



COMÉDIE  
FRANÇAISE



PATHE LIVE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



## LES FOURBERIES DE SCAPIN

Molière

Mise en scène de Denis Podalydès

« J'ai dans la tête certaine vengeance dont je vais goûter le plaisir » (**Scapin, Acte III, scène 1**)

# SOMMAIRE

# GÉNÉRIQUE

- I. Présentation du spectacle** **p.3**
- II. La fureur du burlesque** **p.4**
- Lecture : l'entrée en scène de Scapin
  - Prolongement : la *commedia dell'arte*
- III. « Comme un paquet de quelque chose » : le vieillard, le sac et le truc** **p.8**
- Prolongement : de la bastonnade au *slapstick*
  - Lecture : la scène du sac
- Annexes** **p.14**
- Filmer *Les Fourberies de Scapin* à la Comédie-Française : entretien avec Dominique Thiel**
  - Mikhail Bakhtine : « Le carnaval et le monde à l'envers »**

## LES FOURBERIES DE SCAPIN

Molière

Mise en scène de Denis Podalydès

Scénographie Éric Ruf

Costumes Christian Lacroix

Réalisation Dominique Thiel

Lumières pour le théâtre Stéphanie Daniel

Son Bernard Valléry

Collaboration artistique et chorégraphique Leslie Menu

Maquillages Véronique Soulier-Nguyen

Avec la participation des équipes de la Comédie-Française

Avec

Bakary Sangaré Silvestre

Gilles David Argante

Adeline d'Hermy Zerbinette

Benjamin Lavernhe Scapin

Didier Sandre Géronte

Pauline Clément Hyacinte

Julien Frison Octave

Gaël Kamilindi Léandre

de la Comédie-Française

et les comédiennes de l'académie de la Comédie-Française

Maïka Louakairim Carle

Aude Rouanet Nérine

Une production de la Comédie-Française



## I. PRÉSENTATION DU SPECTACLE

### RÉSUMÉ

Alors que leurs pères se sont absentés de Naples, les jeunes Léandre et Octave sont tombés amoureux. Le premier s'est épris d'une « Égyptienne », Zerbinette, tandis que le second a épousé en secret Hyacinthe. Lorsque les pères rentrent, avec le projet de marier leurs fils à celles qu'ils leur ont choisies, Léandre, pris de panique, fait appel à son valet Scapin. Celui-ci mettra en œuvre tout son génie de la machination non seulement pour déjouer les plans des aînés mais également soutirer de l'argent aux deux vieux avares. Cette comédie hautement farcesque, où les pères sont joués par leurs fils et où triomphe la fourberie d'un valet, emprunte au théâtre italien sa légèreté, sa rapidité et sa bouffonnerie. Il s'agit, contrairement à ce que l'on pourrait croire, d'une pièce tardive de Molière. Jouée pour la première fois en 1671, c'est-à-dire deux ans avant sa mort, elle vient après les « grandes comédies » et les comédies-ballets pour lesquelles Molière dut collaborer avec Beauchamp et Lully et lui permet, dans un moment de répit et de libération, de retourner « aux sources de son art comique » (Denis Podalydès).

### MOLIÈRE

Après la création du *Bourgeois gentilhomme* pour la cour en 1670, Molière retrouve le Théâtre du Palais-Royal qu'il partage avec l'acteur italien Tiberio Fiorilli. Le théâtre est en travaux et le dramaturge doit inventer pour sa troupe une comédie qui puisse se jouer dans un espace et un temps restreint, inspirée de la *commedia dell'arte*. Il joue lui-même le rôle de Scapin. Mais fatigué et malade, il mourra deux ans plus tard après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*.



Jean-Baptiste Poquelin, sieur de Molière, gravure de Frédéric Hillemecher, 1857  
© Coll. Comédie-Française

### DENIS PODALYDÈS

Entré à la Comédie-Française en 1997, dont il devient sociétaire en 2000, Denis Podalydès est à la fois acteur de théâtre (il a joué récemment le Baron Konstantin von Essenbeck dans *Les Damnés* d'Ivo Van Hove, Acomat dans *Bajazet* de Racine mis en scène par Éric Ruf), acteur de cinéma (chez Bruno Podalydès, Noémie Lvovsky, Alain Resnais) mais aussi écrivain (*Voix off*, *Fuir Pénélope*) et metteur en scène. Il livre sa première mise en scène en 2006 avec *Cyrano de Bergerac*, pour laquelle il obtient un Molière. Elle sera suivie de nombreuses autres, notamment *Fantasio* d'Alfred de Musset et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo à la Comédie-Française, ou encore *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière au Théâtre des Bouffes du Nord.



© Stéphane Lavoué, coll. Comédie-Française

### DOMINIQUE THIEL

Réalisateur spécialisé dans la captation de spectacles vivants, on lui doit notamment d'avoir filmé en direct *L'Acte inconnu* de Valère Novarina dans la Cour d'Honneur du Palais des papes à Avignon en 2007, *Le Suicidé* de Nikolai Erdman mis en scène par Patrick Pineau dans la Carrière de Boulbon en 2011 ou encore l'immense succès populaire que fut la mise en scène d'*Un fil à la patte* de Georges Feydeau par Jérôme Deschamps en 2011 à la Comédie-Française. En juin 2017, il filme en direct *Cyrano de Bergerac* à la Salle Richelieu dans la mise en scène de Denis Podalydès. La retransmission dans les salles du réseau Pathé est un succès. (Voir documents d'accompagnement du spectacle sur le site Pathé live).



