



COMÉDIE
FRANÇAISE



© Christophe Raynaud de Lage

Un chapeau de paille d'Italie

Eugène Labiche et Marc-Michel

mise en scène **Giorgio Barberio Corsetti**

« Ce qui est diabolique dans ce théâtre, c'est qu'il est impossible à comprendre si on ne le met pas en scène. C'est une fois qu'on commence à travailler sur la machine que tout devient clair, et que tout s'emballe, pour aller de plus en plus vite ; c'est alors de l'action pure, à un rythme vertigineux ! »¹. Giorgio Barberio Corsetti, metteur en scène d'*Un chapeau de paille d'Italie* à la Comédie-Française en 2012, parle d'expérience. On peut donc se réjouir que les élèves de terminale soient invités par le nouveau programme de spécialité théâtre du baccalauréat à se lancer à leur tour dans la machine infernale et joyeuse de cette pièce de Labiche, en conjuguant analyse dramaturgique et travail de plateau.

Premier grand succès de Labiche (et de son collaborateur Marc-Michel), créé en 1851 au Théâtre du Palais-Royal, *Un chapeau de paille d'Italie* annonce d'emblée par son sous-titre – *comédie en cinq actes mêlée de couplets* – qu'en prenant modèle sur la grande comédie classique, il ambitionne d'être plus qu'un simple vaudeville. La course folle de Fadinard, lancé à la poursuite d'un insaisissable chapeau et poursuivi par une noce déchaînée, inaugure un genre nouveau, celui du vaudeville de mouvement, et propulse la carrière de son auteur qui produira à une vitesse sidérante plus de 170 pièces, presque toutes écrites en collaboration, pour alimenter l'appétit de nouveautés des théâtres du Second Empire.

Labiche, qui rêvait d'être joué à la Comédie-Française, ne parvint à y faire jouer de son vivant que deux comédies – spécialement écrites pour cette « grande dame »² peu amatrice de vaudevilles. C'est en 1938, dans la mise en scène onirique et poétique de Gaston Baty qu'*Un chapeau de paille d'Italie* fit son entrée au répertoire. Après la mise en scène de Bruno Bayen en 1986, celle de Giorgio Barberio Corsetti est en 2012 la troisième à être présentée par une Comédie-Française alors en travaux et déplacée au « Théâtre éphémère ».

Faisant le choix d'une esthétique résolument seventies à la fois par les costumes de Renato Bianchi tout droit sortis de *Saturday Night Fever*, par la scénographie de Massimo Troncanetti qui déploie les vertiges de l'art optique, et par les accents rock mâtinés d'influences tziganes de la musique originale d'Hervé Legeay, la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti fait droit à la folie furieuse de ce vaudeville dont l'onirisme confine au surréalisme. Emmenés par le trio Pierre Niney, Christian Hecq et Adeline d'Hermey, les comédiens explorent – par le jeu, le chant et la danse et avec une complicité de tous les instants – les situations cocasses de ce cauchemar gai, emportés dans le mouvement étourdissant de cette poursuite ponctuée de quiproquos et de coups de théâtre.

Nous adressons nos sincères remerciements à la DGESCO du ministère de l'Éducation nationale d'avoir soutenu la réalisation de ce dossier pédagogique, À la bibliothèque-musée de la Comédie-Française qui nous a donné accès aux archives des différentes mises en scène d'*Un chapeau de paille d'Italie*, À Christian Hecq et à Véronique Vella, pour les entretiens qu'ils nous ont accordés, À Hervé Legeay et à Olivier Simonnet, pour les précisions qu'ils nous ont apportées sur la musique du spectacle et sur la réalisation de la captation, Et à Marine Jubin et à son équipe, pour leur aide précieuse dans la rédaction de ce dossier.

Dossier pédagogique réalisé par Marie-Laure Basuyaux, Alexandra von Bomhard et Laurence Cousteix.

1. BARBERIO CORSETTI Giorgio, propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, octobre 2012, dossier de presse d'*Un chapeau de paille d'Italie*, <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-chapeaudepaille1213.pdf>

2. L'expression est d'Eugène Labiche : « En sa qualité de grande dame, la Comédie-Française a le droit d'avoir des caprices », lettre à Émile Perrin, 16 septembre 1876, correspondance conservée par la bibliothèque-musée de la Comédie-Française (cité par Agathe Sanjuan, dossier de presse d'*Un chapeau de paille d'Italie*, mise en scène Giorgio Barberio Corsetti, 2012).

GÉNÉRIQUE

Un chapeau de paille d'Italie

Comédie en cinq actes d'Eugène LABICHE
et MARC-MICHEL

Mise en scène Giorgio BARBERIO CORSETTI

Scénographie Giorgio BARBERIO CORSETTI
et Massimo TRONCANETTI

Costumes Renato BIANCHI

Musique originale, direction musicale et direction
des chants Hervé LEGEAY

Lumières Fabrice KEBOUR

Maquillages Carole ANQUETIL

Assistante à la mise en scène Raquel SILVA

Avec

Véronique VELLA Anaïs, femme de Beauperthuis

Coralie ZAHONERO Clara, la modiste

Jérôme POULY Beauperthuis

Laurent NATRELLA Émile Tavernier, lieutenant

Léonie SIMAGA Virginie, bonne chez Beauperthuis

Nicolas LORMEAU Tardiveau, teneur de livres

Gilles DAVID Vézinet, sourd

Christian HECQ Nonancourt, pépiniériste

Félicien JUTTNER Bobin, neveu de Nonancourt

Pierre NINEY Fadinard, rentier

Adeline D'HERMY Hélène, fille de Nonancourt

Danièle LEBRUN la Baronne de Champigny

Elliot JENICOT Achille de Rosalba, jeune lion

Louis ARENE Félix, domestique de Fadinard

et les élèves-comédiens de la Comédie-Française

Laurent COGEZ, Carine GORON, Lucas HÉRAULT,

Blaise PETTEBONE, Nelly PULICANI, Maxime

TAFFANEL la Noce

et les musiciens

Christophe CRAVERO violon, batterie, piano

Hervé LEGEAY guitares

Hervé POULIQUEN guitares, basse, cavaquinho

SOMMAIRE

I/ L'AUTEUR	p. 4
II/ L'ÉCRITURE	p. 11
III/ EN SCÈNE	p. 19
IV/ MISE EN PERSPECTIVE	p. 34
ENTRETIENS	p. 41

Vaudevilliste prolifique capable d'écrire jusqu'à 11 pièces en un an, auteur célébré par ses contemporains et finalement élu à l'Académie française, dramaturge affichant tous les signes de la réussite sociale, Eugène Labiche a construit son œuvre comme une petite industrie destinée à nourrir l'appétit de nouveauté et de fantaisie des théâtres parisiens du Second Empire en pratiquant de manière presque systématique l'écriture en collaboration. Loin d'être une conscience sociale ou un révolté, ce républicain modéré qui se range volontiers du côté du pouvoir n'en pose pas moins un regard aiguisé sur les bourgeois de son temps dont il moque les travers en les entraînant dans des intrigues cocasses où l'humour vire souvent à l'absurde. « Comment ce grand corps rebondi, au visage bien lisse, toujours jovial, aimant la bonne chère, bon père et bon époux, réactionnaire, pour tout dire, a-t-il pu avoir la dent si efficacement dure pour ses semblables, ses frères de ribote ? »³ s'interroge ainsi Henri Béhar, résumant le paradoxe Labiche.

A/ UN « CONTEMPORAIN SATISFAIT »⁴ ?

« Ma vie a été trop heureuse pour que ma biographie soit intéressante »⁵ : doit-on suivre l'avis d'Eugène Labiche et penser avec lui que sa biographie n'est d'aucune utilité pour aborder son œuvre ? Fils de bonne famille à la vie confortable, dramaturge à succès à la production prolifique, notable traversant sans encombre les bouleversements politiques du XIX^e siècle jusqu'à applaudir le coup d'État de Napoléon III, le dramaturge a mené une vie qui ressemble à un « exercice de conformité »⁶. Ce bourgeois qui met en scène des personnages de bourgeois pour un public bourgeois doit-il son succès à l'indulgence du regard qu'il porterait sur la catégorie sociale à laquelle il appartient ?

1. UN DRAMATURGE BIEN PLACÉ POUR OBSERVER LES TRAVERS DE LA BOURGEOISIE

ACTIVITÉ

Écouter les informations fournies par Martial Poirson sur la jeunesse d'Eugène Labiche et relever les indices qui permettent de définir l'appartenance sociale du dramaturge. Consulter ensuite une chronologie de la vie de Labiche à partir de 1851 pour y repérer les signes de la réussite sociale et de la consécration littéraire que lui confère le succès de son œuvre à partir de la création d'*Un chapeau de paille d'Italie*.

Martial POIRSON : « Eugène Labiche : un rire bourgeois », Concordance des temps, samedi 29 juin 2024, France Culture (de 09:30 à 12 min.) : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/eugene-labiche-un-rire-bourgeois-3479596>

PISTES

Fils de bonne famille, Eugène Labiche est un héritier qui profite des conditions de vie confortables que lui offre la fortune de son père, commerçant habile qui sut tirer profit du contexte troublé des Cent Jours pour spéculer sur la vente du sucre. Cette fortune permit à Jacques-Philippe Labiche d'investir dans une fabrique de glucose

et de devenir un riche industriel. Comme beaucoup d'enfants de la bourgeoisie fortunée du XIX^e siècle, Eugène Labiche fait un long voyage touristique en Italie et entame en dilettante des études de droit. Martial Poirson souligne l'acuité du regard du jeune Labiche qui fait d'emblée preuve d'un grand sens de l'autodérision dans le récit qu'il tira de ce voyage de formation. Après le succès d'*Un chapeau de paille d'Italie*, Labiche accumule les indices de la réussite sociale et de la notabilité, devenant successivement châtelain (1853), maire de Souvigny-en-Sologne (1868), Chevalier de la Légion d'honneur (1861) et finalement Académicien (1888).

2. UN « MODÉRÉ AVEC PASSION »⁷

ACTIVITÉ

Né en 1815, mort en 1888, Labiche a vécu les bouleversements politiques d'un siècle agité. Comparer ces deux extraits de correspondance adressés à son ami Alphonse Leveaux pour cerner l'évolution des positions politiques du dramaturge entre 1835 et 1851.

Au sujet de l'évasion des meneurs de l'insurrection ouvrière et républicaine d'avril 1834 :

« Ils ont creusé sous une cave un souterrain de 30 pieds et sont sortis par là comme des taupes. Gisquet n'a encore pu mettre la main sur aucun. Tous les sergents de ville sont consternés, ils ont tous comme un soufflet sur la joue. Espérons que nos conspirateurs ne seront pas découverts. Pour ma part, s'il en tombe un entre mes mains, il est bien sûr de trouver asile et sûreté chez moi, je le cacherais jusqu'au dernier moment. Car j'aime tous ces hommes-là comme des apôtres. »

Lettre à Alphonse Leveaux, datée du 17 juillet 1835, BnF, département des manuscrits, NAF 15542

Sur le coup d'État du 2 décembre 1851 par lequel Louis-Napoléon Bonaparte, président de la Deuxième République française depuis trois ans, décide de conserver le pouvoir en convoquant le peuple français à des élections alors que la Constitution lui interdit de se représenter :

« Comme toi je bats les mains à l'acte énergique du Président. La légalité nous tuait, il a tué la légalité. Voilà malheureusement ce que tout le monde ne veut

3. BÉHAR Henri, préface, Eugène Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, Pocket, 2003, p. 8.

4. BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, préface, Eugène Labiche, *Brûlons Voltaire ! et autres pièces en un acte*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, p. 9.

5. La citation de Labiche, tirée d'une lettre à Nadar, ouvre la biographie de Jacqueline AUTRUSSEAU, *Labiche et son théâtre. Essai*, Paris, L'Arche, 1971, p. 7.

6. BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, préface, Eugène Labiche, *Brûlons Voltaire ! et autres pièces en un acte*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, p. 10.

7. ABIRACHED Robert, préface, Eugène Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2009, p. 7.

pas reconnaître, Paris est stupéfait, Paris hésite à se prononcer mais j'espère comme toi que le bon sens rentrera dans la cervelle de nos bourgeois et qu'ils donneront par leurs votes un bill d'indemnité au gouvernement. Ils sont placés entre le président et la rouge [sic], c'est une excellente situation. Si Napoléon n'était pas renommé qu'aurions-nous ? Voilà ce qu'il faut dire à tout le monde. Nous comptons beaucoup sur le bon sens des provinces et en somme la France me fait dans ce moment l'effet d'une femme fiancée qui a des scrupules, mais qui finira par dire oui ».

Lettre à Alphonse Leveau, datée du 7 décembre 1851, BnF, département des manuscrits, NAF 15542.

Source : Sylvain NICOLLE, « Labiche, candidat et vaudevilliste sous la II^e République : de l'engagement politique au désenchantement ? », Archive ouverte HAL <https://hal.science/hal-03027861v1/document>

PISTES

« Les révolutions soufflent, mais les auteurs restent »⁸ : ainsi ces deux extraits résument-ils de manière saisissante l'évolution du positionnement politique de Labiche, d'une jeunesse républicaine affirmant ses idéaux avec un lyrisme tout évangélique (« j'aime tous ces hommes-là comme des apôtres »), à un âge mûr assumant sans complexe son conservatisme par peur du socialisme (« Ils sont placés entre le président et la rouge ») et préférant le choix de l'ordre et de la force aux principes de la République (« la légalité nous tuait, il a tué la légalité »). En étant attentifs à la date de la lettre, les élèves noteront que Labiche approuve le Coup d'État moins d'une semaine après le 2 décembre, ce que fort peu d'artistes ont fait. Cette évolution idéologique s'explique en partie par son expérience électorale malheureuse : candidat aux élections législatives de la Deuxième République, il est largement battu. Par haine du désordre, de la Commune et du suffrage universel, il se rallie à l'Empereur et parvient à faire jouer ses pièces à Compiègne, siège de la Cour impériale. La boussole politique de Labiche pourrait ainsi être résumée par la formule d'Olivier Barrot et Raymond Chirat : « Peu accessible à l'inquiétude, Labiche s'est toujours rangé du côté du vainqueur »⁹.

3. « RIRE FRANC » OU « RIRE CRITIQUE »¹⁰ ?

ACTIVITÉ

Écouter un bref extrait (de 50'01" à 51'11") de l'émission « Eugène Labiche : un rire bourgeois »

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/eugene-labiche-un-rire-bourgeois-3479596>.

Expliquer en quoi le travail de Philippe Soupault a pu nuancer la lecture traditionnelle de l'œuvre du dramaturge.

8. BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, préface, Eugène Labiche, *Brûlons Voltaire ! et autres pièces en un acte*, Paris, 1994, p. 16.

9. BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, préface, Labiche, *Brûlons Voltaire ! et autres pièces en un acte*, Paris, 1994, Gallimard, Folio Théâtre p. 11

10. Les pièces de Labiche « se trouvent à la lisière entre rire franc (lié à la virtuosité physique et verbale) et rire critique (révélateur des mécanismes et systèmes sociaux) », HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, UGA Éditions, 2015, introduction, p. 7 à 15, <https://books.openedition.org/ugaeditions/336>

PISTES

Ce court extrait donnera l'occasion de revenir, avec les élèves, sur les deux écoles qui fondent la réception critique de l'auteur au programme, et, par là même, un certain nombre de mises en scène de ses pièces. La première, dans la lignée de Zola (*Nos auteurs dramatiques*, G. Charpentier, 1881) et de Bergson (*Le Rire*, Félix Alcan, 1900), voit en Labiche un auteur recherchant le rire de son public, et dans son théâtre, une œuvre de pur divertissement. La seconde école, inaugurée par Philippe Soupault (*Eugène Labiche, sa vie, son œuvre*, Le Sagittaire, 1945), met en évidence le caractère subversif de ses pièces. Celles-ci prendraient la bourgeoisie comme cible d'une satire masquée par l'innocence apparente du genre vaudevillesque.

POUR ALLER PLUS LOIN

Les élèves pourront confronter leur lecture de la pièce aux deux jugements suivants qui portent des regards différents sur le rire propre au vaudeville de Labiche, entre légèreté indulgente et lucidité narquoise :

« M. Labiche a excellé dans ce tour fantaisiste donné aux réalités les plus déplaisantes. Son comique est fait des vérités cruelles de la vie, regardées sous leur côté caricatural et mises en œuvre par un esprit sans amertume, qui reste volontairement à la surface des choses. Rien n'est plus délicat que ce clavier : une note trop énergique, et le public se fâcherait. Il faut avoir les doigts légers, effleurer à peine les plaies humaines, de manière à ne produire dans la salle qu'un aimable chatouillement. [...] il devait être le rire de la bourgeoisie française pendant plus d'un quart de siècle. »

Émile ZOLA, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 261 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2153367/f287.item.r=Émile%20Zola,%20Nos%20auteurs%20dramatiques,%201881>

« Comme ils aiment leur confort et qu'ils sont vaniteux et paresseux, ils engagent des domestiques. Mais ils se gardent bien d'en faire des confidents. Les domestiques que Labiche présente ne ressemblent ni à Scapin ni à Figaro. Ce sont des larbins qui trompent leurs maîtres, se moquent d'eux, boivent leur vin, sollicitent les pourboires et ne jouent aucun rôle dans le ménage. Ils n'ont pour leurs maîtres aucun attachement et réciproquement. Ce sont des témoins muets sans indulgence qui cherchent à travailler le moins possible. Les bourgeois les payent mal et les supportent avec peine. [...]

Femme, enfants, amis, serviteurs entourent le bourgeois, mais entre tous ces personnages aucun lien d'affection, de dévouement. L'intérêt le plus mesquin seul unit ces gens et l'on pourrait y voir une tragédie si ces gens souhaitaient plus de ferveur ou d'amitié. Le bourgeois est solitaire, parce qu'il préfère qu'on ne s'occupe pas de ses affaires et parce qu'il est égoïste. »

Philippe SOUPAULT, *Eugène Labiche, sa vie, son œuvre*, Mercure de France, 1964, p. 114

B/ « JE VOIS GAI » : LABICHE ET LE VAUDEVILLE

Eugène Labiche a toujours placé son théâtre sous le signe de la joie et de la bonne humeur. « Quelques-uns voient triste », explique-t-il à Émile Zola, enthousiaste « moi, je vois gai, ce n'est pas de ma faute, j'ai l'œil fait comme ça. Je n'ai ni à m'en applaudir, ni à m'en excuser. J'ai beau faire, je ne peux pas prendre l'homme au sérieux ; il me semble n'avoir été créé que pour amuser ceux qui le regardent d'une certaine façon »¹¹. S'il a écrit, dans sa jeunesse, deux drames et un drame-vaudeville, il s'est essentiellement illustré dans le genre comique, composant farces, pochades, revues et surtout vaudevilles, dont il devient, après Scribe, le maître incontesté sous le Second Empire. Au fil des ans, il ambitionne pourtant de s'élever dans la hiérarchie des genres pour s'essayer à la grande comédie, reprochant au Théâtre du Palais-Royal – qui accueillit près de la moitié de ses pièces – d'avoir bridé sa créativité : « Ce théâtre du Palais-Royal m'aura fait bien du mal : il aura confisqué au profit de la farce, les quelques éléments de comédie que je puis avoir dans la cervelle... »¹².

1. VAUDEVILLE OU COMÉDIE MÊLÉE DE COUPLETS ?

ACTIVITÉ

Observer cette liste qui recense les titres et sous-titres des œuvres qui précédèrent immédiatement la composition d'*Un chapeau de paille d'Italie*. Confronter cette liste au second document, qui mentionne l'indication générique complétant le titre d'*Un chapeau de paille d'Italie*. Quelle différence peut-on observer ? Comment l'interpréter ?

1849. *Madame veuve Larifla*, vaudeville en un acte.
Les Manchettes d'un vilain, comédie-vaudeville en deux actes.
Un monsieur qui pose, vaudeville en un acte.
Une dent sous Louis XV, monologue.
Mon ours, folie de carnaval en un acte.
Trompe-la-Balle, comédie-vaudeville en un acte.
Exposition des produits de la République, vaudeville en trois actes et cinq tableaux.
Rue de l'Homme armé n°8 bis, comédie-vaudeville en quatre actes.
Pour qui voterai-je ?, scène comique.
1850. *Embrassons-nous Folleville !*, comédie-vaudeville en un acte.
Traversin et Couverture, parodie de Toussaint
Louverture, drame de Lamartine, en quatre actes, mêlée de peu de vers et de beaucoup de prose.
Un garçon de chez Véry, comédie en un acte mêlée

de couplets.

Le Sopha, conte fantastique en trois actes mêlés de chant.

La Fille bien gardée, comédie-vaudeville en un acte.

Un bal en robe de chambre, épisode de la vie du grand monde, mêlé de couplets.

Les Petits Moyens, comédie-vaudeville en un acte.

Les Prétendus de Gimblette, vaudeville en un acte.

1851. *Une clarinette qui passe*, comédie-vaudeville en un acte.

La Femme qui perd ses jarrettières, comédie en un acte mêlée de couplets.

On demande des culottières, folie-vaudeville en un acte.

Mam'zelle fait ses dents, comédie en un acte mêlée de couplets.

En manches de chemise, vaudeville en un acte.

Un chapeau de paille d'Italie, comédie en cinq actes mêlée de couplets.

Gilbert SIGAUX, chronologie, Eugène Labiche, *Théâtre III*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 10-11 (extraits) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045548c/f15.item.r=Un%20chapeau%20de%20paille%20d'Italie>



PISTES

Vaudeville, comédie-vaudeville, folie-vaudeville, parodie, monologue, folie de carnaval, scène comique : en prenant connaissance de la riche terminologie des sous-titres choisis par Labiche, les élèves observeront la manière dont il explore au fil des pièces les potentialités du genre comique et la plasticité du vaudeville. Pour sa part, *Un chapeau de paille d'Italie* est présenté comme une « comédie en cinq actes, mêlée de chants ». Jusqu'alors, Labiche n'avait monté que des textes plus brefs, des vaudevilles entre un et quatre actes. Le développement de celui-ci en cinq actes montre son désir de placer sa création dans la lignée des grandes comédies moliéresques, ce qui ne manque pas de provoquer les réactions des critiques de l'époque : « Si les petites pièces se mettent sur le pied d'être plus longues que *Le Misanthrope*, où allons-nous ? »¹³. « Mêlée de chants », cette pièce se situe également sous le patronage du vaudeville. Selon J. Robichez, le *Chapeau* est un « pur vaudeville, qui n'a aucune des ambitions de la comédie. C'est un cortège de fantoches », mais qui « peut très bien occuper à lui seul toute une soirée »¹⁴,

11. LABICHE Eugène, cité par Robert Abirached, préface, *Un chapeau de paille d'Italie*, Édition de Robert Abirached, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2009, p. 10.

12. Lettre d'Eugène Labiche (1854) citée par Henri GIDEL, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1986, p. 64.

13. LIRIEUX Auguste, *Le Constitutionnel*, 18 août 1851.

14. ROBICHEZ Jacques, « Notice d'*Un chapeau de paille d'Italie* », Eugène Labiche. *Théâtre I*, Édition présentée et établie par J. Robichez, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1991, p. 167.

car tel est le pari fou relevé par Labiche dans cette pièce : partir d'une situation initiale des plus extravagantes (un cheval mange le chapeau d'une dame, il faut absolument le remplacer), pour déployer, en cinq actes, jusqu'à l'épuisement, une forme, qui n'est ni une comédie de mœurs, ni une comédie de caractères, mais bien plutôt, une course-poursuite échevelée, un « exode burlesque »¹⁵, une comédie d'un genre nouveau : « le vaudeville de pur mouvement »¹⁶.

2. LE VAUDEVILLE, UN « GENRE CAMÉLÉON »¹⁷

ACTIVITÉ

À partir des documents suivants, formuler une définition du vaudeville la plus synthétique possible en mettant l'accent sur les différentes caractéristiques du genre.

« Ce qui peut faire comprendre aussi, sans l'excuser, le peu d'estime où l'on tient trop souvent le vaudeville, c'est l'humilité de ses origines. Son nom a été associé, dès sa naissance, à l'idée de théâtre populaire : ne s'est-il pas développé dans les baraques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, puis dans les salles des Boulevards ? D'ailleurs il n'était pas rare de voir les auteurs qui en commettaient en ressentir quelque honte... »

Henri GIDEL, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1986, p. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33698134/f6.item.texteImage>

« On connaît ses sujets de prédilection : intrigues sentimentales, satires de la poursuite du pouvoir ou de l'argent. On a identifié ses moyens structurels (scènes de farces, quiproquos, mauvaises rencontres, complications de tous ordres) et ses ressorts spécifiques, "folies" ou situations absurdes, rythme soutenu, comique leste, jeux sur les mots. [...] »

D'abord chanson satirique, puis pièce comique à l'intrigue rudimentaire, le vaudeville qui triomphe à la fin du XVIII^e siècle dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent se définit par une contrainte : des couplets chantés interrompent la trame dramatique et le dialogue. Cette hybridité lui est en effet imposée par les théâtres officiels qui redoutent sa concurrence : la Comédie-Française entend rester le seul théâtre où l'on déclame continûment et l'opéra se veut le seul genre intégralement chanté. »

Violaine HEYRAUD et Ariane MARTINEZ, introduction, p. 7, in Violaine HEYRAUD et Ariane MARTINEZ (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, UGA Éditions, 2015, introduction, p. 7, <https://books.openedition.org/ugaeditions/336>

15. PARIGOT Hippolyte, *Le Théâtre d'hier*, 1893, p. 297.

16. ABIRACHED Robert, LABICHE Eugène, *Un chapeau de paille d'Italie*, Édition de Robert Abirached, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2009, p. 148.

17. HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, UGA Éditions, 2015, introduction, p. 7, <https://books.openedition.org/ugaeditions/336>

« À l'origine, le vaudeville, ou « vau-de-vire », désigne des chansons satiriques dont la création est attribuée à Olivier Basselin vers 1450. Par la suite, le terme qualifie des chansons gaies et grivoises qui, chantées sur le Pont-Neuf, connaissent un immense succès au XVII^e siècle. Enfin, il désigne les couplets chantés sur des airs connus que les comédiens-italiens introduisent dans leurs pièces à la fin du XVII^e siècle [...]. »

Construit le plus souvent en un acte et une quinzaine de scènes, le vaudeville présente une intrigue très mince, composée par la chaîne des rebondissements que l'anecdote de départ permet de développer. Dans les années 1820, Eugène Scribe perfectionne le système en dotant le vaudeville des méthodes de composition de la comédie. Il accorde un soin particulier aux quiproquos et aux « préparations », consolide la charpente, approfondit la psychologie des personnages et oriente le vaudeville vers la critique sociale. »

Roxane MARTIN, « Mélodrames et vaudevilles », p. 73-74, in Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*. Anthologie de l'avant-scène théâtre, Éditions L'avant-scène théâtre, 2008

« À partir de la loi de 1864 sur la libéralisation des théâtres, les auteurs de vaudevilles ne sont plus contraints de donner une dimension musicale à leurs œuvres. Cette modification a priori anecdotique, entraîne une profonde mutation du genre, qui se rapproche de la comédie. Mais grâce au talent de dramaturges comme Labiche ou Feydeau, le vaudeville parvient néanmoins à conserver une spécificité qui assure son succès. »

Olivier BARA, « Renouveau du vaudeville et de la comédie », p. 311-331, Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*. Anthologie de l'avant-scène théâtre, Éditions L'avant-scène théâtre, 2008)

« Labiche a donné au vaudeville sa forme définitive. L'élément chanté qui en fait encore partie cesse d'être l'élément déterminant du genre. Le rythme des éléments comiques, le rebondissement perpétuel du rire, l'allure schématique des personnages réduits à être des marionnettes sans individualité profonde, mais vraies d'une vérité commune à toute classe d'hommes, enfin un dialogue poussé jusqu'aux limites de l'accélération, sont, avec Labiche, les éléments les plus remarquables du vaudeville. »

Pierre VOLTZ, *La Comédie*, Paris, Librairie Armand Colin, Collection U, 1964, p. 153

PISTES

« Genre caméléon » selon Violaine Heyraud, le vaudeville ne se laisse pas aisément définir tant son évolution au fil des siècles a modifié ses contours, perdant jusqu'aux airs chantés qui furent longtemps sa marque distinctive. Les élèves retiendront l'origine populaire de ce genre dramatique comique et léger qui fut longtemps méprisé, l'alternance (jusqu'en 1864) de texte et de couplets chantés sur des airs connus, la forme courte s'étendant au cours du XIX^e siècle sur le modèle de la comédie, l'importance des

quiproquos, des surprises et des complications en tout genre dans la construction de l'intrigue, les personnages-types, le rythme enlevé et le comique absurde nourri de jeux sur les mots.

3. UN AUTEUR INSPIRÉ PAR LA « BONNE HUMEUR »¹⁸

ACTIVITÉ

Relire ce passage (extrait de l'acte IV, scène 6) dans lequel Nonancourt tente d'adresser un discours d'adieu à sa fille, alors qu'elle s'apprête à le quitter pour son mari. Improviser une tirade qui reprenne la même situation, en s'efforçant d'éveiller la tristesse de son public.

NONANCOURT : [...] Mes enfants... voici le moment, je crois, de vous adresser quelques paroles bien senties... Allons, mon gendre, passez votre robe de chambre... et venez vous placer à ma dextre.

HÉLÈNE, *vivement* : Oh ! non, papa !

NONANCOURT : Eh bien ! restez dans votre paravent... et veuillez me prêter une religieuse attention. Bobin, mon myrte. (*Il fait asseoir Hélène*).

BOBIN, *le prenant sur le guéridon et le lui donnant en pleurnichant* : Voilà !

NONANCOURT, *tenant son myrte, et avec émotion* : Mes enfants !... (*Il hésite un moment, puis se mouche bruyamment. Reprenant.*) Mes enfants...

VÉZINET, *à Nonancourt, et à sa droite* : Savez-vous où l'on met le tire-botte ?

NONANCOURT, *furieux* : Dans la cave... Allez vous faire pendre !

VÉZINET : Merci ! (*Il se remet à chercher.*)

NONANCOURT : Je ne sais plus où j'en étais...

BOBIN, *pleurnichant* : Vous étiez à : « Dans la cave... allez vous faire pendre ! »

NONANCOURT : Très bien ! (*Reprenant, et changeant son myrte de bras.*) Mes enfants... c'est un moment bien doux pour un père, que celui où il se sépare de sa fille chérie, l'espoir de ses vieux jours, le bâton de ses cheveux blancs... (*Se tournant vers le paravent.*)

Cette tendre fleur vous appartient, ô mon gendre !... Aimez-la, chérissez-la, dorlotez-la... (*À part, indigné.*)

Il ne répond rien, le Savoyard !... (*À Hélène.*) Toi, ma fille... tu vois bien cet arbuste... je l'ai empoté le jour de ta naissance... qu'il soit ton emblème !... (*Avec une émotion croissante.*)

Que ses rameaux toujours verts te rappellent toujours que tu as un père... un époux... des enfants !... que ses rameaux... toujours verts...

