

Les Fiancés de Loches

de Georges
Feydeau

mise en scène Jean-Louis Martinelli

Du 12 au 20 mai 2009

TNP hors les murs au Studio 24-Villeurbanne



Djamila Badache/04 78 03 30 12/d.badache@tnp-villeurbanne.com

TNP-Villeurbanne/8 place Lazare-Goujon/69627 Villeurbanne cedex/tél. 04 78 03 30 00

Les Fiancés de Loches

Avec

Christine Citti Michette

Edéa Darque La nourrice

Laurent d'Olee Plucheux

Zakariya Gouram Gévaudan

Maxime Lombard Séraphin

Mounir Margoum Alfred

Anne Rebeschini Léonie

Sophie Rodrigues Laure

Martine Vandeville Rachel

Abbès Zahmani Saint-Galmier

Séverine Chavrier La mélodiste

et **Daniel Bachelet, Patrick Bonnerneau, Marie-Thérèse Boulogne, Joachim Fosset, Christophe Herman, Isabelle Larpin, Georges Nde Nang, Emmanuel Peironnet, Salah Zemmouri**

Scénographie **Gilles Taschet**

costumes **Patrick Dutertre**

son **Jean-Damien Ratel**

lumières **Éric Argis**

accessoires **Philippe Binard**

maquillage et coiffures **Françoise Chaumayrac**

piano **Séverine Chavrier**

assistante à la mise en scène **Katia Hernandez**

stagiaire assistant à la mise en scène **Pierre-Marie Baudoin**

Production **Théâtre Nanterre-Amandiers, TNB Théâtre National de Bretagne**

Durée: 1h50

Les Fiancés de Loches

Acte I

Trois habitants de Loches, Gévaudan, son frère Alfred, et sa sœur Laure, sont venus à Paris afin de s'y marier. Croyant s'adresser à une agence matrimoniale, ils atterrissent par erreur dans un bureau de placement pour gens de maison. Il se trouve qu'à ce moment-là, le docteur Saint-Galmier, propriétaire d'un asile psychiatrique, a besoin de trois domestiques: il les engage. Ceux-ci, de leur côté, s'imaginent que le docteur, sa fiancée Léonie et sa sœur Rachel sont les partis qu'on leur destine. La situation est compliquée par l'existence d'une certaine Michette, qui est le « fil à la patte » du médecin.

Acte II

Chez Saint-Galmier, le jour de son mariage. A la suite de ce double quiproquo, les « fiancés de Loches » jugent bizarre le comportement de leurs partenaires et le médecin porte sur eux un jugement identique. D'autant qu'Alfred, Gévaudan et Laure usent, à l'égard de ceux qui les emploient, de familiarités déplacées. Finalement le docteur les prend pour trois déments dont on vient de lui signaler l'évasion et il les fait enfermer dans son établissement.

Acte III

Au « Louvre hydrothérapique », la maison de santé du docteur Saint-Galmier. Les fiancés s'imaginent que les traitements qu'on leur fait subir font partie du cérémonial des mariages parisiens. On tente notamment d'user d'une nouvelle thérapeutique: la danse. Puis on en revient à des méthodes plus classiques: on les douche et on leur fait prendre des bains. Finalement tout s'explique: on apprend que les trois fous évadés ont été repris. On libère les fiancés qui retournent à Loches.

Henry Gidel in Georges Feydeau, *Théâtre complet*, tome I, Classiques Garnier, Bordas

« Lorsque je suis devant mon papier et dans le feu du travail, je n'analyse pas mes héros, je les regarde agir, je les entends parler; ils s'objectivent en quelque manière, ils sont pour moi des êtres concrets; leur image se fixe dans ma mémoire, et non seulement leur silhouette, mais le souvenir du moment où ils sont arrivés en scène, et de la porte qui leur a donné accès. Je possède une pièce, comme un joueur d'échecs son damier, j'ai présentes à l'esprit les positions successives que les pions (ce sont mes personnages) y ont occupées. En d'autres termes, je me rends compte de leurs évolutions simultanées et successives. Elles se ramènent à un certain nombre de mouvements. Et vous n'ignorez pas que le mouvement est la condition essentielle du théâtre et par suite (je puis le dire sans immodestie après tant de maîtres qui l'ont proclamé) le principal don du dramaturge. »

Georges Feydeau cité par Adolphe Brisson, *Une leçon de vaudeville*, dans *Portraits intimes*, V

Entretien avec Jean-Louis Martinelli

Tout d'abord, qu'est-ce qui a provoqué chez vous le désir de monter une pièce de Feydeau ?

