



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHÉ LIVE

ANALYSE SÉQUENCE



LA PUCE À L'OREILLE

TEXTE FEYDEAU | MISE EN SCÈNE LILO BAUR

Fin de l'acte II : Panique à l'hôtel !

**De 1h49'31 à 1h53
(14 PLANS)**

l'acte I, le docteur Finache décrivait l'hôtel du Minet-Galant en ces termes : « Un rêve, mon cher ! c'est toujours là que je fais mes farces. ». Lieu des rendez-vous secrets et des affaires galantes, l'hôtel est une promesse de

plaisirs cachés pour les notables de La Puce à l'oreille. Mais aussi l'origine de tous les problèmes. Tous les quiproquos construits dans le premier acte y ramènent : Camille y a oublié les bretelles que lui a données son oncle Victor-Emmanuel, lesquelles, rapportées à son premier propriétaire, alimentent les soupçons de Raymonde qui donne par conséquent rendez-vous à son mari par une lettre au dit hôtel en prenant soin de masquer son identité. La lettre est écrite de la main de Lucienne, dont le mari reconnaît l'écriture quand Victor-Emmanuel la lui montre. Il ira donc y surprendre sa femme, armé d'un pistolet. Mais à la logique mécanique des quiproquos, Feydeau va ajouter un principe de dédoublement : des personnages d'abord (l'hôtel est le lieu où travaille le sosie de Victor-Emmanuel, un certain Poche), de l'espace ensuite (la chambre escamote un lit pour le remplacer par un autre grâce à la technique de la tournette). C'est ainsi l'espace lui-même qui « fait ses farces » aux personnages, eux-mêmes empêtrés dans des méprises en série, pour pousser le comique au bord de la folie.

TÉLÉCHARGER LA SÉQUENCE [ICI](#)

I. « INUTILE DE VOUS CACHER, JE VOUS AI VUE » : L'ESPACE DES CHASSÉS-CROISÉS

Mis en place à l'acte I, un quiproquo d'importance déclenche la jalousie d'Histangua : celui-ci est en effet persuadé que sa femme Lucienne le trompe puisqu'il a reconnu son écriture sur la lettre qu'elle a écrite avec Raymonde pour « confondre » Victor-Emmanuel. Le quiproquo programme ainsi, selon la mécanique dramatique de Feydeau, l'attente redoutée des retrouvailles entre Lucienne et son mari. Redoutée car Histangua, conformément au stéréotype comique du personnage latin, est impétueux, sanguin, et possiblement violent (il est armé d'un « bouledogue », et le nom du pistolet n'est pas choisi au hasard). Le personnage inventé par Feydeau est ainsi une version excessive, déréglée, incontrôlable de l'archétype du mari jaloux, un comble du comique de caractère.



Chaplin, *La Ruée vers l'or*, 1925

Comme on peut le voir dans cet extrait, Jérémy Lopez déploie pour l'incarner une énergie physique, un art de la pantomime ainsi qu'un talent d'imitateur qui rapproche son jeu du cinéma burlesque, de la *screwball comedy* pour la rapidité, la nervosité du jeu, ou encore du *cartoon* par l'élasticité de ses mouvements (on pense au corps étiré du loup de Tex Avery).

Le rythme haletant de cette fin d'acte tient à la multiplicité des entrées en scène, neuf en tout, qui sont toutes associées à un gag où un élément comique. Poche entre ainsi par le fond de la scène (plan 5), buvant au goulot de sa bouteille,



plan 1



plan 2



plan 3



plan 4



plan 5

suivant l'ivrognerie qui fait tout le comique de son caractère. Puis Lucienne entre en scène en sortant de la chambre à cour et tentant d'échapper à Rugby : ceci donne lieu à une véritable saynète burlesque où la femme tente en dérapant de manière répétée d'échapper à celui qui n'est animé que par le désir sexuel ; elle n'y parvient qu'en le frappant à l'endroit même qui symbolise ce désir (la pantomime associée au danger rappeler ici nettement encore une fois les burlesques américains des années 1920, Chaplin dérapant sur le sol de la maison penchée dans *La Ruée vers l'or* par exemple). Eugénie entre en scène le pied dans le plâtre, puis Olympe Ferrailon lui succède et s'évanouit sur le comptoir au bruit du coup de pistolet tiré par Histangua. Cette série d'entrées en scène atteint son comble avec l'apparition de Lucienne, Poche et Baptistin sur le lit où ils étaient cachés, la tournette étant ici déclenchée ici par accident. C'est la balle du revolver qui actionne le bouton faisant du *topos* de la femme découverte au lit avec l'amant une véritable apothéose vaudevillesque devant laquelle le mari n'a plus qu'à s'agenouiller : « Mon mari ! » « Ma femme ! » (plan 11). La scène fonctionne ainsi comme une boîte à surprises, une machine débitant sur un rythme frénétique les apparitions comiques, pour le plus grand plaisir du spectateur dont les rires et les applaudissement (au moment du « clou » qu'est l'apparition de Lucienne) se font entendre dans la captation du spectacle en salle Richelieu. À la fin de l'acte, ce sont tous les personnages qui se retrouvent sur le plateau, dans une pagaille de mouvements et de trajectoires différents. Le plateau est ainsi l'espace d'une agitation, d'une circulation permanentes.