## II. LA FUREUR DU BURLESQUE

**Un jeu en liberté** : comme le rappelle Denis Podalydès, lorsque Molière écrit *Les Fourberies de Scapin*, il « partage alors l'usage du Palais-Royal avec l'acteur napolitain Tiberio Fiorilli, le grand Scaramouche en personne, vêtu de noir, homme au passé de brigand, rénovateur du jeu italien, jadis adoré du Roi qui, enfant, le découvrit et le voulut pour lui-même. Mais Fiorilli est devenu un homme bien plus libre que Molière qui, fasciné, s'en inspire pour son personnage principal. » (« Le ciel s'est déguisé ce soir en Scaramouche ») Grande figure de la *commedia dell'arte*, Fiorilli fait rire par sa pantomime, son jeu improvisé, ses *lazzi* lorsqu'il revêt l'habit de l'aventurier napolitain vantard Scaramouche. Scapin est lui aussi un type emprunté à la *commedia dell'arte* mais Molière complexifie le personnage en le dotant d'une imagination vengeresse et burlesque qui hérite à la fois du théâtre antique (le *Phormion* de Terence) et d'une tradition farcesque française (Le *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, les *Farces tabariniques*, courtes pièces du théâtre de foire du début du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on doit au bateleur et comédien Antoine Girard dit Tabarin). Scapin est un valet, mais il semble libre et sans attaches (son nom vient de l'italien *scappare*, s'échapper), tout à la fois acteur et metteur en scène, il est l'incarnation même du théâtre et du jeu.



Portrait gravé de Scaramouche par Henri Bonnart, XVII<sup>e</sup> siècle  
© Coll. Comédie-Française

« Entendons fourbe de profession. Homme d'expérience, plein de ressources ; connaissant les hommes et la vie, disposé à moraliser ; sachant qu'on doit s'attendre au pire en remerciant son bon destin quand le pire n'arrive pas : dans ces propos sages, il y a comme un écho burlesque de la philosophie d'un Epictète, estimant qu'il ne faut pas se chagriner de ce qui ne dépend pas de nous. À cette philosophie, il ne s'attarde pas : l'action l'emporte. Il agit pour les jeunes gens, il agit aussi pour lui-même, plus encore pour lui-même, pour se prouver sa virtuosité à fourber ; et l'imagination des fourberies a quelque chose qui tient du jaillissement et de la gratuité de l'imagination poétique. » (Georges Couton, notice des *Fourberies de Scapin*, Bibliothèque de la Pléiade)

Benjamin Lavernhe, du fait de « sa jeunesse, sa fougue, son humour, sa folie » (entretien au *Figaro* du 29 septembre 2017) s'est naturellement présenté aux yeux de Denis Podalydès comme un nouveau Scapin renouvelant le rôle par son jeu moderne, à la fois ironique et physique, d'une grande vélocité, et dont la palette semble illimitée (voir la scène du sac et les différents accents imités de façon bouffonne par l'acteur). De même que pour Denis Podalydès, Michel Vuillermoz était et est toujours Cyrano, Benjamin Lavernhe est Scapin, c'est-à-dire avant tout un acteur qui joue à l'acteur, qui déploie la virtuosité de son jeu et à travers qui le théâtre se met lui-même en scène, avec une jubilation folle parfois mêlée d'inquiétude.

« Pour sa dernière entrée, tandis que tout est bien résolu, Scapin, blessé mortellement à la tête, vient demander pardon à ceux qu'il a offensés. On sait que la blessure est traditionnellement fictive et que l'acteur jouant Scapin doit jeter son pansement avec désinvolture une fois le pardon obtenu. Quand bien même le geste trahirait le stratagème, la dernière fourberie comique, on entend dans l'ultime réplique comique de la pièce [...] une sombre amertume, un vif sentiment d'ingratitude, quelque chose d'authentiquement funèbre : « Et moi, qu'on me porte au bout de la table, en attendant que je meure. » (Denis Podalydès, « Le ciel s'est déguisé... »)

