA LOIRE

CRÉATION

# CHAT EN POCHE

DE GEORGES FEYDEAU

MISE EN SCÈNE FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA

# SOMMAIRE

## REPÈRES

FICHE ARTISTIQUE ET TECHNIQUE.....	4
1888 .....	5
LE THÉÂTRE EN 1888.....	6
LE VAUDEVILLE .....	7
GEORGES FEYDEAU.....	10
FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA, METTEUR EN SCÈNE DE <i>CHAT EN POCHE</i> EN 2016 .....	11

## AVANT LA REPRÉSENTATION

LE TITRE .....	12
L’AFFICHE .....	13
STRUCTURE NOMS ET PRÉSENCES DES PERSONNAGES .	14
DES DIDASCALIES À LA MISE EN SCÈNE .....	17
DU DÉCOR À LA SCÉNOGRAPHIE.....	18
LES COSTUMES .....	21

## APRÈS LA REPRÉSENTATION

SE REMÉMORER LE SPECTACLE .....	24
LA SCÉNOGRAPHIE .....	25
LE RIRE .....	27
MODERNITÉ DE FEYDEAU .....	31
LE THÈME DE L’ART .....	34
ÉCRIRE SUR <i>CHAT EN POCHE</i> .....	38

## ANNEXES

1. FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA ENTRETIEN.....	39
2. ACTE II, SCÈNE 3 - EXTRAIT 1 SANS DIDASCALIES .	41
3. ACTE II, SCÈNE 3 - EXTRAIT 2 AVEC DIDASCALIES .	42
4. LE DÉCOR .....	43
5. CROQUIS DES COSTUMES.....	44
6. LE COMIQUE DE LANGAGE .....	45
7. ÉCRITURE /RÉÉCRITURE .....	47

CE DOSSIER PRÉSENTE DES PISTES DE TRAVAIL ET D’ANALYSE  
QUI SONT À CHOISIR EN FONCTION DU PROJET DE L’ENSEIGNANT.

LES PROPOSITIONS D’ACTIVITÉS SONT INDIQUÉES EN COULEUR.

*Merci à Frédéric Bélier-Garcia et à ses équipes artistiques et techniques pour leur accueil bienveillant.*

*Merci à Stéphane Tasse pour ses superbes photos.*

*Et un merci tout particulier à Céline Baron et Emmanuel Bretonnier,  
sans lesquels ce dossier ne serait pas ce qu’il est, pour leur aide chaleureuse et compétente.*

*Jocelyne Colas-Buzaré*

## FICHE ARTISTIQUE ET TECHNIQUE



# CHAT EN POCHE

**Chat en poche** de Georges Feydeau (1888)  
précédé de **Glissando à la française sur patinoire**  
pour acteurs, voix et apparats

mise en scène **Frédéric Béliier-Garcia**

avec

**Aurélia Arto** Julie

**Jean-Charles Clichet** Landernau

**Joséphine de Meaux** Marthe

**Sébastien Eveno** Lanoix de Vaux

**Denis Fouquereau** Tiburce

**David Migeot** Dufausset

**Agnès Pontier** Amandine

**Rodolphe Poulain** Pacarel

**Jean-Christophe Bellier**, piano

chorale **Vox Campus**, direction artistique **Olivier Villeret**

collaboration artistique **Caroline Gonce**

scénographie **Jacques Gabel**

assisté de **Morgane Baux**

lumière **Roberto Venturi**

créateur son **Bernard Vallery**

costumes **Pauline Kieffer**

assistée de **Camille Pénager**

maquilleuse **Catherine Nicolas**

accessoiriste **Philippe Basset**

régisseur général **Jocelyn Davière**

régisseurs plateau **Jérôme Marpeau**, **Olivier Blouineau**

régisseurs lumière **Nicolas Pillu**, **Jean-Philippe Geindreau**

régisseur son **Loïc Le Bris**, **Alexandre Wallet**

machinistes **Sacha Estandié**, **Mathilde Monier**,

**Tifenn Granveau**, **Ronan Beaugendre**

costumière habilleuse **Anne Poupelin**

stagiaire à la mise en scène **Juliette Duret**

les hôtesse et hôtes du Quai

Construction du décor **Ateliers de décor municipaux de la Ville d'Angers**

Toile peinte **Atelier Devineau**

production **Le Quai - Centre Dramatique National Angers Pays de la Loire**

## 1888, PÉRIODE INSTABLE

**1888**, c'est le temps de la III<sup>e</sup> République et de son instabilité gouvernementale : les élections de 1885 ont été marquées par un renforcement des extrêmes, avec un retour en force des conservateurs et une forte poussée des radicaux. La Chambre, formée de trois tendances, est ingouvernable : sept gouvernements se succèdent de la chute du cabinet de Jules Ferry en 1885, jusqu'en 1889.

**1888**, c'est l'apogée du boulangisme, phénomène politique qui regroupe tous les mécontentements, mais n'a guère de perspective politique, jusqu'à ce que le 7 octobre 1887 un journal radical, *le XIX<sup>e</sup> siècle*, révèle le scandale des légions d'honneur vendues par Daniel Wilson, le gendre du Président de la République Jules Grévy, qui doit démissionner et est remplacé le 7 décembre par Sadi Carnot. Les élections partielles qui suivent voient le succès du général Boulanger, qui devient « populaire parce que nombre de radicaux et de socialistes croient qu'il va balayer la république bourgeoise et parce que les royalistes et les bonapartistes pensent qu'il va tuer la République. »<sup>1</sup> Mais dès 1889 c'est la fin du boulangisme, quand le général, menacé d'être arrêté, fuit à Bruxelles, où il se suicidera en 1891.

La société demeure encore largement paysanne, mais elle se diversifie ; entre la grande bourgeoisie et le monde ouvrier s'établissent des rapports sociaux de plus en plus complexes, et des tensions sociales et politiques vives. Cependant, les acquis sociaux sont importants : école primaire obligatoire et gratuite (1882 et 1885), liberté de la presse (1881), liberté syndicale (1884), réglementation du travail des femmes et des enfants (1892)...

## EN 1888, QUE LIRE ?

En 1888 sont notamment parus :

- Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*
- Victor Hugo, *Toute la Lyre* (recueil posthume)
- Guy de Maupassant, *Pierre et Jean, Le Rosier de madame Husson, Sur l'eau*
- Paul Verlaine, *Amour*
- Jules Verne, *Deux ans de vacances*
- Villiers de l'Isle-Adam, *Histoires insolites, Nouveaux Contes cruels*
- Émile Zola, *Le Rêve*

La critique littéraire qui s'exprime dans les journaux est sceptique devant le positivisme, et est surtout marquée par le pessimisme, le repli sur soi, la défiance devant l'art contemporain.



1888, construction de la Tour Eiffel

## EN 1888, QUEL SPECTACLE ALLER VOIR ?



Théâtre Déjazet en 1900

Le choix est important. On peut par exemple, au théâtre de la Porte Saint-Martin, aller voir *Le Chevalier de Maison-Rouge*, d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet, ou *La Grande Marnière* de Georges Ohnet, « drame en cinq actes et huit tableaux ».

Fin février une nouvelle venue au théâtre des Variétés, Yvette Guilbert, interprète *Décoré* de Meilhac, en compagnie de Réjane.

Au théâtre des Bouffes Parisiens on donne *Le valet de cœur* de Raoul Pugno en avril, et *Oscarine* de Victor Roger en octobre.

Le 19 octobre la pièce *Les Bouchers*, de Fernand Ircès, est jouée au Théâtre des Menus-Plaisirs, dans une mise en scène d'André Antoine.

En décembre les Goncourt ont leur pièce, *Germinie Lacerteux*, à l'affiche de l'« Odéon-Théâtre de l'Europe ».

*Chat en poche* de Georges Feydeau, est quant à lui représenté le 19 septembre au Théâtre Déjazet, situé 4 boulevard du Temple, dans le 3<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Ancien jeu de paume, devenu établissement de bains sous la Révolution, ce théâtre a aussi un temps été un cinéma.

<sup>1</sup> Jean Ellenstein (coordination), *Histoire de la France contemporaine*, tome IV, p. 117 ; Editions Sociales – Livre Club Diderot ; 1980.

## LE THÉÂTRE EN 1888

Les années précédentes ont vu progressivement disparaître le drame romantique, le mélodrame, et même la comédie bourgeoise. Les auteurs à succès, les mêmes depuis la fin du Second Empire, sont depuis tombés dans l'oubli, tel Edouard Pailleron. Restent toutefois les noms de quelques poètes qui ont écrit pour la scène, François Coppée, Théodore de Banville, Jean Richepin, Catulle Mendès, et celui de Victorien Sardou, dont la production, une centaine de pièces, va de la comédie légère au drame et à la tragédie.

Le grand auteur de ces années est Henri Becque<sup>2</sup>. Sa pièce la plus connue, *Les Corbeaux*, créée en 1882, propose une nouvelle esthétique en rompant avec les conventions morales et sociales, dans le tableau qui est fait de « rapaces » qui dépouillent une famille ; elle « marque l'intrusion de la tragédie dans le drame bourgeois. Intrusion que le public bourgeois, directement mis en cause, n'a pas acceptée. » (Gilbert Sigaux) Selon André Degaine<sup>3</sup>, Becque « rêve d'un théâtre vrai, brutal comme la vie », et sa pièce a parfois été étiquetée « comédie naturaliste », en ce qu'elle apportait au théâtre « la puissance de la réalité », suivant en cela les préceptes de Zola.

En 1888, Emile Zola vient d'achever *Le Rêve*, seizième roman des *Rougon-Macquart*, et il rencontre Alfred Bruneau qui l'adapte pour la scène lyrique. Le spectacle fera sensation en 1891 : pour la première fois une scène d'opéra (et non d'opéra-comique) présente des personnages contemporains de condition modeste.

Et puis il y a le vaudeville. **Eugène Labiche**, en 1886, a encouragé le jeune Feydeau pour la création à succès de *Tailleur pour dames*. Il meurt le 22 janvier 1888, à 73 ans. **Georges Courteline**, né en 1858, en est au tout début de sa jeune carrière, et écrit à cette époque surtout des contes, des chroniques. *Les Gaietés de l'escadron* ne sont encore en 1886 qu'un recueil de nouvelles et *Lidoire*, sa première pièce en un acte pour le Théâtre Libre d'Antoine, date de 1891.

### FAIRE VRAI

La bourgeoisie qui s'est emparée des lieux de théâtre, en rejetant les salles populaires en périphérie, veut faire du théâtre son miroir. On privilégie le souci de reproduire sur scène la réalité la plus exacte possible : « l'accessoire *vrai* semblait devoir convenir à un théâtre qui se proposait, plus que jamais, comme l'exacte reproduction de la vie et où il fallait aux individus évoluant sur scène des *noms propres, une position constatée, des habits vrais.* »<sup>4</sup> Le décor ne doit plus être passe-partout, « il s'agit de caractériser, dans chaque cas, le lieu, le milieu et le rang social des personnages représentés. »<sup>5</sup> Sur la scène de la Comédie-Française en 1876, pour *L'Ami Fritz* d'Erckmann-Chatrian, on verra un vrai cerisier avec des cerises, de l'eau qui coule, une soupière qui fume...

Les acteurs, pour certains, recourent à un style plus naturel. On pense à Sarah Bernhardt, mais aussi à Coquelin, Worms, Goth.

### NAISSANCE DE LA MISE EN SCÈNE

Un metteur en scène s'impose : André Antoine<sup>6</sup>. C'est en 1887 qu'il crée le *Théâtre Libre*. Lui aussi joue des détails vrais : des quartiers de viande pour *Les Bouchers* de Fernand Ixres en 1888, ou des poules vivantes pour l'adaptation à la scène de *La Terre* d'Emile Zola.

Mais surtout il affirme la supériorité du décor, des données scéniques, de ce qu'il nomme « le milieu » sur l'action théâtrale et les personnages, la dramaturgie : « car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu ». S'ensuit une attention nouvelle aux détails du décor, aux matériaux, aux lumières, aux plans de l'espace scénique...

De même, l'acteur avec lui devient « un clavier, un instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré. »

Bernard Dort ajoute : « Pour s'accomplir vraiment, il fallait encore que la mise en scène moderne se délivre de ce qui lui avait servi de tremplin : la notion de milieu, et, comme la peinture impressionniste, rompe définitivement avec l'illusion du réel. » Ce sera, dans les années suivantes, le rôle de Lugné-Poe.

<sup>2</sup> 1837-1899.

<sup>3</sup> *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, 2009.

<sup>4</sup> Marie-Antoinette Allévy

<sup>5</sup> Bernard Dort

<sup>6</sup> 1858-1943. Il dirigera le Théâtre Antoine de 1897 à 1906, puis l'Odéon de 1906 à 1914.



# LE VAUDEVILLE

**Chat en poche**, créé en 1888, est présenté dès la page de titre comme un **vaudeville**.

**Faire émerger les représentations liées au mot « vaudeville ».**

**Demander à chaque élève d'écrire les mots qui lui viennent spontanément à l'esprit quand il est question de « vaudeville ». Mettre en commun et dégager / compléter / corriger les propositions. L'on peut élargir à l'expression « théâtre de boulevard ».**

## ORIGINE D'UN MOT

Le mot « vaudeville », vault de ville, attesté dès 1549 selon Le Robert, serait une altération de *vaudevire*, pour désigner une « *chanson de circonstance* », et viendrait de *vauder* et *vire* (tourner et vire), pour évoquer un air qui tourne sur lui-même, comporte un refrain. Il est aussi rattaché à *vau* (« val ») de *Vire*, région du Calvados (on trouve un livre des *vaux de Vire* en 1610), qui était à l'origine une chanson gaie, souvent satirique et grivoise, composée sur des airs connus et faciles à retenir. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle le terme *vau-de-vire* était devenu courant pour désigner une chanson populaire, en opposition aux airs de cour, faits de textes littéraires et de musiques originales.

À partir du XVII<sup>e</sup> siècle le terme *vaudeville* remplace souvent, puis supplante l'ancien mot *vaudevire* (probablement par confusion avec *voix-de-ville*, qui désignait alors un recueil de chansons citadines). Il apparaît en 1692 dans *Les Chinois*, de Regnard et Dufresny, où une didascalie précise qu'« Arlequin chante le vaudeville suivant. » Les vaudevilles constituent un énorme fonds de chansons dont les couplets sont vendus dans les rues, et qui « disent tout, l'actualité, les faits divers ou historiques, la ville et la campagne, le vin, l'amour et la guerre, sur des airs simples, munis de refrains joyeux ou tendres ; musiquette rudimentaire, facile à retenir, transmise oralement. »<sup>7</sup>

## HISTOIRE D'UN GENRE



Théâtre Foire Saint-Laurent

**Le théâtre de foire.** Depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle les forains ont la permission de jouer des spectacles profanes en échange d'une taxe. Les foires commerciales se multiplient, devenant des lieux et des moments très importants de la vie populaire parisienne en particulier pour la vie des spectacles. En 1697, l'expulsion des comédiens italiens qui ont déplu au roi Louis XIV favorise encore l'essor de ce théâtre de foire : les comédiens et baladins s'emparent du répertoire et des rôles. Ces spectacles plaisent au public car ce théâtre s'affranchit des règles et codes du théâtre officiel et se montre souvent satirique et irrévérencieux, se jouant des interdits. De plus, il mêle parties parlées et parties chantées, allant jusqu'à parodier l'Opéra.

Une opposition va ainsi progressivement se creuser entre un théâtre officiel, sérieux et un théâtre qui ne l'est pas, opposition à la fois artistique et intellectuelle entre deux types de lieux (les salles officielles, subventionnées et les salles privées) et deux types de répertoires (le répertoire classique, celui des « grands auteurs » et celui du théâtre forain, inventif et anonyme). Cette distinction est moins exacte pour les publics : « on oublie qu'à cette époque, dans la vie courante, l'aristocratie côtoyait le « peuple » (...) dans les promenades, les fêtes, les guinguettes »<sup>8</sup> ; mais aux uns les coûteuses loges des théâtres, aux autres le parterre bon marché.



