



folio  
THÉÂTRE

# Georges Feydeau

## Occupe-toi d'Amélie !

*Édition de Romain Piana*



COLLECTION  
FOLIO THÉÂTRE



Georges Feydeau

# Occupe-toi d'Amélie !

*Édition présentée,  
établie et annotée  
par Romain Piana*

Maître de conférences à la Sorbonne nouvelle

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2018.

*Couverture : Danielle Darrieux dans Occupe toi d'Amélie,  
film réalisé par Claude Autan Lara, 1948.*

*Photo Collection Christophel*

© Lux Compagnie Cinématographique de France / Lux Film.

## PRÉFACE

*Quand Feydeau fait jouer Occupe-toi d'Amélie !, mi-mars 1908, il est déjà au faite de la consécration dans le genre dont il s'est fait le spécialiste : les journaux rendent compte les uns après les autres de la dernière création du « roi » ou du « prince » du vaudeville, qui collectionne les grands succès depuis Monsieur chasse ! et Champignol malgré lui (1892). Comme cette dernière pièce, Occupe-toi d'Amélie ! est créé au théâtre des Nouveautés, salle à laquelle Feydeau est particulièrement attaché et où il a plusieurs fois triomphé, avec L'Hôtel du Libre-Échange (1894), La Dame de chez Maxim (1899), La main passe (1904). Il y retrouve des acteurs avec lesquels il travaille depuis des années, comme sa muse Armande Cassive, créatrice du rôle de la Môme Crevette et qui sera Amélie, ou le grand comique Alexandre Germain, vedette masculine de la troupe, inoubliable Champignol et fidèle interprète de l'auteur.*

*Les premiers grands succès de Feydeau lui ont permis de redorer le blason du vaudeville, genre le plus représenté au XIX<sup>e</sup> siècle, mais concurrencé par l'opérette et de*

*plus en plus décrié*<sup>1</sup>. *Forme légère de spectacle musical jusque dans les années 1860 – le terme désigne à l'origine une chanson sur un air connu –, le vaudeville a perdu ses couplets à la faveur de la libéralisation des théâtres après 1864, et oscille entre deux tendances, celle de la succession lâche de scènes comiques et de mœurs (c'est le vaudeville dit « à tiroirs »), et celle d'une intrigue fortement ficelée multipliant les méprises et quiproquos (vaudeville « structuré*<sup>2</sup> *»). C'est cette dernière voie que suit Feydeau, reprenant les principes de la « pièce bien faite » mis en place par Eugène Scribe au début du siècle et, plus récemment, les procédés de « ficelier » d'un Victorien Sardou puis d'un Alfred Hennequin, virtuose de la composition comique. S'il a médité l'œuvre de Labiche et sa force de caractérisation des personnages, il pousse à l'extrême les jeux de combinatoires et les mécanismes de l'intrigue, avec une efficacité vertigineuse, déployant un art du dialogue vif et précis et une maîtrise méticuleuse des effets scéniques. Dernière grande comédie-vaudeville de Feydeau – il se tournera par la suite vers la farce conjugale grinçante –, Occupe-toi d'Amélie ! reçoit un accueil enthousiaste de la critique et du public, tenant l'affiche de longs mois, presque immédiatement reprise en province et à l'étranger.*

*La pièce a, de fait, un air de familiarité avec les chefs-d'œuvre antérieurs de l'auteur d'Un fil à la patte : situations aussi invraisemblables qu'amenées avec une logique apparemment imparable, rigueur de construction*

1. Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 291-295.

2. Voir Henry Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1986, p. 74.



*et enchaînement de quiproquos virant à l'absurde, répétitions virtuoses, intrigue largement centrée sur des thèmes scabreux, personnages à la fois mécanisés et croqués sur le vif, impersonnalité comique et éclairs de satire sociale, formules incongrues et frappantes, « mots » hilarants et définitifs, indications scéniques millimétrées, et jusqu'à cet art de la « scie » qui attache irrémédiablement une phrase quasiment inepte au souvenir d'une œuvre ; « Il habite la Hollande, mais il est d'Anvers », le distinguo de Marcel Courbois est à Occupe-toi d'Amélie ! ce que le fameux « Et allez donc ! c'est pas mon père ! » de la Môme Crevette est à La Dame de chez Maxim. Mais ces continuités ne peuvent masquer quelques inflexions : à l'image de son premier acte, qui s'attarde à décrire le personnage éponyme, la cocotte Amélie, dans son intérieur et son milieu, Feydeau s'attache plus que de coutume à caractériser ses personnages, esquissant, toujours sur le mode ironique et sarcastique, quelques touches réalistes. Élargissant l'art de la méprise et du quiproquo jusqu'à faire vaciller la fiction dramatique, il exhibe à plaisir l'hypocrite théâtralité des institutions sociales de la Belle Époque et de leurs dessous.*

