

› Théâtre de l'Odéon

22 fév. › 31 mars. 07

L'Affaire de la rue de Lourcine

d'EUGÈNE LABICHE

avec en lever de rideau «Vingt-Six» de GEORGES COURTELINE

mise en scène JÉRÔME DESCHAMPS et MACHA MAKEÏEFF



› Afin de préparer vos élèves au spectacle, nous vous conseillons vivement de vous procurer dans la collection Parcours de Lecture, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, Eugène Labiche, par Sylvie Chalaye aux éditions Bertrand-Lacoste, dont vous trouverez des extraits dans ce dossier pédagogique.

Par ailleurs, nous vous informons de la sortie dans l'édition Folio plus de *L'Affaire de la rue de Lourcine* vers la mi-mars. Dès sa parution, cette nouvelle édition sera en vente à la librairie du Théâtre de l'Odéon.

› Service des relations avec le public
scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : 01 44 85 40 33 – scolaires@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : 01 44 85 40 39 – christine.biemel@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

› Tarifs : 30€ - 22€ - 12€ - 7.5€ (séries 1, 2, 3, 4)
tarif scolaire : 13€ - 7.5€ (séries 2, 3)

› Horaires
du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
(relâche le lundi)

› Odéon-Théâtre de l'Europe
Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon Paris 6°
Métro Odéon - RER Luxembourg

L'Affaire de la rue de Lourcine

mise en scène	Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff
décors et costumes	Macha Makeïeff
lumière	Dominique Bruguière et Roberto Venturi
scénographie	Cécile Degos
musiques	Oscar Straus, André Campra, Pascal Le Pennec, Jérôme Deschamps, Philippe Rouèche
arrangements	Pascal Le Pennec
accessoires	Sylvie Chatillon
avec (en alternance)	
Lenglumé	Luc-Antoine Diquéro
Mistingue	Arno Feffer, Dominique Parent
Norine	Lorella Cravotta, Marie-Christine Orry
Justin	Pascal Ternisien
Potard	Jean-Claude Bolle-Reddat
Madame Potard	Nicole Monestier
Un Grouillot / piano et trompette	Philippe Leygnac
Accordéon	Pascal Le Pennec
avec en lever de rideau	
Vingt-Six	
de	Georges Courteline
musique	Philippe Rouèche
accordéon	Pascal Le Pennec
avec, en alternance	Jérôme Deschamps, Arno Feffer, Dominique Parent et Jean-Claude Bolle-Reddat

Production Deschamps & Makeïeff, Théâtre de Nîmes et Grand Théâtre du Luxembourg
Spectacle créé le 17 janvier 06 à Nîmes

«Où est mon pantalon ?... Tiens ! je suis dedans !»

«Une bouffonnerie féroce et charmante [...], l'assassinat en belle humeur, quelque chose comme une tragédie jouée par des marionnettes et où les victimes reviendraient en ombres chinoises. [...] Quelle scélératesse spirituelle et fine ! Comme [le héros] prend vite son parti du meurtre commis et du meurtre à faire ! Il n'y a pas de degrés pour lui dans le crime. Il y descend quatre à quatre, gaiement, tranquillement, les mains dans les poches. C'est le philosophe de l'assassinat», notait Paul de Saint-Victor dans *La Presse* le 29 mars 1857. *L'Affaire de la rue de Lourcine* fut en effet salué dès sa création comme l'un des chefs-d'œuvre de Labiche. C'est qu'il s'agit de l'une des plus belles de ces absurdes enquêtes dont l'auteur d'*Un chapeau de paille d'Italie* a le secret. Qu'on en juge : Monsieur Lenglumé, «homme rangé», tient absolument à prendre part au banquet annuel des anciens élèves de l'institution Labadens, dont il fut «l'un des élèves les plus... médiocres...». Madame s'y est opposée. Qu'importe : simulant une migraine, Lenglumé est allé se coucher, puis a filé à l'anglaise pour rejoindre le restaurant. Seulement voilà – au lendemain de sa soirée entre garçons, lorsqu'il surgit enfin des brumes de l'alcool, Lenglumé ne sait plus trop ce qu'il a pu faire la veille, au point que les détails les plus triviaux prennent un relief étrange (son réveil est à lui seul tout un programme : «Où est mon pantalon ?... Tiens ! je suis dedans !... Voilà qui est particulier !...»). Les recherches qu'il entame alors vont le conduire à découvrir une face de lui-même qu'il ne soupçonnait pas, l'envers obscur de sa quiétude bourgeoise, dangereux, inexploré – et en fin de compte inexistant. Mais l'enquête fera quand même une victime... Comme on le voit, sous ses airs de pochade fantaisiste en 21 scènes, la pièce offre l'un des premiers exemples d'un canevas reposant sur les conséquences d'un épisode amnésique et sur la quête de soi à laquelle un personnage se voit contraint (le cinéma a donné tout récemment de nombreux exemples de ce type d'intrigue). Mais la frénésie introspective de Monsieur Lenglumé (où donc, au fait, Labiche allait-il chercher des noms comme celui-là, qui suggère la combinaison grotesque et un peu poisseuse d'un enrhumé, d'un emplumé et d'un englué ?) n'est pas seulement le prétexte à un feu d'artifice vaudevillesque. Elle donne aussi à Labiche l'occasion d'exercer son sens aigu du portrait satirique, aux dépens d'un bourgeois qui en vient à se reconnaître – et à s'accepter – dans la peau d'un tueur, avant de s'envisager récidiviste... Une comédie hilarante qui est aussi un hommage volontairement naïf et presque enfantin à l'énormité comique, mise en scène avec tendresse par Makeïeff et Deschamps (lequel, en complément de programme, interprète lui-même, en alternance, la victime d'un autre trou de mémoire, dans un lever de rideau insensé signé Georges Courteline).

«Le flou, la poussière et l'éclat»

Ce que j'aime chez ces gens-là, c'est qu'on sait où ils habitent !

Ici, une alcôve et un petit salon, la pièce à vivre de Monsieur, passementerie, pompons, embrasses et autres édretons. Et le lit. Tout converge vers cette embarcation redoutable. On met pied à terre, et on ne sait plus. Béance et amnésie.

Le XIX^e siècle est tout plein de poussières et dans l'appartement des Lenglumé, les portes battent. On se protège de l'extérieur, du Boulevard, on se replie dans les étoffes et les tapis brodés, dans l'usure des velours, les ouvrages de dames qui recouvrent les meubles. Tout est onctueux, encombré ; on bute parfois dans les repose-pieds. Sur les murs, la nature retenue, transfigurée en motifs épanouis. Volutés, frises et feuilles de marronniers roussies. Par amour d'on ne sait trop quoi, Madame veille au confiné de sa vie bourgeoise, à l'étouffement subtil de son mari qui ne manque pas d'aller prendre l'air du côté de l'Odéon. La boîte est close. On voudrait y être bien à son aise avec toutes sortes de commodités. On y séjournerait avec satisfaction. Sans la folie qui traverse soudain. L'alcôve se voit comme le chœur de l'institution bourgeoise avec trois marches sacrées devant une rambarde qui la clôt.

Il fallait dire le tangage des personnages, l'esprit chaviré, les différents vertiges éthyliques, les étourdissements et l'ivresse. Le flou de la mémoire et celui que prennent deux existences troublées. J'ai regardé Vuillard et Vallotton où les couleurs semblent trembler d'inquiétude et de jouissance. J'aime ce flou sur la réalité toute proche, sur l'instant, l'ordinaire arrêté. Les peintres s'amuse de l'ennui des autres et font tout danser avec du jaune, et du vert, les motifs des papiers, les tapis et les robes. Ils sont dans nos têtes folles. Alors, dans les salons, l'attente ennuyée de vies comme inutiles prend de l'éclat. Entre papiers peints et étoffes, la vie danse.

Macha Makeïeff

› Résumé

L'Affaire de la rue de Lourcine, comédie en un acte mêlée de couplets, fut créée au Théâtre du Palais-Royal le 26 mars 1857.

Lenglumé se réveille avec un violent mal de tête et la bouche pâteuse. Il s'est rendu la veille, à l'insu de sa femme, au banquet des anciens élèves de l'institution Labadens. Il ne se souvient plus de ce qu'il a fait «après la salade»... Soudain, il découvre dans son propre lit un inconnu, qui se trouve être son ancien camarade de classe, Mistingue, également convive du banquet. Il l'invite alors à déjeuner en le priant de ne pas dire à son épouse où ils se sont rencontrés... Les deux hommes s'aperçoivent alors qu'ils ont les mains noires et du charbon dans leurs poches. D'où diable cela peut-il provenir ? La lecture du journal les renseigne très vite : on y lit le récit d'un crime horrible, l'assassinat d'une marchande de charbon. Tous les détails concordent. Mistingue et Lenglumé ont, dans leur ivresse, commis cet abominable forfait. Ils s'empressent donc de supprimer les pièces à conviction. Ils éliminent également le cousin Potard qui, sous prétexte d'emprunter de l'argent à Lenglumé, prétend le faire chanter. Justin, le domestique, subit le même sort. Ils finissent par envisager de s'assassiner mutuellement lorsqu'ils découvrent pour finir que le journal qu'ils ont consulté date de vingt ans. Quant aux témoins qu'ils s'imaginent avoir supprimés, ils se portent aussi bien que possible. Cependant Mistingue, qui en sait trop long, reste dangereux : aussi Lenglumé, profitant de ce qu'il s'est endormi, s'en débarrasse-t-il en le faisant porter comme un colis à la gare au bureau des marchandises. L'ordre règne à nouveau chez les Lenglumé.