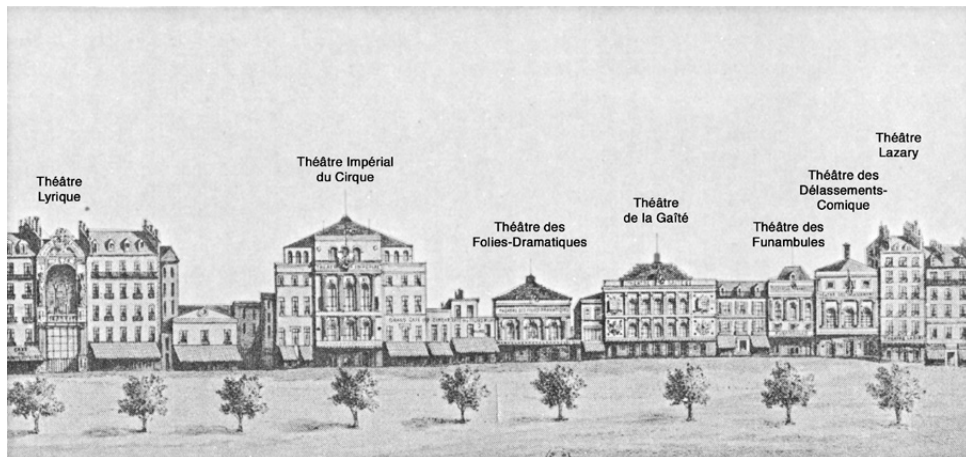
Théâtre Foire Saint-Germain

**Naissance du vaudeville.** En tant que genre dramatique, le vaudeville apparaît à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sur ce terreau. Son nom tient à la présence des vaudevilles, c'est-à-dire à la présence de chansons dans le cours de l'œuvre (et non seulement à la fin). On dit d'ailleurs *comédie à vaudeville* ou *comédie mêlée de couplets*. Les parties chantées alternent avec les parties simplement dites, comme dans l'opéra-comique, mais dans ce

dernier les airs sont originaux. Plus tard, par métonymie, on appelle *vaudevilles* les pièces gaies mêlant parole et chant. Ces « pièces à vaudevilles » connaissent le succès en exploitant les interdits fixés par les théâtres officiels. Les intrigues sont simplistes ; les personnages, comme dans la Commedia dell'arte, sont des types et n'ont pour but que de faire rire. Les couplets chantés, de 20 à 50 selon les pièces, résument et éclairent l'intrigue, mais apportent aussi des touches humoristiques, voire grivoises. Ils sont de plus souvent mêlés de satire, comme le note Boileau : « Le Français, né malin, forma le vaudeville. »

<sup>7</sup> Henri Lagrave, « Un marquis à la foire », *Europe* n°786, octobre 1994.

**Le boulevard du Temple.** Dans les années 1760, le théâtre de foire se concentre boulevard du Temple<sup>9</sup>, devenu un lieu de promenade à la mode ; des salles se construisent, pour ce théâtre au départ de tréteaux. Le décret du 13 janvier 1791 instaure enfin la liberté des théâtres et supprime tous les privilèges des théâtres officiels. Cette décision politique entraîne le développement massif des forains sur le boulevard du Temple. Ce théâtre « du » boulevard va progressivement donner naissance à l'expression « théâtre de boulevard ». Et si dans les années 1750 l'opéra-comique est venu concurrencer le vaudeville, celui-ci revient en vogue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, si bien qu'un Théâtre du Vaudeville est inauguré le 12 janvier 1792, et s'impose rapidement comme l'un des plus fréquentés de la capitale.



Boulevard du Temple

Sous Napoléon, les théâtres du boulevard du Temple, vus comme créatifs et difficiles à maîtriser, soupçonnés par là-même de pouvoir agiter les classes populaires, subissent la censure et voient le nombre de leurs salles réduit à huit. Mais en 1815 à la fin de l'Empire napoléonien, les théâtres bénéficient d'une libéralisation : de nouveaux sont créés rive droite et sur les grands boulevards, avec des noms qui ont perduré : théâtre des Variétés, théâtre du Gymnase, théâtre de la Renaissance, Bouffes Parisiens...

À partir des années 1860, Napoléon III charge Haussmann de réorganiser l'urbanisme, la plupart des théâtres du boulevard du Temple sont rasés, et les populations relogées dans les banlieues, c'est-à-dire éloignées des lieux de spectacle et de culture. Le seul des théâtres du Boulevard du Temple à avoir gardé son emplacement d'origine est le théâtre Déjazet, où fut représenté la première fois *Chat en poche* en 1888.

## LE VAUDEVILLE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

**Pendant la première moitié du siècle** le vaudeville est apprécié. Les auteurs sont nombreux, on a compté jusqu'à 168 vaudevillistes, et on a estimé à plusieurs milliers le nombre de pièces jouées<sup>10</sup>. Il est vrai qu'elles sont alors en un acte, et que l'on en présente plusieurs par soirée. Mais pour quelle qualité ? La censure, omniprésente notamment sous l'Empire et la Restauration (1800-1830), limite la portée satirique. En ces années le vaudeville est selon Anne Ubersfeld « une petite production fantaisiste, une histoire un peu folle et bondissante dénuée du mérite de la vraisemblance et ne la recherchant aucunement. Une œuvre semée de chants et de danses (...). L'ennui de ces productions est leur terrible uniformité ; les incidents sont prévus, le comique un peu plat (ou très gros), les coups de théâtre sont « téléphonés », et les personnages parfaitement codés. » Ce sont de plus des productions très morales, voire moralisatrices : « pas la moindre allusion grivoise, pas le moindre adultère ; la vertu coule à pleins bords. »<sup>11</sup> La nouveauté est que la plupart des personnages viennent du peuple, mais ils forment « des caractères simples, rigides, toujours identiques à eux-mêmes. »<sup>12</sup> Le succès des pièces est surtout indissociable du talent des acteurs.

<sup>9</sup> Voir le film de Marcel Carné *Les Enfants du Paradis*, d'après un scénario de Jacques Prévert (1945). Par ailleurs, le Boulevard du Temple fut souvent appelé « Boulevard du Crime » en référence aux nombreux crimes (vols, assassinats, séquestrations...) qui étaient commis dans les pièces représentées, notamment dans les mélodrames.

<sup>10</sup> « On a joué dix mille vaudevilles au cours du seul XIX<sup>e</sup> siècle » Henry Gidel, *Feydeau*, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2011.

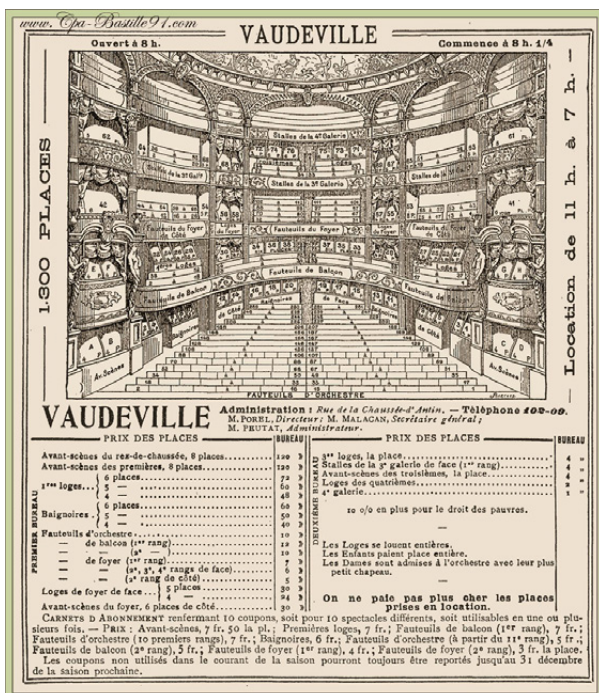
<sup>11</sup> Anne Ubersfeld, « Gautier ou l'anti-vaudeville », *Europe* n°786, octobre 1994.

<sup>12</sup> Léon Métayer, « Le vaudeville de l'Empire et de la Restauration », *Europe* n°786, octobre 1994.



À la fin du Second Empire le public se détourne quelque peu de ces productions ; le genre « est épuisé », va jusqu'à écrire la critique Francisque Sarcey en 1868.

Mais le vaudeville est en train d'être transformé en profondeur par deux auteurs célèbres : Scribe et Labiche. Eugène Scribe (1791-1861) dote le vaudeville d'une intrigue solide, qui part d'un incident minime, mais avec des conséquences importantes développées avec logique, et qui privilégient les situations comiques, portant « à sa perfection la mécanique du théâtre. »<sup>13</sup>, et devenant « le plus grand inventeur de situations et de mécanismes dramatiques. »<sup>14</sup> Eugène Labiche (1815-1888) quant à lui devient le maître du genre avec le triomphe d'*Un Chapeau de paille d'Italie* en 1851, qu'Emile Zola appellera le « patron de tant de vaudevilles » : « Ce jour-là Monsieur Labiche avait fait mieux que d'écrire une pièce, il avait créé un genre. » Gilles Bouillon, qui a mis la pièce en scène en 2012 analyse : « Jamais on n'avait su donner cette rapidité à l'intrigue, ce rythme à l'écriture théâtrale, cette vitesse au rire. » Il ajoute que le burlesque chez Labiche « conjugue la virtuosité verbale et l'énergie du geste, le mouvement et l'engagement « athlétique » des acteurs dans le jeu, le rire irrésistible et l'audace, la violence même, et l'extravagance qui conduit, sinon toujours au bord de la folie, du moins à la révélation soudaine de l'inquiétante étrangeté des êtres et des choses. »<sup>15</sup> Pour Violaine Heyraud, de façon différente, « la première invention de Labiche et de ses contemporains, c'est l'introduction de l'idée dans le vaudeville, qui n'est plus un pur prétexte aux jeux de scènes ou au quiproquo. »<sup>16</sup> Progressivement, le terme de « comédie » vient par ailleurs remplacer celui de « vaudeville », que Labiche n'utilise plus au-delà de 1869.



Plan de la salle du théâtre du Vaudeville

Les vaudevilles à la fin du siècle deviennent communément des pièces en trois actes, où le temps de l'exposition, dans l'acte I, est des plus importants. Les personnages gagnent en vraisemblance. Les airs et chansons qui caractérisent le vaudeville depuis l'origine semblent de plus en plus superficiels et se raréfient, mais sans disparaître puisqu'ils restent obligatoires, pour ne pas concurrencer les salles qui ont le privilège du théâtre parlé. Le 6 janvier 1864 un décret libère enfin les auteurs de ces contraintes. Le vaudeville profite de cette liberté en supprimant les intermèdes chantés (pendant que naît l'opérette, qui mêle comédie, chant, musique « légère » et souvent danse, avec moins de burlesque que dans le vaudeville). On conserve le terme « vaudeville » même quand les couplets ont disparu, et il devient, selon la définition qu'en a donné Henry Gidel<sup>17</sup>, « toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, [repose] sur le comique de situation ».

Tel qu'il est devenu, le vaudeville a des ennemis acharnés comme le poète Théophile Gautier<sup>18</sup>, et est méprisé des lettrés qui lui préfèrent les comédies de caractère ou de mœurs, d'une écriture plus littéraire.

Les vaudevillistes sont en revanche recherchés par les directeurs des salles spécialisées dans le vaudeville, comme le Gymnase ou le Palais-Royal, qui leur réclament sans cesse de nouvelles œuvres. Pour satisfaire cette demande ils travaillent souvent à deux ou à trois. Les théâtres pour lesquels ils écrivent disposent de troupes permanentes, et un comédien

peut rester dans le même théâtre dix, voire vingt ans. Il en résulte une grande homogénéité de jeu, gage de réussite pour un type de pièces dont le rythme, essentiel, tient à la cohésion des membres de la troupe.

Georges Feydeau commence à écrire dans ce contexte. Son premier succès, *Tailleur pour dames*, date de 1886. En 1888, *Chat en poche* est reçu sans enthousiasme. La consécration vient en 1892 avec *Monsieur Chasse !*, *Champignol malgré lui*, et *Le Système Ribadier*, avant *Un fil à la patte* en 1894, ou *La Dame de chez Maxim* en 1899. Son travail sur le rythme, les personnages, le rôle des objets, le jeu de la vérité sociale et humaine, contribuera à conforter son titre de « roi du vaudeville », pendant que Georges Courteline connaît lui aussi ses premiers succès.

<sup>13</sup> C. Lecigne, « Scribe et son théâtre », *Revue de Lille*, août 1906.

<sup>14</sup> Gilbert Sigaux, *La Comédie dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Cercle du Bibliophile, 1969.

<sup>15</sup> Dossier de création du *Chapeau de paille d'Italie* ; CDR de Tours, 2012.

<sup>16</sup> *Critique ou théoricien ? Sarcey et les vaudevillistes* ; [http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/index.php?page=imprimer\\_article&id\\_article=264](http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/index.php?page=imprimer_article&id_article=264)

<sup>17</sup> Henry Gidel, *Le Vaudeville*, Que sais-je ? PUF, 1986

<sup>18</sup> Théophile Gautier écrit en 1843 *Un Voyage en Espagne*, qu'il présente comme un « anti-vaudeville ».

## GEORGES FEYDEAU

**Le 8 décembre 1862**, à Paris, naît Georges Feydeau. On dit de lui que c'est un enfant gâté, insupportable et désobéissant. Il écrit sa première pièce à 7 ans en 1869, encouragé par son père (présumé), le romancier réaliste Ernest Feydeau. La même année celui-ci est frappé d'hémiplégie ; il meurt en 1871. Georges Feydeau, qui n'avait eu que des cours particuliers, devient interne au collège Chaptal, et continue d'écrire, avec le soutien du dramaturge Henri Meilhac.

Il délaisse progressivement ses études pour se consacrer au théâtre. Il tente une carrière d'acteur et fonde en 1876 sa propre compagnie, *Le Cercle des Castagnettes*, avec des élèves du Conservatoire de musique et d'art dramatique. En 1879-1880 il donne ses premiers spectacles, où il interprète Molière, Labiche, joue les monologues qu'il écrit, devant un public d'amateurs de théâtre, d'amis et de quelques critiques.

Sa pièce en un acte *Par la fenêtre* est jouée pour la première fois en 1882 ; il n'a que 19 ans.

Son premier succès est en 1886 la « comédie vaudeville » *Tailleur pour dames*, qu'il a écrite

lors de son service militaire, et qui est saluée par Labiche. Entre mars 1885 et mars 1886, pour gagner sa vie, il tient la rubrique « Courrier des théâtres » dans le journal de Henry Fouquier, avec qui sa mère s'est remariée.



**En 1888** - il a 25 ans - Feydeau rencontre des échecs successifs : *Un bain de ménage*, en avril au théâtre de la Renaissance, ***Chat en poche***, créé le 19 septembre au théâtre Déjazet qui n'a que trois représentations, et *Les Fiancés de Loches*, au théâtre Cluny en septembre. En 1889, nouvel échec avec *L'Affaire Édouard*. Il écrit souvent avec son collaborateur Maurice Desvallières, un élève de Labiche.

L'autre passion de Georges Feydeau est la peinture. Il est régulièrement invité chez le maître Carolus-Duran, dont il rencontre la fille, Marie-Anne, qu'il épouse le 14 décembre 1889. Ils auront quatre enfants<sup>19</sup>.

Il multiplie les spéculations boursières désastreuses, les dettes de jeu. Il observe beaucoup ses contemporains, mène une vie de plaisirs, - c'est notamment dès son ouverture en 1894 un fidèle habitué du célèbre *Maxim's* -, vit la nuit, se drogue à la cocaïne.



**En 1892**, à 30 ans, c'est la consécration : les pièces *Monsieur chasse !*, *Champignol malgré lui* (428 représentations) et *Le Système Ribadier* lui valent le titre de « roi du vaudeville ». Il y aura ensuite : *Un fil à la patte* et *L'Hôtel du libre échange* en 1894, *Le Dindon* (1896), *La Dame de chez Maxim* (1899), *La main passe* (1904), *La puce à l'oreille* (1907), *Occupe-toi d'Amélie* (1908), *On purge bébé* (1910), ou *Mais n'te promène donc pas toute nue !* (1911).

Feydeau n'a écrit qu'une nouvelle intitulée *La Mi-Carême*, publiée en 1897.

Mais il connaît aussi des échecs comme *Le Billet de Joséphine*, un opéra-comique à grand spectacle en trois actes et quatre tableaux, écrit avec Jules Méry, en 1902, ou *Circuit* en 1909. Ses difficultés financières - il continue à jouer à la roulette, au baccara, au poker, à mener grand train - l'ont conduit en 1901 à mettre en vente à l'Hôtel Drouot 136 tableaux de sa collection, des œuvres de Boudin, Corot, Cézanne, Monet, Renoir, Sisley, et plus tard des Van Gogh, des Delacroix...

En septembre 1909, il quitte le domicile conjugal, (il divorcera officiellement en 1916), et s'installe dans un palace, le Grand Hôtel Terminus, qu'il ne quittera plus pendant dix ans. Il a de nombreux amis et fréquente le salon de Lucien Guitry, où il fait la connaissance d'Alphonse Allais, Anatole France, Octave Mirbeau, Jules Renard, Edmond Rostand... Il est avec Sarah Bernhardt le témoin de mariage de Sacha Guitry et Yvonne Printemps en avril 1919.

Mais il est malade, souffre de migraines, de troubles oculaires puis psychiques, symptômes de la syphilis qu'il a contractée, et qui le conduisent à être interné en octobre 1919. Son état s'aggrave, il sombre dans la folie, et meurt le 5 juin 1921. Il a 58 ans.

Son ami Sacha Guitry a dit de lui : « *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 œuvre, 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.* »

<sup>19</sup> Dont Michel, père du comédien, metteur en scène et écrivain Alain Feydeau (1934 - 2008).

# FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA

metteur en scène de *Chat en poche* en 2016

Après avoir étudié et enseigné la philosophie de 1991 à 1995, en France et aux Etats-Unis, Frédéric Bélier-Garcia devient conseiller artistique notamment à la Comédie-Française et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) auprès de divers metteurs en scène.