**Le monde renversé** : avec les machinations de Scapin, sa fureur scénique et verbale, c'est tout un ordre du monde qui se voit renversé. La pièce joue, comme souvent chez Molière, du conflit des générations : les jeunes gens, quoique étourdis, veulent vivre un amour vrai, empêché par des pères qui défendent leurs intérêts avant tout financiers. La mise en scène de Denis Podalydès force le trait de la caricature des barbons avaricieux (Didier Sandre campe un Géronte ronchon, grimaçant, affublé d'un petit bonnet miteux qui dit son avarice) qui incarnent une autorité ridicule, oubliée par les fils et littéralement mise à bas, pour ne pas dire à sac, par Scapin, avec une cruauté particulièrement jouissive. On pense évidemment à la scène de la galère ou à la scène du sac, qui se voit redoublée par le récit qu'en fait Zerbinette à Géronte lui-même, puis encore rappelée avec un sadisme certain par Scapin lors de la scène finale. « C'est sans doute le cœur de la pièce : comment un homme armé de sa seule et inventive malice manipule l'Autorité et la rançonne. » (Denis Podalydès « Le ciel s'est déguisé... »). La figure du Père, malgré le *deus ex machina* de convention qui réconcilie tout le monde à la fin et rétablit l'ordre ancien, a été, le temps d'un spectacle, particulièrement malmenée. Les fourberies engendrent ainsi une forme d'anarchie destructrice, un renversement carnavalesque de l'ordre établi, et libèrent l'énergie transgressive du comique burlesque, en vue d'un apaisement. Denis Podalydès voit dans cette pièce une façon pour Molière de se soulager « de tout ce qu'il a pu subir les années précédentes, des exigences du Roi, de la tyrannie de Lully, lors de la création des comédies-ballets. Et Molière a des ennemis tel ce marquis faisant semblant de l'embrasser pour mieux lui écraser le visage – il gardera longtemps les cicatrices de cette agression. Molière se venge de tous les affronts des puissants. » (entretien au *Figaro*).



Benjamin Lavernhe, Gilles David, Bakary Sangaré

- **Lecture : l'entrée en scène de Scapin**

**\*Scapin** : Qu'est-ce, Seigneur Octave, qu'avez-vous ? Qu'y a-t-il ? Quel désordre est-ce là ? Je vous vois tout troublé.

**Octave** : Ah ! mon pauvre Scapin, je suis perdu, je suis désespéré, je suis le plus infortuné de tous les hommes.

**Scapin** : Comment ?

**Octave** : N'as-tu rien appris de ce qui me regarde ?

**Scapin** : Non.

**Octave** : Mon père arrive avec le seigneur Géronte, et ils me veulent marier.

**Scapin** : Hé bien ! qu'y a-t-il là de si funeste ?

**Octave** : Hélas ! tu ne sais pas la cause de mon inquiétude ?

**Scapin** : Non ; mais il ne tiendra qu'à vous que je ne la sache bientôt ; et je suis homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens.

**Octave** : Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie.

**Scapin** : À vous dire la vérité, il y a peu de choses

qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesse d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues ; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier : mais, ma foi ! le mérite est trop maltraité aujourd'hui, et j'ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin d'une affaire qui m'arriva.

**Octave** : Comment ? Quelle affaire, Scapin ?

**Scapin** : Une aventure où je me brouillai avec la justice.

**Octave** : La justice !

**Scapin** : Oui, nous eûmes un petit démêlé ensemble.

**Silvestre** : Toi et la justice ?

**Scapin** : Oui. Elle en usa fort mal avec moi, et je me dépitai de telle sorte contre l'ingratitude du siècle que je résolus de ne plus rien faire. Baste. Ne laissez pas de me conter votre aventure.

*Les Fourberies de Scapin, acte I, scène 2*

- **Prolongement : la *commedia dell'arte***

« Théâtre traditionnel italien, représenté par des acteurs professionnels (ce que signifie *dell'arte*), dont le texte n'est pas à proprement parler improvisé, comme on le pense abusivement, mais plutôt semi-improvisé. En raison de son oralité, cet art est en grande partie perdu ; nous ne disposons plus que de quelques canevas, véritables outils de travail des troupes, simplement destinés à indiquer la succession des scènes, ainsi que les tenants et les aboutissants de la situation. Ces précieux documents, malheureusement fort sommaires, contiennent avec le schéma des pièces les principaux effets ou *lazzi*, faisant parfois l'objet de recommandations lapidaires. Les intrigues – si tant est qu'on puisse employer ce terme – sont inexistantes ; car les scènes sont plus juxtaposées que liées organiquement. Ce qui détermine leur succession, c'est la nécessité de faire intervenir les différents acteurs de la troupe, selon leur spécialité, de sorte que c'est un souci de rentabilité économique, si l'on peut dire, qui influence ici cet aspect précis de la création.

Le dialogue est toujours sous-tendu, dans la *commedia dell'arte*, par un petit nombre de situations-types, pour lesquelles le comédien dispose non seulement d'une trame, mais aussi de certains enchaînements de répliques quasi automatiques, dont il est très familier, voire même de dialogues-modèles publiés en recueils

littéraires. Ces recueils de mélanges constituent en quelque sorte des répertoires d'exemples destinés aux comédiens désireux d'approfondir leur art en se cultivant. Ils regroupent de nombreux fragments – lieux communs utiles à chaque personnage, collections de mots, de répliques et de dialogues préconçus – prêts à être insérés à tel ou tel moment d'un échange, et classés suivant les différentes situations stéréotypées et récurrentes dans cette dramaturgie. C'est ainsi, par exemple, que pour les amoureux, qui doivent tendre vers le raffinement pétrarquais du langage, on distingue les *Concetti* (pensées), *Prime uscite* (sorties), *Soliloqui* (monologues), *Raconti* (récits), *Rimproveri* (reproches), *Disperationi* (désespoirs), *Deliri* (délires), etc.