La pièce obtint un vif succès : elle fut représentée sans interruption jusqu'au 30 avril 1857 et reprise fréquemment par la suite. Le rôle de Lenglumé était remarquablement interprété par le célèbre Arnal qui avait déjà été une vedette du Vaudeville, du Gymnase et des Variétés. Il venait d'être engagé au Palais-Royal et l'on se demandait si, dans cette salle consacrée à un comique très chargé, il ne perdrait pas ses moyens. Cette crainte était vaine.

La critique fut aussi favorable que le public à *L'Affaire de la rue de Lourcine*. Ainsi Paul de Saint-Victor dans La Presse du 29 mars estime que la pièce est «une bouffonnerie féroce et charmante (...) l'assassinat en belle humeur, quelque chose comme une tragédie jouée par des marionnettes et où les victimes reviendraient en ombres chinoises (...) Arnal, ajoute Saint-Victor, fait de Lenglumé une de ses meilleures arnalades. Quelle scélératesse spirituelle et fine ! Comme il prend vite son parti du meurtre commis et du meurtre à faire ! Il n'y a pas de degrés pour lui dans le crime. Il y descend quatre à quatre, gaiement, tranquillement, les mains dans les poches. C'est le philosophe de l'assassinat.»

D'après Henri Gidel : *Labiche : Théâtre, tome II* [Bordas, 1991]

> À propos du vaudeville

1 - Définition et origine du vaudeville

Selon la tradition, le vaudeville a pris naissance dans la première moitié du XV^e siècle, dans la vallée de Vire, en Normandie, d'où son nom de vau-de-vire. Un groupe de poètes-chanteurs regroupés autour d'un foulon, Olivier Basselin, compose des chansons satiriques et comiques. Au cours des XV^e et XVI^e siècles, le genre se développe et il désigne alors toute chanson populaire de circonstance. Le mot évolue de vau-de-vire en vaudeville, par corruption sans doute, peut-être par contamination avec d'autres recueils de couplets satiriques, d'origine urbaine cette fois, désignés sous le nom de La Voix des villes. Dans la première moitié du XVII^e siècle, le vaudeville devient une chanson populaire, adaptée aux circonstances politiques et sociales : le peuple de Paris surtout en est friand, affectionnant ces textes faciles qu'il reprend en chœur sur des musiques déjà connues, donc plus faciles à mémoriser.

Dans les foires, les danseurs de corde, les bateleurs et les charlatans de tout poil, qui vendent leurs pommades et autres orviétans, pimentent leurs boniments de couplets en vaudevilles. Des maîtres du genre se distinguent, tels Philippet, dit «Le Savoyard», Étienne, ex-cocher de magistrat, qui composent des textes faciles, inspirés de l'actualité politique, des faits divers, des scandales. On ne se préoccupe guère de musique, celle-ci étant le plus souvent non écrite, transmise par tradition orale, le seul souci étant le texte, nourri de paroles burlesques et amusantes, que le bon peuple entonne avec enthousiasme. Les événements de la Fronde inspirent les compositeurs de vaudevilles et les mazarinades resteront des modèles du genre.

A la fin du XV^e siècle, le vaudeville a gagné quelques lettres de noblesse : des écrivains aussi reconnus que François Maynard, Vincent Voiture, Valentin Conrart, le comte de Linière ou Pierre-Emmanuel de Coulanges lui prêtent leur art, secondés par des semi-lettrés comme Antoine Billaut, déjà cité. La forme se fixe : le vaudeville est le plus souvent composé de couplets de 4, 6 ou 8 vers, de cinq ou six strophes entrecoupées d'un refrain, lequel est garni d'onomatopées faciles à retenir, comme dondaine dondon, turc lure flon flon, d'où le mot de flonflon qui désignera au XIX^e siècle un refrain de vaudeville dramatique ou d'opérette. Les airs étant connus du public, il est toujours inutile de transcrire les notes, l'expression la plus souvent usitée pour introduire ces morceaux sans cesse renouvelés étant «Sur l'air de». Boileau, dans son Art poétique, n'hésite pas à classer le vaudeville au nombre des genres satiriques, voyant en lui le produit de l'esprit français, gai, fantaisiste, débridé. Quelques années plus tard, Voltaire, dans Le Siècle de Louis XIV, rappelle au chapitre iv l'existence de ces vaudevilles que le peuple chantait à l'adresse d'Anne d'Autriche et de Mazarin, et Jean-Jacques Rousseau, au Livre X des Confessions, parle de cette «collection très complète de tous les vaudevilles de la Cour et de Paris», et il ajoute :
«Voilà des mémoires pour l'histoire de France dont on ne s'aviserait guère chez toute autre nation.»

Tandis qu'il envahit les tavernes et qu'il s'impose sur les tréteaux de foire, le vaudeville se voit intégré aux

... / ...

› À propos du vaudeville

structures dramatiques. La chanson apparaît au théâtre dès 1640, avec Comédie en chansons, de Timothée de Chillac et Charles Beys. Quelques années plus tard, Molière l'utilise également en l'introduisant dans *Le Mariage forcé* (1664), *Le Sicilien* (1667) et *George Dandin* (1668). Il faut le distinguer alors de la comédie de divertissement, tel *Le Bourgeois gentilhomme*, dans laquelle les chants et les danses sont ajoutés à la fin de la pièce, distincts de son développement dramatique, tandis que le vaudeville, inséré au beau milieu des scènes parlées, s'intègre à l'action dont il représente un élément important. Le Théâtre Italien, qui occupe à partir de 1680 l'Hôtel de Bourgogne, va faire de l'utilisation de ces vaudevilles-couplets insérés dans les comédies représentées une règle indispensable.

[...] Mais la persévérance et l'ingéniosité finissent toujours par payer ! L'Opéra et la Comédie-Française s'adoucissent et les acteurs de foires obtiennent l'autorisation de jouer et de chanter. Progressivement, on mêle prose et couplets : la pièce mixte s'impose.

[...] Malgré le nombre impressionnant de créations et malgré les efforts d'imagination des auteurs pour trouver les titres les plus désopilants, la veine morale qui entraîne le vaudeville ne se tarit pas et provoque dans la critique éclairée du temps un sentiment de franche hostilité. Le vaudeville est jugé à la fois trop moralisateur et excessivement vulgaire. Michel Lepeintre, dans son Précis historique et littéraire, écrit en 1823 : «Le vaudeville n'a jamais été plus triomphant que maintenant. Il est vrai qu'il a un peu changé de nature et qu'il est bien moins gai, bien moins grossier, bien moins libre qu'il ne l'était jadis.». Étienne Jouy se plaint aussi de l'invasion de la morale : «C'est, je crois, dénaturer le genre que de le transformer, comme on l'a fait quelquefois, en esquisse de comédie larmoyante ou de pastorale dramatique». Mais c'est surtout Théophile Gautier qui, dans son Histoire de l'art dramatique, se fera l'adversaire le plus acharné du vaudeville. «Le vaudeville, né malin, mourra stupide», pro-clame-t-il, ajoutant : «Qu'une haute question morale, politique ou littéraire surgisse tout à coup, et voilà le vaudeville qui accourt luisant grand bruit, non de grelots mais de noix vides.». L'attaque en règle contre le vaudeville est un de ses chevaux de bataille et il y revient sans cesse; Alfred de Vigny, esthète austère, juge déplorable la vulgarité qui imprègne ces comédies faciles : «Tout Français, ou à peu près, naît vaudevilliste, et ne conçoit pas plus haut que le vaudeville! Écrire pour un tel public, quelle dérision ! quelle pitié quel métier !». Augier signale de son côté que, d'un théâtre à l'autre, le vaudeville évolue sur «les degrés du médiocre au pire quoi qu'en ait dit Boileau» [...]

D'après Henri Rossi : *Le diable dans le vaudeville au dix-neuvième siècle*. Editions Lettres modernes Minard, 2003

› À propos du vaudeville

2 - Petit vocabulaire du vaudeville

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

D'après Sylvie Chalaye : «L'Affaire de la rue de Lourcine», collection «Parcours de lecture», éditions Bertrand-Lacoste, 1994

› Conventions et normes de fabrication

1 - La construction des pièces selon Labiche

Réponse que Labiche adressa à Abraham Dreyfus¹ qui lui avait demandé comment il faisait ses pièces.

Chacun fait selon son inspiration et son tempérament. Les uns chantent la note gaie, les autres éprouvent plus de plaisir à faire pleurer.

Quant à moi, voici comment je procède :

Quand je n'ai pas d'idée, je me ronge les ongles et j'invoque la Providence.

Quand j'ai une idée, j'invoque encore la Providence, mais avec moins de ferveur, parce que je crois pouvoir me passer d'elle.

C'est très humain, mais très ingrat.

J'ai donc une idée, ou je pense en avoir une.

Je prends une main de papier blanc, du papier de fil - je ne trouve rien sur un autre - et j'écris sur la première page

PLAN

J'entends par plan la succession développée, scène par scène, de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à sa fin.

Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu. Ce travail est évidemment le plus laborieux, c'est la création, l'accouchement.