Il signe sa première mise en scène en 1999 sur une pièce de Max Frisch, *Biographie : un jeu*, avec François Berléand, Emmanuelle Devos, Eric Elmosnino. Suivront notamment *Un garçon impossible* de Petter S. Rosenlund à la Comédie-Française, *L'homme du hasard* de Yasmina Reza. Il crée ensuite la première pièce de Marie NDiaye, *Hilda* qui reçoit le Grand Prix du Syndicat de la Critique en 2002.

Avec sa compagnie Ariétis, il monte notamment *Un message pour les cœurs brisés* de Gregory Motton au Théâtre de la Tempête (2000) et *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig au Théâtre du Rond-Point à Paris (2002), affirmant ainsi son goût pour le théâtre contemporain européen.

De janvier 2002 à décembre 2005, Frédéric Bélier-Garcia est metteur en scène associé au Théâtre National de Marseille-La Criée, où il alterne créations, ateliers de formation, interventions. Il y produira des textes de Jon Fosse (*Et la nuit chante*), et de Schnitzler (*La Ronde*). Il crée un opéra contemporain, *Verlaine Paul*, de George Bœuf et Franck Venaille, produit par l'Opéra de Marseille, conçu par le GEM (Centre National de Création Musicale).

Reprenant son indépendance, il créera en France *La chèvre ou qui est Sylvia ?* d'Edward Albee au Théâtre de la Madeleine, et *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer* de Yasmina Reza à Théâtre Ouvert. Il est aussi auteur avec Emmanuel Bourdieu du *Mental de l'équipe*, dont il cosigne la mise en scène avec Denis Podalydès en 2007.

Parallèlement à cette activité, au cinéma, Frédéric Bélier-Garcia est scénariste des films de Nicole Garcia, *Place Vendôme*, *L'Adversaire*, *Selon Charlie* (en sélection officielle au Festival de Cannes 2002 et 2006) et *Un balcon sur la mer*. Il a aussi travaillé avec Brigitte Rouan, Eric Rochant...

À l'opéra, la direction de l'Opéra de Marseille lui confie la mise en scène de *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart en 2005, puis *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti à Lausanne. Il met en scène ensuite deux œuvres de Rossini *Le Comte Ory* et *Le Barbier de Séville*. Suivront *Le Directeur de Théâtre / Bastien et Bastienne* de Wolfgang Amadeus Mozart à Aix-en-Provence. En juillet 2009, il met en scène sous la direction musicale de Myung-Whun Chung & l'Orchestre de Radio France, *La Traviata* de Giuseppe Verdi aux Chorégies d'Orange. En juin 2016, il créera *Macbeth* de Giuseppe Verdi à l'Opéra de Marseille.

Fort de ce parcours, il est nommé le 1<sup>er</sup> janvier 2007 directeur du Centre Dramatique National Pays de la Loire à Angers. Il y revisite des classiques comme *La cruche cassée* d'Heinrich Von Kleist, *Liliom* de Ferenc Molnár. Construit un cycle festif autour d'Hanokh Levin dont il monte deux comédies : *Yaacobi et Leidental* et *Yakich et Poupatchée-Comédie crue*, puis, pour les enfants, *La princesse transformée en steak-frites* d'après Christian Oster, ainsi que *La Règle* de Marie NDiaye. En 2012, il monte *La Mouette* d'Anton Tchekhov, repris au Théâtre Nanterre-Amandiers en septembre-octobre 2014, et en 2013, *Perplexe* de Marius von Mayenburg.

Lors de la saison 2014-2015, il crée à la Comédie-Française *Trahisons* de Harold Pinter, et à Angers *Les caprices de Marianne* d'Alfred de Musset.

Le 1<sup>er</sup> janvier 2015, Frédéric Bélier-Garcia a été nommé par le Ministère de la Culture et la Ville d'Angers à la direction du Théâtre le Quai à Angers. Il y met en scène *Chat en poche* en février 2016.



© THÉRIY BONNET



© DR



© DR

Répétitions de *Chat en poche*



## LE TITRE CHAT EN POCHE

### Interpréter le titre.

Élaborer des hypothèses de lecture à partir du titre : *Chat en poche*. Quelles peuvent être les significations d'une telle expression ? Quelle peut être l'intrigue qui est résumée dans ce titre ?

L'expression entière est « acheter chat en poche ».

Le titre apparaît au dénouement de la pièce, où il sonne comme une morale :

« *Pacarel*. - Allons, tout est pour le mieux... C'est égal, je n'ai pas eu de chance avec mon ténor... aussi, ça me servira de leçon... voyez-vous, mes amis... que vous achetiez des navets ou que vous traitiez avec un ténor... demandez toujours à voir la marchandise... On ne sait jamais ce que l'on risque à acheter chat en poche. »

Dans l'expression, attestée dès le XV<sup>e</sup> siècle, le mot poche signifie « sac ». On la retrouve chez Montaigne<sup>1</sup> : « Vous n'achetez pas un chat en poche. Si vous marchandez un cheval, vous lui ôtez ses bardes<sup>2</sup>, vous le voyez nu et à découvert. » Acheter chat en poche signifie acheter quelque chose sans connaître ou sans vérifier l'objet de la vente, ou, comme le dit Pacarel : « demandez toujours à voir la marchandise » ; de façon plus large, on ne conclut pas un contrat sans le lire, on ne doit pas se montrer imprudent en affaires. À l'origine, on pouvait faire passer un chat mort pour un lièvre et le vendre ainsi au client naïf.

On notera que si les Allemands, « *Die Katze in Sacke kaufen* », les Espagnols, « *Comprar gato in sacco* », et les Italiens, « *Comprare il gatto nel sacco* », ont des expressions semblables, les Anglais disent quant à eux : « *To buy a pig in poke* ».

Dans tous les cas il est question de tromperie, et de quiproquo au sens étymologique, *quid pro quo*, « une chose à la place d'une autre »<sup>3</sup>.

# CHAT EN POCHE

### Jouer avec les mots.

Chercher des expressions populaires qui citent un animal, et donner leur signification.

Feydeau a parfois eu recours dans ses titres à des noms d'animaux : *Le Dindon* (de la farce) ; *Les pavés de l'ours* ; *La puce à l'oreille* ; *Deux coqs pour une poule* (pièce inédite).

La langue populaire est riche et inventive, lorsqu'il s'agit de créer des expressions imagées, et les animaux sont souvent mis à contribution. Le livre de Claude Duneton, *La puce à l'oreille*<sup>4</sup>, recense et explique par exemple nombre de ces formulations : *bayer aux corneilles* ; *un canard boiteux* ; *donner sa langue au chat* ; *monter sur ses grands chevaux* ; *c'est chouette* ; *sauter du coq à l'âne* ; *avalier des couleuvres* ; *peigner la girafe* ; *poser un lapin* ; *faire mouche* ; *être un pigeon* ; etc<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Essais*, Livre I, Chapitre XLII, « De l'inégalité qui est entre nous », édition de 1595.

<sup>2</sup> Ce qui le recouvre.

<sup>3</sup> L'expression appartenait au départ au vocabulaire pharmaceutique, pour un médicament pris ou donné à la place d'un autre.

<sup>4</sup> Éditions Stock / Le livre de poche ; 1978.

<sup>5</sup> Voir aussi les livres d'Henriette Walter.

# L’AFFICHE

**Lire l’affiche.**

**Vidéo-projeter ou proposer une reproduction de l’affiche du spectacle qui est page 2 et demander sa lecture : Qu’est-ce qui est représenté ? Quelles connotations, symboles peut-on y voir ? Comment est-elle organisée ? Quels liens y a-t-il entre l’image et le texte ? En quoi l’affiche annonce-t-elle, ou non, le vaudeville *Chat en poche* ? Quels sont ses effets ? Quelles sont ses fonctions ?...**



L’élément central est un visage de femme vu de profil, cheveux blond platine des stars américaines, photographié façon « studio Harcourt », regard dirigé vers le coin supérieur droit de l’affiche. Sous le visage le titre de la pièce est écrit en gros caractères qui s’imposent.

Le pôle d’attraction majeur de l’image est coloré, ce qui contraste avec le choix très esthétique du noir et blanc pour le reste de l’affiche. C’est le « visage » d’un homme dont on aperçoit le bras qui enlace la femme. Mais de ce « visage » qui se penche, s’approche, l’on ne voit rien, si ce n’est une énorme chevelure rose. L’impression est celle d’une fourrure, d’un pelage : celui du « chat en poche » ? On songe aussi à *La Belle et la Bête*<sup>6</sup>. Mais les doigts posés sur le bras, et dont les ongles semblent des griffes, sont féminins... Le mouvement de l’homme est celui de la domination. D’ailleurs son poignet semble serrer fortement le bras de la femme, et la rencontre des deux « visages » – qui ne se touchent pas – crée, dans la diagonale de l’affiche, une sorte de choc.

Le visage féminin est en fait celui de Lana Turner (avec son partenaire John Garfield) dans *Le facteur sonne toujours deux fois*<sup>7</sup>. L’image initiale est détournée, et joue avec les codes des photographies qui réunissaient les acteurs américains des années trente à cinquante, dans des poses très peu naturelles (voir l’activité plus bas). Détournement à quelle fin ?

L’image n’a rien de « réaliste », ne prétend pas décrire et informer. Elle joue sur les connotations. Celles-ci sont notamment du côté de la séduction : le visage de la femme, l’attitude de l’homme. Mais ce visage reste étrangement impassible, le regard est dur et il n’y a pas de baiser... L’impression dominante est d’étrangeté, voire de malaise. Par cette affiche, il s’agit en effet moins d’apporter des réponses que de surprendre, d’interroger, de mettre en mouvement l’imaginaire.

**Histoire des arts : les photographies des couples vedettes du cinéma américain.**

- On peut mettre en relation le travail de l’affiche avec la photographie originale visible ici (image 10) : <http://pearlypassion50s.blogspot.fr/2012/04/quelques-portraits-de-couples-au-cinema.html>
  - Quels sont les codes des photographies des couples de « stars » des années trente à cinquante ?
- Trouver, sur un moteur de recherche, ces photographies et les analyser.

Entrer dans le moteur de recherche les noms de couples célèbres au cinéma, en associant, par exemple, Jean Harlow, Grace Kelly, Lana Turner, Ingrid Bergman, Audrey Hepburn, Lauren Bacall..., avec Clark Gable, Cary Grant, Gary Cooper, Rock Hudson, Gregory Peck, Humphrey Bogart, etc.

Constituer un corpus de trois à huit photographies à analyser, qui permettra de mettre en évidence :

- le travail sur le noir et blanc et le clair-obscur,
- les éclairages, souvent latéraux,
- la quasi absence de fond,
- les angles de prise de vue, avec plongées et contre-plongées,
- les plans rapprochés,
- les rapports des corps,
- le jeu des regards,
- les connotations et les valeurs symboliques...

<sup>6</sup> Conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), souvent adapté au cinéma, notamment par Jean Cocteau en 1946.

<sup>7</sup> *Le facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*) est un film américain, sorti en 1946, de Tay Garnett, d’après un roman de James M. Cain.



# STRUCTURE NOMS ET PRÉSENCES DES PERSONNAGES

Acte I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
PACAREL	X	X	X	X						X
DUFAUSSET		X	X	X				X	X	X
LANDERNAU, DOCTEUR	X	X								X
LANOIX DE VAUX				X	X	X	X			
TIBURCE, DOMESTIQUE DE PACAREL	X	X		X						
MARTHE, FEMME DE PACAREL	X	X					X	X		X
AMANDINE, FEMME DE LANDERNAU	X	X				X			X	X
JULIE	X	X			X	X	X			X
UNE BONNE (PERSONNAGE MUET)	X	X								
<i>NOMBRE DE LIGNES : 1229</i>	139	233	228	54	88	33	104	80	90	180

Acte II	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
PACAREL					X	X			X	X	X	X	X	X	X	X
DUFAUSSET						X	X		X					X	X	X
LANDERNAU		X	X		X								X	X	X	X
LANOIX DE VAUX	X			X	X						X				X	X
TIBURCE	X				X						X					X
MARTHE			X	X	X			X	X	X	X	X				X
AMANDINE	X	X	X	X	X			X	X	X			X			X
JULIE					X		X	X	X	X						X
UNE BONNE																
<i>NB DE LIGNES : 1153</i>	90	73	45	236	79	76	42	23	49	34	100	59	16	132	35	64

Acte III	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
PACAREL		X	X		X			X		X		X	X	X	X
DUFAUSSET			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
LANDERNAU	X	X	X					X					X	X	X
LANOIX DE VAUX									X	X	X	X	X	X	X
TIBURCE	X													X	X
MARTHE				X	X		X	X							X
AMANDINE						X		X							X
JULIE										X	X	X	X	X	X
UNE BONNE															
<i>NB DE LIGNES : 1173</i>	50	72	244	51	48	111	83	109	40	32	132	39	80	32	50

**Lire le tableau des présences.**

**Élaborer des hypothèses de lecture à partir du tableau de la structure, des noms et des présences des personnages.**

**LA PIÈCE** est divisée en actes. Aux origines du vaudeville, on trouvait des pièces en un acte, et les spectacles étaient le plus souvent constitués de la réunion de plusieurs de ces pièces. Progressivement, grâce à l'élaboration d'intrigues plus solides, les vaudevilles ont évolué vers une seule pièce, faite de trois actes.

**LES ACTES** sont de longueur sensiblement égale. Si le nombre de scènes diffère, le total des lignes est proche.

**LES SCÈNES.** Les changements de scène sont souvent liés de façon classique aux entrées et sorties des personnages. La longueur des scènes (évaluée de façon approximative par rapport au nombre de lignes) fait apparaître de grandes différences :

- Dans l'acte I, les trois premières scènes sont longues : l'on est dans un contexte d'exposition, particulièrement important dans le vaudeville, où il s'agit de dire le maximum de choses très tôt, pour qu'ensuite s'enclenchent les actions.
- L'on ne trouve qu'une seule grande scène de plus de 200 lignes dans chaque acte suivant (II, 4 ; III, 3).
- Beaucoup de scènes sont courtes. La question du rythme et de l'intérêt à maintenir est déjà perceptible : il faut des changements, des entrées et des sorties, de la vivacité.
- Aucune scène ne présente apparemment de personnage seul. Il y a cependant des instants de monologue, entre sortie d'un personnage et entrée du suivant, comme dans l'acte II, scène 1, quand Tiburce est seul au début de la scène ou Amandine à la fin ; ou scène 4, on trouve le monologue de Marthe lisant enfin les billets après la sortie de Lanoix et avant que n'entre Amandine.
- Quelques scènes sont des échanges à deux. Mais beaucoup d'autres sont chorales, rassemblant parfois six ou sept personnages, ce qui souligne la complexité de l'écriture des dialogues.



© STÉPHANE TASSE

- Les dernières scènes de l'acte II et de l'acte III réunissent les huit personnages, comme on le retrouve souvent chez Molière, par exemple, dans le dénouement de ses pièces.



© STÉPHANE TASSE

**LA LISTE DES PERSONNAGES** présente d'abord les hommes, ensuite les femmes, comme il est d'usage dans le théâtre classique. L'on peut ensuite s'interroger sur l'ordre de préséance : s'il est attendu que les domestiques soient relégués à la fin, on aurait pu attendre que les bourgeois d'âge semblable, Pacarel et Landernau, soient cités à la suite. Mais Landernau a une présence moins importante que Pacarel ; et Dufausset, s'il est plus discret dans l'acte II, est le personnage qui s'impose clairement dans l'acte III, et dans le dénouement de la pièce : celui dont on parle est devenu celui qui parle. Dans certaines éditions<sup>8</sup>, c'est même lui qui clôt la pièce, avec une ultime phrase qui renvoie au titre : « On ne sait jamais ce que l'on risque à acheter chat en poche. » Dans l'édition établie par Henry Gidel qui fait autorité, la dernière réplique est attribuée à Pacarel.

L'ordre de présentation des femmes se justifie à la fois par référence à celui des hommes (elles sont « femme de ... »), et par leur âge, Julie étant reléguée en dernier, avant une bonne que l'on n'entendra pas, et qui ne sera là qu'au tout début de la pièce pour le service du repas (elle est absente dans la mise en scène de Frédéric Béliet-Garcia). Julie n'a donc pas dans la pièce le rôle d'un Dufausset.



© STÉPHANE TASSE

<sup>8</sup> Par exemple dans la collection « Fréquence Théâtre » aux éditions de la Traverse, Nice, 2002 ; c'est aussi le cas dans la mise en scène de Jean-Laurent Cochet en 1975.

### LES NOMS DES PERSONNAGES.

Le domestique et les femmes ont seulement des prénoms, suivis dans la liste initiale des personnages de leur lien d'appartenance : « domestique de..., femme de... », soulignant par là leur statut social de dépendance.

Mais pour « faire vrai », à la fin du siècle, « il fallait aux individus évoluant sur scène des *noms propres*. »<sup>9</sup> Et Feydeau s'est souvent amusé, en attribuant ces noms, à jouer sur leurs connotations.



