



atelier
théâtre
Jean Vilar

SAISON 2019-2020

Chat en poche

FEYDEAU 26.11 - 11.12

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

De **Georges Feydeau**
Mise en scène : Cécile Van Snick

Avec Marie Avril, Julia Le Faou, Frédéric Lepers, Arthur Marbaix, Quentin Minon, Bernard Sens, Stéphane Stubbé et Laurence Warin
Scénographie et costumes : Lionel Lesire - Lumières : Jacques Magrofuoco

Une coproduction de l'Atelier Théâtre Jean Vilar et de DC&J Création. Avec le soutien de la Province du Brabant wallon, du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique et d'Inver Tax Shelter.

DOSSIER RÉALISÉ PAR L'ATELIER THÉÂTRE JEAN VILAR

Séquence 1 p. 3
Repères - Feydeau, roi du vaudeville

Séquence 2 p. 11
Avant la représentation

Séquence 3 p. 17
Après la représentation

Sources

Annexes



Durée
1h45
sans entracte

Le jeune Feydeau à l'enfance dorée s'est amusé, dans cette partition virtuose, à aligner tous les signes de son temps en un étourdissant méli-mélo plein de ruptures comiques, d'apartés pontifiants, d'incongruités réjouissantes, de provocations de carabin, d'à-peu-près drôlatiques...

Utilisant toutes les ficelles du théâtre fin XIXème, établissant des types humains plutôt que des psychologies individuelles, exigeant une maestria sans faille du comédien, ce jeune Feydeau-là balaie toutes les tonalités de la « vis comica » : jaune, plate, grinçante, absurde, répétitive, pince-sans-rire... pour vous entraîner dans un tourbillon de bonne humeur sans autre arrière-pensée que celle de vous prendre au piège de sa fantaisie débridée.

Cécile Van Snick (mise en scène)

Introduction

Un Feydeau sans maris volages, sans cocottes, sans portes qui claquent ! Retrouvez dans cette pièce de jeunesse tout le talent de l'auteur, sa virtuosité de langage, ses malentendus en chaîne et sa mécanique du rire implacable.

Dans sa folie des grandeurs, le bourgeois Pacarel veut imposer une composition de sa fille à l'Opéra de Paris. Son plan ? Engager le ténor le plus en vue du moment grâce à l'entremise de son ami Duffausset. Quand un jeune homme se présente chez lui de la part de Duffausset, Pacarel ne doute pas un instant qu'il s'agisse de l'artiste de renom et lui réserve un accueil triomphal.

L'arrivée de ce garçon, qui chante comme une casserole et ne laisse pas les dames indifférentes, va déclencher un tourbillon de quiproquos presque surréaliste.

Chat en Poche de Georges Feydeau, est représenté pour la première fois en septembre 1888 au Théâtre Déjazet, situé au numéro 4 du Boulevard du Temple, dans le 3ème arrondissement de Paris. Ancien jeu de paume, devenu établissement de bains sous la Révolution, ce théâtre qui existe encore aujourd'hui, a aussi un temps été un cinéma.

« [...] voyez-vous, mes amis... que vous achetiez des navets ou que vous traitiez avec un ténor... demandez toujours à voir la marchandise... On ne sait jamais ce que l'on risque à acheter chat en poche. »

Pacarel (Acte III, scène 15)

Ce dossier pédagogique tente de donner aux enseignants la matière nécessaire pour tendre aux élèves quelques clefs de lecture, leur proposer des activités, des pistes de réflexions, de débats, ... avant d'être, comme après avoir été spectateur de *Chat en Poche*.

Pour vos élèves et vous, le simple fait d'assister à la représentation, d'y prendre un minimum de plaisir ou de rebondir sur la représentation pour tenir en classe un échange sur les enjeux et les thématiques du spectacle peut évidemment suffire à rencontrer vos objectifs. Il est essentiel à nos yeux que la rencontre avec une oeuvre culturelle reste avant tout un plaisir.

Nous vous proposons dans la suite de ce dossier une série de séquences. Pour chaque séquence, des activités sont liées aux ressources. Celles-ci pourront être exploitées dans tout autre cadre que vous auriez imaginé. Il va de soi qu'il ne s'agit que d'exemples de séquences que vous pourrez à loisir adapter aux différentes réalités de vos classes et de vos pratiques.



À proposer aux élèves

Séquence 1 / Repères - Feydeau, roi du Vaudeville

1.1. Contextualisation

Cette séquence vous présente quelques ressources afin d'aborder ce qu'est le théâtre de Vaudeville. Un terme que les jeunes ont peut-être déjà entendu, ou qui leur sera tout à fait inconnu, mais qui reste certainement flou et s'associe à différentes idées, parfois même péjoratives.

Feydeau en est le roi incontesté, au point que jouer « un Feydeau » est parfois synonyme de jouer un vaudeville. Les élèves auront l'occasion d'aborder concrètement le genre en s'essayant, en jeu, aux procédés caractéristiques du théâtre de vaudeville.

1.2. Ressources

1.2.1. Le théâtre en 1888

1.2.1.1. Les genres

Les années précédentes ont vu progressivement disparaître le drame romantique, le mélodrame, et même la comédie bourgeoise. Les auteurs à succès, les mêmes depuis la fin du Second Empire, sont depuis tombés dans l'oubli.

Le grand auteur de ces années est Henri Becque¹. Sa pièce la plus connue, *Les Corbeaux*, créée en 1882, propose une nouvelle esthétique. Elle rompt avec les conventions morales et sociales, dans le tableau qui est fait de rapaces qui dépouillent une famille. Becque « rêve d'un théâtre vrai, brutal comme la vie », et sa pièce a parfois été étiquetée « comédie naturaliste », en ce qu'elle apportait au théâtre « la puissance de la réalité », suivant en cela les préceptes de Zola.