(*Changeant de ton, à part.*) Va te promener !... j'ai oublié le reste !

PISTES

Si la situation est, a priori, émouvante (un père fait ses adieux à sa fille, qu'il aime, et qui va le quitter pour son gendre), Labiche refuse de la « prendre [...] au sérieux », portant sur elle un regard amusé et espiègle. Pour préparer le travail d'improvisation, on pourra, en amont, rendre les élèves sensibles aux différents effets de rupture que l'auteur ménage dans cette tirade, pour les amener, a contrario, à établir un canevas pour leur prestation. Labiche s'ingénie en effet à empêcher, par tous les moyens, l'expression du sentiment nostalgique de Nonancourt. Pour commencer, il prive celui-ci de son destinataire (Fadinard, que le beau-père pense être derrière le paravent, s'est en réalité rendu, acte IV, scène 3, dans la chambre de Madame Beauperthuis dans l'espoir d'y trouver le chapeau). Il multiplie ensuite les interruptions du discours, que celles-ci soient externes (irruption de Vézinet qui cherche un tire-botte) ou internes (comme l'indiquent les nombreux points de suspension ou le défaut de mémoire finale : « Va te promener !... j'ai oublié le reste ! »). Le dramaturge privilégie la discordance et le décalage pour casser l'effusion lyrique. Apartés, émissions de bruits corporels (Nonancourt se mouche, Bobin pleurniche), jeu avec le myrte qui devient un accessoire encombrant, répliques absurdes (« BOBIN, *pleurnichant* : Vous étiez à : « Dans la cave... allez vous faire pendre ! »/ NONANCOURT : Très bien ! » ; « le bâton de ses cheveux blancs ») viennent provoquer le rire et annuler l'émotion qui pourrait surgir. Pourtant, celle-ci existe bel et bien pour le personnage et Christian Hecq, qui interprète le père de la mariée dans la mise en scène de Corsetti, en est conscient (cf. entretien en annexe). Pour baliser l'improvisation, on attirera donc l'attention des élèves sur les enjeux du passage, l'adresse du discours et la qualité de l'écoute de l'assemblée afin de favoriser la montée de l'émotion. Comme le rappelle Georges Lavaudant qui a monté la pièce au TNP de Villeurbanne en 1997, « il est important que les comédiens prennent très au sérieux les situations. Nous sommes du côté de la tragédie... mais c'est drôle »¹⁹.

18. LABICHE Eugène, « Discours de réception à l'Académie Française », in Eugène Labiche. *Théâtre I*, Édition présentée et établie par Jacques Robichez, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1991, p. XI.

19. LAVAUDANT Georges, « Note d'intention », *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*. Anthologie sous la direction de Hélène Laplace-Clavier, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 345.

C/ UNE PETITE « USINE DRAMATIQUE » OU L'ÉCRITURE EN COLLABORATION²⁰

Eugène Labiche, comme la plupart des vaudevillistes de son temps, aime à s'entourer pour écrire. Sur les quelques 170 pièces qu'il a rédigées, 7 sont signées de son seul nom²¹. On dénombre 48 collaborateurs, dont 4 réguliers, parmi lesquels Marc-Michel, coauteur d'*Un chapeau de paille d'Italie*. Cette pratique d'écriture lui vaut de nombreuses critiques. Henri Becque fustige « le théâtre de Labiche et Cie »²², tandis que Ferdinand Brunetière s'oppose – en vain – à sa nomination à l'Académie Française : « On ne fait pas asseoir une raison sociale dans un fauteuil académique »²³. Pourtant, lorsqu'il devient membre de cette institution prestigieuse, Labiche rend hommage à ses associés en rappelant qu'il n'était pas le seul auteur de ses textes : « La muse qui nous inspirait, mes amis et moi, était une bien petite muse ; elle s'appelait simplement la bonne humeur. Nous avons ri, nous avons fait rire, j'espère qu'il nous sera beaucoup pardonné »²⁴.

1. ÉCRITURE À QUATRE MAINS

ACTIVITÉ

Écrire à deux la scène originelle de la pièce, celle où le cheval de Fadinard se met à brouter le chapeau d'Anaïs Beauperthuis, alors qu'elle se trouve seule avec son amant, Émile Tavernier.

PISTES

L'exercice entend mener les élèves à s'essayer à l'écriture collaborative pratiquée par Labiche. Pour préparer le travail, on pourra les inviter à relire le récit de Fadinard (acte I, scène 3), dans lequel le fiancé raconte l'événement à Vézinet. Cette lecture les rendra attentifs à la structure de la scène à rédiger (la relation adultérine d'Émile et Anaïs, l'interruption du rendez-vous par le cheval qui mange le chapeau, l'arrivée de Fadinard, l'altercation précédant la fuite de celui-ci), et peut-être aussi aux émotions des personnages (surprise des deux amants, terreur d'Anaïs Beauperthuis, colère d'Émile Tavernier, gêne et peur de Fadinard) ou à quelques répliques attendues (« Ciel !... mon chapeau !... », « petit criquet », « Beni-zoug-zoug »). Les témoignages des collaborateurs de Labiche permettraient, en outre, de réfléchir aux différentes façons de mettre en œuvre cette écriture à

plusieurs mains. On pourra par exemple citer Émile Augier, avec qui Labiche a écrit *Le Prix Martin* : « Nous avons fait ensemble un scénario très développé, pour lequel je lui servais plutôt à l'exciter par la contradiction qu'à lui donner des idées, car elles lui venaient si vite, que je n'avais pas le temps d'en avoir moi-même ; après quoi, il m'a demandé la permission, que je lui ai généreusement octroyée, d'écrire la pièce tout seul, à la charge pour moi de revoir son travail et de l'arranger à ma guise ; j'ai refait quelques bouts de scène, pratiqué quelques coupures, et voilà »²⁵.

PROLONGEMENT

Le film *Un chapeau de paille d'Italie*, de René Clair, réalisé en 1928, met en scène ce passage. Le visionnage de l'extrait correspondant (07'20" à 09'10"), disponible en ligne sur YouTube, pourra également inspirer le travail d'écriture des élèves.

2. RÉPARTITION DES TÂCHES

ACTIVITÉ

Inventer la scène correspondant à l'abandon de Clara par Fadinard six mois plus tôt (et dont la modiste fait le récit à la scène 2 de l'acte II) en formant des groupes de trois ou quatre collaborateurs et en se répartissant les missions d'écriture sur le modèle des fabriques de vaudevilles décrites par Balzac dans *Les Employés*.

« Il y avait d'excellentes raisons pour que du Bruel ne travaillât pas seul. Il était le tiers d'un auteur. Un auteur dramatique, comme peu de personnes le savent, se compose : d'abord d'un homme à idées, chargé de trouver les sujets et de construire la charpente ou scénario du vaudeville ; puis d'un piocheur, chargé de rédiger la pièce ; enfin d'un homme-mémoire, chargé de mettre en musique les couplets, d'arranger les chœurs et les morceaux d'ensemble, de les chanter, de les superposer à la situation. »

Honoré de BALZAC, *Les Employés ou La Femme supérieure*, in *Scènes de la vie parisienne*, tome XI, Paris, Furne, 1844 [1837], p. 195, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6152208f/f210.item>

PISTES

Comme pour l'exercice précédent, il importe de respecter les informations fournies par les répliques de Clara pour forger la structure de la scène, de mettre en relief la fourberie de Fadinard qui reconnaît lui-même ses torts en aparté (« j'ai été assez canaille pour ça »), de chercher le comique de la scène, mais surtout d'inventer les couplets et de trouver l'air connu qui pourra entrer en résonance avec l'épisode. L'activité donne l'occasion aux élèves de faire l'expérience du partage précis des tâches. Chaque groupe pourra être complété par un quatrième collaborateur, l'expert en mots d'esprit, comme l'évoque Roxane Martin : « Fruit d'une collaboration entre

20. LABICHE Eugène, *Lettre à Nadar*, cité par Robert Abirached, dans sa Préface, in *Un chapeau de paille d'Italie*, Édition de Robert Abirached, Gallimard, Folio théâtre, Paris, 2009, p. 8.

21. Les chiffres varient en fonction des sources. Nous reprenons ceux mentionnés par Jacques Robichez dans sa Préface, in *Eugène Labiche. Théâtre I*, Édition présentée et établie par Jacques Robichez, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1991, p. IX.

22. BECQUE Henry, « Labiche et ses collaborateurs », *La Volonté*, 22 octobre 1898.

23. BRUNETIÈRE Ferdinand, *Revue des deux Mondes*, 15 septembre 1879.

24. LABICHE Eugène, « Discours de réception à l'Académie Française », in *Eugène Labiche. Théâtre I*, Édition présentée et établie par Jacques Robichez, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1991, p. XI.

25. AUGIER Émile, in *Eugène Labiche. Théâtre I*, Édition présentée et établie par Jacques Robichez, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1991, p. XII.

plusieurs auteurs, le vaudeville mobilise les talents d'un charpentier, d'un chansonnier et d'un expert en bons mots » .

PROLONGEMENT

À l'issue de cette expérience, lire les deux déclarations suivantes pour les confronter à l'expérience d'écriture qui vient d'être menée. L'un des trois collaborateurs a-t-il le sentiment d'avoir été « plus » auteur que les deux autres ?

« Collaborateur, certes, au point dans certains cas de partager à cinquante-cinquante les droits d'auteur avec le grand homme, mais coauteur, jamais. [...] [S]eul auteur il demeure, lui qui ne signa sans renfort que six comédies en tout et pour tout. »

Olivier BARROT et Raymond CHIRAT, préface, Eugène Labiche, *Brûlons Voltaire ! et autres pièces en un acte*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, p. 12

« Quelle est la part des collaborateurs dans l'œuvre de Labiche ?

La question est d'autant plus délicate que la plupart sont des hommes de beaucoup d'esprit et de talent, que la plupart ont eu de grands succès sans lui. Mais je remarque que les pièces qu'ils font sans lui ont la tournure toute différente de celles qu'ils font avec lui ; et qu'au contraire son répertoire à lui porte partout la même empreinte, la même marque de fabrique, reconnaissable entre mille, qui par conséquent ne peut être que la sienne propre. Par quel procédé est-il arrivé à cette unification ? »

Émile AUGIER, préface à *Eugène Labiche Théâtre complet de Eugène Labiche*, T1, 1893, p. 7 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208059q/f9.item>

II/ L'ÉCRITURE

« J'entends par plan la succession développée scène par scène de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à la fin. Tant qu'on n'a pas la fin de la pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu »²⁷. Au commencement était donc l'intrigue, qui permet à Labiche de dérouler avec une logique implacable une cascade de conséquences absurdes provoquée par un événement anodin. Les dialogues frisant l'absurde, les enchaînements improbables et les répliques truffées de coq-à-l'âne s'inventent ensuite à vive-allure, avec la gaieté engendrée par l'écriture à quatre mains. Avec *Un chapeau de paille d'Italie*, Labiche inaugure le vaudeville de mouvement, lançant Fadinard et sa noce dans une course folle qui les fait passer par un espace différent à chaque acte. Silhouettes reconnaissables à leur réplique-scie (« mon gendre, tout est rompu ! ») et à leur objet fétiche (le myrte), les personnages se trouvent pris dans une poursuite infernale dont les seules respirations viennent des moments de chants, ces couplets entonnés sur des airs connus du public, conformément à la tradition du vaudeville.

A/ UNE DRAMATURGIE DE LA QUÊTE ET DE LA FUITE : UN VAUDEVILLE DE PUR MOUVEMENT

Un chapeau de paille d'Italie inaugure le vaudeville de mouvement, qui se situe peut-être aux origines du cinéma burlesque de Buster Keaton ou des Marx Brothers. Le texte se place en effet sous le signe de l'urgence et de la course poursuite. Il y a, bien sûr, Fadinard, parti en quête impérieuse d'un chapeau (« Le chapeau ou la vie ! » s'écrit-il à l'acte IV, scène 8), lui-même pourchassé par sa noce et son beau-père ; mais finalement, dans cette pièce, tout le monde ne cesse de se hâter ou de faire courir les autres (Fadinard entre en scène essoufflé, après avoir fui Émile et Anaïs ; Clara dépêche Tardiveau chez le passementier ; Beauperthuis somme Virginie de traverser tout Paris pour retrouver au plus vite sa femme...) dans une cavalcade si désordonnée qu'elle en devient peut-être absurde.

1. UNE CAVALCADE DRAMATURGIQUE

ACTIVITÉ

Prendre connaissance de ce document dans lequel Eugène Labiche explicite sa conception de la dramaturgie. Relire ensuite l'acte I en se posant, pour chaque scène, les questions que se pose l'auteur.

« J'ai donc une idée, ou je pense en avoir une. Je prends une rame de papier blanc, du papier de fil – je ne trouve rien sur un autre – et j'écris sur la première page : PLAN. J'entends par plan la succession développée scène par scène de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à la fin. Tant qu'on n'a pas la fin de la pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu. Ce travail est évidemment le plus laborieux ; c'est la création, l'accouchement. Une fois mon plan fini, je le reprends et je demande à chaque scène à quoi elle sert, si elle prépare ou développe un caractère, une situation, enfin si elle fait marcher l'action. Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle »²⁸.

PISTES

Mettant en scène un homme poursuivi par huit fiacres qui court à travers tout Paris pour trouver un chapeau, la pièce n'est-elle pas l'incarnation par excellence de la « bête à mille pattes », toujours en route, souhaitée par son auteur ? L'exercice sensibilisera les élèves à l'exigence dramaturgique de ce dernier, montrant la densité et l'efficacité de chaque scène. Il pourra être appliqué à d'autres passages de la pièce, comme par exemple aux parties chantées, pour évaluer en quoi celles-ci font avancer l'action. Le tableau ci-après, non exhaustif, esquisse quelques pistes de réponse.

Scène	Prépare ou développe un caractère	Prépare ou développe une situation	Fait avancer l'action
Acte I, scène 1			
Acte I, scène 2			
Acte I, scène 3			
Acte I, scène 4			
Acte I, scène 5			
Acte I, scène 6			
Acte I, scène 7			
Acte I, scène 8			
Acte I, scène 9			

2. UNE QUÊTE AVEUGLE

ACTIVITÉ

Lire cet extrait de *La Potière jalouse* de Claude Lévi-Strauss, dans lequel est établi un parallèle entre la structure dramatique de la pièce de Labiche et celle d'*Œdipe-roi*, de Sophocle. Déceler, dans *Un chapeau de paille d'Italie*, les différentes péripéties qui permettent de retarder le moment de la révélation finale.

« La tragédie de Sophocle et la comédie de Labiche sont en effet la même pièce où l'oncle Vézinet, qui est sourd, et Tirésias, qui est aveugle, se remplacent. Tirésias dit tout, on ne le croit pas. Vézinet veut tout dire, on ne le laisse pas. En raison d'une infirmité qui les affecte en qualité d'interlocuteurs, personne ne fait crédit à des propos qui, correctement interprétés, eussent mis fin à l'action avant qu'elle n'eût commencé. Et c'est, dans les deux cas, parce que cette solution toute prête a été ignorée qu'une

27. LABICHE Eugène, in CAREL A., *Histoire anecdotique des contemporains*, Paris, Chevalier-Maresq, 1885, p. 70.

28. *Ibid.*

Scène	Prépare ou développe un caractère	Prépare ou développe une situation	Fait avancer l'action
Acte I, scène 1	- Gaucherie de la fiancée - Jalousie de M. Beuperthuis	Liaison adultère Anaïs Beuperthuis	Annonce le mariage de Fadinard
Acte I, scène 2	Surdité de Vézinet	Vézinet dépose son cadeau de noces (le chapeau)	
Acte I, scène 3	- Les embrassades, un tic de famille - Agressivité de l'« Africain »	- Arrivée prochaine des huit fiacres de la noce - Mariage à la mairie prévu à 11h	Récit de Fadinard : le cheval a mangé le chapeau
Acte I, scène 4	- Le beau-père, intéressé et colérique - L'amour de Fadinard pour sa fiancée	Relation trouble Bobin-Hélène	
Acte I, scène 5	Colère d'Émile		Éviter la rencontre Anaïs/Émile et Nonancourt
Acte I, scène 6	Colère de Nonancourt	- Menace du « tout est rompu » - Douleur aux pieds de Nonancourt	- Éviter la rencontre Anaïs/Émile et Nonancourt - Arrivée de la noce - Départ à la mairie
Acte I, scène 7			- Émile et Anaïs reconnaissent Virginie, la femme de chambre - Fadinard renvoie Virginie
Acte I, scène 8		- Anaïs s'évanouit - Nonancourt s'impatiente	- Fadinard sommé de trouver un autre chapeau - Anaïs et Émile se cachent
Acte I, scène 9		Nonancourt ne peut déposer son myrte	Fadinard emmène son beau-père loin d'Anaïs et Émile

crise s'ouvre entre des alliés par mariage : ici le héros de la pièce et son beau-frère qu'il accuse de machination ; là, le héros de la pièce et son beau-père (« Mon gendre, tout est rompu ! ») qui lui reproche de manquer à ses devoirs »²⁹.

PISTES

De la même manière qu'en cherchant le meurtrier de Laïos, Œdipe finit par comprendre qu'il était l'auteur du crime qu'il voulait punir, de même Fadinard part en quête d'un chapeau qui était entre ses mains à son insu. Les deux pièces fonctionnent comme une enquête policière dont la solution était présente d'emblée. « C'est l'errance aveugle qui fait la tragédie et le vagabondage désordonné qui appelle le rire », note Robert Abirached, « mais la trajectoire est à peu près la même »³⁰. L'aveugle Tirésias, tout comme le sourd Vézinet détiennent la clé de l'énigme, mais il importe qu'on ne les écoute pas : l'intrigue ne peut se déployer que dans cette recherche qui ramène, inéluctablement, au point de départ. « Il faudrait chercher longtemps avant de trouver un chapeau pareil... j'en sais quelque chose » annonce Vézinet au début de la pièce (I, 3), laissant entendre toute l'ironie comique de la situation. Plusieurs péripéties viennent alors retarder la révélation finale. Tout d'abord, Clara, la modiste, apprend à Fadinard qu'elle a fait livrer un chapeau de paille chez la baronne de Champigny (II, 6). Le jeune homme découvre ensuite que celle-ci en a fait cadeau à Madame Beuperthuis, sa filleule (III, 10). C'est en reconnaissant la bonne d'Anaïs que Fadinard comprend que le chapeau qu'il pourchasse depuis le matin « est le chapeau mangé » (IV, 9). Ce n'est qu'au dernier acte que le second chapeau, le cadeau de noces de l'oncle Vézinet, apparaît, alors que Nonancourt souhaitait repartir à Charentonneau avec fille et trousseau. Est-ce vraiment une surprise ? En nommant sa pièce *Un chapeau de paille d'Italie* (et non

Le Chapeau de paille d'Italie), Labiche ne laissait-il pas d'emblée entendre qu'il en existait un autre ? Le lecteur / spectateur avait-il perçu ce qui se trouvait annoncé dès le départ ou s'est-il laissé prendre par la course aveugle de Fadinard ?

3. UNE COURSE FOLLE

ACTIVITÉ

Composer trois tableaux sous forme de théâtre-image donnant à voir la fuite de Tardiveau, pourchassé par la noce dans le salon de la modiste. Choisir une musique sur laquelle on s'appuiera pour animer ensuite cette course-poursuite.

PISTES

L'activité proposée vise à sensibiliser les élèves à la dimension burlesque de la pièce de Labiche dont les gags et les courses-poursuites pourront faire écho aux films de Tex Avery, Charlie Chaplin ou Buster Keaton. À l'acte II, dans le salon de la modiste, la noce se croit à la mairie. À l'instigation de Nonancourt (« Suivons Monsieur le maire ! »), elle s'élance derrière Tardiveau qui cherche vainement à s'isoler pour se changer (acte II, scène 5). Ceux-ci réapparaissent sporadiquement au cours de l'acte (scènes 7 et 9), traversant le plateau en toute hâte. Pour aider les élèves à composer ces images, on les invitera à proposer des silhouettes et des postures très dessinées (la bande dessinée et le cinéma burlesque seraient des sources d'inspiration possibles). La mise en évidence des accessoires des personnages (l'écharpe tricolore, le myrte, le registre, l'encrier, la plume, la règle) sera à prendre en compte. Pour passer des images arrêtées aux images animées, on soignera la lisibilité des déplacements, tout en travaillant démarche, rythme et trajectoires. On note en effet combien Labiche, qui visualise ces allées et venues de manière très précise sur le plateau (« Tardiveau [...] sort précipitamment par la droite, premier plan », II, 5 ;

29. LÉVI-STRAUSS Claude, *La Potière jalouse*, Plon, 1985, p. 259.

30. ABIRACHED Robert, « Préface », *Un chapeau de paille d'Italie*, Édition de Robert Abirached, Gallimard, Folio théâtre, Paris, 2009, p. 14.

« Tardiveau entre par la porte du fond [...], toute la noce débouche à sa suite, [...] en les voyant, [il] reprend sa course et entre à gauche », II, 7 ; « Toute la noce débouche par la gauche et s'élance à la suite de Tardiveau et de Fadinard », II, 9), écrit en praticien de la scène.

B/ UNE « COMÉDIE MÊLÉE DE COUPLETS » : PAROLES ET MUSIQUES

L'alternance de textes et de couplets chantés a longtemps été l'élément définitoire du genre, cette hybridité permettant aux théâtres à vaudeville de ne pas empiéter sur le domaine réservé des théâtres à monopoles, protégés de toute concurrence par des privilèges : « la Comédie-Française entend rester le seul théâtre où l'on déclame continûment et l'opéra se veut le seul genre intégralement chanté »³¹. Guy Spielmann rappelle les conditions concrètes des représentations en salle : « l'orchestre jouait quelques mesures permettant au public de reconnaître l'air et, éventuellement, de chanter à la place des comédiens, ou simplement de reprendre le refrain en chœur. Les airs choisis – dits “timbres” – forcément en nombre limité, étaient désignés dans les textes imprimés par les premiers mots de l'original, ainsi que par un numéro renvoyant à un catalogue fourni en fin de volume »³². La spécificité du vaudeville par rapport à l'opéra ou à l'opérette vient de ce que ces couplets, écrits pour la pièce, sont chantés sur des airs connus³³ tirés de recueils de chansonniers, d'opérettes ou d'opéras comiques, sans donner lieu à des compositions originales. Ces emprunts à un large répertoire musical instaurent une réception ludique pour le public dont la mémoire est régulièrement sollicitée pour déceler la signification (parfois ironique) du choix de tel ou tel air. Avec le décret sur la liberté des théâtres, à partir de 1864, la présence de ces couplets chantés est progressivement abandonnée et le genre est bientôt détrôné par l'opérette qui triomphe à la fin du siècle en offrant une créativité musicale sans commune mesure avec celle du vaudeville.

1. RÉPARTITION DES MOMENTS CHANTÉS

ACTIVITÉ

Établir un relevé du nombre de couplets chantés dans chaque acte pour en analyser la répartition dans

31. HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, UGA Éditions, 2015, introduction, p. 7, <https://books.openedition.org/ugaeditions/336>

32. SPIELMANN Guy, « Le Vaudeville, de la chanson au théâtre (XIV^e-XVIII^e siècles) », p. 22, <https://books.openedition.org/ugaeditions/339>

33. Ces airs, aujourd'hui peu connus, n'ont, pour certains, jamais été identifiés et ont donc peu de chance d'être identifiés par les élèves. Pour le repérage des œuvres sources, on pourra consulter l'article de Vincent GIROUD, « Labiche et l'opéra-comique » in Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER (dir.), *Les Colloques de l'Opéra-comique, L'Opéra-comique et les voies du renouvellement, 1850-1914*, 2014, https://www.bruzanemediabase.com/sites/default/files/2023-08/Giroud_Labiche%20et%20l%27ope%CC%81ra-comique.pdf

l'économie de la pièce. Une orientation se dessine-t-elle ? Comment peut-on l'interpréter ?

ACTE I	ACTE II	ACTE III	ACTE IV	ACTE V

ACTE I	ACTE II	ACTE III	ACTE IV	ACTE V
				CHCEUR (gendarmes) AIR : <i>J'aime l'uniforme</i>
				CHCEUR AIR des Deux Cornuchet CHCEUR AIR ?
ENSEMBLE Fadinard à Vézinet AIR : Quand nous sommes si fatigués. (Représentants en vacances. Acte I ^{er})	CHCEUR AIR <i>Ne tardons pas (Mariée de Poissy)</i> Nonancourt : AIR de la romance de <i>L'Amandier</i>	Fadinard : AIR : Ces bosquets de lauriers		
Fadinard seul AIR du <i>Serment</i>				
	CHCEUR, ENSEMBLE AIR : <i>C'est vraiment une horreur (Tentations d'Antoinette, fin du 2^e acte)</i> AIR : <i>Vite ! Que l'on se rende (Tentations d'Antoinette)</i>	La Baronne : AIR de la <i>Fée aux roses</i>		
ENSEMBLE. Nonancourt, Hélène, Bobin, Fadinard AIR : <i>Cloches, sonnez ! (Mariée de Poissy)</i>		CHCEUR AIR de <i>Nargeot</i> (et reprise du CHCEUR en fin de scène)	CHCEUR AIR de CHCEUR AIR : <i>Zampa</i>	CHCEUR : LA PATROUILLE / LA NOCE AIR : <i>C'est assez de débats (Petits Moyens)</i>
	CHCEUR AIR <i>Vite ! Que l'on se rende (Tentations d'Antoinette)</i>	Fadinard : AIR : <i>Quand les oiseaux</i>		
	CHCEUR AIR <i>Vite ! Que l'on se rende (Tentations d'Antoinette)</i>			
			CHCEUR : Beauperthuis/Nonancourt/Fadinard/Bobin AIR : <i>Neveu de mercier</i> CHCEUR AIR final du <i>Plastron</i>	CHCEUR AIR : <i>Vivent les hussards d'Berchini (Tentations d'Antoinette, acte 2)</i> CHCEUR AIR : <i>C'est l'amour (acte 4)</i> CHCEUR AIR final de <i>La Tour d'Ugolin</i> Vézinet : AIR nouveau d'Hervé
		CHCEUR AIR de la <i>Valse de Satan</i> Fadinard : <i>Toi qui connais les hussards de la garde</i>		

PISTES

Trois couplets dans l'acte I, quatre (et deux reprises) dans l'acte II, quatre (et une chanson militaire) dans l'acte III, cinq dans l'acte IV, et huit dans l'acte V : on observe une importance croissante des numéros chantés au fil de la pièce, la musique accompagnant l'accélération de l'action comme pour contribuer à l'agitation générale, à la montée de la folie et du rire, jusqu'à la dernière scène de la pièce, (V, 10), qui concentre quatre couplets en une sorte de bouquet final, invitation pour le public à reprendre en chœur les airs.

2. FONCTION DRAMATURGIQUE DES COUPLETS

ACTIVITÉ

Prêter attention aux textes des couplets suivants pour comparer leur rôle dans la dramaturgie de la pièce : ces chansons contribuent-elles ou non à l'avancée de l'action ?

- chanson du myrte entonnée par Nonancourt (« Le jour même qui te fit naître », II, 3),
- chanson de la noce suivant Tardiveau (« Puisque ce dignitaire », II, 5),
- chanson de la Baronne et de Fadinard (« Le souvenir retrace à mon âme charmée », III, 5).

PISTES

La comparaison des trois textes permet de mesurer les rôles contrastés joués par les chansons dans la dramaturgie de la pièce, leur intégration étant plus ou moins motivée par l'intrigue selon les cas. La chanson du myrte entonnée par Nonancourt constitue un moment de pause – aussi élégiaque que comique – dans l'action et permet au père de la future mariée de lui exprimer son affection (et d'expliquer son obsession pour cette plante qu'il porte du début à la fin de la pièce !). La chanson de la noce n'apporte pas d'informations nouvelles puisqu'elle ne fait que reprendre l'injonction de Nonancourt (« Suivons M. le Maire ! ») mais, par sa reprise, elle assure un puissant rôle de comique de répétition en soulignant l'impossibilité à laquelle se heurte Tardiveau d'échapper à la noce qui le poursuit sans relâche, voyant en lui le maire qui doit célébrer le mariage. La reprise systématique de la chanson contribue à la fois au dynamisme et à la mécanique folle de la scène. L'exemple de la Baronne montre, quant à lui, le rôle central que jouent parfois les chansons dans la conduite de l'intrigue – ici, le développement du quiproquo – puisqu'elle prend la forme d'un dialogue de sourds entre Fadinard qui tente systématiquement de rappeler à la Baronne à l'objet de sa visite (« Et ses chapeaux ! ») et la Baronne qui croit flatter le chanteur Nisnardi en évoquant ses souvenirs d'Italie (avec l'ironie bien involontaire de la Baronne déclarant à Fadinard : « il y a une chose que je ne puis pas vous donner... c'est le ciel de l'Italie »).

3. CHOIX DES TIMBRES

ACTIVITÉ

Écouter l'ouverture du *Serment* de Daniel-François-Esprit Auber (interprété par exemple par le Moravian Philharmonic Orchestra dirigé par Dario Salvi, accessible sur YouTube parmi une série d'ouvertures, de 15'14" à 25'42") et décrire l'atmosphère attachée à cette musique. Comment comprendre le choix de cet opéra pour le monologue de l'acte I scène 4 de Fadinard ? Proposer une chanson tirée d'un autre type de répertoire pour traduire l'exaltation de ce moment (en réfléchissant à la manière dont le texte de la chanson pourra entrer en résonance avec la situation de Fadinard).

PISTES

L'ouverture du *Serment* fait entendre une musique vive et légère, qui commence dans le climat champêtre d'une pastorale pour laisser bientôt place (à partir de 17'50") à une mélodie enlevée où domine le brillant des cuivres, en particulier les sonorités éclatantes de la trompette. Des sonneries de chasse donnent une allure de marche militaire à ce morceau qui évoque la parade tantôt martiale tantôt joyeuse des soldats. Ce morceau, par sa légèreté et ses airs de polka, traduit l'enthousiasme qu'éprouve Fadinard à l'idée de se marier (« J'aurai une petite femme à moi tout seul ! »). Le monologue, riche de sous-entendus sur les plaisirs que lui promet la nuit de noces, évoque la jouissance physique que se promet Fadinard (« En veux-tu des fourmis ? »), les accents militaires faisant écho au sentiment de puissance qui domine le jeune homme. Cette musique qui tient de la parade virile et triomphale n'est pas dénuée d'une certaine ironie lorsqu'on sait les difficultés que Fadinard s'apprête à rencontrer et la lutte qu'il va devoir mener tour à tour contre Émile Tavernier, Nonancourt, Bobin et Beauperthuis pour épouser sa femme. Fadinard chante victoire alors que tout reste à faire...

