

ODEON

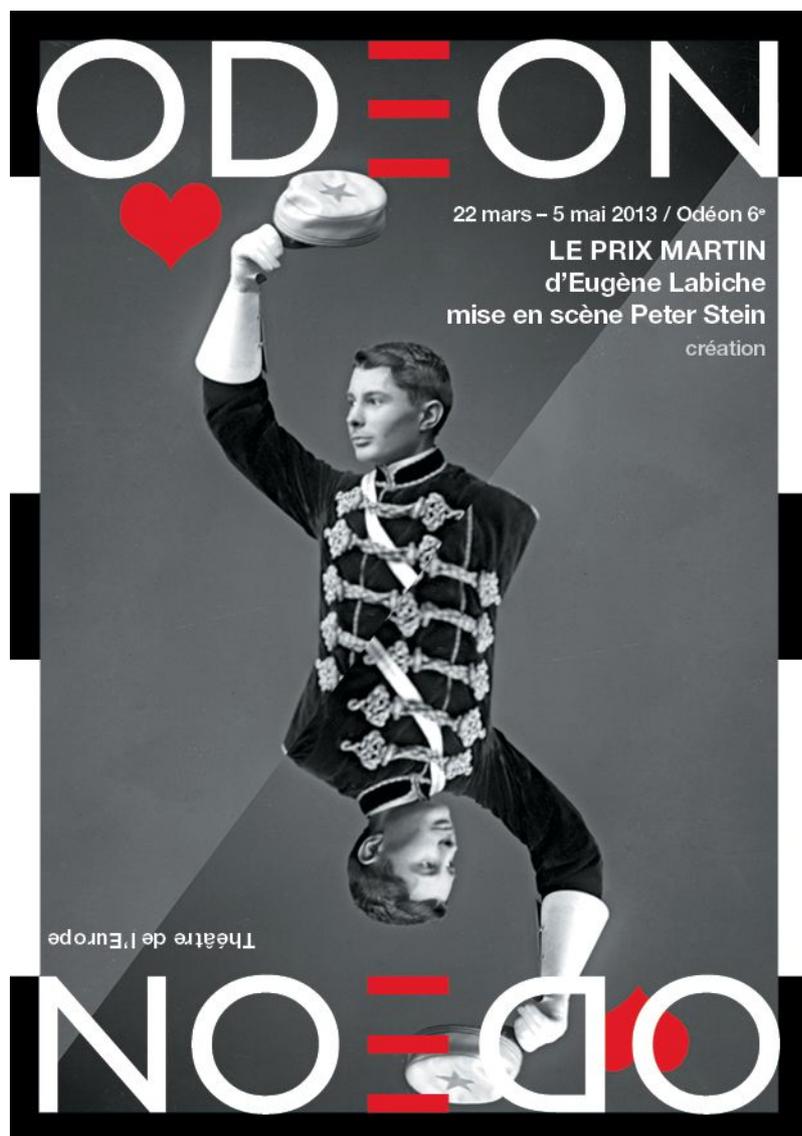
Théâtre de l'Europe

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

22 mars – 5 mai 2013 / Odéon 6°

Le Prix Martin

mise en scène Peter Stein



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT Le Prix Martin

Le Prix Martin d'Eugène Labiche mise en scène de Peter Stein

durée : 2h30 (1h30 – 20 min – 40 min)

mise en scène
Peter Stein

collaboration artistique
Jean-Romain Vesperini

conseiller dramaturgique
Jean Jourdeuil

décor
Ferdinand Woegerbauer

costumes
Anna Maria Heinrich

lumière
Joachim Barth
maquillage / coiffure
Cécile Kretschmar
effets spéciaux maquillage
Emmanuel Pitois

musique enregistrée
direction musicale

Denis Comtet
prise son
Jean-Philippe François

Régis Sagot
assistant à la mise en scène
Sara Abbasi
assistant aux costumes

Aimée Blanc
réalisation du décor
les Ateliers de l'Odéon-Théâtre de l'Europe
impression des toiles

Big image
impression des tapis

Sublime
fabrication des costumes
Rémy Tremblé, Marie-Hélène Couture,
Première Piqûre

créé
le 22 mars 2013
à l'Odéon – Théâtre de l'Europe

production
Odéon – Théâtre de l'Europe

**avec les soutiens de Monsieur Pierre Bergé
et du Cercle de l'Odéon
dont BCR Finances, Eutelsat, faberNovel, HighCo,
Thema**

avec
Jean-Damien Barbin
Poinceux, domestique de Martin

Rosa Bursztein
Bathilde Bartavelle

Julien Campani
Edmond Bartavelle

Pedro Casablanc
Hernandez Martinez

Christine Citti
Loïsa, femme de Martin

Manon Combes
Groosback

Dimitri Radochevitch
Le Docteur

Laurent Stocker
sociétaire de la Comédie-Française
Agénor Montgommier

Jacques Weber
Ferdinand Martin

en partenariat avec :



Équipe des relations avec le public

Public de l'enseignement
Christophe Teillout / 01 44 85 40 39 / christophe.teillout@theatre-odeon.fr
Formation

Emilie Dauriac / 01 44 85 40 33 / emilie.dauriac@theatre-odeon.fr
Groupes adultes, associations, CE

Carole Julliard / 01 44 85 40 88 / carole.julliard@theatre-odeon.fr
Public du champ social & de la proximité des Ateliers Berthier

Alice Hervé / 01 44 85 40 47 / alice.herve@theatre-odeon.fr

«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.»

Eugène Labiche

SOMMAIRE

- p. 3 Extrait
- p. 5 Le texte
 - p. 5 Eugène Labiche
 - p. 5 Biographie
 - p. 6 Travaux
 - p. 8 Le vaudeville
 - p. 10 Labiche, exemple de Bergson
 - p. 11 Collaboration avec Émile Augier
 - p. 12 Préface d'Émile Augier au Théâtre Complet de Labiche
 - p. 14 *Le Prix Martin*
 - p. 14 Résumé
 - p. 15 Extraits
 - p. 16 Texte de Jacqueline Atrousseau
- p. 18 L'équipe artistique
 - p. 18 Le metteur en scène : Peter Stein
 - p. 18 Biographie
 - p. 20 Son rapport au texte
 - p. 23 Processus de création
 - p. 25 Les comédiens
 - p. 25 La relation entre Stein et ses acteurs
 - p. 26 Distribution du *Prix Martin*
- p. 29 La mise en scène
 - p. 29 La scénographie
 - p. 29 Plans
 - p. 31 Maquettes
 - p. 33 Les costumes
 - p. 33 La costumière : Anna Maria Heinrich
 - p. 33 Croquis
 - p. 37 Le maquillage
- p. 39 Annexes

Le texte

EUGÈNE LABICHE

Biographie

Après de nombreux vaudevilles en un acte avec lesquels il se fait la main avant de se frotter à la grande comédie de mœurs et de caractère, Labiche passe pour l'inventeur d'une situation comique nouvelle, l'absurde, et d'un personnage historiquement daté : le bourgeois crédule et poltron du second Empire. Longtemps méprisée ou négligée, on a redécouvert la critique sociale contenue dans son œuvre à l'occasion du centenaire de la Commune de Paris.

Fils d'un industriel qui exploite à Rueil une fabrique de sirop et de glucose de féculé, Eugène Labiche effectue ses études secondaires au collège Bourbon, futur lycée Condorcet. Après le baccalauréat, il réalise en compagnie de trois amis un long voyage en Italie, dont le Journal, de même qu'une lettre relative à la création du Chatterton de Vigny l'année suivante, donne le ton de la relation ambiguë, essentiellement parodique, entretenue par le jeune homme avec l'héritage romantique.

Un producteur infatigable

Maniaque de l'ordre et de la symétrie, conformément au milieu dont il est issu, Labiche commence sa carrière en 1839 avec un roman malchanceux, *La Clef des Champs*, et décide de l'interrompre en 1877 sur une comédie restée longtemps incomprise, *La Clé* : de l'initial à l'accent aigu final, il ne faudra pas moins de quelque deux cents pièces, selon le recensement de Gilbert Sigaux, pour boucler la boucle, soit presque quarante ans d'une production boulimique d'œuvres inégales en dimensions comme en qualité, presque toujours écrites en collaboration. Elles sont créées sur des scènes parisiennes qui s'assurent la fidélité d'un public essentiellement bourgeois par une certaine continuité dans l'exploitation des ressorts comiques ; elles sont défendues par des acteurs souvent doués d'une forte personnalité, bien connus des auteurs comme des spectateurs et aguerris à ce genre de répertoire.

Parmi les théâtres, il faut citer d'abord le Palais-Royal, se sont entre autres succédés Auguste Lefranc, Marc-Michel, Adolphe Choler, Édouard Martin, Alfred Delacour, Edmond Gondinet, Alfred Duru et Émile Augier. Parmi les comédiens qui ont inspiré ou enrichi ses personnages, outre L'héritier, Hyacinthe et Gil-Pères, il faut accorder une mention spéciale à l'acteur Geoffroy : dans une conférence retranscrite par Jules Lemaître, Francisque Sarcey salue la «rencontre providentielle de Labiche avec Geoffroy, l'heureuse conjonction de ces deux ventres. Le bourgeois domine et remplit l'œuvre entière de Labiche, parce que Geoffroy c'était le bourgeois que, au surplus, le bourgeois, c'était aussi Labiche.»

L'exaltation comique du bourgeois

Au vrai, jusqu'en 1860, Eugène Labiche tâtonne, cherche son style, accumulant les comédies en un acte : *Le Major Cravachon*, *Un jeune homme pressé*, *Embrassons-nous Folleville !*, *Un garçon de chez Véry*, *La Fille bien gardée*. Toutes s'apparentent au genre à la mode, le vaudeville, ou «l'art d'être bête avec des couplets», selon la propre définition de l'auteur. Mais passée l'aigreur réactionnaire exprimée après la révolution de 1848 dans des œuvres dramaturgiquement mineures comme *Le Club champenois* ou *Rue de l'homme armé n° 8 bis*, Labiche semble trouver un second souffle en 1851 avec *Un chapeau de paille d'Italie*, première comédie en cinq actes saluée par beaucoup comme une «trouvaille de génie», avec ce célèbre motif de la course-poursuite, chasse tumultueuse et endiablée à l'objet ou à l'être perdu, si souvent repris au début du XX^e siècle par les grands burlesques du cinéma muet.

Ce réel succès public ne satisfait pourtant pas pleinement l'auteur dont les ambitions littéraires et l'appétit d'honneurs semblent plus élevés. Avec la création du *Baron de Fourchevif* (1859) coïncident la première apparition de l'acteur Geoffroy dans le théâtre de Labiche et l'invention par ce dernier du personnage du bourgeois pansu et crédule ; en l'occurrence une sorte de Monsieur Jourdain attardé au cœur du XIX^e



Portrait d'Eugène Labiche, Marcellin Desbouts, 1867, Musée de Versailles.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

siècle. Chacun à sa manière, H. Monnier avec son Joseph Prudhomme et H. Daumier avec ses caricatures, immortalisera ce même bourgeois. Le vaudeville en un acte évoluera dès lors assez sensiblement vers la «grande» comédie de mœurs et de caractère, puisque l'année suivante sera créé au Gymnase, avec la même équipe, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, auquel succéderont comme autant de variations sur le même thème *La Poudre aux yeux* (1861), *La Station Champbaudet* (1862), *Célimare le bien-aimé* (1863), *La Cagnotte* (1864), *Les Chemins de fer* (1867), *Le Plus Heureux des trois* (1870), *Les Trente Millions de Glacliator* (1875) et *Le Prix Martin* (1876). Labiche a trouvé son thème fondateur et son protagoniste : «Je me suis adonné presque exclusivement à l'étude du bourgeois, du philistin. Cet animal offre des ressources sans nom bêtise qu'on peut monter de toutes les façons» (lettre du 27 octobre 1880 à Léopold Lacour). Égocentrisme, vanité, cupidité, infidélités conjugales, hypocrisies en tous genres sont désormais les vices déclinés dans ces comédies en plusieurs actes dont les couplets sont progressivement réduits.

Parallèlement, la respectabilité artistique et sociale de l'auteur va croissant : il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1861 ; il entre au répertoire de la Comédie-Française en 1864 avec *Moi* (une comédie sur l'égoïsme dont Flaubert, enthousiaste, dira : «C'est du Molière !») ; il reçoit la même année commande officielle d'une pièce, *Le Point de mire*, destinée à être jouée à Compiègne devant la cour impériale ; en 1880, enfin, il est élu à l'Académie française.

Une nouvelle lecture

Toutefois, malgré cette consécration par les institutions les plus conservatrices du second Empire, et au-delà de cette haine phobique du peuple exprimée dès 1848 et confirmée sous la Commune (lettre à Alphonse Leveau du 20 mai 1871), le regard d'Eugène Labiche sur les travers de la bourgeoisie triomphante demeurera suffisamment lucide et corrosif pour que les metteurs en scène contemporains les plus critiques, voire les plus engagés, depuis les années soixante, se passionnent à redécouvrir et à réhabiliter les vertus dramaturgiques de son œuvre : après Chéreau (*L'Affaire de la rue de Lourcine*, 1966), viennent Lassalle (*Célimare le bien-aimé*, 1970, *La Clé*, 1986), Vincent (*La Cagnotte*, 1971), G. Bourdet (*La Station Champbaudet*, 1977) et, plus récemment, Grüber (*L'Affaire de la rue de Lourcine*, 1989). Ce sont bien entendu la noirceur de son humour et la férocité de ses portraits qui, en cet auteur, attirent aujourd'hui ces infatigables relecteurs de classiques, mais il ne faudrait pas cependant négliger, aux côtés du matériau très ambigu légué par Labiche, certains partis pris audacieux qui le rangent en son siècle parmi les hommes de progrès, en faveur de la photographie par exemple (il fut l'ami intime de Nadar), des chemins de fer et des architectures métalliques aussi : nombreuses sont les scènes situées dans des buffets ou des halls de gare, et *Les Chemins de fer* fut précisément écrit sur commande, en 1867, pour l'inauguration de la ligne Paris-Strasbourg. Certains commentateurs le considèrent même comme l'initiateur du théâtre de l'absurde : celui de Ionesco ou d'Adamov par exemple. Il est vrai qu'un surréaliste comme Philippe Soupault s'était déjà intéressé à son humour.