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

Et puis il y a le **vaudeville**. Eugène Labiche, en 1886, a encouragé le jeune Feydeau pour la création à succès de *Tailleur pour dames*. Labiche meurt le 22 janvier 1888, à 73 ans. Georges Courteline, né en 1858, en est au tout début de sa jeune carrière, et écrit à cette époque surtout des contes, des chroniques. Sa première pièce en un acte date de 1891.

1.2.1.2. Faire vrai

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

Les acteurs, pour certains, recourent aussi à un style plus naturel.

¹ (1837-1899) Considéré comme le créateur du « théâtre cruel ».

1.2.1.3. Naissance de la mise en scène

Un metteur en scène s'impose : André Antoine². C'est en 1887 qu'il crée le Théâtre Libre. Lui aussi joue des détails vrais : des quartiers de viande pour *Les Bouchers* de Fernand Ixres en 1888, ou des poules vivantes pour l'adaptation à la scène de *La Terre* d'Emile Zola.

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

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

1.2.2. Le vaudeville

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



Faire émerger les représentations liées au mot « vaudeville ».

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

1.2.2.1. Histoire d'un genre

Le théâtre de foire

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

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

Naissance du vaudeville

En tant que genre dramatique, le vaudeville apparaît à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle sur ce terrain. Son nom tient à la présence des vaudevilles, c'est-à-dire à la présence de chansons dans le cours de l'œuvre (et non seulement à la fin). On dit d'ailleurs comédie à vaudeville ou comédie mêlée de couplets. Les parties chantées alternent avec les parties simplement dites, comme dans l'opéra-comique, mais dans ce dernier les airs sont originaux. Plus tard, par métonymie, on appelle vaudevilles les pièces gaies mêlant parole et chant.

² 1858 - 1943, il dirigea le Théâtre Antoine, puis l'Odéon.

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

Le boulevard du Temple

Dans les années 1760, le théâtre de foire se concentre boulevard du Temple³, devenu un lieu de promenade à la mode ; des salles se construisent, pour ce théâtre au départ de tréteaux. Le décret du 13 janvier 1791 instaure enfin la liberté des théâtres et supprime tous les privilèges des théâtres officiels. Cette décision politique entraîne le développement massif des forains sur le boulevard du Temple. Ce théâtre « du » boulevard va progressivement donner naissance à l'expression « théâtre de boulevard ».

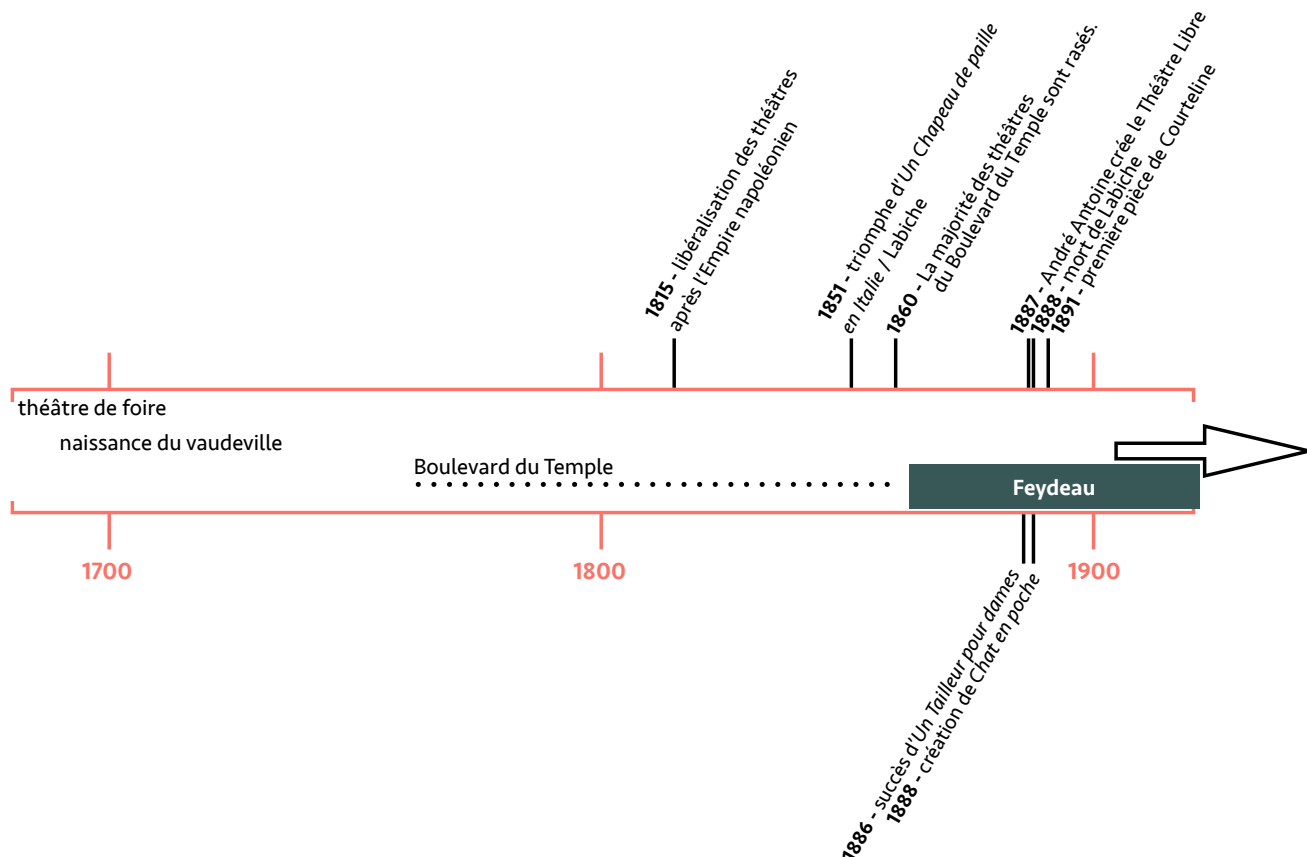
Sous Napoléon, les théâtres du boulevard du Temple, vus comme créatifs et difficiles à maîtriser, soupçonnés par là-même de pouvoir agiter les classes populaires, subissent la censure et voient le nombre de leurs salles réduit à huit. Mais en 1815 à la fin de l'Empire napoléonien, les théâtres bénéficient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