À leur tour, les élèves puiseront dans des répertoires variés pour traduire l'enthousiasme amoureux de Fadinard (*Baby I'm Yours* de Breakbot, *Boum* de Charles Trenet, *I Want to Hold your Hand* des Beatles), son impatience, sa sensualité ou sa frustration (*I Can't Wait* de Cocoon, *J'aime les filles* de Jacques Dutronc, *I Can't Get no Satisfaction* des Rolling Stones), ou encore les sous-entendus sexuels de son monologue (*Why Don't We Do it in the Road ?* ou *Drive my Car* des Beatles, *Sexbomb* de Tom Jones), etc. Libre à eux, ensuite, d'utiliser la chanson telle quelle ou d'en réécrire le texte pour l'adapter à la pièce, afin de jouer à la fois sur le nouveau texte et sur le souvenir que les spectateurs auront du texte original de la chanson.

C/ UN ESPACE SOUS LE SIGNE DE L'INTRUSION

Fonctionnant comme une énorme course-poursuite, la pièce de Labiche traverse divers lieux (le salon de Fadinard, celui de la modiste, puis celui de la baronne, la chambre de Beauperrhuis, une place publique) pour revenir au point de départ, comme pour souligner l'inanité de cette pérégrination débridée. Susceptible d'être envahie par une foule d'étrangers, la sphère intime se transforme pour se muer en un univers progressivement inquiétant. Objet fréquent d'hallucinations collectives, le domaine privé devient public et inversement. Dans l'écriture scénique propre au vaudeville, l'espace, avec ses accessoires, est un partenaire de jeu essentiel. Comme le souligne Michel Corvin, « le vaudeville a besoin d'espace ; c'est l'oxygène de sa respiration artificielle et la raison d'être de ses personnages. Car le vaudeville – qui pourrait porter le titre générique de « Les portes claquent » – fonctionne, mais à l'usage exclusif (bénéfique ou catastrophique) du personnage, sur l'opposition constante de l'intérieur et de l'extérieur, sur la décomposition de l'intérieur en sous-espaces multiples à la fois interpénétrés et inconciliables »³⁴.

1. UN ESPACE PRIVÉ... PUBLIC

ACTIVITÉ

En groupes, sur une grande feuille, réaliser un schéma de la scénographie (en précisant en particulier l'implantation des portes) à partir de la didascalie qui ouvre la pièce. Avec des stylos de couleurs différentes, tracer les déplacements (entrées, sorties) des neuf personnages qui interviennent tout au long de l'acte I : Virginie, Félix, Vézinet, Fadinard, Anaïs, Émile, Nonancourt, Hélène et Bobin.

ACTE I. Chez Fadinard

Un salon octogone. Au fond, porte à deux battants s'ouvrant sur la scène. Une porte dans chaque pan coupé. Deux portes aux premiers plans latéraux. À gauche, contre la cloison, une table avec tapis, sur laquelle est un plateau portant carafe, verre, sucrier. Chaises.

Eugène Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, acte I, scène 1

PISTES

« Rien qu'au deuxième acte, il y a 197 entrées et sorties. Concrètement, quand vous êtes metteur en scène, ces 197 entrées et sorties, il faut les régler. C'est terriblement chronophage »³⁵. Certes, Labiche n'est pas Feydeau, pour autant ce relevé des entrées et des sorties sensibilisera les élèves au travail de réglage que représentent les déplacements dans *Un chapeau de paille d'Italie*, à leur rôle dans la rythmique de la pièce, et à la nécessité pour

les comédiens de trouver des objectifs et des énergies différentes pour faire irruption sur le plateau en évitant tout systématisme. Ce relevé permettra surtout d'observer de manière très concrète la manière dont l'espace privé de Fadinard est traversé de toutes parts comme s'il s'agissait déjà... de la place Baudoyer.

2. L'ESPACE DU VAUDEVILLE : UN PARTENAIRE DE JEU

ACTIVITÉ

Par groupe de huit, travailler le texte suivant (extrait des scènes 3, 4 et 5 de l'acte IV) pour en proposer une mise en espace et en voix en dédoublant chaque personnage. Quatre élèves prendront en charge les répliques, les quatre autres donneront à voir actions et déplacements de ce passage.

SCÈNE 3. FADINARD : Où est sa chambre, s'il vous plaît ?

BEAUPERTHUIS : Je vous brûle la cervelle ! (Il lance la bouilloire ; Fadinard pare le coup en fermant le paravent sur Beauperrhuis. Les souliers de Beauperrhuis se trouvent en dehors du paravent.)

FADINARD : Je vous l'ai dit, monsieur... j'irai jusqu'au crime !... (Il entre dans la chambre à droite.)

SCÈNE 4. BEAUPERTHUIS, dans le paravent ; puis NONANCOURT

BEAUPERTHUIS, qu'on ne voit pas : Attends un peu, Cartouche !... attends, Papavoine ! (On l'entend se rhabiller.)

NONANCOURT, entrant avec son myrte, et boitant : Qui est-ce qui m'a bâti un malotru de cette espèce ? Il monte chez lui, et il nous plante à la porte !... Enfin me voilà chez mon gendre ! Je vais pouvoir changer de chaussettes !...

BEAUPERTHUIS, se dépêchant : Attends... attends-moi !

NONANCOURT : Tiens ! il est là-dedans... Il se déshabille... (Apercevant les souliers.) Des souliers ! sapristi ! quelle chance !... (Il les prend, quitte les siens et met ceux de Beauperrhuis. Avec soulagement.) Ah !... (Il pose ses souliers à la place où il a pris ceux de Beauperrhuis.)

Ça va mieux !... Et ce myrte que je sens pousser dans mes bras... je vais le poser dans le sanctuaire conjugal !...

BEAUPERTHUIS, allongeant le bras et prenant les souliers que Nonancourt a posés : Mes souliers !...

NONANCOURT, frappant au paravent : Dis donc, toi... où est la chambre ?

BEAUPERTHUIS, dans le paravent : La chambre ! ... Oui... un peu de patience ! j'ai fini !...

NONANCOURT : Parbleu ; je trouverai bien... (Il entre dans la chambre du fond, à gauche de l'alcôve. Au même instant, Vézinet entre par l'entrée principale.)

SCÈNE 5. BEAUPERTHUIS, VÉZINET

BEAUPERTHUIS : Christi ! j'ai les pieds enflés... mais ça ne fait rien !... (Il sort du paravent en boitant et saute sur Vézinet, qu'il prend d'abord pour Fadinard, et le saisit à la gorge.) À nous deux, gredin !...

34. CORVIN Michel, « Entre vaudeville et boulevard... », Europe, n°786, *Le Vaudeville*, Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), 1994, p. 93.

35. NORDEY Stanislas, programme de salle de *L'Hôtel du Libre-Échange*, p. 4, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2025, <https://www.theatre-odeon.eu/fr/l-hotel-du-libre-echange-24-25>

VÉZINET, *riant* : Non ! non ! j'ai assez dansé... je suis fatigué.

BEAUPERTHUIS, *stupéfait* : Ce n'est pas celui-là !... c'en est un autre !... Toute une bande !... Où est passé le premier ?... Brigand, où est ton capitaine ?

PISTES

Cet extrait illustre le rôle clé que l'espace (et les accessoires) jouent dans l'écriture scénique du vaudeville. Fonctionnant avec une précision d'horloger, ce passage déploie des événements physiques ou langagiers qui s'enchaînent les uns aux autres dans un engrenage inéluctable. Le paravent, l'alcôve et les diverses portes segmentent la chambre à coucher de Beauperthuis en divers sous-espaces propices aux malentendus. La multiplication des gags (le lancer – raté – de la bouilloire à la face de Beauperthuis, l'échange des souliers Beauperthuis-Nonancourt, la tentative d'égorgeage de Vézinet) et des quiproquos (Beauperthuis croit avoir affaire à une bande de brigands venus le dépouiller, Nonancourt pense être revenu chez Fadinard, tandis que Vézinet imagine être invité à une dernière danse par celui qui est en réalité en train de l'agresser) repose sur un enchaînement des répliques, actions et déplacements, suivant un rythme minutieux. L'exercice permettra d'éprouver combien l'espace est, dans le vaudeville, un appui de jeu pour le comédien, au service d'une mécanique concrète et précise de l'écriture scénique. Le dédoublement des personnages aidera les élèves à assimiler leur partition respective (qu'elle soit physique ou verbale) en évitant de les solliciter sur tous les plans à la fois. Suivant le conseil adressé par la comédienne Véronique Vella, on les amènera tout d'abord à travailler l'enchaînement de façon lente. Une fois les réflexes acquis, on pourra progressivement accélérer le rythme : « Il faut rôder le rôle comme on le faisait avec les voitures neuves : il faut le jouer à 20 km/h, puis à 40, puis à 60. » (cf. entretien p. 46).

3. UN ESPACE HALLUCINÉ

ACTIVITÉ

Proposer une improvisation au cours de laquelle un petit groupe pense se trouver à un endroit, alors qu'il se trouve en réalité dans un autre lieu.

PISTES

Cette activité vise à faire éprouver par le jeu un principe récurrent de l'écriture de la pièce : le quiproquo spatial. Les personnages se trouvent en effet, à plusieurs reprises, dans un espace qu'ils croient autre. « Étrange hallucination ! » (IV, 3) commente Fadinard lorsque son beau-père entend écrire un article critiquant la qualité de l'accueil du Veau-qui-tête alors que la noce vient de se faire exclure de la réception organisée par la baronne de Champigny. À l'acte II, les invités ont pris le salon de la modiste pour la mairie où devait avoir lieu la cérémonie du mariage. Puis la belle-famille s' imagine revenue chez Fadinard à l'acte IV, si bien qu'Hélène, dans la chambre

de Beauperthuis, se croit devant le « sanctuaire conjugal » juste avant sa nuit de noces !

Pour guider le travail des élèves, on leur demandera de veiller à légitimer la confusion en la préparant en amont (c'est Fadinard qui a fait croire à ses invités qu'ils étaient dans la cour du restaurant lorsqu'il est monté récupérer le chapeau chez la baronne) et en ménageant certaines interférences entre l'espace réel et l'espace fantasmé (comme les écharpes tricolores et le buste de Marianne dans le salon de la modiste). Il faudra aussi déterminer une situation claire pour que le quiproquo soit fonctionnel et que l'amalgame provoque de la surprise, de la gêne, voire de l'étrangeté ou de l'absurde.

D/ DES « FIGURINES » : LE PERSONNEL DRAMATIQUE LABICHEN

Labiche dessine avec une redoutable efficacité les personnages d'*Un chapeau de paille d'Italie* en recourant à un système d'indices tantôt physiques, tantôt verbaux, construisant ainsi des « figurines, que l'on identifie grâce à un objet qu'ils portent, à une expression qu'ils ressassent ou à une particularité physique qui les désigne »³⁶. Cette technique permet aux lecteurs ou aux spectateurs de trouver leurs repères dans cette pièce qui regroupe 18 personnages, sans compter les invités de la noce ni ceux de la baronne, une véritable petite société agitée d'un mouvement permanent. « Figurines » selon Abirached, « poupées » selon Zola³⁷, les critiques s'accordent sur l'idée que les personnages de Labiche sont des types, ou des croquis dépourvus d'épaisseur psychologique (mais pas dépourvus de caractère pour autant). Le personnel labichien se caractérise également par son appartenance sociale, les pièces se limitant « à la périphérie de la moyenne et petite bourgeoisie »³⁸, une classe que Labiche connaît bien et qu'il observe « d'un œil lucide – donc narquois »³⁹ : « Je me suis adonné presque exclusivement à l'étude du bourgeois, du "philistin" », déclare-t-il à un journaliste du *Figaro*, « cet animal offre des ressources sans nombre à qui sait le voir, il est inépuisable »⁴⁰.

36. ABIRACHED Robert, préface, Eugène Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, p. 15.

37. « Ses personnages sont le plus souvent des poupées qu'il fait danser au-dessus des abîmes, pour rire de la grimace qu'elles y font », Émile ZOLA, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 260, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2153367/f287.item.r=Émile%20Zola,%20Nos%20auteurs%20dramatiques,%201881>

38. VOLTZ Pierre, *La Comédie*, Paris, Librairie Armand Colin, Collection U, 1964.

39. BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, préface, Eugène Labiche, *Brûlons Voltaire ! Et autres pièces en un acte*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 1995, p. 17.

40. Cité par Henri BÉHAR dans la préface d'*Un chapeau de paille d'Italie*, Paris, Pocket, 2023, p. 8.

1. ONOMASTIQUE SUGGESTIVE

ACTIVITÉ

Déplier les sens que recèlent les noms des personnages. En quoi contribuent-ils à les caricaturer ? Dans la même veine que ceux créés par Labiche, imaginer les patronymes suggestifs que pourraient porter les invités de la noce.

PISTES

L'activité invite les élèves à « rêver » les patronymes des personnages pour en déplier les significés et mesurer en quoi, par leur manière de les réduire à une ou deux caractéristiques, ils contribuent à les tourner en ridicule. Avant même d'ouvrir la bouche, « Nonancourt » s'annonce d'emblée comme celui qui dit systématiquement « non », « Fadinard » allie la fadeur du début de son patronyme à la connotation péjorative de son suffixe, « Tavernier » apparaît comme le militaire pilier de comptoir, « Beuperthuis » cache sous un élégant terme médiéval, « pertuis », une réalité triviale (« Beuperthuis », littéralement : « joli trou »), « Tardiveau », porte en étendard sa lenteur (« tard ») et son allure certainement bovine (« veau »), quant à « Vézinet », il appartient à la riche liste des patronymes-toponymes qui émaillent les pièces de ce dramaturge aux airs de poète-géographe qui « compulse avec ravissement sans doute le dictionnaire des communes de France »⁴¹. Ces noms si évocateurs sont, parmi d'autres, une piste offerte aux interprètes pour construire leur personnage.

S'ils remarquent la prédilection de Labiche pour les patronymes trisyllabiques, les élèves pourront forger des noms à partir des mêmes principes, qui seront certainement aussi savoureux que ceux que l'on trouve dans ses pièces en un acte : Trébuchard (*Les Suites d'un premier lit*), Chiffonnet et Machavoine (*Le Misanthrope et l'Auvergnat*), Veauvardin et Beaudeloche (*Edgard et sa bonne*), Buzonville et Champignol (*Un notaire à marier*).

2. CONSTRUCTION INDICIELLE ET PERSONNAGES TYPES

ACTIVITÉ

Relever les accessoires, les répliques et les gestes⁴² ou manies propres à chaque personnage pour observer la manière dont Labiche les caractérise. En s'inspirant de cette méthode, inventer les indices qui pourraient définir les différents personnages qui composent la noce ou les invités de la Baronne.

NOM	IDENTITÉ OU STATUT	ACCESSOIRE	GESTE OU MANIE	RÉPLIQUE
NONANCOURT				
Émile TAVERNIER				
BOBIN				
HÉLÈNE				
VÉZINET				
TARDIVEAU				
BEAUPERTHUIS				

NOM	IDENTITÉ OU STATUT	ACCESSOIRE	GESTE OU MANIE	RÉPLIQUE
NONANCOURT	Père, pépiniériste, petit bourgeois	Myrte	Souffre des pieds	« Mon gendre, tout est rompu ! »
Émile TAVERNIER	Militaire	Uniforme de l'armée d'Afrique	Casse le mobilier	« Anaïs ! »
BOBIN	Cousin	Gant ?	Pleurniche	« C'est ma cousine »
HÉLÈNE	Fille et promise	Épingle	Se tortille	« Papa, ça me pique »
VÉZINET	Oncle, bourgeois	Cadeau	Embrasse	« Merci ! »
TARDIVEAU	Employé chez la modiste Clara	Gilet de flanelle	Transpire	« Dieu ! que j'ai chaud ! »
BEAUPERTHUIS	Mari trompé, bourgeois	Bassine d'eau et bouilloire	Obsession de l'heure	« Monsieur ! »

PISTES

Fadinard fait-il partie des « types » ? Lui aussi possède son accessoire (le morceau de chapeau qu'il présente à plusieurs occasions), sa réplique (« ma noce ! », ou « huit fiacres ») et sa manie (s'échapper). Il est pourtant le seul qui ait – autant que faire se peut dans cette succession d'actions délirantes – des réactions censées, et il est le seul auquel nous puissions nous identifier, quand tous les autres personnages semblent agir comme les marionnettes obstinées d'un cauchemar absurde.

Pour préparer le travail d'interprétation de la noce ou celui des invités de la Baronne, les élèves pourront construire leur personnage à la manière de Labiche en leur choisissant un patronyme trisyllabique (Chopinard, Vétaucourt, Bovinet, Gouffreville, Ducornaille...), un accessoire (éventail, appareil photo, paquet de biscuits, mouchoir, poudrier, grand foulard, sac à dos...), un geste ou une manie (s'éventer, éternuer, se recoiffer, prendre des photos, se cogner, faire un pas de danse, s'endormir...), et éventuellement une réplique brève – bien que le texte de ces personnages collectifs se réduise à des exclamations (« merci ! », « encore ! », « à vos souhaits ! », « vive la mariée ! », etc.).

41. BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, préface, Eugène Labiche, *Brûlons Voltaire ! Et autres pièces en un acte*, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 1995, p. 27.

42. Henri BÉHAR s'appuie sur un relevé équivalent pour mener son analyse de la schématisation des personnages dans son édition d'*Un chapeau de paille d'Italie*, Pocket, 2003.

3. CORPS DÉSIRANTS, CORPS ENTRAVÉS

ACTIVITÉ

Migraine de Beuperthuis, pieds douloureux de Nonancourt, épingle d'Hélène, surdité de Vézinet, transpiration de Tardiveau... les corps des personnages sont des corps empêchés ou qui dysfonctionnent, tandis que d'autres sont soumis à la frustration de leur désir (Bobin, Fadinard). Pour travailler l'incarnation des personnages à travers un exercice de marche, chaque élève se choisit un personnage – sans l'annoncer – et circule dans l'espace en jouant un déplacement assez urgent vers un lieu de son choix en lien avec la pièce (mairie, appartement de Fadinard, place Baudoyer, etc.). Chaque personnage est affecté par une difficulté physique précise inspirée par la pièce et éprouve une gêne, d'abord légère puis de plus en plus forte, jusqu'à l'arrivée au lieu de destination où il pourra enfin trouver le soulagement.

PISTE

Le travail d'improvisation sensibilisera les élèves à l'appui de jeu que constitue pour un personnage toute forme de gêne physique et au potentiel comique que possède paradoxalement l'interprétation de la douleur physique au théâtre. Christian Hecq a expliqué en détails la manière dont il a travaillé le personnage de Nonancourt dans un entretien⁴³ riche de pistes pour les élèves. Ils pourront en particulier suivre deux de ses conseils pour leur travail de plateau : le premier au sujet des chaussures trop étroites de Nonancourt et le second au sujet de la surdité de Vézinet :

« Je partage avec vous un truc de clown que j'ai trouvé : quand on a mal, il faut en rire, avoir l'inverse de la réaction attendue. Avoir mal et pleurer, ça intéresse moins les gens »

Christian Hecq, propos recueillis le 27 juin 2025, cf. Annexe

4. UN PERSONNAGE COLLECTIF : LA NOCE

ACTIVITÉ

S'exercer à réagir de manière chorale pour interpréter le personnage collectif de la noce. En groupe, circuler dans l'espace de manière dispersée. À l'arrivée de Fadinard (sur « Ah ! le voilà »), se rapprocher les uns des autres en l'observant pour former un bloc immobile et jouer le dialogue suivant. À l'issue de l'échange, Fadinard sort, le chœur se disperse en commentant l'incident, puis Fadinard revient et l'échange reprend à l'identique, dans une choralité de plus en plus précise et rapide.

TOUS, *en voyant apparaître Fadinard* : Ah ! le voilà !

FADINARD : Mais qu'est-ce que j'ai encore fait ?

TOUS : Oh !

FADINARD : Alors, je ne le nierai pas.

TOUS : Ah !

FADINARD : Cette dame que j'ai embrassée est ma cousine aussi.

TOUS : Ah !!!

(extrait réduit de l'acte II, scène 5)

PISTES

Au fil du travail, les réactions du chœur deviendront progressivement plus précises, plus synchronisées, chaque élève développant des techniques d'observation pour agir de manière simultanée avec les autres (vision latérale, prise d'air simultanée avant de prononcer la première réplique, etc.). Dès que le chœur fonctionne de manière organique, il deviendra possible d'affiner le travail de jeu en veillant à ce que chacun garde sa singularité au sein du chœur. L'exercice peut se faire en deux groupes pour que chaque chœur puisse observer le travail de l'extérieur et mesurer combien chaque interprète au sein du chœur, alors même qu'il croit être caché, reste visible.

43. Voir en annexes.

III/ EN SCÈNE

Pour la scénographie du spectacle, Giorgio Barberio Corsetti et Massimo Troncanetti se sont inspirés des années 1970. « En convoquant [cette décennie], je fais référence à un passé quelque peu « mythique », mais qui nous appartient encore. Les objets, en n'étant pas la reproduction exacte des choses, créent et favorisent des allers-retours dans l'imaginaire du spectateur »⁴⁴. L'espace créé pour *Un chapeau de paille d'Italie* est un espace poétique, qui sollicite l'imagination du spectateur, mais qui cherche aussi à le tromper et à le dérouter pour l'entraîner dans cette course échevelée.

A/ SCÉNOGRAPHIE : VERTIGES DE L'ESPACE

Loin des salons bourgeois du Second Empire, l'espace imaginé par le metteur en scène et son scénographe se place tour à tour sous le signe de la métamorphose dans l'acte I (immense bâche-tableau), de l'« op art » dans l'acte II (illusions d'optiques des motifs en noir et blanc), du trompe-l'œil dans l'acte IV (faux portrait au cigare), et de l'installation artistique dans l'acte V (meubles d'intérieur transformés en construction pyramidale), construisant un espace mobile et troublant, progressivement gagné par la folie.

1. UN ESPACE TROMPEUR

ACTIVITÉ

Faire une brève recherche sur l'art optique, puis observer cette maquette plane de l'acte II. S'interroger sur les raisons qui ont pu motiver cette source d'inspiration.

Maquette plane du décor d'*Un chapeau de paille d'Italie*, Massimo Troncanetti, 2012, coll. Comédie-Française.

PISTES

Pratique artistique qui naît dans les années 1960, l'art optique ou op art repose sur l'illusion ou les jeux d'optique. Exploitant la faillibilité de l'œil, les artistes travaillent le mouvement, l'éclat, la lumière et la vibration de l'image. Les œuvres, essentiellement abstraites, placent le spectateur dans une situation instable, provoquant un certain trouble. Victor Vasarely, avec son tableau *Zebra* (1938), est souvent considéré comme le pionnier de ce mouvement, perpétué notamment par Jesus Rafael Soto

ou Bridget Riley. La toile de fond qui décore le salon de la modiste dans l'acte II, dont les motifs sont rappelés sur le tissu de la robe, en est par exemple inspiré. Le faux portrait de l'acte III, dans le salon de la baronne, qui vient tromper le spectateur, peut également rappeler cette pratique artistique. Le metteur en scène a vu dans cette recherche visuelle un écho à la pièce de Labiche, qui, par son tourbillonnement incessant, cherche elle aussi à égarer son public. « Dans *Un chapeau de paille d'Italie*, explique Corsetti, les objets deviennent un décor qui se transforme, qui mue au fur et à mesure que l'action progresse ; sur scène, on voit un mélange d'éléments et de volumes contenus dans des toiles. Dans le premier acte par exemple, il s'agit de toiles en plastique, puisqu'il y a des travaux chez Fadinard ; puis au fur et à mesure, cela évolue... en réfléchissant à un signe qui rendrait compte de ces mutations, j'en suis venu à penser aux années 1970, et plus particulièrement à la mode de l'optical, directement lié à une idée de vertige, de quelque chose qui bouge dans les images »⁴⁵.

2. UN ESPACE POÉTIQUE

ACTIVITÉ

Lire cette déclaration de Giorgio Barberio Corsetti. S'en inspirer pour choisir un objet ou un élément de décor typiquement associé au vaudeville pour en proposer un usage décalé et dérangeant.

« Pour *Un chapeau de paille d'Italie*, j'ai eu envie d'articuler et de décliner des objets et des meubles directement liés à l'atmosphère du vaudeville, à ses conventions, à ses thèmes : un canapé, un fauteuil, des chaises, une étagère... Il y a donc dans ce parcours et cette quête – à la fois onirique et un peu inquiétante – un travail sur les objets ; ils figurent ces conventions et ces intérieurs bourgeois, tout en étant eux-mêmes un peu dérangeants. Dans mes spectacles, les objets sont toujours un autre langage. Ils ne sont pas là pour raconter, mais pour évoquer quelque chose qu'il ne faut pas raconter... Je crois beaucoup aux poètes. Ils ont assez d'intelligence pour nous donner tout ce que les mots peuvent donner. Mais il existe aussi une poésie de la scène, du plateau... La poésie des éléments vient coexister avec la poésie du texte, et donne naissance à une nouvelle forme de poésie, plus complexe encore. Je crois que les spectateurs ont des oreilles et des yeux mais

44. CORSETTI Giorgio Barberio, in HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, UGA Éditions, coll. La Fabrique de l'œuvre, Grenoble, 2015, p. 198.

45. CORSETTI Giorgio Barberio, Propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, octobre 2012, <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-chapeaudepaille1213.pdf>

aussi autre chose, une sorte de capacité de compréhension plus large qui va au-delà même des cinq sens ».

Giorgio Barberio Corsetti, octobre 2012, Propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française⁴⁶.

PISTES

Cette déclaration de Corsetti, qui rappelle combien la quête de Fadinard est « à la fois onirique et un peu inquiétante », sera l'occasion d'évoquer la lecture que Jacqueline Autrusseau propose de la pièce dans son ouvrage *Labiche et son théâtre* (L'Arche, 1971). Selon elle, on peut voir, à travers toutes les scènes illogiques d'*Un chapeau de paille d'Italie*, le cauchemar du seul Fadinard qui voit s'accumuler tous les obstacles à l'accomplissement de sa nuit de noces et de son bonheur. La scénographie de Corsetti et Troncanetti, avec ses chaises collées au mur, son escalier toboggan ou son étagère prison, dessine un espace plus poétique que réaliste, teinté d'une inquiétante étrangeté.

Les élèves pourront à leur tour s'amuser à décliner les éléments caractéristiques du genre vaudevillesque. Outre le canapé, les fauteuils et les chaises évoqués par Corsetti, on pense bien sûr aux portes ou au lit conjugal. L'entretien, dans lequel Christian Hecq évoque les différentes idées de « décor jouant » du metteur en scène (comme le canapé télécommandé ou le cordon de passementerie dans le salon de la modiste) sera susceptible de nourrir leur imagination, tout comme le travail de Marcel Duchamp ou d'Arman, par exemple. On rappellera que ces idées ne pourraient valoir qu'une fois éprouvées au plateau.

3. UN ESPACE EXTRAVAGANT

ACTIVITÉ

Regarder cet extrait de la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti. Montrer comment la scénographie met en évidence l'extravagance de ce dénouement. Regarder sur le site Cyrano Éducation un extrait de la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti (de 02'01"41 / « TARDIVEAU : Un factionnaire à ma place ! » jusqu'à la fin 02:06:44). Montrer comment la scénographie met en évidence l'extravagance de ce dénouement.

PISTES

Comme toute comédie qui se respecte, *Un chapeau de paille d'Italie* se termine par une fin heureuse : Anaïs Beaupérthuis rejoint son époux, tandis que Fadinard prend sa femme dans ses bras. Tout semble rentrer dans l'ordre. Pour autant, la stabilité bourgeoise, chantée au subjonctif, est présentée comme fragile : « puisses-tu, témoin de ma triste aventure, / À mon chef marital ne jamais adjuger / Un chapeau ... qu'un cheval ne pourrait pas manger ». Ce dénouement, des plus chaotiques, se déploie dans une scénographie dont l'extravagance souligne l'équilibre précaire.

L'extrait commence alors que Tardiveau s'aperçoit qu'on a pris sa place. Et de fait, tout est sans dessus dessous, rien ni personne ne se trouve là où il devrait être : c'est une femme qui se trouve dans la guérite, tandis que la noce est en prison, les bourgeois hors de leur foyer et qu'un réverbère est affublé d'un chapeau. Au fatras dramaturgique répond le chaos scénographique : l'escalier est devenu un toboggan, un canapé trône au beau milieu de la place Baudoyer, des chaises sont accrochées au mur. L'espace est devenu fou, comme la situation, alors même que les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le social, sont brouillées.

Au centre de l'espace, il y a, bien sûr, le chapeau, signe de la relation adultère d'Anaïs, qu'il faut absolument cacher à l'époux jaloux. Fadinard fait tout ce qu'il peut pour dissimuler la vérité à Beaupérthuis. Il met « le parapluie en travers » et lui enfonce son chapeau « sur les yeux ». Dans la mise en scène de Corsetti, c'est sûr le crâne du mari cocu que tombe le réverbère, ce qui donne lieu à un gag burlesque, lorsque Jérôme Pouly s'effondre brusquement après avoir fait quelques pas comme si de rien n'était. Son évanouissement permet à Fadinard de rendre à l'épouse chapeau et dignité.

Coiffée de son couvre-chef, Anaïs, redevenue respectable, peut confondre son mari. « ANAÏS : Ah ! je vous trouve donc enfin, monsieur !... / BEAUPERTHUIS, pétrifié : Ma femme !... ». La coupable accuse, pourtant bien consciente de la fragilité de sa situation : « ANAÏS, à Fadinard : Monsieur, je n'ai pas l'avantage ». Peu importe, on fait taire la raison et l'oncle Vézinet. La formule « Elle a le chapeau ! », répétée à l'envi, devient absurde ou poétique. Seul importe l'assentiment des spectateurs intrascéniques (« LES GARDES NATIONAUX ET LES GENS AUX FENÊTRES : Elle a le chapeau ! elle a le chapeau ! »), prélude vraisemblable à celui du public réel, qui, comme Nonancourt, devrait être conquis par « l'anecdote ».

Les gendarmes peuvent alors lâcher la noce. Tournant sur lui-même, le mur de chaises fait apparaître, en son envers, les invités. Empilés les uns sur les autres, chacun rangé dans son petit caisson, ceux-ci s'extrait d'une sorte d'étagère géante, un de ces objets que Corsetti a souhaité décliner pour figurer « ces conventions et ces intérieurs bourgeois, tout en étant eux-mêmes un peu dérangeants ». Cet apparent retour à l'ordre, lézardé par la folie et l'étrangeté, est à la fois joyeux et inquiétant.

