

n° 75
mars 2009

Casimir et Caroline

Texte d'Ödön von Horváth

Mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota



au Théâtre de la Ville du 10 au 27 mars 2009



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Ödön von Horváth : un destin européen et une mort absurde

[page 2]

La fête foraine : une société en miniature

[page 3]

La foire aux illusions : espace, trajectoire, structure

[page 4]

À pleurer de rire ? Comique et tragique

[page 7]

Édito

L'histoire se passe pendant une fête foraine, avec foules et manèges, baraques et monstres, jeux d'adresse et de force, mais la dramaturgie foraine, dont Horváth exploite tous les possibles et symbolismes, « joue » à plein sur les deux registres que le terme allemand expose : *Jahr-markt*, lieu de distraction et de divertissement organisés, un espace ludique où pourtant tout est soumis aux lois du marché, l'amour comme la « fête ». Contrairement à son contemporain Brecht, qui met sur le devant de la scène une solidarité de classe et un espoir de changement des conditions sociales, le monde de Horváth, pessimiste lucide, est celui du combat de tous contre tous, celui de la lutte des classes autant que de la guerre des sexes. L'histoire de Casimir, le chauffeur au chômage, et de Caroline, sa fiancée, est bien une variante de l'éternelle histoire « d'une douce tristesse, atténuée par l'humour ».

Entre les mains d'Emmanuel Demarcy-Mota, cette fable sur la condition humaine devient un tourbillon de théâtre musical désabusé, non dénué de violence, dont l'acuité et l'actualité brûlantes ne manquent pas de frapper en ces temps de crise.

Le dossier propose des pistes d'interprétation de cette pièce en prise directe sur la société, à partir d'une traduction nouvelle de l'œuvre par François Regnault, en insistant sur la force de cette dramaturgie foraine, sur la valeur universelle d'une société du divertissement et du spectacle illusoire autant que fascinante, sur l'amour en temps de crise et la définition de soi par le travail, même quand on n'en a plus. Le dossier se concentre en particulier sur le travail des décors, du chant et du geste, et propose également des rapprochements avec des questionnements plus généraux et d'autres représentations de « foires aux monstres ». Le travail proposé s'adresse essentiellement à des élèves de lycées, voire plus avancés.



Metteur en scène, Emmanuel Demarcy-Mota

Après la représentation :
pistes de travail

Travail de remémoration

[page 9]

La mise en espace

[page 10]

L'espace sonore

[page 12]

Le jeu des acteurs et les mouvements des personnages

[page 13]

Rebonds et résonances

[page 15]

Annexes

[page 17]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

ÖDÖN VON HORVÁTH = UN DESTIN EUROPÉEN ET UNE MORT ABSURDE

→ Proposer aux élèves de regarder trois cartes historiques de l'Europe (d'avant la Première Guerre mondiale, de l'entre-deux-guerres et actuelle) et de situer à partir de l'annexe 1 les stations de vie d'Ödön von Horváth sur ces cartes.

→ En fonction de leurs connaissances en histoire, proposer aux élèves de tracer le portrait de l'auteur. Qu'a-t-il vécu ? Quelles peuvent être ses valeurs, son engagement politique et artistique ?

Il s'agit de faire prendre conscience aux élèves du caractère cosmopolite de l'existence d'Ödön von Horváth qui en fait un représentant par excellence de la *Mitteleuropa*. Sa mort correspond au moment de l'effondrement d'une civilisation européenne. Né en 1901 à Fiume (aujourd'hui Rijeka) au bord de l'Adriatique, il grandit à Belgrade, Budapest, Munich, Presbourg (aujourd'hui Bratislava). Il écrit à ce propos :

« Pendant ma scolarité, j'ai changé quatre fois de langue d'enseignement [...]. Le résultat en était que je ne maîtrisais aucune langue parfaitement ».

Austro-hongrois de naissance, allemand de langue et de culture, il incarne, à l'instar d'un Elias Canetti, une certaine identité cosmopolite et profondément européenne, élevée en idéal par l'Empire habsbourgeois. Horváth évoque ainsi, ce qui peut nous sembler paradoxal, sa joie de « manquer d'enracinement », et il ajoute : « je suis un mélange typique de la défunte Autriche-Hongrie : hongrois, croate, tchèque, allemand – il n'y a que la composante juive qui me fasse défaut, hélas ». En effet, dans un entre-deux-guerres fortement marqué par le réveil des nationalismes exacerbés, son identité est à contre-courant des slogans idéologiques de l'identité nationale, martelés avec de plus en plus de force. Il écrit : « le concept de patrie, falsifié par le nationalisme, m'est étranger. Ma patrie, c'est le peuple ».

Horváth est d'une sensibilité de gauche et restera marqué par la problématique des nationalités si caractéristique de l'Empire austro-hongrois qui l'a vu naître, surtout une fois que celui-ci aura cessé d'exister (1919). C'est en particulier ce qui lui fera percevoir tôt les dangers de la montée des extrêmes en Europe. Il est le témoin des bouleversements que connaît l'Allemagne : inflation galopante et tentative de putsch d'Hitler à Munich en 1923, montée dramatique du chômage (2,9 millions en 1929, 4,9 millions en 1931, 6,2 millions en 1932), paupérisation d'une partie de la population ouvrière et urbaine. Même si Horváth part vivre à Berlin, métropole de la culture et de la création des années folles, il garde toujours un pied en Bavière et en Autriche, où se déroule une partie importante de ses œuvres. Ce sont les pièces montées entre 1927 et 1932, dont *Casimir et Caroline* (1932), qui lui assurent une solide notoriété, mais lui attirent également les foudres des nazis.

Il décide de quitter l'Allemagne après l'accession au pouvoir d'Hitler, qui fait d'ailleurs brûler ses livres avec ceux des plus grands écrivains de langue allemande. Il s'installe d'abord à Vienne, mais, suite à l'*Anschluss*, commence un parcours d'exilé typique : Budapest, Prague, Zurich, Amsterdam puis enfin Paris. En exil, il fait l'expérience de la condition d'apatride qui lui était déjà familière : « je n'ai rien, sauf ce que j'ai sur le dos, et la valise avec une vieille machine à écrire portative. Je suis écrivain ». Une voyante lui prédit que son séjour à Paris sera un tournant décisif dans sa vie. Il est d'ailleurs en pourparlers avec le réalisateur hollywoodien Robert Siodmak qui envisage d'adapter son roman *Jeunesse sans Dieu*. Au retour d'une projection de *Blanche Neige* de Walt Disney, il meurt subitement sur les Champs-Élysées le 1^{er} juin 1938 en raison de la chute d'une branche d'arbre. Cette mort absurde, tragique et grotesque fait dire à un autre exilé célèbre, Klaus Mann, que la mort de Horváth, qui « aimait raconter d'étranges et d'effrayantes histoires », était finalement un peu à son image.

→ Interroger les élèves sur les conséquences sociales des bouleversements économiques qu'a connus Horváth.

On les amènera spécifiquement à faire des parallèles avec la situation actuelle. Cela permettra de commencer à se demander quel peut être l'intérêt de monter aujourd'hui une telle pièce « datée ».

→ Les élèves pourront ensuite mener une recherche au CDI sur la grande crise pendant laquelle se déroule la pièce (krach boursier, chiffres du chômage, retombées sociales, etc.).

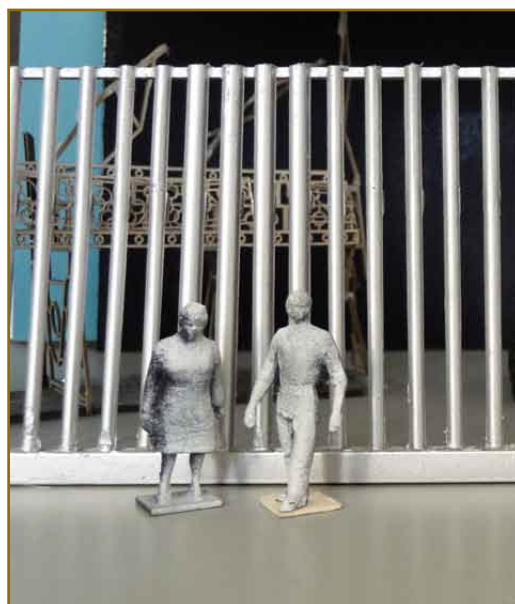
LA FÊTE FORAINE = UNE SOCIÉTÉ EN MINIATURE

→ Examiner en premier lieu la liste des personnages, avec leur qualité et situation (cf. annexe 2), et proposer aux élèves de les regrouper selon différents critères (sexe, « normaux »/« anormaux », couche sociale, dominants/dominés, paires, etc.). Peut-on remarquer des lignes de fracture fortes ? Cette population est-elle un fidèle reflet en miniature de la société dans son ensemble ? On peut aussi essayer d'imaginer une distribution des rôles principaux.

Dès le titre, on remarque un fonctionnement par paires (sinon couples), souligné parfois même par le jeu sur les allitérations : Casimir et Caroline. Ce principe est décliné tout au long de la pièce, en particulier via d'autres couples ou paires qui sont des doubles plus ou moins grotesques ou dégradés de ce couple nodal : ainsi de Juanita et Johann (la Femme-Gorille et l'Homme à la Tête de Bouledogue), ou Conrad (Rauch) et Caroline, mais aussi le Merkl Franz et Erna, ainsi que toutes les permutations de ces couples originels – Erna et Casimir, Caroline et Schürzinger, etc. Ici, il

s'agit de couples au sens propre – un homme et une femme –, mais il existe également des paires de personnages du même sexe : les deux « filles » (Ella et Maria), les deux bourgeois d'âge mûr (Speer et Rauch, avec un jeu onomastique en allemand : Speer signifie « lance » – il est président du tribunal et porté sur l'autre sexe – et Rauch signifie « fumée » – il dirige une usine), voire les sœurs siamoises. Plusieurs lignes de fracture structurent le personnel dramaturgique : Horváth définit un certain nombre de personnages par leur différence d'avec la norme, qu'elle soit visible (phénomènes de foire) ou invisible en apparence (chômeur, délinquant, prostituée). La pièce met ainsi en scène une coupe transversale de la société qui en fait ressortir les clivages violents et la hiérarchie discriminante depuis l'ouvrier et le petit employé (Casimir, Caroline, Schürzinger) jusqu'aux couches les plus élevées (patron et haut fonctionnaire). Même au sein de l'espace parallèle de la fête foraine, les rapports de domination sont reproduits, par exemple entre le directeur des phénomènes de foire, pourtant lui-même « anormal » (symbolisme de la taille), et ses créatures. Il y a donc partout ceux qui peuvent payer et ceux qui doivent se vendre. La pièce montre ainsi des personnages en lutte pour rester dans la norme. Casimir en particulier en a été exclu en se faisant licencier ; il n'est plus défini que par un manque et la pièce montre son effort pour le combler.