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



Toile représentant le Boulevard du Crime - Martial Potémont, 1862

³ Le Boulevard du Temple fut souvent appelé « Boulevard du Crime » en référence aux nombreux crimes (vols, assassinats, séquestrations,...) qui étaient commis dans les pièces représentées.



1.2.2.2. Le vaudeville au XIXème siècle

Pendant la première moitié du siècle, le vaudeville est apprécié. Les auteurs sont nombreux, on a compté jusqu'à 168 vaudevillistes, et on a estimé avoir joué 10.000 vaudevilles au cours du siècle. Il est vrai qu'elles sont alors en un acte, et que l'on en présente plusieurs par soirée. Mais pour quelle qualité ? La censure omniprésente limite la portée satirique. Le succès des pièces est surtout indissociable du talent des acteurs. Par conséquent, le public se détourne progressivement de ces productions, le genre est épuisé.

Mais le vaudeville est en train d'être transformé en profondeur par deux auteurs célèbres : Scribe et Labiche. **Eugène Scribe** (1791-1861) dote le vaudeville d'une intrigue solide, qui part d'un incident minime, mais avec des conséquences importantes développées avec logique, et qui privilégient les situations comiques, portant « à sa perfection la mécanique du théâtre », et devenant « le plus grand inventeur de situations et de mécanismes dramatiques. » **Eugène Labiche** (1815-1888) quant à lui devient le maître du genre avec le triomphe d'*Un Chapeau de paille d'Italie* en 1851, qu'Emile Zola appellera le « patron de tant de vaudevilles » : « Ce jour-là Monsieur Labiche avait fait mieux que d'écrire une pièce, il avait créé un genre. » La première invention de Labiche et de ses contemporains, c'est l'introduction de la réflexion dans le vaudeville, qui n'est plus un pur prétexte aux jeux de scènes ou au quiproquo. Progressivement, le terme de « comédie » vient par ailleurs remplacer celui de « vaudeville », que Labiche n'utilise plus au-delà de 1869.

Les vaudevilles à la fin du siècle deviennent communément des pièces en trois actes, où le temps de l'exposition, dans l'acte I, est des plus importants. Les personnages gagnent en vraisemblance. Les airs et chansons qui caractérisent le vaudeville depuis l'origine semblent de plus en plus superficiels et se raréfient, mais sans disparaître puisqu'ils restent obligatoires, pour ne pas concurrencer les salles qui ont le privilège du théâtre parlé. Le 6 janvier 1864 un décret libère enfin les auteurs de ces contraintes. Le vaudeville profite de cette liberté en supprimant les intermèdes chantés (pendant que naît l'opérette, qui mêle

comédie, chant, musique « légère » et souvent danse, avec moins de burlesque que dans le vaudeville). On conserve le terme « vaudeville » même quand les couplets ont disparu, et il devient, **« toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, repose sur le comique de situation ».**

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

Les vaudevillistes sont en revanche recherchés par les directeurs des salles spécialisées dans le vaudeville, comme le Gymnase ou le Palais-Royal, qui leur réclament sans cesse de nouvelles oeuvres. Pour satisfaire cette demande ils travaillent souvent à deux ou à trois. Les théâtres pour lesquels ils écrivent disposent de troupes permanentes, et un comédien peut rester dans le même théâtre dix, voire vingt ans. Il en résulte une grande homogénéité de jeu, gage de réussite pour un type de pièces dont le rythme, essentiel, tient à la cohésion des membres de la troupe.

Georges Feydeau commence à écrire dans ce contexte. Son travail sur le rythme, les personnages, le rôle des objets, le jeu de la vérité sociale et humaine, contribuera à conforter son titre de « roi du vaudeville », pendant que Georges Courteline connaît lui aussi ses premiers succès.

1.2.2.3. Caractéristiques du genre

Un rythme effréné

Des rencontres inattendues et détonantes, des rapprochements de situations incompatibles, des répliques qui s'enchaînent, des personnages qui s'affrontent... Le spectateur n'a pas le temps de souffler, tout comme le personnage qui court d'un quiproquo à un rebondissement, qui va de hasard en déconvenue, de portes qui claquent en amants dans le placard.

Le rire

Le vaudeville est avant tout un genre comique, on rit des situations impossibles dans lesquelles sont empêtrés les personnages. Le tout se déroule dans une humeur joyeuse, traditionnellement ponctué de musique et aboutit en une fin heureuse.

Jeux de langages

Dans le vaudeville, la langue est considérée comme un matériau. Plusieurs champs langagiers se mélangent dans la même pièce : parlars paysans et populaires, grivoiseries, pataquès, mots inventés, jurons, jeux de langue équivoques, argots, calembours... Les variations multiples créent des déplacements, dérapages d'où naît le comique.

Miroir de la société

Le vaudeville dresse le portrait de la bourgeoisie et du monde parisien de l'époque. On y retrouve souvent leurs fantasmes et désirs inassouvis.