MANCEL Yves, «LABICHE Eugène» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Travaux

- 1837 : *La Cuvette d'eau*
- 1838 : *Monsieur de Coyllin ou l'Homme infiniment poli*
Le Capitaine d'Arcourt ou la Fée du château
L'Avocat Loubet (drame)
- 1839 : *La Clé des champs (roman)*
La Forge des châtaigniers (drame)
La Peine du talion (drame)
L'Article 960 ou la Donation
- 1840 : *Le Fin Mot*
Bocquet père et fils ou le Chemin le plus long
Le Lierre et l'Ormeau
- 1842 : *Les Circonstances atténuantes*
- 1843 : *L'Homme de paille*
- 1844 : *Le Major Cravachon*
Deux papas très bien
- 1845 : *Le Roi des Frontins*
L'École buissonnière
L'Enfant de la maison
- 1846 : *Mademoiselle ma femme*
Rocambolle le bateleur
Frisette
L'Inventeur de la poudre
- 1847 : *L'Avocat pédicure*
La Chasse aux jobards
Un homme sanguin
L'Art de ne pas donner d'étrennes
- 1848 : *Un jeune homme pressé*
Le Club champenois
Oscar XXVIII
Le Baromètre, ou la Pluie et le Beau Temps
Une chaîne anglaise
À moitié chemin
Histoire de rire
Agénor le dangereux
Une tragédie chez M. Grassot
À bas la famille ou les Banquets
- 1849 : *Madame veuve Larifla*
Les Manchettes d'un vilain
Un monsieur qui pose
Une dent sous Louis XV
Mon ours
Trompe-la-balle
Exposition des produits de la République
Rue de l'Homme-Armé, numéro 8 bis
Pour qui voterai-je ?
- 1850 : *Embrassons-nous, Folleville !*
Traversin et Couverture
Un garçon de chez Véry
Le Sopha
La Fille bien gardée
Un bal en robe de chambre
Les Petits Moyens
Les Prétendus de Gimblette
- 1851 : *Une clarinette qui passe*
La Femme qui perd ses jarretières
On demande des culottières
Mam'zelle fait ses dents
En manches de chemise
Un chapeau de paille d'Italie
- 1852 : *Maman Saboulex*
Un monsieur qui prend la mouche
Soufflez-moi dans l'œil
Les Suites d'un premier lit
Le Misanthrope et l'Auvergnat
Deux gouttes d'eau
Piccolet
Edgard et sa bonne
Le Chevalier des dames
Mon Isménie
Une charge de cavalerie
- 1853 : *Un ami acharné*
On dira des bêtises
Un notaire à marier
Un ut de poitrine
La Chasse aux corbeaux
Un feu de cheminée
Le Pompadour des Percherons
- 1854 : *Deux profonds scélérats*
Un mari qui prend du ventre
Espagnolas et Boyardinos
Les Marquises de la Fourchette
Ôtez votre fille, s'il vous plaît
- 1855 : *La Perle de la Canebière*
Monsieur votre fille
Les Précieux
- 1856 : *Les Cheveux de ma femme*
En pension chez son groom
Monsieur de Saint-Cadenas
La Fiancée du bon coin
Si jamais je te pince!...
Mesdames de Montenfriche
Un monsieur qui a brûlé une dame
- 1857 : *Le Bras d'Ernest*
L'Affaire de la rue de Lourcine
La Dame aux jambes d'azur
Les Noces de Bouchencœur
Le Secrétaire de Madame
Un gendre en surveillance
- 1858 : *Je croque ma tante*
Le Clou aux maris
L'Avare en gants jaunes
Deux merles blancs
Madame est aux eaux
Le Grain de café
Le Calife de la rue Saint-Bon
En avant les Chinois !
- 1859 : *L'Avocat d'un grec*
L'Amour, un fort volume, prix 3F 50c
L'École des Arthur
L'Omelette à la Follembuche
Le Baron de Fourchevif
Les Petites Mains
Voyage autour de ma marmite
Le Rouge-Gorge
- 1860 : *J'invite le colonel !*
La Sensitive
Les Deux Timides
Le Voyage de monsieur Perrichon
La Famille de l'horloger
Un gros mot
- 1861 : *J'ai compromis ma femme*
Les Vivacités du capitaine Tic
L'Amour en sabots
Le Mystère de la rue Rousselet
La Poudre aux yeux
- 1862 : *La Station Champbaudet*
Les Petits Oiseaux
Le Premier Pas
Les 37 Sous de M. Montaudoin
- 1863 : *La Dame au petit chien*
Permettez, Madame !...
Célimare le bien-aimé
La Commode de Victorine
- 1864 : *La Cagnotte*
Moi
Un mari qui lance sa femme
Le Point de mire
- 1865 : *Premier Prix de piano*
L'Homme qui manque le coche
La Bergère de la rue Monthabor
Le Voyage en Chine
- 1866 : *Un pied dans le crime*
- 1867 : *Le Fils du brigadier*
La Grammaire
La Main leste
Les Chemins de fer
- 1868 : *Le Papa du Prix d'Honneur*
Le Corricolo (opéra-comique)
Le Roi d'Amatibou
Le Petit Voyage
- 1869 : *Le Dossier de Rosafol*
Le Choix d'un gendre
En manches de chemise
- 1870 : *Le Plus Heureux des trois*
Le Cachemire X.B.T.
- 1871 : *Le Livre bleu*
L'Ennemie
- 1872 : *Il est de la police*
La Mémoire d'Hortense
Doit-on le dire ?
- 1873 : *29 degrés à l'ombre*
- 1874 : *Garanti dix ans*
Brûlons Voltaire !
Madame est trop belle
La Pièce de Chambertin
Les Samedis de Madame
- 1875 : *Les Trente Millions de Gladiator*
Un mouton à l'entresol
La Guigne
- 1876 : *Le Prix Martin*
Le roi dort
La Cigale chez les fourmis
- 1877 : *La Clé*
- 1879 : *Embrassons-nous, Folleville !*
(opérette)

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Le vaudeville

Le mot vaudeville est ancien mais son acception a sensiblement évolué entre l'époque où le genre était tiré plutôt vers la chanson, et aujourd'hui où l'on a tendance à en faire un des cantons du théâtre de Boulevard. Le plus intéressant est la mécanique dramaturgique et stylistique qu'il met en branle, marquée au sceau de la folie, du côté des situations comme des personnages.

Historique

À l'origine, chanson bachique et satirique originaire du «Val» ou du «Vau-de-Vire» et dont la tradition attribue la création, vers 1430, à Olivier Basselin. Le terme vaudeville, dont l'étymologie demeure contestée (il aurait pu aussi subir l'attraction paronymique de «voix-de-villes», recueils de chansons populaires), désigne tour à tour des chansons gaies, grivoises et caustiques, puis les couplets chantés sur des airs sans couplets, riche de complications (généralement amoureuses) nées de rencontres fortuites et de quiproquos. Dès la fin du XVI^e siècle, par le biais des théâtres de la Foire, des airs (timbres) connus de tous (seules les paroles changent) s'insèrent dans des trames théâtrales. Avec Lesage, Fuzelier, D'Orneval, naît ainsi l'opéra-comique première manière. L'ariette (air nouveau) prend plus tard le pas sur le vaudeville, et l'opéra-comique se distingue nettement de la «comédie à vaudevilles» qui, après une certaine éclipse, renaît sous la Révolution avec la création du théâtre du Vaudeville (1792). Le terme désigne alors un nouveau genre théâtral qui crée des types (Mme Angot, M. Dumollet) et qui, grâce à des auteurs inventifs (Puis et Barré, Radet et Desfontaines, Désaugiers), connaît d'extraordinaires succès qui se prolongent sous l'Empire et la Restauration.

Toutefois, dans la plupart de ces innombrables pièces, qu'elles tirent vers la «folie», l'anecdote ou la farce grivoise, l'argument était mince et ne reposait souvent que sur quelques calembours et le talent de l'acteur. Le mérite de Scribe, qui domine le genre de 1815 à 1850, est de donner au vaudeville une charpente fortement construite où imprévus et quiproquos s'insèrent dans un jeu subtil de préparations et où le suspens ménagé n'exclut ni sentiment, ni psychologie, ni critique sociale. Cette évolution conduit vers 1860 à la disparition des couplets chantés. Le vaudeville accentue encore la rigueur de sa construction sous l'impulsion de Labiche qui, à partir d'*Un chapeau de paille d'Italie* (1851), donne plus de tempo au mouvement, hypertrophie les procédés comiques, en particulier les répétitions, les méprises, et la logique des situations où sont jetés des personnages tétanisés.

Cet héritage sera repris par A. Hennequin (1842-1887) et surtout par Feydeau qui construit des pièces le plus souvent en trois actes où l'intrigue très complexe et méticuleusement agencée, après un quiproquo ou une rencontre inattendue, lance les personnages dans un monde où, avec frénésie, s'enchaînent des péripéties saugrenues et où règne la logique loufoque de l'absurde.

Après Feydeau, le genre s'affadit et s'apparente au théâtre de Boulevard, qu'il marque de son empreinte. La tradition toutefois ne semble pas perdue, le succès par exemple de *Boeing Boeing* (1960) de Marc Camoletti atteste à la fois la profonde vitalité du genre et ses besoins de renouvellement.

J.-M. THOMASSEAU, «Vaudeville, Historique» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.



Source : gallica.bnf.fr / BnF - Bibliothèque nationale de France

La station Champbaudet, vaudeville d'Eugène Labiche et Marc-Michel. Portrait des acteurs par Lhéritier.
Source : BNF

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Esthétique

L'évolution de l'art du vaudeville permet de déceler le développement d'une mécanique d'écriture originale, faite de dialogues et de chansons imbriqués au gré des fantaisies de l'auteur et du trajet bousculé des personnages.

Montées une à une, les répliques se suffisent à elles-mêmes, sans silence, sans intervalle, sans psychologie immédiate. Chaque réplique est un accident imprévu, et pas seulement un moment, dans le parcours du personnage. Ignorant ce qu'il fera après la réplique, il ne sait pas ce qu'il faisait avant qu'elle ne lui échappe. Sans passé, innocent de ce qu'il enclenche, en réaction, chez les autres, le personnage est pleinement en acte ce que la réplique contient en puissance : un cri, un mot d'esprit, une exclamation, une injure, une douleur, un éclat de rire. Sans autre projet.

Le vaudeville présente la conception de rencontres inattendues et détonantes, de rapprochements de situations incompatibles, d'affrontements de personnages, enchaînés aux répliques, qui, l'instant précédent, ne se connaissaient pas. De ces coïncidences apparemment fortuites, néanmoins poursuites minées d'embûches et de chausse-trapes dans lesquelles s'engouffre le personnage qui a oublié le but de sa précipitation excitée. Épuisé, exténué, meurtri, il endure l'accumulation d'aventures et de coups qu'il ne maîtrise pas. À cette souffrance physique s'ajoute l'objet créateur de situation. La transmission d'un vêtement, la perte de billets de banque, la recherche d'un chapeau de paille disparu, l'oubli d'une jarretière ou d'une livrée concourent à la fabrication du rythme infernal du vaudeville.

Heureusement le fol aboutement des situations est ponctué de havres de bonheur. La musique, les chansons fondent l'humeur joyeuse qui doit dominer au spectacle de vaudeville. Ironiques, sarcastiques, fortement rythmées et scandées, les chansons, aux sonorités répétées, redoublées, permettent au public le plus large de participer aux heurs et malheurs des personnages. Ainsi le cours effréné des scènes, les chocs entre les situations sont atténués par le plaisir vocal comme s'il s'agissait de se donner du cœur à la poursuite du spectacle, immergé dans le flot de plaisirs sonores.

Si l'auteur de vaudevilles ne parvenait pas à créer de surprenants et heureux dénouements, la pièce s'accomplirait dans un carnage féroce, un cauchemar au réveil brutal. La chanson populaire et maligne du XV^e siècle, l'alternance de textes satiriques parlés et chantés des XVII^e et XVIII^e siècles, les histoires de fous constituées de quiproquos et d'intrigues à rebondissements, ces étapes dans l'histoire du vaudeville se sont transformées en trajets rapides et pénibles du personnage dont on moque l'absence de conscience. À l'origine, simple divertissement d'où le sérieux est exclu, le vaudeville aboutit, à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle, à la risible confrontation de personnages prisonniers d'objets qui dénoncent les mensonges répétés de ces pantins articulés victimes de répliques agressives surgies de leur inconscient.

D. LEMAHIEU, «Vaudeville, Esthétique» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.

Labiche ou les odyssees minuscules

Le propre d'une combinaison mécanique est d'être généralement réversible. L'enfant s'amuse à voir une bille lancée contre des quilles renverser tout sur son passage en multipliant les dégâts ; il rit plus encore lorsque la bille, après des tours, détours, hésitations de tout genre, revient à son point de départ. En d'autres termes, le mécanisme que nous décrivons tout à l'heure est déjà comique quand il est rectiligne : il l'est davantage quand il devient circulaire, et que les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes et d'effets, à le ramener purement et simplement à la même place. Or, on verrait que bon nombre de vaudevilles gravitent autour de cette idée. *Un chapeau de paille d'Italie* a été mangé par un cheval. Un seul chapeau semblable existe dans Paris, il faut à tout prix qu'on le trouve. Ce chapeau, qui recule toujours au moment où on va le saisir, fait courir le personnage principal, lequel fait courir les autres qui s'accrochent à lui : tel, l'aimant entraîne à sa suite, par une attraction qui se transmet de proche en proche, les brins de limaille de fer suspendus les uns aux autres. Et lorsque, enfin, d'incident en incident, on croit toucher au but, le chapeau tant désiré se trouve être celui-là même qui a été mangé. Même odyssee dans une autre comédie non moins célèbre de Labiche. On nous montre d'abord, faisant leur quotidienne partie de cartes ensemble, un vieux garçon et une vieille fille qui sont de vieilles connaissances. Ils se sont adressés tous deux, chacun de son côté, à une même agence matrimoniale. A travers mille difficultés, et de mésaventure en mésaventure, ils courent côte à côte, le long de la pièce, à l'entrevue qui les remet purement et simplement en présence l'un de l'autre. Même effet circulaire, même retour au point de départ dans une pièce plus récente. Un mari persécuté croit échapper à sa femme et à sa belle-mère par le divorce. Il se remarie ; et voici que le jeu combiné du divorce et du mariage lui ramène son ancienne femme, aggravée, sous forme de nouvelle belle-mère.