Chaque catégorie contient à son tour les traits convenant à différentes situations, de sorte que l'on trouve des *concetti* relatifs à la prière amoureuse, aux épanchements lyriques, à l'amour réciproque, au mépris, à la jalousie, à la réconciliation, au dépit, aux adieux, etc. Ce théâtre se caractérise également par l'importance du corps et du jeu gestuel, mais nous ne savons rien de précis sur les jeux de scène, hormis le fait que les postures étaient si stylisées et les *lazzi* parfois si acrobatiques, que les témoins du temps s'avouent impuissants à les décrire. Le célèbre Scaramouche, par exemple, était un formidable acrobate qui, à quatre-vingt-trois ans, disait-on, parvenait à donner un soufflet du pied.



Scapino, dessin de Maurice Sand, gravure d'Alexandre Manceau, 1860 © Coll. Comédie-Française

On peut penser que Molière s'inspire dans son écriture de ce théâtre brillant, soit qu'il réutilise par exemple, selon la technique des Comédiens-Italiens, une séquence de dialogue, sans doute conçue et « rodée » de longue date, peut-être issue d'une tradition orale ancienne ; il procède ainsi en reprenant presque mot pour mot tout un échange, tiré du dialogue de Scapin et d'Argante dans *Les Fourberies de Scapin* (acte I, scène 4) pour le mettre dans la bouche d'Argan et de Toinette, dans *Le Malade imaginaire* (I, 5). Soit qu'il procède, dans la composition d'une scène ou d'une séquence de scènes, à des greffes de *lazzi* dus aux Comédiens-Italiens ou de situations empruntées dans le vaste fonds commun de la littérature occidentale. »

<http://www.toutmoliere.net/commedia-dell-arte.html>

## QUESTIONS

1. Recherchez dans un dictionnaire l'étymologie et le sens des mots « farce », « burlesque », « bouffon ». À quelles scènes du spectacle ces mots peuvent-ils s'appliquer ?
2. Dans la mise en scène de Denis Podalydès, Scapin sort nu de la trappe. Comment interprétez-vous ce choix ?
3. Dans un entretien au *Figaro* daté du 29 septembre 2017, Denis Podalydès dit de Scapin qu'il est à la fois « démiurge et valet, Dom Juan et Sganarelle ». Quels éléments de la mise en scène font sentir cette ambivalence du personnage ?

### III. « COMME UN PAQUET DE QUELQUE CHOSE » : LE VIEILLARD, LE SAC ET LE TRUC.

**Un rire collectif** : pour tout spectateur de théâtre, la scène du sac est le morceau de bravoure attendu de la pièce. C'est le moment où la farce atteint son plus haut degré, où la bastonnade fait pleuvoir les coups sur un barbon dont on rit mais pour lequel on craint aussi. Molière n'invente pas le motif du sac, il le reprend à une tradition farcesque française : selon Georges Couton, on trouve souvent dans les farces tabariniques, la scène du sac. Molière avait d'ailleurs à ses débuts une farce à son répertoire, dont seul le titre nous est resté : *Gorgibus dans le sac*.

Dans sa mise en scène, Denis Podalydès fait le choix d'une bastonnade particulièrement violente, où le jeu physique de Benjamin Lavernhe se déploie dans toute son énergie par moments incontrôlable. Le rire est à son comble, mais l'effroi s'y mêle et la frénésie délirante des coups portés n'est pas sans créer un vertige chez le spectateur : de quoi riton exactement ? Des facéties délirantes de Scapin et de sa virtuosité d'acteur ? De l'aspect répétitif, mécanique, déshumanisé de la bastonnade ? De l'inversion du rapport de forces entre un valet et un maître ? Du lynchage d'un père (de tous les pères) ?

« Voilà deux scènes (scène du sac, scène du rire) qui sont comme deux massifs élevés dans le paysage du théâtre comique. Scènes étranges où la comédie excède la comédie, où les coups de bâton vont trop loin, où le rire blesse, où le personnage semble oublier l'histoire dont il est le protagoniste, où, s'abandonnant à la fantaisie gratuite, il se perd, où l'acteur enivré se laisse voir, se trahit, et nous comble en même temps. » (Denis Podalydès, « Le ciel s'est déguisé... »)

Le metteur en scène a voulu pour cette scène que le public participe pleinement à la farce, dans un moment d'abolition du quatrième mur. La salle est en effet rallumée tandis que Benjamin Lavernhe interpelle le public, fait certains soirs monter un enfant sur scène pour qu'il frappe le sac. L'intention première de Denis Podalydès était que le sac passe au-dessus du public auquel on aurait préalablement donné des bâtons en mousse pour que chacun puisse à son tour le frapper. La scène est ainsi voulue comme un moment collectif de carnaval (voir texte de Michail Bakhtine en annexe) où les séparations s'effacent pour laisser place à un jeu enfantin, cruel et libérateur à la fois. La machine inventée ici n'est d'ailleurs pas sans rappeler les attractions foraines. Le sac, pour Denis Podalydès, est en effet « un défouloir, un punching ball » (entretien au *Figaro*), il unit la scène et la salle dans un moment d'ivresse comique où le rire agresse et soulage à la fois.