Le « Vaucanson » du vaudeville à l'œuvre :  
mécaniques du rire

*Au lendemain de la première, la critique célèbre à l'envi la maîtrise exceptionnelle de la construction comique de Feydeau. L'écrivain Jean Richepin s'avoue ainsi « pétri-fié d'admiration devant le mathématicien, l'horloger, l'ingénieur, le Vaucanson, le Blaise Pascal, l'Edison, le thaumaturge, le Demiurge qui invente, rêve, combine,*

*construit, remonte, fait marcher imperturbablement et impeccablement une machine aussi compliquée, aussi miraculeuse, aussi parfaite<sup>1</sup> ». De fait, il est frappant de voir avec quel art et quelle efficacité Feydeau combine des données dont l'inspiration vient probablement en partie d'ailleurs, quand il ne recycle pas des situations et des effets déjà éprouvés dans ses propres pièces. Voici comment il présente lui-même le point de départ de l'intrigue :*

Marcel Courbois est l'amant de Mme Irène de Prémilly. Or il est à la côte<sup>2</sup> et pour entrer en possession de la fortune que lui a laissée son père, il faut qu'il se marie. Que fait-il ? Il imagine d'écrire à son parrain Van Putzeboum qui habite la Hollande et qui a reçu la fortune en fidéicommiss, qu'il est sur le point de convoler et pour appuyer son dire, il joint à la lettre le portrait de la maîtresse de son ami Étienne de Milledieu, Amélie dite d'Avranches. Mais la chose n'a pas passé aussi facilement qu'il l'espérait et Van Putzeboum a fait le voyage exprès pour s'assurer que tout cela est bien vrai. Marcel Courbois, affolé, court donc chez Amélie et la supplie d'entrer dans la supercherie et d'accepter qu'il la présente comme sa fiancée. Ainsi est fait. Étienne de Milledieu, qui part pour faire vingt-huit jours, donne son consentement, heureux de confier sa maîtresse à Marcel de l'amitié duquel il est sûr<sup>3</sup>.

1. Jean Richepin, « Théâtre des Nouveautés. *Occupe-toi d'Amélie* », *Comœdia*, 16 mars 1908.

2. Désargenté.

3. Georges Feydeau, Résumé d'*Occupe-toi d'Amélie !*, manuscrit non daté, BnF, Département des Manuscrits, NAF 28235, premier don, pièces de théâtre, carton 2. Le texte complet est reproduit en annexe dans le Dossier accompagnant la présente édition.

*Il est fort probable que les deux idées fondamentales de l'intrigue – un ami qui prête sa compagne pour simuler un mariage, un homme qui confie, pour la surveiller, sa maîtresse à un camarade de confiance – ne soient pas de l'invention de Feydeau, qui, comme de nombreux autres vaudevillistes, n'hésite pas à partir de situations déjà éprouvées au théâtre pour les exploiter à leur tour<sup>1</sup>. Elles lui permettent quoi qu'il en soit de développer les deux tendances classiques du vaudeville qu'il sait manier de main de maître et qu'on trouve abondamment dans sa production antérieure, la pièce à quiproquo et la pièce à adultère. Dans le résumé en perspective cavalière qu'il donne de l'acte I, Feydeau commence par ce qui constitue l'intrigue principale à ses yeux : le héros, Marcel, obligé d'inventer et de faire exister aux yeux de son parrain – qui sera la victime principale du quiproquo – un mariage en trompe-l'œil, et d'emprunter, pour ainsi dire, la femme de son meilleur ami. Le titre de la pièce, en revanche, ne se justifie que par l'intrigue secondaire, qui semble être parallèle à la première et aller dans la même direction : elle concerne les mêmes personnages et il n'y a pas à première vue d'opposition fondamentale entre prêter sa maîtresse et la confier. L'intrigue principale ne se met en place que progressivement dans le premier acte, tout d'abord avec l'annonce (fausse) du prochain mariage d'Amélie et Marcel par Irène, venue affolée essayer de tirer les choses au clair avec la cocotte, puis avec l'arrivée de Marcel lui-même. Selon ses principes de*