Il faut noter que la population qu'on voit traverser la scène n'est pas le reflet fidèle de la société en général : ainsi manque un élément qu'on s'attendrait pourtant à y croiser, à savoir les familles. Enfin le personnage de Schürzinger (son nom renvoie à la fois à son métier, tailleur, et au fait qu'il est un coureur de jupons) constitue une exception notable au sein de ces personnages, dans la mesure où il apparaît seul et non comme membre d'une catégorie.



LA FOIRE AUX ILLUSIONS = ESPACE, TRAJECTOIRE, STRUCTURE

→ Proposer aux élèves de faire un relevé des indices de la fête et des attractions foraines (en particulier grâce aux didascalies fournies dans l'annexe 3¹). À partir de là, ils pourront commencer à réfléchir à des hypothèses de mise en scène de ces dispositifs en réalisant des croquis ou en les décrivant dans un exercice oral ou de rédaction.

→ Faire réfléchir au type de fête mis en scène ici, au symbolisme qu'il génère, à sa fonction opératoire. Qui se rend à cette fête ? Que vient-on y faire en temps de crise ? Que propose la fête ?

On s'interrogera en particulier sur le besoin de fête, le besoin de s'évader et de s'étourdir (alcool, promiscuité homme/femme, douceurs, griserie, vitesse, bagarre), mais aussi aux illusions créées par cette échappée (gueule de bois, incompréhensions, lendemains de fête).

Il paraît d'abord évident que la fête foraine offre un brassage (parfois explosif) des couches sociales et des mentalités, mélangeant petits-bourgeois, déclassés, ouvriers avec ou sans conscience de classe, voire bourgeois qui goûtent ce dépaysement momentané. Ainsi, le passage sous la tente de la brasserie offre la possibilité de mettre en scène le plus naturellement du monde la plus grande concentration de représentants des couches sociales les plus diverses en un espace réduit : c'est le moment de boire et de chanter ensemble, qui offre une façade (illusoire) de démocratie et d'égalité.

→ Laisser les élèves observer l'affiche du spectacle ou celle proposée sur le site Internet du Théâtre de la Ville : www.theatrede-laville-paris.com/theatre/cadre_theatre.htm (cf. annexe 4). Que voient-ils ?

Cette étape essentielle permet d'approfondir leurs hypothèses sur la mise en scène.



1. Retrouver en annexe les principales didascalies introduisant les « grandes parties » de la pièce.

L'affiche « officielle » stylise la fête foraine et son attraction principale, les montagnes russes (ici sous forme d'une grande roue). L'image du site Internet paraît plus exploitable avec les élèves, dans la mesure où elle joue sur la symbolique de la Porte ou « Bouche d'enfer » dantesque (« Vous qui entrez, laissez toute espérance », *L'Enfer*, Chant III, v. 9).

→ **Aider les élèves à réfléchir aux parcours exacts des personnages dans l'espace (en tenant aussi compte du hors scène). Réfléchir d'une part aux problèmes de représentation scéniques spécifiques posés par ce lieu, et de l'autre, à l'ambivalence de cette fête triste. Conduire ainsi les élèves à formuler des hypothèses sur le passage à la scène.**

On peut leur proposer de travailler en groupes. Chaque groupe fera des croquis et recherchera des sources iconographiques pouvant permettre de faire des hypothèses de scénographie ou de gestion du dispositif spatial d'une scène en particulier ou d'un passage du texte.

Ce qu'il y a de frappant dans cette pièce, c'est que Horváth pose le problème de la spatialisation et du décor de façon provocante : par la multiplication des lieux tout d'abord et ensuite par le statut qu'il attribue à ces éléments. Ils ne font pas simplement partie du décor, mais rivalisent avec les scènes dialoguées. On ne compte ainsi pas moins de 33 textes « hors-dialogue » (didascalies et intermèdes musicaux) qui multiplient les installations foraines (marchand de glaces, toboggan, montagnes russes, villages des Nègresses à plateau, Cuivres de la Foire, manège de chevaux, etc.). Des frontières claires marquent le lieu de la fête, instaurant un jeu symbolique entre le dedans et le dehors, les marges et l'envers de la fête (parc de stationnement, poste de l'infirmerie). Enfin les didascalies mettent également en place un principe de déambulation des personnages, en particulier de Caroline et de Casimir, dont il convient d'interroger la nature : peut-on trouver un sens (au double sens de direction et de signification) à cette déambulation qui en fait une trajectoire (voire le « droit chemin » où demeurer) ou s'agit-il plutôt d'un principe d'errance ? Il paraît ainsi notable que Caroline, celle qui rêve d'élévation dès le début de la pièce, parvienne jusqu'à la limite de la fête (le parc de stationnement), rêve d'évasion (« Je vais maintenant à Altötting », scène 97), mais ne réussisse pourtant pas à en sortir et reste prisonnière du champ de foire, paradoxal huis clos.

→ **Faire faire une recherche aux élèves sur les dirigeables et en particulier le Zeppelin.**

→ **Faire lire aux élèves les scènes 1 à 3 (cf. annexe 5) et relever concrètement les éléments ayant trait au Zeppelin.**

Ils liront à haute voix tous les mots du texte (y compris les didascalies). Ils s'interrogeront le plus précisément possible sur la question de l'adresse (qui parle à qui ? dans quel but ? pour faire quelle action avec sa parole ?). Enfin, les élèves se demanderont comment les acteurs peuvent être disposés les uns par rapport aux autres.

Cet extrait permet tout d'abord de poser un cadre, mais il requiert des paroles collectives, qui louent un objet *a priori* non présent sur scène (le Zeppelin), et des mouvements à un nombre très important de personnages. Il y a par ailleurs également des échanges ciblés de répliques, entre deux ou trois personnages, en particulier entre Casimir et Caroline. Se détache donc le dialogue des protagonistes sur fond de paroles collectives, qui ne s'adressent à personne en particulier (hormis le public).

→ **Que peuvent-ils en déduire en particulier sur les mouvements à l'œuvre dans cet extrait et, plus généralement, dans l'ensemble de la pièce (haut/bas vs circularité) ?**

Les installations foraines et les accessoires instaurent un symbolisme de l'espace et des trajectoires, qui oppose en particulier deux dynamiques contradictoires : verticalité (ascension et chute) et circularité (immobilisme ou éternel retour). Ainsi la première scène-didascalie (scène 2) pose d'emblée une matrice de spatialisation : on y trouve trois symboles de verticalité (ballon, jeu de force, Zeppelin). L'explication du fonctionnement du jeu de force souligne précisément cette valorisation du haut (cogner le sommet donne droit à un lot) qui incite à y lire un mécanisme d'un autre genre, celui du jeu social : il faut frapper en bas pour arriver en haut, et plus on frappe en bas, plus on monte. Aux images de verticalité, aux mouvements d'envol et de chute, matérialisés sur scène par certaines des « machines » de la foire (montagnes russes, toboggan) s'oppose le mouvement circulaire qui annule en quelque sorte la dynamique ascensionnelle et qu'on retrouve par exemple dans le manège où Caroline s'abandonne à son rêve d'Amazone (scène 75).

La pièce s'ouvre en effet sur le vol aérien (« bientôt, on va tous voler », scène 3) rattaché à l'apparition du Zeppelin qui ne cesse de tourner au-dessus du champ de foire. Mais à la fin, l'espoir de Caroline est tombé bien bas : les « ailes brisées » (scène 114), elle doit se contenter de Schürzinger, le tailleur.

Fixé à la boutonnrière de sa veste, un ballon de baudruche (scène 115), pitoyable substitut du Zeppelin, donne la mesure de sa désillusion. Toutes ces machines paraissent en effet illusoire, dans la mesure où elles matérialisent aussi sur scène le principe du vertige, par le mouvement vertical (volte, chute, glissade) ou le mouvement giratoire (tourbillon, rondes, tournis). Notons enfin que Casimir semble d'emblée « détonner », puisqu'il paraît avoir davantage les pieds sur terre, démasquant le vol du Zeppelin comme simple spectacle trompeur, une escroquerie qui fait miroiter aux gens d'en-bas qu'ils pourraient être, eux aussi, un jour là-haut dans le dirigeable, à voler au-dessus des autres. Cette lucidité ne le rend pour autant pas plus heureux dans sa « trajectoire »...

→ Si les élèves ont la possibilité de travailler sur l'ensemble du texte, les inviter à lire la pièce entièrement chez eux. Les aider à trouver une structure d'ensemble à *Casimir et Caroline* au moyen de deux clés :

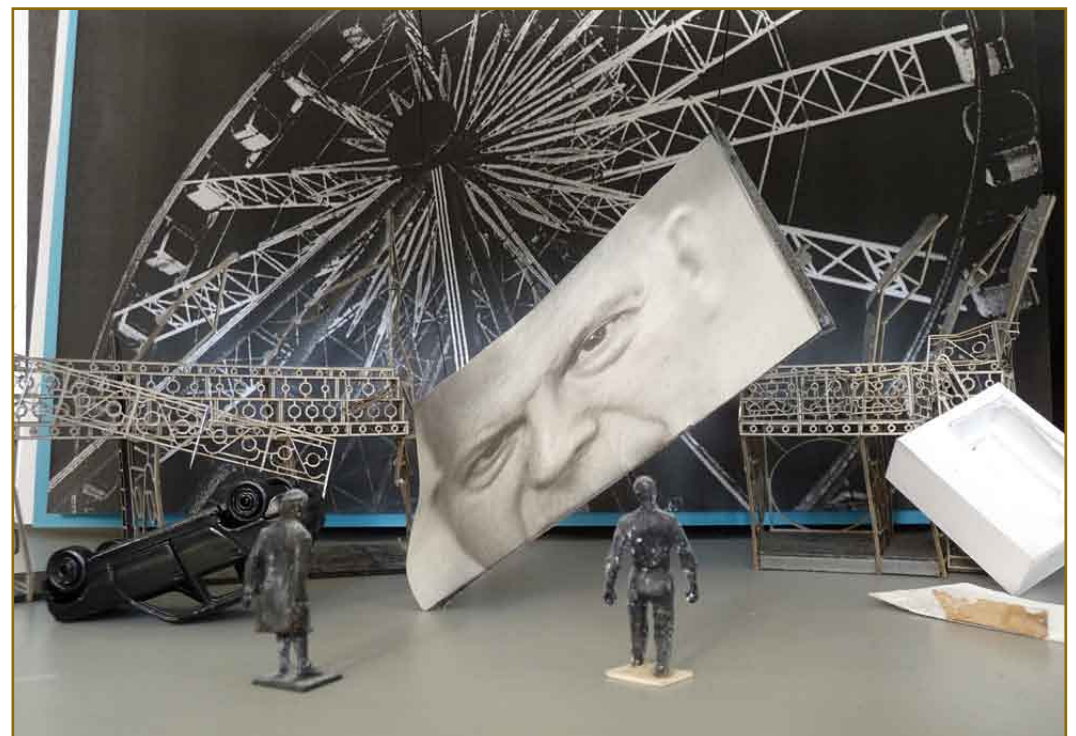
- relever précisément les changements de décor et organiser la pièce en fonction d'eux ;
- grouper les 117 scènes à partir des différentes rencontres du couple principal.

