

PATHE
PATHELIVE

**COMÉDIE
FRANÇAISE**



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

LA PUCE À L'OREILLE

TEXTE FEYDEAU | MISE EN SCÈNE LILO BAUR

SOMMAIRE

- 1 PRÉSENTATION DU SPECTACLE** **P. 3**
- 2 DÉDOUBLEMENT ET RÉPÉTITIONS : LA FOLIE COMIQUE** **P. 5**
Lecture : *La Puce à l'oreille*, Acte II, scène 7
« C'est pourtant l'évidence même ! »
Prolongement : Molière, *Amphitryon*, acte III, scène 2
« Comment ? Amphitryon est là-dedans ? »
- 3 ESPACE GÉOMÉTRIQUE, CORPS ÉLASTIQUES** **P. 14**
Lecture : *La Puce à l'oreille*, acte II, scène 16
« Ouvrez ! Ouvrez, qué yo vous toue ! »...
Prolongement : Violaine Heyraud, « renvoyer à la société le spectacle de ses déviances »
- 4 ANNEXES** **P. 25**
Hélène Lacas : article « Vaudeville » de *l'Encyclopaedia Universalis*
Henri Bergson : « le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose »

GÉNÉRIQUE

LA PUCE À L'OREILLE DE GEORGES FEYDEAU

Mise en scène Lilo Baur
Scénographie Andrew D. Edwards
Costumes Agnès Falque
Lumières Fabrice Kebour
Musique originale et concept sonore Mich Ochowiak
Réglage des mouvements Joan Bellviure
Maquillages Carole Anquetil
Collaboration artistique Katia Flouest-Sell

Avec

Thierry Hancisse Augustin Ferrailon
Cécile Brune Olympe Ferrailon
Alexandre Pavloff Docteur Finache
Serge Bagdassarian Victor-Emmanuel Chandebise et Poche
Bakary Sangaré Baptistin
Nicolas Lormeau Étienne
Jérémy Lopez Carlos Homénidès de Histangua
Sébastien Pouderoux Romain Tournel
Anna Cervinka Raymonde Chandebise
Pauline Clément Lucienne Homénidès de Histangua
Jean Chevalier Camille Chandebise
Élise Lhomeau Antoinette
Birane Ba Rugby
et les comédiens de l'académie de la Comédie-Française
Camille Seitz Eugénie, Aksel Carrez, Mickaël Pelissier, Nicolas Verdier des skieurs et une fanfare

Réalisation Dominique Thiel



1

PRÉSENTATION
DU
SPECTACLE

Raymonde Chandebise soupçonne son époux Victor-Emmanuel de la tromper, un colis provenant de l'hôtel du Minet-Galant lui met « la puce à l'oreille ». Bien décidée à le pincer, elle lui fait adresser une missive rédigée par son amie Lucienne lui donnant rendez-vous audit établissement. La ressemblance est frappante entre Chandebise, assureur bourgeois du boulevard des Peupliers, et Poche, valet ivrogne de l'hôtel des amours adultères...

Au collège, abandonné en 1882 au profit du théâtre, Georges Feydeau (1862-1921) préfère écrire des « dialogues » tout en se rêvant peintre. Entre 1876 et 1880, il exerce ses talents d'imitateur et d'écrivain au sein d'une association d'amateurs organisant des spectacles, le Cercle des Castagnettes. Le monologue comique en vogue lui permet d'affûter sa plume et de rencontrer de jeunes comédiens et interprètes de ses textes. Alors qu'il a 24 ans, son *Tailleur pour dames* reçoit un accueil chaleureux. Six ans plus tard, le succès est triomphal avec *Champignol malgré lui* et *Monsieur chasse !* Année féconde, 1892 est aussi celle de la création du *Système Ribadier*. Il est vrai que Feydeau a mis toutes

les chances de son côté. Adeptes des collaborations, s'il écrit seul *Monsieur chasse !*, il retrouve Maurice Desvallières pour *Champignol* et Maurice Hennequin pour *Le Système Ribadier*. « J'introduis dans ma pilule un gramme d'imbroglio, un gramme de libertinage, un gramme d'observation. Je malaxe, du mieux qu'il est possible, ces éléments. » Sa fréquentation des boulevards entre donc dans la composition de cette pilule du bonheur, comme en témoigne *Un fil à la patte*, grand triomphe de la série des vaudevilles en trois actes traitant de la promotion sociale et première comédie conjugale.

Bourgeois et aventurières semblant sortis des cafés parisiens peuplent ses pièces où infidélité et cupidité traduisent, sans forcément la juger, la médiocrité humaine. Ainsi, les chassés-croisés amoureux brouillent les limites sociales entre bourgeois et modestes gens mis en scène dans *L'Hôtel du Libre-Échange* (1894), dernière collaboration avec Desvallières en dépit du succès considérable de la pièce qui déclenche des rires couvrant la voix des acteurs contraints à la pantomime. La création du *Dindon* (1896), construit comme *Un fil* autour d'un deuxième acte délirant sur le mariage, est accompagnée de celle de courtes pièces puis d'un nouveau triomphe (*La Dame de chez Maxim*), suivi notamment de *La Puce à l'oreille* (1907) et d'*Occupe-toi d'Amélie* (1908) qui témoignent toujours autant de son attention à la mise en scène. Après Hortense a dit « *Je m'en fous !* » en 1916, Georges Feydeau se consacre surtout à la lecture et à la peinture. La syphilis emportera en 1921 ce dramaturge prolifique.





LA METTEUSE EN SCÈNE

Metteuse en scène, actrice au théâtre et au cinéma, Lilo Baur débute à Londres au Royal National Theatre avec Katie Mitchell puis Richard Oliver. En 1989, elle rejoint la compagnie Complicite avec Simon McBurney et y joue notamment dans *The Three Lives of Lucie Cabrol* (Dora Award de la meilleure actrice, prix de la meilleure actrice du Manchester Evening News). En France, elle joue pour Peter Brook, dont elle est la collaboratrice artistique sur *Fragments* et *Warum Warum*. Au théâtre, Lilo Baur met en scène en

Grèce, Espagne, Italie, Suisse... Elle monte *Fish Love* d'après Tchekhov, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, *Le 6e Continent* de Daniel Pennac. Ces dernières années, elle collabore avec le metteur en scène et dramaturge Hideki Noda au Tokyo Metropolitan Theatre, ainsi que Jean-Yves Ruf avec lequel elle met en scène *En se couchant, il a raté son lit* de Daniil Harms au Théâtre Gérard-Philipe. Elle met également en scène plusieurs opéras dont récemment *La Conférence des oiseaux* de Michaël Levinas avec L'Ensemble 2e2m. *La Puce à l'oreille* est la cinquième mise en scène de Lilo Baur à la Comédie-Française, après *Le Mariage de Gogol* en 2010, *La Tête des autres* de Marcel Aymé en 2013 (prix Beaumarchais du Figaro du meilleur spectacle), *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca en 2015 et *Après la pluie* de Sergi Belbel en 2017.

LE RÉALISATEUR

Réalisateur spécialisé dans la captation de spectacles vivants, Dominique Thiel a notamment filmé en direct *L'Acte inconnu* de Valère Novarina dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon en 2007, *Le Suicidé* de Nikolai Erdman mis en scène par Patrick Pineau dans la Carrière de Boulbon en 2011 ou encore l'immense succès populaire que fut la mise en scène d'*Un fil à la patte* de Feydeau par Jérôme Deschamps en 2011 à la Comédie-Française. Pour Pathé-Live ! Comédie-Française, il a filmé *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, *Les Fourberies de Scapin* de Molière ainsi que *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, trois pièces mises en scène par Denis Podalydès.



2

DÉDOUBLEMENT ET RÉPÉTITIONS :
LA FOLIE COMIQUE.

Le foisonnement des quiproquos : *La Puce à l'oreille* tire sa force comique d'une logique d'accumulation de quiproquos mise en place dès le début de l'intrigue avec la méprise concernant les bretelles oubliées par Camille Chandebise à l'Hôtel du Minet-Galant et que lui avait données son oncle Victor-Emmanuel. Le piège que veut tendre Raymonde à son mari, persuadée qu'il la trompe, donne lieu à un autre quiproquo autour de la lettre (Histangua reconnaissant l'écriture de sa femme, croit désormais que sa femme a un amant). S'ensuit une série d'erreurs qui s'ajoutent les unes aux autres dans une frénésie cumulative, révélant l'aveuglement de tous les personnages et faisant ainsi le tableau d'une bourgeoisie ridiculisée par ses pulsions et ses fausses certitudes. Ainsi, lorsque Victor-Emmanuel croit percer le mystère de la lettre, il la croit adressée à Tournel et l'envoie à sa place au rendez-vous, ce qui ouvre une nouvelle vanne aux quiproquos à l'acte II.