1. Sur la dette probable de l'œuvre à *Prête-moi ta femme !* de Maurice Desvallières (1883) et à *Nono* de Sacha Guitry (1905), voir la Notice.

*composition habituels<sup>1</sup>, Feydeau pratique une exposition graduelle avec un art consommé des préparations. Le portrait social et familial d'Amélie, qui habite avec son père, l'ancien gendarme Pochet, et son jeune frère Adonis dont elle a fait son domestique, est l'occasion d'ajouter un troisième fil à l'action : le prince de Palestrie, dignitaire slave folklorique qui l'a remarquée dans un gala, fait savoir par son aide de camp qu'il cherche à obtenir ses faveurs, moyennant des largesses conséquentes que la jeune cocotte semble ne pas vouloir dédaigner. Le premier acte constitue ainsi, comme dans tout vaudeville bien fait depuis Scribe, une exposition progressive et complète, qui s'achève sur le chassé-croisé comique des trois intrigues : après la présentation d'Amélie en « fiancée » au parrain Van Putzeboum, le prince de Palestrie fait son entrée tandis qu'Étienne et Amélie se sont retirés dans la chambre pour se faire un « bon petit adieu [...] bien intime ».*

*C'est à l'acte II, le plus virtuose, que les différents fils se nouent et précipitent la crise. La chambre de Marcel, où il s'est retrouvé avec Amélie après une nuit de fête à Montmartre, va être le théâtre d'une série de visites inopportunes et de rencontres intempestives, contre lesquelles Marcel, avec l'aide plus ou moins efficace de sa complice, tentera de faire front, afin d'assurer la réussite du quiproquo qui doit lui apporter la fortune d'une part, et de masquer la faillite de la mission de confiance de l'autre. En effet, le héros est victime – comme déjà le docteur Petypon au début de La Dame de chez Maxim – d'une amnésie postalcoolique, qu'il partage avec sa compagne de virée nocturne. Il la découvre à*

1. Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, seconde partie, « l'exposition ».

*ses pieds, dans son lit, tout aussi surprise que lui d'être là<sup>1</sup>. Tous deux réussissent à reconstituer les événements de leur soirée, mais quant à savoir comment ils se sont retrouvés couchés ensemble et s'ils ont ou non consommé – et donc trahi Étienne –, impossible. Il n'empêche, l'adultère probable devient adultère de fait dès qu'Irène vient rejoindre son amant : il faut à tout prix empêcher qu'elle ne voie Amélie. Ce premier danger est facilement (du moins dans la logique vaudevillesque de Feydeau) désamorcé : il suffit qu'Amélie se cache sous le lit, puis qu'elle réussisse à faire fuir Irène. Elle a recours à un truc farcesque, recyclé de La Dame de chez Maxim : profiter de la peur des fantômes d'Irène pour l'effrayer. Tout comme la Môme Crevette faisait croire à une apparition à Mme Petypon, Amélie fait bouger le couvre-lit et fabrique une vision terrifiante. Mais le répit est de courte durée : les menaces vont se succéder, une complication étant en effet intervenue dans chacune des intrigues. Amélie tout d'abord, par une erreur d'adresse postale, fait venir le prince chez Marcel. Van Putzeboum, par ailleurs, revient à Paris et annonce qu'il restera jusqu'au mariage, différant le voyage qui devait l'en empêcher : voilà le plan de fortune de son filleul dans l'impasse. Étienne, enfin, revient deux semaines plus tôt que prévu de ses vingt-huit jours de période militaire et risque donc de découvrir la trahison d'Amélie et Marcel.*

*Le deuxième acte est ainsi celui de tous les dangers : si Van Putzeboum ni Pochet ne s'offusquent guère de*

1. On reconnaît le point de départ de *L'Affaire de la rue de Lourcine*, à ceci près que, dans le vaudeville de Labiche (1857), c'étaient deux hommes qui se retrouvaient dans le même lit après un banquet d'anciens élèves trop arrosé...