Le désir d'aller vers un territoire sur lequel je n'avais jamais travaillé.

C'est probablement la raison essentielle ; je me suis donc mis à lire Feydeau de façon systématique. Par ailleurs, je n'ai pas vu beaucoup de pièces de Feydeau.

Mis à part Norén, ou Aziz Chouaki, mais ce sont des compagnonnages un peu plus singuliers, je ne tiens pas à revenir toujours aux mêmes auteurs. Ce n'est pas tout à fait juste : après *Andromaque* et *Bérénice*, je suis prêt à monter tout Racine...

Je pars donc à la découverte d'une autre planète tout en continuant un travail sur le burlesque, entr'aperçu avec *Une virée* d'Aziz Chouaki, que l'on continue aujourd'hui avec *Les Coloniaux*, qui était en partie au programme de *Schweyk* de Brecht, et de *La République de Mek-Duyes* de Jacques Jouet. J'ai donc lu tout Feydeau et j'ai fini par retenir *Les Fiancés de Loches*.

Dans cette pièce de jeunesse, toutes les obsessions de Feydeau sont déjà là. Mais le triangle amoureux souvent mis en jeu par la suite, mari-amant-maîtresse, n'est pas au centre de l'œuvre.

Ici, il s'agit de l'affrontement violent entre deux mondes : ceux qui ont une place et ceux qui la cherchent, aussi bien maritalement que professionnellement. Cette pièce présente une nouvelle occasion d'examiner comment fonctionnent les mécanismes de « mise à la marge », de questionner ce qu'il en est de la norme. Peut-être y a-t-il un lien entre la fin de cette pièce qui se termine dans un hôpital psychiatrique de fantaisie, le centre d'hydrothérapie, et *Kliniken*.

Vous voyez un lien direct parce que *Les Fiancés de Loches* se passe en partie dans un hôpital psychiatrique et parce que les actions insensées sont menées jusqu'au bout, jusqu'au délire ?

Oui. Directement se pose la question de la santé mentale : qui est sain, qui ne l'est pas ?

Qu'est-ce qu'est l'autre ?

Qu'en est-il de la parole délirante, de l'« insensé » ? C'est comme si c'était une énorme didascalie pour tout le théâtre de Feydeau, et en même temps, cette pièce de jeunesse annonce la fin de la vie de l'auteur qui s'achèvera à l'hôpital psychiatrique de Rueil-Malmaison...

Vous avez décidé de transposer cette pièce dans un contexte contemporain ; que pouvez-vous dire sur ce parti pris ?

D'habitude, je suis assez critique par rapport à ce type de démarche d'actualisation, que je trouve même vulgaire lorsqu'elle est appliquée à Racine, à Molière, voire à Shakespeare. Je trouve que c'est une façon de traiter l'emballage et que parfois il est préférable d'historiciser les œuvres, de montrer la distance qui nous sépare d'elles, et que si elles nous touchent, si elles nous parlent, si elles sont contemporaines, il est intéressant d'en montrer aussi les écarts avec aujourd'hui. C'est dans cette tension là que s'organise le sens de lecture, à travers l'épaisseur du temps. Là, je n'ai pas eu envie d'opter pour cette manière.

Cela vous est apparu d'emblée à la lecture ?

Oui et c'est probablement la lecture du premier acte qui se passe dans une agence de placement, qui a induit le geste global. Quelle est ma place ? C'est, en gros, ce que dit cette pièce. Il m'est apparu assez vite qu'il y avait un équivalent massif avec une ANPE, et que ce qui était en germe dans la société au début du siècle précédent s'est développé et a atteint son paroxysme aujourd'hui. C'est une pièce du tout début du capitalisme, que nous montons au moment où le capitalisme financier est en crise. Le séjour parisien de nos trois Lochois les mènera de l'ANPE, au premier acte, jusqu'au centre d'hydrothérapie mentale au troisième. De la non inscription sociale et de l'inadaptation au traitement proche de ceux de Charcot.