Une fois mon plan fini, je le reprends et je demande à chaque scène à quoi elle sert, si elle prépare ou développe un caractère, une situation, enfin si elle fait marcher l'action. Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle.

Pour faire une pièce gaie, il faut avoir un bon estomac. La gaieté est dans l'estomac.

Extrait de «Revue d'histoire du théâtre» janvier-mars 1959-1. Editions Michel Brient

(1) Abraham Dreyfus (1847-1926) collabora à maints journaux (dont le Gil Blas et Le Temps) et donna de nombreuses pièces. Le Kleplzte, comédie en un acte, créée à l'Odéon en 1881, parvint à la Comédie-Française qui monta aussi les deux actes de Les Amis (1898). Mais une simple saynète, Un crâne sous une tempête, fut plus jouée que la plupart de ces pièces plus importantes. A citer aussi le volume Scènes de la vie de Théâtre (1879).

› Conventions et normes de fabrication

2 - Le théâtre à l'italienne

[...] Le vaudeville se joue au XIX^e siècle dans des théâtres dits «à l'italienne». Le rapport scène / salle y est conçu selon le principe du quatrième mur. Tout se passe comme si la scène était une boîte magique dont l'un des pans était invisible pour le plus grand plaisir du spectateur qui joue impunément les voyeurs. Aussi, dans le vaudeville, son regard est-il pris en compte par le comédien qui recherche sa connivence et le fait son complice à travers le jeu des apartés et des monologues. L'ironie comique est à son comble dans ce type de théâtre. Le spectateur est amené à participer à l'intrigue et à s'impliquer sans prendre de recul. Il se projette ainsi complètement sans aucune distance dans la représentation et son esprit critique, son esprit d'analyse est complètement disqualifié.

Théâtre du Palais-Royal, Théâtre des Variétés, Théâtre du Vaudeville, Opéra-Comique... tous ces théâtres du XIX^e siècle, où la haute société parisienne vient en grande pompe chaque soir autant se divertir que se donner en spectacle sont conçus selon le principe de la scène à l'italienne.

L'aire de jeu est radicalement séparée de la salle par une rampe et un encadrement qui donne l'impression que la scène est une boîte magique dont un pan est ouvert. De plus le rapport visuel qui s'instaure entre le public et la scène est d'ordre frontal, il permet de jouer sur des illusions de perspective pour la constitution des décors en carton-pâte et des toiles de fond en trompe-l'oeil. Ce type de scène suppose également des coulisses et une machinerie pour faire apparaître ou disparaître des éléments de décor ou des personnages par les cintres (en haut) ou les trappes (en bas).

Dans la salle, on retrouve les clivages de la société. La classe moyenne occupe le parterre, c'est-à-dire les places face à la scène, en bas du théâtre. Le petit peuple en revanche est relégué dans les galeries les plus élevées où la visibilité est la moins bonne et que l'on appelle le paradis ou encore le poulailler. Au premier ou deuxième balcon, la haute bourgeoisie occupe des loges latérales d'où les spectateurs observent autant la scène que la salle. De petites loges grillagées, les baignoires, à droite et à gauche de la scène, sont aussi réservées aux spectateurs incognito qui veulent voir sans être vus.

D'après Sylvie Chalaye : «L'Affaire de la rue de Lourcine», collection «Parcours de lecture» éditions Bertrand-Lacoste, 1994

› Conventions et normes de fabrication

3 - La double énonciation

Le texte dramatique a un statut particulier, car il s'inscrit dans un système de communication complexe. Toute parole prononcée sur scène a un double destinataire : elle s'adresse d'abord au(x) personnage(s) interlocuteur(s), mais elle doit aussi être entendue par le public.

Certaines situations de parole, qui privilégient le public comme destinataire du message, relèvent de la convention théâtrale. Qu'il s'agisse de l'aparté ou du monologue, ces situations d'énonciation n'ont rien de réaliste, puisqu'elles mettent à jour la conscience des personnages. En fait, ce sont des procédés destinés à établir une connivence avec le spectateur, à le tenir plus informé que les personnages eux-mêmes et à lui faire partager leur trouble.

La double énonciation participe du plaisir du spectateur qui peut apprécier l'ironie, tragique ou comique suivant le registre, de certaines situations dans les-quelles se débattent les personnages parce qu'ils n'ont pas toutes les données en main, alors que le spectateur, lui, sait tout.

D'après Sylvie Chalaye : «L'Affaire de la rue de Lourcine», collection «Parcours de lecture» éditions Bertrand-Lacoste, 1994

› Conventions et normes de fabrication

4 - Objets et pièces détachées

Les objets prolifèrent dans cette comédie et envahissent autant la scène que le discours des personnages. Ils apparaissent, ils disparaissent, et sont essentiels à ce principe de la prestidigitation qui anime le vaudeville. C'est autour d'eux que s'enclenchent les mouvements de scènes : loin d'être de simples accessoires, ils participent de l'intrigue, font avancer et rebondir l'histoire et représentent même parfois l'enjeu de l'action, comme le fameux parapluie à tête de singe dont la disparition mobilise tous les personnages.

Les éléments d'un décor bourgeois

Cette prolifération des objets renvoie au matérialisme du monde bourgeois dans lequel s'inscrit l'histoire. Ils contribuent parfaitement à installer l'image d'un intérieur cossu et confortable, où l'on se laisse aller à tous les plaisirs du luxe[...]

Tabatière, mouchoir, montre, parapluie et journal représentent quasiment la panoplie du parfait rentier au XIX^e siècle. Par leur fonction mimétique, ces accessoires définissent clairement le milieu social dans lequel évoluent les personnages. Ce sont des objets qui appartiennent à cet art de la poudre aux yeux que cultive la bourgeoisie, tels des signes de reconnaissance. Ils contribuent à asseoir son homme, à lui donner une certaine prestance, à ritualiser son comportement. Ces objets ne sont que les pièces détachées d'un décor bourgeois du Second Empire, avec tout ce qu'il comporte d'artifice et de jeux sur les apparences.

Le journal

Objet de la supercherie, le journal apparaît comme le ressort de l'action. C'est la substitution de Justin qui déclenche toute l'affaire. Aussi ce petit bout de papier tient-il un rôle primordial dans la pièce : il a une fonction diégétique, puisqu'il représente l'élément perturbateur, le grain de sable qui fait dérailler la machine et empêche Lenglumé de reprendre, après son escapade nocturne, le cours normal de son existence d'«homme rangé».

Ce journal périmé est la clé de l'énigme, il noue l'action en enclenchant la panique et la frénésie de dissimulation, mais il la dénoue également en réapparaissant au moment crucial : il apporte alors la révélation, le fin mot du mystère qui rétablira l'ordre dans la vie du petit rentier.

Le parapluie et le mouchoir

L'intrigue de la pièce repose sur une pseudo-affaire criminelle, aussi comme dans toute affaire de ce genre, les objets oubliés sur les lieux du crime peuvent trahir son auteur et mettre la justice sur une piste. Or, la première pièce à conviction qui jette le doute dans l'esprit de Lenglumé est le fameux parapluie à tête de singe. Ce parapluie occupe une place envahissante dans la pièce. on finit par voir en lui un véritable personnage. Sans jamais apparaître matériellement sur scène, il est constamment présent dans le dialogue. Les uns veulent le retrouver, les autres le voir disparaître. [...]

... / ...

› Conventions et normes de fabrication

[...] Ce parapluie finit par prendre vie, et sa tête de singe, renvoie en fait à la moquerie même qu'il représente, c'est un parapluie qui fait un sacré pied de nez à ces bourgeois endimanchés qui s'apprêtent pour un baptême.

Quant au mouchoir, l'autre indice révélé par l'article du journal, et qui porte apparemment les initiales de Mistingue, il permet de confirmer aux yeux du spectateur qu'il s'agit d'une coïncidence puisque le mouchoir de Mistingue est en réalité en la possession de Justin qui est enrhumé.

Les apparitions spontanées

tour de cheveux, charbon, noyaux, bonnet et soulier...

Mistingue et Lenglumé traînent derrière eux ce qu'ils croient être les traces compromettantes de leur crime. Le charbon qui leur noircit les mains devient le sang qui baigne les mains criminelles des meurtriers. Mais nous sommes dans un registre comique et les deux bourgeois ne sont que des fantoches. Ensuite, après le tour de cheveux blond, l'apparition spontanée du bonnet et du soulier de femme introduit une dimension grivoise dans le crime : ces objets

apparaissent comme les détonateurs du cauchemar, les embrayeurs d'une histoire sordide que s'inventent Mistingue et Lenglumé. Qu'ont-ils fait subir à leur victime ?

Un objet peut en cacher un autre

Un véritable jeu de force s'instaure entre les objets, car ce sont d'autres objets qui vont contribuer à la disparition des pièces à conviction : le lavabo contre le charbon, la tabatière contre le bonnet, le réchaud contre le soulier... et bien sûr l'argent en dernier recours.

Dans ce monde matériel tout se passe en définitive sur le mode de la danse des objets. Les personnages ne sont pas maîtres d'eux-mêmes, ils sont agis par les objets qui leur dictent leurs comportements. Voilà la pire des aliénations. En fait, la bourgeoisie apparaît chez Labiche comme une société sclérosée par le règne des objets, ce sont eux finalement qui volent la vedette. C'est la substitution d'un journal à un autre qui provoque le drame, puis ce sont des objets qui convainquent Mistingue et Lenglumé de leur culpabilité. Les objets s'engouffrent dans le vide de leur lacune comme emportés dans le trou noir de leur mauvaise conscience.