Benjamin Lavernhe, Aude Rouanet © Pathé



« Il y a un truc ! » : la réussite de la scène, son caractère prodigieux repose sur l'utilisation d'un « truc ». L'acteur n'est pas dans le sac mais est remplacé par une machine créée spécialement pour la pièce. Sans ce truc, la scène ne pourrait pas s'autoriser une telle violence, et le rire ne serait pas le même. Le théâtre utilise depuis longtemps déjà des machines pour opérer des changements ou des animations de décor, pour faire apparaître ou disparaître des personnages, etc. Dans son *Dictionnaire du théâtre* publié en 1895, Arthur Pougin définit le truc de la manière suivante : « Le mot semble seulement donner l'idée d'un procédé mécanique par lequel on opère, au théâtre, l'apparition, la disparition, la modification ou la transformation d'un individu ou d'un objet quelconque, sans que le spectateur, surpris par la rapidité de l'opération, puisse se rendre compte des moyens employés pour l'obtenir. » La rapidité de la manipulation et l'invisibilité de la technique garantissent ainsi l'illusion opérée par le truc. Mais celle-ci ne tient-elle qu'à cela ? La durée de la scène du sac laisse le temps au spectateur de s'interroger sur la place du corps de Didier Sandre, les mouvements



Le mécanisme caché dans le sac © Balthazar Lesage

improbables du sac qui va jusqu'à s'écraser contre un mur sont d'autres indices que, nécessairement, « il y a un truc ». C'est que les éléments qui pourraient le « débiner » sont mis en échec par le puissant désir qu'a le spectateur de croire dans la fiction de la bastonnade. Notre croyance se voit comme divisée entre notre conscience que c'est impossible et notre envie de croire malgré tout à cette impossibilité. Dans cette scène, la réussite du truc, l'illusion produite doit autant à la mise en scène qu'au spectateur : elle repose en effet sur le fameux « je sais bien mais quand même » que se formule en lui-même tout spectateur qui veut croire en une fiction, si improbable soit-elle (Octave Mannoni, *L'Imaginaire ou l'autre scène*).

- **Balthazar Lesage, chef accessoiriste de la Comédie-Française**

« J'avais au départ un cahier des charges précis : Éric Ruf et Denis Podalydès voulaient que ce soit un tissu recouvert d'un filet de pêche. Ils le voyaient très sale, plein de poussière, parce que la pièce se déroule dans les bas-fonds, dans le port de Naples, et que le sac vient d'en dessous, du monde d'en dessous, il sort véritablement de la crasse. À l'origine, il était aussi plein d'eau, mais après quelques tests, on n'a pas gardé l'idée.

Le plus important était que le sac remue comme s'il y avait quelque chose dedans. Nous avons donc construit deux prototypes, et celui que nous avons gardé est un système à triple vilebrequin avec un moteur télécommandé. Le vilebrequin activé repousse des petites coupelles qui elles-mêmes repoussent les parois du sac, pour donner l'illusion qu'il y a bien quelqu'un dans le sac. L'idée était que tous les spectateurs, quelle que soit leur place dans la salle, voient au moins un mouvement, si ce n'est deux. Le système est placé dans une ossature en acier, avec des renforts pour supporter le choc des coups, surtout le coup fatal où le sac vient violemment s'écraser contre le mur ! Il faut dire que Benjamin Lavernhe fait partie de ces comédiens « nouvelle génération », qui veulent jouer « vrai » et quand il tape, il tape pour de vrai, et vraiment très fort ! La machine est commandée à vue, depuis une baignoire, en fonction des mouvements de Scapin, qui ne sont jamais exactement les mêmes d'une représentation à l'autre. Tout est fait pour qu'il puisse rester libre de ses mouvements et déployer son énergie. Pour le son, deux enceintes situées à l'intérieur du sac font

entendre la voix préenregistrée de Didier Sandre. Ça marche si bien qu'il y a même des gens de la maison qui ont cru qu'on avait placé un accessoiriste dans le sac !

[...] Il fallait trouver un système qui ne soit pas trop lourd et qui résiste à la force des coups. Le principe du vilebrequin n'est pas nouveau, il est beaucoup utilisé dans les machines de théâtre. Dans *20 000 lieues sous les mers* (d'après Jules Verne, mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort en 2015) il permet d'animer le bateau. On aurait pu faire le choix d'un système électronique mais le mécanisme nous plaît davantage. C'est un choix à la fois personnel et pratique. Nous sommes huit à travailler aux accessoires, et il faut que tout le monde puisse réparer la machine en cas de panne et que l'objet reste accessible et simple, ce qui ne l'empêche pas de produire l'illusion voulue. »

Entretien réalisé le 1<sup>er</sup> novembre 2017

- **Lecture : la scène du sac**

**\*Géronte** : Eh ! Scapin, montre-toi serviteur zélé ; Ne m'abandonne pas, je te prie.

**Scapin** : Je le veux bien. J'ai une tendresse pour vous qui ne saurait souffrir que je vous laisse sans secours.

**Géronte** : Tu en seras récompensé, je t'assure ; et je te promets cet habit-ci, quand je l'aurai un peu usé.

**Scapin** : Attendez. Voici une affaire que je me suis trouvée fort à propos pour vous sauver. Il faut que vous vous mettiez dans ce sac, et que...