À la lecture du texte, on sent que c'est une écriture de la fin du XIX^e siècle, la langue des personnages n'est pas actuelle; comment allez-vous jouer de ce contraste?

Le champ sémantique n'est pas le même. Bien sûr que ce n'est pas la même langue, mais ce sont des acteurs d'aujourd'hui, je ne vais pas leur demander de parler comme des acteurs d'il y a un siècle. L'acteur est éminemment contemporain. Donc, travailler au plus proche des personnes, des êtres, travailler sur « l'être-là » de l'acteur. Essayer de ne pas se faire une idée préconçue de ce qu'est ce théâtre, c'est-à-dire de ne pas « jouer du Feydeau »; les acteurs n'ont pas à jouer du Feydeau, ils ont à jouer des situations, ils ont à jouer des rapports, ils ont à comprendre ce qu'ils racontent ; le piège dans ce type d'écriture c'est d'être nourri d'un imaginaire collectif réducteur. D'autre part, le fait d'enlever les costumes soi-disant d'époque, attendus en tout cas, de se placer dans un espace de fantaisie tant pour la scénographie que les costumes, participe à la mise à nu de l'écriture de Feydeau.

Justement par rapport aux acteurs, vous travaillez ici avec, entre autres, Abbès Zahmani, Zakariya Gouram et Mounir Margoum. S'agissait-il pour vous de faire appel à nouveau à des acteurs avec qui vous aimez travailler, sans souci de leurs origines, ou cela s'inscrit-il d'une certaine manière, dans votre volonté de « tirer » la pièce vers nous, vers aujourd'hui?

Les deux. Comment dire? Qu'est ce qui fonde notre histoire et qu'est-ce que c'est qu'être français aujourd'hui? Est-ce que c'est le rapport à la langue, la couleur de peau, l'origine, ou l'apparence ? Pendant longtemps je pensais que l'on ne pouvait pas dépasser les signes que produit un corps sur un plateau, et en fait, j'en suis de moins en moins sûr. Simplement, aujourd'hui, mon regard n'enregistre plus ce type d'apparence, je crois que c'est essentiellement le rapport à la langue qui fonde l'espace de la fiction. Pour Mounir, ou Zak, par exemple Feydeau fait partie de leur construction imaginaire et de leur *background*. Cependant, malgré moi, malgré eux, la présence des corps de Mounir et Zakariya peut créer du sens. Lorsque Feydeau écrit *Les Fiancés de Loches*, il met en avant l'opposition du monde rural et de la société bourgeoise, il en montre les frottements. Aujourd'hui l'opposition est probablement plus marquée entre les Français issus de l'immigration et ceux dits « de souche ». Ce frottement nomme la pièce puisque la question essentielle qu'elle soulève est bien celle de la place que la société des « inclus » accorde aux autres.

Cependant, lorsqu'on a monté *Bérénice*, le fait qu'Antiochus soit vraiment figuré comme un prince arabe (Hammou Graïa) a été pointé par très peu de personnes; j'en étais même surpris alors que je ne crois pas que cela ait été monté si souvent de la sorte. Peut-être que les spectateurs ne sont pas aussi fermés, aussi obtus dans leurs lectures que ce que l'on pourrait penser.

Vous avez choisi de travailler pour ce spectacle avec des résidents du CASH (Centre d'accueil et de soins hospitaliers de Nanterre). Comment ce désir s'est-il inscrit dans le projet?

Ce choix prolonge une pratique, le travail qui se fait dans ce théâtre. Il se trouve qu'un atelier-théâtre se poursuit au CASH depuis plusieurs années. D'une part, des acteurs de la maison, que ce soit Alain Fromager, Éric Caruso, Chad Chenouga, qui fait un film, ou moi-même, sont intervenus au CASH, d'autre part les résidents viennent assister à des répétitions, voir des spectacles...