C'est pourquoi dans l'ordre de la réification qui régit ce monde, Mistingue finit par devenir lui-même un vulgaire paquet que Justin est chargé d'expédier en Autriche [...]

Les objets de la scène

Sur scène les objets n'ont pas la même valeur que dans la vie, car ils se chargent d'une signification qui dépasse leur fonction propre. C'est pourquoi l'objet appartient au discours théâtral et doit être envisagé comme un signe qui cumule différentes fonctions.

... / ...

› Conventions et normes de fabrication

La fonction mimétique : il s'agit d'une fonction qui fait de l'objet un élément du décor, un élément qui contribue à la reconstitution d'un espace donné. Grâce au jeu des comédiens et à la force de l'imaginaire des spectateurs, quelques objets peuvent à eux seuls convoquer tout un décor par un processus métonymique ; un simple trône, par exemple, suggérera l'espace d'un palais.

La fonction diégétique : certains objets peuvent être partie prenante de l'action dramatique, c'est-à-dire faire avancer ou rebondir l'intrigue, la nouer ou la dénouer. C'est la cassette d'Harpagon dans *L'Avare* (Molière), le billet que Rosine laisse tomber du balcon dans *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais), ou le fameux éventail qui bouleverse tout un village et donne son nom à la pièce de Goldoni.

La fonction symbolique : l'objet théâtral peut avoir une portée symbolique, et renvoyer à une réalité abstraite ou concrète. Une pomme par exemple pourra apparaître sur scène comme le symbole du péché et de la transgression.

La fonction ludique : les objets peuvent servir le jeu des comédiens et être le prétexte d'un mouvement de scène comique ou d'un gag. Le jeu du comédien va d'ailleurs parfois jusqu'au détournement de l'objet : un casque deviendra tour à tour sur scène un seau pour traire la vache, un saladier, un pot de chambre, un crachoir... et le comédien suggérera avec ce même objet une étable, une cuisine, une chambre à coucher, un salon.

D'après Sylvie Chalaye : «L'Affaire de la rue de Lourcine», collection «Parcours de lecture» éditions Bertrand-Lacoste, 1994

› Les mécanismes du rire

1 - Le rire par Bergson

Voyons maintenant, d'après ce qui précède, comment on devra s'y prendre pour créer une disposition de caractère idéalement comique, comique en elle-même, comique dans ses origines, comique dans toutes ses manifestations. Il la faudra profonde, pour fournir à la comédie un aliment durable, superficielle cependant, pour rester dans le ton de la comédie, invisible à celui qui la possède puisque le comique est inconscient, visible au reste du monde pour qu'elle provoque un rire universel, pleine d'indulgence pour elle-même afin qu'elle s'étale sans scrupule, gênante pour les autres afin qu'ils la répriment sans pitié, corrigible immédiatement, pour qu'il n'ait pas été inutile d'en rire, sûre de renaître sous de nouveaux aspects, pour que le rire trouve à travailler toujours, inséparable de la vie sociale quoique insupportable à la société, capable enfin, pour prendre la plus grande variété de formes imaginable, de s'ajouter à tous les vices et même à quelques vertus. Voilà bien des éléments à fondre ensemble. Le chimiste de l'âme auquel on aurait confié cette préparation délicate serait un peu désappointé, il est vrai, quand viendrait le moment de vider sa cornue. Il trouverait qu'il s'est donné beaucoup de mal pour recomposer un mélange qu'on se procure tout fait et sans frais, aussi répandu dans l'humanité que l'air dans la nature. Ce mélange est la vanité.

Bergson, *Le Rire*, III,2

En résumé, nous avons vu qu'un caractère peut être bon ou mauvais, peu importe : s'il est insociable, il pourra devenir comique. Nous voyons maintenant que la gravité du cas n'importe pas davantage : grave ou léger, il pourra nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus. Insociabilité du personnage, insensibilité du spectateur, voilà, en somme, les deux conditions essentielles. Il y en a une troisième, impliquée dans les deux autres [...]. C'est l'automatisme. [...] Il n'y a d'essentiellement risible que ce qui est automatiquement accompli. Dans un défaut, dans une qualité même, le comique est ce par où le personnage se livre à son insu, le geste involontaire, le mot inconscient. Toute distraction est comique. Et plus profonde est la distraction, plus haute est la comédie.

Bergson, *Le Rire*, III,1

Qu'il y ait interférence de séries, inversion ou répétition, nous voyons que l'objet est toujours le même : obtenir ce que nous avons appelé une mécanisation de la vie. On prendra un système d'actions et de relations, et on le répétera tel quel, ou on le retournera sens dessus dessous, ou on le transportera en bloc dans un autre système avec lequel il coïncide en partie, - toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeables. La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle

... / ...

› Les mécanismes du rire

produit naturellement des effets du même genre, et par conséquent dans l'exacte mesure où elle s'oublie elle-même, car si elle faisait sans cesse attention, elle serait continuité variée, progrès irréversible, unité indivisée. Et c'est pourquoi le comique des événements peut se définir une distraction des choses, de même que le comique d'un caractère individuel tient toujours [...] à une certaine distraction fondamentale de la personne. Mais cette distraction des événements est exceptionnelle. Les effets en sont légers. Et elle est en tout cas incorrigible, de sorte qu'il ne sert à rien d'en rire. C'est pourquoi l'idée ne serait pas venue de l'exagérer, de l'ériger en système, de créer un art pour elle, si le rire n'était un plaisir et si l'humanité ne saisissait au vol la moindre occasion de le faire naître. Ainsi s'explique le vaudeville qui est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses. Le fil qui le relie à la vie réelle est bien fragile. Ce n'est guère qu'un jeu, subordonné, comme tous les jeux, à une convention d'abord acceptée.

Bergson, *Le Rire*, II,1

› Les mécanismes du rire

2 - Les ressorts du comique

Le comique de situation

Il appartient à l'intrigue et est provoqué par l'incongruité de la situation dans laquelle se retrouvent les personnages. La réussite de cet effet comique dépend étroitement de la connivence avec le spectateur. C'est pourquoi le procédé de l'aparté est souvent mis en oeuvre dans ce type de comique. L'amant, caché dans l'armoire ou sous le lit pour échapper au mari revenu inopinément, est une situation comique traditionnelle du vaudeville.

Le comique de caractère

Il relève de l'obsession d'un personnage : sa poltronnerie (Sosie dans *Amphitryon* de Molière), son avarice (Harpagon dans *L'Avare* de Molière), sa mégalomanie (le matamore ou le capitaine de la Commedia dell'arte), sa goinfrerie (*Ubu* de Jarry)...

Le comique de geste

Il s'attache au jeu des comédiens et est provoqué par le comportement physique qu'ils adoptent : grimaces, mimiques, cabrioles, acrobaties... Cet effet comique dépend donc étroitement du tempérament des comédiens et de la mise en scène élaborée.

Le comique de langage

Il se situe au niveau de l'échange verbal et repose sur de « bons mots », c'est-à-dire sur un dialogue enlevé qui recherche les pointes humoristiques.

Le comique de répétition

Il résulte de la reproduction mécanique d'un même schéma, que ce soit au niveau de l'intrigue, du dialogue, ou de la gestuelle. Il contribue au burlesque et se retrouve tout particulièrement dans le cinéma muet.

Le comique de caricature

Il repose sur des procédés d'imitation et d'exagération, et contribue en général à la parodie ou à la satire.

Le comique de l'absurde

Il naît d'une absence de sens, d'une incohérence gestuelle ou verbale. Quiproquo, coq-à-l'âne et pataquès contribuent souvent à ce type de comique.

D'après Sylvie Chalaye : «L'Affaire de la rue de Lourcine», collection «Parcours de lecture» éditions Bertrand-Lacoste, 1994

› Le genre Labiche

Il y a un paradoxe du cas Labiche. L'histoire de la littérature et les jugements d'esthétique littéraire ne lui font aucune place, ou lui concèdent un strapontin. Il est pourtant - et de loin - l'auteur comique français du XIX^e siècle le plus joué, et reconnu par les gens de théâtre pour son art du dialogue et ses mots irrésistibles.

C'est sans doute parce que son oeuvre est difficile à classer, qu'elle est ce qu'on pourrait appeler un «mixte». S'il y a d'un côté la tradition de la *comédie* bourgeoise, d'essence réaliste (Labiche y aspire peut-être mais elle ne lui appartient pas), et de l'autre la tradition de la bouffonnerie gratuite, dite au milieu du XIX^e siècle *vaudeville* mais aussi avec Offenbach *opérette* (la différence entre les deux étant plus du côté de la musique que de la «pièce»), Labiche ne relève d'aucune des deux. Il s'est créé une troisième voie, voie qui *mêle* (à travers ces deux formules qu'il utilise à des degrés divers) les intentions d'un moraliste et l'usage du grossissement, et surtout qui fait de ce dernier la manifestation scéniquement concrète des premières. La déformation comique (dite «bouffonne», ou «surréaliste» plus tard, ou «absurde» encore...) est chez lui systématiquement non-naturaliste, théâtralisation d'un point de vue de moraliste sur le siècle et sur l'humanité. Cette voie s'inscrit dans une tradition, celle de la *farce*.