Quand on songe à l'intensité et à la fréquence de ce genre de comique, on comprend qu'il ait frappé l'imagination de certains philosophes.

BERGSON Henri, *Le Rire*, chap. II, PUF, 2007, coll. Quadrige

Collaboration avec Émile Augier

Eugène Labiche et les collaborations dramaturgiques

Sur les 176 pièces que Labiche a signées, il n'y en a que quatre qu'il a écrites seul : *Un jeune homme pressé* (1848) *Un garçon de chez Véry* (1850), *Le Petit Voyage* (1868), *29 degrés à l'ombre* (1873).

Pour toutes ses autres pièces, il s'entoure d'une, de deux, voire de trois personnes. Au total, 46 collaborateurs différents sont associés à sa création théâtrale. Aujourd'hui encore, on ignore comment s'organisait le travail, et cette organisation variait sans doute selon chaque cas. Toujours est-il qu'aucun collaborateur n'a revendiqué par la suite la paternité ni la propriété d'une pièce et Labiche a pu publier en 1878 son *Théâtre Complet* en 10 volumes sans aucune contestation. Quand Edmond Gondinet publia à son tour son *Théâtre Complet*, il indiqua pour la pièce écrite en commun avec Labiche, *Le Plus Heureux des trois* : «collaborateur Labiche», ce qui semble montrer qu'il n'y avait pas de hiérarchie définie dans ces travaux partagés.

Ces associations furent diverses, tant par leur durée, éphémère, épisodique ou régulière, que par la notoriété des collaborateurs. Ceux-ci pouvaient être soit d'obscurs littérateurs, dont le nom n'est resté dans l'histoire que par cette seule mention de collaborateur en première page d'une pièce (le reste, c'est-à-dire leur vie et leur œuvre, ayant totalement disparu de toutes les données écrites actuelles), soit des dramaturges prolifiques tel Anicet-Bourgeois, auteur de 200 pièces, soit enfin des écrivains prestigieux de l'époque tels Émile Augier ou Ernest Legouvé, tous deux appartenant à l'Académie française plus de 20 ans avant Labiche. Émile Augier raconte ainsi leur collaboration : «Nous avons fait ensemble un scénario très développé, pour lequel je lui servais plutôt à l'exciter par la contradiction qu'à lui donner des idées [...] ; après quoi, il m'a demandé la permission, que je lui ai généreusement octroyée, d'écrire la pièce tout seul, à la charge par moi de revoir son travail et de l'arranger à ma guise ; j'ai refait quelques bouts de scène, pratiqué quelques coupures, et voilà». On dispose d'autres témoignages, dont celui très détaillé de Leveaux conservé dans sa correspondance avec Labiche, qui montrent des façons de procéder un peu différentes. Il est vraisemblable que la façon de coopérer dépendait du collaborateur.

Préface d'Émile Augier

J'étais chez mon ami Labiche, dans sa principauté de Sologne, qui ressemble si peu à nos gaies campagnes de Seine-et-Oise. Je m'y plaisais beaucoup toutefois, dans la charmante famille de mon vieil ami, au milieu de l'animation des travaux champêtres si nouveaux pour moi. Je trouvais grand plaisir, moi ; simple jardinier fleuriste, à suivre ce cultivateur à travers les étendues qu'il a conquises sur le sable et la bruyère, qu'il a couvertes de blés et de pins, de bœufs et de moutons ; et devant ce grand paysan qui arpentait les routes, jetant partout l'œil du maître, le béton ferré à la main et les jambes dans des guêtres de cuir, j'avais fini par oublier complètement l'auteur de tant de joyeuses fantaisies, le grand maître du rire, notre premier producteur de gaz hilarant. Oui, je l'avais oublié ! Ingratitude humaine ! Ne devrions-nous pas graver en lettres d'or, sur nos monuments, les noms des bienfaiteurs qui entretiennent en nous la gaieté, l'un des deux privilèges qui distinguent l'homme de la bête ?

Un jour, un des fermiers de mon hôte mariait sa fille, et Labiche, pour ne pas me laisser seul, voulait m'amener à la noce ; mais je redoute les victuailles et je préfèrai garder la maison. Je passai donc la journée tout seul, dans la bibliothèque, et je ne me rappelle pas une journée plus divertissante ; il y avait là tout le répertoire de Labiche. Je n'avais jamais lu ces pièces qui m'avaient tant réjoui à la scène ; je me figurais, comme bien d'autres, qu'elles avaient besoin du jeu abracadabrant de leurs interprètes, et l'auteur lui-même m'entretenait dans cette opinion par la façon plus que modeste dont il parlait de son œuvre. Eh bien, je me trompais, comme l'auteur, comme tous ceux qui partagent cette idée. Le théâtre de Labiche gagne cent pour cent à la lecture ; le côté burlesque rentre dans l'ombre et le côté comique sort en pleine lumière ; ce n'est plus le rire nerveux et grimaçant d'une bouche chatouillée par une barbe de plume ; c'est le rire large et épanoui où la raison fait la basse.

Quand Labiche rentra : « Je veux avoir votre théâtre, lui dis-je ; où se le procure-t-on ? — Nulle part. Mes pièces ont été imprimées chez trente-six libraires en trente-six formats différents. Faites vos œuvres complètes alors. — Vous vous moquez de moi, et vous ne seriez pas le seul si je vous écoutais. Est-ce que ces farces-là sont des œuvres ? Si je faisais mine de les prendre au sérieux, la grammaire et la syntaxe m'intenteraient un procès en dommages-intérêts pour viol — Vous les chiffonnez quelquefois, j'en conviens, mais toujours si drôlement qu'elles ne peuvent pas vous en garder rancune. D'ailleurs, c'est le droit des maîtres, et vous êtes un maître... — Pas un mot de plus !... sortez, monsieur ! »

Je ne sortis pas. Je travaillais Labiche jusqu'à mon départ, et, au moment des adieux, à une dernière objurgation : « J'y consens, répondit-il de guerre lasse ; mais à condition que vous me présenterez au lecteur, et que vous assumerez sur votre tête la moitié de son indignation. »

Voilà comment j'écris une préface pour les œuvres de Labiche, après avoir refusé à mon éditeur d'en écrire une pour les miennes ; et, pour qui connaît ma paresse naturelle, je donne là à Labiche une preuve irrécusable de mon admiration.

Encore un mot qui va le faire bondir ! et j'avoue que j'ai hésité à l'écrire ; mais aujourd'hui le diapason des formules laudatives a tellement monté, qu'il faut dire trop pour dire assez. Merveilleux, splendide, renversant, répondent à peine à l'excellent d'autrefois ; admiration n'est qu'un faible équivalent de haute estime. Donc j'admire Labiche ; je le tiens pour un maître, et sans hyperbole cette fois, car il y a autant de degrés de maîtrise qu'il y a de régions dans l'art. La hiérarchie des écoles n'importe guère ; l'important est de ne pas être un écolier. C'est surtout en cette matière que le mot de César est juste : mieux vaut être le premier dans une bourgade que le second à Rome. Je préfère Teniers à Jules Romain, et Labiche à Crébillon père.

Ce n'est pas le hasard de la phrase qui rapproche sous ma plume le nom de Labiche et celui de Teniers. Il y a des analogies frappantes entre ces deux maîtres, et les magots de l'un, comme disait le Grand Roi, ressemblent beaucoup aux magots de l'autre. C'est, au premier abord,



Portrait d'Émile Augier par Antoine Samuel Adam-Salomon, 1870. Musée d'Art de Philadelphie.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

le même aspect de caricature ; c'est, en y regardant de plus près, la même finesse de tons, la même justesse d'expression, la même vivacité de mouvement. Le fond de ces joyeusetés à toute outrance, c'est la vérité. Cherchez dans les plus hautes œuvres de notre génération, cherchez une comédie plus profonde d'observation que *le Voyage de M. Perrichon*, ou plus philosophique que *Le Misanthrope et l'Auvergnat* ? Eh bien, Labiche a dix pièces de cette force-là dans son répertoire. Pourquoi, doué à un si haut degré de la puissance comique, n'a-t-il pas eu l'ambition d'élever son genre, comme on dit ? Il n'a donné qu'une pièce au Théâtre-Français, *Moi*. La majesté du lieu avait bien quelque peu intimidé et amorti ses qualités natives ; mais il y avait là une maîtresse scène, celle où une nièce, pour détourner son oncle d'épouser une jeune fille, lui raconte tout ce qu'elle a souffert elle-même d'avoir épousé un vieux mari ! «Et lui? répond l'égoïste à chaque trait du tableau. — Lui ? Il était très heureux. — Eh bien, alors ?». Dumas lui-même n'eût pas trouvé mieux. *Moi* avait pleinement réussi. Pourquoi Labiche n'a-t-il pas renouvelé la tentative ? Le tempérament de sa muse s'accommodait-il mal d'un climat tempéré qui ne lui permettait pas de s'ébattre en manches de chemise et pieds nus ? Je crois qu'elle se serait vite habituée au brodequin et à la robe ajustée. Labiche ne l'a sans doute pas cru, et il l'a reconduite dans les pays chauds, où elle jouit d'ailleurs d'une santé si plantureuse et d'une si merveilleuse fécondité.

Tout compte fait, elle lui a donné jusqu'à ce jour cent soixante enfants, plus ou moins légitimes ; et, bien que la recherche de la paternité soit interdite, je ne peux m'empêcher de me poser ici cette question : Quelle est la part des collaborateurs dans l'œuvre de Labiche ?

La question est d'autant plus délicate que la plupart sont des hommes de beaucoup d'esprit et de talent, que la plupart ont eu de grands succès sans lui. Mais je remarque que les pièces qu'ils font sans lui ont la tournure toute différente de celles qu'ils font avec lui ; et qu'au contraire son répertoire à lui porte partout la même empreinte, la même marque de fabrique, reconnaissable entre mille, qui par conséquent ne peut être que la sienne propre. Par quel procédé de collaboration est-il arrivé à cette unification, je puis en parler savamment, ayant eu le très grand plaisir de faire une pièce avec lui, non pas sa meilleure, hélas !

Or voici comment les choses se sont passées : nous avons fait ensemble un scénario très développé, pour lequel je lui servais plutôt à l'exciter par la contradiction qu'à lui donner des idées, car elles lui venaient si vite, que je n'avais pas le temps d'en avoir moi-même ; après quoi, il m'a demandé la permission, que je lui ai généreusement octroyée, d'écrire la pièce tout seul, à la charge par moi de revoir son travail et de l'arranger à ma guise ; j'ai refait quelques bouts de scène, pratiqué quelques coupures, et voilà. Je n'oserais pas affirmer que le rôle de ses autres collaborateurs ait été aussi modeste que le mien ; mais il est probable que le procédé a été analogue. Il est certain que dans tout *concupitus* il y a un mâle et une femelle ; or il n'est pas douteux que Labiche est un mâle.

Le style, c'est l'homme. S'il est un auteur pour qui cet aphorisme soit juste, c'est assurément Labiche. Il ressemble à ses pièces et ses pièces lui ressemblent ; dans sa vie aussi bien que dans son théâtre, la gaieté coule de son urne comme un fleuve charriant pèle-mêle la fantaisie la plus cocasse et le bon sens le plus solide, les coq-à-l'âne les plus fous et les observations les plus fines. Pour avoir une réputation de profondeur, il ne lui a manqué qu'un peu de pédantisme ; et qu'un peu d'amertume pour être un moraliste de haute volée. Il n'a ni fouet, ni férule ; s'il montre les dents, c'est en riant ; il ne mord jamais. Il n'a pas ces haines vigoureuses dont parle Alceste ; il écrit, comme Regnard, pour s'amuser et non pour se satisfaire. C'est qu'il est l'homme heureux par excellence, comme Regnard — plus même que Regnard, car il est heureux, non-seulement en lui-même, mais dans tout ce qui l'entoure. La vie lui a souri dès le berceau, et, si elle est juste, elle continuera à lui sourire jusqu'à la fin.

AUGIER Émile, «Préface» in *Théâtre Complet* d'Eugène Labiche, Tome 1, Calman Lévy, 1892.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

LE PRIX MARTIN

Résumé

Fernand Martin et son ami Agénor Montgommier sont deux joueurs de bésigue qui aiment à jouer ensemble ; au lever du rideau on les voit assis à la table de jeu, et on les y voit encore lorsque la pièce se termine, bien que dans l'intervalle Agénor ait minotaurisé Fernand et le lui ait avoué sans détour. Il est vrai que ledit Agénor avait pour Fernand un culte idolâtre, et ne supportait qu'avec impatience l'amour volcanique de Mme Loïsa Martin ; il se fût même depuis longtemps débarrassé de cette maîtresse impérieuse, si Loïsa ne l'eût à chaque instant menacé d'avaloir un poison subtil qu'elle a caché dans le chaton d'une bague. Nul poète n'aurait eu le courage de séparer Fernand et Agénor ; il s'agit donc d'éliminer Loïsa, et de la supprimer d'une maison où sans elle régnerait le calme et le bésigue ininterrompu. Le salut arrive sous la figure d'un cousin au visage de bronze et aux cheveux bleus, Hernandez Martin, époux d'une reine sauvage, qui vient des plus truculentes Amériques et qui, à défaut de tatouage et de plumes, s'orne de tous les paletots blancs, de tous les gilets de velours, de toutes les cravates ponceau, de toutes les bagues de turquoise et de toutes les chaînes à breloque au moyen desquels le chef indien en rupture de forêt vierge remplace, comme il peut, sa parure natale.