B/ COSTUMES : INFLUENCES SEVENTIES

« Giorgio avait une vision seventies, quasi psychédélique de l'ensemble »⁴⁷. Le musicien et compositeur Hervé Legeay se souvient de l'esprit général qui présidait aux costumes créés par celui qui était alors le chef des ateliers des costumes de la Comédie-Française, Renato Bianchi, et qui plongeait le spectateur dans l'esthétique vivement colorée et les motifs géométriques des années 1970. Au-

46. <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-chapeaudepaille1213.pdf>

47. LEGEAY Hervé, propos recueillis à la Comédie-Française, le 8 juillet 2025 (Annexe).

delà du plaisir jubilatoire qu'offrent ces costumes dont les pantalons à pattes d'éléphant et les cols pelles à tarte nous renvoient à l'univers disco de *Saturday Night Fever*, leur association avec l'esthétique de l'art optique qui domine la scénographie dessine un univers dont la folle énergie est progressivement gagnée par le vertige.

1. INSPIRATION ANNÉES 1970

ACTIVITÉ

Observer cette photo du spectacle et relever les éléments des costumes qui renvoient aux années 1970. Que permet ce choix vestimentaire ?



© Christophe Raynaud de Lage,
coll. Comédie-Française

Couleurs pop (bleu électrique, jaune, vert pomme pour Bobin ou vert canard pour Nonancourt), chaussures à plateforme, imprimés à larges motifs géométriques (gilet de Fadinard et large cravate de Nonancourt), association osée de rayures (veste et cravate de Vézinet), chemises cintrées et pantalons évasés ou en pattes d'éléphant, santiags, uniforme beige, ceinturon et képi du gendarme, tout, y compris la coiffure banane de Bobin – sorte de John Travolta de province – ou les favoris de l'invité de la noce, renvoie dans ces costumes à la mode des années 1970. Cet ancrage temporel permet à la fois de mettre à distance le XIX^e siècle – époque de la création de la pièce, tout en évitant de coller de manière trop proche à notre temps. Il s'agit d'une époque que les spectateurs de plus de cinquante ans ont connue dans leur jeunesse, d'un passé qui est le leur, ce qui donne une saveur particulière et une forme de ringardise comique à ces costumes. Cette mode des années 1970, souvent inspirée par des chanteurs, entre par ailleurs en cohérence avec la musique d'inspiration rock composée par Hervé Legeay et avec la scénographie placée sous le signe de l'art optique. Elle permet enfin, par son exubérance de participer à la folie de la pièce.

ACTIVITÉ



© Hervé Legeay

Observer cette photo des trois interprètes de la musique du spectacle. Après avoir pris connaissance des propos du compositeur et guitariste Hervé Legeay (au centre), faire une proposition de costumes différente en s'inspirant de musiciens ou de chanteurs

appartenant à d'autres époques ou à d'autres univers esthétiques.

« Dans cette photo que nous avons prise dans les loges du Théâtre Éphémère, on reconnaît bien l'inspiration : Pouliquen, c'est Mesrine, Cravero, c'est Claude François, et moi je suis Ringo Star des Beatles, c'est flagrant ! Chaque personnage rappelle une personnalité des années 1970. Achille de Rosalba, interprété par Elliot Jenicot, c'est Jeff Beck, le Jeff Beck des Yardbirds, ou Ron Wood, le guitariste des Stones, avec sa coupe impayable. Danièle Lebrun, qui joue la baronne, c'est Line Renaud ! »

Hervé Legeay, propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux et Alexandra von Bomhard le 8 juillet 2025.

CONSEILS

Les larges moustaches de Mesrine, la redingote croisée de Ringo Starr et la veste de satin bleu de Claude François : pour le compositeur Hervé Legeay, qui participa à l'ensemble des représentations d'*Un chapeau de paille d'Italie*, il paraît évident que le créateur de costumes Renato Bianchi est allé puiser son inspiration du côté des musiciens ou des personnalités médiatiques des années 1970.

À leur tour, les élèves puiseront dans l'esthétique musicale de leur choix pour collecter des images d'artistes ayant marqué l'histoire autant par leur look travaillé que par leur musique, afin de réaliser un tableau d'inspirations ou moodboard. Choisiront-ils des groupes de pop iconiques des années 1980 (les yeux maquillés de noir et le teint blafard de The Cure ? Les pantalons slim, les vêtements noirs et les cheveux en bataille d'Indochine ? Les T-shirts roulés jusqu'aux épaules, les perfectos et les baskets de Téléphone ? Les vestes à épaulettes et chemises à larges cols de Fred Chichin et le maquillage de Catherine Ringer des Rita Mitsouko ? Le blouson de cuir rouge, chapeau noir, les chaussettes blanches et le bracelet à clous de Mickaël Jackson ? Ces allures très dessinées permettraient un travail sur la dimension cauchemardesque de la course poursuite que met en scène la pièce. Peut-être préféreront-ils les vêtements de sport des rappeurs des années 2000 (volumineuses baskets, casquettes américaines, larges lunettes noires et épaisses chaînes dorées), pour jouer à leur fois sur un répertoire musical qu'ils connaissent bien et sur l'image de chefs de gangs qu'affectionnent ces artistes ?

2. LE CLAN NONANCOURT

Repérer sur cette photo les éléments qui, dans les costumes de Nonancourt, Bobin et Hélène fonctionnent comme des indices d'appartenance à une même famille.



© Christophe Raynaud de Lage,
coll. Comédie-Française

Le personnel dramatique de la pièce est particulièrement nombreux et a la particularité de fonctionner souvent par groupes : invités de la noce, invités de la baronne, gardes nationaux, domestiques, famille Nonancourt... Renato Bianchi a pris soin d'assurer la cohérence visuelle de ces ensembles par le style des costumes, ce qui rend particulièrement savoureux certains épisodes comme la danse endiablée mêlant les élégants invités de la Baronne à ceux de la noce de Fadinard (III, 11). Sur cette photo, on voit que si le costume blanc d'Adeline d'Hermy se doit d'obéir au code de la robe de mariée, la couleur verte des costumes de Bobin et Nonancourt fonctionne comme un indice du clan des pépiniéristes, dont le vert renvoie symboliquement à l'univers végétal dont ils sont si fiers d'être les spécialistes (Bobin rappelle fièrement que son oncle est « Membre de la société d'horticulture de Syracuse »). Le bouquet et les roses placées sur la tête de la mariée sont un autre clin d'œil à leur profession. Les tonalités lie de vin du pantalon de Bobin et de la cravate de Nonancourt, ainsi que leur coiffure banane contribuent également à rapprocher les deux hommes.

3. COMPOSER UNE SILHOUETTE

ACTIVITÉ

Lire cet extrait de l'entretien avec Christian Hecq. Mobiliser (s'il existe) le fonds de costumes de l'établissement. Sinon, demander aux élèves de venir avec quelques vêtements et accessoires qu'ils pourraient mettre à disposition du groupe afin que chacun y puise pour composer la silhouette de son personnage.

« L'idéal, c'est d'avoir un tas de vêtements, de retrouver le plaisir qu'on a pu avoir, enfant, à ouvrir la malle, essayer des habits, se regarder dans le miroir, et jouer à. Le costume est très important pour composer un personnage. La pièce nous offre des personnages hauts en couleur, comme souvent chez Feydeau et Labiche : il y a la cocotte avec le chapeau de paille au début, il y a le militaire, l'oncle qui est sourd. Certains metteurs en scène peuvent monter ça de manière très épurée. J'aime quand le costume dessine une silhouette et donne du jeu, une épaisseur au personnage. Si le pantalon est trop court, ça agrandit le personnage. S'il est trop long, ça l'écrase. Si le col est trop serré, ça endimanche, ça peut engoncer et faire ressortir un double menton si l'acteur a un peu de matière à ce niveau-là. Les manches trop courtes, comme les pantalons trop courts, donnent à voir quelqu'un qui a grandi trop vite. Je pense à Bobin : son corps est plus grand que son esprit. »

Christian Hecq, propos recueillis le 27 juin 2025.

PISTES

Pour cette pièce marquée par une écriture burlesque engageant pleinement le corps des acteurs, le costume est une entrée possible dans le travail du rôle : « J'ai abordé le personnage [de Nonancourt] par sa silhouette. Je le voyais endimanché. Je me suis souvenu des mariages où je me rendais, petit. J'avais la vision de ces grands

oncles qui dansent sur une musique qui n'est plus la leur, qui ont de l'enthousiasme, mais aussi une certaine maladresse. J'ai tout de suite eu l'image d'un costume qu'on a mis quinze ans plus tôt, à un autre événement, un costume qui suggère que le corps a changé. Je voyais aussi ces ceintures qui serrent, cachées par la bedaine qui les recouvre »⁴⁸. La silhouette du beau-père, avec son embonpoint et son costume trop serré, donne d'emblée à voir un personnage bien portant, en léger décalage avec la situation, suggérant peut-être la différence de génération et de milieu social. Certains élèves préféreront peut-être, pour commencer, passer par l'image et leur carnet de bord. Proposer des croquis du personnage ou effectuer des recherches iconographiques (en s'inspirant notamment du cinéma burlesque ou de la bande dessinée) pourraient être deux autres pistes pour travailler la silhouette du personnage qu'ils interprètent. Une fois celle-ci esquissée et composée, il s'agira de l'animer, de la mettre en mouvement, en travaillant ses postures, sa démarche, son centre de gravité, son rythme, etc.

ACTIVITÉ

Observer les documents suivants⁴⁹ (publicité extraite de la documentation du scénographe, maquette plane de costume et photographie du spectacle) présentant les étapes de la conception de la robe de mariée d'Hélène Nonancourt et expliquer quelle image du personnage construit ce costume. Faire ensuite une recherche iconographique pour concevoir une nouvelle proposition qui pourra traduire une conception différente de ce personnage de jeune mariée.

PISTES

La robe de mariée imaginée par Renato Bianchi s'inspire d'un modèle de haute couture créé par la maison Torrente. Le costumier en conserve l'esprit général tout en modifiant certains détails (intégration de volants, découpe laissant les bras nus, pose d'une rose au sommet du voile et ajout de longues chaussettes blanches remontant jusque sous le genou). Cette robe très courte qui s'arrête à mi-cuisses renvoie évidemment à la mode des années 1970 choisie par Corsetti pour sa mise en scène, mais elle construit aussi l'image d'une mariée enfantine, mi-Baby Doll, mi-Lolita. Cette image fait écho à la manière dont Labiche a dessiné le personnage d'Hélène, la présentant comme une jeune femme pas tout à fait sortie de l'enfance, rivée à son père et tout à fait ignorante en matière de sexualité (« Papa... je suis toute tremblante », « Papa, ne me quittez pas ! », IV, 6).

À l'opposé de cette femme-enfant, les élèves pourraient imaginer qu'Hélène joue le rôle de la fille obéissante pour plaire à son père tout en étant moins innocente qu'elle n'en a l'air, ce que traduirait une allure plus rock'n roll, voire plus punk (sa jupe en tulle blanc de style

48. HECQ Christian, propos recueillis le 27 juin 2025 à la Comédie-Française (Annexe).

49. Extraits de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

danseuse serait complétée par un T-shirt de rocker, des Converse, et un perfecto, à la manière d'une Madonna contemporaine ?). Peut-être feront-ils d'elle à l'inverse une jeune fille romantique affublée d'une robe de mariée style « choucroute », s'empêtrant dans son voile trop long, le costume demeurant toujours un appui de jeu pour le comédien et la comédienne et une riche ressource d'effets comiques.



4. EXTRAIT À LA LOUPE : LA MAIRIE (ACTE II, SCÈNES 3 ET 4)

De 00'36"20 à 00'40"30 (4 min.10)

Limites du passage : « NONANCOURT : Enfin, nous voilà à la mairie !... » jusqu'à : « NONANCOURT : Monsieur, voici la mariée... (Bas.) Salue ! (Hélène fait plusieurs révérences.)

Chacun des cinq actes de la pièce se déroulant dans un lieu différent, le deuxième conduit la noce – lancée à la poursuite de Fadinard lui-même à la poursuite du chapeau – dans le salon d'une modiste que les invités prennent pour la mairie où doit se dérouler la cérémonie. Ce quiproquo de lieu n'est que le premier de la longue série de méprises qui se dérouleront au fil des espaces traversés par les invités. Le malentendu est rendu possible à la fois par la naïveté de cette noce de province qui découvre Paris, par le rythme endiablé de la course dans laquelle elle est lancée, et par la volonté forcenée des invités de faire correspondre le réel à l'hallucination collective qui s'est emparée d'eux. Mais la confusion est aussi liée aux objets, qui jouent un rôle décisif dans l'installation du quiproquo, et plus largement dans le comique de la scène.

ACTIVITÉ

Expliquer quelles fonctions assurent les accessoires dans la scène.

PISTES

L'hallucination collective qui domine la noce et lui fait prendre le salon d'une modiste pour la mairie de Paris repose essentiellement sur trois objets qui fonctionnent comme des preuves :

- le registre de commandes, que Vézinet examine en spécialiste et brandit triomphalement avant de déclarer qu'il s'agit du registre de l'état civil, ajoutant à sa surdité une singulière capacité d'aveuglement (38'38"),
- la tête à chapeaux posée sur une étagère à cour, que Nonancourt désigne d'un air d'abord admiratif avant de le critiquer en connaisseur (« il n'est pas ressemblant »), prenant ce modèle de magasin pour le buste de la République, soutenu dans son mépris par Bobin qui refuse lui aussi de se laisser impressionner par Paris (« celui de Charenton-le-Pont est mieux que ça »), aucun des deux hommes ne s'étonnant que cette Marianne soit à la fois dépourvue de visage et coiffée d'un chapeau plutôt que d'un bonnet phrygien,
- les écharpes tricolores de Tardiveau, ultime preuve qui achève de persuader la noce qu'elle se trouve bien dans un édifice public. L'employé, tout à sa hâte de se changer, se précipite vers le comptoir, levant haut les écharpes tricolores, sans voir la présence de la noce.

Les accessoires contribuent également à souligner, sur un mode comique, la joie et l'émotion des invités :

- le mouchoir, mentionné par le texte, est l'objet d'un jeu burlesque digne des Marx Brothers. Bobin, désespéré par le mariage de sa cousine, l'échange brutalement avec Vézinet contre le myrte, ce dernier rendant aussitôt la

plante à son propriétaire, dans un rapide jeu de passe passe,

- le bouquet de la mariée auquel Hélène s'accroche comme à une planche de salut dans sa peur panique de ce qui l'attend durant la cérémonie, et que l'on voit agité de secousses irrépessibles en raison des tremblements nerveux qui dominent la jeune femme, dans une scène qui rappelle les cartoons de Tex Avery (40'20"),

- enfin, l'appareil photo d'un invité de la noce, avec lequel il photographie le « maire », redoublant l'effet de sa surprise. Cet appareil photo, trouvaille du metteur en scène, est utilisé dès l'entrée en scène de la noce pour réaliser une photo de famille. Le comédien Jérôme Pouly s'approche du bord du plateau pour prendre du champ et par manque de recul finit par confier son appareil photo à un spectateur, traduisant par ce jeu entre scène et salle la fierté éprouvée par la noce, et impliquant le public dans la cérémonie, ce que souligne Christian Hecq/Nonancourt par son adresse initiale (« Enfin, nous voilà à la mairie ! »).

Certains objets contribuent en outre à situer socialement les personnages en soulignant leur extraction populaire ou petite bourgeoise :

- les souliers vernis de Nonancourt, rarement portés, le blessent au point d'entraîner chez lui des jeux de scène burlesques (interruption brutale de sa chanson, puis de son état civil pour lâcher un « cristi ! ») et contorsions élastiques le long du comptoir à la manière d'un film de Chaplin.

- les gants de Bobin, gants de motards bien éloignés des gants blancs du XIX^e siècle, lui offrent aussi l'occasion d'un jeu de scène qui révèle son ignorance totale des usages lorsqu'il se trompe de poche en voulant dissimuler son gant absent. Le chewing gum de Bobin, mâché avec conviction, contribue aussi à faire de lui un avatar du John Travolta de *Grease* égaré à Charenton-le-Pont.

- L'impossibilité d'enfiler son gilet de flanelle et de manger son riz au lait est vécue par un Tardiveau couvert de sueur comme une frustration tragique, et par le public comme un véritable *running gag*.

Un accessoire occupe enfin un statut particulier au sein de cette économie des objets, le myrte, dont l'importance à la fois dramaturgique, symbolique et comique égale celle du chapeau de paille. Ce myrte qui traverse la pièce de bout en bout, aussi présent que le chapeau est absent, est à la fois :

- un cadeau de noce encombrant (Nonancourt en est embarrassé tout au long de la scène et le confie brutalement à Bobin),

- un motif d'orgueil (signe de la réussite de ce pépiniériste qui agite la plante comme un panache vert),

- le symbole de l'amour profond qu'il porte à sa fille (pour qui il chante une romance du myrte aussi comique qu'émouvante).

La chanson explique le prix que Nonancourt attache à cet objet qu'il a envie, comme sa fille, de retenir autant que d'offrir.

C/ JOUER LE VAUDEVILLE

L'haletante course poursuite mise en œuvre dans *Un chapeau de paille d'Italie* – comme dans tout vaudeville – requiert des comédiens un investissement émotionnel total, un engagement physique des plus intenses, une énergie sans faille. « Il faut se dire que ce sont des tragédies à l'envers », rappelait le comédien Alain Feydeau, petit-fils du dramaturge, « parce qu'il faut avoir la respiration de ça, il faut avoir le diaphragme de ça, il faut avoir la chaleur de ça, il faut avoir la fièvre de ça, il ne faut pas jouer ça ayant 37,2°C mais 38,9°C, il faut se dire que la catastrophe est imminente à chaque moment »⁵⁰.

1. REVENIR À LA SITUATION POUR TROUVER LA SINCÉRITÉ DU PERSONNAGE

ACTIVITÉ

Lire ces extraits de l'entretien dans lequel Véronique Vella évoque la façon dont elle a abordé le personnage d'Anaïs Beauperthuis. Demander à chaque élève de faire le même travail de préparation pour l'interprétation de son rôle. Se poser la question éventuelle de l'onomastique. S'interroger surtout sur les enjeux de la situation à jouer.

Comme toujours chez Labiche, il faut changer le projecteur de place : *Un chapeau de paille d'Italie*, ce n'est pas l'histoire d'un jeune homme qui va avoir pendant cinq actes des difficultés à se marier, c'est l'histoire d'une dame qui, pour pouvoir tromper son mari insupportable et jaloux, a accroché son chapeau à un arbre dans le Bois de Vincennes pour batifoler avec un militaire, et par malheur le cheval d'un jeune homme est passé dans un parc et a mangé le chapeau.

La pièce ne s'appelle pas *Fadinard se marie* mais *Un chapeau de paille d'Italie*, et si le chapeau de paille a été mangé, c'est parce qu'il était accroché à un arbre du Bois de Vincennes, et s'il était au Bois de Vincennes, c'est parce qu'Anaïs Beauperthuis allait y voir son amant, et si elle allait y voir son amant – ça c'est mon avis personnel, c'est parce que son mari Beauperthuis est un insupportable personnage et qu'elle ne peut pas faire un pas sans qu'il la surveille. Dans la manière dont Giorgio Barberio Corsetti nous dirigeait, j'ai eu vraiment le sentiment qu'il mettait le premier coup de projecteur sur ce chapeau. Évidemment, avec Labiche, c'est très facile de travailler uniquement au rythme et de perdre les enjeux pour essayer simplement de faire rire. Le metteur en scène nous a au contraire toujours dit que le but n'était pas simplement de faire rire, mais de bien saisir que ce qui arrive aux protagonistes est, pour eux, une catastrophe. [...]

Je parlais à l'instant des enjeux : pour Madame Beauperthuis, dans le petit monde de la bourgeoisie de l'époque de Labiche, c'est très grave d'être perdue de

50. FEYDEAU Alain, in HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, UGA Éditions, coll. La Fabrique de l'œuvre, Grenoble, 2015.

réputation. Je pense que le divorce n'était pas possible en 1851 et qu'elle vit avec un mari qui lui fait vivre l'enfer ; même si elle divorçait, elle ne partirait pas avec un toit sur la tête ni avec une pension alimentaire. En 1851, si on découvrait sa situation, elle serait peut-être réduite à se prostituer pour vivre. Et puis surtout, si cela se savait, elle ne pourrait plus sortir dans le quartier sans que les voisins la regardent de travers. Il y a quand même un code social énorme qui pèse à cette époque. [...]

Il faut se rappeler qu'elle s'appelle « Anaïs Beauperthuis » : un « pertuis », c'est une ouverture, un trou. Elle s'appelle donc Anaïs Beauperthuis, Anaïs « joli trou ». Je suis sûre que Labiche y a pensé, il n'est pas possible qu'il n'y ait pas pensé.

Véronique Vella, propos recueillis le 27 juin 2025.

PISTES

L'exercice vise à montrer aux élèves la nécessité, pour interpréter leurs rôles dans le théâtre de Labiche, de définir avec précision la situation dans laquelle se trouve le personnage et les enjeux pour celui-ci. Comme le rappelle Stanislavski, « l'objectif est le phare qui guidera l'acteur »⁵¹. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les enjeux, pour les personnages, sont graves, et c'est parce qu'ils seront envisagés comme tels, avec sérieux, que le rire pourra surgir chez le spectateur. « Pour Fadinard, souligne la comédienne, c'est une tragédie qu'Anaïs arrive chez lui le jour de son mariage alors qu'il a un beau-père très difficile à vivre. Pour lui, c'est une question de vie ou de mort. Pour elle aussi, Anaïs, trouver le même chapeau à l'identique pour faire croire à son mari qu'elle était chez sa sœur, c'est une question de vie ou de mort. [...] Ce sont des gens qui sont sous stress, ils sont tous traversés par la même pensée, Fadinard, Anaïs, le beau-père Nonancourt aussi : « Tout allait bien et en un quart d'heure ma vie va être foutue ». C'est cette idée [que Giorgio Barberio Corsetti] nous a exposée d'emblée »⁵². C'est en revenant à la situation que le comédien ou la comédienne pourra l'interpréter avec sincérité : « Le but n'est pas de faire rire les gens mais d'être sincère, donc d'entrer sur le plateau en se disant : « Avec le mari que j'ai, c'est une catastrophe si je rentre à la maison sans ce chapeau parce qu'on saura que j'ai une liaison avec Émile »⁵³. Christian Hecq ne disait pas autre chose lorsqu'il rappelait la nécessité de « trouver une faille » au personnage, afin d'éviter que le comique ne « tourne à vide [ou ne] manque de chair »⁵⁴.

ACTIVITÉ

Dire, à cinq reprises, « Ciel ! mon mari !... » (acte IV, scène 7) en donnant à cette réplique une intention à chaque fois différente.

PISTES

Véronique Vella souligne la difficulté de dire cette réplique qui est devenue un cliché du genre vaudevillesque. Il sera possible de s'amuser avec le stéréotype, tout en demandant aux élèves de glisser, dans leurs cinq essais, une proposition sincère. Les spectateurs pourront tenter de deviner la proposition qui leur semble la plus juste.

ACTIVITÉ

Se reporter, dans l'ouvrage *Le Vaudeville à la scène*⁵⁵, aux propos de comédiens et metteurs en scène ayant travaillé le vaudeville. Recopier, dans son carnet de bord, une des citations collectées par les chercheuses, ou un extrait de citation, en explicitant ce qui vous inspire ou vous touche.

PISTES

La deuxième partie de cet ouvrage universitaire, « En création », est entièrement consacrée aux propos de praticiens du vaudeville. Quatre entrées parmi les six sont plus particulièrement centrées sur le jeu : « Texte libérateur, texte castrateur », « Le comédien bousculé », « Une affaire de rythme », « Le rire ». Il sera intéressant pour les élèves de repérer les échos perceptibles entre les propos de ces praticiens et ceux des comédiens de la mise en scène au programme, dont ils auront peut-être lu les entretiens ou quelques extraits, ou ceux du comédien partenaire qui accompagne leur travail de plateau pendant l'année. Ainsi, les propos qu'Yves Gasc prononçait en 1988 pourront entrer en résonance avec ce que Véronique Vella ou Christian Hecq disaient de la nécessaire sincérité du comédien interprétant le vaudeville : « Il y a encore trente ou quarante ans on composait Labiche. On pensait que ses personnages étaient ridicules et que, l'acteur ne l'étant pas, il lui fallait par conséquent les composer pour être vrai. Je crois que le progrès que nous avons fait sur Labiche réside en cela : même en trouvant ses personnages bêtes, égoïstes et vaniteux, nous savons que d'une certaine façon nous leur ressemblons, et que nous les jouons comme nous sommes nous-mêmes »⁵⁶.

51. STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, préface de Jean Vilar, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 144.

52. VELLA Véronique, entretien du 27 juin 2025 à la Comédie-Française.

53. Ibid.

54. HECQ Christian, entretien du 27 juin 2025 à la Comédie-Française.

55. HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, UGA Éditions, coll. La Fabrique de l'œuvre, Grenoble, 2015.

56. GASC Yves, in HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, UGA Éditions, coll. La Fabrique de l'œuvre, Grenoble, 2015, <https://books.openedition.org/ugaeditions/369>.

2. TRAVAILLER LE RYTHME

ACTIVITÉ

Disposer les élèves sur trois côtés de la salle. Sur deux lignes, en face à face, on oppose les Fadinard aux Beaupérthuis. Les deux élèves qui interprètent les Virginie sont sur une ligne, entre les deux.

Chaque élève apprend une réplique, sachant aussi après qui il ou elle intervient. Le travail consiste à s'adresser au partenaire en allant vers lui, en traversant l'espace. (Beaupérthuis 1 s'adresse et se dirige vers Fadinard 1, qui lui-même s'adresse et se dirige vers Fadinard 2, etc.). Quant aux élèves qui prennent en charge un aparté, ils se dirigent vers le partenaire qui suit, mais en s'adressant au public. On veille à travailler le rythme de l'enchaînement des répliques, qui se succèdent de manière immédiate.

BEAUPERTHUIS 1 : Pourquoi cette jeune veuve ne rentre-t-elle pas chez elle ?...

FADINARD 1 : Jeune veuve, plutôt au ciel ! mais il y a un mari.

BEAUPERTHUIS 2 : Ah bah ! ah ! ah !

FADINARD 2 : Une canaille ! un gredin ! un idiot ! qui la pilerait sous ses pieds... comme un frêle grain de poivre.

BEAUPERTHUIS 3 : Je comprends ça.

FADINARD 3 : Oui, mais nous le fourrerons dedans... le mari !

FADINARD 3' : grâce à vous... gros farceur ! gros gueux-gueux !

FADINARD 3'' : n'est-ce pas que nous le fourrerons dedans ?

BEAUPERTHUIS 4 : Monsieur, je ne dois pas me prêter...

FADINARD 4 : Dépêchons-nous... voici l'échantillon... (Il le lui montre)

BEAUPERTHUIS 5, à part, voyant l'échantillon : Grand Dieu !

FADINARD 5 : Paille de Florence... coquelicots...

BEAUPERTHUIS 6, à part : C'est bien ça ! c'est le sien !... et elle est chez lui...

BEAUPERTHUIS 6', à part : Les gants de Suède étaient une craque !

FADINARD 7 : Voyons... combien ?...

BEAUPERTHUIS 7, à part : Oh ! il va se passer des choses atroces...

BEAUPERTHUIS 7', haut : Marchons, monsieur. (Il lui prend le bras)

FADINARD 8 : Où ça ?

BEAUPERTHUIS 8 : Chez vous !

FADINARD 9 : Sans chapeau ?

BEAUPERTHUIS 9 : Silence ! (Il écoute vers la chambre où est Hélène).

57. HECQ Christian, entretien du 27 juin 2025 à la Comédie-Française.

58. DAVID Gilles, in HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, UGA Éditions, coll. La Fabrique de l'œuvre, Grenoble, 2015, <https://books.openedition.org/ugaeditions/369>.

59. VELLA Véronique, entretien du 27 juin 2025 à la Comédie-Française.

VIRGINIE 10, entrant par le fond : Monsieur, je viens du Gros-Caillou... personne !

BEAUPERTHUIS 10, écoutant : Silence !

FADINARD 11, à part : Grand Dieu ! la bonne de la dame !

VIRGINIE 11, à part : Tiens ! le maître de Félix !

BEAUPERTHUIS 12, à lui-même : On parle.

Eugène LABICHE, *Un chapeau de paille d'Italie*, acte IV, scène 8 (extrait).

PISTES

L'exercice sensibilise les élèves à la question du rythme, en les amenant à dissocier la vivacité de l'enchaînement des répliques du tempo – variable – de l'énonciation de celle-ci. « Il faut mettre la rapidité dans l'enchaînement, pas dans la vitesse d'élocution »⁵⁷, précise Christian Hecq, ce qui fait écho aux propos de Gilles David en 2014 : « Dans l'exécution de la partition textuelle, il est important de veiller à la continuité de la parole. Les répliques s'enchaînent sans temps entre elles, ce qui évite toute posture psychologique. C'est un théâtre réactif : les personnages réagissent aux mots entendus, ce qui alimente leurs propres conduites. Mais attention : coller à la réplique précédente ne doit pas entraîner un débit rapide de la réplique. Ce qui est important, c'est de s'emparer de la parole afin de développer ce que l'on a à dire »⁵⁸. Engageant le corps des élèves, l'activité permet de mettre l'accent sur l'impulsion avec laquelle chacun doit coller à celui qui le précède. On insistera sur l'élan et la vivacité de l'enchaînement d'une part (en veillant à ce que celle-ci ne contamine pas la diction du texte : l'entrée en scène sera rapide, mais l'élève peut prendre le temps de se déplacer et de dire), sur l'adresse d'autre part (qui regarder : le partenaire ? le public ?), ce qui permettra d'esquisser le travail de l'aparté, fréquent dans ce théâtre. Suivant le conseil de Véronique Vella, on pourra répéter l'exercice, en jouant la partition de plus en plus rapidement : « il faut rôder le rôle comme on le faisait avec les voitures neuves : Il faut le jouer à 20 km/h, puis à 40, puis à 60 »⁵⁹.

3. JOUER AVEC LES ACCESSOIRES

ACTIVITÉ

Analyser, dans cet extrait de l'acte III, scène 11, en quoi les accessoires soutiennent le jeu clownesque des comédiens interprétant Fadinard et Nonancourt.