**Géronte**, *croyant voir quelqu'un* : Ah !

**Scapin** : Non, non, non, non, ce n'est personne. Il faut, dis-je, que vous vous mettiez là dedans, et que vous gardiez de remuer en aucune façon. Je vous chargerai sur mon dos, comme un paquet de quelque chose, et je vous porterai ainsi, au travers de vos ennemis, jusque dans votre maison, où, quand nous serons une fois, nous pourrons nous barricader, et envoyer quérir main-forte contre la violence.

**Géronte** : L'invention est bonne.

**Scapin** : La meilleure du monde. Vous allez voir. (*À part.*) Tu me paieras l'imposture.

**Géronte** : Eh ?

**Scapin** : Je dis que vos ennemis seront bien attrapés. Mettez-vous bien jusqu'au fond, et surtout prenez garde de ne vous point montrer, et de ne branler pas, quelque chose qui puisse arriver.

**Géronte** : Laisse-moi faire. Je saurai me tenir...

**Scapin** : Cachez-vous : Voici un spadassin qui vous cherche. (*En contrefaisant sa voix.*) « Quoi ! Jé n'aurai pas l'abantage dé tuer cé Geronte et quelqu'un par charité né m'enseignera pas où il est ? » (*À Geronte avec sa voix ordinaire.*) Ne branlez pas. (*Reprenant son ton contrefait.*) « Cadédis, jé lé trouverai, sé cachât-il au centre dé la terre. » (*À Geronte avec son ton naturel.*) Ne vous montrez pas. (*Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il contrefait, et le reste de lui.*)

« Oh, l'homme au sac ! » – Monsieur. – « Jé té vaille un louis, et m'enseigne où put être Geronte. » Vous cherchez le seigneur Geronte ? « Oui, mordi ! Jé lé cherche. » Et pour quelle affaire, Monsieur ? « Pour quelle affaire ? » Oui. « Jé beux, cadédis ! lé faire mourir sous les coups de vaton. » Oh ! Monsieur, les coups de bâton ne se donnent point à des gens comme lui, et ce n'est pas un homme à être traité de la sorte. « Qui, cé fat dé Geronte, cé maraut, cé velître ? » Le seigneur Geronte, Monsieur, n'est ni fat, ni maraud, ni belître, et vous devriez, s'il vous plaît, parler d'autre façon. « Comment, tu mé traites, à moi, avec cette hauteur ? » Je défends, comme je dois, un homme d'honneur qu'on offense. « Est-ce que tu es des amis dé cé Geronte ? » Oui, monsieur, j'en suis. « Ah ! Cadédis ! tu es de ses amis, à la vonne hure ! » (*Il donne plusieurs coups de bâton sur le sac.*) « Tiens ! Boilà cé que jé té vaille pour lui. » Ah, ah, ah, ah, Monsieur ! Ah, ah, Monsieur ! Tout beau. Ah, doucement, ah, ah, ah ! « Va, porte-lui cela de ma part. Adiusias ! » Ah ! diable soit le Gascon ! Ah ! (*En se plaignant et remuant le dos, comme s'il avait reçu les coups de bâton.*)

**Géronte**, *mettant la tête hors du sac* : Ah ! Scapin, je n'en puis plus.

**Scapin** : Ah ! Monsieur, je suis tout moulu, et les épaules me font un mal épouvantable.

**Géronte** : Comment ? c'est sur les miennes qu'il a frappé.

**Scapin** : Nenni, Monsieur, c'était sur mon dos qu'il frappait.

**Géronte** : Que veux-tu dire ? J'ai bien senti les coups, et les sens bien encore.

**Scapin** : Non, vous dis-je, ce n'était que le bout du bâton qui a été jusque sur vos épaules.

**Géronte** : Tu devais donc te retirer un peu plus loin, pour m'épargner...

**Scapin lui remet la tête dans le sac** : Prenez garde. En voici un autre [...]

(acte III, scène 2)

- **Prolongement : de la bastonnade au *slapstick***

Le cinéma burlesque américain des années 1920 ou *slapstick* (littéralement coup de bâton), dans l'héritage de la farce et de la *commedia dell'arte*, offre de nombreuses scènes où la violence physique se déchaîne, parfois avec frénésie. L'écrivain tchèque Pet Král analyse la lucidité associée à ce comique de la cruauté.