Hernandez persuade Fernand Martin que, pour venger son honneur, il doit jeter Agénor dans un précipice ; en effet, Fernand emmène tout son monde, et comme Petit Jean était venu d'Amiens pour être suisse, il s'en va en Suisse pour être assassin ; mais est-il besoin de dire que Nisus ne peut se décider à sacrifier Euryale ? Au contraire, Hernandez s'étant laissé à son tour incendier par les yeux de braise de Loïsa, Fernand le condamne à emporter sous les latitudes équatoriales cette femme gênante, qui d'ailleurs consent avec joie à suivre son Pâris en bronze florentin, et l'éternelle partie de bésigue recommence de plus belle. Déjà il avait condamné son ami Agénor Montgommier à fonder à l'Académie le *Prix Martin*, devant être décerné à l'auteur du meilleur mémoire sur l'inconvénient qu'il y a à costumer son meilleur ami comme le Bacchus indien. Il est impossible de ne pas voir là une amusante raillerie contre toutes les condamnations plus ou moins platoniques inventées par le drame bourgeois, et notamment contre le Dumont du Supplice d'une femme, qui, voulant tirer de son substitut une vengeance mémorable, fait comparaître Alvarès et le condamne... à l'ingratitude !

Il y a dans *Le Prix Martin* de l'imagination, de la fantaisie, de la verve et de l'esprit à revendre, et cependant on y rit sans se tordre, et si les auteurs n'avaient trouvé à chaque instant des surprises vertigineuses et de prodigieux réveils, la pièce eût risqué d'être funèbre, car rien n'est triste comme l'insanité régie par le bon sens et comme la folie furieuse en coupe réglée. Et que peuvent faire même les excellents comiques du Palais-Royal, quand pendant quatre heures on les force à marcher sur la tête, à vivre dans une région chimérique où manque l'air respirable, et à soutenir que le noir est blanc et que le blanc est noir ? Ah ! qu'on a été injuste envers Gil Pérés ! Sur son front grimpe et gravit en spirales une chevelure folle, prétentieuse, absurde, charmante, mêlant en elle l'ébouriffement et le ramenage, ordonnée en majestueuses architectures, plantée comme le labyrinthe du Jardin des Plantes, visiblement teinte, et rappelant à la fois la tignasse d'un Indien loway et la crinière d'un beau du premier empire : Eh bien ! On a dit à Gil Pérés, par reproche, que cette perruque n'est pas naturelle.

DE BANVILLE Théodore, «Palais-Royal : *Le Prix Martin*, comédie en trois actes, de MM. Émile Augier et Eugène Labiche», *Le National*, 14 février 1876.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Extraits

«Ramenez-moi chez ma mère !»

LOÏSA, *se retournant*. – Qu'est-ce que c'est que ça ? Don Hernandez ?...

HERNANDEZ – Loïsa !

LOÏSA, *riant*. – Pourquoi ce costume ? Vous avez l'air d'un buisson.

HERNANDEZ, *déposant sa carabine et son chapeau à droite*. – Le buisson qui marche. C'est ce qu'il faut.

LOÏSA. – Et cette carabine ? Vous allez à la chasse ?

HERNANDEZ – À la chasse à l'homme ! Votre mari sait tout...

LOÏSA, *étonnée*. – Tout... quoi ?

HERNANDEZ – Eh bien... Agénor !

LOÏSA – C'est faux !... c'est une calomnie !

HERNANDEZ – Pas de marivaudage ! il a des preuves !

LOÏSA – Certaines ?

HERNANDEZ – Certaines !

LOÏSA, *effrayée, passant à droite*. – Mais alors, je suis perdue !

HERNANDEZ – Ça m'en a l'air... Il est furieux... il rumine une vengeance dans la manière des Borgia.

LOÏSA – Ah ! mon Dieu !

HERNANDEZ, *à part*. – Ça prend ! (*Haut*.) Si vous m'en croyez, vous ne mangerez rien tant que vous serez en Europe.

LOÏSA – Merci bien !

HERNANDEZ – Excepté des œufs à la coque, parce qu'on ne peut rien fourrer dedans.

LOÏSA, *éperdue, passant à gauche*. – Mais que faire ? que devenir ? Je ne peux pas rester ici !

Elle s'assied près de la table.

HERNANDEZ – Je vous offre un asile ! Venez dans mes États.

LOÏSA – Ah ! non, c'est trop loin !

HERNANDEZ, *s'approchant d'elle*. – Une promenade... toujours sur l'eau... Vous ne connaissez pas mon pays... Quelle nature ! Le ciel est bleu, la mer est bleue, la terre est bleue... Vous serez continuellement en palanquin... et, la nuit, je vous donnerai quatre Indiens dans leur costume national, pour écarter les mouches de votre gracieux visage... Quant à la nourriture...

LOÏSA – Oh ! ne parlons pas de ça !

HERNANDEZ, *se jetant à ses genoux*. – Dites un mot, señora, et je dépose mon trône à vos pieds.

LOÏSA – Ah ! Hernandez... ne me tentez pas ! (*Languissamment*.) Vous êtes donc veuf ?

HERNANDEZ, *se relevant*. – Hélas non !

LOÏSA, *se levant*. – Vous m'offrez votre trône... Et votre femme ?

HERNANDEZ – La reine ? J'ai pensé à elle... je lui donnerai une place dans ma lingerie... rien à faire !... Abandonnez-vous à moi, c'est le ciel que je vous ouvre.

LOÏSA – Et mes devoirs ?

HERNANDEZ – Lesquels ?

LOÏSA – Je ne sais pas ce que je dis... vous me grisez, vous me charmez... et puisque mon mari a oublié sa mission, qui est de me protéger... Don Hernandez, ramenez-moi chez ma mère !

HERNANDEZ, *la serrant dans ses bras et l'embrassant*. – Ta mère ! c'est moi qui serai ta mère ! c'est moi qui serai ta mère !

Le Prix Martin, d'Eugène LABICHE, Acte III, scène XIII

Analyse du *Prix Martin* par Jacqueline Atrousseau

Curieux domestique aussi que Pionceux, du *Prix Martin*. Sa qualité de «parent pauvre» l'autorise, à des familiarités impertinentes vis-à-vis de son patron Ferdinand Martin, dont il se dit le frère de lait. En toute occasion Martin s'entend rappeler la nourrice commune, qu'il aurait tendance à renier au profit d'un «parent riche», Don Hernandez Martinez, image sauvagement virile de lui-même. Pris entre ces deux doubles antagonistes, Martin trouve volontiers refuge auprès d'Agénor, amant de sa femme Loïsa, mais tourmenté car il s'est mis «à aimer le mari et à ne plus aimer la femme». Hernandez découvre la liaison, en informe Martin ; et, comme celui-ci répugne à confondre Agénor, c'est l'«Espagnol» qui se charge de l'affaire, avec d'autant plus d'énergie que, malgré son mariage outre-atlantique avec une «reine des Peaux-Rouges», il s'intéresse violemment à Loïsa. Tandis que le pauvre Agénor cherche désespérément le moyen d'éloigner Loïsa, fût-ce en lui exhibant ses fausses dents et sa perruque, Martin et Hernandez décident un voyage en Suisse, dont on profitera pour jeter Agénor dans le «gouffre de la Handeck». Comme Agénor est malade aux abords du gouffre, Martin n'ose pas le pousser ; il n'ose pas non plus, suivant la suggestion d'Hernandez, l'empoisonner au laudanum, car « il n'y a que Dieu qui ait le droit de tuer son semblable » (II, 10). Exaspéré par tant de lâcheté, et aussi par le charme de Loïsa, Hernandez décide de supprimer lui-même Agénor, qui du reste l'a gravement offensé en le traitant de «faux sauvage». Le duel, qui doit se faire «à l'américaine», n'aura finalement pas lieu car Hernandez, déguisé en buisson pour surprendre l'adversaire, rencontre à point nommé Loïsa, et l'affole si bien en lui annonçant que Martin «sait tout», qu'elle le supplie elle-même de l'emmener. Martin survient et les trouve aux bras l'un de l'autre, mais, contrairement à Agénor, apparu au même instant et qui parle de mettre au point une «vengeance raffinée», il se réjouit de pouvoir envoyer son épouse chez les Peaux-Rouges. Débarrassés de la femme qui les importunait l'un et l'autre, Agénor et Martin n'ont plus qu'à se réconcilier, et à reprendre la partie de bésigue qu'ils disputaient au lever du rideau («Avec le bésigue, nous tuons agréablement trois heures par jour, l'un dans l'autre» (I, 1)). Seule variante : Martin refuse maintenant à Agénor le droit de gagner, même s'il peut annoncer un «soixante de dames».

Martin et Agénor livrent la femme encombrant, au «sauvage» dont elle a besoin («le muscle, c'est l'homme», dit le sauvage), plutôt que de renoncer au morne rapport homosexuel que symbolise soudain un échange de cadeaux :

AGÉNOR : Avant de nous séparer, accordez-moi une dernière faveur.

MARTIN : Laquelle ?

AGÉNOR, *tirant le rond de serviette de sa poche et prenant une prise* :
Acceptez mon rond.

MARTIN, *après une courte lutte, tirant une tabatière de sa poche et prenant une prise* : Soit... mais, comme il ne me convient pas d'être en reste avec vous... voici ma tabatière.

Il la pose sur la table.

AGÉNOR : Oh ! merci ! (Il la couvre de baisers.) Elle ne me quittera plus ! (III, 15).

Résultat d'une collaboration avec l'académicien Émile Augier, *Le Prix Martin* montre assez à quel point Labiche, choisit-il un collaborateur prestigieux et un sujet édifiant (deux hommes renonçant à la femme porteuse de discorde pour sauvegarder leur camaraderie), domine l'un et l'autre, et impose ses représentations personnelles, d'une vérité psychologique autrement profonde — et difficile à admettre — que celle des Marivaux de boulevard dont on vantait la subtilité. Malgré son respect grandissant pour l'Académie, Labiche commente sans indulgence la version que lui avait soumise Augier, de la scène où Hernandez séduit Loïsa par la terreur : «Cette femme qui apprend que son mari connaît sa trahison et qui se met à marivauder et à jouer une discrétion, me fait dresser de terreur les cheveux sur la tête. À cette révélation, elle n'a pas peur, elle se contente de dire : «Il savait tout... et il ne me tuait pas... le lâche !» C'est une héroïne de Corneille. Elle serait bien plus femme, bien plus vraie, et surtout bien plus Palais-Royal si elle était prise d'une vraie venette au lieu de faire de l'esprit avec son sauvage.» C'est bien de

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

venette qu'il s'agit dans la version définitive, où une femme terrorisée par l'empoisonnement dont elle se croit menacée chez son mari parle de «retourner chez sa mère» en se jetant dans les bras du «sauvage», qui, du reste, la prie lui-même de ne pas «marivauder» :

HERNANDEZ [...] Votre mari sait tout...

LOÏSA, *étonnée* : Tout... quoi ?

HERNANDEZ : Eh bien... Agénor !

LOÏSA : C'est faux !... c'est une calomnie !

HERNANDEZ : Pas de marivaudage ! il a des preuves !

LOÏSA : Certaines ?

HERNANDEZ : Certaines !

LOÏSA, *effrayée, passant à droite* : Mais alors, je suis perdue !

HERNANDEZ : Ça m'en a l'air... Il est furieux... il rumine une vengeance dans la manière des Borgia.

LOÏSA : Ah ! mon Dieu !

HERNANDEZ, *à part* : Ça prend ! (*Haut*) Si vous m'en croyez, vous ne mangerez rien tant que vous serez en Europe.

LOÏSA : Merci bien !

HERNANDEZ : Excepté des œufs à la coque, parce qu'on ne peut rien fourrer dedans.

LOÏSA, *éperdue, passant à gauche* : Mais que faire ? que devenir ? Je ne peux pas rester ici !

HERNANDEZ : Je vous offre un asile ! Venez dans mes États.

LOÏSA : Ah ! Non, c'est trop loin !

HERNANDEZ, *s'approchant d'elle* : Une promenade... toujours sur l'eau... Vous ne connaissez pas mon pays... Quelle nature ! Le ciel est bleu, la mer est bleue, la terre est bleue... Vous serez continuellement en palanquin... et, la nuit, je vous donnerai quatre Indiens dans leur costume national, pour écarter les mouches de votre gracieux visage... Quant à la nourriture...

LOÏSA : Oh ! ne parlons pas de ça !

HERNANDEZ, *se jetant à ses genoux* : Dites un mot, señora, et je dépose mon trône à vos pieds.

LOÏSA : Ah ! Hernandez... ne me tentez pas ! (*Languissamment*) Vous êtes donc veuf ?

HERNANDEZ, *se relevant* : Hélas non !

LOÏSA, *se relevant* : Vous m'offrez votre trône... Et votre femme ?

HERNANDEZ : La reine ? J'ai pensé à elle... je lui donnerai une place dans ma lingerie... rien à faire !... Abandonnez-vous à moi, c'est le ciel que je vous ouvre.

LOÏSA : Et mes devoirs ?

HERNANDEZ : Lesquels ?

LOÏSA : Je ne sais pas ce que je dis... vous me grisez, vous me charmez... et puisque mon mari a oublié sa mission, qui est de me protéger... Don Hernandez, ramenez-moi chez ma mère !

HERNANDEZ, la serrant dans ses bras et l'embrassant : Ta mère ! c'est moi qui serai ta mère ! c'est moi qui serai ta mère ! (III, 13).

Jacqueline AUTRUSSEAU, *Labiche et son théâtre*. L'Arche, 1997.

 **L'équipe artistique**

LE METTEUR EN SCENE : PETER STEIN
Biographie

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

STEIN Peter (Bad Hombourg vor der Höhe 1937). Metteur en scène allemand, Stein a fait de la Schaubühne de Berlin un lieu de création théâtrale unique en Europe. Substituant à l'organisation hiérarchique traditionnelle l'idée d'un «collectif», il a bouleversé toute la conception de la mise en scène.