Les élèves peuvent, à raison, être déroutés par la forme inhabituelle donnée par Horváth à sa pièce : il s'agit d'essayer de travailler sur l'éclatement de l'œuvre en très petites unités scéniques, c'est-à-dire de mettre de l'ordre dans l'expérience foraine, en insistant en particulier sur une chronologie des faits et en établissant un rapport causal propre à l'économie de l'intrigue. Les 117 scènes qui constituent en apparence

une suite de tableaux dépourvue de tout plan d'organisation, peuvent cependant être regroupées selon plusieurs facteurs structurels.

La pièce comporte tout d'abord neuf changements de lieux scéniques, chacun signalé par la même indication : *Un autre endroit* (comme à la scène 8). Ces changements de lieu sont introduits par un véritable dispositif scénique, composé chaque fois de deux didascalies, auxquelles Horváth reconnaît expressément le statut de scènes à part entière : une première séquence assez brève annonce un intermède musical, précédé d'une indication venant de l'éclairage (*Noir*) ; une deuxième unité plus complexe, composée de signes visuels, acoustiques et gestuels, concerne le décor à proprement parler. Sept de ces lieux sont constitués par les différentes attractions de la foire, formant autant de stations de l'expérience foraine de Caroline : marchand de glaces, jeu de force, Zeppelin (scène 1 et 2) ; montagnes russes (scènes 7 et 8) ; toboggan (scènes 20 et 21) ; baraque des phénomènes de foire (scènes 38 et 39) ; tente de la brasserie (scènes 57 et 58) ; manège de chevaux (scènes 72 et 73) ; parc de stationnement (scènes 84 et 85). Les deux derniers lieux scéniques (la tente de la Croix-Rouge et à nouveau le parc de stationnement) marquent les étapes de la désillusion.

On relève ensuite un autre facteur structurant : la rencontre à intervalles réguliers du couple principal. Il y a en effet six rencontres de Casimir et Caroline au cours de la pièce : scènes 1, 5, 17, 36, 97 et 113. Le mouvement qui mène de la première à la dernière rencontre met à jour un enchaînement inéluctable qui mène à la séparation de ceux qui pourtant s'aiment. C'est le Zeppelin qui déclenche en particulier ce mécanisme tragique.



À PLEURER DE RIRE ? COMIQUE ET TRAGIQUE

Une partie des activités proposées ici est basée sur l'étude du texte. À l'heure où nous bouclons ce dossier, le texte intégral n'est pas encore disponible. Une édition prochaine est prévue.

→ **Proposer aux élèves de faire une recherche par groupes : ils se répartiront la lecture des scènes 4, 22, 110 à 112, et 115. Relever en particulier l'atmosphère que le metteur en scène doit créer et s'interroger sur les effets qu'elles peuvent/doivent produire.**

Horváth écrit à propos de sa pièce :

« C'est une ballade, celle du chauffeur sans travail, Casimir, et de sa fiancée Caroline, aux grandes ambitions, ballade d'une douce tristesse, atténuée par l'humour, c'est-à-dire la plus banale des certitudes : "Il faut bien mourir !" ».

Il souligne donc le caractère inéluctable de l'intrigue, inéluctabilité cependant contrebalancée par le (sou)rire (du spectateur et/ou des personnages). On ne peut donc pas réduire la pièce à une tonalité tragique ou comique. Les élèves seront amenés à prendre conscience de l'ambivalence centrale de l'œuvre qui alterne entre espoir et désespoir, amertume et fête. Les scènes retenues posent éminemment la question du passage à la scène : comment les mettre en scène ?

→ **Laisser les élèves réfléchir en groupe à la manière dont eux joueraient ces extraits, et pourquoi ils accentueraient telle dimension plutôt que telle autre. Leur faire jouer les extraits en variant les consignes de positionnement, d'adresse, etc.**

Une lecture superficielle de la pièce pourrait faire penser à un fonctionnement de vaudeville ou de comédie. En effet, la situation finale joue sur les codes comiques, où le dénouement montre sur scène que deux nouveaux couples se sont formés. On peut à cet égard faire une lecture approfondie des scènes 110 à 112 d'une part et 115 de l'autre, qui confrontent ces deux nouveaux couples. Il apparaît alors clairement que cette structure comique n'est qu'une apparence.

Toute scène au potentiel comique apparaît ainsi comme minée de l'intérieur par les dialogues ou l'ambiguïté des situations : ainsi, lécher une glace (scène 4) donne lieu à de scabreux sous-entendus. De même, le toboggan n'a plus rien d'un jeu « innocent », mais montre les prédateurs à l'œuvre – qu'il s'agisse des vieux libidineux ou des filles à la recherche de clients

potentiels, dont elles se moquent d'ailleurs impunément. Tout « jeu » ou toute « distraction » devient jeu de pouvoir et de domination.

→ **Proposer aux élèves de montrer comment la séparation de Casimir et Caroline est mise en scène comme un enchaînement inéluctable. À cet égard, les amener à souligner le « poids » du contexte et de la localisation sur la relation du couple.**

L'idée d'un enchaînement inéluctable peut en particulier permettre de réfléchir à la dimension tragique de l'œuvre ainsi qu'au poids (déterminant ?) du contexte socio-culturel et économique sur les relations humaines, notamment amoureuses. C'est le Zeppelin qui fonctionne comme l'élément déclencheur du tragique, un catalyseur qui « automatiquement » mène au dénouement. La fin est ainsi prédite par Casimir ou l'oracle tragique Schürzinger (« Supposons que vous aimiez un homme. Et supposons encore que cet homme devienne chômeur. Alors l'amour fout le camp presque automatiquement », scène 4) selon une logique simple et claire. Cette logique est confirmée, à la fin, par Caroline qui prend, elle aussi, acte de cette sorte de mécanisme fatal l'ayant menée vers l'issue tragique :

« au fond, je voulais seulement une glace – mais alors le Zeppelin est passé par là et je suis allée faire un tour de montagnes russes. Et alors tu as dit que je te quittais automatiquement parce que tu avais perdu ton boulot. Automatiquement, tu l'as dit » (scène 113).

Il arrive donc à Caroline ce qui devait arriver, ce que Casimir avait prédit.

La devise pointait déjà ce principe : l'épigraphe (« Et l'amour ne cesse jamais ») instaure en effet un rapport ironique avec l'intrigue, où les couples se font et se défont, où l'amour s'achète, où le couple principal amoureux ne finit pourtant pas ensemble. La pièce se termine donc avec la clôture de la fête, en marge du champ de foire, par ce genre de triste *happy-end* dont le caractère tragique relève d'un paradoxe. Il ne résulte pas d'une catastrophe, mais bien d'un « arrangement » des choses : « et la vie continue » (scène 114) comme dit Caroline ; la chute n'est pas mortelle, « seulement » mutilante.

→ **Proposer aux élèves la lecture suivie et la mise en pratique par le jeu théâtral des scènes centrées sur les phénomènes de foire (scènes 39 à 47 et scènes 53 à 56).**

Y rechercher les attributs du bizarre et voir comment ils s'accordent aux traits spécifiquement humains de ces « monstres ».

Horváth, grand consommateur de cinéma américain montrant des *freaks*, adorait tout ce qui était anormal et monstrueux chez les gens, comme si la monstruosité révélait justement la vérité cachée des gens dits « normaux ». On retrouve cette fascination dans la pièce avec les bonimenteurs, charlatans et autres montreurs de « phénomènes de foire » (lilliputiens, géants, femmes à barbe, sœurs siamoises).

Il fait de manière appuyée jouer l'une contre l'autre les signes visibles de bizarrerie et une humanité qui n'en est que d'autant plus touchante. Les phénomènes de foire sont en effet difformes, défigurés et répugnants : tout est mis en œuvre pour qu'ils fassent réagir.

→ Amener les élèves à se demander, d'abord, comment sont distribués ces rôles : sont-ils interprétés par des acteurs eux-mêmes « à part » ou bien seulement grimés ? On s'interrogera d'autre part sur l'effet qu'ils produisent : sont-ils censés faire peur ? émouvoir ? faire rire ?