© STÉPHANE TASSE

Lanoix de Vaux



© STÉPHANE TASSE

Dufausset et Pacarel

### Que peuvent évoquer les noms de Pacarel, Dufausset, Landernau, et Lanoix de Vaux ?

Pacarel, dans la scène 1 de l'acte I, a pour souci premier que « les Pacarel [...] passent à la postérité » : « je me suis enrichi dans la fabrication du sucre par l'exploitation des diabétiques... Il ne manque plus qu'un peu de lustre à mon nom... ». Il est vrai que ce nom commence sur une négation : « pas ». Pas carré ? Pas de querelles (*quarrel* en anglais est une dispute, une brouille) ? Pacarel n'est pas attesté dans les noms propres connus, mais fait penser aux dérivés de « Pâques », comme « Pascal » ou « Pacalet ». En Limousin on trouve des Pascarel, diminutif de paquier, qui en ancien français désigne un pâturage, ou bien un droit sur les pâturages. L'on peut enfin penser à l'occitan où « macarel » est soit une interjection fréquente qui sert à exprimer la surprise ou la contrariété, soit un nom qui désigne un proxénète. Dans tous les cas l'on est loin du « lustre », c'est-à-dire, au sens premier, de l'éclat désiré.

Que le faux ténor s'appelle « Dufausset » renvoie logiquement à la « voix de fausset », ce qui peut désigner un registre aigu de la voix, ce que l'on appelle une « voix de tête », mais le mot est aussi employé de façon péjorative pour un homme adulte dont la voix est grêle, aiguë et faible.

Landernau est l'homophone d'une ville bretonne, Landerneau, dans le Finistère, citée souvent dans l'expression aux origines diverses : « faire du bruit dans Landerneau », pour évoquer un événement sans grande importance, mais qui crée un certain émoi dans un petit milieu. Puis, par glissement, le nom commun landerneau définit de façon ironique un milieu étroit, mesquin, fermé sur lui-même.

Quant à « la noix de veau », c'est une pièce de boucherie..., et ses connotations contrastent avec l'allure aristocratique du nom à particule.

On voit que Feydeau, dès le choix du nom de ses personnages, est du côté de la dérision et de la satire.

<sup>9</sup> Marie-Antoinette Allévy ; voir plus haut, *Repères*, « le théâtre en 1888 ».

## DES DIDASCALIES À LA MISE EN SCÈNE

La part du dialogue et des didascalies dans le texte dramatique est très variable selon les époques. Dans le théâtre classique, les indications scéniques sont peu nombreuses, souvent contenues dans les répliques elles-mêmes. Mais chez Eugène Ionesco, Samuel Beckett, ou Marguerite Duras elles peuvent en revanche être très longues et précises. Si cette présence des didascalies souligne aujourd'hui l'importance nouvelle accordée à la mise en scène, elle peut aussi renvoyer au désir de l'auteur de contrôler la représentation<sup>10</sup>.

C'est sans doute ce qui se vérifie chez Feydeau : ses didascalies dans le cours de l'action sont nombreuses, détaillées. On le voit par exemple lors de la scène 2 de l'acte I : « *Tout le monde s'assied à sa place respective. Dufausset prend place entre Pacarel et Amandine sur la chaise que la bonne a été chercher à droite, entre la porte et le piano, et lui a avancée.* » De même, des mentions comme « *elle sort* », « *rentrant de droite* », ou « *il remonte*<sup>11</sup> » sont incessantes.

### Jouer ou ne pas jouer les didascalies ?

Donner à lire la scène 3 de l'acte II, extrait 1 donné en annexe 2.

La faire jouer.

Donner ensuite l'extrait 2, la même scène avec ses didascalies, annexe 3. La faire jouer et comparer les deux productions.

Ou attribuer les deux versions à des groupes différents.

Certaines didascalies facilitent la lecture, notamment quand elles indiquent les apartés, très nombreux, et essentiels aux effets comiques dans la pièce de Feydeau.

L'on peut toutefois se demander lesquelles sont vraiment nécessaires à la compréhension de la pièce. Elles peuvent redoubler le dialogue et s'avérer inutiles : LANDERNAU, *saluant*. – Madame...

Ou : (*Elle ouvre le billet. Lisant.*) « Il faut à tout prix que je vous parle... »

D'autres ont un lien flou avec l'action et semblent de peu d'intérêt : *sur la chaise à droite du guéridon*.

Quelques didascalies relèvent d'un commentaire de l'action : *Elle se sauve* est clairement une indication scénique sur le jeu de l'acteur à ce moment. L'auteur impose un sens à son texte là où le metteur en scène – sans cette indication – pourrait y voir une autre intention. *Se sauver* implique que le mouvement soit rapide ; il suggère aussi l'idée d'une fuite devant un danger, d'un refuge. Quelle est alors la part de liberté que peut se donner un metteur en scène ? N'y a-t-il pas, par exemple, d'autres jeux que ceux indiqués par Feydeau avec le guéridon ?

<sup>10</sup> Des travaux récents, tels ceux de Marie Bernanoce, ont par ailleurs montré, avec la notion de « voix didascalique », la porosité qui existe aujourd'hui entre dialogues et didascalies, notamment dans le théâtre jeunesse.

<sup>11</sup> « Monter », c'est se diriger vers le « lointain », le fond de la scène ; « descendre », c'est à l'inverse s'avancer vers la « face », le public. La scène traditionnelle présentait en effet une légère pente d'environ 4 %.



## DU DÉCOR À LA SCÉNOGRAPHIE

Un type de didascalies concerne les indications de décor, et elles sont dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle en général, et chez Feydeau en particulier, extrêmement précises.

**Imaginer le décor selon Feydeau.**

**Lire le début de chaque acte donné en annexe 4. Commenter.**

**À partir des didascalies de Feydeau, dessiner les différents éléments de l'espace scénique.**

Le champ lexical qui s'impose est celui des très nombreux meubles, avec aussi un piano. Une table « servie » est au centre de la scène. Le décor est manifestement celui d'un intérieur bourgeois, clos, conventionnel, assez encombré. Ensuite on remarque deux portes : « vitrée au fond », « droite ».

De la même façon que pour les didascalies, l'on peut se demander en quoi ces indications de décor sont, dans leur précision même, nécessaires. On se souvient du souci de « faire vrai »<sup>12</sup> du théâtre à l'époque, jusque dans les détails, comme ici : il s'agit de donner l'illusion de la réalité, d'affirmer le rôle décisif de ce que le metteur en scène Antoine appelait le « milieu ».

À titre de première comparaison, il est possible de donner à voir des extraits, voire des arrêts sur images, de mises en scène précédentes, en s'attachant au type de décor choisi.

● Jean-Laurent Cochet (1975) :

<https://www.youtube.com/watch?v=vIUkySbE-Uo>

● Ou Anne-Marie Lazarini en 2015 (la toute première image par exemple) :

[https://www.youtube.com/watch?v=VAA8L-xwBml&index=1&list=PL1wiNrMNq2sS5UqvUhhVyC\\_ESKWYrj1BFE](https://www.youtube.com/watch?v=VAA8L-xwBml&index=1&list=PL1wiNrMNq2sS5UqvUhhVyC_ESKWYrj1BFE)

Le choix du salon bourgeois est très différemment traité – et daté. Mais les meubles restent présents.

**Frédéric Bélier-Garcia** : « Pour un metteur en scène, Feydeau, c'est une histoire compliquée. Il est tellement directif, et dans ses didascalies, et par son écriture, que c'est dur de trouver sa place. Pour les didascalies, il y a deux grandes options, plus que pour d'autres auteurs du répertoire.

Il y a une « école » de grands metteurs en scène du théâtre subventionné, Alain Françon, Jérôme Deschamps..., qui pensent qu'il faut jouer exactement toutes les didascalies, que c'est une partition qui ne se joue que comme ça, en costumes d'époque avec faux-culs – quand il y a faux-culs – et dans le décor décrit par Feydeau.

Et d'autres metteurs en scène pensent qu'il faut casser ce carcan-là pour que le génie de Feydeau soit activé, soit sorti de son côté muséal. Les mises en scène que j'ai vues qui m'ont séduit, qui m'ont fait rire – même si Feydeau ne se résume pas à ça – font partie de la deuxième option.

**Le principe de ma recherche pour le décor a été d'essayer de sortir du carcan du salon bourgeois dans lequel sont enfermées toutes les pièces de Feydeau.**<sup>13</sup>

Le metteur en scène et son scénographe Jacques Gabel sont donc partis sur d'autres pistes. Et moins qu'un décor au sens traditionnel, ici celui du salon bourgeois, ce qui importe est la représentation de **l'espace**. « Au théâtre, la notion de lieu est une notion esthétique centrale dans l'ordre de la représentation »<sup>14</sup>. L'objet de la scénographie « est de composer le lieu nécessaire et propice à la représentation d'une action, le moyen en est l'aménagement de l'espace et du temps. »<sup>14</sup> Ou comme le dit Valère Novarina : « non le lieu d'une représentation mais celui de la présentation d'une chose jamais vue »<sup>15</sup>. Et cet espace scénographique est créé par le texte autant que par les didascalies.



<sup>12</sup> Partie *Repères*, page 6.

<sup>13</sup> Entretien du 4 décembre 2015.

<sup>14</sup> Marcel Freydefont, « La scénographie, quels repères terminologiques, historiques, esthétiques et pratiques ? », *Lectures de la scénographie*, Scéren-CRDP des Pays de la Loire, Carnets du Pôle, 2007.

<sup>15</sup> Valère Novarina, *Lumières du corps*, P.O.L (2005).



**Imaginer la scénographie du spectacle.**

**Quelle scénographie inventer ? Que peut recouvrir l'expression « sortir du carcan du salon bourgeois » ?**

**Quels autres choix sont possibles, sans dénaturer les spécificités de la pièce ?**

Chaque acte se déroule dans un « décor » différent et avec des jeux du rideau rouge. Seuls les choix principaux sont ici indiqués, l'ensemble sera développé dans la partie « après la représentation ».



© STÉPHANE TASSE

**L'acte I** s'ouvre sur une installation de type réception, buffet, où officie d'abord Landernau avant que n'entrent les convives. Le plus frappant est la présence d'œuvres d'art aux proportions monumentales. L'élément dominant, écrasant, est au centre une reproduction de l'œuvre d'Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*<sup>16</sup>, une huile sur toile aux tons rouges et ors éclatants, dont les dimensions originales sont respectées : presque 4 mètres sur 5. Cette toile bougera au fil des scènes, révélant un espace, plus qu'un décor. L'autre élément est la statue, aux dimensions tout aussi gigantesques, d'un monstre mythologique, un hippocampe.

Les codes couleur sont du côté du rouge et de l'or, du blanc et du noir.

**L'acte II** commence devant le rideau. À la scène 5, quand Pacalet raconte l'audition de Dufasset à l'Opéra, la fosse<sup>17</sup> descend, et l'on voit une installation sur scène et une toile de fond inspirées de *La Mer de glace*, de Caspar David Friedrich<sup>18</sup>. L'installation restera ensuite sur le plateau, mêlée à quelques éléments du salon, et permettant d'autres jeux de scène.

Les tons dominants sont alors le blanc et le bleu.



© STÉPHANE TASSE



La Mer de glace de Caspar David Friedrich

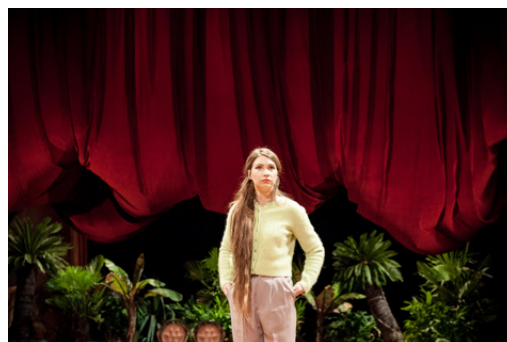
<sup>16</sup> Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 392 cm x 496 cm ; 1827 ; musée du Louvre à Paris. C'est l'une des toiles les plus romantiques de Delacroix.

<sup>17</sup> La salle du théâtre du Quai à Angers où a lieu la création est par ailleurs une salle d'opéra.

<sup>18</sup> Caspar David Friedrich, *La Mer de glace*, 97 cm x 127 cm ; 1823-1824 ; musée Kunsthalle à Hambourg. C'est un tableau caractéristique du romantisme allemand.

**L'acte III** commence de nouveau devant le rideau rouge. Celui-ci est ensuite soulevé, et on retrouve des meubles de salon et des éléments du décor de l'acte I (le tableau). Une nouvelle dominante est toutefois au côté des végétaux, de la serre, et de la couleur verte.

Une piste pour « sortir du carcan du salon bourgeois » a donc été de reprendre certains éléments de ce salon, mais en les détournant. (Voir en troisième partie).



Une autre piste a été de « suivre les personnages, là où ils disent qu'ils vont »<sup>19</sup>. Non plus raconter, mais « montrer ce qui est raconté, le « off » de la pièce, l'audition à l'Opéra Garnier : la scène se transforme en scène d'opéra, avec la fosse d'orchestre qui tout à coup descend et un décor d'opéra un peu wagnérien, romantico-wagnérien »<sup>19</sup> vient se substituer au salon bourgeois pendant tout l'acte II.

#### Activités par rapport au décor / Histoire des arts.

**Vidéo-projeter (ou reproduire) le tableau de Delacroix. L'analyser. Quelle atmosphère crée la présence de cette œuvre sur la scène ?**

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Mort\\_de\\_Sardanapale#/media/File:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_Mort\\_de\\_Sardanapale.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_Sardanapale#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg)

**Voir pour l'analyse :** <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-mort-de-sardanapale>

**Vidéo-projeter (ou reproduire) le tableau de Friedrich et demander les réactions qu'il suscite, les connotations qu'il appelle.**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Das\\_Eismeer\\_-\\_Hamburger\\_Kunsthalle\\_-\\_02.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg)

**Comparer le tableau de Friedrich et le décor de l'acte II sur scène. Quel lien avec le décor décrit par Feydeau ? Quel rôle peut jouer cette installation ? Quelle utilisation peut-on en faire ?**

Sans aller trop loin, pour préserver la surprise, ces questions constituent à ce moment un « objectif d'écoute » pour le spectacle à venir, un horizon d'attente. Elles seront reprises après la représentation.



<sup>19</sup> Frédéric Béliet Garcia, entretien du 4 décembre 2015

# LES COSTUMES

« Les costumes, comme le décor, j'avais envie de les arracher au carcan bourgeois », dit Frédéric Bélier-Garcia. « C'est l'écueil avec Feydeau : soit on est dans la reconstitution historique, soit il n'y a pas d'autre piste que le kitsch. C'est dur de trouver une troisième voie. » Pour échapper aux clichés de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup>, les costumes de Pauline Kieffer sont d'abord résolument contemporains.

Ensuite, ils ont été créés avec ce que l'on peut deviner, ou imaginer, voire inventer des personnages : « **On recherche, on se raconte des choses sur les personnages, pour essayer de les qualifier.** »<sup>20</sup> (Frédéric Bélier-Garcia).

## Interpréter les croquis des costumes.

Vidéo-projeter les croquis des costumes<sup>21</sup>, annexe 5. Quelle image ces costumes donnent-ils d'un personnage ? En quoi le créent-ils ? Que peut-on imaginer de chacun ? Quelle est la cohérence de chaque ensemble de croquis ?

**Les costumes caractérisent le personnage.** Tiburce, le domestique dans la pièce, est ainsi imaginé en blouse blanche, comme un « restaurateur d'art ». C'est d'ailleurs lui qui bouge le grand tableau pendant l'acte I. Ou encore le contraste entre Marthe et Amandine (ici dans l'acte I et l'acte III, à gauche et à droite dans les croquis), est clairement marqué.



© STÉPHANE TASSE

Marthe semble soucieuse de son apparence, elle a des vêtements recherchés, originaux, graphiques, sans doute de créateur, coûteux ; une attention particulière a été accordée à ses chaussures. « Par exemple Marthe, c'est un peu la femme d'un patron de grande entreprise (...) s'habillant avec ostentation. »<sup>22</sup> Amandine en revanche porte un chignon strict, des talons plats, et des ensembles étriqués, vieillissants, dont seule la couleur semble varier. D'elle on connaît le surnom ridicule, dit par tous les personnages : « Bibiche ». Et ce sont surtout ses formes rondes qui sont constamment rappelées ; à la scène 1 de l'acte II, Tiburce dit d'elle en aparté : « Ce que j'aime en toi... c'est ta surface... », ou : « Une femme si forte en chair ! », ou Dufausset à la scène 4 de l'acte III : « Bibiche... ? Ah ! oui, la grosse. » Amandine est alors imaginée comme une femme qui cherche à échapper à ses problèmes de poids et, même, « a épousé son médecin »<sup>22</sup>. Pour ses costumes, ses formes seront renforcées, exagérées. Mais le texte nous apprend aussi son manque de goût : « Si vous saviez que de bibelots j'ai achetés... des caisses pleines... » (Acte I, scène 8, sa lettre à Amandine). Et on retrouve ses fautes de goût dans ses vêtements, son allure.



© STÉPHANE TASSE

<sup>20</sup> L'entretien date de décembre, pour une création fin février.