Le refus du «système»

Fils d'un industriel, il s'oriente après des études de philologie et d'histoire de l'art vers le théâtre et devient assistant-metteur en scène aux Kammerspiele de Munich (1964-1965). Sa première création, *Sauvés de Bond*, en 1967, révèle son talent que confirme sa seconde mise en scène, *Dans la jungle des villes* (Brecht, 1968). La représentation du *Discours sur le Viêt-nam* de P. Weiss (1968), qui intègre une quête en faveur du Viêt-kong, entraîne son renvoi. Au théâtre d'État de Brême, il se lie avec plusieurs acteurs dont Clever et Ganz, qui l'accompagnent au Schauspielhaus de Zurich. Mais sa mise en scène d'*Early Morning* de Bond (1969) provoque la démission de l'intendant, d'une partie des acteurs et le départ de Stein. Après une tentative à Francfort, il décide de travailler à la Schaubühne, entreprise privée créée en 1962. Nommé intendant, il la transforme en 1970 en un théâtre cogestionnaire où tous les membres participent au choix des pièces, à l'élaboration des mises en scène et des décors. Ce jeu d'ensemble modifie radicalement la pratique du théâtre. La confrontation permanente des points de vue politiques ou artistiques donne à l'intendant une simple fonction de coordination. Grâce à Stein, le répertoire de la Schaubühne ne cesse de se diversifier et acquiert une exceptionnelle qualité. Il monte en 1970 *Les Assauts de mars 1921 (Märzstürme 1921)* qui renoue avec le théâtre d'agit-prop. Il est attaqué par la droite qui qualifie la Schaubühne d'«entreprise subversive», mais la beauté de ses spectacles assure au théâtre berlinois une renommée internationale. Loin de se cantonner dans un style, Stein affirme le lien indissoluble entre le théâtre et son histoire. Refusant toute actualisation artificielle du texte, il cherche à en révéler les possibilités cachées. «Se souvenir, affirme-t-il, est un acte politique». L'histoire du mouvement ouvrier est évoquée à travers *La Mère* (Brecht-Gorki, 1970), *La Tragédie optimiste* de Vichnievski (1972), son présent avec *La Décision* (1971) de Kelling, portrait des conflits syndicaux en République fédérale. Renouvelant l'interprétation des classiques, il représente aussi *Peer Gynt* d'Ibsen (1971), *Le Prince de Hombourg* de Kleist (1972), *La Cagnotte* de Labiche (1973), *Les Estivants* de Gorki (1974), *Comme il vous plaira* de Shakespeare (1977). Ami de B. Strauss, avec qui il adapte *Les Estivants*, il monte en 1978 ses deux pièces, *La Trilogie du revoir* et *Grand et petit* et prolongera ce répertoire moderne avec *Les Nègres* de Genet en 1984.

Rigueur de pensée et perfection technique

Donnant aux acteurs la liberté de pousser leur jeu, leur émotivité jusqu'au paroxysme, il fait interpréter *Peer Gynt* par six comédiens différents. Un groupe presque permanent de remarquables acteurs (E. Clever, B. Ganz, J. Lampe, M. König) lui permet d'affirmer son style. Dépouillant la représentation de sa tradition, il n'hésite pas à bouleverser la structure des œuvres par des ajouts (*Le Prince de Hombourg*), des amputations (*La Tragédie optimiste*), des accentuations (*Tasso* de Goethe). S'il reconnaît l'influence de Brecht sur ses techniques, il critique son «ronronnement dialectique» et une certaine platitude du langage de ses dernières œuvres. Après l'*Orestie* (1980, remonté avec des acteurs russes en 1994), Stein revient vers un rapport plus classique au texte sans renoncer à ses principes. Chaque mise en scène est une création collective, l'aboutissement d'une longue réflexion théorique. La perfection et l'originalité de ses spectacles leur confèrent une dimension de magie. Sous son impulsion, la Schaubühne devient un espace unique de liberté, de virtuosité et d'intelligence, non le lieu d'«affirmations linéaires», mais d'une mise en question permanente du théâtre.

Il en démissionne pourtant en 1986 mais y monte toujours des pièces comme invité (*Phèdre* en 1987). Le succès de ses mises en scène à l'étranger (*Le Prince de Hombourg*, *Les Estivants*, *Grand et petit*) sont présentées à Paris au cours des années soixante-dix lui vaut d'être invité partout en Europe. La ville de Francfort lui décerne le prix Goethe en 1988. Montant encore à Berlin en 1988 *La Cerisaie* et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Othello* et *Falstaff* à Cardiff, l'*Orestie* à Paris, il travaille pour l'opéra, collabore avec Boulez, n'hésitant pas à monter Wagner, Debussy



© Gunnar Lüsich / Berliner Ensemble

Peter Stein et le rapport au texte

La chose la plus déterminante est la violence, provenant de l'incertitude, de l'ignorance, de la bêtise, que l'on exerce sur les choses. C'est ce qui est le plus grave : quand on ne sait pas encore très bien ce que signifie vraiment un texte, que l'on s'y immisce n'importe comment, avec ses petites obsessions qui, elles aussi justement, ne sont guère plus assurées. Tout ce bavardage que l'on produit autour d'une pièce de théâtre, parce que l'on n'a encore aucune idée, que l'on n'éprouve encore en soi aucune dimension profonde. Aujourd'hui encore, je n'ai rien contre ces jeunes qui, ne sachant plus comment avancer, manifestent soudain leur individualité, font entendre leur disque favori sur la bande-son et vendent cela comme une chose de leur temps. Chez des êtres jeunes, toute cette naïveté a un effet absolument charmant. Chez des gens plus âgés, ce n'est plus pareil. Et ça, je l'ai remarqué relativement tôt. On développe alors un sentiment de honte sur le plan intellectuel.

[...]

Il suffit de s'appliquer à une lecture en profondeur – et de plus, les choses de cet ordre ne sont pas objectives, on ne peut pas les calculer mathématiquement. Tout cela, bien sûr, est une affaire confuse, nos aptitudes à connaître un texte dépendent du développement de nos organes du goût et de tout ce qui nous pénètre, de la manière dont nous sommes déterminés. Nous devons donc constamment relire les textes. Et, si l'on a de la chance, on remarque soudain que l'on commence à saisir une pièce de façon plus globale, que l'on peut alors pénétrer au cœur du texte avec les comédiens, que l'on pourrait faire ensemble l'expérience d'une chose à laquelle on n'avait sans doute pas du tout songé auparavant. Il suffit pour ça de toujours s'efforcer à quelque chose de neuf. Et cela vaut pour les gens de théâtre tout spécialement, il est bien connu que nous sommes un peu sous-développés intellectuellement. Le cerveau pâtit de tout ce frémissement sur un plateau ! L'intelligence du comédien ne peut éviter, conformément à la nature, comme le dit Thomas Bernhard, certains dérangements. En qualité de metteur en scène qui, lui aussi, s'agite sur scène, je m'inscris également dans cette catégorie. Nous n'avons pas tous inventé la poudre.

[...]

Je [n'ai] jamais utilisée [le terme «de fidélité à l'œuvre»], je considère que c'est une catégorie complètement fautive. Parce que, au-delà de la façon originale du texte, un texte de Shakespeare par exemple, et de son interprétation possible, il existe, ne serait-ce que chez les spécialistes qui ont travaillé sur le sujet, une infinité d'opinions philosophiques, il y en a de nouvelles à chaque siècle. Et au théâtre, on en revient toujours au même point : après avoir vérifié certaines choses à son propos, qu'est-il possible de faire d'un texte dans un espace concret avec les comédiens qui ont été concrètement engagés sur le projet ?

[...]

Je suis un tout petit lecteur de rien du tout. Il me faut tout déchiffrer, j'ai une forte tendance au déchiffrement ! Ça m'a toujours beaucoup amusé. C'est pour cette raison qu'en plus de l'histoire de l'art, de l'archéologie, des lettres et de la civilisation allemandes, j'ai également fait d'autres études. Peut-être était-ce un truc qui, bien que ridiculement, me rendait au moins égal en droit aux coryphées de ces sciences de l'art et de l'esprit avec lesquels il m'arrive de converser. Au temps où j'étais à l'université, j'ai étudié certaines sciences secondaires qui me permettent de déchiffrer moi-même les textes et les inscriptions dont nous nous occupons. Un spécialiste du bas latin peut sans doute vous dire beaucoup de choses à propos d'une inscription, mais il ne la connaît que par la littérature secondaire. De fait, si vous le mettez devant le monument où elle est gravée, il ne saura pas la lire. Je l'ai remarqué plus d'une fois, et je trouvais simplement cela trop bête ! Peut-être saisis-je à l'époque l'absurdité, théâtrale d'une certaine manière, de cette situation : me trouver devant une chose dont je suis spécialiste et avoir à prier Monsieur Trifouillis-les-Oies de m'en faire la lecture. C'est pour cette raison que j'ai

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

étudié la diplomatique, [soit] l'étude des actes et des documents, sciences bibliographiques auxiliaires – il m'est ainsi possible de déchiffrer une écriture latine ou médiévale, l'écriture gothique que les copistes utilisaient avec des abréviations de plus en plus compliquées. [J'ai] aussi étudié les lettres comme archéologie poétique, comme science du déchiffrement. Comment peut-on aller au fond d'un texte si l'on ne connaît pas son corpus d'origine ? J'aime les manuscrits originaux. Je ne veux pas lire une pièce anglaise, française ou de l'antiquité grecque en traduction seulement. Et tout pareillement, s'il existe plusieurs versions différentes d'une même pièce, je désire les connaître.

[...]

Il faut continuer à chérir le rêve de saisir et de représenter le texte le plus vastement possible ! Aveugler par avance les possibles significations, tensions, ambiguïtés d'un texte et les brader au théâtre, voilà bien l'accablante folie ordinaire. Les limites de la multiplicité s'imposent d'elles-mêmes en répétition, parce que nous, gens de théâtre, ne disposons somme toute que d'eau pour faire notre cuisine. Et la dramaturgie n'est pas soumise à des interprétations si diverses. Les processus dramaturgiques sont ce à quoi l'on peut s'en tenir au théâtre. Si de quelconques limitations ou décisions deviennent nécessaires, la logique dramaturgique en fixe la mesure. Mais avant de se limiter, on doit rêver aussi longtemps que possible le rêve d'un texte total, sans mutilation. C'est aussi par là que le travail de répétition devient toujours plus passionnant. L'abondance des significations incarnées dépend naturellement aussi du talent du comédien. Un grand comédien peut vous proposer dix significations différentes d'une phrase. Lorsqu'il prononce «Que l'on accorde la liberté de pensée !», il peut jouer dix sous-textes différents. Il me suffit pour le vérifier de faire venir un grand comédien et de le faire jouer ! Des comédiens de moindre envergure proposent peut-être deux, trois, quatre sous-textes. Un sous-texte est le minimum, sans lui la phrase n'a aucun sens sur un plateau. Mais vous savez probablement tout cela. (Rires.)

Donc celui qui, au nom de la nécessité supérieure d'un soi-disant préjugé conceptuel, coupe l'herbe sous les pieds de la dramaturgie en faveur d'une interprétation unique, supposée contemporaine, scie immédiatement la branche sur laquelle il est assis. Qui voudrait démontrer que, dans *Jules César* de Shakespeare, c'est d'Adolf Hitler dont il s'agit à vrai dire, se trouverait contraint dès le départ à couper 40 pour cent du texte pour servir son entreprise d'enfoncement de portes ouvertes. Quoi qu'il en soit, même si je poursuis mon rêve et que je dispose des meilleurs comédiens, ils ont tous aujourd'hui, et moi comme eux, ces jambes d'automobilistes, ces drôles d'yeux carrés, format télévision. C'est cela, le chas de l'aiguille, c'est par là que nous devons passer. Et malgré tout, avec les outils dont nous disposons dans nos têtes et dans nos cœurs, il nous faut chercher encore, par-delà toute diversité, l'unité enfouie dans tout texte artistique. Cette unité est la prémisse – pour en jouer ensuite, pour renverser les choses, les faire voler en éclats et les saisir à nouveau. Pour ne pas traiter un Shakespeare en faisant simplement des variations de couleur.

[...]

Lorsqu'une pièce ancienne est jouée de bout en bout avec virtuosité par des comédiens classiques de premier rang, comme pur processus artistique – et vous fermez soudain les yeux et, à dire vrai, vous ne savez plus du tout si vous assistez à cette représentation en 1993, en 1985 ou en 1971. Ce peut être un moment tout à fait enchanteur, cette dérobade au sein d'une sur-temporalité. Mais cela peut aussi ressembler à une absence creuse de temps et de lieu. De telle sorte que vous vous demandez : les gens sur scène me disent-ils au fait pourquoi ils présentent aujourd'hui, ici et maintenant, cette pièce-là tout justement et pas une autre ?

[...]

Lorsque je lis un texte, qu'il soit de Shakespeare ou de Botho Strauss, je veux comprendre autant que possible, comme je ne suis pas moi-même celui qui écrit, ce qu'un auteur a voulu dire à tel endroit, quel genre de matérialité se cache là-dedans, à quoi ressemble la dramaturgie – c'est

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

tout cela qu'il faut d'abord déchiffrer. Comment interpréter ensuite ces aspects, comment cela s'assemble-t-il ? Puis, lorsque je monte sur scène, il me faut naturellement passer par le chas de l'aiguille, par les contraintes d'ici-et-maintenant. Je souhaite également faire en sorte que la chose soit vivante, passionnante pour le spectateur, qu'il y trouve son plaisir et son divertissement. Je ne dois donc pas m'adonner à je ne sais quelle conscience évidente et généralement très limitée de l'actualité. Mais il semble que votre intérêt au théâtre consiste en ce qu'on vous démontre pourquoi telle pièce est présentée ici et maintenant. Ces soi-disant démonstrations, j'en vois tous les jours : quelqu'un vient et dit, je monte Shakespeare ou Ibsen parce qu'avec eux, je peux faire entendre mon disque favori. Par exemple.

[...]

Au théâtre, il est possible de produire cette tension d'une manière tout à fait singulière. Lorsqu'un texte est véritablement un texte de théâtre. L'auteur doit avoir une conscience très exacte de cette bipolarité, jouer avec elle et calculer son écriture en prenant appui sur cette base. Des mots, des mots écrits qui évoquent une incarnation et, à travers elle, l'intrication de stimuli intellectuels et émotionnels, voilà la découverte singulière du théâtre depuis son commencement dans l'antiquité grecque. Il s'agit toujours, dans un véritable texte de théâtre, de cette combinaison particulière entre ce qui est prescrit et ce qui, au lieu de pouvoir être décrit, peut seulement être joué. C'est pour cette raison que je déplore particulièrement la tendance à faire passer pour du théâtre des textes non dramatiques. En Russie, où cela n'est pas une mode récente, on a presque ruiné le théâtre avec cette manie de traîner sur scène la prose de Tolstoï ou de Dostoïevski. Je hais au fond ces adaptations convulsives de romans, de films, le mélange des genres. C'est terrible. Comme cette manie du monologue !