Moraliste, Labiche ? Oui, et, mis à part un tout petit nombre de pièces de circonstance ou de commande exécutées rapidement (revues, folies, etc.), assez constamment, si l'on veut bien lire l'ensemble de son oeuvre sans l'idée *a priori* qu'un comique du grossissement ne peut pas être porteur d'un regard critique.

[...] L'autre aspect du moraliste (le plus intéressant, le plus constant) vient du regard qu'il porte sur le monde contemporain, et qui vaut d'abord par sa variété. En effet il ne peint pas seulement le bourgeois, même si celui-ci est la cible privilégiée de son rire. Il s'essaie à lui opposer le monde aristocratique (l'aristocratie de fraîche date des plaisirs du Second Empire...), il distingue les grands bourgeois très riches des gens simplement aisés et des petits-bourgeois, sans oublier la race des domestiques, des employés, des militaires, avec une précision dans les détails de moeurs qui permet d'identifier des types de comportement sociaux.

Mais c'est la nature de ce regard qui est caractéristique de la complexité du «genre Labiche». Tous les personnages [...] sont saisis dans la médiocrité de leurs calculs, avec une férocité tranquille. Saisis dans un comportement typique, relativement abstraits de toute implication individuelle, sans évolution, sans travail sur soi, dans une fable au dénouement plaqué (si souvent bâclé qu'il faut bien en conclure que le dénouement lui est indifférent), ils sont en dehors de toute condamnation explicite, comme des cas de figure sans histoire. Ils sont comme ils sont, et cela le fait rire. Les juge-t-il ? Il peut avoir de l'indulgence, je ne suis pas sûr qu'on puisse dire qu'il a de la sympathie pour eux.

... / ...

› Le genre Labiche

On trouve là l'origine d'un débat autour de Labiche qui traduit bien cette radicale ambiguïté : est-il un amuseur, est-il le dénonciateur de la société de son temps, a-t-on le droit de le lire (et de le mettre en scène) comme auteur noir (comme on le fait volontiers depuis l'ouvrage de Soupault), est-il suffisant de le renvoyer au «simple comique» si cette expression a un sens ? Peut-on être tranquille et féroce à la fois ? Labiche est à mes yeux assez constamment les deux. Il est en tout cas difficile de soutenir qu'il n'est pas conscient de la dimension critique de son oeuvre à l'égard des personnages et de la société qu'il met en scène.

Moraliste, Labiche obéit à la tendance constante de mettre les personnages au service d'une «morale». De ce fait les mécanismes de l'intrigue obéissent plus à une volonté extérieure (la sienne) qu'à une logique interne des personnages. Aucun souci chez lui d'une exactitude des temps de la fiction (on expédie un repas en quelques minutes, on voyage aussi vite qu'on mange), seul compte le rythme des événements. L'espace n'a pas plus d'épaisseur : en tant qu'il est nommé et désigné par un décor (souvent passe-partout) il renvoie au monde social de référence ; pour le reste il est simple support aux mouvements des personnages, il est fait essentiellement de portes par où ils entrent et sortent selon que l'auteur a besoin qu'ils soient présents ou absents. L'in vraisemblance des péripéties ne vaut que par la qualité de l'invention (la fantaisie, l'inattendu, le cocasse, l'accumulation des catastrophes). Mais toujours le but est clair : mettre les personnages dans une situation de panique telle qu'ils soient obligés de se révéler, dans l'instant d'une réplique énorme et cependant parfaitement éclairante sur leur comportement secret le plus profond. Ainsi ce qui est défaut apparent pour un esprit rassis est parfaitement cohérent avec la double intention morale et comique.

Reste, au centre du dispositif, le personnage, manipulé et pourtant prééminent. C'est la façon de l'animer qui est la marque la plus forte du style de Labiche.

D'abord il est toujours mû par un mobile convenu nommé et jamais développé dans une temporalité (naissance, évolution, changement de position), mais manifesté dans un incident burlesque qui le met brusquement en lumière. Cet incident est en général antérieur extérieur à la scène et donne lieu à un récit d'ouverture (souvent un monologue assez directement tourné vers le public).

[...] Ce mobile tourne le plus souvent (et traditionnellement) autour de la situation de la cellule familiale. C'est d'abord le mariage, autour de la jeune fille (personnage en creux), avec deux possibilités : on l'aime instantanément, ou au contraire une indifférence permet les changements d'objet (comme dans *Le Point de mire*), pourvu qu'on épouse.

... / ...

› Le genre Labiche

C'est aussi le maintien du couple face aux dangers de l'adultère ; *Le Chevalier des dames*, *Si jamais je te pince*, etc.), ou celui de l'amitié face aux dangers des aventures (*Le plus heureux des trois*, *Le Prix Martin*), le souci de sauver les apparences (*La Poudre aux yeux*), ou encore celui de sauvegarder le couple père-fille (*Le Major Cravachon*, *Les deux Timides*, *Mon Isménie*). Plus exceptionnel, la recherche d'un père (*Un garçon de chez Vert*).

C'est encore, en marge de la cellule familiale jamais vraiment absente, l'irruption du désir, à condition que le plaisir soit sans danger, thème qui se développe en gaudriole clandestine à mesure que la société se libère (*Le Papa du prix d'honneur*, *Le plus heureux des trois*, *Les trente millions de Gladiator*, *La Clé*). C'est aussi l'horreur du crime (*L'affaire de la rue de Lourcine*, *Le Mystère de la rue Rousselet*, *Un pied dans le crime*, *Le Prix Martin*), la crainte du désordre financier (*Les trente-sept sous de Mr Montaudouin*), l'irruption du passé (*Permettez Madame*, *Célimare le bien aimé*). C'est, plus simple-ment, plus passivement encore, l'élimination des obstacles, qui est au principe des pièces poursuites ou cauchemar (*Un chapeau de paille d'Italie*, *La Cagnotte*, *Les chemins de fer*).

Or tous ces mobiles ont quelque chose de commun : le thème fondamental du personnage (ou si l'on veut, en termes actanciels, le «destinataire»), c'est la recherche du repos, de la paix, de la tranquillité. Le personnage a du mal à se constituer en sujet, il occupe la place de l'opposant à tout ce qui peut le faire bouger, opposant non pas à un sujet particulier (qui ferait une dramaturgie du conflit, ce que n'est pas celle de Labiche), mais à tout événement nouveau qui se présente.

La caractéristique majeure du «genre Labiche» qui en découle est que ses personnages n'ont qu'un souci : rester immobiles, se défendre, faire face. Dans l'urgence, ils réagissent vite (phrases courtes, multiplication des plans par l'aparté), au risque de dire n'importe quoi (pataquès, impropriétés, énormités), enfermés dans la répétition, sans humour, toujours graves (ce qui augmente leur comique involontaire). Le genre Labiche n'est pas la «pièce bien faite» chère à Francisque Sarcey.

Sarcey écrit (*Le Temps*, 10 février 1868), à propos d'une pièce de Labiche : «Le genre où il s'acharne est épuisé. Il faudra qu'il prenne la peine de composer ses vaudevilles. Ceux qu'il nous donne à présent n'ont ni commencement, ni milieu, ni fin ; c'est une succession de scènes détachées que relie tant bien que mal le fil du titre. Le public m'a tout l'air d'en être bien las.» (Cité par J. Robichez dans son édition du *Théâtre* de Labiche, tome II, p. 597).

D'après Pierre Voltz. Extrait de «Le genre Labiche» Revue Europe, 72^e année, N° 786/oct 94

› *L’Affaire de la rue de Lourcine* mis en scène par Grüber

La Schaubühne et Klaus Michael Grüber ont créé *Die Affère Rue de Lourcine* en mai 88. Cette mise en scène prend le parti de se libérer de la représentation traditionnelle du vaudeville sur le mode bourgeois.

Voici un extrait du compte-rendu de Rolf Michaelis paru au lendemain de la Première dans *Die Zeit*.

[...] A la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin, où Klaus Michael Grüber met en scène (avec la collaboration d’Ellen Hammer) le néant de l’action lourd de sens : pas une seule porte. Il souffle pourtant, sur cette merveilleuse et trépidante représentation de 90 minutes tout juste, sans entracte, l’air frais d’un orage assourdissant.

[...] Confusion totale, dès le premier instant. Sylvester Groth, en cuistre mal réveillé dans une famille de petits bourgeois indécrottables, ouvre le rideau de velours rouge avec les gants blancs du serviteur Justin. De mauvaise humeur, ce dernier ferme les yeux : c’est un signal. La lumière dans la salle s’éteint. L’index posé sur les lèvres, Justin nous met en garde : «*Monsieur dort encore... ne le réveillons pas !*» Puis il regarde (et le spectateur avec lui) «la pendule» (chez Francis Biras, sous la forme d’une locomotive), et nous subissons notre première frayeur : les aiguilles, qui indiquaient encore neuf heures moins cinq, se mettent soudain à avancer, bondissent sur neuf heures dix, tremblent, titubent et reviennent sur neuf heures moins quelque chose.