<sup>21</sup> Croquis © Pauline Kieffer, créatrice des costumes. Elle est assistée de Camille Pénager.

<sup>22</sup> Frédéric Bélier-Garcia



© STÉPHANE TASSE

Landernau

Les costumes de Pacarel et Landernau sont moins différenciés. Ils sont sombres, avec des accessoires qui permettent des variations.



© STÉPHANE TASSE

Dufausset

Dufausset, qui porte de petites lunettes strictes, a des vêtements passe-partout, neutres, insipides, ou négligés.



© STÉPHANE TASSE

Lanoix de Vaux

Quant au costume de Lanoix de Vaux, il est le seul à être identique sur les trois actes. Il est « haute couture », fleuri, soulignant l'originalité un peu particulière du personnage, son côté ingénu, parfois même, comme le dit une didascalie, « ahuri ».



© STÉPHANE TASSE



Julie, actes I et III

**Les costumes suivent les évolutions des personnages.**

Ils soulignent leur parcours, par exemple pour Julie qui s'affirme avec plus de féminité : elle a une silhouette assez androgyne à l'acte I, avec des vêtements de couleur fade qui l'enferment, des lunettes sévères. Ses cheveux sont ensuite lâchés, et elle porte des hauts de vêtements aux couleurs plus tendres. Sur les croquis, elle était même censée passer du pantalon à la jupe (voir la note écrite : « jupe plissée »).



**Enfin les couleurs des costumes renvoient à la cohérence de la scénographie :** elles sont différentes selon chaque acte, et « en accord avec le décor :  
acte I, couleurs du tableau : rouge, ocre, marron, beige, blanc, noir ;  
acte II : tendance blanc et bleu ;  
acte III : vert ».<sup>23</sup>



© STEPHANE TASSE

Acte I

**Les accessoires.** Leur rôle est essentiel chez Feydeau : « Il suffit de jouer de l'accessoire comme on joue d'un instrument de musique. Quelques éléments demeurent déterminants et essentiels : les lits, les portes, les sièges et canapés, ... »<sup>24</sup> Mais metteur en scène, scénographe et comédiens en ont ajouté d'autres...

**Imaginer les accessoires.**

**Un dernier élément à observer lors de la représentation – toujours à titre d'« objectif d'écoute » – est lié aux accessoires, en lien avec le décor et les costumes.**

<sup>23</sup> Notes de Pauline Kieffer.

<sup>24</sup> Daniel Lemahieu, « Vers une poétique du vaudeville ? », *Europe* n°786, octobre 1994.



## SE REMÉMORER LE SPECTACLE

Se remémorer, décrire, jouer... permettent de valider ou non les hypothèses formulées en amont de la représentation, de débattre, de faire émerger les aspects qui seront étudiés, interprétés plus précisément ensuite.

### La réception du spectacle

Retrouver le spectacle, le faire revivre dans ses souvenirs, demande de partir du ressenti des élèves, pour construire avec eux le sens de ce spectacle. C'est, de plus, fixer l'éphémère de la représentation.

### Inducteurs et inventaires

On peut utiliser des inducteurs comme « je me souviens » (à la manière de Perec), ou « j'aime » / « je n'aime pas »... On peut aussi proposer de lister par groupes : les éléments du décor de chaque acte ; les accessoires ; les costumes ; les musiques ; les lumières...



© STÉPHANE TASSE

### Théâtre image

« Sur le « plateau », dans l'espace de jeu défini dans la classe, il s'agit de créer des sortes de tableaux vivants fixes, en sculptant et en agençant le corps des joueurs, figés dans une complète immobilité, en « arrêt sur image », avec une grande précision dans la posture, le regard et l'expression du visage. (...) Une fois élaborées, ces images servent de support à une verbalisation, qui pointe les éléments de convergence et de divergence entre les représentations qui sont ainsi données du sujet à l'étude. »<sup>1</sup>

Les élèves répartis en groupes sont par exemple invités à représenter l'image :

- qui les a marqués
- qui exprimerait le mieux leur ressenti
- qui rend compte des relations entre les personnages
- qui rend compte d'un thème essentiel de la pièce
- qu'ils auraient aimé voir ; etc.

### Bande annonce

Par groupes, réaliser une bande annonce (petite forme théâtralisée) qui donnerait envie d'assister au spectacle.

### Un lexique du vaudeville

Au fur et à mesure de la remémoration et des confrontations, puis des analyses, vont apparaître des mots clés essentiels à une compréhension du vaudeville, à définir, à classer éventuellement, pour aboutir en fin d'étude à un « lexique » personnel ou collectif.

Par exemple :

- Absurde
- Aparté
- Burlesque
- Calembour
- Chassé croisé
- Comique : ses formes / ses fonctions
- Coq-à-l'âne
- Coup de théâtre
- Fulgurance<sup>2</sup>
- Malentendu
- Mensonge
- Méprise
- Monologue / Soliloque
- Péripétie
- Personnage
- Quiproquo
- Rebondissement
- Rencontres (inattendues, fâcheuses, intempestives...)
- Ressorts (dramatiques / comiques...)
- Vraisemblance / invraisemblance ; etc.



© STÉPHANE TASSE

<sup>1</sup> Chantal Dulibine et Bernard Grosjean, *Coups de théâtre en classe entière*, Scéren-CRDP de l'académie de Créteil, 2004, p. 93.

<sup>2</sup> Selon Michel Vinaver, cette figure est ce qui se manifeste lorsqu'une forte surprise se produit. On assiste au surgissement de l'inattendu dans la parole prononcée, chargée cependant d'évidence, ce qui provoque la surprise : « ça alors ! »...

# LA SCÉNOGRAPHIE

« Le principe de ma recherche pour le décor a été d'essayer de sortir du carcan du salon bourgeois dans lequel sont enfermées toutes les pièces de Feydeau. »<sup>3</sup>

## Interpréter la scénographie.

Décrire, acte par acte, ce que l'on voit-on sur scène. Quels sont les effets produits ?

En quoi cette scénographie permet-elle d'échapper aux clichés et de vérifier le « principe » du metteur en scène ?

L'on a vu dans la partie « avant la représentation » que pour ne pas reproduire un salon bourgeois, une piste est de « suivre les personnages, là où ils disent qu'ils vont »<sup>3</sup>, et le sentiment de dépaysement est alors à son comble, avec la « mer de glace » et le chœur emmitoufflé dans ses fourrures.



© STÉPHANE TASSE

Une autre piste est de détourner, de décaler certains éléments caractéristiques de ce salon. Et l'on est moins alors dans un « décor » que dans une « scénographie »<sup>4</sup>, aux caractéristiques repérables.

- Les décors ne sont pas réalistes. Les proportions des œuvres dans l'acte I, le côté insolite du décor de l'acte II, l'association disparate d'éléments dans l'acte III, empêchent « l'exacte reproduction de la vie », ou d'un « milieu »<sup>5</sup>, au sens où on l'entendait au XIX<sup>e</sup> siècle.



© STÉPHANE TASSE

Si quelques meubles sont présents, ils sont peu nombreux et ne visent pas à donner l'illusion du réel, mais suffisent à devenir emblématiques d'un intérieur confortable, comme les quelques chaises capitonnées, le tapis à fleurs, ou la nappe sur la table au troisième acte. Le canapé qui ne bouge pas, côté jardin, crée de plus une continuité, de scène en scène, d'acte en acte, en restant devant le rideau rouge. En revanche chaque acte a nettement un code couleur dominant qui crée son unité.<sup>6</sup>

- Les espaces sont ouverts, larges, et non pas clos et étriés. Le fond noir de l'acte I, ou la toile « panorama » de l'acte II, ouvrent des perspectives, ou du moins n'arrêtent pas le regard comme le ferait un mur qui reconstituerait l'image d'un intérieur.

De plus il n'y a pas de porte, contrairement aux didascalies de Feydeau, ce qui contredit aussi le cliché des « portes qui claquent », si présent dans l'idée que l'on se fait du vaudeville.

- Les espaces varient, bougent, sont modulables.

On le voit dans l'acte I lors des déplacements du tableau de Delacroix, ce qui crée des lieux différents.

La fosse descend à l'acte II, remonte à l'acte III, permettant jeux et effets : les personnages et le piano qui disparaissent ou apparaissent, la chute de Lanoix, ce que l'on suppose de tapi dans cette fosse, par exemple.



© STÉPHANE TASSE

<sup>3</sup> Frédéric Bélier-Garcia, entretien du 4 décembre 2015.

<sup>4</sup> Voir page 18.

<sup>5</sup> Voir *Repères*, page 6.

<sup>6</sup> Voir partie « avant la représentation », pages 19 à 23.

- **Des accessoires à la fois hétéroclites et anachroniques** viennent casser la supposée harmonie immuable d'un intérieur bourgeois, par exemple, les ballons roses et les confettis de l'acte I, le masque de protection et le pulvérisateur de Dufausset lorsqu'il revient des « hannetons » à l'acte II. Si la pipe de Landerneau est représentative et attendue, la majorité des autres objets de la mise en scène joue de ce décalage, suscite de la curiosité, crée de l'étrangeté, à l'instar, dans l'acte III, du paquet de céréales de Dufausset, ou du journal L'Equipe que se passent les personnages masculins.



© STÉPHANE TASSE

- **Le rideau rouge a plusieurs fonctions et permet de nombreux effets.**

Il dissimule les changements de décors. Il permet le passage d'un acte à l'autre.

Il crée des espaces plus intimes, comme pour le monologue délibératif de Marthe avec le billet à la scène 4 de l'acte II : « Non...non...je ne peux pas... / Et puis... et puis... ça ne sera peut-être pas ennuyeux... ».



© STÉPHANE TASSE

Le rideau isole tout particulièrement le personnage de Tiburce, et le met en valeur lorsqu'il « fait de la tapisserie dans un canevas » (didascalie) pour le monologue du début de l'acte II, ou quand il raconte son cauchemar au début de l'acte III : « J'ai rêvé que j'allais épouser Bibiche. ».



© STÉPHANE TASSE

© JOCELYNE COLAS-BUZANÉ

Légèrement soulevé, il figure une porte, par où passent les personnages.



© STÉPHANE TASSE

Les drapés du rideau dans l'acte III suffisent enfin à rappeler le caractère « bourgeois » dans lequel se déroule le vaudeville.



© STÉPHANE TASSE



## LE RIRE

« S'il n'y a pas de rire, la pièce se volatilise complètement. »<sup>7</sup>



© STÉPHANIE TASSE

#### Identifier le comique de la pièce.

Demander aux élèves de lister les passages qui ont provoqué leur rire, qui leur ont semblé les plus drôles. Identifier ce qui a provoqué ce rire. Classer.

Les causes peuvent être des plus variées, et c'est ce qui est frappant dans ce spectacle, où les rires se succèdent avec des origines très différentes, qui se recoupent aussi, et ont à voir avec :

- la mise en scène
- la scénographie
- les accessoires
- les costumes
- le jeu des acteurs (rythmes des déplacements, occupation de l'espace, rapport des corps, gestes « signatures » du personnage, jeu parfois caricatural, expressions et mimiques, relations au public, etc.)
- l'ensemble des répliques de la pièce (comique de langage)
- le thème de l'adultère ; les allusions grivoises du texte
- les ajouts anachroniques au dialogue de la pièce (tout le début, la robe « code barre », le tarama sur les blinis, les extraits de chansons contemporaines, mais aussi paillardes, etc.)
- les situations
- la parodie (comme celle de « Top chef »)
- les apartés
- le burlesque
- la peinture d'un individu (comique de caractère)
- la peinture d'un milieu (comique de mœurs)
- les inventions anachroniques (comme la sonnerie intempestive du portable)
- une forme d'in vraisemblance acceptée, voire de fantastique (comme « la fabrication du sucre par l'exploitation des diabétiques ») ; etc.

Deux pistes sont envisagées ici : le comique de langage et le comique de situation, qui permettent d'aborder la question des personnages qui est aussi évoquée dans le point suivant.

<sup>7</sup> Frédéric Bélier-Garcia, voir l'entretien en annexe 1.



**Analyser le comique de langage.**

**Donner à lire le tout début de la pièce et la scène 1 de l'acte III reproduits en annexe 6. Repérer le comique de langage et le caractériser. Classer.**

On relève :

- les répétitions
- du vocabulaire pédant, pseudo scientifique
- l'utilisation de la logique, jusqu'à l'absurde
- des jeux de mots volontaires
- des jeux de mots involontaires
- des mots déformés
- des calembours (qui jouent sur les homophonies)
- des exclamations
- des interjections
- beaucoup de points de suspension, de phrases inachevées

Ce qui est remarquable dans ces deux passages c'est surtout l'accumulation des procédés, la façon dont ils se succèdent de façon ininterrompue, chaque réplique rebondissant sur la précédente, comme dans ces deux exemples, qui obéissent à une logique des sons – et non du sens - imparable :

**JULIE.** — Je ne te dis pas !... Mais il y a Troie et Troyes...ce qui fait deux.

**LANDERNAU.** — Permettez... trois et trois font six.

**PACAREL.** — Messieurs... Mesdames... on ne pourra pas nier.

**MARTHE.** — Ah ! à propos de panier, ma chère Amandine, j'ai retrouvé le vôtre, votre panier à ouvrage.

On pourrait reprendre l'expression que Frédéric Bélier-Garcia employait pour caractériser les personnages de Hanokh Levin dans *Yaacobi et Leidental* et *Yakich et Poupatchée*<sup>8</sup>, selon laquelle « ils avancent toutes pensées dehors ». Le metteur en scène précise que les personnages de *Chat en poche* « sont « bêtes » parce que tout ce qui leur passe par la tête est dit : ils ne sont rien d'autre que ce texte qu'ils débitent, qui va de malentendus en jeux de mots bizarres, en calembours... **Et l'histoire est juste fabriquée comme cela** ».<sup>7</sup>

<sup>8</sup> Pièces mises en scène en 2010. La traductrice de Levin, Laurence Sendrowicz, qualifiait les personnages de la même façon.

**Analyser le comique de situation.****Qu'appelle-t-on « comique de situation » ?****Lister des scènes caractéristiques de la pièce où des situations provoquent le rire. Qu'ont-elles en commun ? En quoi y a-t-il là une forme de comique propre à Feydeau ?**

Henry Gidel<sup>9</sup> a défini le vaudeville de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme une « pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, [repose] sur **le comique de situation** ».

Ce **comique de situation** (ou comique d'intrigue) est provoqué par certaines circonstances de l'action, c'est-à-dire tout ce qui place un personnage dans une situation qu'il ne maîtrise pas. Ce peut être des rencontres imprévues, des quiproquos (comme par exemple chez Marivaux), des malentendus, des cachettes (comme dans *Tartuffe*), des scènes de dépit amoureux, des déguisements, des rebondissements, des scènes de reconnaissance...



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE

**Les quiproquos**<sup>10</sup> sont particulièrement nombreux dans *Chat en poche*, et fondateurs de sa dramaturgie. « Pour revivifier le genre du vaudeville au moment où la concurrence de l'opérette l'affaiblit », Feydeau a « conservé le mécanisme de l'intrigue », mais l'a « porté à un point de complexité inouï, susceptible de conférer un nouvel intérêt aux situations éculées. »<sup>11</sup> Rien de plus difficile que l'écriture d'un quiproquo...



© STÉPHANE TASSE

Georges Feydeau : « Je pars toujours de la vraisemblance. Un fait - à trouver ! - vient bouleverser l'ordre de marche des événements naturels tels qu'ils auraient dû se dérouler logiquement. J'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce à une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour aboutir au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j'enrichis le débat... »<sup>12</sup>

« **Le vaudeville structuré** »<sup>13</sup>. Feydeau débute donc par un incident fondateur, et élargit, démultiplie. Dans *Chat en poche*, c'est un premier quiproquo, qui fait de Dufausset un ténor improbable pendant toute la pièce. Puis Feydeau construit toute une organisation : il ajoute, dans la tradition grivoise du vaudeville, les chassés croisés adultérins fondés sur l'erreur de Dufausset qui confond Marthe et Amandine, et les relations en miroir du faux couple de fiancés Julie et Lanoix. Les intrigues vont se tisser, les rencontres se multiplier, comme les malentendus et les autres quiproquos.

Ce maillage de rencontres intempestives et d'intérêts divergents va être à la source des nombreux apartés, caractéristiques du théâtre de Feydeau, et qui renforcent le comique de situation.

Feydeau est dans une invraisemblance voulue, autre source de comique pour le public d'aujourd'hui, mais qui lui vaudra l'éloignement de ses contemporains. Comment, en effet, être convaincu par les discours rationnels que Pacalet et Landernau s'efforcent de tenir, là où il n'y a aucun bon sens. Parce qu'ils ne peuvent se résoudre à admettre qu'ils ont affaire à une « casserole », ils vont successivement se dire que, certes, c'est bien un ténor : « il a une voix », ils l'ont entendu tousser (I, 10) ; « il est célèbre » (II, 5) ; il suffit d'agiter des mouchoirs et de fredonner pour qu'il retrouve sa voix (fin de l'acte II) ; d'ailleurs, ne les aurait-il pas manipulés (III, 2) ? Et enfin, c'est bien un chanteur, puisque c'est un castrat de la Chapelle Sixtine... (III, 3).