Ainsi lorsque s'est posée la question de recherche de figurants, je me dis : plutôt que d'aller chercher des figurants dans Nanterre ou à l'ANPE, travaillons avec les gens de cet hôpital. Alors peut-être leur présence rajoutera encore une couche à la lecture de la pièce. Les trois Lochois arrivent à Paris dans un univers dans lequel ils sont perdus... Le groupe du CASH vivra la même situation sur ce plateau, en recherche dans un espace qui ne leur est pas a priori octroyé. Je souhaite travailler sur la tension entre la présence de ces êtres que l'on convoque sur le plateau et les espaces dans lesquels ils se trouvent. Ce sont des espaces dans lesquels une partie des corps sont des corps étrangers, des corps déplacés. Le déplacement est une des figures du rire chez Feydeau.

L'écriture de Feydeau, on le sait, tient de la mécanique implacable; partez-vous du principe qu'il ne faut rien toucher au texte?

Ça, le plateau va nous le dire, mais j'ai un peu l'impression que oui. Je pense qu'on ne peut pas toucher grand-chose, puis je ne vois pas pourquoi on toucherait. Dans la mesure où tout se répond, où tout se tient, où tout est articulé, c'est comme si on enlevait dans un mécanisme d'horlogerie une pièce, une poulie, un engrenage. La langue fonctionne sur un mode d'enchaînement, les phrases sont enchaînées les unes aux autres, un mot entraîne un autre; ça ne passe pas par de la pensée, la parole est toujours première; ce ne sont pas des êtres qui pensent, ce sont des êtres en état de parole, ils se mettent dans une certaine situation et sont quasi en état d'improvisation permanente; en tout cas, c'est l'impression que je voudrais obtenir. Ce serait totalement réussi, me semble-t-il, si les spectateurs sortant de la représentation disaient: «ce soir, on a assisté à une impro»... D'où la difficulté de travail, probablement, c'est-à-dire d'arriver à produire un espace de liberté à partir de la contrainte de l'écriture. Peut-être que d'aucuns ont une vision de la mécanique comme d'une chose trop rigide... Une mécanique doit être huilée, d'autant plus si elle se doit d'être rapide.

Alors justement, la notion de rythme, est-ce, pour vous, le principe premier pour aborder et travailler ce genre de pièce?

Non, je pense qu'il convient comme d'habitude de chercher ce qu'il en est des rapports et des situations; et c'est à l'intérieur des rapports et des situations, dès lors qu'ils sont posés de façon juste, que se dégagent les rythmes.

Dans le théâtre public en général, il y avait jusqu'à récemment beaucoup de présupposés et d'a priori sur Feydeau, moins maintenant, parce qu'il est un peu plus souvent monté... Tout comme à l'université, c'est un auteur qui est cité mais sur lequel on ne se penche pas: c'est le théâtre de vaudeville, on sait que ça existe, mais on le laisse de côté...

Oui, mais c'est parce que le théâtre français est fortement empreint de littérature. Feydeau, c'est un genre qui a pu être considéré comme mineur. La fascination de la France pour la littérature et le bien-écrit fait que c'est un théâtre qui n'a pas toujours été considéré justement.

Mais parfois, il faut du temps pour regarder différemment les écritures. Le même phénomène est observable pour Pagnol ou le roman policier: il y a une partie du polar qui est regardée comme mineure, alors que l'on sait très bien que le polar nous en apprend sur le monde dans lequel on est, parfois tout autant que des sommets de littérature. Là, c'est évident que sur notre histoire et ce qu'il en est de la société bourgeoise, Feydeau nous en apprend plus que beaucoup d'autres.

On peut parler chez Feydeau d'un regard vraiment acéré sur ses contemporains, peut être même désabusé, voire désespéré...

Son œuvre se place dans l'espace du pathologique. Quelle est la pathologie de la bourgeoisie française?

Ce regard très acéré est assez impitoyable...

On peut observer le même phénomène à propos des films de Chaplin, de Tati: il y a une matière qui est joyeuse et désopilante, et quand on y repense, quelques jours après, les impressions qui nous assaillent évoquent un état de solitude absolue. Mais au moment où l'acteur le joue, je ne pense pas qu'il faille forcément lui ramener à la conscience cet état de solitude, parce qu'il va se mettre à jouer autre chose. Il ne va pas jouer la cause mais l'effet. Dès lors, le risque existerait de produire un commentaire de l'œuvre, au lieu de lui donner vie.

Est-ce qu'on aborde les choses différemment quand on travaille pour la Grande Salle des Amandiers?