Neuf heures moins cinq, neuf heures dix : le chien de garde mal luné, habitué à la soumission, et qui porte le nom de Justin, n’en a que faire. «*Neuf heures !*»... dit-il en soupirant et en laissant tomber, taciturne, la première remarque hargneuse à l’encontre du bailleur de fonds : «*Il est flâneur, Monsieur...*». Le rideau, qu’il repousse sur le côté de la scène, continuant cependant à s’ouvrir en grinçant, alors qu’il a déjà baissé les bras dans un premier accès de fatigue, provoque à vrai dire chez lui un étonnement passager, sans conséquence.

Il y a peut-être de «l’esprit 1857» dans la pendule-locomotive, qui crache un gentil petit nuage de fumée dans la chambre à coucher-boudoir au moment de sonner l’heure. Les lumières qui vacillent, et le lustre qui se met à osciller chaque fois que quelqu’un ronfle dans l’alcôve, donnent à réfléchir.

Quant à l’incandescence alpestre qui vient se poser au dessus du tableau de glaciers accroché au mur, et au coin noir qui vient assombrir le panorama montagneux dans les moments d’angoisse, ils ne nous laissent rien présager de bon.

Ne devinons-nous pas, sous les taches de lumière qui, seules, éclairent la pénombre du dispositif scénique, dans la penderie sombre, devant l’alcôve encadrée, comme la scène tout entière, de colonnes en torsades à l’éclat légèrement doré, ne devinons-nous pas deux paires de chaussures et deux fracs ? Nous sommes toujours en présence d’une comédie, d’une farce fondée sur la méprise et la dérision, et pourtant nous voilà déjà en plein dans la tragédie du meurtre et de l’homicide volontaire ; nous pourrions nous lamenter à l’instar du héros de tragédie Hamlet : «Le monde est sorti de ses gonds...»

... / ...

› *L’Affaire de la rue de Lourcine* mis en scène par Grüber

Un petit homme s’extirpe de derrière le rideau de lit. Avons-nous jamais vu Udo Samel plus grand qu’en cet instant où, en caleçon froissé et quittant la couche en titubant, il pose la question-clé de l’humanité : «*Où est donc mon pantalon ?*»

Bientôt des soucis d’un autre ordre assaillent notre digne citoyen qui, la veille au soir, lors d’une rencontre d’anciens élèves, a laissé remplir son verre : «*Sakrament ! Hab ich einen Durst !*» (ainsi traduit par Elfriede Jelinek, auteur dramatique et romancière autrichienne - *Sapristi ! que j’ai soif !*). Et nous voyons ce qui est annoncé par l’indication scénique que nous pouvons lire dans le programme, lequel se contente de reproduire (chose extraordinaire pour la Schaubühne de Berlin) le texte intégral de la pièce : «Il prend une carafe d’eau (...) et boit à même.»

[...] Un des moments les plus beaux : Oedipe/Samel explorant son propre passé : «*Par exemple, mes idées s’embrouillent complètement à partir de la salade !*». Surplombant une moustache aux puissantes oscillations, qui fait du personnage à la fois un compagnon de Napoléon III et un successeur de Don Quichotte, les yeux de Samel se ferment, il plonge son regard en lui-même : «*Ai-je mangé de la salade ?... Voyons donc !... Non !...*»

[...] De la volière de velours surgit un monstre, mi-Golem, mi-Rübezahl. Derrière Udo Samel, qui n’arrête pas de rapetisser et dont les bretelles flottent sur les cuisses, se déploie, menaçante, la silhouette agrandie et fantômatique, aux cheveux hirsutes et raides, de Peter Simonischek. «*Que faites-vous là ?... dans mon lit !...*» demande indigné le maître des lieux, qui a oublié qu’il avait, après le banquet, ramené chez lui son ancien coreligionnaire. «*De quel droit, Monsieur, me retenez-vous prisonnier ?*» vocifère l’invité tout imbibé encore des dernières vapeurs d’alcool, avant de tituber vers la carafe : «*Sapristi ! que j’ai soif !*»

Un grand moment (comique, mais pas uniquement) ce Frankenstein, qui regarde fixement son partenaire rabougri, fait surgir dans notre esprit les archétypes de Double Patte et Patachon, de Laurel et Hardy, de l’Auguste et du Pierrot. Le géant Barbe Grise, flanqué du nain Moustache à crocs, avec son soprano de garçonnet, trébuchant deci-delà d’un pas léger malgré le handicap de l’alcool, vont désormais dominer la scène.

Ce qui n’est au début qu’un numéro de clowns, se transforme en un mélodrame horrifique, en polar, en drame criminel, bref, en - non, elle est évitée de justesse -tragédie. D’où viennent les morceaux de charbon que nos deux gaillards ont dans leurs poches de pantalon ? D’où vient la tresse de jeune fille de l’un et la chaussure rose de femme de l’autre ?

... / ...

› *L’Affaire de la rue de Lourcine* mis en scène par Grüber

C'est parce que la maîtresse de maison, troublée et plus déconcertée par le comportement étrange de son mari que par l'hôte nocturne qu'elle ne connaît pas, lit dans un journal vieux de vingt ans un rapport de police qui fait état du meurtre d'une charbonnière par deux ivrognes, que nos deux compagnons de beuverie se prennent pour les assassins.

Avec le flegme rêveur des ivrognes aux facultés mentales diminuées, ils éliminent tous les témoins présumés. Et envisagent tous les deux, avec un beau cynisme, de tuer l'ami de classe et de bistrot qui n'est autre que le dernier témoin à charge.

[...] Peter Fischer a composé la musique des petits couplets, canons et madrigaux, que les acteurs, en distribution alternée, murmurent, sifflotent, fredonnent avec une légèreté et un naturel méticuleux. Moidele Bickel semble être allée chercher ses beaux costumes dans le *Charivari* ou dans l'une de ces gazettes que feuilletait Jacques Offenbach. Avec son rictus perpétuel, qui peu à peu s'intensifie jusqu'à faire peur, Roland Schâfer traverse l'appartement sinistre, en membre de la famille qui ne comprend rien et pardonne tout.

Imogen Kogge se taille enfin une première place parmi les grandes actrices de la Schaubühne, bien que l'auteur de ces scènes légères - ce Labiche, passablement réactionnaire, qui tout à la fois méprise les femmes et les consomme - ne lui laisse guère la possibilité de prendre la parole et de s'épanouir. Mais il faut voir avec quel art elle ouvre les yeux grands comme des soucoupes pour marquer son étonnement, et le petit pied de danseuse qu'elle laisse deviner sous sa crinoline, quand elle quitte la scène dans un joli mouvement de rotation.

[...] En évitant toute excitation, en racontant cette histoire mouvementée lentement et sans bruit, Grüber met simultanément en scène le mécanisme souvent (intentionnellement) grinçant de la machine à farce (le journal vieux de vingt ans !).

Extrait du compte-rendu de Rolf Michaelis paru au lendemain de la Première dans Die Zeit.

Die Zeit, Hambourg, 1/6/1988

Traduit de l'allemand par Régine Mathieu

Repères biographiques

› Eugène Labiche (1815 - 1888)

«Je n'ai eu qu'à frapper à la porte pour entrer»

Eugène Labiche est né le 6 mai 1815 à Paris. Son père, Jacques-Philippe Labiche (1786-1864) est originaire de Nogent-le-Roulebois (Eure-et-Loir) ; sa mère, Marie-Louise Falempin (1787-1833) est parisienne de souche.

[...] Peu de temps après la naissance d'Eugène, Jacques-Philippe Labiche, désireux de développer le commerce des sucreries, acquiert à Rueil, dans la région parisienne, une imposante maison dont il transforme une partie de la cour en usine produisant du sirop et du glucose: Eugène Labiche, fils unique, passera là son enfance. A la rentrée scolaire d'octobre 1826, Labiche est inscrit au collège Bourbon - l'actuel lycée C'ondorcet -; il est interne à la pension Labbé, située rue du Faubourg-Saint-Honoré. Il y reste jusqu'en 1833, année où il obtient le baccalauréat. Il ne paraît pas avoir accompli une scolarité particulièrement brillante : les observations des biographes, déduites de quelques témoignages ou autres indices épars, montrent un élève moyen qui aurait acquis sans difficulté mais sans éclat son succès scolaire, remportant au passage un accessit de discours français. Parallèlement, il s'est épanoui sur le plan physique : passionné par les exercices du corps, il pratique la gymnastique, l'escrime et la natation.

Sa mère meurt à Rueil, peu de temps avant le baccalauréat, le 10 mai 1833 ; elle lui lègue une maison située 5, rue du Mail à Paris, dont la location semble lui procurer une bonne rente, et dont il occupe l'un des appartements à titre personnel. L'année suivante, de janvier à juillet 1834, il effectue, en compagnie de quelques amis, un voyage d'agrément dans le sud de la France, en Italie et en Suisse. Il en profite pour connaître quelques aventures de jeunesse. En septembre 1834, il s'inscrit à l'Ecole de Droit pour préparer une licence qu'il obtiendra - difficilement, semble-t-il - après six années d'études. Il se lance simultanément dans le journalisme et collabore à plusieurs revues artistiques ou littéraires ; il publie quelques textes et fait représenter, dès 1837, une première pièce de théâtre. Il ne quittera ce domaine - la dramaturgie - qu'en 1878, date de sa dernière production.

[...] Au bout d'un an d'inaction, Labiche ne résiste pas à l'attrait du théâtre ; il reprend sa carrière de vaudevilliste, sans qu'aucun événement majeur vienne heurter le déroulement de sa vie professionnelle pendant plusieurs années (1843-1847).