« Primaire, démesuré, le burlesque est aussi, dès le début, étonnamment cruel. Tous les protagonistes de Sennett, en plus de leur fébrilité « maniaque », se distinguent par un remarquable manque de scrupules moraux. [...] Même chez Laurel et Hardy, la bonhomie est souvent relayée par une cruauté surprenante : ainsi quand, après que Laurel a disparu derrière une caisse en portant une échelle sous le bras, nous entendons un coup assourdissant, puis voyons surgir Hardy qui se tient un œil avec une grimace douloureuse (*The Music Box*). Ailleurs, du reste, Laurel enfonce son doigt dans l'œil d'Oliver tout à fait exprès, reculant même pour prendre un maximum d'élan. Chaplin lui-même ne se contente pas de traiter autrui en objet ; joignant la cruauté à l'hypocrisie, il est aussi – au moins à ses débuts – un modèle de méchanceté cynique. [...] Dans *The Property Man*, il écrase sans gêne un pauvre vieillard sous une lourde caisse. [...] La violence burlesque, bien sûr, contient aussi une part de mystification, d'irréalité sournoisement intégrée à la réalité. Quand Hardy sort de derrière la caisse en se tenant l'œil, nous savons, au fond, qu'il évoque seulement un accident qui n'a pas vraiment eu lieu ; et si nous rions, c'est moins à ses dépens que pour combler le vide entre l'inexistence de l'accident et l'illusion parfaite qu'il nous en donne. Nous touchons du reste là à l'essence même de cet « humour noir » dont les meilleurs comiques partagent le sens (conscient ou inconscient) avec les plus grands poètes, de La Fontaine à Beckett – et qu'on ne confond qu'à tort (encore qu'on le fasse souvent) avec de simples plaisanteries macabres. Le rire, dans cette forme d'humour, naît plus que jamais comme la solution paradoxale d'une contradiction insoluble : l'accident de Hardy est trop énorme pour être vrai, et pourtant il vient pour ainsi dire de se produire sous nos propres yeux. [...] La désinvolture cynique d'un Keaton ou d'un Chaplin, la façon expéditive et peu sentimentale dont il réagissent au malheur d'autrui, ont sur nous un effet comparable : on en rit d'autant plus que ce ne sont là, en fait, que des « fantômes » de cruauté et de violence, jouant surtout sur la tension où ils entrent avec le possible (un comportement réellement praticable). Ce que nous apprécions quand Keaton contourne sans broncher les restes symboliques du père de son amie, ou lorsque Chaplin sourit au spectacle de flics noyés, c'est d'abord et surtout leur témérité en tant qu'auteurs : leur agressivité morale à l'égard des convenances qu'ils ont osé défier de la sorte. La cruauté du burlesque, ici encore, accomplit la même fonction hygiénique que le « cynisme » analogue dans l'art moderne, poésie, cinéma ou peinture. Moins un but qu'un moyen, elle peut simplement nous rendre plus lucides – donc moins désarmés – face à un monde où la cruauté n'est, hélas, que trop réelle. »

Pet Král, « Coup pour coup », *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, 1984



Buster Keaton, *Neighbors*, 1920.

---

## QUESTIONS

1. Décrivez ce que vous avez éprouvé pendant la scène du sac et essayez d'expliquer vos sentiments en une dizaine de lignes.
2. Regardez sur internet un film burlesque des années 1920 (par exemple *Neighbors* de Keaton, <https://archive.org/details/Neighbors>). Quels liens peut-on faire entre la scène du sac et la mise en scène des corps dans ce genre de films ?
3. Dans son *Art poétique* (1674), Nicolas Boileau fait une critique sévère des *Fourberies de Scapin*, dans des vers restés célèbres : « C'est par là que Molière illustrant ses écrits/Peut-être de son art eût remporté le prix,/ Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures,/Il n'eut point fait souvent grimacer ses figures,/Quitté pour le bouffon, l'agréable et le fin,/Et sans honte à Térence allié Tabarin./Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,/Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*. »  
Vous discuterez ces propos en proposant une réflexion sur le comique dans *Les Fourberies de Scapin*.

## ANNEXES

### Filmer *Les Fourberies de Scapin* à la Comédie-Française : entretien avec Dominique Thiel.

C'est la deuxième fois que vous travaillez avec Denis Podalydès sur la captation d'un spectacle.

J'ai travaillé pour la première fois avec Denis Podalydès sur *Cyrano de Bergerac*, c'était une pièce très compliquée à filmer, notamment dans les trente premières minutes, parce qu'elle est chorale, il y a beaucoup de monde sur scène, une profusion de détails, et il y avait la difficulté de l'écran sur scène. Pour *Les Fourberies*, c'est un peu plus simple. La préparation est un long travail que je réalise d'abord seul, puis avec mon équipe. J'établis un découpage, tous les plans sont numérotés, prévus à l'avance, ce qui n'empêche pas des changements le soir du direct. Je fais un premier tournage puis j'ai une journée pour retravailler avec mes scripts et mes cadresurs et discuter avec Denis Podalydès. À chaque fois que je filme un spectacle vivant, j'ai une relation d'échange avec le metteur en scène. Mon métier c'est d'apporter des propositions tout en respectant le travail et de rester fidèle à la mise en scène.

Nous avons discuté longuement avec Denis Podalydès de certains points. Il y a par exemple un gros travail d'adaptation lumière, qui doit se faire dans le respect des intentions de la créatrice lumière, Stéphanie Daniel. Par exemple, le début du spectacle est de nuit : à l'œil on voit les personnages sur l'échafaudage; à la caméra on voit deux petites taches noires qui flottent dans un immense cadre noir. Donc il faut renforcer l'éclairage sur l'échafaudage, avoir quelques brillances qui permettent d'installer le décor dans toute sa hauteur. Sur l'ensemble du spectacle, on doit retravailler les équilibres lumineux : il faut lisser, adoucir les contrastes, donner un peu de volume à l'image. Je rallume la salle sur les deux moments où le public est pris à parti : la scène du sac et la scène où Zerbinette la raconte, pour Géronte mais aussi au public. Les comédiens ont été un peu surpris lors du premier tournage mais je vais en rediscuter avec eux. C'est une modification nécessaire parce que les images sont belles et qu'on intègre la salle puisque je mets des plans des acteurs avec le public, ce que je ne fais pas pendant le reste du spectacle, ça ouvre à l'intérieur du film une autre manière de filmer. Mais il ne faut pas que ça déstabilise le public et les comédiens. Surtout sur cette scène qui est un peu le clou du spectacle, où les gens rient énormément, il ne faut pas que la salle soit refroidie par les modifications de l'éclairage.