La dimension du plateau et la capacité d'accueil des spectateurs, comme toutes les grandes salles, appellent un répertoire large et plus ouvert, mais, pour la réalisation du spectacle: non, je ne me pose pas la question.

Pour Gilles Taschet, le scénographe, peut-être, cela change les choses...

Même pas. On s'est beaucoup posé la question sur *Détails*, on aurait pu le faire dans la Grande Salle. *Kliniken*, on l'a joué dans des salles en tournée, par exemple à Nantes, à Nice, à Grenoble, qui sont de très grands plateaux, ça a fonctionné tout à fait bien. Après, ce sont les conditions économiques de la représentation: pour un répertoire contemporain, c'est évidemment plus difficile de mobiliser mille spectateurs par soir pendant un mois et demi, que pour des œuvres plus repérées du grand public. Le choix de telle ou telle salle est donc tout autant dicté par les conditions de réception des oeuvres que par des choix esthétiques.

Dans *Les Fiancés de Loches*, il n'y a pas tant de portes qui claquent, en fait...

Dans beaucoup de pièces de Feydeau, il n'y en a pas tant qui claquent, mais on a cette image-là. Encore une fois la difficulté inhérente à cette écriture consiste bien à articuler la mécanique du langage et le concret des situations mettant aux prises des êtres, pour certains d'entre eux, hystériques. Des corps agités, des êtres soumis à des soubresauts, qui semblent avoir des électrodes dans les fesses.

Ils ne sont pas maîtres de grand-chose...

Ils ne sont pas maîtres de grand-chose et ils sont pris dans des tourbillons en permanence, mais ces tourbillons partent de situations absurdes dans lesquelles ils se trouvent, par leurs propres désirs. Et à partir de là, la machine s'affole, et chacun essaie de mettre des mots pour combler cet affolement, alors qu'en fait, ils précipitent la catastrophe... En gros, ce serait ça la mécanique à trouver.

Plus on en dit dans l'espoir d'en sortir, plus on s'enfonce, mais on continue à dire...

Et c'est cet affolement là qu'il faudra mettre en jeu sur le plateau.

Propos recueillis par Katia Hernandez, Décembre 2008

Georges Feydeau (1862-1921)

Il est l'auteur dramatique qui, s'emparant du vaudeville là où l'avait laissé Labiche, porte le genre vers une sorte de perfection. Il est le fils de Léocadie Bogaslawa Zelewska et de l'écrivain Ernest Feydeau. Très jeune, Georges Feydeau néglige ses études pour se consacrer au théâtre. Dès l'adolescence, il commence à écrire des pièces en un acte et des monologues qu'il interprète lui-même ou qu'il fait jouer par des acteurs célèbres dans les salons littéraires parisiens. Il est très prolifique.

Sa première pièce, *Par la fenêtre*, est jouée pour la première fois en 1882, alors qu'il a 19 ans. Et c'est *Tailleur pour dames*, qui est fort bien accueillie en 1886 au Théâtre de la Renaissance, qui lui vaut les encouragements de Labiche. Si les années qui suivent s'avèrent difficiles, la consécration vient en 1892 avec les pièces *Monsieur chasse*, *Le Dindon*, *La Dame de chez Maxim*, *La Puce à l'oreille*, *Occupe-toi d'Amélie*, *Champignol malgré lui* et *Le Système Ribadier*. Feydeau renouvelle le genre du vaudeville par une étude plus approfondie des personnages. Il se moque notamment de la médiocrité des existences bourgeoises, qu'il tourne en ridicule. Le rythme de travail de Feydeau est toujours très soutenu : il écrit plusieurs pièces par an et les met lui-même en scène dans les théâtres des Grands Boulevards, quartier qu'il écume en noctambule effréné, de cafés en restaurants, après le théâtre, observant avidement tout et tous, trouvant là ce qui l'inspire. Feydeau compose ensuite des comédies *La main passe* en 1907 et des pièces en un acte *Feu la mère de Madame* en 1908, *On purge bébé* en 1910, *Léonie est en avance* et *Mais n'te promène donc pas toute nue!* en 1911, *Hortense a dit «J'm en fous !»* en 1916. La veine semble alors se tarir, et Feydeau cesse d'écrire en 1916.