<sup>9</sup> Partie *Repères*, page 9, note 17.

<sup>10</sup> On gardera le terme de *quiproquo* pour la méprise qui fait prendre une personne pour une autre, et celui de *malentendu* quand on se trompe sur le sens d'un mot.

<sup>11</sup> Olivier Bara, « Renouveau du vaudeville et de la comédie » in *Le théâtre français du XIXe siècle*, Anthologie de L'avant-scène théâtre (2008)

<sup>12</sup> Cité par Jacques Lorcey, *Georges Feydeau*, Éd. de la Table ronde (1972)

<sup>13</sup> Henry Gidel

**Échos et prolongements :**

Jacqueline Blancart-Cassou

« On retrouve donc toujours dans ce théâtre un cheminement logique, qui conduit à accepter, suffisamment pour qu'on en rie, d'énormes invraisemblances. Mais nous avons dit combien cette démarche elle-même se soucie peu de vraisemblance dans chacune de ses étapes, et à quel point la logique de Feydeau peut être spécieuse. Quant aux invraisemblances qu'elle introduit, il est peu de dire qu'elles sont énormes ; c'est tout un monde étranger au réel, absurde, impossible, qu'elles font surgir. »<sup>14</sup>

Violaine Hayraud

« Feydeau joue précisément ici sur l'usure du procédé. La logique interne de la pièce est scrupuleusement préservée, malgré les entorses à la vraisemblance, nombreuses et bien choisies, mettant l'accent sur le manque de bon sens des personnages. (...) **Ce sont donc l'absence de clairvoyance et la rapidité de jugement qui règnent sur toute la pièce. La fantaisie est un prérequis de ce théâtre, et elle est ici poussée à l'extrême.** Le malentendu aberrant dure trois actes, occasionnant des scènes absurdes à grand spectacle : à l'acte II, scène 16, le code pour dire au jeune amoureux qu'on accepte son rendez-vous consiste à tracer à la craie dans le dos du mari cocu l'heure de l'entrevue, et à s'arranger pour que ce dernier chante « *Colimaçon borgne, montre-moi tes cornes* » en agitant son mouchoir... Une telle complaisance dans l'énormité, naturellement, ne peut que poser question. »<sup>15</sup>



© JOCELYNE COLIAS-BUZARÉ



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE

<sup>14</sup> « L'irréalisme comique de Georges Feydeau », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, N°43.

<sup>15</sup> *Revue Comparatismes* n° 1 - Février 2010



# MODERNITÉ DE FEYDEAU

« C'est que nous ne sommes pas des imbéciles. »<sup>16</sup>

## UNE PRÉFIGURATION DU THÉÂTRE DE L'ABSURDE

Comparer Feydeau et Ionesco, *Chat en poche* et *Rhinocéros*.

Proposer des extraits de la pièce de Feydeau<sup>17</sup> mis en regard avec ceux de *Rhinocéros*, extraits par exemple de l'acte I, depuis « Jean. Voilà ce que c'est de boire, ... » jusqu'à : « Le Logicien. Vous voyez... »<sup>18</sup>. Montrer la continuité qui existe entre les textes. Mais montrer aussi qu'ils s'enracinent dans des contextes différents avec des valeurs différentes.

### ● La logique.

« PACAREL. — (...) il ne manque plus qu'un peu de lustre à mon nom... Eh ! bien, ce lustre, c'est toi qui me le donneras. Tu es mon œuvre, cet opéra est ton œuvre. Or, les œuvres de nos œuvres sont nos œuvres, par conséquent, *Faust* est mon œuvre. J'ai dit ! »  
(Acte I, scène 1)

*Chat en poche* (1888)

« LE LOGICIEN, au *Vieux Monsieur*. — Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

LE VIEUX MONSIEUR, au *Logicien*. — Mon chien aussi a quatre pattes.

LE LOGICIEN, au *Vieux Monsieur*. — Alors, c'est un chat. »  
*Rhinocéros* (1959)

Si l'on compare ces deux courts passages, l'on voit combien Ionesco est dans la filiation de Feydeau pour le recours à une logique creuse. Les deux raisonnements relèvent apparemment du syllogisme, qui est, en logique, un argument qui se compose de trois propositions dont la troisième se déduit parfaitement des deux autres. Mais ici la logique est approximative, et on parlera plus exactement de paralogisme<sup>19</sup>. Le langage est une sorte de mécanique, mais qui tourne à vide, puisque la démarche est formellement inexacte et les conclusions fausses.

Ou encore, toujours dans le même passage de *Rhinocéros* :

« LE LOGICIEN, au *Vieux Monsieur*. — Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.  
LE VIEUX MONSIEUR. — Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate. »

La logique du personnage de Jean s'apparente même à la tautologie<sup>20</sup> : « Oui, j'ai de la force, j'ai de la force pour plusieurs raisons. D'abord, j'ai de la force parce que j'ai de la force, ensuite j'ai de la force parce que j'ai de la force morale. J'ai aussi de la force parce que je ne suis pas alcoolisé. »



© STÉPHANE TASSE

Au-delà même du discours, le comportement des personnages de *Chat en poche* est fondé sur la logique : « Ainsi, Pacarel a trouvé une décoration, et l'a déposée au Commissariat de Police ; or tout objet ainsi déposé, s'il n'est pas réclamé par son propriétaire, appartient au bout d'un an et un jour à celui qui l'a trouvé ; passé ce délai, Pacarel arbore donc sa décoration en toute bonne conscience : « Voilà, dit-il, comment je suis officier d'Académie. » »<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Pacarel, acte III, scène 2.

<sup>17</sup> Texte en ligne ; par exemple les scènes 2, 3, 8 ou 9 de l'acte I ; ou la scène 3 de l'acte III.

<sup>18</sup> Pages 42 à 46 dans l'édition Folio.

<sup>19</sup> Et on nommera sophisme un raisonnement d'apparence logique qui se révèle faux, et, le plus souvent, vise à tromper.

<sup>20</sup> La tautologie, (du grec *tautos*, « le même » et *logos*, « discours ») est une figure de rhétorique qui consiste à définir une chose par elle-même, soit en répétant le mot, soit en lui substituant des synonymes qui n'éclairent en rien la notion.

<sup>21</sup> Jacqueline Blancart-Cassou, Revue *Comparatismes* n° 1- Février 2010.



● **Les malentendus**

Par ailleurs, les dialogues, dans *Chat en poche* comme dans *Rhinocéros*, donnent l'impression que les personnages poursuivent des discours parfaitement parallèles, et sont donc constamment sur des malentendus, c'est-à-dire des méprises sur le sens du discours de l'autre, ou dans une absence totale d'écoute. Cela se vérifie avec par exemple la scène récurrente :

Acte II, scène 1 : « **LANOIX**. — Et moi, j'ai été très souffrant toute la nuit.

**AMANDINE**, passant au premier plan. — Allons ! tant mieux ! tant mieux ! »

Acte II, scène 3 : « **LANOIX**, sans se déconcerter devant l'accueil de Marthe. — J'ai été très souffrant cette nuit.

« **MARTHE**, énervée et quittant sa chaise pour aller s'asseoir sur la première chaise, à gauche du guéridon. — Allons, tant mieux ! »

Ou encore – mais les exemples sont nombreux – dans la fameuse scène 3 de l'acte III sur les castrats de la Chapelle Sixtine. Les personnages échangent mais ne parlent pas de la même chose, et chaque réplique vient **alimenter le malentendu**, en ce qu'elle a – et en toute logique apparente – un sens différent pour celui qui la dit et pour celui qui l'entend.

« **DUFUSSET**. — Ah ! je ne l'ai pas regretté, allez !

**PACAREL**. — Jamais ?

**DUFUSSET**. — Jamais !... Je puis dire que j'ai éprouvé là une des plus grandes secousses de ma vie.

**LANDERNAU**. — Je vous crois. »



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE

## L'HUMANITÉ DES PERSONNAGES

Toutefois le parallèle entre Feydeau et Ionesco a ses limites. Chez Ionesco le langage est une faillite, parce qu'il est creux, vide de sens, nourri de clichés et de stéréotypes ; c'est en cela une arme de domination : il est dévoyé et sert à justifier des idéologies. Il n'en est pas de même chez Feydeau, où il ne montre que la logique imperturbable que poursuit chacun, et renvoie à ce que Frédéric Béliet Garcia a appelé « l'idiotie », c'est-à-dire, finalement, l'« humanité » des personnages : « Mais, quand chez nous, dans la vie sociale, cette idiotie première (comme il y a des matières premières) est refoulée dans les plis de la prudence, de la maîtrise, au plus caverneux de nous-même, elle avance chez Feydeau toutes voiles dehors. »<sup>22</sup>

On le voit dans l'utilisation par Feydeau des répliques au premier degré, qui, outre leur effet comique, soulignent la naïveté foncière des personnages, une vraie candeur qui désarme et qui touche :

« PACAREL. — (...) car c'est elle, c'est cette belle jeune fille qui a fait l'opéra.

DUFASSET. — Ah ! (*Saluant.*) Mademoiselle Garnier... » (Acte I, scène 2)

Ou :

« DUFASSET, *chantant.* — « Salut ! demeure chaste et pure ! » *Il fait un couac.*

LANDERNAU. — Aie... il y a un chat !

PACAREL. — Où ça ?... faites-le sortir ! » (I, 10)

Ou encore :

« PACAREL. — Voyons... 35 et 9 ?... Vous avez besoin de compter sur vos doigts ?

DUFASSET. — Non... Seulement, sur les doigts... c'est plus commode.

PACAREL. — Oh ! plus commode... Il suffit qu'on ait un doigt de moins... alors... il n'y a pas moyen de faire une opération juste... » (II, 6)

En effet, « Feydeau ne souhaite pas réifier totalement ses personnages comme le faisaient la plupart des vaudevillistes de l'époque ; il part d'un présupposé inverse. On pourrait dire, en parodiant Bergson, que son pessimisme sur l'homme le conduit, au lieu de plaquer de la mécanique sur du vivant, à préférer **donner du vivant à la mécanique.** »<sup>23</sup>

Georges Feydeau : « Je remarquai que les vaudevilles étaient invariablement brodés sur des trames désuètes avec des personnages conventionnels, ridicules et faux, des fantoches. Or je pensais que chacun de nous dans la vie passe par des situations vaudevillesques, sans toutefois qu'à ces jeux nous perdions notre personnalité intéressante. En fallait-il davantage ? Je me mis aussitôt à chercher mes personnages dans la réalité, bien vivants, et leur conservant leur caractère propre. »<sup>24</sup>

Frédéric Béliet-Garcia : « Et puis, plus largement, chez Feydeau, à côté de cette machine à fabriquer du rire, très curieuse, qu'il met en place, il y a quelque chose aussi d'un tableau de l'humanité. (...)

C'est mon enjeu : à des moments, arrêter la pièce par une situation qui fait que ces gens respirent normalement, qu'on voit un peu les humanités avant que la mécanique du langage ne les reprenne. »



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE



© STÉPHANE TASSE

<sup>22</sup> Voir annexe 1.

<sup>23</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Feydeau et la dramaturgie de la scie », *Europe* n°786, octobre 1994.

<sup>24</sup> Georges Feydeau cité par Henry Gidel, *Le Théâtre de Feydeau*, Klincksieck, 1979.

## LE THÈME DE L'ART

« Oh ! moi, j'ai toujours aimé à protéger les arts. »<sup>25</sup>

L'art est présent dans le spectacle à travers les thèmes de la musique et de la peinture.

- **La musique** est l'élément déclencheur des péripéties. Feydeau ouvre sa pièce sur le désir du protagoniste de faire connaître l'œuvre de sa fille : « tu as refait *Faust* après Gounod (...) Ton *Faust*, j'ai résolu de le faire jouer à l'Opéra même... » (Pacarel, acte I, scène I). Là se situe aussi l'une des motivations du metteur en scène : « si j'ai choisi cette pièce de Feydeau, cette pièce de jeunesse par rapport à des pièces de maturité plus connues, c'est que j'aimais bien qu'il y ait cette trame forte de l'opéra, puisqu'on attend ce ténor qui va chanter, puisque la fille dit, de manière très bizarre, avoir réécrit le *Faust* de Gounod (ça ne veut à peu près rien dire, de réécrire le *Faust* de Gounod !). »<sup>26</sup>

La musique est ensuite ce qui va cimenter l'absurdité du vaudeville et le comique de situation : comment ces personnages peuvent-ils ne pas s'apercevoir, une journée durant, que le ténor chante faux ? C'est la dernière réplique de l'acte I (scène 10) : « LANDERNAU, *au milieu du brouhaha général*. — Eh ! bien, au fond, on ne serait pas connaisseur, on dirait : cet homme-là, c'est pas un chanteur, c'est une casserole ! »

- **La peinture** est privilégiée par la mise en scène et la scénographie : dès le début, le plateau est envahi d'œuvres monumentales. L'entrée des personnages se fait devant la statue de l'hippocampe et le tableau de Delacroix, ils commentent ces œuvres, affirmant ainsi leur intérêt pour « les arts ». Les dimensions des œuvres, le discours culinaire en contrepoint de Landernau, puis son intervention sans écho lorsqu'il se rapproche du groupe : « Moi j'ai une question : pourquoi ? » : tous ces éléments qui n'appartiennent pas au texte mais relèvent des choix de mise en scène, mettent en perspective dès l'exposition la question du goût, de l'accès à la culture, de la maîtrise des codes.



© JOCELYNE COLLAS-BUZARÉ

<sup>25</sup> « Pacarel. — Oh ! moi, j'ai toujours aimé à protéger les arts. » Acte I, scène 3.

<sup>26</sup> Voir annexe 1.

**Échos et prolongements :**

Le texte de Voltaire sur la relativité du beau : *Dictionnaire philosophique* (1764), article « Beau, beauté » : « Demandez à un crapaud ce que c'est que la Beauté, le grand beau, le *to kalon* ! Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. »

La pièce de Yasmina Reza, *Art* :

« **MARC.** — Serge, tu n'as pas acheté ce tableau deux cent mille francs<sup>27</sup> ?

**SERGE.** — Mais mon vieux, c'est le prix. C'est un ANTRIOS !

**MARC.** — Tu n'as pas acheté ce tableau deux cent mille francs !

**SERGE.** — j'étais sûr que tu passerais à côté.

**MARC.** — Tu as acheté cette merde deux cent mille francs ?! »<sup>28</sup>

Le film *Le Goût des autres*, réalisé par Agnès Jaoui :

« **ANGÉLIQUE.** — C'est toi qui as acheté ça ?!? Mais pourquoi ?

**CASTELLA.** — Parce qu'il me plaît... Je le trouve beau.

**ANGÉLIQUE.** — Ah non, non, mais c'est terrible ! Tu vas pas laisser ça en plein milieu !?!

**CASTELLA.** — (*grave*) Angélique... Il me plaît, ce tableau... »<sup>29</sup>

Des analyses sociologiques, comme celles de *L'amour de l'art* : « Si vous allez au musée, c'est parce que vous êtes allé à l'école. Si vous allez souvent au musée, c'est parce que vous êtes allé longtemps à l'école. (...) L'amour de l'art, c'est comme de savoir se tenir à table : le privilège d'une classe sociale. »<sup>30</sup>

Et voir plus bas dans la partie « Ecrire sur *Chat en poche* » la proposition d'écriture d'invention.



© STÉPHANE TASSE

<sup>27</sup> Environ trente mille euros.

<sup>28</sup> Yasmina Reza, *Art* (1994) ; pages 196 et 197 dans l'édition du Livre de poche.

<sup>29</sup> Agnès Jaoui, *Le Goût des autres* (2000), sur un scénario de Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui ; Avant-Scène Cinéma.

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Les éditions de Minuit, Collection « Le sens commun », 1966.



Développer la problématique de l'art dans une œuvre littéraire, à travers un groupement de textes et/ou des lectures cursives.

En quoi la présence de l'art, d'une œuvre d'art, d'un artiste, est-elle une trame narrative ou dramaturgique forte ? Quels discours peut-on tenir sur l'art dans une œuvre littéraire ? Quels procédés, quelles fonctions caractérisent ces discours ? Quelles valeurs transmettent-ils ? En quoi le biais de la fiction est-il particulièrement efficace pour argumenter sur une œuvre d'art ou un artiste ?

Les propositions sont innombrables. En voici quelques-unes, parmi tant d'autres ; les pièces sont signalées par la mention « théâtre ».