Le Vaudeville est un théâtre lié à une époque mais dont le succès ne faiblit pas. Comment l'expliquez-vous ?

Et pourquoi encore monter du Vaudeville au XXIème siècle ?

Cécile Van Snick (mise en scène) - Les codes du vaudeville de cette époque sont très précis et fonctionnent toujours. C'est une mécanique formidable et un matériau pour comédien très intéressant. La partition est terriblement précise et, quand elle est connue parfaitement, la fantaisie et la créativité des comédiens peuvent prendre leur place. Le vaudeville exige une technique de jeu parfaite avec une énergie très précise dans le corps, une articulation irréprochable, un timbre de voix qui doit passer au-dessus de tout et, en

même temps, une sincérité désarmante. Cette pièce en particulier demande beaucoup d'audace aux comédiens puisqu'elle va jusqu'au délire.

Ce qui est aussi particulièrement difficile avec les pièces de Feydeau, ce sont les apartés. Car non seulement, les personnages sont très directs, ils ne réfléchissent pas avant de parler, et en plus, ils confient ce qu'ils pensent au public. Cela signifie que le comédien qui est dans un mouvement s'interrompt, le commente et continue, alors que l'autre comédien n'est pas censé le voir, il ne doit pas le regarder.

Le théâtre bourgeois de l'époque, c'est le miroir de ce que sont les gens à l'époque, d'une bourgeoisie riche à souhait, où les situations sont jouées à fond.

1.2.2.4. Georges Feydeau (1862 - 1921)

Georges Feydeau naît à Paris. On dit de lui que c'est un enfant gâté, insupportable et désobéissant. Il écrit sa première pièce à 7 ans, encouragé par son père (présumé). À 19 ans, Feydeau fait jouer sa première pièce, *Par la fenêtre* (un quiproquo en un acte pour deux comédiens), mais il ne perçoit que quelques années plus tard avec *Tailleur pour dames* (1886), qui tient 79 représentations et trouve grâce aux yeux de la critique.

En 1892, alors que Feydeau songe à se faire acteur, il remporte enfin son premier vrai triomphe : *Monsieur chasse !* « Je ne vous décrirai pas le public : il était épuisé, il était mort de rire, il n'en pouvait plus ». Deux autres pièces de Feydeau, également créées en 1892, confirment le sacre du nouveau roi du vaudeville. Les œuvres suivantes — *Un fil à la patte* et *L'Hôtel du Libre-Echange*, 1894; *Le Dindon*, 1896 —, en font le dramaturge français le plus célèbre de son temps, traduit en une dizaine de langues et joué dans toutes les capitales d'Europe.



Sa gloire culmine avec *La Dame de chez Maxim* en 1899, qui dépasse largement le millier de représentations.

Quelques années plus tard, Feydeau entreprend de renouveler sa manière et renonce aux procédés du pur vaudeville pour se concentrer sur les ressources comiques des dissensions entre époux. Ce versant de son œuvre, inauguré par *Feu la Mère de Madame*, est sans doute inspiré en partie par le souci de s'illustrer dans un genre théâtral moins méprisé. De cette époque datent des farces conjugales en un acte telles que *On Purge Bébé* (1910) ou *Mais n'te promène donc pas toute nue* (1911). Mais Feydeau, vieillissant, a toujours plus de difficultés à terminer ses pièces (certaines restent d'ailleurs inachevées). En 1919, la syphilis qu'il a contracté entraîne de graves troubles mentaux : Feydeau doit être interné dans une maison de santé, son état s'aggrave, il sombre dans la folie. Il meurt en 1921, à 58 ans.

Son ami Sacha Guitry⁴ a dit de lui : « Aucun homme, jamais, ne fut plus favorisé que lui par le Destin. Il avait, dans son jeu, tous les atouts : la beauté, la distinction, le charme, le goût, le talent, la fortune et l'esprit. Puis, le Destin voulant parachever son oeuvre, il eut ce pouvoir prodigieux de faire rire... D'autres, me direz-vous, l'avaient eu avant lui et d'autres l'ont encore, ce pouvoir. Eh bien, non ! Ce que d'autres ont eu, ce que d'autres ont encore, c'est le don de faire rire, c'en est la possibilité, mais lui, Georges Feydeau, ce qu'il avait en outre, et sans partage, c'était le pouvoir de faire rire infailliblement, mathématiquement, à tel instant choisi par lui et pendant un nombre défini de secondes. »

⁴ **Alexandre Guitry**, dit **Sacha Guitry**, (1885 - 1957) est un dramaturge, acteur, metteur en scène, réalisateur et scénariste français. Auteur dramatique prolifique, il a écrit 124 pièces de théâtre, dont beaucoup furent de grands succès. Il a également réalisé trente-six films, jouant dans la quasi-totalité d'entre eux.

1.3. Activité / Petit vocabulaire du vaudeville



Explorez ces termes de vocabulaires, procédés courants dans le vaudeville. Faites d'abord surgir les définitions de la part des élèves. Ensuite, ils se divisent en petits groupes. Chaque groupe choisit l'un ou l'autre terme et tente de créer, sans nécessairement passer par la phase écrite, une petite situation comique qui use de l'un de ces procédés (excepté le cabotinage...).

Idéalement, elle sera ensuite jouée devant le groupe classe.

Aparté (n. m.) : réplique qui n'est pas censée être entendue sur scène, mais que le personnage énonce distinctement pour mettre le spectateur dans la confidence de ses pensées ou le prendre à témoin et solliciter son adhésion.

Quiproquo (n. m.) : péripétie qui repose sur la méprise et consiste à prendre quelqu'un pour un autre, ou par extension à faire erreur sur le sujet d'un propos.