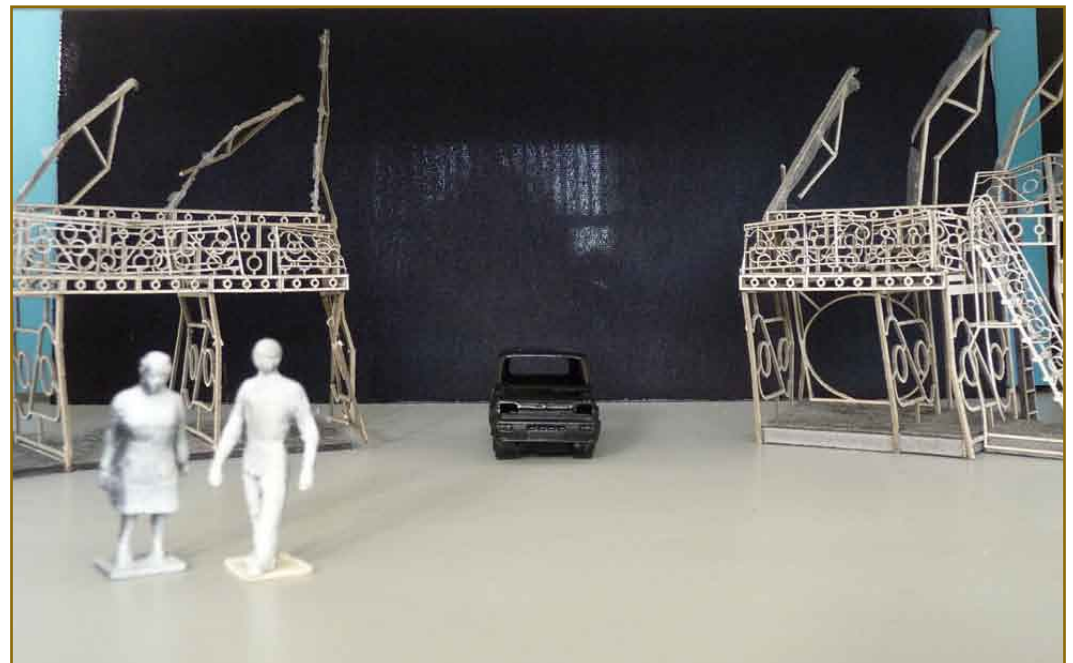
Il apparaît clairement, à la lecture de l'extrait, que leur différence se limite à leur seule apparence physique ; pour le reste, leur comportement est souvent plus humain que celui des gens dits normaux. Ainsi, comme tout le monde, ils veulent voir le Zeppelin. Ils sont aussi extrêmement sensibles, dotés de sentiments et d'émotions : Juanita pleure et doit se consoler avec des douceurs ; les sœurs siamoises montrent une compassion sincère et assez unique dans la pièce. C'est la Fille-Gorille également qui forme

un couple solide et attachant avec l'Homme à la Tête de Bouledogue. Leur troupe fonctionne comme toute autre corporation professionnelle, avec revendications syndicales et menaces de grève. Enfin, Juanita est peut-être la seule véritable artiste de la pièce avec sa « splendide voix naturelle » (scène 53). Les propos grandiloquents du bonimenteur sont donc démasqués comme mensongers : les phénomènes de foire ne sont pas des monstres pour autant. Au contraire, ce seraient plutôt les « autres » qui sont souvent les plus dénués d'humanité.

Cet ensemble de scènes met en abyme toute la pièce et donc toute la société : la baraque des phénomènes de foire est un microcosme dans le microcosme. Il grossit les principaux invariants sociaux – hiérarchies, répressions, exploitations – en un miroir grotesque qui procède à une série de renversements : le directeur des phénomènes de foire, « phénomène » lui-même puisqu'il est lilliputien, s'octroie le droit de faire comme tout le monde (regarder le Zeppelin), mais en déclare indignes ses congénères qu'il considère comme ses subordonnés. Ce « petit chef » domine la Fille-Gorille (géante) qu'il appelle « petite Juanita » (scène 46), tout en la gavant de bonbons et de chocolats pour la rendre docile, appliquant la bonne vieille recette de la carotte et du bâton.

Ce passage illustre ainsi parfaitement la nature indissolublement comique et tragique de la dramaturgie de Horváth, ainsi que son lien avec l'étrange, le jeu sur la marge, le bizarre :

« Chacune de mes pièces est une tragédie – elles ne deviennent comiques que parce qu'elles sont étranges (unheimlich) ».



Après la représentation

Pistes de travail

TRAVAIL DE REMÉMORATION

Le caractère animé (univers sonore, jeux sur l'avant et les arrière-plans, groupes de personnages, inserts, etc.) aura sans doute laissé aux élèves de nombreux souvenirs qu'il conviendra de structurer. On passera ensuite à des éclairages plus précis sur la représentation et ses modalités.



© JEAN-LOUIS FERNANDEZ

→ Dans un premier temps, demander aux élèves ce qui les a marqué, en décrivant en particulier ce qu'ils ont vu, entendu, ressenti pendant le spectacle.

Ce travail permettra sans doute de faire ressortir quelques grandes catégories – par exemple : les effets sonores, l'utilisation de la vidéo, la mise en scène de la foire, les relations entre les personnages (hommes/femmes, classes sociales).

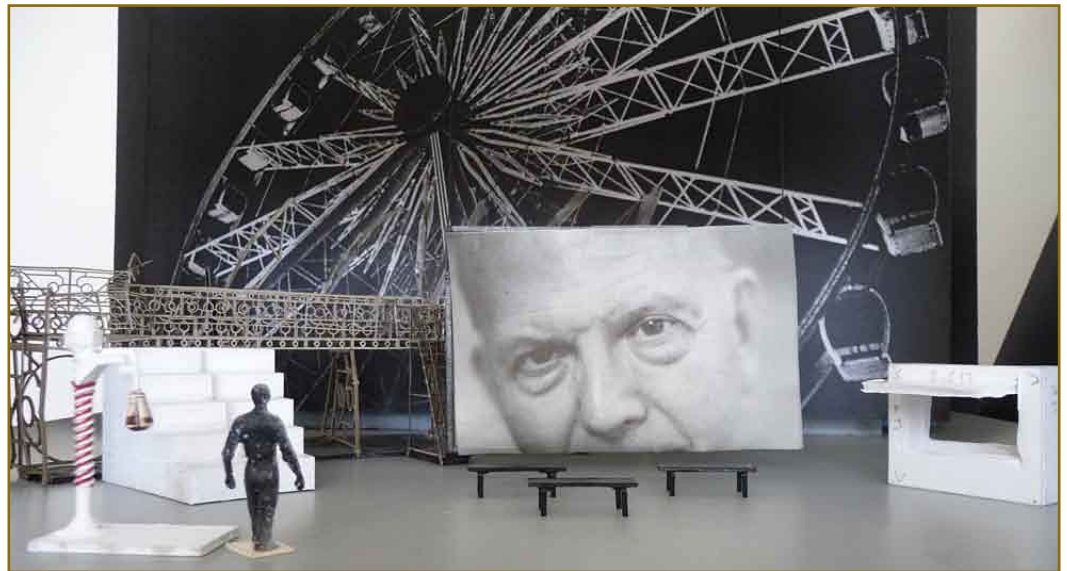
→ À partir de là, constituer des groupes d'élèves qui travailleront chacun sur un de ces aspects – on pourra s'appuyer sur les pistes proposées par ce dossier. Au terme de cette réflexion, chaque groupe présentera une courte synthèse à la classe.

→ Quel mouvement d'ensemble marque le début de la représentation ?

Ce n'est pas un lever de rideau, mais le déplacement vers le public qui marque le début du spectacle. En effet, la première image qu'on a est celle d'un tableau figé de groupe qui occupe tout l'espace du plateau, à la fois en hauteur (gradins, échasses), en profondeur et en largeur. C'est au moment où tout le monde est fasciné par le Zeppelin que les acteurs prennent vie et se dirigent collectivement vers l'avant. On entre alors dans le temps qui mènera à la séparation inéluctable du couple principal.



© JEAN-LOUIS FERNANDEZ



LA MISE EN ESPACE

→ Quel souvenir les élèves gardent-ils de la mise en espace (décor et changements de décor, accessoires, etc.) ?

Le metteur en scène et le scénographe ont fait le choix d'une scène ouverte, très modulable où les changements se font à vue pendant le spectacle (par exemple : apparition de l'écran de cinéma, déplacement du piano sur scène, etc.). Le regard du spectateur est en permanence attiré par des micro-événements ou des mouvements annexes. Il faudra amener les élèves à s'interroger sur cette mobilité généralisée et constante – peut-être en rapport avec la question de la hiérarchisation (ou non) des espaces. Elle génère d'une part toute une réflexion sur ce que sont le théâtre et l'illusion : qui est spectateur de quoi ? quel événement se passe sous les yeux de qui ? Par exemple, dès le début, les tensions entre Casimir et Caroline se font en public, sous le regard d'amis/ennemis/complices qui les jugent et jaugent. D'autre part, l'interaction des personnages principaux (Casimir, Caroline, Schürzinger) se fait précisément sur le fond permanent de mouvements de foule, voire d'un fonctionnement en bandes.

→ Que remarquent-ils dans le dispositif scénique des montagnes russes, représentées ici sous la forme d'une grande roue ? À quel problème de représentation répond-il ?

La représentation des attractions de la fête populaire se fait selon plusieurs procédés : certaines des installations sont présentes sur scène, comme les toboggans ou le marchand de glaces, mais d'autres, plus monumentales, sont habilement suggérées, via la projection, le bruitage et le jeu des acteurs. Ainsi, dans le cas des montagnes russes, on entend très clairement les passages des wagons et le hurlement des passagers. Ce premier dispositif est

redoublé par les exclamations des acteurs sur scène et, enfin, par l'image projetée sur le fond. Se trouve donc résolu le défi que le nombre extrêmement important de didascalies et la diversité des lieux posent au metteur en scène et au scénographe.

Ce procédé est récurrent tout au long de la pièce, qui utilise à la fois des éléments réels et des éléments suggérés. On pourra avec les élèves en faire un relevé, en insistant aussi sur la variété des « ruses » scénographiques employées. Ce sera peut-être l'occasion de faire prendre conscience aux élèves qu'au théâtre, un signe sur scène, pour être parfaitement visible par tous, doit être appuyé et soutenu, de manière presque redondante, par d'autres signes, acoustiques, visuels ou verbaux – surtout sur un plateau aussi dense que l'est celui de *Casimir et Caroline* dans la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota.

→ Réfléchir avec les élèves au type de fête populaire représenté par le metteur en scène : l'inscription historique est-elle identifiable univoquement ? Quelle est la tonalité dominante de cette fête : joyeuse ? familiale ? détendue ? ou au contraire sordide ? glauque ? dangereuse ?

Les costumes, les accessoires et le décor installent en effet la réalité de la Fête de la Bière, appelée ici « Foire d'Octobre » (en allemand *Oktoberfest*). On retrouve les bocks de bière, les chants populaires, les attractions foraines « à l'ancienne » sinon archaïques (jeu de force, marchand de glace, cinéma ambulant, stand de tir) qui ancrent cette fête dans une période historique. Il ne s'agit donc pas de la Foire du Trône d'aujourd'hui. Cela est confirmé par d'autres éléments, comme certains costumes, le choix de

morceaux de musique traditionnelle bavaroise, ou les extraits projetés de films en noir et blanc.