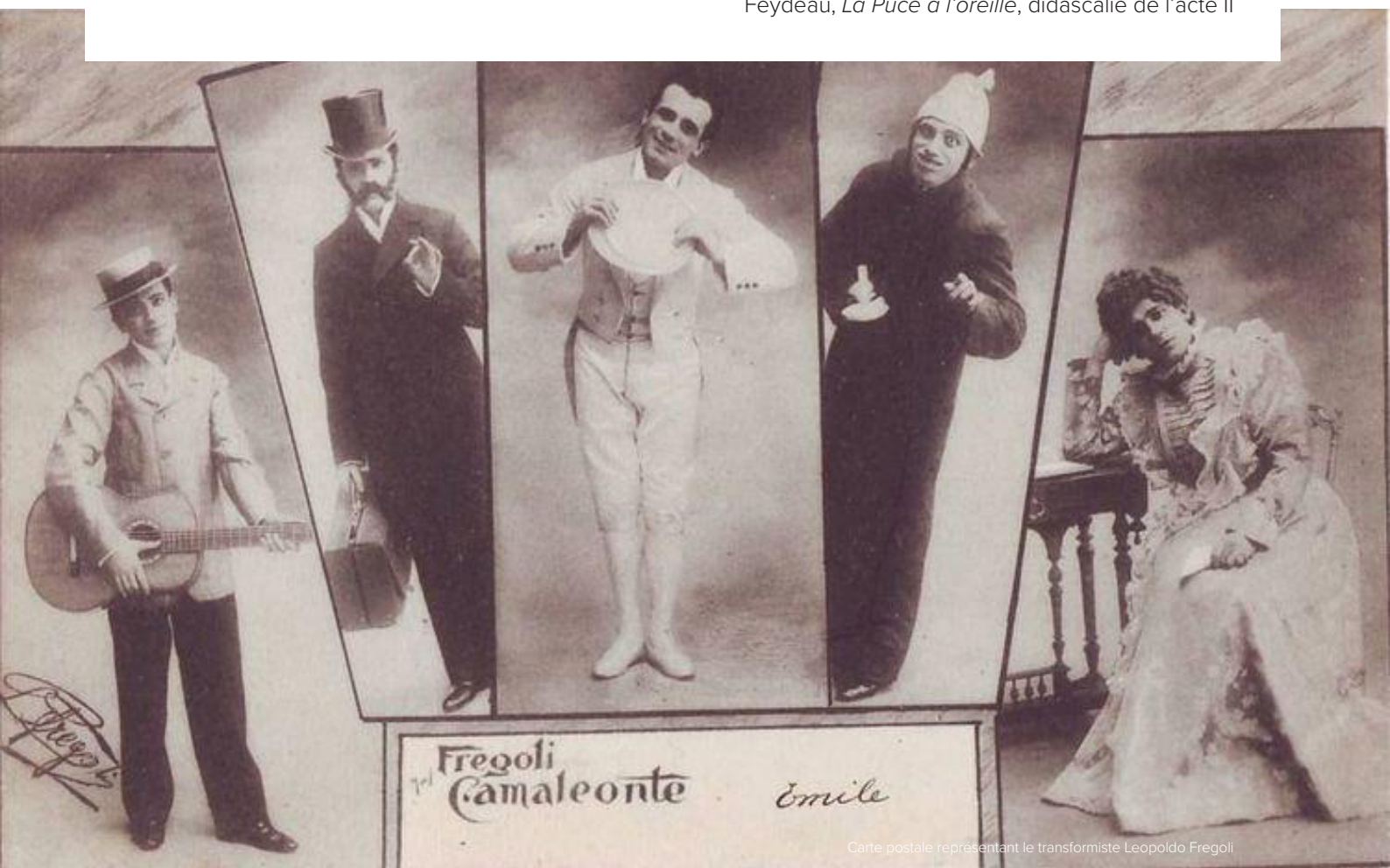
Le quiproquo le plus puissant de la pièce est celui qui apparaît à l'acte II, et qui n'est, contrairement aux autres, pas préparé en avance. Il fonctionne ainsi comme une surprise, un élément presque merveilleux : l'identité physique de Victor-Emmanuel et de Poche, le serviteur ivrogne de l'Hôtel du Minet-Galant. Feydeau renoue ici avec la longue tradition des pièces à sosies qui remonte à la comédie antique (*Les Menechmes* de Plaute) et qu'on retrouve aussi bien chez Shakespeare (*La Comédie des erreurs*, *La Nuit des rois*) que chez Rotrou (*Les Sosies*) ou Molière (*Amphitryon*). En faisant jouer les deux personnages par le même acteur, il offre au comédien l'occasion d'une performance où il peut déployer sa palette et sa virtuosité au gré des transformations rapides inspirées par le transformiste Leopoldo Fregoli qui s'était produit à Paris dès 1896. Feydeau recommande ainsi l'emploi de costumes truqués, pour assurer l'illusion et opérer les renversements burlesques liés à la confusion du bourgeois respectable et du serviteur aviné.

« Tout ça c'est des
aquipropos »
(Poche, acte II,
scène 7)

« Transformations de Chandebise et de Poche. — Dans cet acte, l'artiste chargé du rôle de Chandebise aura à incarner alternativement ce personnage et celui de Poche. Pour ce faire, des costumes truqués sont nécessaires. Dès le lever du rideau, l'artiste aura sous les effets de Poche, son costume de Chandebise qu'il ne quittera du reste de la soirée. Le costume de Poche est composé d'un pantalon de livrée vert bouteille ou bleu de capote d'infanterie (enfin peu voyant) d'un gilet semblable à boutons de cuivre, d'une chemise de cotonnade rose et de chaussons en feutre noir assez montants ; les chaussons, bien entendu sont mis par-dessus les bottines vernies ; quand à la chemise elle n'est qu'apparente, ce sont des manches

partant de l'emmanchure du gilet, et un devant à col rabattu, cousu à l'ouverture du gilet. Un tablier et un foulard blanc complètent ce costume. C'est dans cette tenue que l'artiste jouera toute la première partie de l'acte jusqu'à la dernière scène de Poche avant la première entrée de Chandebise. À partir de là, chaque fois qu'il aura à revenir en Poche, comme il faut que les changements soient rapides, il aura un gilet et un pantalon semblables aux premiers mais ceux-là complètement truqués, s'ouvrant par derrière et fermant à ressorts. (Au surplus nous conseillons pour la confection de cette livrée spéciale de s'adresser à Fashionable House, 16, boulevard Montmartre qui l'a exécuté pour le Théâtre des Nouveautés.) »

Feydeau, *La Puce à l'oreille*, didascalie de l'acte II



Dans la mise en scène de Lilo Baur, Serge Bagdassarian joue les deux personnages offrant deux compositions virtuoses, allant jusqu'à parfumer de façon différentes ses deux costumes pour distinguer à tous niveaux les deux personnages antithétiques qu'il doit jouer (voir interview Pathé Live !). L'acte III, reposant ainsi sur la substitution de Poche à Chandebise, tire ainsi sa force comique non seulement de la situation mais également du jeu de l'acteur, exagérant l'inconvenance des manières du pochard dans le salon bourgeois, non sans rappeler l'extravagance et la présence critique de Boudu joué par Michel Simon dans le film de Jean Renoir, *Boudu sauvé des eaux*, 1932



« J'aime beaucoup le contre-emploi ; j'essaie d'emmener les comédiens à des endroits où on a moins l'habitude de les voir, de faire ressortir le potentiel comique de certains d'entre eux parfois cantonnés dans des rôles de jeune premier ou dans des rôles tragiques. C'est ainsi que j'ai pensé à Serge Bagdassarian – avec qui j'avais travaillé pour *La Tête des autres* de Marcel Aymé (au Théâtre du Vieux-Colombier en 2013) – pour le rôle de Victor-Emmanuel Chandebise, assureur d'une compagnie internationale, et celui de son sosie Poche, un homme paumé et alcoolique qui s'est engagé dans l'armée ou dans la légion et qui obéit aveuglément à Ferrailon, le propriétaire de l'hôtel. J'ai demandé à Serge de marquer la différence entre les personnages tant par la voix que dans son corps pour donner l'impression qu'il joue dans deux pièces simultanément. »