**Corpus 1 : QUAND LES ECRIVAINS PARLENT DE MUSIQUE...**

- Honoré de BALZAC, *Gambara* (1837)  
 Alessandro BARICCO, *Novecento : Pianiste* (1994) ; théâtre  
 Nina BERBEROVA, *L'Accompagnatrice* (1934)  
 Michel BUTOR, *Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven* (1931)  
 Alejo CARPENTIER, *Concert baroque* (1974 ; 1976 pour la traduction)  
 Michel del CASTILLO, *La Guitare* (1958)  
 Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile* (1958)  
 Jean ECHENOZ, *Ravel* (2006)  
 Dominique FERNANDEZ, *Porporino ou les Mystères de Naples* (1974)  
 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary* (1857) ; deuxième partie, chapitre 15  
 Julien GRACQ, *Au Château d'Argol* (1938)  
 Denis GUENOUN, *Monsieur Ruisseau : actus tragicus* (1997) ; théâtre  
 Nancy HUSTON, *Les Variations Goldberg* (1981)  
 Jean-Claude IZZO, *Total Khéops* (1995) ; *Solea* (1998)  
 David LESCOT, *L'instrument à pression* 2005) ; *L'européenne* (2007) ; théâtre  
 Andrei MAKINE, *La musique d'une vie* (2001)  
 Jean-Pierre MANCHETTE, *Le petit Bleu de la côte ouest* (1976)  
 Eric ORSENNA, *Histoire du monde en neuf guitares* (1996)  
 Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) : notamment la sonate de Vinteuil  
 Pascal QUIGNARD, *Le Salon du Wurtemberg* (1988) ; *Tous les matins du monde* (1991)  
 Romain ROLLAND, *Jean-Christophe* (1904-1912)  
 Françoise SAGAN, *Aimez-vous Brahms...* (1959)  
 George SAND, *Consuelo*, suivi de *La comtesse de Rudolstadt* (1843) ; *Les maîtres sonneurs* (1853)  
 Patrick SUSKIND, *La contrebasse* (1981) ; théâtre  
 Léon TOLSTOÏ, *La Sonate à Kreutzer* (1889)  
 Boris VIAN, *L'Ecume des jours* (1947)  
 Marc VILLARD, *La porte de derrière* (1999) ; *Gangsta Rap* (2000)

**Corpus 2 : QUAND LES ÉCRIVAINS PARLENT DE PEINTURE...**

- Howard BARKER, *Tableau d'une exécution* (2010) ; théâtre  
 Honoré de BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831)  
 Tonino BENACQUISTA, *Trois carrés rouges sur fond noir* (1990)  
 Tracy CHEVALIER, *La Jeune Fille à la perle* (2000) : Vermeer  
 Don DELILLO, *Cœur-saignant-d'amour* (2006) ; théâtre  
 Dominique FERNANDEZ, *La Course à l'abîme* (2003) : Le Caravage  
 Marie FERRANTI, *La Princesse de Mantoue* (2002) : Mantegna  
 Dan FRANK, *Nu couché* (1998) : les peintres du Montparnasse des années 30  
 Jean GENET, *L'atelier d'Alberto Giacometti* (1963) ; théâtre  
 Patrick GRAINVILLE, *L'Atelier du peintre* (1988) : notamment *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck  
 Joris-Karl HUYSMANS, *A Rebours* (1884) : Gustave Moreau, Odilon Redon ; *Là-bas* (1891) ;  
*Trois Primitifs : Les Grünewald du Musée de Colmar* (1905)  
 Eugène IONESCO, *Le tableau* (1955) ; théâtre  
 Stéphane JAUBERTIE, *Yaël Tautavel ou L'enfance de l'art* (2007) ; théâtre  
 Martine LE COZ, *La Palette du jeune Turner* (1994)  
 Guy de MAUPASSANT, *Bel Ami* (1885) : deuxième partie, chapitre 7 ; *Fort comme la mort* (1889)  
 Pierre MICHON, *Vie de Joseph Roulin* (1988) : Van Gogh ; *Maîtres et serviteurs* (1990)  
 Alfred de MUSSET, *Le fils du Titien* (1838)  
 Georges PEREC, *Un cabinet d'amateur* (1979)  
 Edgar Allan POE, *Le portrait ovale* (1842)  
 Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) : Uccello ; la figure d'Elstir ; Vermeer, *la Vue de Delft*, et le « petit pan de mur jaune » ; etc.  
 Pascal QUIGNARD, *Terrasse à Rome* (2000) : Claude Gellée, dit Le Lorrain  
 Yasmina REZA, *Art* (1994) ; théâtre  
 Jean-Michel RIBES, *Musée haut, musée bas* (2004) ; théâtre  
 Gilbert SINOUE, *L'Enfant de Bruges* (1994) : Jan Van Eyck  
 Gilberte TSAI, *Tableaux impossibles* (1991) ; théâtre  
 Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray* (1890)  
 Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales* (1938), la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé »  
 Emile ZOLA, *L'Assommoir* (1877) : la visite du Louvre, chapitre 3 ; *L'œuvre* (1886)

## ÉCRIRE SUR *CHAT EN POCHE*

Les propositions d'ÉCRITURE D'INVENTION qui suivent peuvent être faites de façon individuelle ou par groupes.

### ÉCRIRE DU THÉÂTRE

L'écriture de textes pour le théâtre bénéficie toujours des allers retours entre les phases d'écriture/réécriture et les phases de lecture, mise en voix, voire mise en espace.

#### ● Écrire une scène manquante

Imaginer une scène supplémentaire qui manquerait à l'action, développerait un aspect passé sous silence. Préciser en présentation quand elle se situe dans l'action de la pièce. Rédiger cette scène (avec en consigne le nombre minimal de répliques à écrire).

Par exemple, au tout début du spectacle, les convives arrivent sur la scène, regardent et commentent les différentes œuvres d'art. On entend quelques bribes de leurs échanges sur l'hippocampe et le tableau de Delacroix : description, ressentis. On peut imaginer ou bien la pertinence de ces propos, ou bien leur côté décalé, inapproprié, maladroit voire ridicule. Écrire ces répliques.



© STÉPHANE TASSE

#### ● Écrire les monologues, ou les soliloques<sup>31</sup>, de Tiburce

Tiburce parle, seul en scène, au début de l'acte II : « assis au petit guéridon, [il] fait de la tapisserie dans un canevas qui représente un zouave » et livre ses sentiments pour Amandine ; et au début de l'acte III, « en train de balayer », il raconte un cauchemar.

Choisir un autre moment de l'action où Tiburce vit une situation particulière, éprouve une émotion forte, rencontre un problème, voire affronte un dilemme, et se tient à lui-même un discours. Trouver quelles circonstances justifient que le personnage prenne la parole seul et expliquer ce contexte dans un très court texte de présentation. Rédiger le monologue du personnage (avec en consigne le nombre minimal de lignes à écrire).

Rédiger le discours de Tiburce se racontant à lui-même une des scènes du spectacle.

Par exemple, lire la dernière scène du spectacle (annexe 7, extrait 1). Rédiger le soliloque de Tiburce, en s'attachant à restituer son point de vue et son langage quand il assiste à cette scène.

#### ● Du récit au dialogue

Réécrire un récit sous forme de dialogue de théâtre. Donner le passage de la scène 5 de l'acte II (annexe 7, extrait 2) où Pacarel raconte l'audition à l'Opéra. Réécrire le passage en donnant la parole aux différents personnages, et en développant les répliques minimales qui sont indiquées. La consigne est de réécrire le dialogue sans didascalie. Variante avec didascalie, mais en limiter le nombre.

### ÉCRIRE DES TEXTES NON THÉÂTRAUX

#### ● Du théâtre au récit

Réécrire un dialogue de théâtre sous forme de récit. Exercice inverse du précédent. Donner le passage de la scène 2 de l'acte III (annexe 7, extrait 3) où Pacarel et Landernau se retrouvent au matin. Choisir un point de vue (qui raconte ?). Le réécrire sous la forme d'un récit qui ne comportera pas de dialogue au style direct. Variante : sous la forme d'un récit qui ne comportera pas plus de deux phrases de dialogue au style direct.

#### ● Écrire un article

Rédiger pour le *Journal* du lycée un article qui veut convaincre les lecteurs de venir voir le spectacle *Chat en poche*.

#### ● Écrire une lettre

Rédiger une lettre à Georges Feydeau pour lui poser une question sur sa pièce, l'interroger sur un point demeuré obscur.

Rédiger une lettre au metteur en scène Frédéric Bélier-Garcia pour lui faire part d'une réaction, lui faire partager une émotion sur le spectacle qu'il a créé. S'appuyer sur des exemples précis.

Rédiger une lettre à l'un des acteurs pour lui faire part des sentiments éprouvés lors du spectacle grâce à son jeu. S'appuyer sur des exemples précis.

<sup>31</sup> Les deux mots, parfois considérés comme synonymes, sont d'autres fois distingués : on considère que pour le monologue le personnage est seul en scène ; pour le soliloque, entraîné par la violence de ses sentiments, il se parle à lui-même, sans s'occuper des autres personnages présents sur scène.

# FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA

## ENTRETIEN

4 décembre 2015

### MONTER FEYDEAU

Feydeau, c'est souvent un désir d'acteurs ; ce sont eux qui aiment, veulent jouer Feydeau. Je n'en ai jamais monté, mais beaucoup d'acteurs que j'ai employés, dans les drames ou autre chose, m'ont fait part de leur désir de jouer Feydeau. Je pense que pour un acteur c'est une sorte d'exercice où quelque chose de son métier, aussi étrange que cela paraisse, s'exprime là comme nulle part ailleurs. Il y a un fond histrionique chez les acteurs, qui est normalement brimé par les auteurs, et par les metteurs en scène surtout, alors que chez Feydeau il faut arriver à le libérer, malgré un texte, une partition très contraignants. C'est pour les acteurs une sorte de pari, à la fois sur leur art, et à la fois sportif : on est censé suer en jouant Feydeau ; un exercice de leur art très particulier, et assez extrême. Après, j'ai un plaisir ou un désir de voir des acteurs avec qui je travaillais se livrer à cela, ou s'abandonner à cela.

D'autre part, si j'ai choisi cette pièce de Feydeau, cette pièce de jeunesse par rapport à des pièces de maturité plus connues, c'est que j'aimais bien qu'il y ait cette trame forte de l'opéra, puisqu'on attend ce ténor qui va chanter, puisque la fille dit, de manière très bizarre, avoir réécrit le *Faust* de Gounod (ça ne veut à peu près rien dire, de réécrire le *Faust* de Gounod !) Et j'aimais bien qu'il y ait cette saignée qui coupe un peu – même si beaucoup de choses se jouent entre portes qui claquent, amants et histoires adultérines, mais qu'il n'y ait pas que ça. À l'inverse des pièces de maturité avec uniquement des maris trompés, il y avait là une autre trame, et j'avais envie de traiter cela aussi.

Feydeau a longtemps été banni de l'institution publique, c'était le génie du boulevard, et depuis environ cinquante ans le théâtre public est allé le chercher et l'a beaucoup monté, mais avec toujours une sorte de mauvaise conscience, que je partage d'ailleurs d'une certaine manière, en se trouvant des alibis, en disant qu'en fait c'est un cauchemar. Mais dès qu'une mise en scène essaie de jouer le cauchemar, cela ne marche plus. Étrangement, on a le droit de tout faire, de tout lui faire subir, mais le rire est la seule sanction, sinon il n'y a plus rien. S'il n'y a pas de rire, la pièce se volatilise complètement.

### UN TABLEAU DE L'HUMANITÉ

Et puis, plus largement, chez Feydeau, à côté de cette machine à fabriquer du rire, très curieuse, qu'il met en place, il y a quelque chose aussi d'un tableau de l'humanité. Les gens aiment Feydeau, et rient à Feydeau parce qu'ils reconnaissent en scène une sorte de bêtise primaire qui habite chacun et qu'il sait mettre en jeu. Ses personnages sont « bêtes » parce que tout ce qui leur passe par la tête est dit : ils ne sont rien d'autre que ce texte qu'ils débitent, qui va de malentendus en jeux de mots bizarres, en calembours... Et l'histoire est juste fabriquée comme cela, dans cette pièce d'ailleurs plus parfois que dans d'autres, où une réplique en entraîne une autre.

Feydeau donne aux personnages une bêtise, une sorte de désespoir, qui deviennent touchants. Il y a quelques personnages pour lesquels je me suis dit que je démarrerais en faisant une sorte de contrepied. Et on arrive au bout d'un moment à trouver des « trous » dans le texte qui permettent d'avoir de vraies humanités. Feydeau revendiquait cela, de faire des « photographies » d'humanités, celles croisées dans les fêtes, dans les cafés, ce qui est souvent aboli par la vitesse. C'est mon enjeu : à des moments, arrêter la pièce par une situation qui fait que ces gens respirent normalement, qu'on voit un peu les humanités avant que la mécanique du langage ne les reprenne. Il faut arriver à bien doser des avalanches de langage, de quiproquos, de jeux de mots, de mauvaises blagues, et puis ces arrêts qui permettent à l'humanité, ou à la faiblesse, ou au désespoir de ces gens, d'apparaître. Étrangement, l'humanité des personnages de Feydeau n'est pas à construire contre le texte, mais il faut l'arracher au texte : faire fonctionner le texte assez bien pour que cela ne tourne pas à vide, soit chargé d'affects.

Et puis c'est un travail avec les acteurs, peut-être plus que dans d'autres pièces. C'est là que les choses se révèlent. Il faut arriver à attraper quelque chose du personnage avec la matière que sont les acteurs, avec leur corps, ce qu'ils expriment. Beaucoup ont déjà travaillé avec moi. J'ai une distribution pour « divaguer » un peu par rapport à la tradition : j'ai eu envie de ne pas respecter la pyramide des âges que Feydeau indique (ce sont tous des quarantenaires, sauf la jeune fille, un peu plus jeune), ni les archétypes, la caricature, le bourgeois fort, le jeune premier...



## **SPLendeur ET VERTIGE DE L'IDIOTIE**

Les personnages parlent vite, ils parlent à la vitesse de la pensée, sans reste. Tout ce qui traverse la tête est dit. (...)

C'est cette thermodynamique de l'entendement qui nous rend ces personnages si étrangement familiers. On renifle à leur spectacle notre bêtise intime, secrète. Mais, quand chez nous, dans la vie sociale, cette idiotie première (comme il y a des matières premières) est refoulée dans les plis de la prudence, de la maîtrise, au plus caverneux de nous-même, elle avance chez Feydeau toutes voiles dehors.<sup>25</sup>

## **COMBUSTION DE LA LÉGÈRETÉ**

La légèreté de Feydeau est le gaz le plus volatil que connaisse le théâtre.

Toute thèse, tout « vouloir-dire », toute dramaturgie le fane, l'étirole. (...)

Mais la légèreté est, ici comme ailleurs, *un combat, un combat acharné contre la pesanteur, la séduction de l'inertie*. Aussi suppose-t-elle un effort prodigieux pour se laver de tous les trucs, les gimmicks, les traditions qui l'ont fossilisée.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Frédéric Bélier-Garcia, revue *Divague* n° 1 (revue du Quai CDN Angers Pays de la Loire)

# EXTRAIT 1

## ACTE I, SCÈNE 3, SANS DIDASCALIES

**AMANDINE.** — Elle !... Ah !... À la grâce de Dieu !...

**MARTHE.** — Bonjour, docteur...

**LANDERNAU.** — Madame...

**MARTHE.** — Eh bien !... Je fais fuir votre femme ?

**LANDERNAU.** — Oui !... euh !... non !... Et votre mari va bien ?

**MARTHE.** — Oui... Il n'est pas encore rentré... Il est à l'Opéra... C'est en ce moment que M. Dufausset passe son audition, et mon mari a tenu à assister à son triomphe.

**LANDERNAU.** — Et il l'aura... Il a une voix si merveilleuse... À ce que dit Bordeaux... parce que moi... Maintenant, vous savez... il y a une différence de climat... Et puis... on a peut-être besoin de s'y faire...

**MARTHE.** — C'est la méthode italienne...

**LANDERNAU.** — Apparemment. À part cela... c'est un garçon bien charmant.

**MARTHE.** — Mon mari l'adore...

**LANDERNAU.** — Pas étonnant !... c'est toujours comme ça !... À propos de lui... voilà un petit mot qu'il m'a chargé de vous remettre... et je...

**MARTHE.** — Voyons... « Il faut à tout prix que je vous parle... » L'imprudent !... Oui, oui... je sais ce que c'est... un renseignement que je lui avais demandé.

**LANDERNAU.** — Ah !... C'est un...

**MARTHE.** — Oui... Je vous remercie bien...

**LANDERNAU.** — C'était bien pour elle... J'aime mieux cela !

## EXTRAIT 2

### ACTE I, SCÈNE 3, AVEC DIDASCALIES

*Amandine, Landernau, Marthe venant du fond*

**AMANDINE.** — Elle !... Ah !... À la grâce de Dieu !...

*Elle se sauve par la droite.*

**MARTHE,** *passant devant le docteur et descendant au deuxième plan.* — Bonjour, docteur...

**LANDERNAU,** *saluant.* — Madame...

**MARTHE,** *s'asseyant sur la chaise à droite du guéridon.* — Eh bien !... Je fais fuir votre femme ?

**LANDERNAU.** — Oui !... euh !... non !... Et votre mari va bien ? *Il descend et s'assied sur la chaise à gauche du guéridon.*

**MARTHE.** — Oui... Il n'est pas encore rentré... Il est à l'Opéra... C'est en ce moment que M. Dufausset passe son audition, et mon mari a tenu à assister à son triomphe.