PISTES

Suite à un quiproquo, la baronne et les invités croient voir en Fadinard et Nonancourt, le grand chanteur italien Nisnardi accompagné de son pianiste. Alors que ceux-là attendent avec impatience le concert des deux musiciens, les multiples accessoires (candélabre, jarretière, tabouret, partition, et bien sûr le piano) vont donner du jeu aux comédiens interprétant le jeune marié et son beau-père, retardant ainsi le moment tant attendu de la catastrophe. On assiste donc à un moment de théâtre dans le théâtre, dans lequel les personnages

vont finir par jouer le rôle qu'on attend d'eux, tout en étant absolument incapables. Les objets deviennent de véritables partenaires, permettant de magnifier la virtuosité de l'incompétence propre au jeu clownesque. Nonancourt est tout d'abord seul en scène, gris, et encombré de son candélabre. Dépassé, risible, il cherche Nisnardi parmi les invités de la baronne, inconscient des attentes qui pèsent sur ses épaules. Complètement perdu sans son clown blanc, il oscille entre la posture de l'Auguste (au service du clown blanc) et du contre-pitre, qui ne sait pas ce qu'il fait sur le plateau. L'arrivée de son compère, ramené, la main au collet, par Achille de Rosalba, ne suffit pas à le remettre sur les rails. Ce n'est que lorsque la baronne lui enjoint de se mettre au piano, qu'il pose enfin son chandelier et rejoint la place qui lui est assignée... ou presque ! En s'asseyant dos à l'instrument, face à l'assemblée des convives, Christian Hecq étire encore l'attente et la gêne, retardant l'usage tant attendu de l'objet. Fadinard, lui, est conscient du rôle qu'il s'agit d'endosser. Pierre Niney indique très discrètement les touches du piano à son partenaire qui s'écrie vivement : « Faut-y taper ? Je tape ! ». Le concert commence enfin, sous les yeux ébahis de l'assistance. Autant Pierre Niney campe tout d'abord un Fadinard raide, gêné, conscient de son ridicule, autant Christian Hecq propose un Nonancourt débordant d'énergie, tournoyant sur son tabouret, embrassant la partition, faisant de grands gestes, qui plus est amplifiés par l'élastique relié à la jarretière. « Élastique, ressort et double-face sont les mamelles du burlesque ! »⁶⁰ confie d'ailleurs le comédien en se remémorant ce moment d'anthologie. S'emmêlant irrémédiablement dans les mains du pianiste, la jarretière devient un obstacle précieux pour le jeu clownesque. Pierre Niney propose, lui, un chant rythmé et inattendu, inspiré du *flow* du rap dont il est profondément nourri⁶¹. Les deux comédiens finissent par entamer un morceau de percussions sur corps et objets d'autant plus saugrenu que les réactions du public sont marquées. Les convives sont interloqués, surpris, voire choqués, la baronne défaille, tandis que la domestique se laisse emporter par le rythme de la musique. Les accessoires sont mobilisés au service d'un jeu burlesque, loufoque et extravagant. « Que fait un clown qui ne sait pas jouer d'un instrument et qui a l'instrument devant lui ? » demande Christian Hecq, « Pour moi, c'est une mine d'or ! »⁶².

4. EXTRAIT À LA LOUPE : LE FINAL (ACTE V, SCÈNE 10)

De 02'01"41 à 02'06"41 (5 min)

Limites du passage : « TARDIVEAU, revenant de la droite et stupéfait de voir un factionnaire : Un factionnaire à ma place ! » jusqu'à la fin).

Résoudre l'intrigue sans rien perdre du rythme effréné de cette longue course-poursuite, telle est la gageure de ce cinquième acte qui vient clore *Un chapeau de paille d'Italie*. Pour ce final, l'ensemble du personnel dramatique est réuni : Beuperthuis, sa femme et l'amant de celle-ci, Fadinard et son épouse, Nonancourt et l'ensemble de la noce, les gardes nationaux et les gens à la fenêtre, ainsi que Tardiveau. Seule Clara, la modiste à qui le jeune homme avait également promis le mariage manque à l'appel... sans doute parce que sa présence eût nécessité un sixième acte pour sortir Fadinard d'une nouvelle situation inextricable ! Tout ce petit monde se retrouve place Baudoyer, devant le logis du jeune marié, là où tout a commencé, comme pour souligner la vanité de ce mouvement tourbillonnaire. L'extrait débute après le coup de théâtre qui a révélé le cadeau de noces de Vézinet : le chapeau de paille recherché frénétiquement était là depuis le départ. La quête était-elle inutile ou vient-elle au contraire exhiber le fait que le tournoiement vertigineux était la finalité ?

ACTIVITÉ

Regarder cet extrait de la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti. Montrer comment la scénographie met en évidence l'extravagance de ce dénouement.

PISTES

Comme toute comédie qui se respecte, *Un chapeau de paille d'Italie* se termine par une fin heureuse : Anaïs Beuperthuis rejoint son époux, tandis que Fadinard prend sa femme dans ses bras. Tout semble rentrer dans l'ordre. Pour autant, la stabilité bourgeoise, chantée au subjonctif, est présentée comme fragile : « puisses-tu, témoin de ma triste aventure, / À mon chef marital ne jamais adjuger / Un chapeau ... qu'un cheval ne pourrait pas manger ». Ce dénouement, des plus chaotiques, se déploie dans une scénographie dont l'extravagance souligne l'équilibre précaire.

L'extrait commence alors que Tardiveau s'aperçoit qu'on a pris sa place. Et de fait, tout est sans dessus dessous, rien ni personne ne se trouve là où il devrait être : c'est une femme qui se trouve dans la guérite, tandis que la noce est en prison, les bourgeois hors de leur foyer et qu'un réverbère est affublé d'un chapeau. Au fatras dramaturgique répond le chaos scénographique : l'escalier est devenu un toboggan, un canapé trône au beau milieu de la place Baudoyer, des chaises sont accrochées au mur. L'espace est devenu fou, comme la situation, alors même que les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le social, sont brouillées.

60. HECQ Christian, entretien du 27 juin 2025 à la Comédie-Française.

61. Entretien du 8 juillet 2025 avec Hervé Legeay à la Comédie-Française.

62. HECQ Christian, entretien du 27 juin 2025 à la Comédie-Française.

Au centre de l'espace, il y a, bien sûr, le chapeau, signe de la relation adultère d'Anaïs, qu'il faut absolument cacher à l'époux jaloux. Fadinard fait tout ce qu'il peut pour dissimuler la vérité à Beauperthuis. Il met « le parapluie en travers » et lui enfonce son chapeau « sur les yeux ». Dans la mise en scène de Corsetti, c'est sûr le crâne du mari cocu que tombe le réverbère, ce qui donne lieu à un gag burlesque, lorsque Jérôme Pouly s'effondre brusquement après avoir fait quelques pas comme si de rien n'était. Son évanouissement permet à Fadinard de rendre à l'épouse chapeau et dignité.

Coiffée de son couvre-chef, Anaïs, redevenue respectable, peut confondre son mari. « ANAÏS : Ah ! je vous trouve donc enfin, monsieur !... / BEAUPERTHUIS, pétrifié : Ma femme !... ». La coupable accuse, pourtant bien consciente de la fragilité de sa situation : (« ANAÏS, à Fadinard : Monsieur, je n'ai pas l'avantage »). Peu importe, on fait taire la raison et l'oncle Vézinet. La formule « Elle a le chapeau ! », répétée à l'envi, devient absurde ou poétique. Seul importe l'assentiment des spectateurs intrascéniques (« LES GARDES NATIONAUX ET LES GENS AUX FENÊTRES : Elle a le chapeau ! elle a le chapeau ! »), prélude vraisemblable à celui du public réel, qui, comme Nonancourt, devrait être conquis par « l'anecdote ».

Les gendarmes peuvent alors lâcher la noce. Tournant sur lui-même, le mur de chaises fait apparaître, en son envers, les invités. Empilés les uns sur les autres, chacun rangé dans son petit caisson, ceux-ci s'extraient d'une sorte d'étagère géante, un de ces objets que Corsetti a souhaité décliner pour figurer « ces conventions et ces intérieurs bourgeois, tout en étant eux-mêmes un peu dérangeants ». Cet apparent retour à l'ordre, lézardé par la folie et l'étrangeté, est à la fois joyeux et inquiétant.

D/ UN « JACQUES DEMY Tsigane »⁶³ : MUSIQUES, CHANTS ET DANSES

« On chante beaucoup dans *Un chapeau de paille d'Italie*, et je voulais une musique qui soit en rapport avec ce mouvement perpétuel qui agite la scène. Les musiciens doivent pouvoir se déplacer avec la noce »⁶⁴. Cette musique « entre la musique tsigane et le rock » voulue par Giorgio Barberio Corsetti, c'est le compositeur Hervé Legeay qui en composa les morceaux originaux pour l'intégralité des couplets de la pièce : « Il m'a expliqué ce qu'il souhaitait. Il avait imaginé un mariage quasi tsigane au cours duquel les musiciens suivraient la noce. J'ai immédiatement pensé à *Chat noir, chat blanc* d'Emir Kusturica, et à son groupe, le *No Smoking Orchestra*. Je lui ai dit : "Écoutez Giorgio, c'est ma came, je suis un rockeur tombé dans la marmite de cette musique manouche et

tsigane quand j'étais très jeune, ça m'intéresse, c'est vraiment mon univers !" »⁶⁵. L'alternance de textes et d'airs chantés, caractéristique du vaudeville, constitue, aussi bien pour le public que pour les interprètes, l'un des plaisirs du genre. En y ajoutant des moments dansés, le metteur en scène tire le spectacle du côté de la comédie-musicale. Pour les élèves qui s'essaieront au travail de plateau sans être a priori ni chanteurs ni compositeurs, cet aspect représente évidemment un défi supplémentaire. Comment travailleront-ils la dimension musicale de leur interprétation ? Quelle musique proposeront-ils ? Choisiront-ils de conserver les textes des couplets ou de les adapter, voire de les remplacer ? Beaucoup de questions pratiques pour lesquelles le compositeur Hervé Legeay s'est efforcé de rassurer les élèves tout en leur donnant des pistes de travail.

1. SOURCES D'INSPIRATIONS MUSICALES

ACTIVITÉ

Pour se familiariser avec les références musicales convoquées dans la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti, écouter en ligne une interprétation du musicien Stéphane Grappelli (par exemple les extraits d'archives INA accessibles sur YouTube, à partir de 11min. :

<https://www.youtube.com/watch?v=s2hmIhu53HA>) et un titre des Rolling Stones (par exemple « Aftermath », <https://www.youtube.com/watch?v=ibfw5tIYMmc>). Repérer les deux moments chantés dont ils semblent être la source d'inspiration dans la mise en scène. Comment expliquer le choix de ces deux styles musicaux si différents pour ces deux moments ?

PISTES

On retrouve dans l'air que chante Nonancourt pour sa fille Hélène à la scène 3 de l'acte II (« Le jour même qui te vit naître », 37:35) les échos du swing manouche qu'affectionne le violoniste de jazz Stéphane Grappelli, célèbre complice du guitariste Django Reinhardt. Le compositeur Hervé Legeay a mis à profit les talents de multi-instrumentiste du musicien Christophe Cravero – qui est à la fois pianiste, batteur, mais aussi violoniste – pour ouvrir une parenthèse à la fois émouvante et humoristique dans cette scène. Parce qu'elle mêle gaieté dansante et douce mélancolie, cette musique permet à Nonancourt de dire avec une émotion sincère mais pudiquement enveloppée d'humour, la tendresse qu'il éprouve pour sa fille qu'il s'apprête symboliquement à quitter.

L'atmosphère est radicalement différente à la scène 1 de l'acte V lorsque la patrouille des gardes nationaux fait sa sortie en chanson (« La ville sommeille / Et compte sur nous... », 01'46"15). Si Labiche a pour sa part fait le choix d'une musique accordée au goût des gardes pour l'ordre (AIR : « J'aime l'uniforme »), le compositeur Hervé Legeay a fait preuve d'une forme de malice en faisant chanter les policiers sur un air inspiré des Rolling

63. L'expression a été proposée par Hervé Legeay à l'issue de l'entretien du 8 juillet 2025.

64. BARBERIO CORSETTI Giorgio, programme de salle, *Un chapeau de paille d'Italie*, Comédie-Française.

65. LEGEAY Hervé, propos recueillis le 8 juillet 2025 (Annexe).

Stones, faisant d'eux, à leur corps défendant, les agents du désordre. Il explique en ces termes les raisons pour lesquelles il a utilisé l'effet « bottleneck » (tube glissé sur les cordes pour produire un son métallique) typique du blues pour ce morceau : « Je voulais une couleur blues. Pourquoi ? Parce que je n'aime pas la police du capital, celle qui défend ce qu'il ne faut pas défendre. Donc je me suis dit : tiens ! Je vais mettre un peu de blues et de rock. Au début de l'acte V, quand le chœur des policiers chante "La ville sommeille / Et compte sur nous ; / La patrouille veille ; / Malheur aux filous !", j'ai fait quelque chose de très rock, c'est vraiment les Stones, c'est "Aftermath", je voulais un côté irrespectueux pour la police ».

2. TEXTES ET MUSIQUES

ACTIVITÉ

Pour le couplet « Puisque ce dignitaire » (II, 5) ou pour « Fadinard brise nos fers ! » (V, 10), choisir une chanson connue en lien (direct ou ironique) avec la situation dramatique de la scène. Remplacer le texte original du morceau par le couplet de Labiche (en l'adaptant, par coupe ou allongement, pour qu'il corresponde à la mélodie).

PISTES

Le compositeur Hervé Legeay rappelle que chaque mise en scène est libre de choisir ses « timbres » pour accompagner les chansons : « Oui parce que, quand Labiche écrit "sur l'air de...", c'est une proposition »⁶⁶. Chaque élève sera conduit à mobiliser les répertoires musicaux qu'il connaît pour réfléchir au sens que telle ou telle musique est susceptible de produire si elle est mise en relation avec le texte de Labiche. L'objectif est de recréer pour le public, à partir d'une chanson connue dont on conservera l'air tout en changeant les paroles, le même effet de reconnaissance que celui que produisaient les timbres du vaudeville au XIX^e siècle.

À titre d'exemple, l'air de la chanson *Can't Take my Eyes off you* (interprétée notamment par Boys Town Gang ou Gloria Gaynor) pourrait être utilisé pour chanter le chœur de la noce lancée aux troussees de Tardiveau dans l'acte II, le couplet

« I love you, baby,
And if it's quite alright,
I need you, baby,
To warm a lonely night.
I love you, baby.
Trust in me when I say... »
devenant :
« Puisque ce dignitaire
Daigne guider nos pas,
Suivons monsieur le maire
Et ne le quittons pas !
Suivons monsieur le maire
Et ne le quittons pas ! »

Le choix de cette chanson soulignerait ainsi le comique de la scène dans laquelle la noce suit avec obstination celui qu'elle prend pour le maire alors que ce dernier est un simple employé cherchant désespérément à échapper aux regards pour passer son gilet de flanelle...

Dans un style bien différent, l'éloge de Fadinard à l'acte V pourrait quant à lui être chanté sur l'air de « La Marseillaise » afin de souligner la grandiloquence ridicule du compliment que lui adresse Nonancourt (« C'est beau, c'est chevaleresque !... c'est français ! »). Il suffirait, pour retrouver la prosodie de l'hymne national, d'adapter quelques-unes des paroles :

« Oh Fadinard brise nos fers, eh oui !
Nous sommes fiers de sa belle âme !
Que sa femme et tous ses amis
Embrassent tous ce bel Amadis !
Embrassent tous ce bel Amadis ! »

ACTIVITÉ

Répéter le couplet final (V, 10) en le scandant pour en explorer la prosodie et le rythme afin de faire naître une scansion à la manière d'un rap, d'un slam ou d'une chanson populaire. Accompagner ce rythme de percussion corporelles.

« Heureuse journée,
Charmant hyménée !
Son âme étonnée
Bénit le destin.
Grâce au mariage
Dont le nœud l'engage,
Ce couple je gage
Va dormir enfin ! »

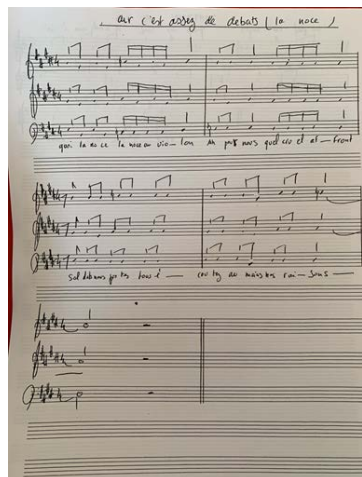
PISTES

Nul doute que les élèves, rompus aux scansions énergiques du rap, sauront trouver les rythmiques adaptées à ces textes dont la légèreté et la désuétude n'empêchent pas, aux yeux d'Hervé Legeay, de faire un vrai travail rythmique : « Ce qui me paraît important, c'est de bien écouter la métrique. Comme les paroles sont ringardes, il faut écouter la métrique pour trouver un intérêt rythmique aux paroles, aussi désuètes soient-elles. Tout peut sonner. Il faut trouver un flow dans ces paroles et, surtout, ne pas intellectualiser. Je pense qu'il y a moyen de trouver un air minimaliste, pas prétentieux et très en accord avec le texte. Il faut en tout cas respecter le côté désuet et un peu perché des paroles. On peut aussi imaginer de le rapper, ou imaginer quelque chose sans instrument, à l'unisson, juste en claquant des doigts ou en human beat box. On peut moderniser la pièce, les élèves ont les codes pour. Si j'étais gosse, c'est ce que je ferais... mais je suis encore un gosse ! Il faut se servir de son corps, d'ailleurs les Tsiganes font ça aussi, ils se servent des rythmiques des cuisses. Voilà mon conseil ! ». Les élèves pourront confronter leur proposition à celle d'Hervé Legeay dans le spectacle (2:05:00) pour observer la manière dont il choisit de répéter certains vers pour des raisons mélodiques.

66. LEGEAY Hervé, propos recueillis le 8 juillet 2025 à la Comédie-Française (Annexe).

PROLONGEMENT

La question de la transcription des rythmes inventés par les élèves se posera certainement. Elle pourra se faire sous la forme de partition si un élève possède cette compétence d'écriture, ou sous la forme d'enregistrement audio.



Les élèves musiciens pourront consulter la partition composée par Hervé Legeay pour un très court couplet chanté en chœur par la noce face aux gardes nationaux (« Quoi ! La noce au violon ! », V, 6, 01'57"34).

3. DANSES**ACTIVITÉ**

Visionner la chorégraphie qui accompagne la chanson « Vite, mon gendre, en carrosse ! », I, 6, 00'22"00 à 00'23"34) en filmant l'écran avec son smartphone pour en faire un support d'entraînement à regarder régulièrement jusqu'à être capable de reproduire la danse chez soi. Une fois réunis en classe, tenter ensuite de la reproduire en petits groupes.

PISTES

Avant d'inventer une chorégraphie originale, cette activité de simple reproduction vise d'abord à rassurer les élèves sur leur capacité à danser ensemble. On leur rappellera que, dans ce spectacle, aucun comédien n'est danseur professionnel et que tous ont pourtant accepté de participer aux chorégraphies, en déployant des stratégies pour parvenir à les assimiler. À n'en pas douter, les propos de Véronique Vella, l'interprète du rôle d'Anaïs, qui – tout en étant une excellente chanteuse – déclare se sentir en difficulté lorsqu'il lui faut effectuer une chorégraphie, seront un encouragement pour les élèves :

« Pour ce qui est de trouver une deuxième voix, on peut compter sur moi, mais pour trouver un pas de danse, c'est autre chose. En général, je dois même filmer avec mon portable pour m'entraîner chez moi ! C'est étrange d'ailleurs : comment peut-on avoir autant le sens du rythme quand on chante et l'avoir aussi peu quand on danse ? »

Véronique Vella, propos recueillis le 27 juin 2025 à la Comédie-Française, Annexes

ACTIVITÉ

Interroger les appréhensions des élèves sur le fait de danser en public en projetant la bande-annonce de Gala, le spectacle du chorégraphe Jérôme Bel (consultable en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wgEBa2s07T4>) et recueillir leurs réactions pour questionner leurs représentations de la danse.

PISTES

Dans la première partie de la bande-annonce, des danseurs amateurs présentent un pas de danse en assumant leur fragilité ; dans la seconde, une femme exécute une danse qu'elle pratique manifestement dans la vie réelle pour que le groupe se l'approprie par imprégnation. Le spectacle de Jérôme Bel travaille à mettre à distance les représentations institutionnelles de l'art chorégraphique et l'idée du « bien danser » en mêlant amateurs et professionnels pour célébrer le plaisir collectif de la danse, loin de tout académisme.

ACTIVITÉ

En utilisant les smartphones, enregistrer le son de la chanson « Puisque ce dignitaire / Daigne guider nos pas » (II, 5, 00:45:44 et 00:46:13) sans enregistrer l'image. À partir de ces supports audio, inventer par petits groupes une nouvelle chorégraphie sur le même air.

PISTES

Comme le rappellent les comédiens Véronique Vella et Christian Hecq, il n'y avait pas de chorégraphe pour ce spectacle et aucun comédien n'était danseur professionnel – ce qui sera de nature à rassurer les élèves : « Giorgio Barberio Corsetti nous avait laissé une certaine liberté, parmi nous certains comédiens ont été forces de propositions : Pierre Niney, Christian Hecq, Laurent Natrella... mais pas moi, ça je peux le dire ! [...] Tout le monde s'y est un peu mis et finalement, avec les costumes de toutes les couleurs, les robes amples, etc. L'effet était plutôt réussi, même si ce que nous propositions était assez simple ». (Véronique Vella, propos recueillis le 27 juin 2025, Annexes), « Les danses sont nées du plateau, à partir des propositions des comédiens. J'ai par exemple proposé la première danse : "Vite, mon gendre, en carrosse !" » (I, 6). (Christian Hecq, propos recueillis le 27 juin 2025, Annexes).

E/ FILMER LE VAUDEVILLE : LA CAPTATION

Toute représentation théâtrale est par définition éphémère, c'est grâce aux archives que nous avons accès aux spectacles passés. Les photos, les articles de presse, les maquettes, les notes d'intention sont riches d'éléments précieux pour quiconque s'intéresse à une mise en scène révolue, et si une captation en existe, la mémoire d'un spectacle a davantage de chance de vivre et de se diffuser. C'est le cas pour *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche qu'on peut encore apprécier aujourd'hui dans

la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti grâce à la captation réalisée par Olivier Simonnet les 10, 11 et 12 décembre 2012 au Théâtre éphémère de la Comédie-Française (Coproductio n Comédie-Française, Idéale Audience, avec la participation de France Télévisions).

1. MÉMOIRE VIVANTE D'UN SPECTACLE VIVANT

Le filmage du spectacle, réalisé par un documentariste spécialisé dans la musique (on lui doit plusieurs collaborations avec Christophe Rousset, mais aussi un documentaire sur Lully, *Lully l'incommod e*, 2009, et tout récemment *Jimmy Sommerville, rebelle queer de la pop anglaise*, 2025), outre qu'il constitue une archive qui sert la mémoire et l'étude possible de la mise en scène, opère une réactivation différée et différente, du fait de sa nature audiovisuelle, du plaisir théâtral suscité il y a 13 ans par l'énergie du jeu des acteurs, l'inventivité scénographique, la présence joyeuse de la musique, des chansons et des danses.

ACTIVITÉ

Regarder en ligne le générique de fin de la captation (2h08'39" à 2h09'37") et repérer les corps de métiers qui constituent les équipes artistiques et techniques qui en ont permis la réalisation. Décrire en quelques mots ce qu'on devine être le dispositif de tournage choisi.

PISTES

Pour relever le défi de s'éloigner du « théâtre en conserve » qu'on reproche souvent d'être à tout enregistrement de spectacle vivant, cette captation utilise un dispositif multicaméras (le générique compte sept cadreuses et cadres coordonnés par un directeur de la photographie) qui permet de saisir et restituer, à travers le montage de plans de différentes valeurs filmés suivant des axes variés, la vitalité du spectacle. Un travail d'étalonnage permet de renforcer la continuité entre les plans tout en restituant l'intention des choix de lumière faits sur le plateau (clair-obscur et lumière bleue de l'acte V par exemple). Le chef opérateur du son, les quatre opérateurs du son et le mixeur assurent le bon enregistrement des répliques, des chants et de la musique jouée live, qui font une des spécificités de cette mise en scène.

ACTIVITÉ

Regarder le générique de début (de 00'00" à 00'52") et en présenter les fonctions.

PISTES

Le générique de début, tout en présentant la distribution, inscrit la captation au croisement du théâtre et du cinéma. Les images animées, par leurs couleurs vives en à-plats et leur graphisme simple, font penser aux génériques de Blake Edwards (*La Panthère rose*) et donnent d'emblée le ton d'une mise en scène qui tirera le vaudeville de 1850 vers le type de comique screwball qu'on trouve encore dans

The Party par exemple. Dans ce même style graphique et cartooné, un carton introduit les actes par le dessin schématique de chaque décor, lequel apparaît ensuite en fondu. On peut noter que dans le premier décor (« Chez Fadinard, appartement en travaux ») l'ombre des niches d'une étagère, portée sur une grande bâche en plastique, dessine comme les perforations d'une pellicule, pour un spectacle qui sera tout entier traversé par des influences cinématographiques, tant en ce qui concerne les costumes que le jeu corporel, les objets et la musique. Filmé, le spectacle a d'ailleurs tendance à accuser davantage aux yeux du spectateur cette influence du cinéma sur le théâtre.

2. DYNAMIQUE DU CORPS BURLESQUE

ACTIVITÉ

Regarder en ligne la fin du court-métrage *Cops* réalisé par Edward F. Cline et Buster Keaton, 1922 (de 14'16" à 18'04") et regarder l'extrait de la captation situé entre 1h58'16" et 2h01'28". Repérez ce que le jeu corporel de Pierre Niney emprunte au cinéma burlesque américain de la période muette. Choisir deux plans larges qui donnent à voir comment les objets et l'espace se transforment en « parcours d'obstacles pour les comédiens »⁶⁷.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cops_\(Edward_F._Cline_and_Buster_Keaton,_1922\).webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cops_(Edward_F._Cline_and_Buster_Keaton,_1922).webm)

PISTES

Dans la captation, les plans larges permettent de donner à voir les corps dans l'espace, la manière dont ils se confrontent aux objets et rendent compte de l'influence du cinéma burlesque sur les choix de mise en scène (« j'imagine des tableaux surréalistes contenant des objets dissimulés, mais je pense aussi aux Marx Brothers ou à Buster Keaton »⁶⁸). Le rire naît certes des situations et des répliques, mais également du rapport contraint d'un corps débordant d'énergie à un espace piégé et à des objets résistants. Le personnage burlesque, par sa singularité, son inventivité et la nécessité qui le presse, invente à leur contact un rapport incongru et poétique au monde comme on le voit par exemple avec la cravate devenue moustache ou l'échelle transformée en balançoire géante dans *Cops*. Fadinard fait preuve de la même inadaptation qui le contraint à l'invention, comme on le voit dans le plan large où il feint de danser alors qu'il sautait pour attraper le chapeau (2:01:26) ou encore dans l'utilisation en hamac des chaises clouées au mur (1:59:10). Tout au long du spectacle, la caméra saisit le caractère littéralement athlétique du jeu de l'acteur jouant un personnage contraint de « galoper après un chapeau » (I, 8), et qui, au travers de ses cabrioles, de ses sauts, de ses chutes, de ses courses effrénées, réalise sur le plateau une performance autant artistique que sportive, qu'il s'agit de suivre, quand son rythme s'accélère, par des mouvements panoramiques rapides et un montage dynamique.

67. BARBERIO CORSETTI Giorgio, *Propos* recueillis Laurent Muhleisen, octobre 2012.

68. Ibid.

3. MUSIQUE AMBULANTE

Filmé, le spectacle accuse aussi davantage sa dimension de comédie musicale, et les caméras accompagnent ces glissements subreptices où l'on passe du « monde où l'on parle et bouge à celui où l'on danse et chante »⁶⁹. Mais contrairement à la plupart des comédies musicales, la musique est ici sur scène et non jouée depuis la fosse ou diffusée. Si bien que chacune de ses apparitions transforme le théâtre en salle de concert ou en un espace où la musique circule librement.

« Puis je me suis dit qu'il fallait aussi trouver dans la musique quelque chose qui soit en rapport avec ce mouvement perpétuel qui se produit sur scène. Les musiciens doivent pouvoir s'installer quelque part mais aussi se déplacer avec la noce. Se sont alors superposés dans mon esprit des images et des sons de films de Kusturica et de Kaurismäki, et cela a donné un mélange entre la musique tzigane et le rock. »⁷⁰

ACTIVITÉ

Regarder en ligne le montage « Aki Kaurismäki en musiques » de l'émission *Blow up* diffusée sur Arte <https://www.youtube.com/watch?v=nOBFDKDr9w>

Repérer dans la mise en scène les échos au cinéma de Kaurismäki. Analyser comment la captation parvient à filmer la musique, la danse et les chansons live.

PISTES

La première entrée en scène des musiciens, à 12'23", pour l'« Air du serment » évoque, par les guitares et les costumes caricaturaux, les *Leningrad Cowboys* de Kaurismäki, film consacré au groupe du même nom. Les caméras prennent soin de filmer ensemble le chanteur et les musiciens sur scène pour conserver au numéro sa dimension de performance musicale comique. Le défi que constitue le fait de filmer un collectif comique chantant, jouant et dansant sur scène est sensible à 22'00" (« Vite mon gendre en carrosse ») où le découpage permet d'apprécier la chorégraphie dans des plans larges, qui parfois se resserrent sur le détail de pieds dansants, et d'éprouver une admiration amusée devant la performance et la physionomie cocasse de chacun des acteurs-chanteurs dans les plans rapprochés. Avec les déplacements de la noce, la musique se fait déambulation, elle circule dans l'espace (45'47") et en bouscule la construction ordinaire, comme par exemple à 47'06" pour le morceau « Suivons Monsieur le Maire », les musiciens sont sur le devant de la scène côté cour tandis que la noce passe en chantant et dansant en ombres chinoises au lointain. Cette transformation de l'espace par la musique, qui le rend malléable, rappelle les déambulations musicales des fanfares dans les films d'Emir Kusturica, que ce soit dans la célèbre ouverture d'*Underground* ou bien dans la séquence du mariage de *Chat noir chat blanc*.

69. CHION Michel, *La Comédie musicale*, Cahiers du cinéma, coll. Petits Cahiers, 2003.

70. BARBERIO CORSETTI Giorgio, propos recueillis Laurent Muhleisen, octobre 2012.

4. EXTRAIT À LA LOUPE : LE PIANO (ACTE III, SCÈNE 11)

de 01h19'18" à 01h23'00" (3 min 40)

Limites du passage : « LA BARONNE : Où donc est M. Nisnardi ? » jusqu'à « FADINARD : Allez vous promener ! »

La scène 11 de l'acte III développe un quiproquo burlesque : Fadinard, qui s'est rendu chez la baronne de Champigny pour y récupérer un chapeau identique à celui que son cheval a mangé, est pris par celle-ci pour le ténor Nisnardi, célèbre chanteur de Bologne. Il s'avèrera par la suite que la baronne est la marraine de Madame Beuperthuis et que le chapeau que venait chercher Fadinard était celui-là même que la baronne avait offert à sa filleule.

Outre le fait que le jeune rentier doive endosser le rôle d'un artiste admiré, la scène tire tout son comique de la confrontation des classes (aristocratie, grande bourgeoisie et petits commerçants) et de l'inconvenance de la présence de la noce au milieu du salon aristocrate. La mise en scène prend plaisir à accentuer le choc des cultures et les différences sociales par son trait volontairement caricatural et par la satire du snobisme des invités de la baronne, venus entendre le « divin chanteur » et assistant à un concert de rap improvisé, à partir des premiers mots d'une chanson populaire « Toi qui connais les hussards de la garde ».