Lilo Baur

Une dramaturgie de la répétition et l'excès :

Chez Feydeau, le vaudeville devient frénétique et repose sur une mécanique comique qui a tendance à s'emballer, voire à se dérégler. Son principe récurrent, qui joue à tous les niveaux de la pièce est celui de la répétition (voir à ce sujet Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*) qui touche l'action, les mouvements, les gestes mais aussi le langage. Ces répétitions visent un véritable effet de saturation. Dans le deuxième acte par exemple, on trouve une série répétitive d'entrées, de sorties et de dissimulations qui portent jusqu'au délire le motif du chassé-croisé. Feydeau noue ensemble comique de caractère et comique de répétition, en affublant certains de ses personnages de tics de langage, d'infirmité ou bien encore d'accent. C'est le cas pour l'impétueux Histangua (Jérémy Lopez), qui possède tous les attributs stéréotypés du latin sanguin et déforme les mots par son accent (« Que je la toue, que je l'occisse ! »), pour Rugby (Birane Ba) qui ne fait que répéter « Nobody called ? » et bien sûr pour Camille (Jean Chevalier) dont l'infirmité fait de ses phrases une accumulation répétitive de voyelles. Outre le fait que ces répétitions semblent symptomatiques d'un dérèglement psychique, qui, au-delà des personnages, est celui de la société tout entière que représente le théâtre de Feydeau, elles nourrissent une folie comique qui s'appuie sur des « clous » où les acteurs doivent accomplir de véritables performances. À la fin de l'acte II, la jalousie d'Histangua, qui s'exprime par ses bonds, ses va-et-vient et ses menaces proférées avec l'accent espagnol, finit d'hystériser littéralement le plateau. Dans



Serge Bagdassarian, Sébastien Poudroux, Anna Cervinka

l'acte III, c'est la tirade spectaculaire de Camille, sans faux palais, qui constitue le morceau de bravoure final dans une accumulation de sons vocaliques répétés qui mène comiquement le langage au bord de ce qui le menace : l'absence de signification.

LECTURE

La Puce à l'oreille, acte II, scène 7 « C'est pourtant l'évidence même ! »

TOURNEL, bondissant à l'extrême gauche :
Chandebise !

RAYMONDE : Mon mari ! Je suis perdue !

TOURNEL, allant vivement au lit et les mains jointes,
à Poche qui, toujours assis sur le lit, les considère,
abruti : Mon ami ! Mon ami ! Ne crois pas ce que tu
vois !...

RAYMONDE, id : Grâce ! Grâce ! Ne condamne pas
sans m'entendre.

POCHE, ahuri : Hein ?

TOURNEL, avec volubilité : Les apparences nous
accablent, mais je te jure que nous ne sommes pas
coupables.

RAYMONDE, id : Oui ! Il dit la vérité ! Nous ne
pensions ni l'un ni l'autre à nous rencontrer.

TOURNEL, id : Tout ça, c'est la faute de la lettre !

RAYMONDE, id : La lettre, oui !... C'est moi, moi qui
suis cause de tout ! Je l'avais fait écrire parce que...

TOURNEL : Voilà ! voilà ! c'est l'exacte vérité !

RAYMONDE, s'agenouillant sur la marche : Oh !
je t'en demande pardon !... Je croyais que tu me
trompais.

POCHE : Moi !...

RAYMONDE Ah ! dis-moi, dis-moi que tu me crois ;
que tu ne doutes pas de ma parole.

POCHE : Mais oui ! Mais oui ! (Se tordant.) Mais
qu'est-ce qu'ils ont ?

RAYMONDE, reculant effrayée par ce rire idiot qui
lui paraît sardonique ; et avec énergie : Ah ! je t'en
prie, Victor-Emmanuel... ne ris pas comme ça ! ton
rire me fait mal.

POCHE, à qui l'injonction de Raymonde a coupé le
rire comme avec un couteau : Mon rire ?

RAYMONDE, revenant à lui : Ah ! Oui ! Je vois !... Je
vois !... tu ne me crois pas...

TOURNEL, faisant pendant à Raymonde de l'autre
côté de Poche : C'est pourtant l'évidence même !

RAYMONDE : Ah ! mon Dieu, comment te convaincre !

POCHE, brusquement se levant et redescendant en scène : Écoutez ! Je vous demande pardon, mais il faut que j'aille porter ce vermouth au 4.
Il fait mine de gagner la porte.

RAYMONDE, qui est descendue à sa suite, le faisant pivoter par le bras et l'amenant face à elle. — impérativement : Victor-Emmanuel !... qu'est-ce que tu as ?

POCHE, étonné : Moi ?

TOURNEL, qui a suivi le mouvement, faisant pivoter Poche à son tour de façon à le retourner face à lui : Je t'en prie, mon ami !... Dans un instant aussi grave, nous parler de vermouth... !

POCHE : Mais faut bien ! le 4 l'attend ! Tenez, v'là la bouteille.

RAYMONDE : Oh ! non, assez ! assez de cette comédie !... Ah ! tiens, injurie-moi, bouscule-moi, bats-moi ! (Elle tombe à ses pieds.) Mais j'aime mieux tout que ce calme effrayant.

TOURNEL, tombant comme Raymonde aux pieds de Poche : Ah ! bien celle-là par exemple ! (À Raymonde.) Mais je vous assure, Madame...

RAYMONDE, douloureusement : Ah ! tu vois ! tu vois ! tu ne me tutoies plus !

POCHE : Moi ?

RAYMONDE, lui saisissant les mains et sur un ton suppliant : Oui, dis-moi tu !

TOURNEL, id, de l'autre côté : Dis-lui tu !

POCHE, tout en se mettant également à genoux pour être à leur hauteur : Ah ?... Oh ! Je veux bien !... (Reprenant.) Mais je t'assure, madame...

TOURNEL : Oh ! mais pas « madame », tu as l'air de parler belge... Appelle-là Raymonde, voyons !...

POCHE : Ah ? bon...
(Reprenant.) Je t'assure, Raymonde...

RAYMONDE : Ah ! Dis... dis que tu me crois !

POCHE, avant tout ne voulant pas la contrarier :
Mais oui, je te crois !

TOURNEL : À la bonne heure !

RAYMONDE, avec élan : Alors, embrasse-moi, voyons !... embrasse-moi.

POCHE, n'en croyant pas ses oreilles : Hein !... moi ?

RAYMONDE : Embrasse-moi, ou je croirai que tu m'en veux toujours !

POCHE : Oh ! je veux bien !...

PROLONGEMENT

Molière, *Amphitryon*,
acte III, scène 2
« Comment ?
Amphitryon est
là-dedans ?

MERCURE :

Comme l'amour ici ne m'offre aucun plaisir,
Je m'en veux faire, au moins, qui soient d'autre
nature ; Et je vais égayer mon sérieux loisir,
À mettre Amphitryon hors de toute mesure.
Cela n'est pas d'un Dieu bien plein de charité :
Mais aussi n'est-ce pas ce dont je m'inquiète ;
Et je me sens, par ma planète,
À la malice un peu porté.

AMPHITRYON : D'où vient donc qu'à cette heure on
ferme cette porte ?

MERCURE : Holà, tout doucement. Qui frappe ?

AMPHITRYON : Moi.

MERCURE : Qui, moi ?

AMPHITRYON : Ah ! ouvre.

MERCURE : Comment, ouvre ?

Et qui donc es-tu, toi ;

Qui fais tant de vacarme, et parles de la sorte ?

AMPHITRYON : Quoi ! tu ne me connais pas ?

MERCURE : Non :

Et n'en ai pas la moindre envie.

AMPHITRYON : Tout le monde perd-il aujourd'hui la
raison ? Est-ce un mal répandu ? Sosie, holà, Sosie.

MERCURE : Hé bien, Sosie : oui, c'est mon nom.
As-tu peur que je ne l'oublie ?

AMPHITRYON : Me vois-tu bien ?

MERCURE : Fort bien. Qui peut pousser ton bras, À
faire une rumeur si grande ?
Et que demandes-tu là-bas ?

AMPHITRYON : Moi, pendard, ce que je demande ?