**LANDERNAU.** — Et il l'aura... Il a une voix si merveilleuse... À ce que dit Bordeaux... parce que moi... Maintenant, vous savez... il y a une différence de climat... Et puis... on a peut-être besoin de s'y faire...

**MARTHE.** — C'est la méthode italienne...

**LANDERNAU.** — Apparemment. À part cela... c'est un garçon bien charmant.

**MARTHE.** — Mon mari l'adore...

**LANDERNAU,** *à part.* — Pas étonnant !... c'est toujours comme ça !... *(Haut.)* À propos de lui... voilà un petit mot qu'il m'a chargé de vous remettre... et je...

*Il remet le papier à Marthe et remonte derrière le guéridon.*

**MARTHE,** *se levant.* — Voyons... *(Elle ouvre le billet. Lisant.)* « Il faut à tout prix que je vous parle... » *(À part.)* L'imprudent !... *(Haut.)* Oui, oui... je sais ce que c'est... un renseignement que je lui avais demandé.

**LANDERNAU.** — Ah !... C'est un...

**MARTHE.** — Oui... Je vous remercie bien...

**LANDERNAU.** — C'était bien pour elle... J'aime mieux cela !

*Il sort par la gauche, deuxième plan.*

# LE DÉCOR

## Acte I

*Une salle à manger au Parc des Princes. Porte vitrée au fond, donnant sur le jardin. Un fauteuil de chaque côté de la porte. Portes à droite et à gauche, 2<sup>e</sup> plan. À droite de la porte de droite, une chaise adossée au mur. À droite, tout à fait au premier plan et adossé à la muraille, un piano ; tabouret de piano devant le piano. À gauche, premier plan contre le mur, un petit bureau-secrétaire ; chaise devant le bureau. Au fond, à droite de la porte d'entrée et après le fauteuil, une table de desserte. À gauche de la porte et également après le fauteuil, un buffet. Au milieu de la scène, une table servie avec cinq chaises autour.*

### Scène première

*Amandine, Marthe, Julie, Pacarel, Landernau, Tiburce, la bonne.*

*Tous sont assis à table. Pacarel face au public, ayant à sa droite Julie et Amandine à sa gauche. Landernau est à côté de Julie, Marthe à côté d'Amandine. Pacarel porte à la boutonnière le ruban d'Officier d'Académie avec les petites palmes en argent. Tiburce, au fond à gauche, sert avec la bonne.*

## Acte II

*Un salon de campagne, toujours au Parc des Princes. Portes à droite, premier et deuxième plans. – À gauche, premier plan, une cheminée. – Deuxième plan, une porte. Au fond, grande baie donnant sur le jardin. – À droite, derrière le canapé, une chaise volante. À gauche, un guéridon, avec une chaise de chaque côté.*

### Scène première

*Tiburce, puis Amandine, puis Lanoix.*

**TIBURCE**, assis au petit guéridon, fait de la tapisserie dans un canevas qui représente un zouave. —

## Acte III

*Décor du premier acte. — La table du milieu et les chaises qui l'entouraient ont été enlevées. — Au milieu de la scène, à droite, un fauteuil.*



# CROQUIS DES COSTUMES

Croquis © Pauline Kieffer, créatrice des costumes



ACTE I



ACTE II



ACTE III

## LE COMIQUE DE LANGAGE

### Acte I, scène 1 (début)

*Amandine, Marthe, Julie, Pacarel, Landernau, Tiburce, la bonne.*

**PACAREL.** — Excellent, ce canard !

**MARTHE.** — La recette est du docteur Landernau.

**LANDERNAU.** — Eh ! parbleu, c'est le canard à la Rouennaise ! Tout le mystère est dans la façon de le tuer... C'est très simple... au moyen d'une constriction exercée de la main contre le cou du canard, n'est-ce pas, l'air ne pénétrant plus dans le thorax, l'hématose se fait incomplètement, ce qui amène des extravasations sanguines dans le tissu cellulaire qui sépare les muscles sus-hyoïdiens, et sous-hyoïdiens, par conséquent...

**PACAREL.** — Oui, enfin, vous lui tordez le cou... Ces médecins, ça ne peut rien dire comme les autres... Eh ! bien, c'est excellent.

**LANDERNAU.** — Avec ça, ce canard est d'un tendre...

**PACAREL.** — Ah ! c'est ma femme elle-même qui l'a acheté.

**MARTHE.** — Oui... Figurez-vous que j'avais même oublié mon porte-monnaie... Et voilà que j'avais pris le tramway... Heureusement qu'il y avait là un jeune homme très galant qui m'a prêté six sous... J'ai dû être très aimable avec lui.

**AMANDINE.** — Il y a toujours des hommes pour les bonnes occasions.

**PACAREL.** — Oui, seulement il n'y a pas de bonnes occasions pour tous les hommes. (*À Tiburce.*) Apportez-nous le champagne.

*Tiburce remonte chercher le champagne sur le buffet pendant que la bonne enlève les verres à vin et la carafe.*

**AMANDINE.** — Ah ! je l'adore... mais mon mari, le docteur, me le défend... il dit que ça m'excite trop ! Il ne me le permet que pour mes bains.

**TIBURCE, à part.** — Ah ! pauvre chatte !

**PACAREL.** — Allons ! tendez vos verres... et vous savez, c'est du vin ! Je ne vous dis que ça... il me vient de Troyes, ville aussi célèbre par son champagne que par le cheval de ce nom.

**JULIE.** — Mais non papa, le cheval et le champagne, ça n'a aucun rapport. Ça ne s'écrit même pas la même chose.

**PACAREL.** — Pardon ! ai-je dit que... cheval et champagne, ça s'écrit la même chose ?

**JULIE.** — Je ne te dis pas !... Mais il y a Troie et Troyes...ce qui fait deux.

**LANDERNAU.** — Permettez... trois et trois font six.

**PACAREL.** — Ah ! très drôle ! Messieurs... Mesdames... Je demande la parole...

*Il se lève.*

**AMANDINE.** — Laissez parler M. Pacarel,

**MARTHE.** — Parle !... Mon mari était fait pour être tribun,

**PACAREL.** — Messieurs... Mesdames... on ne pourra pas nier.

**MARTHE.** — Ah ! à propos de panier, ma chère Amandine, j'ai retrouvé le vôtre, votre panier à ouvrage.

**AMANDINE.** — Mon panier, ah ! moi qui le cherchais !

**PACAREL.** — Messieurs, mesdames...

**Tous.** — Chut.

**PACAREL.** — Allez-vous bientôt me laisser parler ?

**MARTHE.** — Va, mon ami. (*À Amandine.*) Vous me ferez penser à vous le rendre tout à l'heure.

**PACAREL.** — Messieurs et Mesdames... et surtout toi, ma fille... je vous ménage une surprise (*À Tiburce.*) Apportez-nous les rince-bouche.

**MARTHE.** — C'est ça ta surprise

**PACAREL.** — Non, ce n'est qu'une interruption... Je veux m'habituer pour si jamais je suis député... (*À Tiburce.*) Eh ! bien, vous n'entendez pas ? J'ai demandé que vous m'apportassiez les rince-bouche.

**TIBURCE.** — Voilà ! Je vais vous l'apportasser !

**PACAREL.** — D'abord on dit apporter... On ne dit pas apportasser.

**TIBURCE.** — Ah ! je pensais faire plaisir à Monsieur... comme Monsieur vient de le dire... Oh ! les maîtres !...

*Il sort.*

**Acte III, scène 1**

*Tiburce, puis Landernau*

**TIBURCE**, *est en train de balayer.* — Pristi ! que j'ai mal dormi ! Toute la nuit il m'a semblé entendre marcher dans la maison... J'ai eu des cauchemars ! J'ai rêvé que j'allais épouser Bibiche. (*Avec sentiment.*) Elle était encore plus en chair que nature... mais alors, voilà qu'il a surgi une belle-mère... qui avait la tête de Landernau... et elle était contre le mariage. Alors il y a eu un crépage de chignon... et je lui ai allongé un coup de poing... je le sens encore... j'ai tapé sur le mur !... Qu'est-ce que ça veut dire, quand on rêve de belle-mère ? (*S'asseyant à droite et tirant une «Clé des songes» de son tablier.*) Voyons dans la « Clé des songes ». C'est infallible ! J'ai connu une nourrice à qui elle avait prédit que son fils remuerait des millions, il est devenu croupier. (*Parcourant.*) Voyons : « Belle-mère, voyez bassinoire. » (*Feuilletant.*) «Bassinoire, voyez belle-mère ! » Ça peut durer longtemps comme cela.

**LANDERNAU**, *venant de gauche, deuxième plan.* — Ah ! Tiburce. Dites-moi, M. Pacarel ni le ténor ne sont encore descendus de leur chambre ?

**TIBURCE.** — Non, je n'y comprends rien... il est près de onze heures... et personne n'est encore en bas... comme si on avait veillé toute la nuit... Je crois, entre nous, que si l'on dort si longtemps aujourd'hui, c'est parce que, hier, la cuisinière, n'ayant plus de caramel, pour colorer le bouillon, y a mis de laudanum.

**LANDERNAU.** — Du laudanum ! Vous êtes fou !

**TIBURCE.** — Oui, monsieur. (*Appuyant sur chaque syllabe.*) De l'eau danum.

**LANDERNAU.** — Allons donc ! vous ne savez pas ce que vous racontez aujourd'hui... et puis, d'abord, on dit : du laudanum.

**TIBURCE.** — Comment «du» ? eau est du féminin, Monsieur ! Monsieur ne dit pas du l'eau-de-vie... passez-moi du l'eau... On dit de l'eau-de-vie, de l'eau danum ; la grammaire est la même pour les domestiques comme pour les maîtres.

**LANDERNAU.** — Quel idiot ! Allons, je m'en vais... vous êtes en train de balayer... je ne tiens pas à avaler tous vos microbes.

**TIBURCE.** — Oh ! Monsieur peut rester ! Quand je balaie... je prends bien garde à ne pas déplacer la poussière... D'ailleurs j'ai fini...

**LANDERNAU.** — Ah !

**TIBURCE** — Oui, c'est même ce qu'il y a d'agréable dans cette façon de balayer... quand on veut, on a toujours fini...

**LANDERNAU.** — Ah ! voici M. Pacarel... laissez-nous.

**TIBURCE.** — Bien, Monsieur.

*Il sort par le fond.*

# ÉCRITURE RÉÉCRITURE

## Extrait 1 : La dernière scène et le soliloque de Tiburce. Acte III, scène 15 (en entier)

**MARTHE.** — Que se passe-t-il encore... pourquoi ce conciliabule ?

**DUFUSSET.** — Ah ! madame, intercédez pour moi auprès de monsieur Pacarel pour qu'il m'accorde la main de mademoiselle Julie.

**AMANDINE.** — Hein ?

**MARTHE.** — Ah ! permettez, je m'oppose !

**DUFUSSET, bas à Marthe.** — Oh ! Madame, vous voulez me flatter en me faisant croire que vous êtes jalouse.

**MARTHE.** — Jalouse, moi ! Vous êtes bien fat ! (*À Pacarel.*) Après tout, c'est votre fille, monsieur Pacarel.

**PACAREL.** — Mais permettez... ma fille est promise à monsieur Lanoix.

**LANOIX.** — Mon Dieu... Monsieur Pacarel... je suis très honoré... mais, mademoiselle aime monsieur, il ne faut pas contrarier les inclinations... Je demande la main de votre seconde fille.

**PACAREL.** — Je n'en ai pas.

**LANOIX.** — Je ne suis pas pressé.

**PACAREL.** — Allons, Dufausset, je ne dis pas non, je réfléchirai.

**AMANDINE.** — Et dire que je n'ai pas voix au chapitre... le scélérat !

**PACAREL.** — Ah ! mais au fait... vous me devez une explication, je vous ai pincé aux pieds de ma femme !

**DUFUSSET.** — Chut ! oui ! C'est pour donner beau jeu à monsieur Landernau... J'avais un caprice pour sa femme.

**LANDERNAU, bas à Dufausset.** — Dites-donc, mon vieux... mais vous vous êtes permis d'embrasser ma femme... je n'ai rien dit parce que... alors je pensais...

**DUFUSSET.** — Chut donc... c'était pour détourner les soupçons de Pacarel.

**LANDERNAU.** — Vrai ? Alors, ça va bien.

**PACAREL.** — Allons, tout est pour le mieux... C'est égal, je n'ai pas eu de chance avec mon ténor... aussi, ça me servira de leçon... voyez-vous, mes amis... que vous achetiez des navets ou que vous traitiez avec un ténor... demandez toujours à voir la marchandise... On ne sait jamais ce que l'on risque à acheter chat en poche.



**Extrait 2 : Le récit de Pacarel. Acte II, scène 5 (extrait)**

PACAREL, *se levant*. — Nous arrivons donc à l'opéra : les directeurs nous reçoivent et l'on passe dans la salle. Il n'y avait que nous deux et le jury. Ce jury était composé des directeurs, du chef d'orchestre et d'un pompier qui se promenait, ce dernier ne devait avoir que voix consultative, car, n'ayant point été interrogé, il n'a point émis d'avis. Le chef d'orchestre était chargé d'accompagner... Il demande à Dufausset quels sont les airs qu'il chante ? Il répond qu'il possède assez bien « Mad'moiselle, écoutez-moi donc ». On lui objecte que ça ne fait pas partie du répertoire... Il fait : « tant pis !... » Et il se rabat sur son éternel : « Salut demeure chaste et pure ! » Moi, je me sens saisi d'inquiétude parce que ça n'avait pas si bien marché hier, ici. Enfin, je me dis : « à la grâce de Dieu !... » Et il a chanté, si on peut appeler ça chanter... C'était faux... et pas en mesure... Et il a eu beau prétendre que c'était le piano qui était faux et l'accompagnateur qui allait trop vite... ça n'a pas mordu... Les directeurs se sont regardés, ahuris. Le pompier, lui, ne disait rien... Mais il n'avait pas l'air satisfait... Quant à l'accompagnateur, il était en moiteur... Il faisait : « allez donc !... mais allez donc !... » À la fin, Dufausset a dit : « Flûte !... » Et j'ai senti que tout le monde me regardait... J'étais couverte de honte, et quand je suis parti... on m'a dit que le théâtre n'était pas un atelier pour les fumistes !... Ah ! le bandit !...

**Extrait 3 : Le dialogue de Pacarel et Landernau. Acte III, scène 2 (extrait)**

PACAREL. — Mais si ça n'allait pas marcher à l'Opéra !

LANDERNAU. — Ma foi, ça pourrait bien arriver ; tu sais, moi on ne m'enlèvera pas une chose de la tête, c'est que Dufausset cherche à nous mettre dedans...

PACAREL. — Il ne serait pas ténor ?

LANDERNAU. — Au contraire ! Seulement, il a des raisons pour nous le cacher.

PACAREL. — Tu crois ?

LANDERNAU. — Parbleu ! tu comprends, il est inadmissible qu'on lui ait fait une réputation de chanteur, même dans le Midi, s'il est complètement aphone. Seulement, il a dû flairer la vérité... apprendre que l'Opéra voulait l'engager ; alors, furieux d'avoir signé avec toi, il n'a trouvé d'autre moyen, pour t'amener à résilier son engagement, que de te faire croire qu'il n'avait pas de voix.

PACAREL. — Ah ! bien, elle n'est pas mauvaise ! il la connaît, Dufausset !... heureusement que tu as vu cela tout de suite, toi ; c'est que nous ne sommes pas des imbéciles.

LANDERNAU. — Dame, c'est clair... une voix ne se perd pas en deux jours... Mon Dieu ! qu'il la perde à la longue, ça pourra arriver... parce qu'il a quelque chose qui lui fera du tort à mon avis... je le crois très noceur, ce garçon-là. Et tu sais, pour la voix...

PACAREL. — Ah ! tu crois que...

LANDERNAU. — Lui !... mais il suffit qu'il aperçoive un cotillon. (*Remontant pour s'assurer que personne n'écoute et redescendant au deuxième plan.*) Mais tiens, ici... tu n'as rien vu, toi... Eh ! bien, il est une femme autour de qui il tourne.

PACAREL. — Comment, je n'ai rien vu... (*À part.*) C'est sa femme, parbleu !

LANDERNAU. — Oh ! je ne la nommerai pas.

PACAREL. — Non ! (*À part.*) Ah ! le maladroit, il s'est fait pincer.

LANDERNAU, *à part*. — Je ne la nommerai pas, parce que c'est sa femme.

PACAREL. — Je t'assure, Landernau, cela n'est pas.

LANDERNAU. — Tiens, parbleu, il ne te l'a pas dit !

PACAREL. — Si, si, au contraire, il me l'a dit... il m'a dit : « Vous savez, Pacarel, j'ai l'air de... Eh bien, pas du tout, ça n'est pas ça ; je vous assure qu'il n'y a rien. »

LANDERNAU. — Je te crois, tiens !... Ah ! et puis, tu sais, moi je veux bien ; pour moi, je m'en fiche !

PACAREL. — Ah ! tu... c'est une bonne pâte...

LANDERNAU. — Mais c'est égal, toi, méfie-toi !

PACAREL. — Pourquoi donc ça, mon ami... tu t'en fiches, je fais comme toi.