*trouver Amélie en petite tenue chez Marcel, il faut en revanche éviter que le parrain belge ne rencontre le prince – car c'en serait fini de l'image virginale de la « jeune fille » [sic] qu'il croit être la future de son filleul – et ne raconte à Étienne, qui lui a été présenté comme le cousin d'Amélie, l'incartade du jeune couple. Le premier risque est évité in extremis – en cachant le prince dans la salle de bains ; le second ne résiste pas au quiproquo ni à la balourdise de Van Putzeboum, qui croit faire une confidence amusante au cousin alors qu'il est en train de dévoiler la tromperie à l'amant. À deux doigts de faire éclater sa colère – et donc de faire écrouler aussi le plan de Marcel pour obtenir la fortune désirée –, Étienne se retient, dissimule, et propose à son ami de l'aider à résoudre l'équation impossible qui le tourmente : donner un mariage qui paraisse vrai au vieux parrain, mais qui soit joué par un faux maire. Solution en réalité à double fond : le coup de main providentiel est une vengeance, et le trompeur va se retrouver trompé.*

*L'acte III enchaîne en effet résolutions et renversements. Un premier tableau nous transporte dans une vraie salle des mariages où se donne une cérémonie que les protagonistes et toute la noce tiennent pour factice, mais qui s'avère réelle : à son issue, Marcel et Amélie sont bel et bien mariés, ce qu'Étienne ne se privera pas d'annoncer avec jubilation à son ami indélicat. L'affaire Van Putzeboum est ainsi close : le parrain viendra, à la toute fin de la pièce, donner son chèque au filleul. Reste à terminer le vaudeville de l'adultère découvert, qui s'est pour l'instant – tout à fait paradoxalement – mué en mariage, un mariage intolérable pour Marcel. L'intrigue avec le prince en donnera les clés : rentré chez Amélie lui annoncer la mauvaise nouvelle de leur*

*mariage, Marcel la trouve en tenue légère avec l'Altesse en caleçon. Il n'y a plus qu'à faire disparaître les habits princiers et constater ce nouvel adultère pour annuler le mariage. La manœuvre échoue pour des raisons d'immunité diplomatique. Mais Étienne commet l'erreur de venir savourer son triomphe : sous la menace de Marcel – qui recycle explicitement une scène d'Un fil à la patte –, il doit donner ses vêtements au prince et se retrouve pris – à tort ! – en flagrant délit d'adultère. Marcel peut divorcer et la pièce s'achever par un ironique retour au point de départ.*

*Sous le strict angle de la mécanique, Occupe-toi d'Amélie ! combine ainsi trois intrigues, deux principales et une secondaire, qui s'alimentent l'une l'autre, et produisent les incidents comiques habituels à la dramaturgie vaudevillesque de Feydeau, fondée sur les quiproquos, les rencontres intempestives et l'évitement des catastrophes. Comme le note Violaine Heyraud, la pièce fonctionne sur une suite de bons tours : par l'annonce du faux mariage, le parrain est farcé (acte I) ; par la vraie-fausse consommation du faux mariage, Amélie et Marcel farcent les autres personnages (acte II) ; par le vrai-faux mariage, Étienne farce à son tour tous les autres (acte III, premier tableau) ; enfin, par les deux flagrants délits, vrais puis faux, Marcel finit par farcer Amélie et Étienne. Une telle structure, somme toute, reste assez élémentaire, loin de la complexité des enchaînements virtuoses que Feydeau a su déployer dans certains de ses grands vaudevilles précédents, L'Hôtel du Libre-Échange ou La Puce à l'oreille, par exemple. Occupe-toi d'Amélie ! n'en regorge pas moins de petites péripéties, de gags et d'incidents comiques – depuis la gifle donnée par Amélie à Adonis et aussitôt retournée*