... / ...

Repères biographiques

[...] Malgré cet intermède, Labiche poursuit inlassablement sa carrière d'auteur dramatique. En 1849, il est élu membre de la commission de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, en qualité d'archiviste. En 1852, à la suite du succès du *Chapeau de paille d'Italie*, il signe chez Michel Lévy son premier contrat d'exclusivité : il s'engage à donner à l'éditeur la totalité de sa production pendant trois ans. En juillet 1853, il acquiert à Souvigny, département du Loir-et-Cher, une propriété de cinq cents hectares - le domaine de Launoy - pour la somme de cent vingt-cinq mille francs.

[...] En 1856, il est élu vice-président de la commission de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Le 12 mars de la même année son épouse met au monde un garçon prénommé André, Marin (1856-1897). Deux ans plus tard, le 1^{er} mai 1858, Adèle Labiche accouche d'un enfant mort-né. Le 15 août 1861, il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur, décoration très prisée des artistes et des écrivains ; cette distinction lui permet surtout d'avoir accès aux manifestations restreintes organisées par Napoléon III qui s'était entouré d'un protocole particulièrement pointilleux.

[...] En juillet 1865, Labiche est élu conseiller municipal de Souvigny ; il est nommé maire en mai 1868 à la suite du décès du maire précédent.

[...] Par décret du 11 août 1870 signé de l'Impératrice, il est promu officier de la Légion d'honneur. La guerre franco-prussienne qui vient d'éclater le contraint à rester à Souvigny tandis qu'il met à l'abri dans le midi son épouse et son fils. Les Allemands ayant franchi la Loire, de nombreux villages de Sologne sont réquisitionnés soit pour verser des sommes d'argent soit pour procurer des vivres aux occupants.

Le 26 février 1880, Labiche est élu à l'Académie française, au fauteuil de Silvestre de Sacy ; il est reçu sous la Coupole le 25 novembre. Conscient de sa modestie par rapport aux hautes valeurs littéraires qui honorent l'institution, il définit ses pièces comme des «*badinages*» et explique dès le début de son discours : «*J'ai toute ma vie écrit des dialogues, et voici que je me trouve, tout à coup, en face d'un terrible monologue. Je ne suis pas encore façonné à votre langage. J'entre un peu chez vous, comme ces Gaulois, à demi barbares, entraînent dans Rome pour y apprendre l'éloquence et y respirer le parfum des belles-lettres*».

[...] La dernière intervention publique de Labiche est systématiquement mentionnée dans les biographies : le 27 janvier 1881, il préside le banquet annuel de l'Association des anciens élèves du lycée Condorcet et prononce un discours fort applaudi : «*Ce qu'il vous faut promener dans le monde, c'est notre gaieté, cette gaieté qui est de vieille race française et qu'aucun peuple ne possède. Entretenez avec amour ce feu national - Riez !*» . Dès le mois d'avril,

... / ...

Repères biographiques

ses ennuis de santé reprennent (fièvre persistante) et le contraignent à un régime sévère. Le 15 janvier 1882, son fils, reçu depuis 1879 au Conseil d'Etat, épouse Madeleine Flandin, fille d'un député du Calvados. La jeune femme décédera en septembre 1885 après avoir donné naissance à deux enfants (Eugène, en 1883, et Pierre, en 1884). Labiche ne passe désormais plus son temps qu'à se soigner, ayant cessé toute activité littéraire. Ses forces semblent progressivement diminuer : il est atteint d'une congestion pulmonaire et d'oedèmes aux jambes en mai 1884. Malgré des traitements, son état s'aggrave subitement en octobre 1887. Eugène Labiche meurt à Paris dans la nuit du 22 au 23 janvier 1888 ; ses obsèques sont célébrées le 25 janvier à l'église Saint-Louis-d'Antin. Il est inhumé au cimetière Montmartre.

D'après François Cavaignac «Eugène Labiche ou la gaieté critique», L'Harmattan, 2003

Repères biographiques

› Macha Makeïeff

Macha Makeïeff est née à Marseille. Famille protestante. Ascendances russe et italienne. Elle fréquente le lycée Longchamp, prend des cours de théâtre, se diplôme au Conservatoire de Marseille, y rencontre le pianiste Pierre Barbizet. Dix-neuf ans : elle élit domicile rue Dupuytren à Paris, étudie la littérature et l'histoire de l'art à la Sorbonne, fréquente Daniel Mesguich qu'elle assistera quelque temps, puis Antoine Vitez, rencontre absolument déterminante. Il lui confie sa première mise en scène au Théâtre des Quartiers d'Ivry. C'est aussi dans les années 70 qu'elle rencontre Jérôme Deschamps, comédien, et qu'ils commencent immédiatement à travailler ensemble, pour le théâtre d'abord. Macha Makeïeff est auteur et metteur en scène des spectacles de la compagnie qu'ils fondent et dirigent ensemble. Plasticienne aussi, puisqu'elle crée costumes, décors, accessoires, identité visuelle et sentimentale de leurs histoires depuis trente ans. Dans les années 90, le style «deschiens», qu'elle invente, marque une époque. Elle expose : à la Fondation Cartier, au Centre Georges Pompidou, à Chaumont, à la grande Halle de la Villette... Elle publie des essais sur le théâtre et la poétique des objets qui la hantent : aux éditions du Chêne, Séguier, Seuil et Actes Sud. Elle est directrice artistique du Théâtre de Nîmes.

› Jérôme Deschamps

Jérôme Deschamps est né à Neuilly-sur-Seine. Deux oncles influents : le premier est acteur - Hubert Deschamps -, le second est cinéaste - Jacques Tati. Au Lycée Louis-le-Grand, il fréquente les ateliers de théâtre, y rencontre Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent, avant d'intégrer le Conservatoire de Paris, l'école de la Rue Blanche. Il entre pour trois ans à la Comédie française. Il rencontre Antoine Vitez, qui le mettra en scène plusieurs fois dans Claudel, Vinaver... Il devient metteur en scène. A la fin des années 70, il fonde avec Macha Makeïeff la compagnie de théâtre qu'ils dirigent ensemble. Acteur dans ses propres spectacles, on le retrouve aussi au cinéma, sous la direction de Christian Vincent, Roger Kahane, Pavel Lounguine, François Morel... Au Centre National du Cinéma, il a dirigé en 1996-1997 la Commission de l'avance sur recettes, dont il a mis en place la réforme. En 2005, il est nommé directeur de l'Opéra Comique à Paris.

... / ...

Repères biographiques

› Ensemble

Aventure plurielle : au théâtre (plus de vingt spectacles donnés en France et à l'étranger), à l'opéra (*Les Brigands* d'Offenbach, *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart, *Moscou Tcheriomouchki* de Chostakovitch), à la télévision (*Les Deschiens*). Ils dirigent ensemble leur compagnie de théâtre : Deschamps & Makeïeff. En 2000, ils ont fondé avec Sophie Tatischeff «Les Films de mon Oncle», et s'occupent désormais de l'œuvre du cinéaste Jacques Tati. Ils codirigent le Théâtre de Nîmes depuis 2003.

L'année 2006 qui a débuté par la création de *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche au Théâtre de Nîmes et la tournée des *Etourdis* est également marquée par la création de *La mauvaise vie* d'après les *Scènes populaires* d'Henri Monnier au Théâtre de Nîmes, et de spectacles musicaux : *Mozart Short Cuts* (direction musicale Laurence Equilbey) et *La Veuve Joyeuse* à l'Opéra de Lyon. *L'Enlèvement au sérail*, de Mozart, a été repris au Teatro Real de Madrid en mai 2006.

› Pascal Ternisien

Après sa formation au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Pascal Ternisien entame son parcours d'acteur au Théâtre National de Chaillot sous le regard bienveillant de Catherine Anne (*La Journée d'une rêveuse*, de Copi) mais surtout d'Antoine Vitez (*Hernani* ; *Lucrece Borgia* ; *Le Misanthrope* ; *Anacoana*). Il travaille aussi avec Claude Régy, Laurent Pelly, Bernard Murat, Etienne Pommeret ou Jean-François Peyret. Au cinéma, il a tourné avec Jean-Pierre Mocky (*Le Miraculé*), Albert Dupontel (*Bernie*, *Le Créateur*, *Enfermés Dehors*), Diane Kurys (*Les enfants du siècle*) ou Cédric Klapisch (*Peut-Etre*).

› Nicole Monestier (Soprano)

Nicole Monestier étudie le chant à Paris, à Vienne et à Salzbourg. Ses débuts scéniques ont lieu à l'Opéra de Marseille en 1980 avec *Elektra*. Depuis, elle s'est produite dans les principaux théâtres français et étrangers. Au concert, elle est invitée dans le cadre des Festivals d'Aix-en-Provence, de Prades, d'Antibes, ainsi qu'à Radio-France, au Festival Musica de Strasbourg et pour des créations contemporaines (Gilbert Amy, Antoine Tisné). A l'étranger, elle s'est produite à Rome et à Salzbourg ainsi qu'en Chine et en Amérique du Sud. Son goût pour le théâtre et le travail d'acteur l'ont amenée à rejoindre Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, avec lesquels elle a déjà collaboré dans *Les Brigands* d'Offenbach, *La Cour des grands*, *L'Hommage à Jacques Tati*, *Les Etourdis*. Au cinéma, elle tourne pour Sarah Levy *Au crépuscule des temps* (Arte 2005) et pour Yolande Moreau et Gilles Portes, *Quand la mer monte*, qui a remporté le Prix Deluc 2004 de la première œuvre ainsi que le César de la première œuvre.