Pataquès (n. m.) : astuce qui consiste à substituer, au cours de la conversation, un mot à un autre, ou à faire une fausse liaison, pour rattraper la situation, ou tenter de changer de sujet.

Coq-à-l'âne (n. m.) : rebondissement du dialogue qui relève d'un changement brutal de sujet.

Imbroglia (n. m.) : intrigue particulièrement embrouillée.

Péripétie (n. f.) : événement imprévu qui change le cours de l'action dramatique.

Rebondissement (n. m.) : sorte de péripétie, événement nouveau qui survient pour relancer l'action dramatique en empêchant le dénouement prévu de se réaliser.

Coup de théâtre (n. m.) : retournement radical et brutal de la situation.

Chassé-croisé (n. m.) : mouvement de scène comique qui joue sur une circulation des personnages : ils entrent, sortent, se cherchent, se cachent, s'évitent au point de former un ballet burlesque.

Cabotinage (n. m.) : jeu outré d'un comédien qui recherche les réactions d'approbation du public et non la nuance de son rôle.

Partagez-nous le résultat de vos travaux ! Nous pourrions alors les relayer à l'équipe qui a créé le spectacle. >>> justin.vanaerde@atjv.be

Séquence 2 / Avant la représentation

2.1. Contextualisation

Cette seconde séquence a pour objectif d'aborder l'univers associé à la pièce *Chat en Poche*, d'en créer un horizon d'attente, et de là, aiguïser le regard de spectateur des élèves, au moment même de la représentation.

Les ressources sont mêlées aux activités, et seront abordées comme introduction à la rencontre avec le spectacle.

Cette séquence continue à donner également quelques repères sur l'oeuvre de Georges Feydeau, tout en révélant quelques intentions de mise en scène de Cécile Van Snick.

2.2. Ressources et activités

2.2.1. Le titre



Interpréter le titre.

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

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

Chat en poche

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

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

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

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

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

 Jouer avec les mots.

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

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

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

2.2.2. Structure, noms et présences des personnages

 Lire le tableau des présences. (ANNEXE 1)

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

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

Les actes sont de longueur sensiblement égale. Si le nombre de scènes diffère, le total des lignes est proche.

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

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

La liste des personnages présente d'abord les hommes, ensuite les femmes, comme il est d'usage dans le théâtre classique. L'on peut ensuite s'interroger sur l'ordre de préséance : s'il

est attendu que les domestiques soient relégués à la fin, on aurait pu attendre que les bourgeois d'âge semblable, Pacarel et Landernau, soient cités à la suite. Mais Landernau a une présence moins importante que Pacarel ; et Dufausset, s'il est plus discret dans l'acte II, est le personnage qui s'impose clairement dans l'acte III, et dans le dénouement de la pièce : celui dont on parle est devenu celui qui parle. Dans certaines éditions, c'est même lui qui clôt la pièce, avec une ultime phrase qui renvoie au titre : « On ne sait jamais ce que l'on risque à acheter chat en poche. » Dans l'édition établie par Henry Gidel qui fait autorité, la dernière réplique est attribuée à Pacarel.

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

Les noms des personnages.

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

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



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

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

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

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

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

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

2.2.3. Des didascalies à la mise en scène

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

C'est sans doute ce qui se vérifie chez Feydeau : ses didascalies dans le cours de l'action sont nombreuses, détaillées. On le voit par exemple lors de la scène 2 de l'acte I : « Tout le monde s'assied à sa place respective. Dufausset prend place entre Pacarel et Amandine sur la chaise que la bonne a été chercher à droite, entre la porte et le piano, et lui a avancée. » De même, des mentions comme « elle sort », « rentrant de droite », ou « il remonte⁵ » sont incessantes.



Jouer ou ne pas jouer les didascalies ?

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

La faire jouer.

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

Ou attribuer les deux versions à des groupes différents.

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

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

Landernau, *saluant*. – Madame...

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

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

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

⁵ « Monter », c'est se diriger vers le « lointain », le fond de la scène ; « descendre », c'est à l'inverse s'avancer vers la « face », le public. La scène traditionnelle présentait en effet une légère pente d'environ 4 %.

2.2.4. Du décor à la scénographie

Un type de didascalies concerne les indications de décor, et elles sont dans le théâtre du XIXe siècle en général, et chez Feydeau en particulier, extrêmement précises.

 Imaginer le décor selon Feydeau.

Lire le début de chaque acte (ANNEXE 3). Commenter.

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

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

De la même façon que pour les didascalies, l'on peut se demander en quoi ces indications de décor sont, dans leur précision même, nécessaires. On se souvient du souci de « faire vrai » du théâtre à l'époque, jusque dans les détails, comme ici : il s'agit de donner l'illusion de la réalité, d'affirmer le rôle décisif de ce que le metteur en scène Antoine appelait le « milieu ». À titre de première comparaison, il est possible, par simple recherche sur le web, de donner à voir des extraits, voire des arrêts sur images, de mises en scène précédentes, en s'attachant au type de décor choisi.

Feydeau est très directif dans ses didascalies, et par son écriture. Il peut être difficile au metteur en scène de trouver sa place. Pour les didascalies, il y a deux grandes options, plus que pour d'autres auteurs du répertoire.

Il y a une « école » de metteurs en scène qui pensent qu'il faut jouer exactement toutes les didascalies, que c'est une partition qui ne se joue que comme ça, en costumes d'époque avec faux-culs⁶ – quand il y a faux-culs – et dans le décor décrit par Feydeau.


Et d'autres metteurs en scène pensent qu'il faut casser ce carcan-là pour que le génie de Feydeau soit activé, soit sorti de son côté muséal.