*jusqu'à la « loupe » du maire du huitième arrondissement, en passant par les apartés d'Amélie cachée sous le lit où s'ébattent Marcel et Irène –, mais ceux-ci ont tendance à se développer de manière autonome. La multiplication des péripéties et la répétition des réactions des personnages à chacune d'entre elles masquent une simplification de la « machinerie » de l'auteur, qui tendrait dès lors davantage, par toute une série de dilutions, vers la comédie de mœurs ou le boulevard<sup>1</sup>.*

## Archétypes comiques et types sociaux

*Feydeau a toujours cherché à caractériser a minima ses personnages, qui sont rarement de simples types ou fantoches, mais s'appuient sur un fond d'observation sociale, résumé la plupart du temps à quelques traits d'autant plus percutants qu'ils sont concis. Edmond Stoullig, à propos du ménage Ferrailon, tenancier de l'hôtel du Minet-Galant dans La Puce à l'oreille, parle par exemple d'un « couple croqué à la Maupassant » et « en quelques répliques, [...] cinématographié pour toujours<sup>2</sup> ». La référence à l'auteur d'Une vie n'est pas si étonnante qu'il y paraît : comme l'a montré Violaine Heyraud, Feydeau partage avec les naturalistes un intérêt pour les déterminismes sociaux qui fonderaient quelque chose comme une « méthode expérimentale » pour le vaudeville<sup>3</sup>. Il en énonce lui-même les principes*

1. Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 219-229.

2. Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1908-1909*, Paris, Paul Ollendorff, 1909-1910, p. 411.

3. Violaine Heyraud, *op. cit.*, p. 241 sq.



*généraux dans un entretien paru le jour même de la première d'Occupe-toi d'Amélie ! :*

[...] je remarquai que les vaudevilles étaient invariablement brodés sur des trames désuètes, avec des personnages conventionnels, ridicules et faux, des fantoches. Or, je pensai 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, je m'efforçais, après une exposition de comédie, de les jeter dans des situations burlesques<sup>1</sup>.

*Dans Occupe-toi d'Amélie !, précisément, la part d'observation réaliste paraît prendre, par rapport aux vaudevilles précédents, une dimension plus importante – prélude peut-être au tournant constitué par les farces conjugales qui représenteront bientôt, et dès sa pièce suivante, Feu la mère de Madame, l'essentiel de la production de Feydeau. Non que les archétypes comiques soient absents de la pièce, qui tire au contraire sa force de son ancrage dans la tradition vaudevillesque et dans les invariants de l'histoire du genre, mais ces types se fondent, jusqu'à s'y dissimuler, dans des portraits contemporains. Marcel Courbois et Étienne de Milledieu, par exemple, appartiennent à la lignée des jeunes gens amateurs de plaisir qui peuplent la comédie depuis l'Antiquité ; ils représentent la dépense sexuelle*

1. Georges Feydeau, « Comment je suis devenu vaudevilliste », *Le Matin*, 15 mars 1908.

*et pécuniaire, dont ils tentent de conserver la jouissance le plus longtemps possible, en rusant avec le principe de réalité qu'est l'insertion normée dans la société par le mariage, sanctionnée par l'héritage. Mais ce sont aussi de jeunes viveurs début-de-siècle, noceurs à la mode, maniant volontiers l'argot boulevardier, l'un, Étienne, aristocrate fortuné jouant les intermédiaires à la Bourse, l'autre, Marcel, jouissant d'une petite rente insuffisante pour son train de vie mais promis à un héritage de millionnaire. Le patronyme même de ce dernier – Courbois – le rattache à la mondanité parisienne et aux sorties élégantes au bois de Boulogne ; il rappelle celui d'un autre noceur, en voie de se ranger celui-là, Fernand de Bois-d'Enghien, héros d'Un fil à la patte. Pochet est une figure d'autorité paradoxale, pointilleux dans sa « dignité de père » mais tout aussi bien maqueur de sa fille ; modernisé sous les traits d'un ancien brigadier de police fasciné par les fastes monarchiques et les décorations, il n'en est pas moins le paterfamilias autoritaire mâtiné de proxénète, et par-dessus tout, comme son nom l'indique, prodigieusement attiré par l'argent – tous traits qu'on trouve déjà chez les « vieux » de Plaute. Van Putzeboum, s'il perpétue la tradition du père naïf berné, s'inscrit délibérément dans une veine comique plus récente, avec son onomastique fantaisiste évoquant les noms fantasques d'Offenbach, entre l'onomatopée et la demi-obscénité, et son accent anversoïse, source de délectables jeux phonétiques, qui l'inscrit dans la longue série des étrangers de vaudeville. Feydeau en rajoute dans cette veine avec le prince de Palestrie et son aide de camp le général Koschnadieff, à l'accent et à l'impénétrable sabir slavissants, qui viennent compléter la lignée des rastaquouères cosmopolites présents dans sa*