Nombre d'éléments, à l'inverse, actualisent en même temps le propos et le rendent universel, jusqu'à y inclure des situations contemporaines – là aussi, cela passe par le choix de certains costumes, de la musique ou d'attitudes corporelles et de comportements d'aujourd'hui. On peut d'ailleurs remarquer que les « rabatteurs » pour la séance de cinéma en plein air au début de la pièce ont du mal à vraiment attirer l'attention des passants – d'autant plus qu'il s'agit d'extraits délibérément choisis comme « vieux » (Pabst, Murnau, Fritz Lang). Le metteur en scène, qui a ajouté cette scène tirée d'une autre pièce de Horváth, joue ainsi explicitement sur le caractère désuet des films de l'entre-deux-guerres. Les acteurs de la fête sont donc aussi bien les contemporains de Horváth (Allemagne, années 1930) que les nôtres (France, 2009).

Emmanuel Demarcy-Mota a clairement une vision sombre de la fête foraine imaginée par Horváth. Il ne s'agit en rien d'une fête familiale et on hésiterait même à y emmener des enfants, étant données les activités qui s'y déroulent et malgré les jeux forains. De manière significative d'ailleurs, on entend, au tout début de la pièce, des voix enfantines, mais qui disparaissent ensuite bien vite et de manière irrémédiable. La fête devient le lieu de tous les trafics ; l'alcool et tous les débordements qu'il produit sont omniprésents : ivresse, acteurs qui font à plusieurs reprises mine de vomir, absence de limite et de censure, etc. En l'occurrence, on peut même dire que cette fête n'a vraiment plus rien de « festif », mais qu'elle est le lieu par excellence du défoulement, de l'excès, de la débauche – un lieu à part où plus aucune règle policée n'a cours. Ici, la fête se révèle une véritable foire – aux appétits, aux sens, à l'argent. L'impression dominante est celle d'une joie désespérée, débridée, glauque, triste. Comme le dit d'emblée Casimir : « *Hier, on me renvoie, demain, je pointe au chômage, mais nous, aujourd'hui, on s'amuse, peut-être même qu'on se fend la poire !* » (scène 3). Il n'y a donc vraiment pas de quoi rire ni s'amuser. La violence, omniprésente, pervertit la notion de fête. Dès la première scène, alors que tout commence dans la joie et l'admiration du zeppelin, la fête est mise en question. C'est aussi dès cette scène que s'installe l'interaction entre les relations individuelles et le collectif : les relations de couple sont d'emblée liées au regard extérieur et à la présence de la bande de jeunes.

→ **Repérer à quels moments de *Casimir et Caroline* sont utilisés ces deux objets, et pourquoi : l'ours en peluche et le jeu de force**

(« *Tu cognes, tu gagnes* »). **Quel est le sens de ce choix du metteur en scène ?**

On insistera sur la dimension symbolique manifeste. L'ours rose miteux est le lot que remporte Casimir lorsque, pour la deuxième fois, il gagne au jeu de force. Cet accessoire particulier est un choix de mise en scène qui va être très largement exploité par la suite. Tout d'abord, il provoque une réaction moqueuse de Caroline et constitue donc un autre déclencheur de leur dispute et séparation à venir. L'ours en peluche est d'apparence à la fois misérable et désuète – il évoque donc clairement le jouet d'antan, la nostalgie de l'enfance perdue et l'innocence qui manque cruellement à cette fête. Par ailleurs ce piteux état lui confère une dimension presque parodique – surtout dans la mesure où il est censé se substituer à l'emploi perdu par Casimir ; c'est un véritable lot de consolation. Casimir serre l'ours dans ses bras au moment où il rappelle sa situation d'orphelin (« *Moi, je n'ai plus mes parents, je m'en vais tout seul de par le monde, tout à fait tout seul* ») et fonctionne donc encore comme substitut. En se moquant de ce dérisoire lot, Caroline commence à miner la virilité de Casimir, voire sa fertilité, et va même jusqu'à se défouler physiquement sur ce pauvre ours, lorsqu'elle shoote dedans. L'ours reste ensuite abandonné par terre – enjambé et piétiné par tous – symbolisant l'échec du couple principal. Schürzinger d'ailleurs, au moment où Casimir et Caroline se déchirent sous les yeux de tout le monde, regarde la peluche plutôt que les deux protagonistes.

Le jeu de force, de manière similaire, est à la fois investi d'une fonction pratique et d'un signifié symbolique phallique. Il constitue la mise à l'épreuve par excellence de la force et de la domination, là aussi assez dérisoire, pour lesquelles se battent les hommes (autant que les femmes). Chacun s'y mesure à tour de rôle, ou même en prenant de force le maillet à un autre concurrent, pour taper le plus fort possible et surtout plus fort que l'autre. Il est l'instrument de la lutte au sein du groupe des mâles dominants – et on pourra s'interroger sur celui qui occupe cette position dans la pièce. Il est d'ailleurs notable que cette concurrence existe tout autant chez les filles – ainsi les voit-on s'amuser entre elles à ce jeu, en défiant explicitement les garçons. Cette « simple » attraction foraine se révèle donc un des indices forts de la violence inhérente à ce monde et à chacun des personnages. Sur le même modèle, on pourra aussi analyser la place symbolique du jeu de tir – d'autant plus que le français permet un double sens du verbe « tirer » et qu'il s'agit d'une scène ajoutée par Emmanuel Demarcy-Mota (« *il faut absolument qu'on aille tirer, merde !* »).

L'ESPACE SONORE

→ Laisser les élèves observer ce document (cf. annexe 6) et se remémorer la scène qu'elle représente : que représente-t-il ? En quoi le chant et les paroles collectives jouent-ils un véritable rôle dans *Casimir et Caroline* ? à quels moments chante-t-on ? Pourquoi selon vous ?



Les paroles et chansons collectives sont présentes dès le début de la pièce (pour acclamer le Zeppelin) et dans certaines scènes de groupe, comme ici dans la brasserie Wagner. Elles participent d'une part de l'ambiance festive typique de la Fête de la Bière, à la fois par son côté folklorique, mais aussi par son invitation aux divers dévouements et débordements. Ces paroles et chansons collectives fonctionnent d'autre part comme un leurre de joie, d'égalité et de partage. Le spectacle joue d'ailleurs en partie sur les aspects plus inquiétants que peut avoir une foule qui scande d'une seule voix les mêmes slogans et annonce ainsi les délires des

grands rassemblements nazis, qui constituent l'un des horizons de la pièce.

→ D'où proviennent les différents sons produits pendant le spectacle ? Y en a-t-il de différents types ? Quels en sont les sources (sons enregistrés ou non) ? Quels sont leurs effets respectifs ?

Le plus frappant est peut-être la présence sur scène d'un piano, mobile de surcroît, qui est une source directe de musique, tout comme le chant. On peut par ailleurs noter que le niveau sonore de la pièce dans son ensemble est assez élevé et omniprésent. Les sons enregistrés contribuent à souligner plutôt la tension montante, jusqu'à l'explosion finale, ainsi que la dimension sinistre et angoissante de la fête. Ils s'opposent donc aux joyeuses chansons à boire et aux chants traditionnels bavarois qui ne durent qu'un temps. Par le son et la musique, le metteur en scène a choisi de confronter les époques, en allant du plus folklorique (valse) au plus contemporain (rave-party). Enfin, il apparaît clairement que le son joue un rôle central dans la mise en place de l'intrigue et du décor – comme avec certaines attractions foraines qui sont rendues « présentes » autant par le bruitage que par le jeu des acteurs ou la vidéo.

→ Observez cette image (cf. annexe 6) : que représente-t-elle ? Quel est la place de la vidéo dans cette mise en scène ? À quoi sert-elle ?



LE JEU DES ACTEURS ET LES MOUVEMENTS DES PERSONNAGES

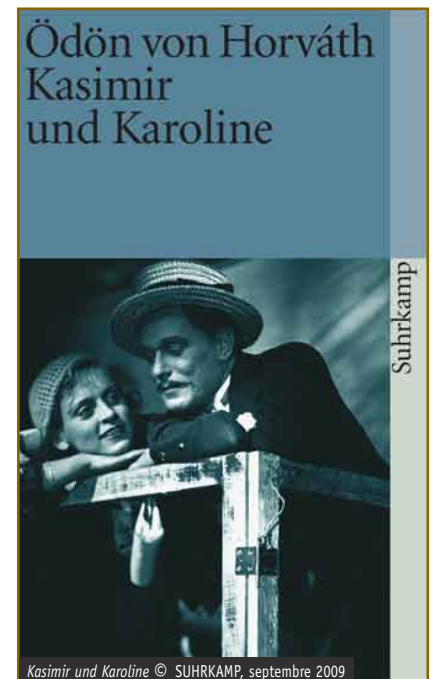
→ Interroger les élèves sur le personnage montré sur cette photographie (cf. annexe 6) ? Il s'agit ici d'une photographie d'Hugues Quester qui interprète le rôle de Schürzinger dans cette mise en scène. Cette image montre bien le caractère de clown triste du personnage, son aspect mélancolique, désabusé, mais non dénué de poésie. Son costume va également dans ce sens.



→ À partir de là, interroger plus généralement la distribution : quels effets produit sur le spectateur le choix des acteurs, en particulier de ceux qui interprètent les rôles masculins, principaux et secondaires ? Par ailleurs, qu'ont-ils à dire du choix de Thomas Durand et Sylvie Testud ?

On peut remarquer que le personnage de Casimir se détache des autres personnages masculins à la fois par son âge et sa silhouette plus frêle et moins massive. En effet, Franz le Merkl et sa bande incarnent une forme de virilité brute et agressive, alors que Casimir paraît plus délicat. Mais il s'oppose également à Schürzinger, en particulier par la différence d'âge – ce qui n'est pas du tout imposé par le texte – alors que ces deux personnages ont par ailleurs des points communs, en particulier une certaine propension à la rêverie et à la solitude. Thomas Durand et Sylvie Testud incarnent une forme de couple idéal, accordés jusque dans leur apparence. Ils partagent la blondeur, la jeunesse, une même silhouette élancée, voire une certaine androgynie séduisante – on peut les voir comme les doubles l'un de l'autre. La fragilité physique des deux personnages souligne aussi leur différence par rapport aux autres, et accentue donc la fragilité et la solitude du couple face à la force du groupe.

→ Comparer les deux couples : Sylvie Testud et Thomas Durand d'une part et Luise Ullrich et Hermann Erhardt, en 1932 (cf. annexe 6), de l'autre.



→ Demander aux élèves de se remémorer les moments où agissent sur scène la bande des garçons et le groupe des filles. Comment se comportent-ils/elles entre eux/elles ? Les uns/unes envers les autres ? De quoi ces comportements sont-ils le signe ?