MERCURE : Que ne demandes-tu donc pas ? Parle,
si tu veux qu'on t'entende.

AMPHITRYON : Attends, traître, avec un bâton
Je vais là-haut me faire entendre ; Et de bonne
façon t'apprendre
À m'oser parler sur ce ton.

MERCURE : Tout beau. Si pour heurter, tu fais la
moindre instance,
Je t'enverrai d'ici des messagers fâcheux.

AMPHITRYON : Ô Ciel ! vit-on jamais une telle

insolence ?
La peut-on concevoir d'un serviteur ; d'un gueux ?

MERCURE : Hé bien ! qu'est-ce ? M'as-tu tout parcouru par ordre ?
M'as-tu de tes gros yeux assez considéré ? Comme il les écarquille, et paraît effaré ! Si des regards on pouvait mordre,
Il m'aurait déjà déchiré.

AMPHITRYON : Moi-même je frémis de ce que tu t'apprêtes,
Avec ces impudents propos.
Que tu grossis pour toi d'effroyables tempêtes !
Quels orages de coups vont fondre sur ton dos !

MERCURE : L'ami, si de ces lieux tu ne veux disparaître,
Tu pourras y gagner quelque contusion.

AMPHITRYON : Ah ! tu sauras maraud, à ta confusion,
Ce que c'est qu'un valet, qui s'attaque à son maître.

MERCURE : Toi, mon maître ?

AMPHITRYON : Oui, coquin. M'oses-tu méconnaître ?

MERCURE : Je n'en reconnais point d'autre,
qu'Amphitryon.

MERCURE : Amphitryon ?

AMPHITRYON : Sans doute.

MERCURE : Ah ! quelle vision !
Dis-nous un peu. Quel est le cabaret honnête,
Où tu t'es coiffé le cerveau ?

AMPHITRYON : Comment ? encor ?

MERCURE : Était-ce un vin à faire fête ?

AMPHITRYON : Ciel !

MERCURE : Était-il vieux, ou nouveau ?

AMPHITRYON : Que de coups !

MERCURE : Le nouveau donne fort dans la tête,
Quand on le veut boire sans eau.

AMPHITRYON : Ah ! je t'arracherai cette langue,
sans doute.

MERCURE : Passe, mon cher ami, crois-moi ;
Que quelqu'un ici ne t'écoute.

Je respecte le vin : va-t'en, retire-toi ;
Et laisse Amphitryon dans les plaisirs qu'il goûte.

AMPHITRYON : Comment ! Amphitryon est là dedans ?

MERCURE : Fort bien :
Qui couvert des lauriers d'une victoire pleine, Est auprès de la belle Alcmène,
À jouir des douceurs d'un aimable entretien. Après le démêlé d'un amoureux caprice,
Ils goûtent le plaisir de s'être rajustés.
Garde-toi de troubler leurs douces privautés, Si tu ne veux qu'il ne punisse
L'excès de tes témérités.

QUESTIONS

1. Tentez de résumer la pièce et d'en lister les quiproquos. Est-ce chose aisée ? Pourquoi ?
2. Lilo Baur a-t-elle suivi à la lettre la didascalie de Georges Feydeau pour Poche-Chandebise ? Comment sont rendues possibles selon vous les métamorphoses de l'acteur Serge Bagdassarian ?
3. Faites une comparaison des personnages sosies dans une pièce de votre choix en étudiant leurs caractéristiques physiques et morales. Pourquoi selon vous ce motif est-il particulièrement prisé par le théâtre comique ?

3

ESPACE GÉOMÉTRIQUE, CORPS ÉLASTIQUES

Intérieur de la Vandamm House dans *La Mort aux trousses* d'Hitchcock (1959)

« La pièce se passe au mois de juin ; le 1^{er} et le 3^e acte à Paris ; 2^e acte à Montretout. »

Feydeau, *La Puce à l'oreille*, didascalie initiale.

« La grande bourgeoisie se trouve partout, j'ai donc eu l'idée de quitter le contexte parisien. En voyant le film de Peter Sellars *La Panthère rose* (1963) dans lequel des gens aisés passent leurs vacances dans une station de ski, l'idée de s'éloigner de Paris s'est renforcée et a été définitivement adoptée. J'avais envie d'un intérieur bourgeois avec une grande baie vitrée à travers laquelle on voit la neige. Un contraste entre le calme à l'extérieur et l'hystérie dans l'appartement. » Lilo Baur

Les années 1960 : Lilo Baur choisit non seulement de quitter le contexte parisien initialement prévu par Feydeau mais transpose également temporellement l'intrigue dans le contexte des années 1960, de manière à la rapprocher du spectateur tout en maintenant une forme de distance dans laquelle peut se loger le comique. Les années 1960 sont l'époque où les intérieurs bourgeois ont assimilé les leçons du fonctionnalisme architectural et intégré les objets design produits en série. Les panneaux de bois qui recouvrent les murs, la cheminée en pierre, la grande baie vitrée, le fauteuil, le canapé, la table basse rappellent autant la Vandamm House de *La Mort aux trousses* d'Hitchcock (1959) que les visions des intérieurs modernes chez Tati dans *Mon oncle* ou encore *Playtime*. Ce décor, ainsi que les costumes créés pour la pièce, sont nourris de références qui sont, pour l'équipe artistique comme pour le spectateur, moins théâtrales que cinématographiques et télévisuelles : Lilo Baur, avec Agnès Falque et Andrew D. Edwards dit s'être inspirée des films de Peter Sellars, de Tati mais aussi de *Madmen*, célèbre série des années 2000 dont les personnages travaillent dans une agence de publicité



Act. 1



Sébastien Poudroux, Serge Bagdassarian, Alexandre Pavloff

dans les années 1960. Au-delà de l'esthétique *vintage*, il s'agit par cette transposition de faire entendre la persistance d'une époque à l'autre de certaines représentations qui nourrissent les rapports hommes-femmes (le sexisme : « toutes les femmes écrivent de la même façon » selon Victor-Emmanuel) et maîtres-serviteurs (le mépris social à travers le personnage de Ferrailon notamment), de certains réflexes hypocrites et autres mécanismes de refoulement, et d'interroger leur survivance encore de nos jours.



Agnès Falque : « J'ai parcouru des magazines tels que *Paris-Match* et des revues de mode de l'époque comme *Elle* et *Le Jardin des modes*, regardé des films tels que *Diamants sur canapé* de Blake Edwards (1961), *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner (1963), *La Panthère rose* de Blake Edwards (1964), *Playtime* de Jacques Tati (1967), et des séries comme *Ma sorcière bien-aimée* et *Les Saintes chéries*. J'ai également consulté les archives de British Pathé qui m'ont renseignée sur le mode de vie, la mode et la décoration de l'époque. »

Les deux décors (la villa, l'hôtel) offrent ainsi au jeu un espace géométrisé, fonctionnel, structuré. Mais cette rationalité du décor est perturbée par les objets insolites qu'on y trouve et qui renvoient eux aussi aux années 1960, dans leur tendance au *kitsch* cette fois : le tapis tigre, le coucou ou encore le globe porte-bouteille qui joue une musique western à chaque fois qu'on l'ouvre et qui renvoie à un souvenir d'enfance de la metteuse en scène elle-même. La mise en scène déploie grâce à ces accessoires incongrus un véritable comique des objets hérités de la comédie américaine comme le tapis tigre que Charlott ivre croit vivant dans *Charlott rentre tard* et au-dessus de la tête duquel Lucienne et Raymonde sautent régulièrement.