Split-screen naturel dans *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg, 2005





La metteuse en scène a créé pour le décor des multiples chassés-croisés de l'acte II un espace où est montré au spectateur omniscient ce qui reste caché pour certains personnages. Seul le spectateur voit Camille caché pendant toute la première partie de l'extrait dans la chambre. Le découpage opéré pour la captation est intéressant du point de vue de la recomposition de l'espace. Si plusieurs plans larges donnent à voir le décor dans son ensemble, et par conséquent la situation dans son ensemble, le réalisateur choisit par moments de resserrer son cadre : le rapport entre ce qui est vu et ce qui ne l'est pas n'est plus celui de la scène au hors-scène

mais celui du champ au hors-champ. Dans le deuxième plan de l'extrait par exemple, le réalisateur choisit de resserrer sur Histangua, de manière à donner à voir l'expressivité de son visage et à le laisser un temps seul avec la sonnette, qu'il finit par utiliser de manière comique et impatiente. La caméra laisse donc hors-champ la chambre dont Histangua demande justement « par où qu'elle est ? ». Le plan suivant, qui opère comme le début d'un montage alterné, cadre Camille en plan américain, caché derrière la porte, silencieux, sursautant aux cris hors-champ d'Histangua. Le plan 4 revient sur Histangua à qui personne n'a répondu. On retrouve cette volonté de traduire cinématographiquement le cloisonnement du décor lorsqu'Histangua se prépare à entrer dans la chambre au plan 8. Le cadrage filmant en plan américain les deux personnages de part et d'autre de la porte opère ici une forme de *split-screen* naturel, renforcé par les lignes verticales des panneaux de bois. Le regard est ainsi resserré sur le menaçant et le menacé tenus ensemble dans le même plan.



Pour filmer l'apparition de Lucienne sur le lit tournant, le réalisateur choisit également de resserrer le cadre, pour le faire correspondre aux limites du décor de la chambre. Ce choix renforce pour le spectateur l'effet de clôture de l'espace et rend d'autant plus surprenantes les entrées dans le champ, que ce soit celle de Lucienne ou encore celle de Ferraillon qui surgit au coup de feu d'Histangua par la porte de droite, suivi par Rugby.



II. « UN, DOS, TRES ! » : LE VAUDEVILLE COMME COMÉDIE MUSICALE.

« Il y a des moments où deux personnes entrent, une personne part : c'est comme de la danse, comme une chorégraphie. Il y a des bagarres aussi : là c'est du sport. Je trouve que la pièce est musicale, au sens où le théâtre est lié à la danse, au sport. C'est comme un opéra : quand dans un dialogue on a « Ah, vous dites « ah ! », je dis « ah ! », « ah ? », « ah ! » », c'est musical. Même le défaut de prononciation de Camille est musical aussi : « a-on, a-on ». J'écoute le texte vraiment musicalement. » Lilo Baur, interview Pathé Live !

Le vaudeville est à l'origine un genre où la musique occupe une grande place puisque des airs chantés, parfois dansés, ponctuaient l'action. Chez Feydeau, comme le souligne Lilo Baur, c'est l'écriture elle-même qui se fait musique et la mise en scène prend soin d'arranger tous les éléments du plateau en une grande composition musicale comique.

Toutes les particularités qui affectent le langage (le défaut de prononciation pour Camille, l'accent espagnol et les expressions en Espagnol pour Histangua « Ay Caramba ! » « Gracias » « Un, dos, tres », l'Anglais pour Rugby, la voix enivrée pour Poche) donnent à entendre sa matérialité sonore, ses mélodies, ses rythmes singuliers (formés par les répétitions de sons, d'expressions comme l'irrésistible « Que je la toue, que je l'occise ! »). Les cris s'ajoutent encore à cette partition *fortissimo* (cris d'Histangua, de Lucienne, d'Olympe Ferraillon) dans un dérèglement de plus en plus pulsionnel de la situation. Dans l'héritage de Jacques Tati, la mise en scène fait naître un comique plus poétique né de la musique des objets : c'est le cas de la sonnette qu'Histangua actionne plusieurs fois pour appeler et une dernière fois pour le seul plaisir du tintement, mais surtout du porte-manteau et du sapin transformés



en carillon par le même Histangua martelant les instruments avec son pistolet avant de taper dans la porte. Le bruit des coups de pieds dans la porte participent également de cette musique matérielle.

La mise en scène affirme pleinement sa musicalité dans les variations rythmiques qu'elle propose. On peut en relever quelques exemples : à l'accélération de l'escalier dévalé par Histangua succède une pause au comptoir de l'accueil, à l'enchaînement chorégraphié de sa sortie de scène et de l'entrée de Poche succède le surplace de Lucienne et Rugby, à la frénésie des déplacements de la fin de la scène succède la bagarre et le changement de décor à vue comme « filmés au ralenti ». La musique elle-même subit des distorsions (ralenti/accélération). La lenteur mimée par les acteurs étire leurs gestes, les déforme, exagérant leur dimension grotesque (les coups de poings de Rugby, Ferraillon mordant l'oreille d'Histangua), la mécanique du vaudeville se voit ramollie, fondue dans une forme théâtrale souple, influencée par le cinéma (on peut penser à l'usage du ralenti chez Wes Anderson par exemple), tandis que les éléments du décor sont emportés par les comédiens eux-mêmes (Histangua enroulé dans le tapis), déréalisant davantage encore l'action et exhibant de manière comique sa théâtralité.



QUESTIONS

1. Énumérez toutes les mimiques, les postures et tous les gestes adoptés par l'acteur Jérémy Lopez pour jouer Histangua. À quel(s) acteur(s) comique(s) vous fait-il penser ?
2. Décrivez la technique du ralenti au cinéma et celle du ralenti au théâtre. Puis regardez des exemples de ralenti au cinéma sur la page suivante : <http://www.meltingmag.com/les-20-ralentis-les-plus-memorables-du-cinema/> Quels effets crée son usage (dramatique, comique, poétique) ?
3. Cherchez d'autres exemples de décors tournants au théâtre : décrivez leur mécanisme et proposez une réflexion sur les espaces créés.

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