VON BECKER Peter, «Le théâtre est une institution pleine de mystères», *Alternatives Théâtrales* n°45, juin 1998.



Répétitions du *Prix Martin*, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013. © Thierry Depagne

Le processus de création : parallèle avec les répétitions chez Luc Bondy

Georges Banu : Le propre de Stein, c'est de faire une très longue préparation théorique, historique... mais qui est une préparation systématique. Luc Bondy fait aussi une très longue. On peut prendre étape par étape, l'histoire, la société, les mentalités collectives ou au contraire lire de manière désorganisée, pour se mettre en état de procéder à des associations d'idées. Chez Stein, le matériau dramaturgique initial est une sorte de matière nourricière.

Mark Bkezinger : Pour *La Cerisaie* montée par Stein, j'avais la tâche de faire venir de l'autre côté du rideau de fer une trentaine de films du cinéma muet russe inconnus à l'Ouest, des films avec les meilleurs acteurs du Théâtre d'Art. C'était extrêmement excitant. On avait les photos des maquettes originales de Stanislavski qui avait monté la pièce au début du siècle à Moscou. Tous les acteurs étaient conviés à les regarder, et à étudier les notes de mise en scène spécialement traduites du russe. Chacun était appelé à faire ses propres recherches dans la panoplie des auteurs de l'époque pour s'imprégner de l'esprit russe. Chez Luc Bondy, cette préparation à la table est plus éclatée. On va aller voir un film, on lit un texte, on s'amuse.

[...]

Pour la mise en scène de *Phèdre*, Stein avait fait faire une nouvelle traduction par un jeune traducteur talentueux, Simon Werle, avec le souci non de rimer, mais de retrouver malgré les difficultés du langage racinien, les mesures de l'alexandrin. On a passé cinq semaines au château de Charlottenbourg dans une superbe salle avec des boiseries. C'était le cadre rêvé pour étudier Racine. Chacun lisait en mettant les accents sur les vers pour retrouver en allemand la mesure de l'alexandrin, la diction racinienne. Au moment des premières répétitions sur la scène, après les vacances, Stein s'est fâché contre les acteurs en disant qu'il avait perdu son temps avec eux puisque personne ne respectait les petits accents sur les syllabes.

Georges Banu : À l'Odéon, j'ai vu Stein répéter une scène de *La Cerisaie*. Il répétait en parallèle avec les comédiens. Sans interrompre le travail du comédien, il donnait des indications. Il ne disait pas : «Maintenant tu joues, maintenant je parle». Il y avait une sorte d'imbrication. Bondy suit, lui, la technique du billard : il raconte une histoire qui peut servir ensuite à une autre histoire. Il ne dit jamais : «Ce personnage est comme ceci ou comme cela», il raconte tout le temps des histoires qui s'enchaînent les unes aux autres.

Mark Blezinger : Il raconte beaucoup de blagues aussi, ce qui entretient une certaine légèreté. L'atmosphère des répétitions est très différente chez les uns et chez les autres. Chez Bondy, c'est extrêmement pétillant, stimulant à chaque instant. On passe par l'improvisation puis on casse tout, on recommence de multiples fois. Ce processus est organique et en même temps, on fait de petites esquisses, on les casse pour les superposer comme le travail en transparence en peinture. À la fin, on arrive au tableau final.

Georges Banu : Cette distinction entre les metteurs en scène qui effacent et ceux qui n'effacent pas est extrêmement importante. J'ai connu des metteurs en scène, comme Strehler, qui n'effacent pas. Ils avancent lentement. Bondy, comme Vitez, construit et en même temps efface pour mettre constamment l'acteur dans un état de «non-installation». Dès qu'un acteur a le sentiment que la scène est réglée, il s'installe. Bondy veut déséquilibrer constamment l'acteur. Nada Strancar dit : «Bondy, comme d'autres metteurs en scène, propose et efface non pas pour déstabiliser l'acteur, mais pour produire un effet d'accumulation». L'acteur prend conscience que toute solution est hypothétique. Il n'y a pas une seule solution. Il y a tout un répertoire de signes et une certaine relativité. Il y a un problème de la mise en cause du personnage et toujours de la situation. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas ce que vous êtes et ce qu'il est mais il veut mettre en scène ce qui se passe entre nous. Ce qui se passe entre nous peut être constamment revu et corrigé. Son idée est de retrouver les couches un tout petit peu secrètes déposées dans une situation qui n'est jamais épuisée par une seule hypothèse.

Mark Blezinger : Contrairement à Peter Stein qui a des idées très



Répétitions du Prix Martin, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013.

© Thierry Depagne



Répétitions du Prix Martin, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013.

© Thierry Depagne



Répétitions du Prix Martin, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013.

© Thierry Depagne



Répétitions du Prix Martin, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013.

© Thierry Depagne

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

complexes, mais déterminées sur les personnages. Son travail sur Tchekhov est un bon exemple de son approche analytique (stanislavskienne) du personnage. Un jour, une interprète des *Trois Sœurs* était tombée malade. Il fallait la remplacer en deux jours. Stein voulait une répétition en solitaire : il y avait lui, cette actrice et moi sur le plateau. Pendant deux heures et demie, il était en face et autour d'elle à une distance de deux mètres sans arrêter de parler. L'actrice n'avait en tout qu'un quart d'heure pour essayer de jouer d'une traite. Elle n'avait ni partenaires ni décors. À peine avait-elle ouvert la bouche, qu'il l'interrompait en lui disant qu'elle devait penser à tel ou tel aspect de son personnage en relation avec les autres sœurs, à ses souvenirs refoulés, à sa place dans la société, en lui indiquant où elle devait creuser pour trouver telle ou telle émotion, à des phrases spécifiques, comment elle devait les ponctuer pour marquer l'essentiel ou faire passer l'émotion. Il appelle cela des «coachings» comme au tennis ou au cinéma. La comédienne, à la fin, était complètement épuisée. Cette technique de travail lui est très personnelle (c'est peut-être un héritage du grand Fritz Kortner qu'il avait assisté à ses débuts). Il guide l'acteur d'une façon continue. Il ne va pas forcément jouer pour montrer comment il faut faire. Il «surfe» sur ses acteurs. Il faut qu'ils suivent sans cesse le flux de ses idées sur le personnage dans les méandres les plus subtils. Cela a pour effet que souvent l'acteur, même à la centième représentation, aura toujours l'impression de courir derrière son personnage et qu'il développe une sorte de complexe d'infériorité à l'égard de cet idéal d'incarnation demandé par Stein. En même temps il faut ajouter que Stein a su former les meilleurs acteurs de l'Allemagne.

[...]

Georges Banu : Quelle est la distance du metteur en scène par rapport aux acteurs ? On a vu que Stein était assez près.

Mark Blezinger : Stein est quelqu'un qui est à la fois dans la salle — il peut y rester très longtemps et diriger tout à partir d'une table — ou il peut monter sur le plateau pour montrer quelque chose. Il répartit son temps également entre ces deux positions. [...] Peter Stein est assez autoritaire et les acteurs sont très à l'heure, contrairement à ceux qui travaillaient avec Luc Bondy et imitaient certaines de ses libertés. Quelle que soit son humeur, la répétition chez Stein a toujours le même visage. En tant qu'assistant, je savais comment faire le planning, ce qu'il fallait lui proposer pour le lendemain parce qu'il pense d'une façon très technique, pratique, prévisible. Il règne comme un grand empereur : qu'il élève ou qu'il détruise, il le fait toujours en public et avec beaucoup de justice. Pour *La Cerisaie*, il y avait trois assistants, trois auditeurs libres, six personnes s'occupaient ainsi de préparer le terrain des répétitions. Un pour le planning, un autre pour la lumière et son et le dernier pour les emplacements.

Georges Banu : Stein fait-il des propositions précises du type «Anna entre par la cour» ?

Mark Bkezinger : Oui ! Tout à fait. Sur *Phèdre*, on avait le modèle de la scène et il avait déjà pré-joué les entrées et les sorties des acteurs. Son système dramaturgique montrait que tel acteur ne pouvait entrer que par cette porte et ne ressortir que par telle autre. Sur Tchekhov, il en a été de même. Ces indications, il les a dans la tête.

BANU Georges, «Entretien avec Mark Blezinger» in *Alternatives Théâtrales* n° 52, décembre 1996.

LES COMÉDIENS

Le rapport entre Peter Stein et ses acteurs

Pour vous, tout naît des acteurs. Pourquoi ?

Je pourrais vous donner plusieurs explications. Je prends la plus simple, la plus naïve mais peut-être aussi la plus proche de moi. J'ai toujours eu un peu de mal à me socialiser. Par exemple, dans la vie quotidienne, je ne pouvais pas m'asseoir dans un café et regarder les gens autour de moi. J'avais honte de faire ça. J'avais peur que les gens s'en rendent compte et qu'ils se fâchent. Au théâtre, il y a des gens qui, au contraire, m'invitent à les regarder. Alors, je les regarde. Pour moi, cela a été une grande joie de pouvoir regarder en toute liberté des hommes, et plus spécialement des femmes (rires).

Bon... J'aime les acteurs. Je suis même totalement dépendant d'eux. Cela apparaît clairement dès qu'on commence à travailler. Je leur dis : «S'il vous plaît, il faut lire le texte. Il faut lire aussi, je vous prie, si vous avez un peu de temps et si vous en avez le désir, différentes petites choses : ça et ça. Essayez de vous informer». Puis, je commence à transmettre aux acteurs mes propres réflexions. Ils sont mon premier public. Je leur raconte ce que j'ai pensé, ce que j'ai appris. Je suis par moi-même totalement ignare, aussi ignare que les acteurs. Mais j'ai assez de temps et d'intelligence pour me faire aider par des gens qui sont plus savants que moi. J'essaie, de cette manière, d'élargir mon horizon de critères pour apprécier une pièce de théâtre ou un objet d'art. Ensuite, je fais aux acteurs une synthèse : «On a dit ça, ça et ça. Cet argument-là, je le trouve sans intérêt. Ah celui-ci est plus intéressant, je crois, parce qu'il permet de raconter une chose qui va vraiment dans cette direction-là.»

Puis, c'est le début des répétitions. Je dis à un acteur : «Vas-y». Il se lance. Et, à partir de cet instant, je suis totalement dépendant du fait que l'acteur commence à prendre les mots dans sa bouche et à bouger. Il m'arrive de l'interrompre : «Je ne comprends pas. Qu'est-ce que tu viens de dire ?» C'est toujours ma première intervention : «Qu'est-ce que tu as dit ? Est-ce que tu comprends la phrase que tu viens de prononcer ? Explique-la moi avec tes mots à toi». Ce sont des aides que je peux apporter aux acteurs en voyant les problèmes qu'ils rencontrent car c'est moi qui suis alors leur premier spectateur. Un premier spectateur assez spécialisé qui les regarde attentivement et leur décrit ce qu'ils sont en train de faire. Ils me demandent : — Qu'est-ce que j'ai fait ? — «D'abord, tu as fait ça. Puis, ça. Et après, ça. Cela donnait l'impression qu'au début tu t'ennuyais et qu'ensuite tu étais joyeux. C'est l'effet que tu as donné. — Ah ! Mais, ce n'est pas ça, ce que je voulais. — Alors, tu dois faire autrement. Recommence comme ça.» C'est ça mon travail. Rien d'autre.

Comment choisissez-vous vos acteurs ?

Ah ! C'est un autre problème. Une chose très importante au théâtre, c'est la sexualité. L'érotisme. Les spectateurs sont attirés par des acteurs parce que ces acteurs-là ont la force d'émaner un certain parfum érotique qui capte leur attention. J'ai toujours dit aux acteurs : «Qu'est-ce que c'est que le talent ? Je ne sais pas.» Une chose est claire. Je demande à un acteur : «Entre, regarde-moi et sors.» Il le fait. Et tout le monde a envie de le regarder. Je demande à un autre acteur de faire exactement la même chose et tout le monde s'ennuie. Qu'est-ce que ça signifie ? Comment peut-on discuter de ça ? Un acteur est capable de fasciner le public. Un autre, le public ne le voit même pas. Ça, c'est déjà un talent. Un autre, c'est d'avoir la possibilité de combiner des éléments physiques, irrationnels, avec la rationalité. La rationalité, c'est le texte. L'irrationnel, c'est le corps. Quand je dis le corps, c'est aussi la voix. Il faut avoir le talent de tout mettre ensemble et de jouer avec ça.

BOIRON Chantal, «Entretien avec Peter Stein» in *UBU n°50-51*, 2011.



Répétitions du *Prix Martin*, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013.
© Thierry Depagne



Répétitions du *Prix Martin*, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 2013.
© Thierry Depagne

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Distribution *Le Prix Martin*

Jean-Damien Barbin

Il a suivi une formation au Conservatoire National de Région de Nantes, à l'école de la Rue Blanche (ENSATT), au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Denise Bonnal, Michel Bouquet et Daniel Mesguich. Il débute à Nantes en 1982 dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, puis avec Mouloudji dans *A Saint-Germain-des-prés* mis en scène par Jean-Luc Tardieu. A son arrivée à Paris, il intègre durant trois saisons la Compagnie Jacques Mauclair au Théâtre du Marais (il y joue Shaw, Dostoïevski et Svevo) avant de retrouver Michel Bouquet dans *Le Malade imaginaire*.

Ensuite, il entame de longues collaborations : à Lille avec Daniel Mesguich et Xavier Maurel (Shakespeare, Barnes, Hugo, Racine, Marivaux, Lewis, Cixous...), à Orléans avec Olivier Py (*La Servante, Le Visage d'Orphée...*), au Havre avec Alain Milianti (trois spectacles dont *Bingo* d'Edward Bond), à Lausanne avec Jacques Lassalle (Sarraute, Fosse, James), à Lorient avec Eric Vigner (*Rhinocéros* de Eugène Ionesco, *La Bête dans la jungle* de James Lord d'après Henri James adaptation de Marguerite Duras, « *...Où boivent les vaches.* » de Roland Dubillard), à Paris au Théâtre du Rond-Point avec Jean-Michel Ribes (*Musée haut, Musée bas, J'ai tout* de Thierry Illouz en 2007). Il travaille au cinéma et à la télévision avec Francis Girod, Gérard Mordillat, Jean-Paul Rappeneau, Bernard Favre, Patrice Ambard, Eric Forestier, Patricia Atanazio...