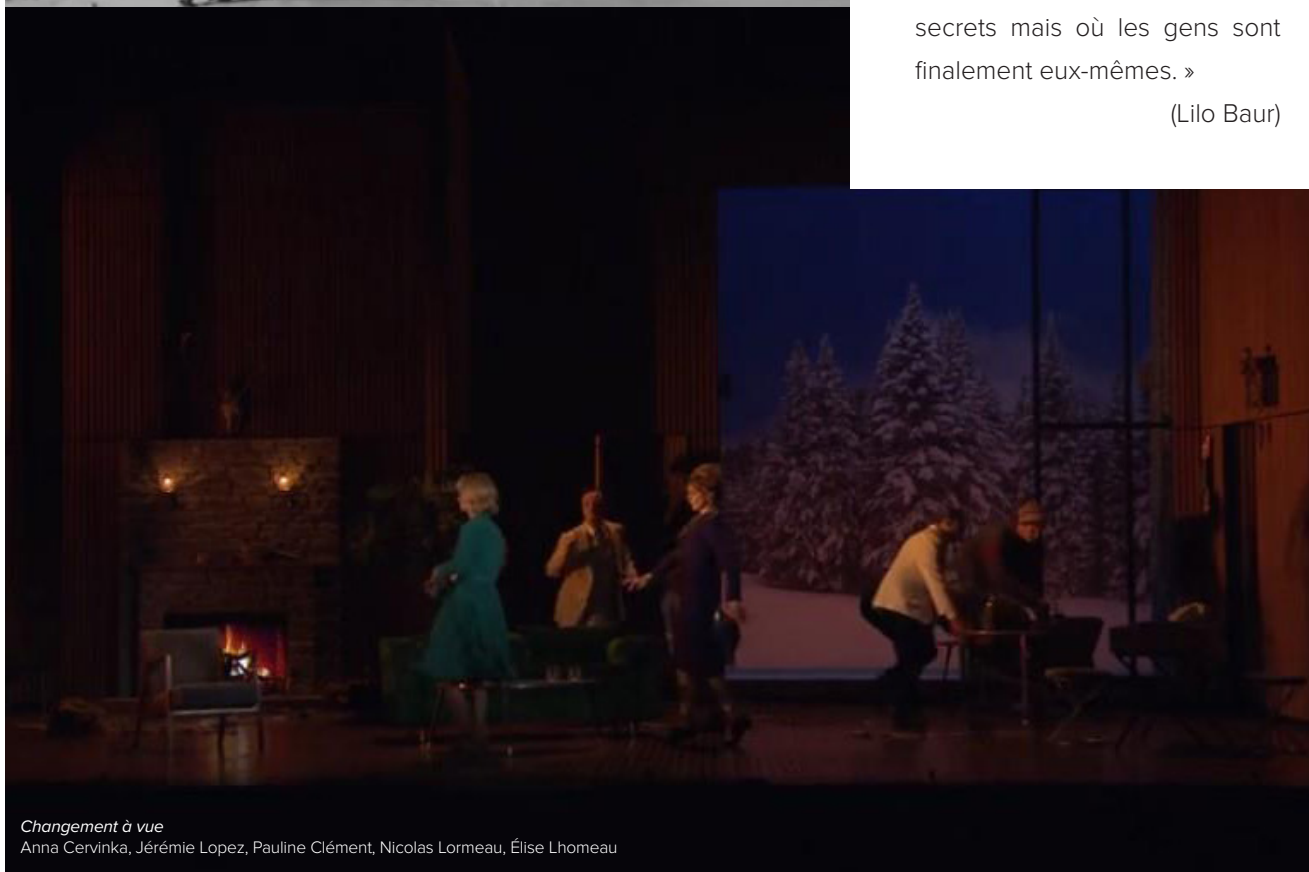




Charlot rentre tard (One a.m.) 1916

Selon Lilo Baur, ces deux décors sont en miroir l'un de l'autre, ce qui explique que les matières et les couleurs y soient semblablement les mêmes. On passe d'ailleurs de l'un à l'autre par deux fois (entre l'acte I et l'acte II puis entre l'acte II et l'acte III) par un changement à vue au cours desquels les acteurs participent au changement de décor, assurant la continuité symbolique entre les deux espaces. « On observe un effet miroir entre l'appartement des Chandebise, antre supposé de la franchise mais qui se révèle être un haut-lieu de faux-semblants, et l'hôtel du Minet-Galant, censé abriter des comportements secrets mais où les gens sont finalement eux-mêmes. »

(Lilo Baur)



Changement à vue

Anna Cervinka, Jérémie Lopez, Pauline Clément, Nicolas Lormeau, Élise Lhomeau

La tournette : Feydeau met au point un système savant pour ménager les surgissements intempestifs de l'acte II. Il s'agit d'une tournette dont le mécanisme est minutieusement décrit dans la didascalie qui ouvre l'acte et qui permet de changer à vue le décor de la chambre pour faire disparaître les amants et les remplacer par Baptistin (Bakary Sangaré), un homme qui feint d'être malade. La frénésie comique du deuxième acte repose largement sur le dérèglement de ce procédé d'escamotage qui va enchaîner les apparitions et les disparitions pour former des rapprochements improbables (Tournel au lit avec Baptistin), créer de nouveaux quiproquos (Poche pris pour Chandebise) et opérer des expositions embarrassantes (Lucienne, Poche et Baptistin dans le lit face à Histangua). La tournette devient un véritable manège, une mécanique folle qui endiable le rythme du vaudeville pour accumuler des coups de théâtre chaque fois plus surprenants.

« De chaque côté du lit, dans l'encadrement du panneau du fond, et placé à hauteur d'œil, un bouton de sonnette électrique. Ces boutons doivent être faits de la façon suivante : le bouton sur lequel on presse, large et peint en noir ; la rondelle de bois qui complète ce bouton peinte en laqué blanc ; le tout appliqué sur une plaque mince et rectangulaire en bois laqué blanc de quatorze centimètres de large sur quinze de hauteur. Tracer un filet noir à un centimètre du bord intérieur de la plaque, puis un second filet parallèle au précédent et à un centimètre de ce dernier ; puis enfin un filet en circonférence à un demi-centimètre de la rondelle de bois qui est appliquée sur la plaque ; tout ceci afin de donner de loin à ces sonnettes l'aspect d'une cible. Ces boutons actionnent, quand on les presse, des grelots de bois placés en coulisse, par lesquels les machinistes sont avertis chaque fois qu'ils ont à faire manœuvrer la tournette du lit. Voici en quoi consiste cette tournette : dans la marche sur laquelle repose le lit, se trouvent enchassés deux disques ; l'un, celui du dessous, fixe et horizontal, de façon à corriger la pente de la scène ; l'autre superposé, mobile et roulant sur galets feutrés ou caoutchoutés. Le panneau du mur forme le diamètre de ce disque ; de sorte que lorsque les machinistes au moyen d'un fil actionné par un tambour font pivoter ce disque, le panneau et le lit tournent avec lui et font place au panneau et au lit de la pièce voisine ; ces deux panneaux et ces deux lits doivent donc être identiques. La tête de ces lits, quand ils sont en scène, doit être du côté de la fenêtre, le pied par conséquent du côté de la porte. Pour cacher tout interstice entre le panneau et son encadrement mettre des joints en caoutchouc qui serviront en même temps à amortir le choc à l'arrêt. Le mouvement de la tournette est en va et vient et ne fait par conséquent jamais le tour complet. Étant donné le lit qui est en scène au lever du rideau, chaque fois qu'on fera venir l'autre dans lequel est couché Baptistin, il arrivera de gauche à droite, et inversement s'en retournera de droite à gauche. »

Feydeau, *La Puce à l'oreille*, didascalie de l'acte II

Élasticité des corps, élasticité du temps :

Les lignes pures et la géométrie des deux décors vont accueillir des corps dont les mouvements déploient des tendances parfaitement inverses. Le travail de la metteuse en scène encourage les acteurs à un jeu physique, qui mêle la danse et le sport, pour produire des mouvements et des postures dont l'élasticité rappelle l'art de la pantomime et le dynamisme du corps burlesque des années 1920 mais également la souplesse graphique des figures dans les *cartoons* américains des années 40 et 50, chez Tex Avery notamment. Les gestes sont volontairement exagérés, exécutés de manière réflexe, gauches ou inconvenants, les mouvements sont répétés, étirés à outrance, les sauts et les courses sont fréquents : la mise en scène modèle les corps comme autant de figures dessinées (les couleurs soutenues des costumes contribuent à cet effet), allongeables, modifiables, déplaçables, escamotables à souhait. Le travail sur l'horizontalité (les acteurs sont souvent disposés sur toute la largeur du plateau qu'il peuvent traverser en courant) marque encore l'influence du cinéma sur la mise en scène. Les corps, dérégés par leurs pulsions (désir sexuel de Tournel, jalousie de Histangua, alcoolisme de Poche et Baptistin...) provoquent ainsi un dérèglement de l'espace par leurs bonds, leurs surgissements, leurs mouvements syncopés, voire leur exhibition (Dr Finache). Les scènes collectives, par leur comique à la fois anarchique et chorégraphié, rappellent inévitablement les grandes scènes de pagaille des films des années 1960 comme la séquence finale de *The Party* ou bien la séquence du restaurant dans *Playtime*.