On peut ici souligner que ces scènes ont été ajoutées par Emmanuel Demarcy-Mota, à partir d'autres textes de Horváth et avec une évidente visée contemporaine. En effet, le jeu des acteurs doit évoquer des scènes familières – ce qui permet de parler de comportements de « bande » : intimidation, séduction, concurrence, jeux sexuels et hyper-sexués. L'appartenance au groupe impose une norme comportementale – Casimir se *doit* ainsi d'être « viril » face à Caroline, sous les yeux de ses « copains » sous peine de perdre la face. Cela fausse donc leur relation à deux et interdit en partie l'expression sincère des sentiments. C'est aussi un des exemples de violence inhérente à ce jeu social, tout sauf innocent.

→ Interroger avec les élèves la violence endémique : comment s'exprime-t-elle ? quelle en est la progression ? sur qui s'exerce-t-elle ? à quoi mène-t-elle ? pourquoi

n'est-elle pas régulée ? épargne-t-elle certains personnages ?

Emmanuel Demarcy-Mota construit sa mise en scène selon un principe de progression qui mène vers une apocalypse chaotique finale : la pièce se clôt sur un champ de ruines, après une explosion de violence généralisée. Cette violence est d'ailleurs présente dès le début et quasiment jamais absente des échanges – violence physique, verbale, économique, sexuelle. Les acteurs s'empoignent franchement et fréquemment, on hausse le ton, la musique fait monter la tension d'un cran, etc. Ce n'est d'ailleurs pas nécessairement la violence physique qui est la pire car d'autres formes de violence peuvent être beaucoup plus insidieuses, mais non moins redoutables, comme lorsque Schürzinger doit « céder » sa nouvelle conquête à son patron sous peine de perdre son emploi. Personne ne semble enfin épargné par cette violence, qui bout au fond des personnages, même les plus droits comme Casimir. L'homme est un loup pour l'homme, non seulement en raison des circonstances, mais aussi en raison de la nature humaine. La mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota accentue donc clairement le pessimisme horváthien.



© JEAN-LOUIS FERNANDEZ

REBONDS ET RÉSONANCES

Comparaison des représentations de la monstruosité

→ Proposer aux élèves de confronter plusieurs représentations de la monstruosité dans les arts avec un extrait de *L'homme qui rit* (1869) de Victor Hugo (cf. annexe 7) :

- le film de Tod Browning *Freaks* (1932) [cf. <http://video.google.com/videoplay?docid=6355110065089064433>] ;
- une image de l'Elephant-Man joué par John Hurt dans le film de David Lynch (*The Elephant Man*, 1980) [cf. <http://unrealitymag.com/wp-content/uploads/2009/02/john-hurt-elephant-man.jpg>] ;
- une image de Quasimodo dans *The Hunchback of Notre-Dame* de William Dieterle (1939) d'après Victor Hugo [cf. www.dvdbeaver.com/film/Reviews/hbnd/quasimodo%20whipped%20closeup.jpg] ;
- une image du Joker de *Batman*.

→ Comment sont représentés ces « monstres » ? Leur âme est-elle aussi monstrueuse que leur apparence ?

On constate que le plus souvent le recours à la difformité permet au contraire de souligner l'importance des masques et du dévoilement des rôles sociaux. Nous portons tous des masques, mais ils ne sont pas toujours aussi visibles que ceux des « monstres ». Les phénomènes de foires sont à cet égard des individus exemplaires qui exhibent la dualité propre à chacun – ils sont à la fois beaux et laids,

sublimes et grotesques, saltimbanques et doués d'une grandeur et noblesse d'âme admirable.

Victor Hugo, tout comme Horváth, avait une prédilection pour ces *freaks*, êtres physiquement repoussants et difformes, mais plus humains que le commun des mortels : c'est le cas aussi bien de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* (1831), du bossu Triboulet, bouffon de François I^{er} dans *Le roi s'amuse* (1832), que de Gwynplaine, monstre « créé » à des fins commerciales, qui synthétise, dans sa grimace, le rire et l'angoisse, la comédie et la tragédie – monstres érigés en idéal par Hugo dans sa célèbre Préface de *Cromwell*. On retrouve cette humanité déchirante dans *l'Elephant-Man* (1980) de David Lynch, adaptation romancée de la vie de Joseph Merrick (1862-1890), et de manière plus grinçante dans le personnage du Joker qui n'offre, lui aussi, au monde que le masque d'un rictus terrifiant.

→ Quels interrogations la scène des monstres suscite-t-elle sur la société ?

Ödön von Horváth reprend ici une attraction classique des fêtes foraines pour en faire une interrogation sur le fonctionnement de la société. La souffrance individuelle est facilement l'objet du rire collectif, si bien que le spectateur est amené à se demander qui est le monstre. On peut aussi se demander si le monstre n'est pas la fête elle-même, et pas seulement les personnages qui y prennent part.

Amour et crise : réflexion sur le déterminisme socio-économique

→ Comparer l'impossible histoire d'amour de Casimir et Caroline avec d'autres histoires où la localisation et le contexte pèsent également sur la relation de couple, comme par exemple Maria et Tony dans *West Side Story* (1961).

Les élèves pourront rechercher d'autres couples dans les œuvres qu'ils connaissent.

→ Lancer le débat : sommes-nous le produit de notre environnement social ? Nos actions sont-elles dictées par notre situation socio-économique ?

On présentera aux élèves les citations suivantes, qui exposent le cheminement du couple au cours de la pièce :

« Supposons que vous aimiez un homme. Et supposons encore que cet homme devienne chômeur. Alors l'amour fout le camp presque automatiquement. »

Schürzinger dans Horváth, *Casimir et Caroline*, scène 4

Schürzinger pose donc une logique simple et claire qui associe situation socio-économique et amour. Cette logique est confirmée, à la fin, par Caroline qui prend, elle aussi, acte de ce mécanisme qui l'a menée vers l'issue tragique :

« [...] au fond, je voulais seulement une glace – mais alors le Zeppelin est passé par là et je suis allée faire un tour de Montagnes russes. Et alors tu as dit que je te quittais automatiquement parce que tu avais perdu ton boulot. Automatiquement, tu l'as dit. »

Caroline dans Horváth, *Casimir et Caroline*, scène 113

Sans entrer dans des considérations marxistes (Horváth n'est pas Brecht) qui voudraient que nous soyons intégralement déterminés par les forces sociales (et dont il est fait écho dans la pièce), *Casimir et Caroline* montre tout de même que l'appartenance à un groupe social contraint fortement ce que nous disons et faisons. Ceci est particulièrement vrai en temps de crise – celle de 1929 ou l'actuelle. Cette question peut donner lieu à un débat concret, autour des thèmes suivants : le chômage modifie-t-il les gens ? l'amour est-il conditionné par la position sociale et donc par le chômage ? a-t-on le choix de rester dans le « droit chemin » ? chacun est-il obligé de « se vendre » au plus offrant pour survivre ?

C'est en particulier cette dimension idéologique qui donne à la pièce son ton extrêmement contemporain. C'était d'ailleurs déjà là l'intention explicite d'Ödön von Horváth en créant *Casimir et Caroline* en 1932 : il entendait livrer une fable universelle sur la condition humaine avec un « théâtre qui parle des problèmes de la manière la plus populaire possible, des questions qui préoccupent le peuple ». Il notait ainsi :

« Tous les critiques ou presque ont écrit qu'il s'agissait d'une satire de Munich et de sa Fête de la Bière – je n'ai pas besoin de souligner qu'on s'est totalement trompé sur mes intentions : il ne s'agit absolument pas d'une satire, mais [...] d'une ballade d'une douce tristesse, atténuée par l'humour. [...] On oublie que ma seule ambition est de peindre le monde tel que, hélas, il est ».

Casimir et Caroline a fait l'objet de nombreuses mises en scènes sur lesquelles l'enseignant pourra revenir. Par ailleurs, elle sera créée à nouveau au festival d'Avignon 2009.

Nos chaleureux remerciements à Christophe Lemaire, ainsi qu'à Isabelle-Anne Person et Basilia Mannoni du Théâtre de la Ville qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM

de Créteil, directeur de la collection

nationale « Théâtre Aujourd'hui »,

conseiller théâtre SCÉRÉN/CNDP

Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,

chargée de mission lettres, CNDP

Auteurs de ce dossier

Patrick FARGES, maître de conférences d'études germaniques (Université Sorbonne Nouvelle)

Anne Isabelle FRANÇOIS, maître de conférences de littérature comparée (Université Sorbonne Nouvelle)

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET,

CRDP de l'académie de Paris

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM

Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Annexes

ANNEXE 1 : CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE DE ÖDÖN (EDMOND) VON HORVÁTH

1901 – Ödön (Edmond) von Horváth naît à Fiume (ancien nom italien de la ville désormais croate de Rijeka). Son père est un diplomate austro-hongrois, que la famille va suivre dans ses affectations successives.

1902 – La famille s'installe à Belgrade.

1908 – La famille s'installe à Budapest.

1909 – Il est élève à l'internat du couvent épiscopal à Budapest.

1913 – La famille s'installe à Munich. Il fait des études secondaires (*Gymnasium*).

1916 – La famille s'installe à Presbourg (ancien nom allemand de la capitale de l'actuelle Slovaquie, Bratislava).

1918 – La famille retourne à Budapest.

1918/1919 – Fin de la Première Guerre mondiale. Traité de Versailles et démantèlement de l'Empire austro-hongrois.

1919 – La famille s'installe à Vienne. Il obtient son baccalauréat et débute des études supérieures à Munich.

1923 – Il déménage à Murnau où il commence une intense activité littéraire.

1924 – Premières publications dans des revues (*Simplicissimus*, *Jugend*). Il s'installe à Berlin.

1927 – Première de *Révolte sur la côte 3018* à Hambourg. Il révisé la pièce, après un succès mitigé : elle devient *Le funiculaire*.

1929 – Première du *funiculaire* à la *Volksbühne* de Berlin. C'est un immense succès qui lui vaut un contrat avec l'importante maison d'édition Ullstein. Il fait représenter deux autres pièces à Berlin. Il se bat avec des sympathisants nazis lors d'une réunion électorale en Bavière, où résident ses parents.

1930 – Le roman *L'éternel petit-bourgeois* paraît.

1931 – Première de *La nuit italienne* à Berlin (*Theater am Schiffbauerdamm*) et des *Légendes de la forêt viennoise* toujours à Berlin (*Deutsches Theater*). Ce sont deux immenses succès. Il reçoit le prestigieux prix Kleist.