Rosa Bursztein

Après un baccalauréat littéraire option théâtre, elle suit une formation en licence de cinéma à l'université Paris III et des cours de théâtre à l'école du Studio d'Asnières puis à la classe libre du Cours Florent. Elle collabore avec John Malkovich (*Les Liaisons Dangereuses*) qui lui offrira l'un de ses premiers rôles. Elle jouera le rôle de Bathilde Bartavelle dans la prochaine création de Peter Stein, *Le Prix Martin*.



Julien Campani

Il a suivi une formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (promotion 2012) dans les classes d'interprétation de Daniel Mesguich puis de Nada Strancar.

Il a joué notamment sous la direction de Léo Cohen-Paperman, (*Ars*, Lazare Herson-Macarel ; *Petit et Grand* d'après Andersen), Sophie Guibard (*Vanghel*, Jacques Jouet), Daniel Mesguich (*La fiancée aux yeux bandés*, Hélène Cixous), Nicolas Liautard (*Blanche-Neige*) et Denis Podalydès (*Le Bourgeois Gentilhomme*, Molière).



© DR

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Pedro Casablanc

Il possède un diplôme en beaux-arts de l'Université de Séville, la ville où il a commencé à faire du théâtre au sein de la troupe du Théâtre Jácara et du Centro Andaluz de Teatro CAT. En 1991, il arrive à Madrid et rejoint le casting de The Abbey Theatre, où il travaillera pendant quatre ans dirigé par José Luis Gómez. Pour la production de *Monsieur Puntilla et son valet Matti*, il remporte le prix du meilleur acteur dramatique décerné par l'Union des Acteurs de Madrid. Il a joué des personnages importants dans le théâtre universel comme *La Mouette*, *Dollhouse* et *Antigone*, *Les derniers mots de Flocon de neige*, et *Le Roi Lear*.

Il a notamment joué dans des films avec des réalisateurs comme Steven Soderbergh sur *Guerrilla*, Jean-Jacques Annaud dans *Sa majesté Minor*, Imanol Uribe dans *Jours comptés* et *Étrangers* ou Fernando Colomo entre autres. Il a également joué dans de nombreux courts métrages et a joué dans la plupart des séries de télévision espagnole du début des années 90.

Il a remporté des prix et des nominations de la Screen Actors Union dont le prix du meilleur second rôle à la télévision en 2005.



Christine Citti

Christine Citti commence à prendre des cours de théâtre à l'âge de 20 ans dans l'école de Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers à Nanterre pendant 2 ans. Elle joue dans huit pièces aux côtés des comédiennes Agnès Jaoui, Sandrine Kiberlain, Isabelle Carré et donne la réplique sous la direction d'Alfredo Arias dans *La Ronde* d'Arthur Schnitzler en 1987.

Avant de percer au grand écran, elle est très présente à la télévision et tient de nombreux rôles dans des téléfilms. C'est essentiellement dans les séries qu'elle se fait connaître, notamment dans *P.J.* où elle interprète la femme d'un lieutenant de police. Puis elle incarne le capitaine Éloïse Rome, rôle principal d'une autre série policière, *Les Enquêtes d'Éloïse Rome* durant 24 épisodes, avant de se consacrer presque uniquement au cinéma.

Elle joue dans *La galette du roi* de Jean-Michel Ribes en 1985, *Pékin Central* avec Yves Rénier en 1986 puis dans *Ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier. En 2005, elle enchaîne les tournages et les rôles plus importants, ainsi elle est à l'affiche de cinq films, *Camping*, *La Tourneuse de pages*, *Quand j'étais chanteur*, *Suzanne et les vieillards* et *Disco*.



© DR

Manon Combes

Formée au conservatoire d'art dramatique du Xème arrondissement, au Cours Florent puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, où elle a pour professeurs Nada Strancar, Yann-Joël Collin et d'où elle sort en 2011, Manon Combes a déjà participé à une dizaine de spectacles : récemment *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière mis en scène par Denis Podalydès aux Bouffes du Nord et *Chocolat, clown nègre*, de Gérard Noiriél, mis en scène par Marcel Bozonnet.



© Eddy Brière

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Dimitri Radochevitch

Formé à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art Dramatique de [Strasbourg](#) puis au Théâtre Laboratoire de Grotowski, en Pologne, il a travaillé, entre autres, sous la direction de André Reybaz, Jacques Kraemer, Michel Raffaelli, Christian Dente, Laurence Février, Patrick Collet, Stuart Seide, François Rancillac, Jean-Claude Penchenat, Agathe Alexis, Alain Barsacq...

Il a déjà joué dans plusieurs spectacles d'Anne-Marie Lazarini : *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl* d'Adalbert von Chamisso, *La Station Champbaudet* d'Eugène Labiche, *L'Habit vert* de Robert de Flers et Gaston Caillavet et *Mariages* d'après Gogol et Tchekhov.

Laurent Stocker

Laurent Stocker est formé aux Ateliers Gérard Philipe et au Conservatoire national supérieur de 1993 à 1996 dans les classes de Madeleine Marion, Daniel Mesguich et Philippe Adrien en parallèle à des études de Lettres Modernes à la Sorbonne. Le 14 juin 2001, il entre à la Comédie-Française, et en devient le 511^e sociétaire le 1^{er} janvier 2004.

À la Comédie-Française, il interprète le rôle d'Antoine dirigé par Michel Raskine dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. Il joue le rôle de Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais sous la direction de Christophe Rauck. Il a notamment interprété le Commandeur dans *Pedro et le commandeur* de Lope de Vega mis en scène par Omar Porras, la Grenouille, le Tigre, l'Homme dans les Fables de La Fontaine mises en scène par Robert Wilson, Rédillon dans *Le Dindon* de Feydeau mis en scène par Lukas Hemleb, Valère dans le *Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Lignière et Cadet dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès.

Il a joué entre autres dans *Ensemble, c'est tout* de Claude Berri, dans un rôle pour lequel il a remporté le César du meilleur espoir masculin. Il a joué également dans *Le code a changé* de Danièle Thompson aux côtés de Karin Viard, et dans *L'Exercice de l'État* de Pierre Schöller aux côtés de Denis Podalydès.

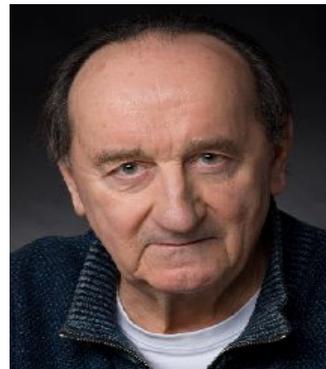
Jacques Weber

Jacques Weber s'initie à l'art dramatique dès l'adolescence et délaisse alors ses études. Après le Conservatoire du XVII^e arrondissement, il entre à l'âge de 16 ans à la Rue Blanche, puis au Conservatoire National l'année suivante. Trois ans plus tard, il obtient un prix d'excellence à l'unanimité au Concours de sortie et refuse d'être engagé à la Comédie-Française pour rejoindre Robert Hossein à Reims.

Parallèlement à une riche carrière théâtrale, Jacques Weber commence une activité cinématographique, faisant une petite apparition dans *Raphaël ou le débauché* en 1971, puis abordant des rôles secondaires dans *Faustine et le bel été* de Nina Companeez (1972), *État de siège* de Costa-Gavras (1973).

Malgré quelques rôles remarquables ce n'est qu'en 1990 avec *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau qu'il se fait connaître du grand public. Il obtient grâce au rôle du Comte de Guiche le César du Meilleur Acteur dans un second rôle en 1991. Depuis, il prête sa carrure solide à des personnages de composition hauts en couleurs, aristocrate herculéen dans *Beaumarchais, l'insolent* d'Édouard Molinaro (1996). Il signe un long métrage pour le cinéma en 1998, *Don Juan*, tiré de la pièce de Molière, dont il est le personnage principal. Il réalise, également, des adaptations pour la télévision : *Ruy Blas* (2002) et *Figaro* (2008).

A partir de 2006, il se fait plus présent au cinéma et se spécialise dans la comédie. Il est ainsi à l'affiche, généralement dans des seconds rôles, de *Les Aristos*, *Les Ambitieux*, *Odette Toutlemonde* ou encore *Fais moi plaisir !* et *Ensemble c'est trop*. Il joue même son propre rôle dans *Le Bal des actrices* (2009) de Maïwenn.



© DR



© Cosimo Mirco Magliocca

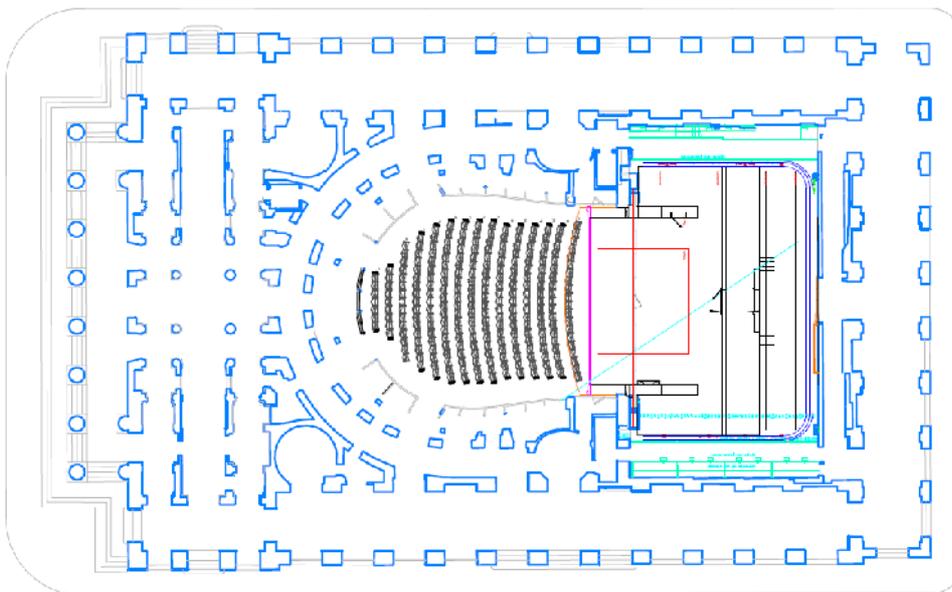


© DR

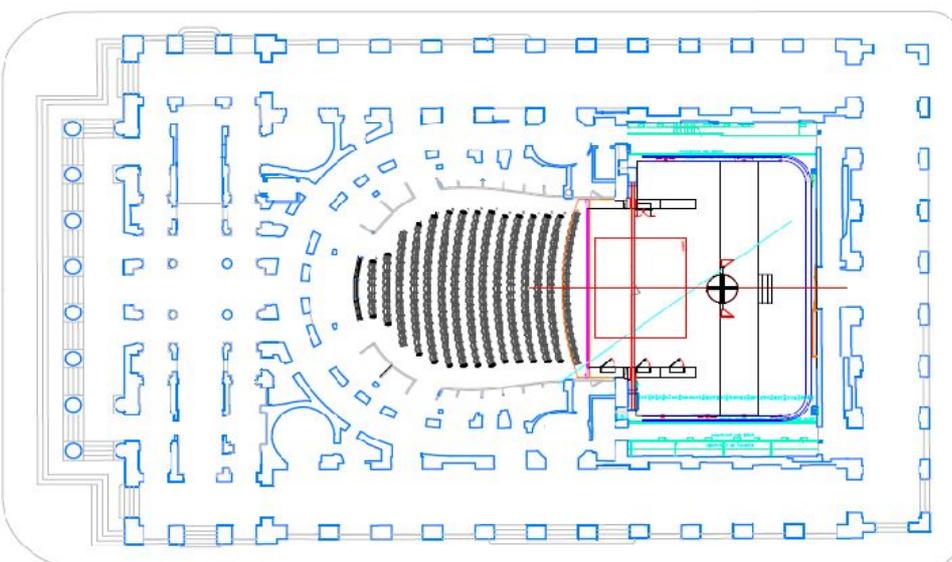
La mise en scène

LA SCENOGRAPHIE

Plans du décor

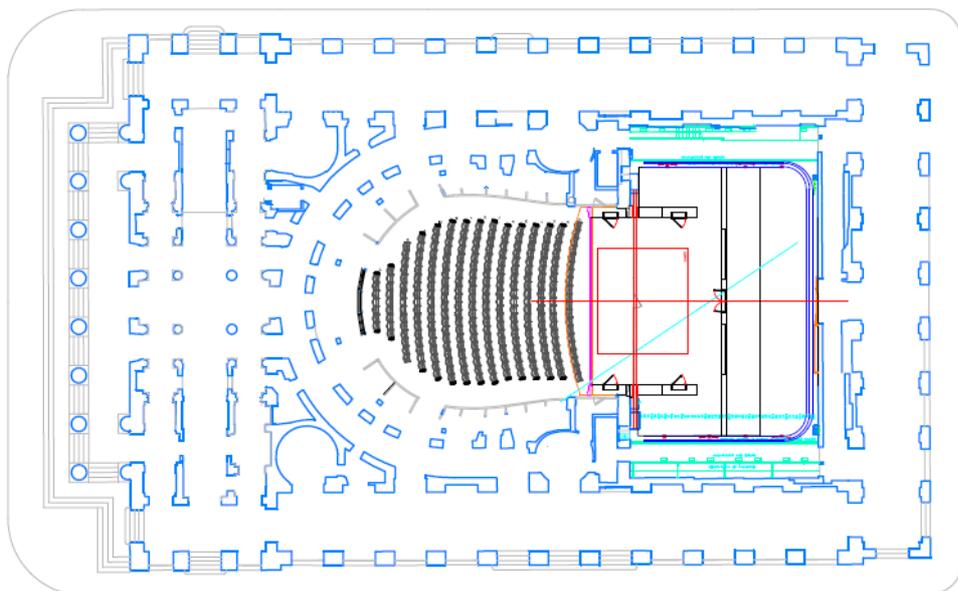


Plan vue d'au-dessus, acte 1



Plan vue d'au-dessus, acte 2

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT
Le Prix Martin



Plan vue d'au-dessus, acte 3

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Maquette du spectacle

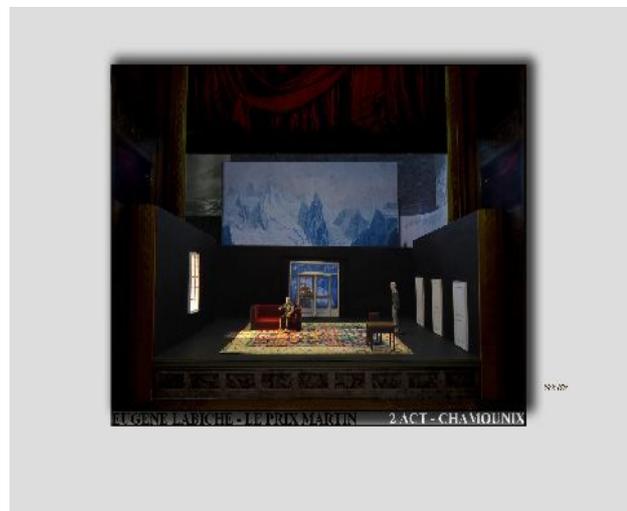
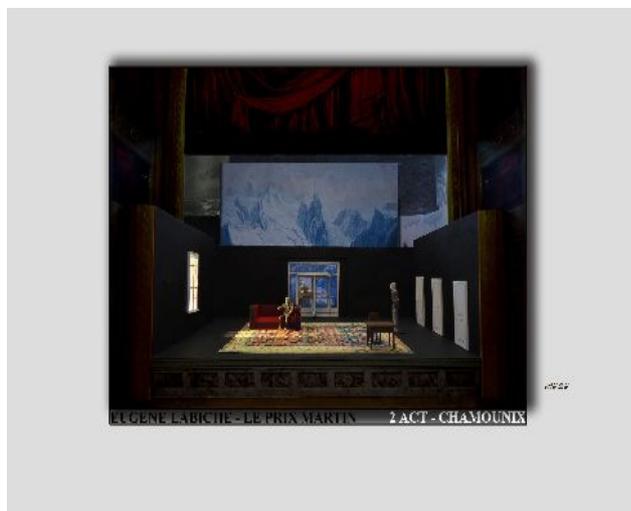
Acte I, se déroulant à Paris :