ACTIVITÉ

Visionner l'extrait et repérer comment la captation du spectacle dans le spectacle en souligne les effets à la fois comiques et contrastés sur les différents spectateurs.

PISTES

L'extrait met en évidence le jeu des oppositions sur lequel repose la mise en scène. La caméra saisit le jeu clownesque et débraillé de Nonancourt, dont l'ivresse lui fait tenir en main un chandelier inutile, dont le corps aux mouvements anarchiques et la voix trop forte s'opposent au maintien et à la discrétion des invités (visible dans le plan large à 1h19'33"). Le retour sur scène de Fadinard (« Mais je ne m'en allais pas ») fait désormais reposer le comique sur un duo burlesque et contrasté comme pouvait l'être celui de Laurel et Hardy au sein duquel chaque acteur possède sa gesticulation propre. Pris au piège du quiproquo (« Lui, Nisnardi ? » s'étonne Nonancourt en aparté), Fadinard endosse le rôle du chanteur dans un moment de pur théâtre dans le théâtre, dont la scénographie est donnée à voir dans le plan d'ensemble à 1h19'56" : à jardin, les invités de la baronne, formant un public qui attend la prestation qui va être donnée à cour, dans un espace dont les aires sont nettement délimitées par les grands rideaux clairs qui le divisent. Le péril de la situation dans laquelle se trouve le duo engendre un comique du retardement. Il s'agit d'abord de gagner du temps : se « mettre au piano » et attendre, en prenant l'expression dans son sens

littéral, parler lentement, s'éclaircir la voix à plusieurs reprises, s'exprimer en aparté (« Qu'est-ce que je vais leur chanter ? »). Durant toute cette attente, la caméra souligne le contraste entre les bonnes manières des convives cadrés en plans rapprochés (« Silence ! » murmuré l'index levé) et les mouvements éruptifs d'un Nonancourt filmé en gros plans puis en plan moyen au piano, qui au sommet de la malséance, éructe et porte toujours accroché à sa veste la jarrettière de sa fille, comme un fétiche devenant dans ce contexte presque obscène. Après une courte pantomime au cours de laquelle Fadinard présente le morceau à Nonancourt, qui, étrangement, l'embrasse en émettant des borborygmes, puis un échauffement vocal hautement burlesque par l'écart entre la grandiloquence des gestes de Nonancourt et la fausseté des notes de Fadinard, le récital tant attendu commence. À ce moment, le comique du retardement devient comique de la surprise : à la place de l'aria attendue se fait entendre un rap qui répète en boucle les premiers mots d'une chanson populaire, tandis que le piano est utilisé comme percussion plus qu'il n'est joué. La performance crée un effet de scandale muet comme on le voit à travers les postures figées de l'assistance dont rend compte le plan moyen à 1h21'44" puis par un plan rapproché sur la mine dégoûtée d'un des invités à 1h22'07", mais elle emporte aussi dans sa rythmique les corps de certains, notamment celui du « jeune lion » Achille de Rosalba dont les mouvements de la tête épousent le rythme en crescendo de la performance déjantée qui pousse l'absurde jusqu'à des vocalises suraiguës. La saveur de l'expédient musical trouvé par le duo est renforcée par les contrastes de réception, entre les auditeurs sur le plateau (à 1h21'57" : l'inclinaison désespérée du corps de la baronne de Champigny s'oppose dans le même plan à la contamination rythmique que connaît le visage fasciné d'Achille) et entre le plateau et la salle dont on entend les rires et les applaudissements nourris. Les applaudissements forcés de l'assistance relaient en s'y opposant ceux de la salle, la standing ovation d'Achille s'oppose elle à l'attitude plus que réservée des invités. Nouvelle surprise, à 1h22'32", la noce fait intrusion chez la baronne (« Vive la mariée, en place pour la contredanse »). L'espace aristocratique est désormais envahi par ceux qui ne sont pas « du monde », et dans une joyeuse pagaille anarchique digne de *The Party* de Blake Edwards, tout le monde se met à danser sur le rock tzigane composé par Hervé Legeay.

IV/ MISE EN PERSPECTIVE

Confronter la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti à d'autres exemples – qu'ils soient cinématographiques ou théâtraux – permettra aux élèves de mettre en perspective le travail du metteur en scène en l'inscrivant dans l'histoire des interprétations de la pièce. Ils sont invités à découvrir successivement le film de René Clair (qui fut le premier à saisir le potentiel cinématographique de ce vaudeville de mouvement, en 1928), la mise en scène onirique de Gaston Baty (qui fit entrer dix ans plus tard la pièce au répertoire de la Comédie-Française), celle de Bruno Bayen en 1986 (à la scénographie fantomatique constituée d'immenses bâtiments blancs) ou celle de Georges Lavaudant au TNP de Villeurbanne en 1993, inspirée des silhouettes grotesques de Daumier. La plus récente, celle d'Alain Françon, fait appel en 2023 aux compositions du groupe pop Feu ! Chatterton pour les musiques. Il existe parfois très peu (voire pas) d'archives filmées de ces spectacles dont les traces se résument pour les plus anciens à quelques photos ou quelques articles critiques. Plutôt que d'y voir une limite, les élèves y trouveront une occasion de rêver les spectacles à partir de ces archives dont certaines sont extrêmement suggestives – en particulier les extraits de relevés de mises en scène conservés par la bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

A/ RENÉ CLAIR, UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, FRANCE, 1928

1h55, noir et blanc

Scénario de René Clair, d'après la pièce éponyme d'Eugène Labiche et Marc-Michel

Production Films Albatros

Avec Albert Préjean (Fadinard), Geymond Vital (le lieutenant Tavernier), Olga Tschechowa (Anaïs Beauperthuis), Jim Gerald (Beauperthuis), Marise Maïa (Hélène), Yvonneck (Nonancourt), Paul Ollivier (l'oncle Vézinet)

En 1927, alors que le cinéma parlant s'apprête à entrer dans la période de sa généralisation, René Clair réalise son avant-dernier film muet en adaptant *Un chapeau de paille d'Italie* pour les Films Albatros. Son dernier film muet sera également une adaptation de Labiche, *Les Deux Timides* en 1929.

René Clair retient de la pièce ce qu'elle a en commun avec le cinéma : la frénésie de son action, sa quête d'un chapeau sous forme de poursuite comique, son mouvement permanent. Il en restreint en revanche le comique verbal en faisant le choix, paradoxal pour l'adaptation d'une pièce de théâtre, de réduire au maximum la place du texte en limitant drastiquement le nombre des intertitres. L'intrigue, transposée en 1895, comme l'annonce le deuxième carton du film, si elle reste sensiblement la même que dans la pièce, se déroule de façon signifiante l'année même de la naissance du cinéma. Par cette date symbolique, René Clair affirme que du cinéma « pur » peut s'engendrer à partir d'une pièce de théâtre. Le film regarde ainsi par différents aspects et de façon satirique en direction du cinéma des premiers temps, dans sa manière de filmer en plans fixes les intérieurs bourgeois décorés par Lazare Meerson « comme une caricature des décors Pathé de l'époque héroïque »⁷¹ ou bien de retrouver le plein air et la profondeur de champ des vues Lumière dans la séquence du Bois de Boulogne où Fadinard découvre le chapeau mangé par son cheval. René Clair s'amuse même à mettre en scène le récit que Fadinard, suivant un quiproquo tout vaudevillesque, fait de cette scène au cocu Beauperthuis, sous la forme d'une

scène de théâtre jouée devant une toile peinte et filmée en plan fixe à la manière des premiers films. Mais le film déploie surtout une veine burlesque spécifiquement cinématographique, jouant de la pantomime de corps volontairement caricaturés (l'embonpoint de Nonancourt et Beauperthuis), de mimiques trop appuyées (les regards furieux de Tavernier) et donnant, à la manière de Chaplin ou Keaton, un rôle de premier plan aux objets dans le développement des gags : les chapeaux – le haut de forme, omniprésent, rappelant la silhouette de Max Linder – les gants, les bottines, les cravates, les horloges, autant d'accessoires d'une société qui chez René Clair est uniformément bourgeoise et aisée, là où dans la pièce elle connaît des différences de classes. Dans une veine plus proche de Mack Sennett, et poursuivant dans un esprit Dada la critique du conformisme et des rituels bourgeois qu'il a pu déployer dans son chef-d'œuvre *Entr'acte* (1924), René Clair fait planer sur cette société aisée de la Belle-Époque la menace constante de sa destruction.

ACTIVITÉ

Visionner l'adaptation d'*Un chapeau de paille d'Italie* par René Clair sur YouTube :

<https://www.youtube.com/watch?v=zMUX-KS1DIA>

Dans la séquence du Quadrille, de 1:03:08 à 1:04:46, repérez les moyens cinématographiques utilisés par René Clair pour figurer la panique intérieure qu'éprouve Fadinard.

PISTES

Dans cette séquence saisissante, alors que Fadinard et ses convives dansent pour fêter son mariage avec Hélène, le jeune époux imagine, avec un effroi qu'il doit cacher à l'assistance, la destruction de son appartement puis de son immeuble tout entier par Tavernier. René Clair construit à ce point culminant du film un montage alterné audacieux, où l'esthétique fin de siècle qui dominait jusqu'alors laisse place aux innovations des avant-gardes cinématographiques dans un déploiement explosif d'images manipulées (accélérés, ralentis, marche-arrière, répétitions, stop-motion) qui donne à voir, avec fureur et jubilation, la vision panique du démantèlement d'un intérieur bourgeois dénoncé comme décor : fauteuils jetés par les fenêtres, miroirs brisés, lit conjugal désossé...

71. BARSACQ Léon, *Le Décor de film*, Seghers, 1970.

Les conventions sociales, que Labiche avait déjà fait dérailler par la force de sa mécanique théâtrale, se voient ici menées à leur destruction la plus complète par les opérations d'une autre machine, celle du cinéma.

B/ GASTON BATY (COMÉDIE-FRANÇAISE, 1938)

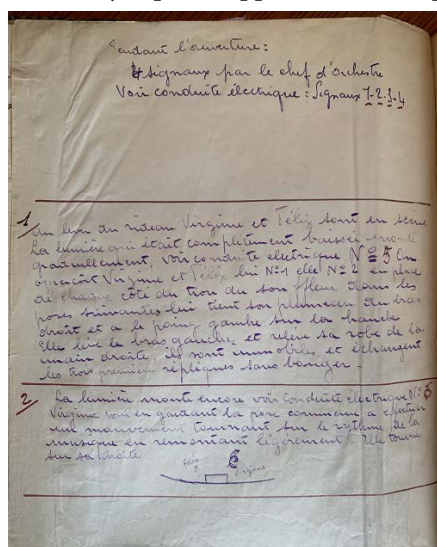
Scénographie : Louis Touchagues

Costumes : Louis Touchagues

Musique originale : André Cadou

Distribution : André Bacqué (Beauperruis), Pierre Bertin (Fadinard), Béatrice Bretty (la Baronne), Irène Brillant (Anaïs), André Brunot (Nonancourt), Gisèle Casadesus (Hélène), Maurice Chambreuil (Vésinet), Denise Clair (Virginie), Jean Debucourt (Achille de Rosalba), Lise Delamare (Clara), Jean Le Goff (Tardiveau), Robert Manuel (Félix), Jean Martinelli (Émile Tavernier), Jean Meyer (Bobin).

C'est Gaston Baty qui fit entrer *Un chapeau de paille d'Italie* au répertoire de la Comédie-Française dans une mise en scène qui prit une certaine distance avec l'humour burlesque du vaudeville pour tirer la pièce vers un univers plus poétique et onirique dans lequel les comédiens apparaissent comme autant de marionnettes. Le critique Fernand Gregh y voit une féerie fantaisiste dont il décrit précisément l'ouverture : « La toile se lève sur une scène obscure, qui, peu à peu en s'éclairant, montre deux figurines immobiles, une soubrette, un valet de chambre, chacun tenant la pose pareille à deux statuettes colorées, deux Saxe sur leur socle. Le socle tourne comme celui des marionnettes sur une boîte à musique, et la musique, spirituelle, de M. André Cadou ajoute à la ressemblance. Puis les figures s'animent, quittent la pose, marchent naturellement, enfin parlent. Et l'action s'engage. (Fernand Gregh, « *Un chapeau de paille d'Italie* », comédie de Labiche et Marc-Michel, La France - Les Heures de Paris, 4 mars 1938). Le relevé de mise en scène ci-dessous donne des précisions supplémentaires sur les lumières, les postures des comédiens et la manière dont leur jeu prend appui sur la musique :



Relevé de la mise en scène de Gaston Baty, 1938, coll. Comédie-Française.

1. UN « CAUCHEMAR GAI »⁷²

ACTIVITÉ

Fadinard raconte à son psychanalyste le jour de son mariage. Imaginer une improvisation collective mettant en scène la situation.

PISTES

L'exercice donnera aux élèves l'occasion de proposer une vision d'ensemble de la pièce, tout en les amenant à percevoir la dimension cauchemardesque de cette journée, si on l'envisage du point de vue de Fadinard. Gaston Baty a fait de cette idée le fil rouge de sa mise en scène, qui le 15 mars 1938, marque l'entrée d'*Un chapeau de paille d'Italie* au répertoire de la Comédie-Française. En effet, comme le souligne la critique Jacqueline Autrusseau⁷³, la pièce peut être lue comme le mauvais rêve de Fadinard, cristallisant toutes ses hantises. Le jeune homme voit s'accumuler, de manière obsessionnelle, tous les obstacles à l'accomplissement de sa nuit de nocces et à la concrétisation de ses désirs et de son bonheur. Cette improvisation invitera les élèves à se détacher du réalisme en mettant en évidence les aspects absurdes ou irrationnels de la pièce. Les propositions pourront jouer de l'alternance entre le récit de Fadinard et l'incarnation de certains moments. Pour prolonger la réflexion des élèves ou nourrir, en amont, leurs improvisations, on pourra leur faire lire cet extrait de la note d'intention de Gaston Baty.

« Un chapeau n'est pas seulement un vaudeville, c'est une pièce poétique, un rêve. Le thème classique du cauchemar n'est-il pas la poursuite haletante d'un but qui se dérobe toujours ? Un chapeau est un cauchemar gai, le dialogue n'est pas sans prendre, par instants, un ton déjà surréaliste ».

Gaston BATY, *Lettre à M. Cardinne-Petit*, Secrétaire général de la Comédie-Française, 13 mars 1938.

72. BATY Gaston, *Lettre à M. Cardinne-Petit*, Secrétaire Général de la Comédie-Française, 13 mars 1938.

73. AUTRUSSEAU Jacqueline, *Labiche et son théâtre*, L'Arche, 1971.

2. UNE « BROCHETTE DE MARIONNETTES » ⁷⁴**ACTIVITÉ**

Prendre connaissance de ces trois documents rendant compte de la mise en scène de Gaston Baty. S'en inspirer, pour proposer, à plusieurs, et dans l'acte de votre choix une entrée de la noce.



Un chapeau de paille d'Italie, d'Eugène Labiche, acte II, mise en scène Gaston Baty, 1948 © Photo Lipnitzki, coll. Comédie-Française.



Un chapeau de paille d'Italie, d'Eugène Labiche, acte V, mise en scène Gaston Baty, 1948 © Photo Lipnitzki, coll. Comédie-Française.

« La noce est une brochette de marionnettes qui repose sur un banc, ou un cortège de poupées qui s'ébranle par saccades »

Paulette FALCONNET, « On rejoue le *Chapeau de paille d'Italie* à la Comédie-Française », *La France*, 08/01/48.

PISTES

L'activité invite à s'interroger sur le traitement du personnage collectif de la noce, dont Gaston Baty a, dans sa mise en scène, souligné la dimension marionnettique.

**C/ BRUNO BAYEN
(COMÉDIE-FRANÇAISE, 1986)**

Scénographie : Michel Millecamps

Costumes : Rosalie Varda

Lumières : Marie Nicolas

Direction musicale : Michel Frantz

Musique originale : Jean-Marie Sénia

Distribution : Denise Gence (Baronne de Champigny), Catherine Samie (Clara), Michel Aumont (Nonancourt), Guy Michel (Achille de Rosalba), Jean-François Rémi (Tardiveau), Louis Arbessier (Vézinet), Jean-Yves Dubois (Bobin), Catherine Sauval (Hélène), Roland Amstutz (Beauperthuis), Baptiste Roussillon (Félix), Philippe Fretun (Fadinard), Muriel Mayette-Holtz (Virginie), Isabelle Janier (Anaïs), Malik Faraoun (Émile Tavernier).

« Les décors sont superbes, frais comme des matins clairs, tracés en lignes complexes, mais qu'ils sont longs à changer ! Entre sept et dix minutes entre chaque acte ! Malgré les interventions musicales de l'orchestre et des comédiens, la pièce se fige à quatre reprises ». La critique que Gilles Costaz consacre le 11 avril 1986 à la mise en scène de Bruno Bayen dans *Le Matin de Paris* cible le principal reproche qui fut adressé au spectacle, celui de son tempo (« Mon rythme, tout est rompu ! » ajoute avec malice le journaliste), un tempo régulièrement entravé par l'installation de la gigantesque scénographie conçue par Michel Millecamps.

1. SCÉNOGRAPHIE**ACTIVITÉ**

Observer les photographies suivantes pour décrire les grandes lignes de la scénographie imaginée par Michel Millecamps. Quelle impression produit-elle ? (D'autres photographies sont consultables en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002578m>)



Un chapeau de paille d'Italie, acte I © Claude Gafner, 1986 (bibliothèque-musée de la Comédie-Française)

74. FALCONNET Paulette, « On rejoue le *Chapeau de paille d'Italie* à la Comédie-Française », *La France*, 08 janvier 1948.



Un chapeau de paille d'Italie, acte V, 1986 © Claude Gafner, coll. Comédie-Française



Un chapeau de paille d'Italie, acte III, 1986 © Daniel Cande, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002578m/f26.item)

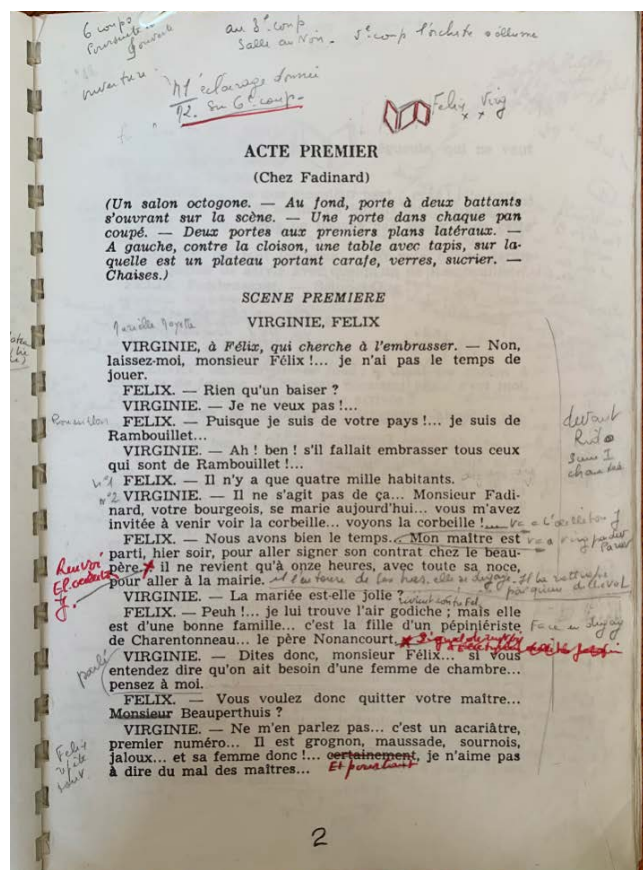
PISTES

Organisée en vastes espaces vides et blancs, lumineux, (voire éblouissants pour l'appartement de Fadinard), la scénographie laisse apparaître de hauts plafonds, des parois lisses et des vitres immenses qui assurent la circulation entre intérieur et extérieur et empêchent la préservation d'une forme intimiste. L'espace, à la fois inspiré par l'architecture du XIX^e siècle et d'une blancheur mettant à distance de toute forme de réalisme, donne le sentiment d'une forme d'abstraction, comme si Fadinard évoluait dans un rêve éveillé, le plateau représentant son espace mental. Une série de « f » envahit les murs de son appartement en travaux comme si l'espace était progressivement placé sous le signe de son inconscient. La dimension onirique du spectacle est d'ailleurs renforcée par de nombreux détails au fil de la mise en scène, notamment, comme le rapporte Gilles Costaz dans son article, par la tête de cire posée sur le présentoir du magasin de la modiste qui est en réalité une vraie tête jouée par une figurante.

2. OUVERTURE

ACTIVITÉ

Observer ce relevé de mise en scène pour en tirer des informations concrètes sur la manière dont l'ouverture de la pièce était mise en scène. Quelle impression générale s'en dégage ?



Relevé de la mise en scène de Bruno Bayen, 1986, coll. Comédie-Française

PISTES

Ce relevé sensibilisera les élèves à la question de l'archive du spectacle vivant et à la manière de conserver la mémoire des trouvailles de mises en scène – en cela il constitue aussi pour eux une inspiration pour la tenue du cahier de bord qu'ils rédigent tout au long de l'année. Les lecteurs les plus attentifs découvriront dans ces notes au crayon une multitude d'informations concrètes sur la manière dont cette première scène était interprétée par Muriel Mayette (Virginie) et Baptiste Roussillon (Félix). Le petit croquis en haut de page suggère la présence d'un paravent et indique par des croix que les comédiens sont placés à cour en début de scène. On apprend surtout que cette ouverture se joue « devant le rido », à la manière d'un prologue, afin de dissimuler le plus longtemps possible la nature de la scénographie. Les indications relatives au jeu révèlent un net parti pris d'artificialité : le dialogue, loin de tout naturalisme, se dit en chantant (« scène

chantée »), comme pour annoncer d'emblée la forme du vaudeville. Une réplique de Virginie fait toutefois exception à cette règle (« Dites donc, monsieur Félix... si vous entendez dire qu'on ait besoin d'une femme de chambre... pensez à moi. »), cette rupture avec la convention donnant le sentiment qu'elle sort de son rôle pour exprimer une pensée véritablement personnelle. Le domestique de Fadinard réagit ensuite avec une forme d'ironie aux critiques que formule Virginie à l'encontre de ses patrons (« Félix répète tout »). D'autres indications nous renseignent sur les déplacements du duo et traduisent à la fois la curiosité de Virginie qui cherche à apercevoir la corbeille (« va à l'œilleton ») et les tentatives d'approche de Félix (« l'entoure de ses bras ») auxquelles sa partenaire résiste (« elle se dégage. Il la rattrape par la queue de cheval »), tout en conservant avec lui une certaine proximité (« revient contre Félix ») dans un jeu de séduction complice.

D/ GEORGES LAUDAUDANT, 1993, THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE (VILLEURBANNE)

Scénographie et costumes : Jean-Pierre Vergier
Lumières : Marie Nicolas
Lumières : Georges Lavaudant, Jean-Pierre Vergier
Direction musicale : Michel Frantz
Musique originale : Jean-Marie Sénia
Musique et chansons : Gérard Maimone
Musiciens : Carole Cêtre, Albert Tovi
Distribution : Patrick Pineau (Fadinard), Marc Betton (Nonancourt), Philippe Morier-Genoud (Vézinet), Marie-Paule Trystram (Hélène), Louis Beyler (Tardiveau), Gilles Arbona (Beauperthuis), Bouzid Allam (Achille de Rosalba), Sylvie Orcier (la Baronne), Jean-Philippe Salério (Bobin)

Créée au TNP de Villeurbanne, la mise en scène de Georges Lavaudant construit un univers fantasmagique porté à la fois par les silhouettes à la Daumier campées par les comédiens et par les très riches espaces imaginés par son scénographe : « Jean-Pierre Vergier avait imaginé plusieurs décors, comme l'exige la pièce, très chargés, jusqu'au cauchemar »⁷⁵. L'acte III montrait le salon de la Baronne rempli de cadres dorés aux proportions gigantesques, tandis que le quatrième acte était situé « dans un appartement étouffé par les trophées de chasses naturalisés », trophées symbolisant les cornes de cocu portées par Beauperthuis (mais aussi la hantise de Fadinard, comme le suggère le couplet final). « Et à la fin, comme la noce elle-même, nous étions conduits jusqu'au vide... »⁷⁶.

1. COURSE-POURSUITE

ACTIVITÉ

Faire une proposition collective pour la poursuite de la noce lancée aux trousseaux de Tardiveau (scène 5 de l'acte II) en choisissant une musique et en s'inspirant de la piste offerte par la mise en scène de Georges Lavaudant telle qu'elle est décrite dans cet article du *Monde* :

Dans le spectacle de Georges Lavaudant, le caractère onirique de ces épreuves est subtilement suggéré par toutes sortes de décalages par rapport aux conventions du vaudeville. Par exemple, dans le faux ralenti de cette course-poursuite où l'on se précipite sans avancer vraiment, un effet dont la musique de Gérard Maimone accentue l'irréalisme, sans sacrifier les accents d'opérette souhaités par l'auteur.

Le Monde, 14 mars 1993,
https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/03/14/theatre-cauchemar-burlesque-georges-lavaudant-et-sa-troupe-saisis-par-la-folie-de-labiche-un-chapeau-de-paille-d-italie-au-tnp-de-villeurbanne_3919013_1819218.html

PISTES

Invités à rêver une mise en scène qu'ils n'ont pas vue à partir d'un article critique, les élèves pourront convoquer les souvenirs de films que leur suggère cette indication de nature cinématographique, tant ce type de course-poursuite dans un espace fermé rappelle les grands burlesques américains et les cartoons, avec leurs effets d'apparition-disparition, d'accélération-ralenti. Comment réaliser un « faux ralenti » ? Des gestes ralentis mais dans un jeu qui suggérerait la tension de celui qui jette toutes ses forces dans la course ? Des mouvements de jambes rapides mais condamnées à faire du surplace ? Quel type de musique choisir pour souligner l'effet ? Quel trajet effectuer sur le plateau ? Et comment se déplacer collectivement de manière synchronisée ?

75. LAUDAUDANT Georges, « Du texte à la scène. TNP de Villeurbanne, 1997 », *Le Théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 345.

76. Ibid.

2. L'ART DE LA SILHOUETTE

ACTIVITÉ

Observer les quelques extraits de la mise en scène de Georges Lavaudant présentés dans ce reportage télévisé pour les comparer à cette caricature de Daumier. Dans quelle mesure le traitement des corps dans cette mise en scène s'inspire-t-il du travail de Daumier ?



Extraits des répétitions et interview de Georges Lavaudant autour de la mise en scène d'*Un Chapeau de paille d'Italie* au Théâtre de la ville en 1993, Journal télévisé d'Antenne 2, 21 décembre 1993 (<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00381/un-chapeau-de-paille-d-italie-d-eugene-labiche.html>)



Honoré Daumier, *Le Ventre législatif. Aspects des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834, 1834*, lithographie, © Bibliothèque nationale de France, <https://essentiels.bnf.fr/fr/album/6c545abo-2895-4f93-a09a-516b7725cc85-politique>

PISTES

Outre le choix des costumes et des coiffures qui ancre la mise en scène de Lavaudant dans le XIX^e siècle de Louis-Philippe (par les favoris de Nonancourt/Marc Betton ou les robes à crinolines de la Sylvie Orcier/Baronne), les quelques extraits présentés dans ce journal télévisé montrent la manière dont le metteur en scène s'est inspiré

de l'univers des caricatures de Daumier pour dessiner les silhouettes de ses personnages, à la fois par le travail des postiches permettant d'accentuer le caractère des visages (le faux nez de la Baronne) ou par les choix de distribution jouant sur des effets de disproportion (le physique imposant de Marc Betton/Nonancourt et la petite taille du comédien Bouzime Allam/Achille de Rosalba).

3. LES INVITÉS DE LA BARONNE

ACTIVITÉ

« Après le concert, on dîna, et, après le dîner, on dansera... » (III, 1). Observer cette photographie de la Baronne et de ses invités dans l'acte III pour décrire leurs costumes. Comment l'épisode de cette réception est-il traité ?

Un chapeau de paille d'Italie, acte III, © Anna Birgit
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10611155n/f12.item.zoom>



PISTES

Jean-Pierre Vergier, créateur à la fois de la scénographie et des costumes, a réalisé d'impressionnantes robes pour la Baronne et ses invités. De jardin à cour, on découvre successivement une tenue de princesse orientale, le rouge et les cornes d'une diablesse, un navire voguant sur un océan déchainé composant une marine sur la jupe de la Baronne, de petites chauves-souris noires accrochées à l'épaule d'une invitée, et la graisse et les pompons noirs d'une Colombine. La réception organisée par la Baronne prend ici les traits d'un bal costumé qui, joint aux gigantesques cadres qui ornent le salon renforce la dimension onirique et baroque de la pièce. Cette proposition constitue une piste d'inspiration possible pour les élèves qui devront à leur tour imaginer la nature de la fête que donnera « leur » Baronne.

E/ ALAIN FRANÇON, THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, PARIS, 2023

Décors : Jacques Gabel
Lumières : Joël Hourbeigt
Costumes : Marie La Rocca
Perruques et maquillages : Cécile Kretschmar
Coach de mouvement : Emma Kate Nelson

Musique : Feu ! Chatterton (Musiciens : Alexandre Bourit, Alexandre Delmas, Lola Warin)

Distribution : Vincent Dedienne (Fadinard), Anne Benoît (Nonancourt), Éric Berger (Émile Tavernier), Emmanuelle Bougerol, Rodolphe Congé (Vézinet), Laurence Côte (Virginie), Suzanne De Baecque (Hélène), Luc-Antoine Diquéro (Tardiveau), Noémie Develay-Ressiguié (Clara), Antoine Heuillet (Bobin), Tommy Luminet (Beauperthuis), Marie Rémond (Anaïs), Alexandre Ruby (Félix)

Familier de Bond, Tchekhov et Beckett, Alain Françon – qui a monté à plusieurs reprises des pièces de Feydeau – aborde pour la première fois avec *Un chapeau de paille d'Italie* le théâtre de Labiche, sans se départir de sa précision en matière de direction d'acteurs. Confiant le rôle de Fadinard à Vincent Dedienne et celui de Nonancourt à la comédienne Anne Benoît, il fait courir la noce de tableau en tableau, dans les décors épurés de Jacques Gabel et au son du groupe de rock Feu ! Chatterton, pour creuser la folie – et le malaise – que recèle ce vaudeville par sa manière de mêler les contraires : « le couple adultère (Anaïs, Émile) s'installe au domicile conjugal [...]. Adultère et mariage feront "bon ménage" dans la suite de la pièce, ils sont conjoints. [...] D'autres contradictions s'épauleront avec la même concertation : ville campagne, Paris province, nobles bourgeois, invités intrus, etc. »⁷⁷.