1932 – Première de *Casimir et Caroline* à Leipzig.

1933 – Les répétitions pour sa nouvelle pièce, *Foi Amour Espérance*, sont interrompues par l'arrivée au pouvoir d'Hitler (30 janvier) qui fait pression pour que la pièce ne puisse être montée. Il déménage à Vienne et épouse la chanteuse Maria Elsner. C'est à cette époque qu'il crée *L'inconnue de la Seine*.

1934 – Première à Zurich d'*Allers et Retours*.

1935 – Première de *La tête la première à travers le mur* à la Scala de Vienne.

1936 – Il s'installe à Henndorf, près de Salzbourg. Première de *Foi Amour Espérance* à Vienne.

1937 – Première de *Figaro divorce* à Prague. Première d'*Un village sans hommes* à Prague. Le roman *Jeunesse sans Dieu* paraît à Amsterdam et devient instantanément un succès international, tout comme le roman *Un fils de notre temps*.

1938 – Il fait des voyages frénétiques et erratiques en Europe après l'*Anschluss* (mars). Il rencontre Robert Siodmak à Paris à partir du mois de mai autour de l'adaptation de *Jeunesse sans Dieu*. Le 1^{er} juin, une tempête déracine un marronnier et une des branches le tue devant le théâtre Marigny, sur les Champs-Élysées. Horváth est enterré au cimetière parisien de Saint-Ouen.

1949 – Première de *L'inconnue de la Seine* à Vienne.

1952 – Première de *Don Juan revient de guerre* à Vienne.

1962 – Inauguration des Archives-Horváth

ANNEXE 2 : LISTE DES PERSONNAGES

Casimir : chauffeur qui vient, la veille, de perdre son emploi
 Caroline : sa fiancée, petite employée
 Conrad Rauch : grand patron, directeur d'une société anonyme
 Werner Speer : Président du Tribunal de Grande Instance
 Schürzinger : tailleur, employé de la société de Rauch
 Le Monsieur du Cinéma
 La Dame du Cinéma
 Le Lilliputien : directeur des phénomènes de foire
 Le Bonimenteur
 Franz le Merkl : déjà plusieurs condamnations à son actif, trempe dans divers trafics louches
 Son amie Erna
 Oscar : ami de Franz
 Walter : autre ami de Franz
 Johann : l'Homme à la Tête de Bouledogue
 Juanita : la Femme-Gorille
 Les sœurs siamoises
 La serveuse
 Les infirmiers (1, 2 et 3)
 Le médecin
 « Filles »/prostituées : Maria, Ella, Ida, Eva, Emma
 Garçons : Stefan, Walter, Ludwig, Rudolf, Lorenz, Otto

Cette pièce populaire se passe à Munich lors de la Fête d'Octobre [Fête de la Bière], plutôt de nos jours.



**ANNEXE 3 = DIDASCALIES INTRODUISANT LES GRANDES PARTIES
DE CASIMIR ET CAROLINE****2. Scène**

Lieu : juste derrière le village des Nègresses à plateau.

À gauche, un marchand de glace, de nougat et de ballon. À droite, un « Tu cognes, tu gagnes » – c'est un appareil bien connu pour mesurer ta force : tu cognes avec un maillet de bois sur un coin, et alors il y a un autre coin qui fend l'air en montant le long d'une hampe, et quand cet autre coin vient cogner le sommet de la hampe, cela fait un grand bruit, et alors, tu reçois un lot à chaque fois. C'est la fin de l'après-midi, et voici justement que passe le Zeppelin assez bas dans les airs au-dessus de l'esplanade de la Foire d'Octobre – au loin, cris et clameurs, fanfare et roulements de tambour.

8. Scène

Un autre endroit.

Près des Montagnes russes, aux limites de la Foire d'Octobre.

Le lieu est à l'écart, et mal éclairé. Il fait pratiquement nuit, mais au loin, tout est illuminé. Caroline et Schürzinger viennent écouter le vacarme des Montagnes russes et les clients qui hurlent de plaisir.

21. Scène

Autre endroit.

Près du toboggan.

Au bout de la descente où les visiteurs effectuent leur glissement. Quand les messieurs qui regardent ont de la chance, ils peuvent apercevoir d'en bas les dessous des dames qui glissent. Rauch et Speer regardent aussi.

Sur la gauche, un marchand de glace qui vend aussi du nougat et des ballons. Sur la droite, une baraque où on vend des poulets rôtis, peu fréquentée, parce que tout y est bien trop cher. Juste à cet instant, Ella et Maria exécutent leur descente, et on peut voir leurs dessous. Et l'air est rempli de musique foraine.

39. Scène

Autre endroit.

Dans la baraque des Phénomènes de foire.

À l'intérieur de la salle. Elle est comble. Rauch, Speer, Caroline et Schürzinger y sont assis.

58. Scène

Le lieu : La Brasserie Wagner

Avec la Formation des Cuivres de la Foire.

Franz le Merkl est très expansif, son Erna est plus réservée, tandis que Casimir à côté reste non loin de là à cuver sa mélancolie.

73. Scène

Autre endroit.

Le manège de chevaux.

Rauch, Speer, Caroline et Schürzinger pénètrent dans le manège.

75. Scène

Rauch s'assoit avec Speer à une table sur l'estrade et commande une bouteille de vin. Schürzinger reste assis au bas de l'estrade et ne cesse de fixer Caroline ; voici que passe le long de l'estrade une vieille haridelle à moitié paralytique avec une selle de dame sur laquelle est juchée une fillette de dix ans, bigleuse, qu'on introduit dans le manège – aussitôt retentit la musique, laquelle s'arrêtera toujours en plein milieu d'une mesure dès que plusieurs tours de manège auront été effectués, et que ce sera le moment de repayer ; il arrive aussi qu'on entende à plusieurs reprises claquer un fouet. Schürzinger se hisse sur une chaise pour mieux voir ; bien entendu, Rauch et Speer regardent aussi.

85. Scène

Autre endroit.

Le parc de stationnement des voitures privées de la Foire d'Octobre. Au premier plan, un banc. Franz le Merkl débouche avec son Erna, Oscar, Walter et Casimir.

85. Scène

Autre endroit.

Devant le poste de l'infirmerie du Champ de la Foire d'Octobre.

Un infirmier s'occupe de Rauch qui, assis sur un banc devant le baraquement de l'Infirmerie, absorbe péniblement deux sachets dans de l'eau. Caroline est avec lui.

Et l'air est toujours plein de la musique de foire.



ANNEXE 4 = LES OUTILS DE COMMUNICATION DU THÉÂTRE DE LA VILLE AUTOUR DE LA PIÈCE



Théâtre
de la
Ville
PARIS
DIRECTION
EMMANUEL
DEMARCY-
MOTA

Casimir et Caroline

CRÉATION

ÖDÖN VON HORVÁTH
EMMANUEL DEMARCY-MOTA
NOUVELLE TRADUCTION FRANÇOIS REGNAULT

mise en scène
Emmanuel Demarcy-Mota

avec Sylvie Testud,
Hugues Quester,
Alain Libolt,
Muriel Ines Amat,
Cyril Anrep,
Charles-Roger Bour,
Céline Carrère,
Ana Das Chagas,
Laurent Charpentier,
Thomas Durand,
Sandra Faure,
Gaëlle Guillou,
Sarah Karbasnikoff,
Stéphane Krähenbühl,
Olivier Le Borgne,
Constance Luzzati,
Gérald Mallet,
Walter N'Guyen,
Pascal Vuillemot

DU 10 AU 27 MARS

2 PL. DU CHÂTELET PARIS 4 01 42 74 22 77 MAIRIE DE PARIS
RENSEIGNEMENTS ET LOCATION www.theatredelaville-paris.com

inter Telérama

ANNEXE 5 = EXTRAITS DE L'ŒUVRE, SCÈNES 1 À 3

1. Scène

Le noir se fait dans la salle et l'orchestre joue l'hymne munichois « Solang der alte Peter » [« Aussi longtemps que le vieux Pierre »]. Le rideau se lève alors.

A – La foire d'Octobre

2. Scène

Lieu : Juste derrière le village des Négresses à plateau.

À gauche, un marchand de glace, de nougat et de ballon. À droite, un « Tu cognes, tu gagnes » – (c'est un appareil bien connu pour mesurer ta force : tu cognes avec un maillet de bois sur un coin, et alors il y a un autre coin qui fend l'air en montant le long d'une hampe, et quand cet autre coin vient cogner le sommet de la hampe, cela fait un grand bruit, et alors, tu reçois un lot à chaque fois. C'est la fin de l'après-midi, et voici justement que passe le Zeppelin assez bas dans les airs au-dessus de l'esplanade de la Foire d'Octobre – au loin, cris et clameurs, fanfare et roulements de tambour.

1. TOUS, CASIMIR ET CAROLINE

3. Scène

RAUCH – Bravo Zeppelin ! Bravo, Eckener !
Bravo !

TOUS – Bravo Zeppelin ! Hourra ! Bravo ! Heil !

SPEER – Quelle majesté.

TOUS – Quelle majesté ! Hipp hipp hipp hourra !

Pause

SOLDAT 1 [Ludwig] – Quand on y songe, tout ce que les hommes ont déjà fait, comme progrès...

Il fait signe avec son mouchoir.

Pause.

CAROLINE – Maintenant, ça y est, il a disparu, le Zeppelin...

SOLDAT 2 [Stefan] – Il est à l'horizon.

CAROLINE – Je n'arrive même plus à le voir.

WALTER – Moi, je le vois encore très nettement.

CAROLINE – Maintenant je ne vois plus rien. *Elle aperçoit Casimir ; elle sourit.* Dis, Casimir. Bientôt, on va tous voler.

CASIMIR – Allez. Arrête un peu de me coller. *Il se tourne vers le marteau et frappe un coup devant un public médusé – mais le marteau ne cogne le haut qu'au troisième coup, Casimir paie alors et reçoit un lot.*

CAROLINE – Je te félicite.

CASIMIR – Ah ! oui, pourquoi ?

CAROLINE – Pour ta médaille.

CASIMIR – Merci.

Silence.

SOLDAT 2 – Aujourd'hui, c'est dimanche.

SOLDAT 1 – On a quartier libre. De 14 heures à 22 heures.

SOLDAT 2 – Seuls les hommes de garde restent à la caserne.

Silence.

CAROLINE – Le Zeppelin, maintenant il s'en va vers Oberammergau, mais ensuite, il va revenir, il va tracer des cercles au-dessus de nous.