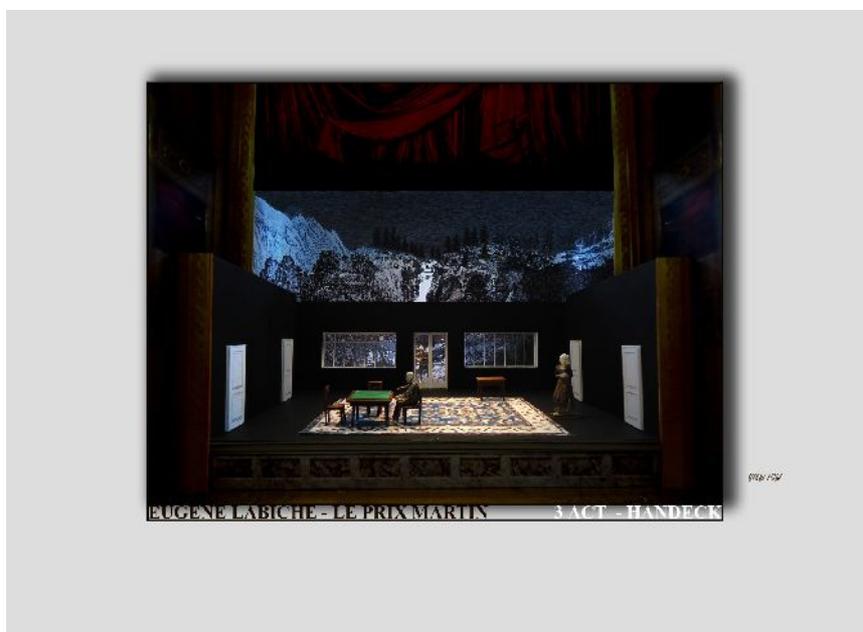
DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Acte II, se déroulant à Chamonix :



Acte III, se déroulant à Handeck (en suisse) :



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

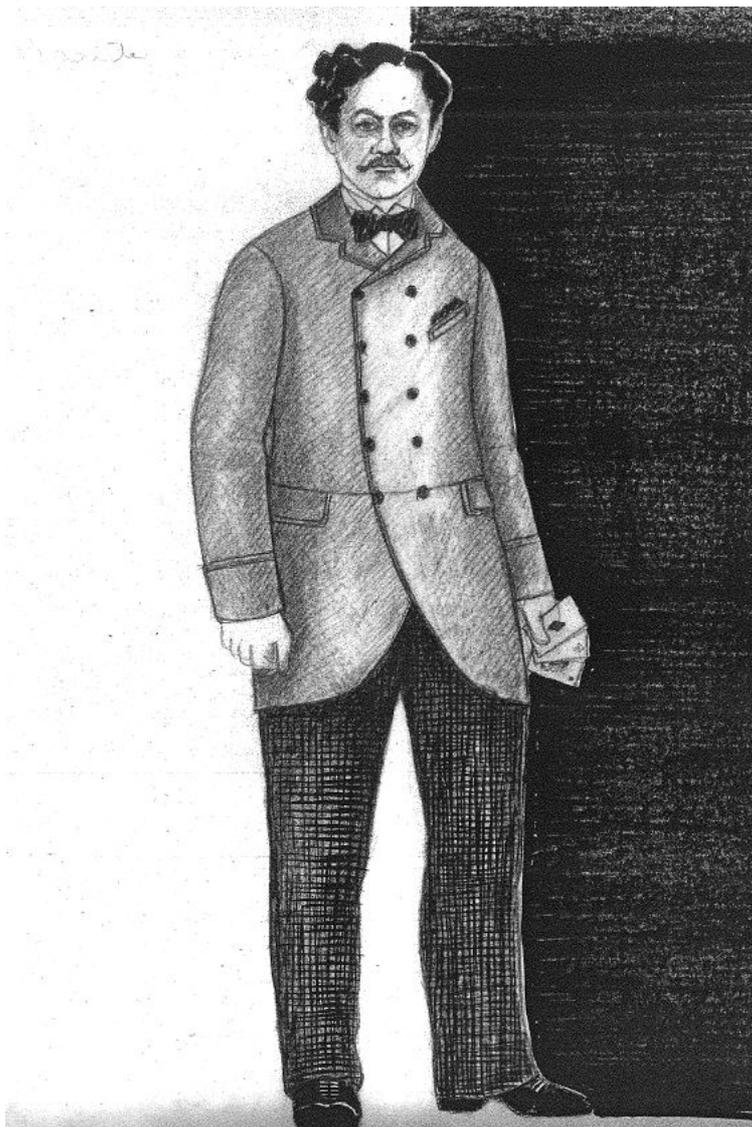
Le Prix Martin

LES COSTUMES

La Costumière : Anna Maria Heinrich

Croquis des costumes du spectacle

Personnage d'Agénor Montgommier :



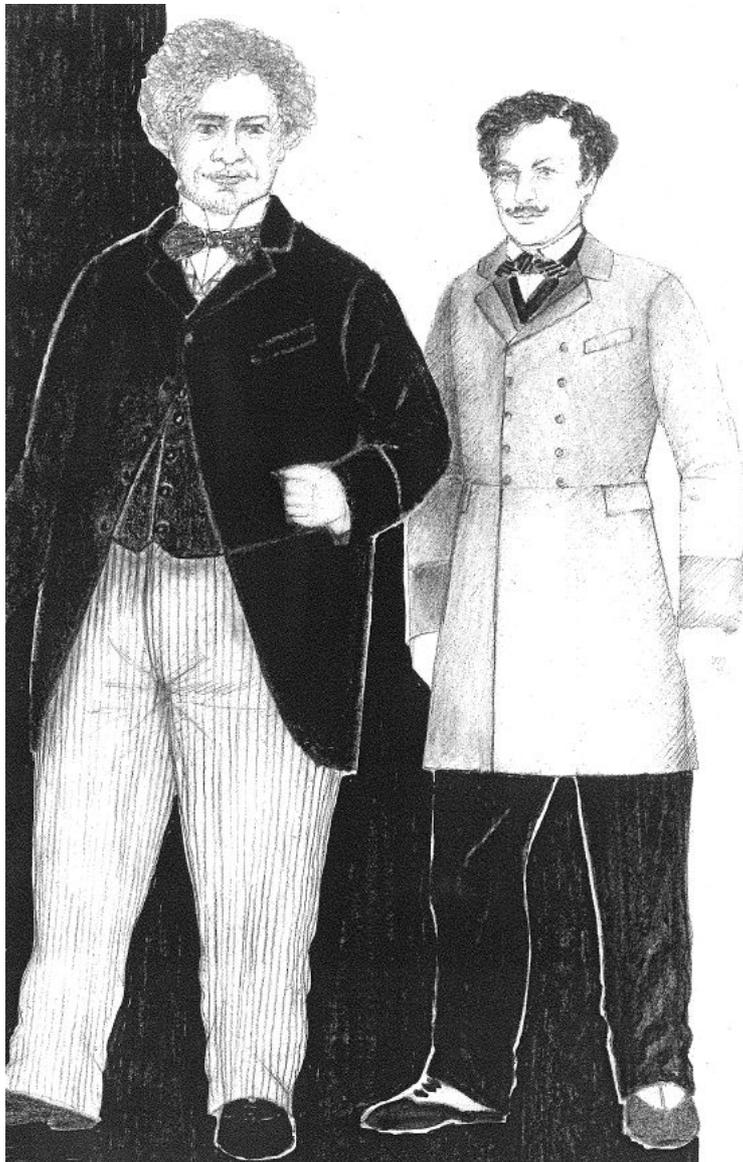
DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT
Le Prix Martin

Personnage de Fernand Martin :



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT
Le Prix Martin

Personnages de Martin et Montgommier :



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT
Le Prix Martin

Personnage de Hernandez :



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Le Prix Martin

Le maquillage

Croquis sur le maquillage

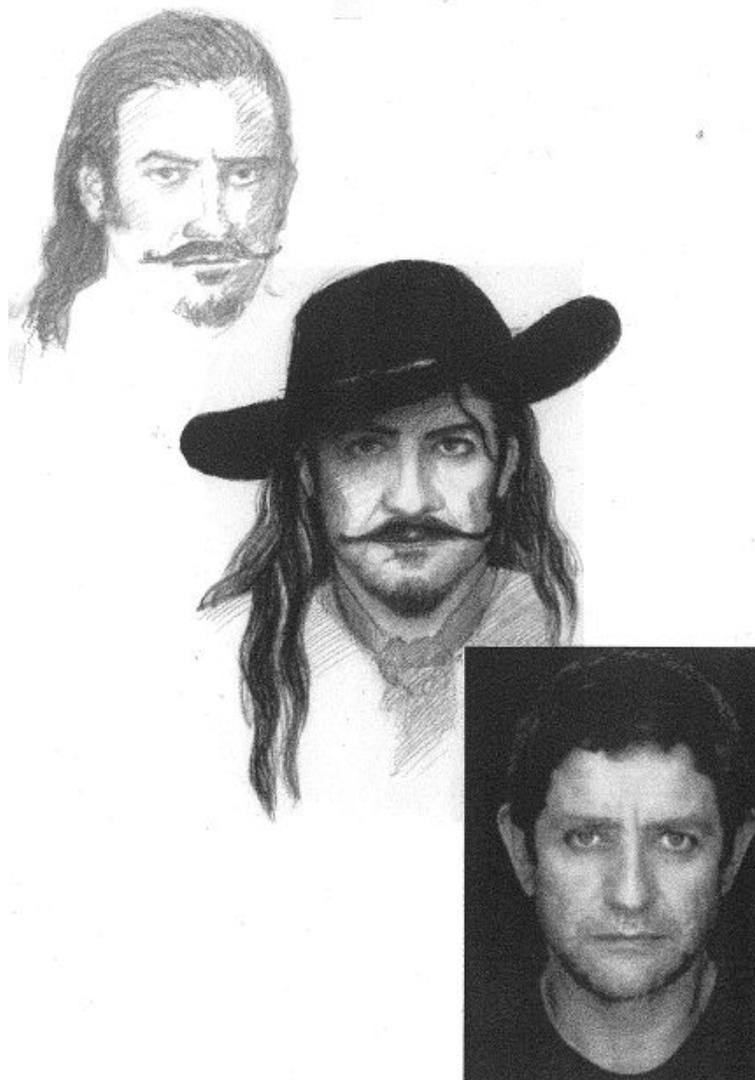


Maquillage utilisé pour le personnage de Martin joué par Jacques Weber.



Maquillage utilisé pour le personnage d'Agénor Montgommier joué par Laurent Stocker.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT
Le Prix Martin



Maquillage utilisé pour le personnage de Hernandez joué par Pedro Casablanc.

Annexes

Bibliographie

Autour du spectacle

MANCEL Yves, «LABICHE Eugène» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.
J.-M. THOMASSEAU, «Vaudeville, Historique» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.
D. LEMAHIEU, «Vaudeville, Esthétique» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.

BERGSON Henri, *Le Rire*, chap. II, PUF, 2007, coll. Quadrige

AUGIER Émile, «Préface» in *Théâtre Complet de Eugène Labiche*, Tome 1, Calman Lévy, 1892

DE BANVILLE Théodore, «Palais-Royal : *Le Prix Martin*, comédie en trois actes de MM. Émile Augier et Eugène Labiche», Le National, 1876.
Jacqueline AUTRUSSEAU, *Labiche et son théâtre*. L'Arche, 1997.

J.-M. PALMIER «STEIN Peter» in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin), Bordas, 1995.

VON BECKER Peter, «Le théâtre est une institution pleine de mystères», *Alternatives Théâtrales* n°45, juin 1998.

BANU Georges, «Entretien avec Mark Blezinger» in *Alternatives Théâtrales* n° 52, décembre 1996.

BOIRON Chantal, «Entretien avec Peter Stein» in *UBU* n°50-51, 2011.

Sitographie

Site internet de l'Odéon-Théâtre de l'Europe : theatre-odeon.eu

Site du journal *Le Monde*, entretien avec Peter Stein : http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/24/peter-stein-j-ai-toujours-du-me-battre-contre_682277_3246.html

Site de l'INA, *Peter Stein et le théâtre allemand* : <http://www.ina.fr/video/PAC00004452>