1. UNE NOCE EN MILIEU ÉTRANGER

ACTIVITÉ

« N'oubliez pas que la noce arrive de la campagne dans une ville qu'elle ne connaît pas. Ce sont des gens inquiets »⁷⁸ : en suivant la direction de jeu offerte par Alain Françon, proposer une entrée de noce pour la scène 3 de l'acte II.

PISTES

L'activité vise à sensibiliser les élèves à l'importance des entrées – en particulier collectives, à leur énergie, et à la nécessité de définir l'intention de jeu qui y préside. L'arrivée de la famille et des amis de Nonancourt chez la modiste est un élément déterminant du quiproquo : non seulement cette noce campagnarde a toutes les raisons d'être impressionnée par la capitale, mais elle croit en outre se trouver à la mairie. Tout est sans doute objet d'admiration ou d'étonnement pour elle, ce qui se traduira en particulier dans les regards portés sur l'espace. Les invités pensent être arrivés à destination et imaginent assister à la cérémonie quelques instants plus tard : sont-ils dans une forme d'excitation impatiente ? Sont-ils déjà fatigués de leurs trajets dans Paris ? Se relâchent-ils déjà ? Alain Françon porte une attention toute particulière aux entrées, qui entraînent avec elles la réussite ou l'échec d'une scène : « Hier, je me suis aperçu que j'avais mal réglé une entrée. Elle ne voulait rien dire et désarçonnait la suite. J'ai tout changé, et l'acte est devenu clair. Je ne peux oublier aucun geste, aucun mot. Si je n'avais pas cette attention, je ne saurais pas faire, mettre en scène ne voudrait rien dire »⁷⁹.

2. L'ÉPINGLE D'HÉLÈNE

ACTIVITÉ

« Suzanne de Baecque a répété cent fois son geste avant de trouver l'art et la manière de figurer une mariée tracassée par une épingle coincée dans son dos »⁸⁰. À la suite de la comédienne, explorer collectivement au plateau la recherche du geste d'Hélène, avec l'acharnement que décrit Joëlle Gayot dans l'article qu'elle consacre à la mise en scène d'Alain Françon.

PISTES

Le jeu récurrent de l'épingle (que l'on retrouve notamment à l'acte I scène 6 et à l'acte II scène 4) est une inépuisable source de comique et une véritable mine d'or pour la comédienne qui interprète le rôle d'Hélène. Il pourra donner lieu à de multiples variations, dont la bande-annonce du spectacle montre un très bref aperçu dans l'acte II (<https://www.youtube.com/watch?v=M4pQlAXCVAg>), sans révéler la première proposition de la comédienne lors de son entrée à l'acte I, qui est pourtant la plus irrésistible. Elle s'y contorsionne en une étrange danse, s'assoit sur le canapé en bougeant le bassin d'avant en arrière, dans un geste évidemment très suggestif pour les hommes qui l'observent, mais qu'elle effectue avec une innocence désarmante. Le comique de ce lazzo repose à la fois sur la manière dont le personnage est entièrement absorbé par ses sensations sans prêter aucune attention aux regards posés sur elle, sur la bizarrerie et l'incongruité de ses postures, et sur le caractère brusque et hors de propos de ces accès de démangeaison. Les élèves pourront nourrir leur exploration de sources d'inspiration imagées : pantin déréglé, envie pressante, mouvements d'autruche, etc., et travailler à partir d'une musique susceptible de leur donner une énergie et une rythmique.



77. FRANÇON Alain, « Se référer sans référer », avant-propos à Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, L'Avant-scène théâtre, 2023, p. 7.

78. FRANÇON Alain, propos recueillis par Joëlle GAYOT, « Avec *Un chapeau de paille d'Italie*, Alain Françon embarque sur le rêve de Labiche », *Le Monde*, 27 septembre 2023.

79. FRANÇON Alain, *ibid.*

80. GAYOT Joëlle, « Avec *Un chapeau de paille d'Italie*, Alain Françon embarque sur le rêve de Labiche », *Le Monde*, 27 septembre 2023.

A/ CHRISTIAN HECQ NONANCOURT

Quel premier souvenir vous vient à l'esprit quand on évoque ce spectacle ?



© Stéphane Lavoué

Ce dont je me rappelle le plus, c'est la scène du piano (III,11). Alors que Giorgio Barberio Corsetti nous expose son projet de mise en scène, arrive ce moment où Nonancourt doit accompagner Fadinard au piano alors qu'il ne sait pas en jouer. Corsetti imaginait mettre sur

scène une représentation de piano peint sur un panneau. Il voulait que je fasse semblant de jouer du piano sur la peinture. Un musicien, caché dans les coulisses, jouerait, en suivant le mouvement de mes doigts. Quand j'ai entendu ça, j'ai été pris d'une grande tristesse : on m'enlevait l'objet, l'accessoire. Que fait un clown qui ne sait pas jouer d'un instrument et qui a l'instrument devant lui ? Pour moi, c'est une mine d'or ! Et quand j'avais lu la pièce pour la première fois, c'était mon moment préféré. En trois phrases, il m'avait coupé l'envie...

Comment négocie-t-on alors ?

Il faut échanger avec le metteur en scène. Toute la question est de savoir si on prend le comédien pour un interprète ou un créateur. Il y a deux écoles. Certains metteurs en scène sont très précis. Ils ont déjà tout écrit au cordeau, parfois presque à l'intonation près. Ça peut fonctionner. Il s'agit alors de vrais génies, comme Benno Besson qui avait monté *Le Cercle de craie caucasien*, et qui travaille les chœurs à l'intonation, c'est extraordinaire ! Les autres travaillent avec la matière humaine qui se trouve en face d'eux, lançant des propositions pour voir ce que ça provoque, laissant aussi aux comédiens une part d'improvisation. Je préfère la deuxième méthode, mais c'est tout à fait personnel. On retrouve cet écart chez les musiciens. Certains interprètes suivent scrupuleusement une partition richement annotée, tandis que le musicien de jazz peut improviser à partir d'une partition qui n'indique que les accords et qui lui laisserait une certaine liberté.

Pour revenir à notre histoire de piano, je n'ai pas voulu faire le comédien qui râle tout de suite. La seule parole que j'aie s'exprime sur le plateau. Je me suis donc retenu, et je me suis surtout efforcé de suivre la proposition le mieux possible. Elle ne fonctionnait pas. Comme nous étions bloqués, j'ai demandé à Giorgio Barberio Corsetti s'il était possible d'avoir un vrai piano. À partir de ce moment-là, avec la complicité de Pierre Niney, ça a été

un feu artificiel ! Je me suis vraiment bien amusé, alors que je ne joue pas de piano... quand l'enfance nous rattrape ! L'enfance est un outil de travail extrêmement précieux pour les artistes. Tous nos rêves d'enfants sont beaucoup plus puissants que nos rêves adultes.

Cette anecdote montre le rôle essentiel que joue l'objet, et plus généralement, l'espace, qui, dans le vaudeville, est un véritable partenaire de jeu. L'espace existait-il déjà quand vous avez commencé à travailler ?

Oui, l'espace était déjà là. Giorgio Barberio Corsetti avait eu des idées stimulantes. Il avait conçu un décor jouant... mais avec des erreurs, maintenant ça me revient ! Il avait eu une idée formidable : celle d'un canapé qui bouge pour accompagner cette noce échevelée, transpirante, qui poursuit Fadinard pendant toute l'histoire. C'est une course effrénée, avec des lieux qui changent. Il avait donc imaginé un canapé télécommandé par un technicien. L'idée était géniale, mais le système électronique ne rendait pas le canapé vivant. On aurait eu envie qu'il le soit pourtant, qu'il ait une sensibilité d'humain pour accompagner le mouvement au plus juste.

Les cintres électroniques ont le même défaut. On a mis à la Comédie-Française des cintres informatisés qui permettent de concevoir des mouvements synchronisés formidables. Ils ont permis, pour les équipes techniques, un gain de temps énorme lors des montages/démontages. On a cependant perdu quelque chose d'essentiel : la possibilité de faire un beau vol. Avant, le cintrier respirait avec l'acteur. Celui-ci prenait son élan, son inspiration, le cintrier l'accompagnait dans son mouvement, respirant à l'unisson du comédien. Le technicien joue avec nous. C'est de l'art vivant. D'ailleurs, à l'opéra, les vols ne sont pas numérisés. Ils doivent être en osmose avec la musique. Le cintrier suit les signes du chef d'orchestre, comme l'interprète. On a finalement abandonné l'idée du canapé, d'autant plus qu'il recevait diverses interférences, avec les autres ondes, les HF. Il devenait complètement fou !

Dans la boutique de la modiste, il y avait une sorte de cordon de passementerie qui pendait. Seul Nonancourt avait la tentation de tirer dessus...

Bien sûr ! C'est un truc d'enfant : vous voyez cela au milieu d'une pièce, vous avez envie de jouer avec, parce que c'est la chose interdite. C'est un bon exemple du décor jouant imaginé par Corsetti. Il y avait aussi une espèce de paravent pour se déshabiller, chez Beauperthuis, une structure verticale en bois qui pouvait s'aplatir et basculer comme un toboggan lorsque les acteurs le poussaient pour marcher dessus. Cet élément de décor était, au départ, fait en une matière tellement lourde qu'il était trop lent. Son rythme n'allait pas avec la comédie. Il ne pouvait pas atteindre une vitesse vraiment drôle. J'ai parlé de ces petits problèmes techniques, mais les idées du metteur en scène étaient bonnes.

Mais elles ont besoin d'être testées au plateau...

Exactement. C'est le problème d'une grosse maison : le décor arrive souvent achevé sur le plateau. On ne peut pas le fabriquer au fur et à mesure de la création, même si on essaie. Les metteurs en scène devraient aller plus souvent à Sarcelles, où se trouvent les ateliers, pour suivre la construction du décor. C'est ce que nous avons fait avec Jérôme Deschamps pour *Le Fil à la patte*. Heureusement, parce que je me suis aperçu que la rambarde, pour mes glissades d'escalier, était dessinée avec des tiges en métal qui laissaient voir le trucage. J'ai donc demandé que cette rambarde soit opacifiée et qu'on ajoute aussi des points de chute dans le décor. Il fallait le renforcer à certains endroits, parce que sinon, quand on se cogne dessus, le décor s'abîme, ça fait carton-pâte, ce qui casse l'illusion. Dans les chutes et dans les coups, plus c'est violent, plus c'est drôle !

Comment avez-vous abordé le personnage de Nonancourt ?

Dès qu'on vous propose un rôle, il faut vite tomber amoureux du personnage. Cela ne m'a pas posé problème, j'aimais beaucoup Monsieur Nonancourt. J'ai abordé le personnage par sa silhouette. Je le voyais endimanché. Je me suis souvenu des mariages où je me rendais, petit. J'avais la vision de ces grands oncles qui dansent sur une musique qui n'est plus la leur, qui ont de l'enthousiasme, mais aussi une certaine maladresse. J'ai tout de suite eu l'image d'un costume qu'on a mis quinze ans plus tôt, à un autre événement, un costume qui suggère que le corps a changé. Je voyais aussi ces ceintures qui serrent, cachées par la bedaine qui les recouvre. Je suis allé solliciter les costumes : Nonancourt a la chemise qui tire et une bouée au niveau du ventre. En général, quand on fait des prothèses, on pense à la forme, mais on oublie le mouvement. Moi, je voulais de la graisse « américaine », de la graisse qui bouge. Sinon, on n'y croit pas ! Pour le faux ventre, j'avais demandé aux ateliers de travailler sur un body en lycra – un tissu d'une certaine élasticité – et d'y ajouter du poids. C'était de petits grains (des lentilles il me semble, les billes de polyester étaient trop légères). Je vous passe le problème des lentilles qui germent avec la transpiration ! Avec le costume qui cintrait, on risquait de perdre le mouvement du faux ventre. Il a fallu trouver une manière de concilier les deux. Nonancourt respire. Ce n'est pas un sportif, c'est un pépiniériste !

Un pépiniériste qui se déplace toujours avec son myrte !

Pour mon myrte, je voulais un objet qui prolonge les mouvements de mon corps, avec une certaine élasticité. Idéalement, l'objet doit se fabriquer avec les acteurs, avec la mise en scène. Pour cette plante, j'ai énormément sollicité les accessoiristes. C'était plus facile que pour les décors, leur atelier se trouve dans la même maison.

La jarretière est un autre accessoire marquant.

Oui ! Elle était retenue par une sorte d'élastique, comme le carnet de Bouzin dans *Un fil à la patte* de Jérôme Deschamps. Élastique, ressort et double-face sont les

mamelles du burlesque ! Je rajouterais d'ailleurs à cette liste l'aimant, très précieux pour ce registre...

Les chaussures sont un autre élément décisif du costume.

Ah ! Les chaussures ! Giorgio Corsetti avait décidé de monter ce spectacle dans les années 1970. On le voit dans les costumes, avec le petit côté rockabilly de Bobin, et avec les santiags. Ça tombait bien parce qu'à un moment donné, Nonancourt a mal aux pieds et on sent que les santiags sont des chaussures bien dures, dans lesquelles le pied souffre un peu. Le côté pointu est rigolo aussi. Je partage avec vous un truc de clown que j'ai trouvé : quand on a mal, il faut en rire, avoir l'inverse de la réaction attendue. Avoir mal et pleurer, ça intéresse moins les gens.

Comment nous conseilleriez-vous de travailler le costume avec nos élèves ?

L'idéal, c'est d'avoir un tas de vêtements, de retrouver le plaisir qu'on a pu avoir, enfant, à ouvrir la malle, essayer des habits, se regarder dans le miroir, et jouer à. Le costume est très important pour composer un personnage. La pièce nous offre des personnages hauts en couleur, comme souvent chez Feydeau et Labiche : il y a la cocotte avec le chapeau de paille au début, il y a le militaire, l'oncle qui est sourd. Certains metteurs en scène peuvent monter ça de manière très épurée. J'aime quand le costume dessine une silhouette et donne du jeu, une épaisseur au personnage. Si le pantalon est trop court, ça agrandit le personnage. S'il est trop long, ça l'écrase. Si le col est trop serré, ça endimanche, ça peut engoncer et faire ressortir un double menton si l'acteur a un peu de matière à ce niveau-là. Les manches trop courtes, comme les pantalons trop courts, donnent à voir quelqu'un qui a grandi trop vite. Je pense à Bobin : son corps est plus grand que son esprit.

Nonancourt portait aussi une perruque. Qu'apporte-t-elle selon vous ?

J'aime bien tous ces artifices. Cette perruque n'était pas non plus trop figée, elle bougeait, comme le ventre, et pouvait agrandir les mouvements de tête. L'état principal de Nonancourt, c'est la colère. Il s'emporte tout le temps. Il a donc des mouvements brusques, que la perruque peut accentuer grâce au mouvement des cheveux qui le prolongent, comme le myrte. C'est un sanglier, Nonancourt !

Un sanglier qui est aussi un chef de chœur, avec la noce...

Il a ses marçassins ! Il a de l'emprise sur sa fille, il a de l'emprise sur Bobin, il a de l'emprise sur tout le monde. C'est un chef de tribu. C'est drôle parce qu'en jouant Molière, je réalise la différence. Chez lui, les filles se révoltent, elles s'opposent aux mariages forcés. Là, on sent que Hélène fait plaisir à son papa aussi. Il y a une très belle tendresse entre le père et la fille, ce n'est pas si courant.

Et puis il y a une grande peur de la nuit de noces, il y a

quelque chose d'œdipien entre le père et la fille. Une relation trouble avec le cousin aussi...

Il y a un mystère sur la maman. Elle n'est plus là depuis longtemps. J'imagine que le père a élevé sa fille seul, on sent qu'il n'est pas très habile pour parler de ça. Avec Bobin, c'est un peu consanguin. Ils ont passé toutes leurs vacances ensemble, ce n'est pas clair. Pour elle, la situation est claire, mais le cas Bobin est un peu plus grave. Cela dit, sans que ce soit consommé, je connais beaucoup d'histoires où on est un peu amoureux de son cousin ou de sa cousine...

Il y a aussi ces moments de duo avec Fadinard. On sent qu'il a la hantise d'être méprisé par ce rentier, lui, le pépiniériste de Charentonneau.

C'est pour ça qu'il parle fort aussi, il compense le statut social. Sa colère vient peut-être aussi d'une frustration... et en même temps, il n'a pas conscience de son ridicule. Ce qui est le plus important, c'est la haine du père envers l'amoureux de sa fille. C'est plus fort que la différence de classe, il me semble. Fadinard est surtout celui qui va lui enlever sa fille. Les pères avec les amoureux des filles, c'est compliqué.

On le perçoit avec le leitmotiv du « tout est rompu ». Nonancourt livre donc un combat avec son futur gendre ? Comment définiriez-vous ce rapport ?

Ce n'est pas très doux. Ce n'est pas un ami. Fais tes preuves, mon jeune ami. Mérite-la ! Je te cours après depuis le début... Je ne suis pas convaincu que ça va être mon gendre idéal. Ce n'est pas une journée facile pour Nonancourt !

On sent que Nonancourt est un commerçant qui doit se battre aussi un peu, qu'il doit avoir des relations commerciales un peu tendues.

On imagine que Bobin travaille dans la même entreprise. Je ne sens pas les affaires qui ne marchent pas bien, je sens plutôt la fierté de faire ce métier. Vendre des arbres, c'est beau. En fait, il est fier de son métier, même s'il a des gueulantes. Dans sa tête, ce ne sont pas des petites gens.

Avez-vous des souvenirs des moments de discours ?

Nonancourt aime prendre la parole, c'est un orateur. Ce qui est génial avec ce rôle, c'est que le personnage est comédien, il aime qu'on l'écoute, il prend de la place parce qu'il s'adresse toujours à une assemblée. Ce qui importe avec ce genre de personnage un peu ridicule, c'est de le contrebalancer avec une tendresse extrême pour sa fille. Sinon le comique tourne à vide, il manque de chair. Le comique, c'est délicat. Je m'arrange toujours pour trouver une faille. Il faut essayer de varier les couleurs. Par exemple, quand il fait son discours à sa fille, il faut qu'il ait la larme à l'œil : « Le jour-même qui te fit naître / J'empotais ce frêle arbrisseau » (II, 3)... moi ça me fait pleurer. Une famille a été cassée, il a vécu avec l'amour de sa vie et elle s'en va... c'est triste !

Chez la baronne, il y a une scène d'ivresse. Avez-vous des conseils à donner aux élèves pour travailler ces moments d'ivresse ?

Le meilleur moyen pour faire travailler ces moments, c'est de rappeler que les personnes ivres cherchent à rester dignes. Elles vont tout faire pour qu'on ne voie pas qu'elles sont saoules. Ça empêche d'en faire trop. Il y a toujours cette impression de balancier chez les gens ivres, mais il ne faut pas le montrer. Tout ralentit aussi quand on est saoul.

Un autre aspect que nous allons aborder avec les élèves, c'est cette question du rythme, fondamentale pour le vaudeville. Comment travailler cet aspect ?

La question est difficile. La réponse dépend de chaque situation. On ne travaille pas le rythme seul, c'est un orchestre. C'est long à monter parce qu'il y a souvent beaucoup de monde sur scène. C'est plus compliqué que des scènes à deux ou trois. Quand il y a beaucoup de répliques qui sont distribuées entre tout le monde, ce qui est fréquent dans la pièce, il faut mettre la rapidité dans l'enchaînement, pas dans la vitesse d'élocution. Il faut coller à la fin de la réplique de celui qui a parlé avant vous, pour donner l'impression qu'il s'agit d'une seule et même phrase. Parfois, on peut même tuiler, commencer à parler quand l'autre n'a pas encore fini.

Comment avez-vous travaillé les moments chantés et dansés ? Étiez-vous accompagnés d'un chorégraphe ?

Avoir des musiciens sur le plateau était une grande chance ! Hervé Legeay, qui a composé la musique, a pris le temps de nous apprendre les chansons qui sont polyphoniques. Si l'on peut travailler la polyphonie avec les élèves, c'est plus joli. Il faut en tout cas respecter la tessiture des voix pour que les interprètes soient à l'aise. Il n'y avait pas de chorégraphe. Les danses sont nées du plateau, à partir des propositions des comédiens. J'ai par exemple proposé la première danse : « Vite, mon gendre, en carrosse ! » (I, 6).

Pourriez-vous donner aux élèves un conseil avant d'aborder cette pièce ou ce rôle ?

Parfois, quand on répète, on ne trouve pas la solution. À force de répéter, les interprètes acquièrent une certaine vitesse, et à partir d'une certaine vitesse, la question ne se pose plus. On n'est pas obligé de tout expliquer. En fait, ce sont des fulgurances. On va vers le réflexe plutôt que vers une parole pensée. Parfois quand ça cale, et qu'on est au début des répétitions, c'est juste à cause de la dextérité que les acteurs n'ont pas encore.

Cela signifie qu'il faut faire des filages ?

Des italiennes. Ne pas confondre vitesse et précipitation est une autre phrase que j'aime bien. Et puis, même si ce mariage est celui d'un temps ancien, qu'on ne retrouverait plus aujourd'hui, on peut conseiller aux élèves d'être observateurs s'ils se rendent à un mariage. Il faut regarder les invités, les formes différentes, les façons de marcher.

Comment sont les gens au début ? Comment sont-ils une fois qu'ils sont avinés ? Quand on renverse un verre, qu'est-ce que ça provoque ? Regarder les rires, les danses ! Regarder les gens danser, toutes les manières de danser : il y a des gens qui dansent bien, d'autres qui sont gauches, il y a des gens qui bougent peu, d'autres, beaucoup.

Il faut donc être observateur...

Les élèves vont observer des choses différentes suivant le rôle qui va leur être attribué. Pour la mariée, il faut trouver la candeur. Elle ne connaît rien à la vie. Est-elle sortie de chez elle ? Elle est gauche. La robe peut être un peu encombrante. Elle ne l'a jamais portée, comme toute robe de mariée, me direz-vous... mais c'est encore plus vrai chez elle. J'imagine aussi quelqu'un qui parle lentement, je ne sais pas pourquoi. Bobin est plus énervé. Il faut un peu s'inspirer de la rue, des loubards, des petits nerveux... Il faut exagérer les situations dans sa tête.

Propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux et Alexandra von Bomhard, 27 juin 2025

B/ VÉRONIQUE VELLA ANAÏS BEAUPERTHUIS

Quelles indications Giorgio Barberio Corsetti vous a-t-il données sur l'esprit général de sa mise en scène au début du travail ?



© Stéphane Lavoué

J'ai le souvenir d'un homme ne plaçant pas du tout cette histoire dans la temporalité de Labiche, mais plutôt dans un univers assez disco. Les costumes en rendaient compte, les décors aussi, avec cette espèce d'appartement en travaux, un décor assez dingue, une ambiance un peu

folle. Je n'ai pas de souvenir plus précis que cela de la manière dont il nous a présenté le projet, en revanche j'ai eu le sentiment qu'il s'était mis dès le début au bon endroit. Comme toujours chez Labiche, il faut changer le projecteur de place : *Un chapeau de paille d'Italie*, ce n'est pas l'histoire d'un jeune homme qui va avoir pendant cinq actes des difficultés à se marier, c'est l'histoire d'une dame qui, pour pouvoir tromper son mari insupportable et jaloux, a accroché son chapeau à un arbre dans le Bois de Vincennes pour batifoler avec un militaire, et par malheur le cheval d'un jeune homme est passé dans un parc et a mangé le chapeau.

La pièce ne s'appelle pas Fadinard se marie mais *Un chapeau de paille d'Italie*, et si le chapeau de paille a été mangé, c'est parce qu'il était accroché à un arbre du Bois

de Vincennes, et s'il était au Bois de Vincennes, c'est parce qu'Anaïs Beauperthuis allait y voir son amant, et si elle allait y voir son amant – ça c'est mon avis personnel, c'est parce que son mari Beauperthuis est un insupportable personnage et qu'elle ne peut pas faire un pas sans qu'il la surveille. Dans la manière dont Giorgio Barberio Corsetti nous dirigeait, j'ai eu vraiment le sentiment qu'il mettait le premier coup de projecteur sur ce chapeau. Évidemment, avec Labiche, c'est très facile de travailler uniquement au rythme et de perdre les enjeux pour essayer simplement de faire rire. Le metteur en scène nous a au contraire toujours dit que le but n'était pas simplement de faire rire, mais de bien saisir que ce qui arrive aux protagonistes est, pour eux, une catastrophe. Pour Fadinard c'est une tragédie qu'Anaïs arrive chez lui le jour de son mariage alors qu'il a un beau-père très difficile à vivre. Pour lui, c'est une question de vie ou de mort. Pour elle aussi, Anaïs, trouver le même chapeau à l'identique pour faire croire à son mari qu'elle était chez sa sœur, c'est une question de vie ou de mort. Pour les acteurs, si on oublie ça, si on essaie juste d'être rythmique pour être drôle, c'est comme si on faisait dérailler la chaîne de notre vélo : on ne comprend plus pourquoi ça n'avance plus, mais c'est parce qu'on pédale dans le vide. En revanche si l'enjeu reste énorme pour tout le monde (et je trouve que c'est ce que Pierre Niney réussissait magnifiquement, ainsi que Benjamin Lavernhe), on comprend ce qui traverse les personnages. Ce sont des gens qui sont sous stress, ils sont tous traversés par la même pensée, Fadinard, Anaïs, le beau-père Nonancourt aussi : « Tout allait bien et en un quart d'heure ma vie va être foutue ». C'est cette idée qu'il nous a exposée d'emblée.

Quel regard portiez-vous sur le personnage que vous interprétez, Anaïs Beauperthuis, cette femme qui arrive un peu malgré elle chez Fadinard et qui se retrouve dans une situation délicate ?

Je parlais à l'instant des enjeux : pour Madame Beauperthuis, dans le petit monde de la bourgeoisie de l'époque de Labiche, c'est très grave d'être perdue de réputation. Je pense que le divorce n'était pas possible en 1851 et qu'elle vit avec un mari qui lui fait vivre l'enfer ; même si elle divorçait, elle ne partirait pas avec un toit sur la tête ni avec une pension alimentaire. En 1851, si on découvrait sa situation, elle serait peut-être réduite à se prostituer pour vivre. Et puis surtout, si cela se savait, elle ne pourrait plus sortir dans le quartier sans que les voisines la regardent de travers. Il y a quand même un code social énorme qui pèse à cette époque. C'est le cas également pour Beauperthuis d'ailleurs : s'il est tellement jaloux, c'est qu'il doit avoir des raisons, il doit sentir que sa femme lui échappe ; lui aussi veut continuer à croiser son concierge ou son voisin en portant beau. Monsieur Beauperthuis a peut-être un poste important dans une banque et il doit se dire que son supérieur hiérarchique ou que ses subordonnées vont se gausser de lui. Cela devait prendre des proportions monstrueuses à l'époque. Ce qui importe pour les comédiens dans ce genre de spectacle,

ça n'est pas de jouer la légèreté, ça n'est jamais de jouer le fait qu'on va vous faire rire, c'est de jouer l'enjeu. Il faut se rappeler qu'elle s'appelle « Anaïs Beauperthuis » : un « pertuis », c'est une ouverture, un trou. Elle s'appelle donc Anaïs Beauperthuis, Anaïs « joli trou ». Je suis sûre que Labiche y a pensé, il n'est pas possible qu'il n'y ait pas pensé. Je sais que certains jeunes diront peut-être « je ne veux pas jouer ce personnage, elle fait l'amour au Bois de Vincennes, elle trompe son mari, c'est dégoûtant », mais c'est de la fiction, et puis il faut replacer la situation à la fois dans le contexte de l'époque et dans l'œuvre de Labiche... C'est une femme qui trompe son mari, certes, mais elle trompe son mari parce qu'il est odieux (là c'est la féministe en moi qui parle !). Et puis tous les personnages sont traversés par le désir, ils se « chauffent » les uns les autres, depuis le cousin qui cherche l'épingle dans le dos de la fiancée jusqu'aux domestiques. Dans *Un chapeau de paille d'Italie*, ils ont tous entre vingt et trente ans et évidemment ça bruisse de sexualité partout.

Pouvez-vous nous parler de votre costume et de votre perruque ?

J'ai adoré ce costume, cette petite robe bleue, et surtout ces chaussures rouges à pois ; Je les ai même tellement aimées que, alors que je fais du 34,5 et que c'était du 37, j'ai fait l'intégralité des représentations avec de la mousse à l'intérieur, en disant à la costumière, je m'en fiche, je les veux, je les adore ! C'est la seule fois de ma carrière où j'ai accepté d'être mal à l'aise dans des chaussures. Ça me fait penser à ce documentaire que Céline Dion a fait faire sur elle-même, *I am : Céline Dion* : elle visite un entrepôt avec toutes ses affaires de scène, tout à coup elle aperçoit une très belle paire de chaussures et elle se met à raconter une anecdote sur sa manière d'acheter les chaussures. Elle explique que lorsque la vendeuse lui a demandé de quelle pointure elle avait besoin, elle a répondu : « Vous ne comprenez pas, la question n'est pas de quelle pointure j'ai besoin, mais quelle pointure vous avez. Si elles me plaisent, entre 36 et 41, donnez-les-moi, je les ferai à mon pied ! ». Ça m'a fait penser à Anaïs Beauperthuis : c'est une jolie femme, avec son petit sac et sa jolie perruque blonde, qui sort pour aller faire des courses, mais lorsqu'on découvre ses chaussures, on se dit qu'elle doit aller au Bois de Vincennes retrouver son amoureux. Les chaussures étaient l'indice qu'elle n'était pas aussi lisse et propre sur elle qu'elle en avait peut-être l'air : ces deux petites coccinelles rouges et blanches décalent le personnage. Je me sentais très à l'aise dans ce costume, c'était important parce que j'avais des choses physiques à faire, des glissades, une scène d'amour sur le canapé qui se finit par une chute, etc.

La perruque névoque-t-elle pas aussi un peu l'univers des feuilletons américains comme Les Drôles de dames ?

Oui, elle a un petit côté Farah Fawcett ! Le costumier avait pensé à ces personnages des années 1970-1980. C'est aussi pour cette raison que j'étais très maquillée, j'avais du bleu sur les yeux qui correspondait au bleu-vert de la robe, je

me me faisais les ongles, des ongles du même rouge que les chaussures, j'avais une allure très apprêtée.

Comment s'est déroulé le travail avec votre partenaire, Laurent Natrella, qui joue votre fougueux amant ?