Cette élasticité est également temporelle : sensible aux variations de rythme de la pièce de Feydeau, Lilo Baur ménage des changements de vitesse qui empruntent eux aussi au cinéma. C'est le cas notamment de la transition en « slow



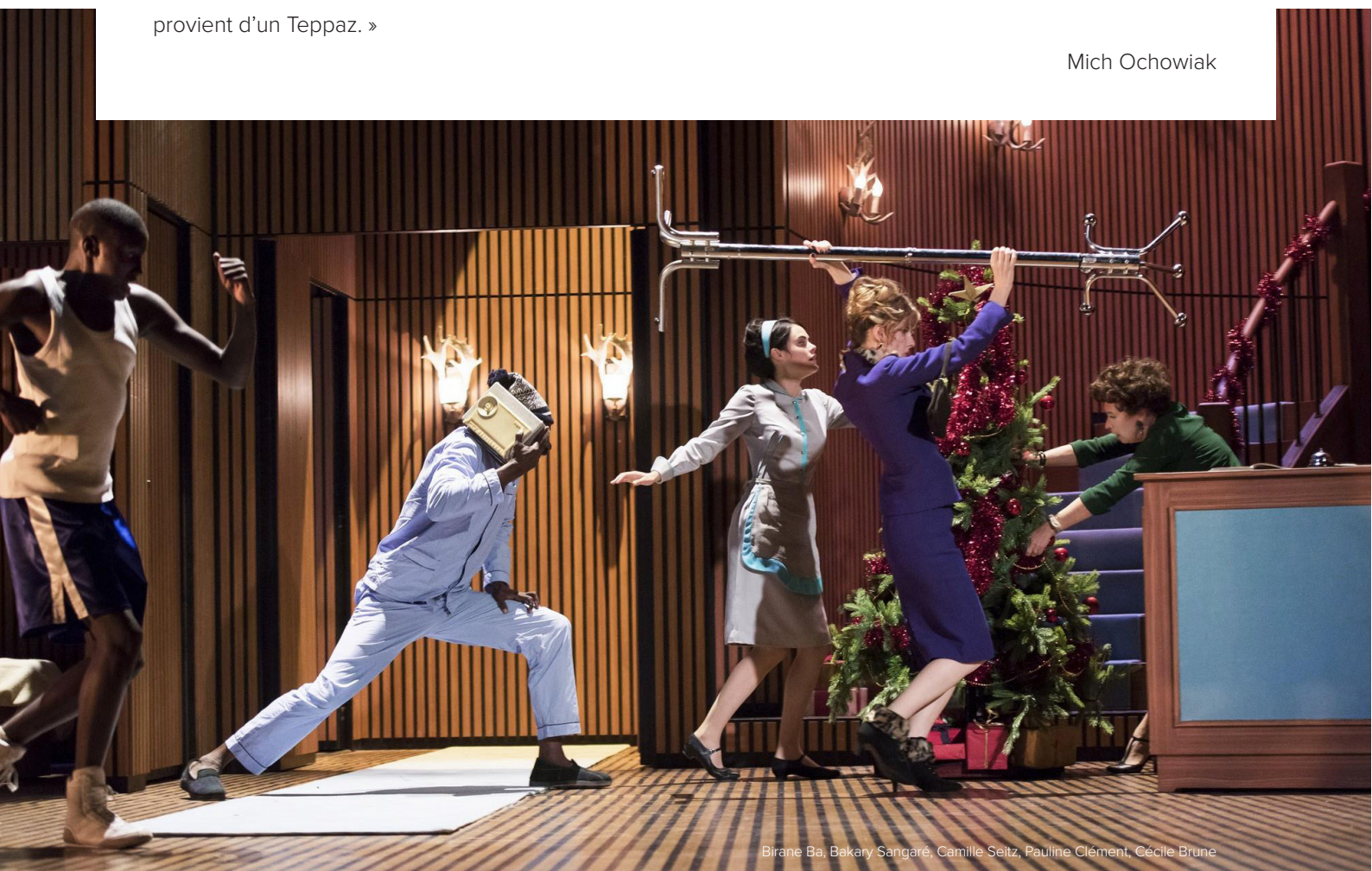
motion » qui fait passer de l'acte II à l'acte III au gré d'un nouveau changement de décor à vue. Les corps s'étirent visuellement en même temps que s'étire la durée de leur mouvement, mimant un ralenti cinématographique qui advient à un moment de grande précipitation des uns et des autres et de multiplication des actions sur le plateau.



Musicalité : La musique et la danse sont au cœur de la mise en scène (la pièce s'ouvre sur Camille dansant sur du madison) et le choix de la bande-son du spectacle contribue autant à la transposition voulue par Lilo Baur qu'à l'accentuation du comique. Les bruitages contribuent eux aussi au burlesque par leur répétition (coucou du premier acte) ou les effets de *mickeymousing* qu'ils engendrent (la sonnette ponctuant les coups de poings de Rugby dans l'acte II). Mais le texte également participe au concert de la mise en scène : par ses répétitions, ses syncopes, le rythme de ses dialogues, les parlures des uns et des autres, la langue de Feydeau est une langue d'une grande musicalité, qui vient moduler le caractère mécanique des ficelles du vaudeville.

« À la première lecture de la pièce, j'ai pensé à un morceau du Big Band, dirigé par le pianiste Count Basie, dans lequel plusieurs soli s'enchaînent. L'écriture de Feydeau est en elle-même musicale et rythmée, je pense donc accompagner la mise en scène de Lilo Baur plutôt en contrepoint, créant des tensions, marquant des pauses par-ci ou des respirations par-là. Déplacer l'intrigue dans les années 1960 revient en quelque sorte à montrer la société bourgeoise française qui fonctionnait encore selon les mentalités et les mœurs de l'époque de Feydeau mais qui lorgnait déjà sur l'« American way of life ». Nous avons pensé que l'univers musical qui collerait le mieux serait une sorte de mélange entre l'interlude du *Petit-train rébus* (par Marc Taynor) qui passait à la télévision, les musiques des films de Jacques Tati, l'univers des yéyés en passant par les vinyles que mes parents mettaient pour danser à Noël : du madison, du mambo, du twist et du cha cha cha. C'était la bande originale d'une France naïve et heureuse. Comme pour *La Maison de Bernarda Alba*, je vais utiliser les craquements de vinyle, mixer des larsens aux pistes de cordes. Le spectateur aura l'impression que la musique provient d'un Teppaz. »

Mich Ochowiak



Birane Ba, Bakary Sangaré, Camille Seitz, Pauline Clément, Cécile Brune

LECTURE

Feydeau,
La Puce à l'oreille,
acte II, scène 16
« Ouvrez ! Ouvrez,
qué yo vous toue ! »...

POCHE, arrivant de gauche : Eh bien ! qu'est-ce qui crie comme ça !

LUCIENNE, sortant de chez Rugby serrée de près par lui : Voulez-vous me laisser, impudent personnage ! Elle se retourne le repousse et lui envoie une gifle.

RUGBY : Again !... Aoh ! it's disgusting ! Il réintègre sa chambre.

POCHE : Bien touché.

LUCIENNE, se précipitant vers Poche : Ah ! Monsieur Chandebise !

POCHE : Quoi ?

LUCIENNE : C'est le ciel qui vous envoie ! Sauvez-moi ! Cachez-moi !

POCHE : Qu'est-ce qu'il y a, madame ?

LUCIENNE, s'affaissant à moitié contre la poitrine de Poche : Mon mari me poursuit... il veut me tuer !...

POCHE, sursautant : Qu'est-ce que vous dites !

LUCIENNE : Oh ! sauvez-moi... Sauvez-moi !

POCHE, la soutenant dans son bras droit : Tenez, tenez ! par ici la sortie. Tout en parlant ils ont gagné à petits sauts de côté, l'un tenant l'autre, jusqu'à l'escalier. Là Poche fait passer Lucienne et tous deux descendent quelques marches.

VOIX DE HISTANGUA, dans les dessous : Ah ! Caramba ! yo vous tiens !

LUCIENNE, reparaisant comme une folle suivie de Poche : Le voici ! (Allant à la porte de droite premier plan.) Ouvrez ! ouvrez !

CAMILLE, pesant de tout son poids contre la porte : On n'entre pas !

POCHE : Dépêchez-vous !... (Éperdue, elle va du côté de la chambre de Rugby.) Non pas par là ! c'est l'Anglais !