*propre œuvre – le général Irrigua d'Un fil à la patte, les Orcaniens de La Duchesse des Folies-Bergère, entre autres – tout comme ils hantent l'imaginaire « parisien » des années 1900.*

*Les lieux évoqués dans le texte – qui déterminent le milieu dans lequel évoluent les personnages – s'insèrent dans une topographie très balisée, proche de celle que fréquentait Feydeau lui-même. Bornée à l'est par la rue de Rivoli où habite Amélie, entre le Louvre et le Châtelet, elle déborde à l'ouest jusqu'au huitième arrondissement de Paris et à sa mairie, où curieusement a lieu le mariage alors que les deux « époux » habitent le premier. La rue Cambon où est installé Courbois, proche de la Madeleine et de ses magasins luxueux, est à peu près au centre de ce Paris des beaux quartiers, pas loin de la Comédie-Française, tout près du Boulevard. À ce Paris élégant de jour se superpose le Paris viveur de nuit, celui où l'on s'encanaille, le Montmartre où Amélie et Marcel vont faire la fête. Rien de particulièrement pittoresque dans cette géographie : c'est celle d'une « vie parisienne » célébrée par les journaux légers – le Gil Blas par exemple – et par les guides touristiques, qui fait voisiner les élégances de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie cosmopolite avec le demi-monde et sa société du spectacle. Ouvrons le Guide des plaisirs à Paris de 1908, on y retrouvera les grands boulevards, « rendez-vous de la "haute noce" », et la description de la « tournée de Montmartre » dans laquelle figurent tous les établissements où ont vadrouillé Marcel et Amélie. Voici par exemple l'Abbaye de Thélème où, après minuit, « l'on voit arriver, comme des papillons de nuit attirés par les lumières, les cocottes, les horizontales, les belles petites, les demi-mondaines que le Moulin-Rouge,*

*le Moulin de la Galette, les petits théâtres et les cabarets de la Butte ont laissées veuves », et dont certaines sont à la table « de jeunes gens à la moustache naissante ou de vieux messieurs très décorés<sup>1</sup> ». Comment ne pas songer, à lire cette évocation, à la bande à Bibichon, ces boulevardiers jeunes ou moins jeunes que Feydeau nous montre, à l'ouverture de la pièce, affublés, chacun, de leur « petite femme », ou à certaines des spectatrices du mariage aux surnoms sans équivoque, comme la petite Pâquerette qui fut danseuse au Moulin-Rouge ? C'est bien évidemment le milieu d'Amélie qui fait l'objet, dans la pièce, des notations les plus précises, quoique comme toujours fugitives.*

## La carrière d'une cocotte

*Ce n'est certes pas la première fois que Feydeau, à l'instar de nombreux auteurs du Second Empire et de la Belle Époque<sup>2</sup>, met en scène des femmes entretenues ou vénales, leurs amants et leur milieu particulier – comme la salle du restaurant Maxim où se déroule le deuxième acte de La Duchesse des Folies-Bergère. On a sou-*

1. *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, rue de Lille, 1908, p. 159.

2. Depuis *La Dame aux camélias* (1852) et *Le Demi-Monde* (1855) d'Alexandre Dumas fils ou *Les Filles de marbre* de Théodore Barrière (1853), les courtisanes sont un des types récurrents de la scène parisienne. On les trouve aussi bien chez Labiche (*Les Trente Millions de Gladiator*), chez Meilhac et Halévy – avec ou sans Offenbach – (*La Vie parisienne*, *Fanny Lear*), chez William Busnach (*Nana*, d'après le roman de Zola), que chez nombre de contemporains de Feydeau. Les personnages de cocotte sont par ailleurs monnaie courante dans les revues de fin d'année, au théâtre et surtout au café-concert.