Il achève son existence à l'âge de 58 ans, après avoir été interné deux ans dans une maison de santé à Rueil-Malmaison pour troubles psychiques dus à la syphilis. Il est enterré le 8 juin 1921 au cimetière Montmartre. C'est Robert de Flers, président de la Société des auteurs, qui fait son éloge funèbre.

Jean-Louis Martinelli

En 1977, il fonde sa compagnie, le Théâtre du Réfectoire à Lyon et crée entre autres :

1980 *Le Cuisinier de Warburton* d'Annie Zadek

1981 *Barbares amours* d'après *Electre* de Sophocle et des textes de Pier Paolo Pasolini

1982 *Pier Paolo Pasolini* d'après l'œuvre de Pier Paolo Pasolini

1983 *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill

En 1987, il est nommé directeur du Théâtre de Lyon et met en scène notamment :

1990 *La Maman et la putain* de Jean Eustache

1992 *L'Eglise* de Louis-Ferdinand Céline; *Impressions-Pasolini* d'après Pier Paolo Pasolini (Variations Calderón)

1993 *Les Marchands de Gloire* de Marcel Pagnol

En 1993, il est nommé directeur du Théâtre National de Strasbourg et met en scène notamment :

1995 *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès; *Voyage à l'intérieur de la tristesse* de Rainer Werner Fassbinder; *L'Année des treize lunes* de Rainer Werner Fassbinder

1997 *Andromaque* de Jean Racine; *Germania 3* de Heiner Müller

1998 *Œdipe le Tyran de Sophocle*, version de Friedrich Hölderlin, traduction Philippe Lacoue-Labarthe

2000 *Phèdre* de Yannis Ritsos; *Catégorie 3:1* de Lars Norén

En 2002, il prend la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers et crée :

2002 *Platonov* de Tchekhov; *Jenufa* de Janacek (opéra) ; *Mitterrand et Sankara* de Jacques Jouet

2003 *Andromaque* de Jean Racine

2004 *Médée* de Max Rouquette; *Une Virée* d'Aziz Chouaki

2005 *Schweyk* de Bertolt Brecht; *En Tripp i Alger* d'Aziz Chouaki

2006 *La République de Mek-Ouyes* de Jacques Jouet ; *Bérénice* de Jean Racine

2007 *Kliniken* de Lars Norén; *Zanetto* de Pietro Mascagni et *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo (opéra)

2008 *Mitterrand et Sankara* de Jacques Jouet; *Détails* de Lars Norén; *Médée* de Max Rouquette

2009 *Les Coloniaux* d'Aziz Chouaki

Informations pratiques

Le TNP hors les murs au Studio 24 - Villeurbanne

Studio 24, 24 rue Émile-Decorps 69100 Villeurbanne, 04 78 03 30 30

Calendrier des représentations

Mai: Mardi **12**, mercredi **13**, jeudi **14**, vendredi **15**, samedi **16**, mardi **19**, mercredi **20** à 20h00
dimanche **17** à 16h00

Location ouverte. Prix des places : **23€** plein tarif; **18€** tarif abonné et tarif groupe (10 personnes minimum); **13€** tarif réduit (moins de 26 ans, demandeurs d'emploi, RMistes, professionnels du spectacle, tarif découverte également réservé aux villeurbannais).

Renseignements et location **04 78 03 30 00** et www.tnp-villeurbanne.com

Accès au Studio 24: Métro ligne A, arrêt Cusset, sortie rue Pierre-Baratin (environ 10 mn. à pied),

Bus n° 11 ou **C3**, arrêt Cyprien Léon-Blum (5 mn. à pied), ou **n° 38**, arrêt Gare de Villeurbanne
Tram T3, arrêt Gare de Villeurbanne (10 mn. à pied)

Voiture: depuis le TNP, rejoindre la place Grand-Clément, prendre la rue Léon-Blum, puis la rue Émile-Decorps. Par le périphérique, sortir à Villeurbanne-Cusset-Gratte-Ciel

Mardi 18 avril 2009 de 12 h 30 à 13 h 30, à la Médiathèque de Vaise, entrée libre

Dans le cadre de Gourmandises de Vaise Lecture-rencontre autour du spectacle

Mardi 28 avril 2009 à 19 h 00, à la Librairie Passages Lyon 2^e, entrée libre

Lecture-rencontre autour du spectacle