LUCIENNE : Mais où ? où ?

POCHE : Là, chez Baptistin !

HISTANGUA, dont on n'a pas cessé d'entendre les imprécations dans les dessous pendant tout

ce qui précède, surgissant en scène comme un énergumène : Inouïlle dé vous cacher ! Yo vouss ai vus !

EUGÉNIE, sortant de chez Olympe : Vous demandez, monsieur ?

HISTANGUA : M. Chandébisse et la dame qui l'est avec !

EUGÉNIE, indiquant la chambre où est Camille : Là, monsieur. Dans cette chambre. **Elle sort de gauche.**

HISTANGUA, à la porte de droite : Ouvrez ! Ouvrez, qué yo vous toue !...

CAMILLE, criant : N'y a personne !

HISTANGUA, poussant la porte : Voulez-vous ouvrir !... oune !... deux !... trois ! **(Il donne chaque fois une poussée à la porte de droite premier plan. La dernière plus forte que les autres envoie baller Camille ; Histangua lui saute à la gorge.)** Ma femme ! où il est ma femme qué yo la toue ! qué yo l'occisse !

CAMILLE, à l'extrême droite terrifié et ne sachant plus ce qu'il dit : Mais je ne l'ai pas !... je vous donne ma parole ! tenez, fouillez-moi ! **(À l'appui de son dire, il retourne les poches de son pantalon.)**

HISTANGUA, sans l'écouter gagnant la gauche :
Oh ! oui ! qué yo la trouve, et yo la touerai ! aussi vrai... qué yo fais mouche sur cette cible !
Il tire un coup de revolver en visant le bouton de la droite du lit ; le lit tourne et paraissent Lucienne et Poche.

LUCIENNE : Mon mari !
Elle se sauve, suivie de Poche.

HISTANGUA : Ma femme !
[...]

PROLONGEMENT

Violaine Heyraud : « renvoyer à la société le spectacle de ses déviances »

Le procès en virtuosité longtemps intenté à Feydeau s'avère moins légitime dès lors que la recherche de la perfection formelle s'accompagne d'une programmation de sa déstabilisation. La « mécanique bien huilée » du vaudeville produit un vertige dont on peine à trouver la finalité ailleurs que dans la démonstration de sa propre énergie. Mais en travaillant son système, Feydeau explore sans relâche la notion même de mécanisme. Un théâtre qui prend à parti ses spectateurs reste difficilement étranger aux idéologies de son temps et aux structures de la société contemporaine. Ce qui importe à Feydeau est d'introduire l'humain au cœur de son mécanisme répétitif. L'agitation de la boîte vaudevillesque figure aussi une certaine vision du monde, et ces pièces ne se limitent pas à cette perfection de la combinatoire

qui a pu laisser froids de nombreux critiques. Pour Pierre-Aimé Touchard, « le mécanisme n'est pas une fin en soi et [...] le plus parfait est celui qui se fait le mieux oublier ». Si Feydeau met en scène ses rouages de fabrication, c'est aussi pour s'attaquer à des systèmes de pensée alors façonnés, ou passionnés, par le modèle du mécanisme et accordant, comme par hasard, une large place à la répétition. Les figurer, c'est questionner leurs limites et leurs dérives. Certes, l'incontestabilité du lien entre texte et contexte reste encore à établir. Mais la présence réitérée de certaines préoccupations contemporaines chez Feydeau nous invite à dépasser le constat de la coïncidence pour questionner, dans une perspective heuristique, leur représentation. Trois domaines cristallisés autour de la confrontation de l'humain à la mécanique concentrent l'intérêt du dramaturge, à des degrés d'intentionnalité sans doute divers. Tout d'abord, en interrogeant la place de son personnage dans son système dramatique, Feydeau examine la marge de manœuvre de l'individu, régi par un comportement systématique au sein de son environnement naturel et social. Pour tâcher de cerner plus efficacement ce que la répétition signifie dans les comportements, Feydeau s'intéresse au fonctionnement de la psyché à une époque où l'hystérie fascine, où le mot « inconscient » se répand mais aussi, et Feydeau l'ignore sans doute, où la psychanalyse apparaît. Enfin, la répétition touche bien entendu l'instrument premier du dramaturge, la langue, matière à réflexion contemporaine, chez Saussure et, plus largement, dans l'esprit du temps : la nécessité de répéter un mot ou une phrase est-elle le signe d'un bon fonctionnement du système langagier ? C'est là un autre défi pour la comédie de Feydeau : sauvegarder le rire en renvoyant à une société le spectacle de ses déviances.

Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*

QUESTIONS

1. Regardez des extraits *Mon oncle* ou *Playtime* de Jacques Tati : quels aspects des décors et quels procédés comiques se retrouvent dans la mise en scène de Lilo Baur ?
2. Dans quelle mesure peut-on parler de chorégraphie à propos des mouvements et des déplacements des acteurs ? Choisissez une scène et étudiez-la précisément.
3. Selon Violaine Heyraud, Feydeau parviendrait à travers le vaudeville, à faire rire des déviances de la société. De quelles déviances s'agit-il selon vous ?

4 ANNEXES

Hélène Lacas, article « Vaudeville », *Encyclopaedia Universalis*

HISTOIRE DU VAUDEVILLE

À l'origine, au XV^e siècle, le vaudeville, ou vaudevire, du nom du lieu où il a pris naissance, est une chanson gaie et maligne. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, moment où il se fond avec le courant de la chanson française, le vaudeville se présente sous deux aspects : un aspect satirique inspiré des anecdotes et des événements de l'actualité (les troubles de la Fronde, par exemple), un aspect plus licencieux qui dégénéra en chant bachique. Avant de devenir une comédie, il a une longue métamorphose à subir. La transformation s'opéra au théâtre de la Foire. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la formule qui y triomphe est la comédie « à vaudevilles », c'est-à-dire entrecoupée de ballets et de couplets chantés sur un air connu et dont on change les paroles au gré de la représentation.

En 1712, Le Sage, Fuzelier et Dorneval commencent à composer des pièces avec vaudevilles qui portent le nom d'opéras-comiques. Les personnages, inspirés de la comédie italienne, sont mêlés à des situations cocasses à rebondissement. Par ailleurs, les allusions à l'actualité et les traits satiriques y sont nombreux. C'est déjà l'annonce du vaudeville tel qu'il va se présenter au XIX^e siècle. En 1743, une nouvelle étape est franchie lorsque Jean Monnet, devenu directeur de l'Opéra-Comique, fait appel à des artistes comme Grétry, Philidor et Monsigny, et à des auteurs de talent tels Pirou, Vadé, Favart et Sedaine qui, sur le modèle des chanteurs italiens, les bouffons, ont l'idée de faire composer une musique nouvelle pour leurs pièces. La naissance du véritable opéra-comique est consacrée. Toutefois, la simple comédie à vaudevilles subsiste, en donnant une part plus importante au dialogue parlé au détriment de la partie musicale, réduite à quelques couplets.

En 1792, la proclamation de la liberté du théâtre permit l'éclosion de scènes spécialement consacrées au genre : ce fut d'abord le théâtre du Vaudeville qui contribua au transfert de sens

du terme vaudeville, désormais appliqué à la pièce elle-même. Contemporain du mélodrame et connaissant autant de succès que lui, le vaudeville se définit comme un genre facile dans lequel s'essayent plusieurs auteurs en collaboration. Aucune prétention littéraire ni moraliste ne vient entacher leur démarche, leur unique but étant d'amuser le public. Ouvert à tous les jeux de mots, aux plaisanteries les moins recherchées, exploitant une actualité immédiate, le vaudeville, au départ voisin des parades, tend à accorder de plus en plus d'importance à l'intrigue. Il a créé quelques types passés à la postérité, tel le valet balourd pourvoyeur de catastrophes du Désespoir de Jocrisse de Dorvigny (1792), ou la célèbre Madame Angot ou la Poissarde parvenue de Maillot (1797). Après la Révolution et sous la Restauration, ces auteurs foisonnent, les plus célèbres étant Piis, Barré, Radet, Desfontaines, Desaugiers.