La mise en scène de Cécile Van Snick s'associe à cette seconde option. Elle dit ne pas respecter les didascalies. Même si parfois, il se fait que dans le jeu elles soient respectées, ce n'est aucunement une mission qu'elle se donne. Selon elle, le metteur en scène doit être une sorte de chef d'orchestre qui donne le tempo à chaque partition.

Vous avez fait le choix de placer l'histoire hors du salon bourgeois de l'époque ?

Cécile Van Snick - J'ai voulu transposer cette histoire au nouveaux-riches de maintenant.

Pour le salon en lui-même, je voulais vraiment quitter ce côté lourd avec des tissus, des tables,.. Au contraire, j'ai choisi un espace le plus nu possible pour qu'on puisse voir la mécanique des déplacements. Comme c'est un huis-clos, il n'y a pas besoin d'avoir de connotation sur l'époque même si on la retrouve tout de même dans le vocabulaire ou les rapports entre les personnages.

 Imaginer la scénographie du spectacle.

Quelle scénographie inventer ? Comment « transposer ce salon aux nouveaux riches de maintenant » ?

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

Sans aller trop loin, pour préserver la surprise, ces questions constituent à ce moment un « objectif d'écoute » pour le spectacle à venir, un horizon d'attente. Elles pourront être reprises après la représentation, et confrontées avec ce que les élèves ont vus.

⁶ Un faux-cul est un pan de tissu servant à rembourrer l'arrière d'une robe pour donner plus d'ampleur au postérieur.

2.2.5. Costumes

Les costumes sont créés avec ce que l'on peut deviner ou imaginer, voire inventer des personnages. Les costumes caractérisent le personnage et renvoient à la cohérence de la scénographie.

Cécile Van Snick - Pour les costumes, je me suis inspirée de l'esthétique des hipsters en mélangeant le style des barbes et moustaches de l'époque de Léopold II et celles d'aujourd'hui. C'est un mélange de style, dans un esprit chatoyant.



Toujours à titre d'objectif d'écoute, interpréter les croquis des costumes, réalisés par Lionel Lesire. (ANNEXE 4)

Quelle image ces costumes donnent-ils d'un personnage ? En quoi le créent-ils ? Que peut-on imaginer de chacun ? Quelle est la cohérence de l'ensemble de croquis ?

Séquence 3 / Après la représentation

3.1. Contextualisation

Dans cette dernière séquence, se remémorer ensemble le spectacle se rattache directement à l'UAA 6 (*relater une expérience culturelle*).

Les ressources et activités sont l'occasion d'approfondir quelques notions du vaudeville, d'explorer les dynamiques du rire, et de tenter de rapprocher le spectacle à l'époque actuelle. La séquence permet aussi de mener des discussions sur ce qui était notre horizon d'attente, et ce que les élèves ont finalement pu découvrir du spectacle.

3.2. Ressources et activités

3.2.1. Se remémorer le spectacle

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

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

On peut utiliser des **inducteurs** comme « je me souviens » (à la manière de Perec), ou « j'aime » / « je n'aime pas »...

On peut aussi proposer de **lister** par groupes : les éléments du décor de chaque acte ; les accessoires ; les costumes ; les musiques ; les lumières...

Au fur et à mesure de la remémoration et des confrontations, puis des analyses, vont apparaître des mots clés essentiels à une compréhension du vaudeville, à définir, à classer éventuellement, pour aboutir en fin d'étude à un « lexique » personnel ou collectif. Ceci en plus des quelques termes de vocabulaire propres au vaudeville, éventuellement déjà explorés dans l'activité de la SÉQUENCE 1.

Pour exemples :

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



Se remémorer la scénographie, pour l'interpréter.

Décrire ce que l'on a vu sur scène, quels en étaient les effets produits ?

La pièce est divisée en 3 actes, la scénographie évolue-t-elle d'un acte à l'autre ?

En quoi la scénographie a permis l'intention de mise en scène « J'ai voulu transposer cette histoire au nouveaux-riches de maintenant. » ?

Dans la SÉQUENCE 2, vous aviez imaginé la scénographie du spectacle. Après avoir vu celui-ci, comparez votre vision aux choix pris par la mise en scène.

3.2.2. Le rire

Cécile Van Snick - Le texte me fait déjà rire à la lecture, c'est tellement énorme, les personnages sont tellement naïfs et disent des choses parfois très bêtes. Quand on le travaille, il faut assumer la bêtise de ces personnages. J'aime cette pièce car il y a une certaine fraîcheur naturelle qui s'en dégage. C'est une pièce de jeunesse de Feydeau et cela se ressent dans l'écriture. On voit que l'auteur s'est amusé et a procédé au fur et à mesure des actes, en faisant se succéder les bonnes idées sans une véritable progression dramatique.

Dès lors, les personnages sont moins cadrés, on peut se permettre des choses plus délirantes. Par contre, le fait qu'ils n'ont pas de psychologie est plus difficile dans le travail. Il faut donc se contenter de ce qu'ils disent et s'accrocher à la situation qu'ils vivent de manière bête et brutale.



Identifier le comique de la pièce.

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

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

- la mise en scène
- la scénographie
- les accessoires
- les costumes
- le jeu des acteurs (rythmes des déplacements, occupation de l'espace, rapport des corps, gestes « signatures » du personnage, jeu parfois caricatural, expressions et mimiques, relations au public, etc.)
- l'ensemble des répliques de la pièce (comique de langage)
- le thème de l'adultère ; les allusions grivoises du texte
- les situations
- les apartés
- le burlesque
- la peinture d'un individu (comique de caractère)
- la peinture d'un milieu (comique de mœurs)
- une forme d'in vraisemblance acceptée, voire de fantastique (comme « la fabrication du sucre par l'exploitation des diabétiques ») ; etc.