... / ...

Repères biographiques

› Marie-Christine Orry

Elle commence la peinture et l'art plastique à l'école Nationale Supérieure des beaux-Arts de Paris. Son attirance pour le théâtre et la découverte d'Antoine Vitez, l'orienteront alors vers le théâtre National de Chaillot où elle rencontre l'univers de Jérôme Deschamps et celui de Georges Aperghis avec lesquels elle travaillera par la suite (*La Veillée* pour le premier et *Énumérations* pour le second). Vitez - Aperghis - Deschamps formeront en quelque sorte les bases de son trajet de comédienne. Depuis une quinzaine d'années, elle traverse sans préjugés les univers de Michel Raskine ou Stéphane Braunschweig, passe à la mise en scène de spectacles musicaux autour de la chanson française ou de l'opérette, et joue Tchekov, Molière, Édouard Bond ou Jean-Claude Grumberg (avec *L'Atelier* au théâtre Hébertot ou elle obtient le Molière de la révélation féminine dans le rôle Mimi en 99).

› Dominique Parent

Sorti du Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris en 1989 où il suit l'enseignement de Pierre Vial, Michel Bouquet, Jean-Pierre Vincent, Georges Werler et Daniel Mesguich, Dominique Parent poursuit sa carrière d'acteur auprès notamment de Claude Buchwald (*Le Repas ; L'Opérette imaginaire ; Tête d'Or*) et Valère Novarina (*Vous qui habitez le temps ; La Chair de l'homme ; L'Origine Rouge ; La Scène*), Jacques Nichet, Bernard Sobel ou Robert Altman. Au cinéma, il participe aux longs métrages de Bruno Podalydès (*Dieu seul me voit ; Le Mystère de la Chambre Jaune ; Le Parfum de la Dame en Noir*).

› Pascal Le Pennec (Accordéoniste et compositeur)

Lauréat des Fondations Yehudi Menuhin et Cziffra, il achève sa formation à l'École Normale de Musique de Paris, où il obtient les diplômes supérieurs d'enseignement d'accordéon de concert, de concertiste de musique de chambre, d'harmonie et de contrepoint. Il donne de nombreux concerts d'accordéon classique, notamment Salle Cortot, à la Maison de Radio France, à la grande Halle de la Villette, à la Pépinière-Opéra, à l'Institut Curie... ou encore dans le cadre du réseau des Instituts Français à l'étranger. Il enregistre chez Skarbo un disque consacré à Kurt Weill. En tant qu'accompagnateur et/ou arrangeur, il a travaillé avec Hélène Delavault, Régine, Alain Lèprest, Romain Didier, Philippe Meyer, Pierre Santini... Il vient d'achever la composition de la bande originale de *Cachecache*, long métrage d'Yves Caumon présenté récemment dans le cadre de la quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes (sortie janvier 2006).

... / ...

Repères biographiques

› Jean-Claude Bolle-Reddat

Au théâtre, il a joué dans plus de cinquante pièces, sous la direction de Robert Cantarella (*Le Chemin de Damas* d'August Strinberg), Jean-Louis Benoit (*La Trilogie de la villégiature* de C. Goldoni), Didier Bezace (*Le Colonel oiseau* de H. Boytchev, *Feydeau terminus* d'après G. Feydeau), Jacques Rebotier (*Vengeance tardive*)... Il a travaillé également plusieurs années avec Jean-Luc Lagarce (*Hollywood* de J.-L. Lagarce, *Instructions aux domestiques* de J. Swift, *La Cantatrice chauve* d'E. Ionesco... Compagnon d'aventure durant huit ans de Jean-Louis Martinelli dont cinq ans comme permanent au théâtre National de Strasbourg. Il a aussi tourné dans plus de soixante films et téléfilms (Benoît Jacquot, Ch.Vincent, Bertrand Van Effenterre, Robert Enrico, Alfredo Arias, Edwin Bailly, Joyce Bunuel, Boris Vial).

› Lorella Cravotta

Après le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Loretta débute avec Claude Régy à la Comédie Française (*Ivanov*). Elle rencontre Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff avec qui elle crée *Lapin Chasseur* (1989) ; *Les Pieds dans l'eau* (1991) ; *Le Défilé* (1995) ; *Les Précieuses Ridicules* (1997) ; *Moscou quartier des cerises* (2004). Au cinéma, elle joue dans les réalisations de Jean-Pierre Jeunet (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) ; Caro & Jeunet (*La Cité des enfants perdus*) ; Claude Duty (*Filles perdues, cheveux gras*) ; Eric Civanyan (*Il ne faut jurer de rien*).

› Luc-Antoine Diquéro

Elève de L'Ecole Lecoq, il suit aussi les cours de Jean-Christian Grinevald sous la direction duquel il joue avant de rencontrer Jorge Lavelli (*Opérette* ; *Les Comédies Barbares* ; *Greek* ; *Macbett* ; *Maison d'Arrêt* ; *C.3.3* ; *Arloc* ; *Slaves*). Il travaille aussi avec Stéphane Braunschweig, Ludovic Lagarde, Robert Cantarella, Laurent Gutmann ou Alain Françon. Au cinéma, il tourne avec Bob Swain (*La Balance*), Andreij Wajda (*Danton*), Jacques Deray (*Le Solitaire*), Philippe De Broca (*Les Chouans*), Pierre Salvatori (*Comme elle respire*) ou Pitoff (*Vidocq*). Luc-Antoine Diquéro a mis en scène *Une soirée comme une autre* de J. Sternberg et *For The Good Time Elvis* de Denis Tillinac.

... / ...

Repères biographiques

› Arno Feffer

Comédien dans la troupe du Théâtre d'Objets Animés de Wilfrid Charles jusqu'en 1985, il poursuit son parcours d'acteur au Théâtre avec les metteurs en scène Patrick Verschueren, Anne Alvaro, Marie-Christine Orry, Michel Raskine, Eric Lacascade ou Vincent Goethals. Au cinéma, il tourne sous la direction de Bernard Rapp (*Tiré à part*), Michel Deville (*La Divine Poursuite*), Nicole Garcia (*Place Vendôme*) ou Olivier Ducastel (*Drôle de Félix*).

› Philippe Leygnac (Compositeur-musicien-comédien)

Musicien-comédien, il a accompagné Alain Lepage aux claviers, trompette et percussions (1998) et Serge Utge-Royo en tant que pianiste (2000). Il a participé aux *Courgettes sauvages*, mise en scène d'Aurélia Stammbach (2001) et au *Florilège des fous* de Jean-Luc Debbattice (2002). Il a composé la musique de *L'Enfant-rat* d'Armand Gatti (Festival de théâtre des Francophonies de Limoges) et participé au Meeting Poétique à la Mutualité par André Velter et Claude Guerre, retransmis sur France-Culture (avec notamment Armand Gatti, Michel Piccoli, Laurent Terzieff, Jacques Bonaffé, Elise Caron...).

› Correspondances d'artistes

L'Odéon-Théâtre de l'Europe, la Maison des Écrivains et Les Mots Parleurs ont décidé d'associer leurs forces pour organiser, tout au long de la saison 2006-2007, une confrontation créative – commentaire, contrepoint ou conversation, comme on voudra – entre quatre œuvres théâtrales créées dans notre théâtre et quatre fois deux auteurs contemporains. L'expérience, pour ces derniers, se répartira en plusieurs étapes. La première consistera à laisser leur écriture répondre librement aux sollicitations de l'œuvre destinée à être mise en scène. Chaque écrivain s'est en effet engagé à composer un texte en correspondance avec une œuvre théâtrale au programme de notre saison. Deuxième étape : les auteurs rencontreront le public (tant dans les établissements scolaires qu'en entreprise), jetteront des passerelles entre leurs ouvrages déjà publiés et le texte nouveau issu de ces correspondances. Dernière étape, qui sera aussi le point d'orgue de tout le processus : les textes inédits feront l'objet d'une lecture publique par des interprètes de l'association Les Mots Parleurs.

À cette occasion, les auteurs, qui auront enfin découvert la mise en scène des œuvres qui les auront inspirés, participeront à une rencontre-débat avec le public et en compagnie des metteurs en scène.

Samedi 10 mars à 15h au Théâtre de l'Odéon, Lecture publique de textes inédits d'Anne-Marie Garat et François Salvaing, écrits «en correspondance avec *L'Affaire de la rue de Lourcine*, par Carole Bergen et Valérie Delbore (de l'association Les Mots Parleurs), suivie d'une rencontre avec les deux auteurs, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, animée par Maria Maïlat.

L'Odéon, la Maison des Écrivains et les Mots Parleurs organisent ensemble cette confrontation créative – commentaire, contrepoint ou conversation – entre une œuvre théâtrale et deux auteurs contemporains, à qui il est demandé de composer un texte provoqué par leur lecture d'une œuvre de la programmation de l'Odéon.

Entrée libre

Renseignements et réservations au 01 44 85 40 33 ou servicerp@theatre-odeon.fr