Au début du XIX^e siècle, le genre ne s'améliore pas, et connaît un extraordinaire développement. Il faut attendre l'arrivée de Scribe qui, de 1815 à 1850, sans en renier les conventions (il garde la chanson et les procédés traditionnels), transforme le vaudeville en comédie sentimentale et brillante tout en en faisant le miroir des mœurs, des modes et des ridicules de son temps. À l'intrigue, il ajoute les ressources du quiproquo et, conscient de ses effets, il s'efforce de construire ses pièces avec une progression savante et calculée. Cette comédie-vaudeville, que Francisque Sarcey appellera plus tard « la pièce bien faite », est bâtie sur une intrigue dominée par les événements imprévus et le hasard. Eugène Labiche recueille l'héritage de Scribe. Brossant le tableau de mœurs de la bourgeoisie du Second Empire, il l'imprègne d'une telle gaieté que ceux mêmes qu'il caricature contribuent à son succès. Surtout, il trouve un comique et un rythme nouveaux issus des enchaînements logiques de situations de plus en plus extravagantes conduisant à la catastrophe, à tous les coups évitée. C'est l'époque triomphale du vaudeville. Entre le déclin du Second Empire et le début de la III^e République, Meilhac et Halévy le transforment en opéra-bouffe et la musique accompagne toute la pièce ; celle d'Offenbach fut pour une grande part dans leur succès. Certains auteurs mineurs connaissent aujourd'hui leur heure de gloire en se révélant de véritables fabricants de comique (Alexandre Bisson, 1848-1912 ; Maurice Hennequin, 1863-1926 ; Pierre Véber, 1869-1942). Au-dessus de tous se place Georges Feydeau qui, exploitant à la perfection les procédés du vaudeville, attribue à ceux-ci un montage mécanique réglé telle une horloge. Il pousse jusqu'à son point extrême la logique de l'absurde. Dernier représentant de la tradition du vaudeville, il est contesté à cette place où il n'est considéré que comme un auteur d'un genre déjà décadent. En effet, depuis 1850, l'avènement de la comédie de mœurs proprement dite et celui de la comédie à thèse freinent l'essor du vaudeville.

À partir du début du XX^e siècle, le genre perd sa spécificité et s'affadit dans le théâtre de boulevard. Le nom vaudeville s'applique désormais à une comédie futile, légère et divertissante que l'on retrouve dans de nombreux films, la plupart du temps de qualité médiocre.

Henri Bergson, *Le Rire*, 1940. Chapitre 2

« Le comique de situation et le comique de mots »

« LE COMIQUE EST CE CÔTÉ DE LA PERSONNE PAR LEQUEL ELLE RESSEMBLE À UNE CHOSE »

Le propre d'une combinaison mécanique est d'être généralement réversible. L'enfant s'amuse à voir une bille lancée contre des quilles renverser tout sur son passage en multipliant les dégâts ; il rit plus encore lorsque la bille, après des tours, détours, hésitations de tout genre, revient à son point de départ. En d'autres termes, le mécanisme que nous décrivions tout à l'heure est déjà comique quand il est rectiligne ; il l'est davantage quand il devient circulaire, et que les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes et d'effets, à le ramener purement et simplement à la même place. Or, on verrait que bon nombre de vaudevilles gravitent autour de cette idée. Un chapeau de paille d'Italie a été mangé par un cheval. Un seul chapeau semblable existe dans Paris, il faut à tout prix qu'on le trouve. Ce chapeau, qui recule toujours au moment où on va le saisir, fait courir le personnage principal, lequel fait courir les autres qui s'accrochent à lui : tel, l'aimant entraîne à sa suite, par une attraction qui se transmet de proche en proche, les brins de limaille de fer suspendus les uns aux autres. Et lorsque, enfin, d'incident en incident, on croit toucher au but, le chapeau tant désiré se trouve être celui-là même qui a été mangé. [...]

Quand on songe à l'intensité et à la fréquence de ce genre de comique, on comprend qu'il ait frappé l'imagination de certains philosophes. Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul. On pouvait être tenté de définir le comique de cette dernière manière. Telle paraît être l'idée de Herbert Spencer : le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide. Kant disait déjà : « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien. » Nous reconnaissons que ces définitions s'appliqueraient à nos derniers exemples ; encore faudrait-il apporter certaines restrictions à la formule, car il y a bien des efforts inutiles qui ne font pas rire. Mais si nos derniers exemples présentent une grande cause aboutissant à un petit effet, nous en avons cité d'autres, tout de suite auparavant, qui devraient se définir de la manière inverse : un grand effet sortant d'une petite cause. La vérité est que cette seconde définition ne vaudrait guère mieux que la première. La disproportion entre la cause et l'effet, qu'elle se présente dans un sens ou dans l'autre, n'est pas la source directe

du rire. Nous rions de quelque chose que cette disproportion peut, dans certains cas, manifester, je veux dire de l'arrangement mécanique spécial qu'elle nous laisse apercevoir par transparence derrière la série des effets et des causes. Négligez cet arrangement, vous abandonnez le seul fil conducteur qui puisse vous guider dans le labyrinthe du comique, et la règle que vous aurez suivie, applicable peut-être à quelques cas convenablement choisis, reste exposée à la mauvaise rencontre du premier exemple venu qui l'anéantira.

Mais pourquoi rions-nous de cet arrangement mécanique ? Que l'histoire d'un individu ou celle d'un groupe nous apparaisse, à un moment donné, comme un jeu d'engrenages, de ressorts ou de ficelles, cela est étrange, sans doute, mais d'où vient le caractère spécial de cette étrangeté ? Pourquoi est-elle comique ? À cette question, qui s'est déjà posée à nous sous bien des formes, nous ferons toujours la même réponse. Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une distraction de la vie. Si les événements pouvaient être sans cesse attentifs à leur propre cours, il n'y aurait pas de coïncidences, pas de rencontres, pas de séries circulaires ; tout se déroulerait en avant et progresserait toujours. Et si les hommes étaient toujours attentifs à la vie, si nous reprenions constamment contact avec autrui et aussi avec nous-mêmes, jamais rien ne paraîtrait se produire en nous par ressorts ou ficelles. Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements.

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

Toutes les citations de Lilo Baur sont tirées de l'entretien avec Laurent Muhleisen et Oscar Héliani «extrait du dossier de presse» (juillet 2019)

La Puce à l'oreille, Georges Feydeau, L'Avant-scène théâtre, Paris, 2012

Georges Feydeau, Henry Gidel, Flammarion, Paris, 2011

Georges Feydeau, Comédie-Française, L'Avant-scène théâtre, Paris 2010

Le Vaudeville à la scène, Violaine Heyraud, Arianne Martinez (dir.) UGA éditions, Grenoble 2015

Feydeau, la Machine à vertiges, Violaine Heyraud, Classiques Garnier, Paris, 2012

Un fil à la patte, mise en scène par Jérôme Deschamps. Réalisation Dominique Thiel, Éditions Montparnasse, 2011

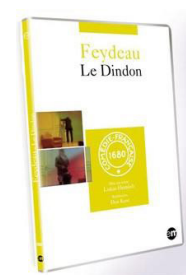
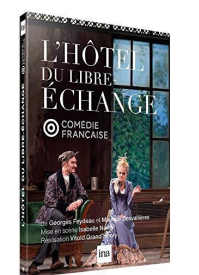
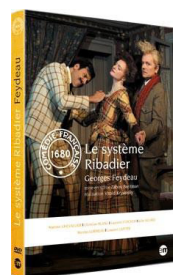
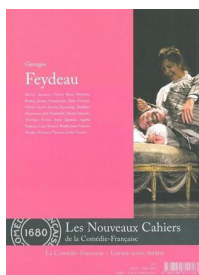
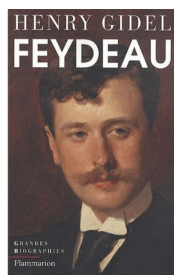
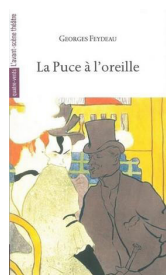
Le Système Ribadier, mis en scène par Zabou Breitman. Réalisation Vitold Krysinsky, Éditions Montparnasse, 2014

L'Hôtel du Libre-Échange, mis en scène par Isabelle Nanty. Réalisation Vitold Grand'Henry, Arcades 2019

Le Dindon, mis en scène par Lukas Hemleb. Réalisation Don Kent, Éditions Montparnasse 2013

La Puce à l'oreille, mis en scène par Jean-Laurent Cochet. Réalisation par Guy Seligmann, Éditions Montparnasse, 2013

https://www.cnc.fr/cinema/focus/georges-feydeau-au-cinema-en-cinq-actes_1053927



RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>