Je n'ai que de bons souvenirs du travail avec Laurent Natrella. Une anecdote peut tout résumer : je répétais un jour la fameuse scène de la fin de l'acte I lorsque Fadinard se résout enfin à aller chercher le chapeau : je restais sur le canapé avec Laurent à qui je disais « Ah ! Émile ! » et qui me disait « Ah ! Anaïs ! », et nous batifolions de manière tout à fait sexuelle sur le canapé, pendant le changement de décor. Alors que nous étions en train de travailler cette scène en salle Escande, la salle de répétitions, le scénographe Massimo Troncanetti a dit à l'assistante du metteur en scène, avec son bel accent italien : « Ça tombe très bien qu'ils soient mari et femme dans la vie parce qu'ils ont beaucoup de scènes d'intimité dans la pièce ». Lorsqu'il a appris que nous n'étions pas en couple dans la vie, il n'en est pas revenu ! Ça résume ce qu'on a vécu tous les deux. Ce sont des choses qu'on ne peut pas faire avec tout le monde, mais à la Comédie-Française, on a la chance de bien se connaître. Travailler souvent ensemble simplifie les choses. Laurent Natrella et moi, nous sommes très liés, nous avons joué *Andromaque* ensemble, j'étais son Hermione et il était mon Pyrrhus, ce sont des choses qui marquent, il est mon Pyrrhus pour la vie, et je suis son Hermione pour la vie. Notre duo dans *Un chapeau de paille* était très joyeux, le travail était également extrêmement drôle avec Jérôme Pouly qui jouait mon mari : nous avions peu de scènes ensemble mais nous prenions beaucoup de plaisir à nous engueuler et à nous réconcilier à la fin, Jérôme me faisait danser une sorte de rock, il me prenait par-dessus son épaule... Ce sont des intimités très précieuses, très profondes, il n'y a jamais eu un moment de lourdeur, nous étions confortables dans la proximité des corps des uns des autres : on pouvait transpirer ensemble, se postillonner à la figure, etc.

Vous pratiquez le chant et vous participez souvent à des spectacles dans lesquels vos talents de chanteuse sont requis. Comment s'est déroulé le travail sur les chants avec les musiciens ?

Giorgio Barberio Corsetti nous a présenté Hervé Legeay, le guitariste qui a composé les musiques, et qui est lui-même arrivé avec Hervé Pouliquen, également guitariste et Christophe Cravero, violoniste et batteur. Ils ont écrit une musique hybride pour ce spectacle, une musique qui empruntait à plusieurs styles : du rock, des mélodies d'opérette comme l'air de la baronne..., une musique d'un esprit rock'n roll plus que d'un style rock'n roll. Ces musiques restaient dans la tête, elles étaient faciles à chanter, les pupitres n'étaient pas compliqués : pour l'air des invités de la baronne il devait y avoir trois voix, les garçons chantaient en bas, quelques filles chantaient au milieu et quelques filles chantaient en haut. Il y avait de la bonne grosse batterie, de la bonne grosse guitare saturée,

la bonne grosse basse d'Hervé Pouliquen, cela participait à la joyeuseté de cette aventure.

Comment avez-vous travaillé les moments dansés ?

Il n'y avait pas de chorégraphe mais, comme Giorgio Barberio Corsetti nous avait laissé une certaine liberté, parmi nous certains comédiens ont été forcés de propositions : Pierre Niney, Christian Hecq, Laurent Natrella... mais pas moi, ça je peux le dire ! Pour ce qui est de trouver une deuxième voix, on peut compter sur moi, mais pour trouver un pas de danse, c'est autre chose. En général, je dois même filmer avec mon portable pour m'entraîner chez moi ! C'est étrange d'ailleurs : comment peut-on avoir autant le sens du rythme quand on chante et l'avoir aussi peu quand on danse ? Tout le monde s'y est un peu mis et finalement, avec les costumes de toutes les couleurs, les robes amples, etc. l'effet était plutôt réussi, même si ce que nous propositions était assez simple.

Abordez-vous de manière particulière les apartés ?

C'est compliqué l'aparté au théâtre. Il faut revenir au sens originel du mot « aparté » qui signifie « à part ». L'aparté, c'est une réplique qui n'est pas dans la scène, il faut la sortir du jeu, il faut l'affirmer jusqu'à en trouver la justesse. Je pense que plus on est sincère en jeu, plus on est sincère entre nous dans l'espace impénétrable du quatrième mur, moins on a de choses à faire pour jouer les apartés. Il ne s'agit pas de les surjouer, il faut être droit et parler au public. Les apartés fonctionnent comme une forme de soupape chez Labiche. Dans la pièce, ils sont plusieurs à ne pas se supporter les uns les autres, Fadinard ne supporte pas son beau-père, ni son cousin, ni la surdité de son oncle, ni que son oncle l'embrasse toute la journée, et sa soupape, c'est de le dire en aparté, ça lui évite de tuer l'autre ! Les « cristi » de Nonancourt sont aussi des soupapes. On peut essayer d'imaginer l'aparté comme ça, une soupape pour ne pas craquer.

Pouvez-vous formuler un conseil pour les élèves qui joueront cette année Un chapeau de paille d'Italie ? À quoi doivent-ils être attentifs ?

Il faut être sincère, même si dans un premier temps de travail les scènes durent longtemps, même si ça n'est pas drôle ! Il ne faut pas chercher à être efficace au début du travail, il faut être sincère. Si je prends l'exemple d'Anaïs, elle est dans un état d'ambivalence totale, elle revient du Bois de Vincennes, il fait beau, elle a de toute évidence eu une activité sexuelle avec son amant dans les fourrés avec des calèches qui passaient à un mètre d'elle, elle est traversée par le plaisir, l'interdit, elle a le cœur qui bat, son chapeau est perdu, son amoureux a suivi la calèche, elle arrive avec lui, elle doit retrouver une contenance, elle présente Émile comme son cousin... c'est l'angoisse ! Tout cela est très mélangé, ce sont des choses qui nous arrivent à tous, on est souvent traversés par des sentiments ambivalents : du plaisir, du stress, de l'anxiété, du chagrin, tout en même temps ! Le but n'est pas de faire rire les gens mais d'être sincère, donc d'entrer sur le plateau en

se disant : « Avec le mari que j'ai, c'est une catastrophe si je rentre à la maison sans ce chapeau parce qu'on saura que j'ai une liaison avec Émile ». Il faut chercher d'abord la sincérité et ensuite trouver le rythme. Si on commence à produire du rythme, on ne sait plus ce qu'on joue, on n'est que dans la production. Pour faire rire, il faut être sincère. C'est une chose à ne jamais oublier lorsqu'on aborde ce genre de répertoire, avec Feydeau, Labiche... Il faut vivre de vraies choses avec son partenaire. Ensuite ça n'empêche pas d'être drôle en se sentant mal, parce que si Anaïs n'a pas vraiment une syncope chez Fadinard, alors pourquoi jouer l'urgence de lui donner un verre d'eau ? Ça fait effet domino. Il faut que ce soit très grave qu'elle tombe dans les pommes, parce que plus elle tombe dans les pommes, plus elle va rester là, et plus c'est long de la réveiller, plus le beau-père risque de lui tomber dessus. Il faut que ce soit de vraies urgences. Ensuite, une fois qu'on a trouvé en soi cette justesse, il faut rôder le rôle comme on le faisait avec les voitures neuves : Il faut le jouer à 20 km/h, puis à 40, puis à 60. Il faut prendre le temps du rodage et de la sincérité.

Il n'est pas si facile d'être sincère lorsqu'on a des répliques comme « Ciel ! Mon mari ! »...

Ça, c'est le rêve d'une actrice ! Je crois que c'est aussi pour ça que j'étais heureuse de jouer le rôle, pour le plaisir de dire une fois sur un plateau de théâtre « Ciel, mon mari ! ». Évidemment, c'est un vrai challenge d'être sincère parce que c'est une expression tellement recuite, c'est presque une expression figée, mais il y a un équilibre à trouver : on ne peut pas le jouer naturaliste, il faut que ce soit joué up, haut, et en même temps il faut être sincère. Ça n'est pas facile, et je ne l'ai pas réussi tous les soirs.

Vous apparaissez à l'acte III parmi les invités de la baronne, mais le personnage d'Anaïs n'est présent qu'à l'acte I puis à l'acte V. Comment peut-on gérer le temps passé hors du plateau ?

Chacun a sa réponse et sa manière particulière de le vivre. Moi, je passe ce temps en coulisses à regarder ce que font mes camarades. Je ne peux pas sortir de la représentation, j'ai besoin de savoir ce qu'il se passe, de sentir comment la salle réagit. Je suis en coulisse, je regarde et j'écoute ce qu'il se passe. C'est même plus général que ça, et Dominique Blanc le dit très bien dans *Chantiers*, je, son livre d'entretien : elle raconte que lorsqu'elle était jeune comédienne, elle assistait à toutes les répétitions. Pour elle, l'école de l'écoute et du regard, c'est l'école de l'excellence. Elle a raison : pour moi, regarder les autres travailler, c'est devenir meilleur. Il faut regarder les autres jouer pour comprendre comment ça marche. La coulisse permet ça aussi. Quand on est spectateur, on voit le résultat ; quand on est en coulisse on voit le résultat bien sûr, mais on voit aussi le chemin que le comédien a pris pour arriver au résultat, on assiste aux deux en même temps, c'est une vraie folie. On découvre quel chemin prennent les autres pour arriver au même endroit, ça donne envie d'essayer aussi. Il faut regarder les autres

travailler, ça rend humble, Quand on se lance sur un plateau de théâtre, qu'on ait décidé d'en faire son métier ou pas, on se met à nu, on a peur, on se livre au jugement des autres... C'est courageux de faire du théâtre à 17 ou 18 ans, et c'est beau de pouvoir se regarder les uns les autres sans se juger, d'être ensemble dans une aventure, d'avoir la même trouille. Dans ce monde qui est rempli de compétition à tous les étages, c'est beau d'entrer sur un plateau de théâtre et d'avoir des copains en coulisse qui vous encouragent. Même si on est un acteur génial, on est toujours meilleur avec un bon partenaire, un partenaire qui tire vers le haut vous rend toujours meilleur. Vive les partenaires qui sont mieux que nous !

Propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux et
Alexandra von Bomhard, 27 juin 2025

C/ HERVÉ LEGEAY MUSIQUE ORIGINALE, DIRECTION MUSICALE, DIRECTION DES CHANTS, GUITARE

*Comment ce projet
vous a-t-il été
proposé ?*

Un matin, je reçois un coup de téléphone de Muriel Mayette, alors administratrice de la Comédie-Française, qui me propose de rencontrer Giorgio Barberio Corsetti. Comme je n'étais pas très réveillé, je restais un peu évasif. Brusquement, elle me demande, un peu piquante : « Mais alors, ça vous intéresse ou pas ? ». Bien sûr que ça m'intéressait ! Nous étions trois ou quatre musiciens en lice. Quand nous nous sommes rencontrés avec Giorgio Barberio Corsetti, nous nous sommes tout de suite bien entendus – c'est important parce qu'on travaille souvent au feeling. Il avait une classe, une élégance assez rock'n'roll, un regard espiègle. Il était très charmant, il me faisait penser à Bryan Ferry. Il m'a expliqué ce qu'il souhaitait. Il avait imaginé une espèce de mariage quasi tzigane, au cours duquel les musiciens suivraient la noce. J'ai immédiatement pensé à *Chat noir, chat blanc* d'Emir Kusturica, et à son groupe, No Smoking Orchestra. Je lui ai dit : « Écoutez Giorgio, c'est ma came, je suis un rockeur tombé dans la marmite de cette musique manouche et tzigane quand j'étais très jeune, ça m'intéresse, c'est vraiment mon univers ! ». J'ai tout de suite compris où il voulait en venir et d'ailleurs je trouvais l'idée assez géniale.

Savez-vous pourquoi Muriel Mayette avait pensé à vous ?

Quand elle m'a proposé le projet, je venais tout juste de commencer à travailler avec Éric Ruf sur le *Peer Gynt*

qu'il a mis en scène au Grand Palais. J'étais persuadé qu'il y avait un rapport, mais Éric m'a affirmé que non. J'ai demandé à Muriel Mayette pourquoi elle avait pensé à moi pour cette pièce. Elle m'a répondu : « Je suis très douée pour les mariages ! ».

Vous avez composé une musique originale pour la pièce. On perçoit des emprunts à diverses esthétiques. Outre cette inspiration tzigane, il y a des choses un peu rock, un peu jazzy, un peu opérette...

Je suis un ancien choriste d'opérette. J'étais punk, je gagnais ma vie comme choriste au théâtre musical d'Angers à Nantes, avec Vincent Leterme d'ailleurs, qui compose et qui interprète maintenant régulièrement des musiques pour la Comédie-Française. J'ai donc cette culture de l'opérette, j'adore ces pièces un peu ringardes et kitch comme *La Fille de Madame Angot* de Lecocq, *Les Mousquetaires au couvent* de Varney, ou encore *Véronique* de Messager. Je connais tout ça par cœur. Cette espèce de désuétude qu'il y avait dans les paroles de Labiche, je la trouvais géniale. Elle m'a immédiatement fait penser à l'opérette, voire à l'opéra bouffe, à Offenbach. Je trouvais ces paroles dix fois plus rock que de fausses paroles de rock ! Nous avons effectivement emprunté à différents styles, la musique tzigane, le rock soft, et les paroles de Labiche m'ont amené à Offenbach, c'est là d'où je viens.

Dans la pièce, les textes des chansons sont écrits sur des airs connus d'opérettes de l'époque. L'idée de Giorgio Barberio Corsetti était donc de garder le texte et de composer une musique originale ?

Oui parce que, quand Labiche écrit « sur l'air de... », c'est une proposition. Lorsque j'ai rencontré Giorgio, je lui ai fait écouter deux ou trois compositions que j'avais sur mon ordinateur, avant de faire les maquettes. Ça faisait : La La Ré Fa La Sol# La / La Sol# La Sib/ La Do Si Sib... (« Fadinard brise nos fers ! / Nous sommes fiers / De sa belle âme ! »). Il a dit : « je veux ça ! ». J'ai fait les arrangements, et ça lui a plu. Ce thème, qui a servi d'intermède entre le premier et le deuxième acte, sert de fil conducteur à toute la pièce, on le retrouve jusque dans le chœur de la dernière scène. Toute la pièce est une déclinaison de ce thème.

Mais, pour l'épisode de la baronne, l'esthétique n'est-elle pas un peu différente ?

C'est juste. Pour l'air de la baronne, on utilise un cavaquinho, un instrument brésilien qui vient du Portugal, mais on aurait aussi pu prendre une mandoline. La baronne pense recevoir ce fameux chanteur italien qui la fascine, Nisnardi. Pour ce moment, j'ai voulu faire une petite musique de salon d'inspiration italienne. Dans la scène de la baronne à l'acte III, l'air reprend l'incise de la transition, mais un ton au-dessus : « Si Mi Sol Si La# Si / Sol Fa# Mi Fa# Sol Do... » (« Le souvenir retrace à mon âme charmée... », III, 5). Je suis donc parti d'un thème et j'ai gardé les mêmes accords pour le reste des propositions. De toute façon, composer, c'est escroquer !

Quant à l'air des invités de la baronne, ça faisait quelque chose comme : Mib Fa Sol / Sol Fa Mib / Sol Fa Mib / Fa Sol Mib Sol / Mib Mib Lab / Si Sol Lab / Lab Lab Lab Sol Fa Lab Sol... (« Quel plaisir / De venir / Chez l'amie / Qui nous convie. / Heureux jours / Qui toujours / Auprès d'elle semblent trop courts. »).

Le thème de Fadinard donne aussi une unité à l'ensemble.

C'est vrai, mais ce qu'il faut savoir, c'est qu'en changeant une note, en changeant un rythme, tu as l'impression d'avoir réécrit. Quand je donnais des cours, je donnais en fait des cours d'escroquerie de mélodie ! Ma théorie, c'est que ce n'est pas la mélodie qui prime. Si quelque chose est génial, il est génial par son placement rythmique. Si l'on garde ce rythme en ne changeant que les notes, on arrive souvent à une musique formidable et les gens ne perçoivent pas qu'on a piqué le sens rythmique. C'est un truc que j'avais inventé quand j'étais gamin et je trouve que ça tient la route.

Vous n'avez pas seulement composé la musique. Vous avez aussi assuré la direction vocale.

Je n'ai pas eu le temps d'aller aussi loin que je l'aurais voulu dans l'architecture vocale. On n'avait que deux mois et je ne suis pas très bon directeur de chant. Entre l'idée que j'avais et la transmission, il restait trop de chemin. Si c'était à refaire, j'aurais pris un vrai directeur de chant, c'est un métier !

Vous êtes aussi interprète. Combien de musiciens y avait-il ? Quels instruments jouaient-ils ?

Nous n'étions que trois musiciens, mais j'ai inventé un système pour faire le travail de quatre ! C'était possible parce que j'avais avec moi des génies ! Christophe Cravero est à la base pianiste, batteur, mais aussi violoniste. Je n'osais pas l'appeler. Il était en tournée avec Billy Cobham, un des plus grands batteurs de jazz du monde. Il a accepté avec plaisir. Il aime bien le théâtre, il a ensuite fait la direction musicale de *Novecento* au Théâtre du Rond-Point, mis en scène par André Dussollier. Quand j'ai dû envoyer les dates d'*Un chapeau de paille* et des répétitions à Billy Cobham, le meilleur batteur du monde, dont j'achetais les albums à 17 ans... ça m'a fait bizarre ! J'avais travaillé avec Christophe Cravero sur certaines tournées de Sanseverino, avec Hervé Pouliquen aussi. Dans le spectacle, Hervé faisait de la guitare et du cavaquinho. Lui, je lui ai acheté un octaveur. L'octaveur, c'est une machine qui double d'une octave la note que vous jouez. Ça donne l'impression qu'il y a un musicien supplémentaire. Souvent, les gens se demandaient où était le bassiste. C'était Hervé ! Il faut que le guitariste soit très aguerri pour que ça ne pollue pas l'ensemble. Lui, il l'a fait à merveille, c'est un guitariste de génie. J'étais à la guitare aussi. Nous étions trois, mais trois amis, ça change tout dans le travail.

Vous êtes tous les trois sur scène. Comment travaillez-vous cette présence scénique ? Vous considérez-vous comme

un personnage ? Comment interagissez-vous avec les comédiens ?

Nous avions des micros HF sur les instruments, cela nous permettait d'être mobiles. Nous étions comme des musiciens tsiganes accompagnant la noce. On retrouve ça aussi dans *Le Suicidé* de Nicolai Erdman mis en scène par Stéphane Varupenne. En fait, dans toute l'Europe de l'Est, les musiciens pour les mariages sont des Tsiganes. C'était aussi le cas dans la musette en France ou chez les chanteurs de variétés : tous les guitaristes, que ce soit chez Montand, Brassens (avant Joël Favreau), etc., tous les requins de studio, c'était des Manouches. Le guitariste de Jean Sablon par exemple, c'était Django Reinhardt. Toute la vieille musique, même en France, était jouée par des Manouches. Le guitariste de Gainsbourg et de Jeanne Moreau, c'était Elek Bacsik – c'est mon Dieu – un Hongrois tzigane qui était arrivé à Paris et avait été repéré par Gainsbourg. Il ne jouait pas de guitare, il était violoniste tzigane, mais il a mis tout le monde au chômage !

Pouvez-vous nous parler de vos costumes ?

Les costumes ont été conçus par Renato Bianchi. Giorgio avait une vision seventies, quasi psychédélique de l'ensemble. Dans cette photo que nous avons prise dans les loges du Théâtre Ephémère, on reconnaît bien l'inspiration : Pouliquen, c'est Mesrine, Cravero, c'est Claude François, et moi je suis Ringo Star des Beatles, c'est flagrant ! Chaque personnage rappelle une personnalité des années 70. Achille de Rosalba, interprété par Elliot Jenicot, c'est Jeff Beck, le Jeff Beck des Yardbirds, ou Ron Wood, le guitariste des Stones, avec sa coupe impayable. Danièle Lebrun, qui joue la baronne, c'est Line Renaud !

Quel souvenir avez-vous de la scène du piano ?

On a commencé par imaginer quelque chose d'un peu dissonant, qui rappelait la musique contemporaine. Mais ça avait un côté un peu facile, j'ai trop de respect pour la musique contemporaine pour m'en moquer. Ça ne marchait pas. Christophe Cravero, qui est à la fois pianiste et violoniste, a donné l'impulsion. Sur ses conseils, Christian Hecq a commencé à faire une ligne de basse, et finalement, c'est vraiment l'immédiateté des comédiens, Hecq et Niney, qui a permis de donner à la scène cette dimension. Pierre Niney avait une énorme culture de rap, que l'on reconnaît dans ce rythme syncopé, cet air hoquetant que chante Fadinard. Il n'a pas essayé de faire du rap, mais s'est inspiré du flow du rap, ça vient de sa culture personnelle. Ce passage est calé sur des effets de jeu, avec la jarrettière, les partitions, mais je pense que c'est la musique qui leur a fait faire tous ces trucs-là.

Vous pensez donc que la musique a permis d'aller plus loin dans l'improvisation ?

Oui, je crois que la musique donne cet élan, mais les silences qu'il y avait dans la musique aussi. Quand Fadinard annonce : « je chante comme une corde à puits », c'est un grand moment ! C'est vraiment les comédiens qui ont pris en charge cette scène mémorable.

Qu'est-ce qu'il vous semblerait important de travailler avec les élèves ?

Ce qui me paraît important, c'est de bien écouter la métrique. Comme les paroles sont ringardes, il faut écouter la métrique pour trouver un intérêt rythmique aux paroles, aussi désuètes soient-elles. Tout peut sonner. Il faut trouver un flow dans ces paroles et, surtout, ne pas intellectualiser. Je pense qu'il y a moyen de trouver un air minimaliste, pas prétentieux et très en accord avec le texte. Il faut en tout cas respecter le côté désuet et un peu perché des paroles. On peut aussi imaginer de le rapper, ou imaginer quelque chose sans instrument, à l'unisson, juste en claquant des doigts ou en human beat box. On peut moderniser la pièce, les élèves ont les codes pour. Si j'étais gosse, c'est ce que je ferais... mais je suis encore un gosse ! Il faut se servir de son corps, d'ailleurs les Tsiganes font ça aussi, ils se servent des rythmiques des cuisses. Voilà mon conseil !

Avez-vous composé des airs pour toutes les chansons de la pièce ?

Oui, j'ai fait une musique par air. Giorgio Barberio Corsetti m'avait donné rendez-vous au Châtelet et je lui ai joué tous les airs d'un seul coup. J'ai fait ça à l'ancienne, d'une manière un peu brute, avec une guitare sèche, sans les arrangements. Je préférerais qu'il entende l'épaisseur des mélodies. Dans le temps, c'est comme ça qu'on signalait avec les maisons de disque ! L'arrangement peut être un cache-misère. Une bonne chanson, c'est une chanson que tu fais avec une guitare ou avec deux ou trois accords de piano, pas arrangée, et si c'est bon, c'est bon. J'ai vu le smile de Giorgio, il kiffait ! Ça m'a fait plaisir. C'était en juin, j'avais tout composé avant l'été, comme ça j'étais tranquille, parce que les répétitions commençaient en septembre.

Votre inspiration pour la musique du film semble assez cinématographique.

Oui, c'est lié à Giorgio qui voulait quelque chose d'inspiration tsigane. Moi je connais très bien cette musique-là, qu'on peut découvrir par exemple dans le film *Latcho Drom* de Tony Gatlif qui raconte la route des Tsiganes. Cette musique m'a sauvé la vie parce que si j'étais resté rockeur je serais mort depuis longtemps. C'est une musique que j'ai jouée très jeune, j'étais toujours fourré dans le camp de Manouches qui se trouvait près de chez moi. Ensuite je suis parti aux États-Unis, et j'ai eu des problèmes de substances, comme tous les mecs de ma génération... Ce qui m'a sauvé, c'est de retourner vers eux, et ensuite de jouer avec Sanseverino... puis avec la Comédie-Française !

Avez-vous rencontré des moments plus difficiles que d'autres ?

J'étais un peu inquiet sur le calendrier quand les répétitions ont commencé parce que le travail s'est mis en place de manière très progressive. Giorgio Barberio Corsetti trouvait les comédiens de la Comédie-Française

excellents et il tenait à leur laisser au départ une grande part de liberté dans les propositions. Après ce premier temps d'exploration, le travail a vite pris sa vitesse de croisière, ça a roulé. Il faut dire que Giorgio était très bien entouré, il y avait par exemple Allison Hornus, la régisseuse artistique. Son nom n'apparaît pas dans la distribution, mais elle a fait un travail remarquable avec nous. Il y avait aussi Raquel Silva, une assistante très rigoureuse, très décidée. Quand il y avait des choses à recadrer, elle y allait ! C'est bien, les aspérités, les tensions, ça crée des liens, ça n'est jamais négatif.

Des policiers apparaissent dans l'acte V, qui se déroule en extérieur, sur une place. Avez-vous conçu pour ce moment une musique particulière ?

Oui, j'ai joué sur un effet de bottleneck, ce tube, cette sorte de goulot qu'on utilise pour frotter les cordes et qui donne un côté hawaïen, mais surtout un côté blues. Je voulais une couleur blues. Pourquoi ? Parce que je n'aime pas la police du capital, celle qui défend ce qu'il ne faut pas défendre. Donc je me suis dit : tiens ! Je vais mettre un peu de blues et de rock. Au début de l'acte V, quand le chœur des policiers chante « La ville sommeille / Et compte sur nous ; / La patrouille veille ; / Malheur aux filous ! », j'ai fait quelque chose de très rock, c'est vraiment les Stones, c'est « Aftermath », je voulais un côté irrespectueux pour la police.

Il y avait de bons chanteurs dans cette équipe : Véronique Vella, Nicolas Lormeau, Pierre Niney, etc. Était-ce indispensable pour le travail musical ?

Oui, ils chantaient très bien, c'était un vrai atout, mais ce qui est le plus difficile, ce sont les tutti, les moments de chœur. J'allais en coulisse et je chantais « Ré, Fa, La, Ré, Fa, La, Do... » pour les lancer et les aider à se caler. En coulisse, je passais mon temps à faire des notes parce qu'il y avait beaucoup de prises de ton sans l'instrument, c'était particulièrement délicat. C'est le collectif qui a été difficile à gérer, et le côté itinérant, parce que quand tu chantes en fixe, si tu es ténor, tu es avec les ténors ; là, la soprano avait la basse de Christian Hecq dans l'oreille, c'était délicat ! Une chorale, c'est fixe, alors que là, le côté itinérant a compliqué la musique. Mais c'était le cahier des charges... et ça l'a fait !

En 2016, Pierre Niney a transmis le rôle à Benjamin Lavernhe qui dit encore aujourd'hui que Fadinard a été l'un de ses plus beaux rôles.

Oui, j'ai vu l'exigence de Pierre Niney pour que Benjamin Lavernhe reprenne son rôle dans les meilleures conditions, et l'admiration de Benjamin Lavernhe pour Pierre Niney. C'était un grand moment. J'étais obligé d'être présent parce qu'ils se passaient aussi le bâton musical, Pierre Niney transmettait aussi les chansons. Benjamin Lavernhe a incarné Fadinard à merveille, ce qui était pourtant périlleux parce qu'il passait après Pierre Niney qui était d'une précision incroyable. Par exemple je me souviens que je devais faire des harmoniques à la guitare

pour jouer la sonnette au début de la pièce, ça faisait « Ding ding, ding ding ! ». Pierre Niney était venu me voir pour me dire qu'entre les deux premiers sons, l'intervalle était plus serré qu'entre les deux suivants, alors qu'il avait besoin que ce soit le même écart, une blanche pointée liée à une noire. Je lui ai dit que cela ne posait pas de problème, mais ça m'a fait réfléchir : quand un comédien en est rendu à calculer le temps entre deux sonnettes, ça dit vraiment l'hyperprécision du travail ! Je n'ai jamais vu quelqu'un avoir une vision aussi complète du plateau, il voyait à 360 degrés !

Propos recueillis par Marie-Laure Basuyaux et Alexandra von Bomhard, 8 juillet 2025

D/ OLIVIER SIMONNET RÉALISATEUR DE LA CAPTATION DU SPECTACLE

Comment avez-vous préparé la captation de cette mise en scène d'Un chapeau de paille d'Italie ? Quel dispositif de filmage aviez-vous choisi ?

Nous avons eu une réunion en amont avec tous les comédiens de manière à établir un lien de confiance et le spectacle avait été d'abord filmé une première fois en plan large. C'est une mise en scène foisonnante, avec beaucoup de personnages sur scène, et drôle de surcroît, ce qui est plus difficile à rendre. Quand on filme, on est simplement des témoins, il faut être respectueux du spectacle, faire comprendre les intentions de la dramaturgie. Or dans cette mise en scène, chaque personnage secondaire fait comprendre l'action principale, il faut donc être très précis pour parvenir à restituer ces choix dramaturgiques. Pour la captation, les caméras sont disposées en U à hauteur optique, comme si j'étais un spectateur dans la salle, et l'enjeu est d'engranger un maximum de plans, pour avoir des champs-contrechamps, des plans d'écoute, des détails. Comme nous avons filmé trois soirs, nous pouvions filmer un personnage un soir, un autre le soir suivant. Le travail de montage a été une phase très importante. C'est à ce moment-là que l'on fait les choix qui permettent de raconter l'action et de rendre le foisonnement et l'énergie de la mise en scène. Le texte nous aide dans les choix de montage et il faut aussi faire attention aux raccords car le jeu est différent chaque soir. Nous avons eu la chance d'avoir à l'époque plusieurs semaines de montage, d'avoir du temps.

Il y a beaucoup de mouvements sur la scène, la danse, la musique ambulante, la course folle de Fadinard. Quels défis cela représentait-il pour vous ?

Je suis très fidèle aux équipes avec lesquelles je travaille et connais bien les cadreuses et cadres qui vont filmer le spectacle. Tout ne peut pas être préparé à l'avance, donc je sais que pour suivre par exemple Christian Hecq, dont le jeu est très élastique, ou Pierre Niney, il faut une cadreuse ou un cadreur très agile, qui sait comment suivre les déplacements des acteurs.

Quel souvenir gardez-vous du tournage de cette captation ?

J'ai été particulièrement ébahi par l'accueil que nous ont fait les comédiens, et ému de filmer Danièle Lebrun qu'enfant j'avais vue dans Vidocq . Je garde aussi un très bon souvenir du travail de montage, de ce moment où il faut choisir les plans. J'adore découvrir les visages en gros plans au montage, qui donnent à voir des choses qu'on ne perçoit pas le soir de la représentation.

Vous avez filmé beaucoup de concerts et réalisé des documentaires sur des musiciens. Qu'est-ce qui vous plaît particulièrement dans le fait de filmer la musique ?

Au départ, je travaillais dans la mode et j'avais le sentiment de tourner en rond. Et j'ai eu un jour l'occasion de faire un premier documentaire sur Haendel . J'ai su que c'était ce que je voulais vraiment faire. Je suis personnellement passionné d'opéra et j'aime filmer les musiciens, les concerts. C'est tout le temps différent, on ne s'ennuie jamais. La vie des musiciens est passionnante aussi, si vous pensez à Haendel, à Rameau, à Lully. En tant que réalisateur, on a aussi une grande responsabilité vis-à-vis des musiciens, car ils se mettent à nu devant la caméra, et une responsabilité vis-à-vis du public, car il faut réussir à construire un lien, un passage entre la musique et les spectateurs.

Propos recueillis par Laurence Cousteix, 27 août 2025