Deux pistes sont envisagées ici : le comique de langage et le comique de situation, qui permettent d'aborder la question des personnages.



Analyser le comique de langage.

Donner à lire le tout début de la pièce et la scène 1 de l'acte III reproduits en ANNEXE 5.
Repérer le comique de langage et le caractériser. Classer.

On relève :

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

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

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

Landernau. — Permettez... trois et trois font six.

Pacarel. — Messieurs... Mesdames... on ne pourra pas nier.

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

Les personnages ne sont rien d'autre que ce texte qu'ils débitent, qui va de malentendus en jeux de mots bizarres, en calembours... Et l'histoire est juste fabriquée comme cela.



Analyser le comique de situation.

Qu'appelle-t-on « comique de situation » ?

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

On l'a vu dans la SÉQUENCE 1, Henry Gidel a défini le vaudeville de la fin du XIX^e siècle comme une « **pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, repose sur le comique de situation** ».

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

Les quiproquos⁷ sont particulièrement nombreux dans *Chat en poche*, et fondateurs de la dramaturgie de Feydeau. « Pour revivifier le genre du vaudeville au moment où la concurrence de l'opérette l'affaiblit », il a « conservé le mécanisme de l'intrigue », mais l'a «

⁷ On gardera le terme de *quiproquo* pour la méprise qui fait prendre une personne pour une autre, et celui de *malentendu* quand on se trompe sur le sens d'un mot.

porté à un point de complexité inouï, susceptible de conférer un nouvel intérêt aux situations éculées. »⁸ Rien de plus difficile que l'écriture d'un quiproquo...

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

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

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

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

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

Jacqueline Blancart-Cassou⁹

« Feydeau joue précisément ici sur l'usure du procédé. La logique interne de la pièce est scrupuleusement préservée, malgré les entorses à la vraisemblance, nombreuses et bien choisies, mettant l'accent sur le manque de bon sens des personnages. (...) **Ce sont donc l'absence de clairvoyance et la rapidité de jugement qui règnent sur toute la pièce. La fantaisie est un pré-requis de ce théâtre, et elle est ici poussée à l'extrême.** Le malentendu aberrant dure trois actes, occasionnant des scènes absurdes à grand spectacle. »

Violaine Hayraud¹⁰

⁸ Olivier Bara, « Renouveau du vaudeville et de la comédie » in *Le théâtre français du XIXe siècle*, Anthologie de L'avant-scène théâtre (2008)

⁹ « L'irréalisme comique de Georges Feydeau », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, N° 43.

¹⁰ Revue *Comparatismes* n° 1 - Février 2010

Pour aller plus loin... Expressions du théâtre liées au rire

Bas comique : désigne, pour les emplois, les rôles de valets, de paysans, de vieillards ridicules, de niais, de bouffons.

Comique troupier : Artiste, à la fois diseur et chanteur, qui, en uniforme militaire d'avant 1914, chante des chansons ayant pour sujet la vie militaire de l'époque.

Faire rire le velours : Jouer devant des fauteuils vides.

Queue-rouge : Pitre des théâtres de la Foire au XVIIIe siècle qui restait imperturbable sous les soufflets, les coups de pieds et les injures. Son nom est dû à la couleur du ruban qui retient sa queue de cheval.

Rira, rira pas : Scie adressée au XVIIIe siècle par les spectateurs du parterre et du poulailler aux moucheurs de chandelles et aux comédiens qui attendaient que les chandelles soient remplacées.

Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*,
Le Robert, 2009

3.2.3. La modernité dans la pièce

La pièce fonctionne encore à notre époque, par elle-même, et ne souffre pas du temps dans ses dynamiques. Mais on peut, aujourd'hui, y retrouver une certaine actualité et modernité.

3.2.3.1. Les malentendus

Cécile Van Snick - C'est une pièce où les personnages ne s'écoutent pas. Et aujourd'hui, on peut faire un lien avec le fait qu'on est tout le temps derrière notre smartphone, qu'on est tout le temps entrain de regarder des choses et qu'on ne s'écoute plus. Dans la pièce c'est énorme, ils ne s'écoutent pas. Et c'est la démonstration que quand on ne s'écoute pas, on arrive à des quiproquos et des malentendus. Ils aboutissent à des situations incroyables tellement ils sont dans leur égoïsme, leur égocentrisme, dans leur fonctionnement mental, sans écouter les autres. D'où la forme de bêtise et c'est ce qui nous attend si on ne prend plus le temps de s'arrêter et de réfléchir, et d'être suffisamment en ouverture d'esprit que pour écouter vraiment l'autre.

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

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

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

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

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

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

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

Pacarel. — Jamais ?

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

Landernau. — Je vous crois. »

3.2.3.2. L'humanité des personnages

Cécile Van Snick - Dans *Chat en poche*, les rapports entre les personnages sont différents de ce qu'on a l'habitude de voir puisqu'ici ce ne sont pas les maris qui trompent leur femme mais plutôt les femmes qui ont envie de tromper leur mari. C'est assez **moderne** car on sort de la caricature de la femme soumise qui fait la cuisine et qui ne pense qu'à comment s'habiller.

Je trouve également l'intention de Pacarel parfaitement ridicule, il n'y connaît rien à l'art, il n'entend même pas quand ça chante faux. C'est un clin d'oeil à un personnage, comme il en existe dans le monde d'aujourd'hui, qui malgré qu'il n'y connaisse rien, veut s'offrir les arts comme il s'offrirait une bagnole ou une belle maison. S'il devait y avoir une morale, derrière le plaisir pur des situations comiques, c'est que tout ne s'achète pas. On n'achète pas un chat en poche.

Le pouvoir de l'argent a encore ses limites, on ne devient pas quelqu'un de sensible et artiste en s'achetant un opéra.