Pour le son, tous les comédiens sont équipés d'un micro HF. Sauf Scapin au début, qui est nu. Donc on a dissimulé un émetteur dans un brassard et une petite capsule de micro qui affleure de ce brassard.

#### Comment avez-vous choisi de filmer la scène du sac ?

Il y a une grande part d'improvisation dans ma manière de filmer à ce moment-là. J'essaye de donner du rythme. Dans cette scène, il y a trois personnages : Carle qui manipule le bras et qui active la potence, Scapin qui fait des allers-retours entre la manivelle, le sac, les coups de bâton, et le sac lui-même qui est un personnage à part entière. Dans le sac, se cache un mécanisme qui s'active de manière peu perceptible ; à la caméra on ne sent pas vraiment ce mouvement à l'intérieur du sac. Donc je donne du rythme pour qu'on n'ait pas le sentiment que Géronte ne se trouve pas à l'intérieur. Quand on est dans la salle, on peut prendre une minute pour regarder le sac et voir ses mouvements; au cinéma, c'est différent. Parfois Benjamin Lavernhe fait monter un enfant, il le fait quand il le sent, et quand il y a des enfants au premier rang. Pour ce soir, comme il y a un droit à l'image, on fera monter sur

scène un enfant dont les parents sont prévenus mais pas lui, pour ne pas casser l'effet de surprise. C'est un moment de guignol, les gens adorent ça, et on n'a pas vraiment l'habitude de voir ça à la Comédie-Française.

Dans *Cyrano de Bergerac*, les visages sont très présents, vous cadrez souvent serré...

C'est une discussion que nous avons eue avec Denis Podalydès. Certains trouvent qu'il y a trop de gros plans, mais Denis trouve qu'on en a besoin. Dans *Les Fourberies de Scapin*, il y a des manipulations, c'est cérébral, on a donc besoin de ces regards, de ces subtilités de jeu, de voir les moments de réflexion. J'ai quelques plans larges pour situer les acteurs dans le décor, mais je n'ai pas besoin d'y revenir régulièrement. Mon idée c'est d'être toujours au plus près des acteurs, pour sentir ces petites choses que Denis Podalydès a distillées dans sa direction d'acteurs, qui sont en vérité tout son travail.

(Entretien réalisé le 26 octobre 2017)

### Mikhaïl Bakhtine : le carnaval et le monde à l'envers.

« Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval. Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières habituelles, c'est en quelque sorte une « vie à l'envers », « un monde à l'envers ». Les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminaient la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval ; on commence par renverser l'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne : vénération, piété, étiquette, c'est-à-dire tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale ou autre (celle de l'âge par exemple). On abolit toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familier. C'est un moment très important de la perception carnavalesque du monde. Les hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables s'abandonnent en toute simplicité sur la place du carnaval. Cette attitude familière impose un caractère particulier à l'organisation des actions de masse, une gesticulation carnavalesque libre, ainsi que le mot carnavalesque franc. Dans le carnaval s'instaure une forme sensible, reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, un mode nouveau de relations humaines, opposé aux rapports socio-hiérarchiques toutpuissants de la vie courante. La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle. L'excentricité est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familier ; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète. [...] La pensée carnavalesque est riche en images gémées suivant la loi des contrastes (petit et grand, gros et maigre), ou des ressemblances (les doubles, les jumeaux). On use abondamment de choses mises à l'envers : vêtements retournés (ou devant derrière), pantalon sur la tête, vaisselle en guise de chapeau, ustensile ménager servant d'arme, etc. C'est là une manifestation particulière de la catégorie de l'excentricité, une infraction à tout ce qui est habituel et commun, une vie hors de son courant normal. »

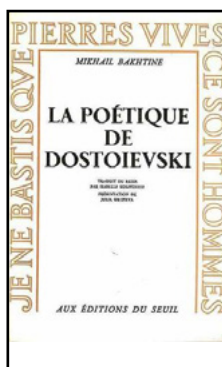
Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, 1929

## BIBLIOGRAPHIE

- Molière : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971  
 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998  
 Petr Král, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2007

## SITOGRAFIE

- Base documentaire La Grange  
<http://prod.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550>
- Tout Molière  
<http://www.toutmoliere.net/>
- Films et autres ressources libres de droits  
<https://archive.org/>



## RÉDACTRICE DU DOSSIER

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

## AVEC LE SOUTIEN DE :



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



La CASDEN, banque coopérative de toute la Fonction publique, créée à l'origine par et pour des enseignants, s'engage au quotidien aux côtés de ses Sociétaires. Fortement impliquée dans les domaines de l'éducation et de la culture, elle développe notamment des [outils pédagogiques](#) qu'elle met gratuitement à disposition de ses Sociétaires et soutient des initiatives visant à favoriser l'accès à la culture au plus grand nombre. [www.casden.fr](http://www.casden.fr)