Feydeau ne montre que la logique imperturbable que poursuit chacun, et renvoie finalement, l'« humanité » des personnages : « Mais, quand chez nous, dans la vie sociale, cette idiotie première (comme il y a des matières premières) est refoulée dans les plis de la prudence, de la maîtrise, au plus caverneux de nous-même, elle avance chez Feydeau toutes voiles dehors. »¹¹

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

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

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

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

Landernau. — Aie... il y a un chat !

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

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

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

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

En effet, « Feydeau ne souhaite pas réifier totalement ses personnages comme le faisaient la plupart des vaudevillistes de l'époque ; il part d'un présupposé inverse. On pourrait dire, en parodiant Bergson, que son pessimisme sur l'homme le conduit, au lieu de plaquer de la mécanique sur du vivant, à préférer **donner du vivant à la mécanique.** »¹²

¹¹ Frédéric Bélier-Garcia

¹² Jean-Marie Thomasseau, « Feydeau et la dramaturgie de la scie », *Europe* n°786, octobre 1994.

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

4. Sources

Chat en poche, *Georges Feydeau*- 1888

Dossier pédagogique, *Un Tailleur pour dames* - Atelier Théâtre Jean Vilar - 2017

Dossier pédagogique, *Chat en Poche* - Le Quai, centre dramatique national Angers Pays de la Loire - Jocelyne Colas-Buzaré - 2016

Fiche pédagogique, *Un Fil à la patte* - Service éducatif de la Comédie française - 2011

Annexe 1

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

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

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

Annexe 2

Acte I, scène 3, sans didascalies

Amandine. — Elle !... Ah !... À la grâce de Dieu !...

Marthe. — Bonjour, docteur...

Landernau. — Madame...

Marthe. — Eh bien !... Je fais fuir votre femme ?

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

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

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

Marthe. — C'est la méthode italienne...

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

Marthe. — Mon mari l'adore...

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

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

Landernau. — Ah !... C'est un...

Marthe. — Oui... Je vous remercie bien...

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

Scène identique, avec didascalies

Amandine, Landernau, Marthe venant du fond

Amandine. — Elle !... Ah !... À la grâce de Dieu !...

Elle se sauve par la droite.

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

Landernau, saluant. — Madame...

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

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

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

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

Marthe. — C'est la méthode italienne...

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

Marthe. — Mon mari l'adore...

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

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

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

Landernau. — Ah !... C'est un...

Marthe. — Oui... Je vous remercie bien...

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

Il sort par la gauche, deuxième plan.

Annexe 3

Acte I

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

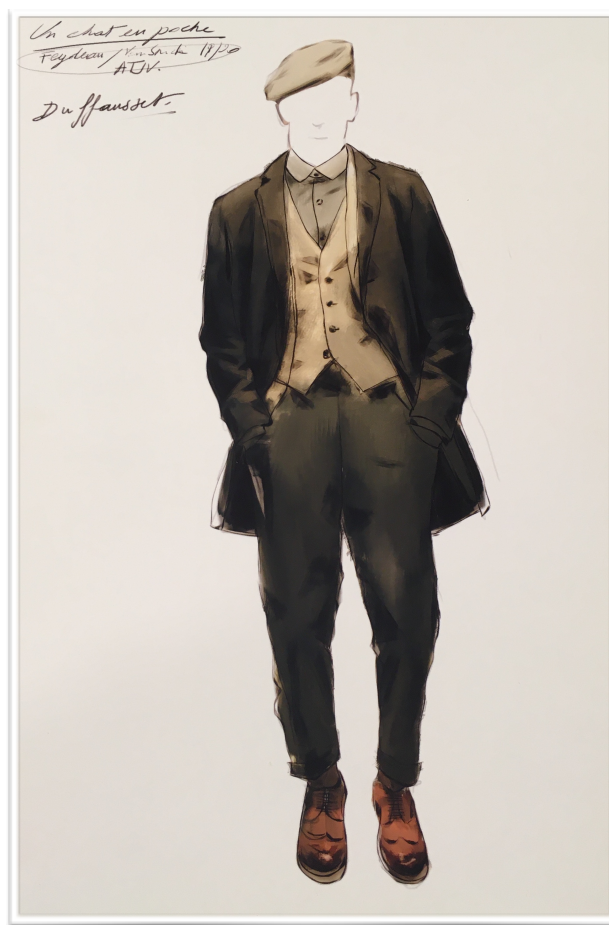
Acte II

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

Acte III

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

Annexe 4





Annexe 5

Acte I, scène 1 (début)

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

Pacarel. — Excellent, ce canard !

Marthe. — La recette est du docteur Landernau.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tiburce, à part. — Ah ! pauvre chatte !

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

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

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

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

Landernau. — Permettez... trois et trois font six.

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

Il se lève.

Amandine. — Laissez parler M. Pacarel,

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

Pacarel. — Messieurs... Mesdames... on ne pourra pas nier.

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

Amandine. — Mon panier, ah ! moi qui le cherchais !

Pacarel. — Messieurs, mesdames...

Tous. — Chut.

Pacarel. — Allez-vous bientôt me laisser parler ?

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

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

Marthe. — C'est ça ta surprise

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

Tiburce. — Voilà ! Je vais vous l'apporter !

Pacarel. — D'abord on dit apporter... On ne dit pas apporter.

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

Il sort.

Acte III, scène 1

Tiburce, puis Landernau

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

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

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

Landernau. — Du laudanum ! Vous êtes fou !

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

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

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

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

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

Landernau. — Ah !

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

Landernau. — Ah ! voici M. Pacarel... laissez-nous.

Tiburce. — Bien, Monsieur.

Il sort par le fond.