CASIMIR – Ce que je m'en fous ! Il y a une vingtaine de patrons d'industrie qui voltigent dans les airs, pendant qu'en dessous, tout en bas, il y en a des milliers qui crèvent de faim. Ton Zeppelin, je l'emmerde, c'est du bluff, j'ai vite compris le truc. Le Zeppelin, tu comprends, c'est un aéronef, et quand il y en a un comme nous qui le regarde cet aéronef, il a comme l'impression de voler avec, alors que ce qui nous reste, à nous, c'est de battre le pavé et de se ronger les poings.

CAROLINE – Si tu es si triste, alors moi aussi, je suis triste.

CASIMIR – Je ne suis pas quelqu'un de triste.

CAROLINE – Si. Tu es un pessimiste.

CASIMIR – Ça oui. Tout homme intelligent est un pessimiste. *Il la laisse en plant et va frapper du marteau ; cette fois-ci, ça sonne trois fois, il paie et reçoit trois lots ; puis il revient vers Caroline.* Naturellement, tu peux bien rigoler en douce. Je te l'ai pourtant dit qu'aujourd'hui, sous aucun prétexte, je n'irais à la Foire d'Octobre. Hier, on me renvoie, demain, je pointe au chômage, mais nous, aujourd'hui, on s'amuse, peut-être même qu'on se fend la poire !

CAROLINE – Mais je n'ai pas rigolé.

CASIMIR – Bien sûr que si, que tu as rigolé. Et tu peux, vraiment oui, tu peux, tu gagnes toujours ta vie, tu vis chez tes parents, qui ont leur retraite. Moi, je n'ai plus mes parents, je m'en vais tout seul de par le monde, tout à fait tout seul.

Silence.

CAROLINE – Peut-être qu'on est trop pesants, l'un pour l'autre...

CASIMIR – Ça veut dire quoi, ça ?

CAROLINE – Vu que tu es un pessimiste, et que moi, j'ai tendance à la mélancolie. Regarde, par exemple, tout à l'heure, le Zeppelin...

CASIMIR – Tu vas la fermer, avec le Zeppelin !

CAROLINE – Tu vas finir de me crier après tout le temps. Ce qui te tombe dessus, ce n'est pas de ma faute.

CASIMIR – Va te faire voir ! *Il sort.*

ANNEXE G = IMAGES DE LA PIÈCE



© JEAN-LOUIS FERNANDEZ



© CHRISTOPHE LEMAIRE



ANNEXE 7 = EXTRAIT DE *L'HOMME QUI RIT* (1869)

La nature avait été prodigue de ses bienfaits envers Gwynplaine. Elle lui avait donné une bouche s'ouvrant jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire.

Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons. Mais était-ce la nature ?

Ne l'avait-on pas aidée ?

Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire, il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre.

Seulement, le rire est-il synonyme de la joie ?

Si, en présence de ce bateleur, – car c'était un bateleur, – on laissait se dissiper la première impression de gaieté, et si l'on observait cet homme avec attention, on y reconnaissait la trace de l'art. Un pareil visage n'est pas fortuit, mais voulu. Être à ce point complet n'est pas dans la nature. L'homme ne peut rien sur sa beauté, mais peut tout sur sa laideur. D'un profil hottentot vous ne ferez pas un profil romain, mais d'un nez grec vous pouvez faire un nez kalmouck. Il suffit d'oblitérer la racine du nez et d'épater les narines. Le bas latin du Moyen âge n'a pas créé pour rien le verbe *denasare*. Gwynplaine enfant avait-il été assez digne d'attention pour qu'on s'occupât de lui au point de modifier son visage ? Pourquoi pas ? ne fût-ce que dans un but d'exhibition et de spéculation. Selon toute apparence, d'industriels manieurs d'enfants avaient travaillé à cette figure. Il semblait évident qu'une science mystérieuse, probablement occulte, qui était à la chirurgie ce que l'alchimie est à la chimie, avait ciselé cette chair, à coup sûr dans le très bas âge, et créé, avec préméditation, ce visage. Cette science, habile aux sections, aux obtusions et aux ligatures, avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décroisé les cartilages, désordonné les sourcils et les joues, élargi le muscle zygomatique, estompé les coutures et les cicatrices, ramené la peau sur les lésions, tout en maintenant la face à l'état béant, et de cette sculpture puissante et profonde était sorti ce masque, Gwynplaine.

On ne naît pas ainsi.

Quoi qu'il en fût, Gwynplaine était admirablement réussi. Gwynplaine était un don fait par la providence à la tristesse des hommes. Par quelle providence ? Y a-t-il une providence Démon comme il y a une providence Dieu ? Nous posons la question sans la résoudre.

Gwynplaine était saltimbanque. Il se faisait voir en public. Pas d'effet comparable au sien. Il guérissait les hypocondries rien qu'en se montrant. Il était à éviter pour des gens en deuil, confus et forcés, s'ils l'apercevaient, de rire indécemment. Un jour le bourreau vint, et Gwynplaine le fit rire. On voyait Gwynplaine, on se tenait les côtes ; il parlait, on se roulait par terre. Il était le pôle opposé du chagrin. Spleen était à un bout, et Gwynplaine à l'autre.

Aussi était-il parvenu rapidement, dans les champs de foire et dans les carrefours, à une fort satisfaisante renommée d'homme horrible.

C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non. L'espèce de visage inouï que le hasard ou une industrie bizarrement spéciale lui avait façonné, riait tout seul. Gwynplaine ne s'en mêlait pas. Le dehors ne dépendait pas du dedans. Ce rire qu'il n'avait point mis sur son front, sur ses joues, sur ses sourcils, sur sa bouche, il ne pouvait l'en ôter. On lui avait à jamais appliqué le rire sur le visage. C'était un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié. Personne ne se déroba à ce rictus. Deux convulsions de la bouche sont communicatives, le rire et le bâillement. Par la vertu de la mystérieuse opération probablement subie par Gwynplaine enfant, toutes les parties de son visage contribuaient à ce rictus, toute sa physionomie y aboutissait, comme une roue se concentre sur le moyeu ; toutes ses émotions, quelles qu'elles fussent, augmentaient cette étrange figure de joie, disons mieux, l'aggravaient. Un étonnement qu'il aurait eu, une souffrance qu'il aurait ressentie, une colère qui lui serait survenue, une pitié qu'il aurait éprouvée, n'eussent fait qu'accroître cette hilarité des muscles ; s'il eût pleuré, il eût ri ; et, quoi que fit Gwynplaine, quoi qu'il voulût, quoi qu'il pensât, dès qu'il levait la tête, la foule, si la foule était là, avait devant les yeux cette apparition, l'éclat de rire foudroyant.

Qu'on se figure une tête de Méduse gaie.

Tout ce qu'on avait dans l'esprit était mis en déroute par cet inattendu, et il fallait rire.

L'art antique appliquait jadis au fronton des théâtres de la Grèce une face d'airain joyeuse. Cette face s'appelait la Comédie. Ce bronze semblait rire et faisait rire, et était pensif. [...] Ce sombre masque mort de la comédie antique ajusté à un homme vivant, on pourrait presque dire que c'était là Gwynplaine. Cette tête infernale de l'hilarité implacable, il l'avait sur le cou. Quel fardeau pour les épaules d'un homme, le rire éternel.

[...] Toute existence ressemble à une lettre, que modifie le post-scriptum. Pour Gwynplaine, le post-scriptum était ceci : à force de volonté, en y concentrant toute son attention, et à la condition qu'aucune émotion ne vînt le distraire et le détendre la fixité de son effort, il pouvait parvenir à suspendre l'éternel rictus de sa face et à y jeter une sorte de voile tragique, et alors on ne riait plus devant lui, on frissonnait.

Cet effort, Gwynplaine, disons-le, ne le faisait presque jamais, car c'était une fatigue douloureuse et une tension insupportable. [...] À cette restriction près, le rire de Gwynplaine était éternel.

On voyait Gwynplaine, on riait. Quand on avait ri, on détournait la tête. Les femmes surtout avaient horreur. Cet homme était effroyable. La convulsion bouffonne était comme un tribut payé ; on la subissait joyeusement, mais presque mécaniquement. Après quoi, une fois le rire refroidi, Gwynplaine, pour une femme, était insupportable à voir et impossible à regarder.

Il était du reste grand, bien fait, agile, nullement difforme, si ce n'est de visage. Ceci était une indication de plus parmi les présomptions qui laissaient entrevoir dans Gwynplaine plutôt une création de l'art qu'une œuvre de la nature. Gwynplaine, beau de corps, avait probablement été beau de figure. En naissant, il avait dû être un enfant comme un autre. On avait conservé le corps intact et seulement retouché la face. Gwynplaine avait été fait exprès.

C'était là du moins la vraisemblance.

On lui avait laissé les dents. Les dents sont nécessaires au rire. La tête de mort les garde.

L'opération faite sur lui avait dû être affreuse. Il ne s'en souvenait pas, ce qui ne prouvait pas qu'il ne l'eût pas subie. Cette sculpture chirurgicale n'avait pu réussir que sur un enfant tout petit, et par conséquent ayant peu conscience de ce qui lui arrivait, et pouvant aisément prendre une plaie pour une maladie. [...]

Outre ce visage, ceux qui l'avaient élevé lui avaient donné des ressources de gymnaste et d'athlète ; ses articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens. Dans son appropriation au métier de saltimbanque rien n'avait été négligé.

Ses cheveux avaient été teints couleur d'ocre une fois pour toutes ; secret qu'on a retrouvé de nos jours. Les jolies femmes en usent ; ce qui enlaidissait autrefois est aujourd'hui jugé bon pour embellir. Gwynplaine avait les cheveux jaunes. Cette peinture des cheveux, apparemment corrosive, les avait laissés laineux et bourrus au toucher. Ce hérissément fauve, plutôt crinière que chevelure, couvrait et cachait un profond crâne fait pour contenir de la pensée. L'opération quelconque, qui avait ôté l'harmonie au visage et mis toute cette chair en désordre, n'avait pas eu prise sur la boîte osseuse. L'angle facial de Gwynplaine était puissant et surprenant. Derrière ce rire, il y avait une âme, faisant, comme nous tous, un songe.

Du reste, ce rire était pour Gwynplaine tout un talent. Il n'y pouvait rien, et il en tirait parti. Au moyen de ce rire, il gagnait sa vie.

Victor Hugo, *L'homme qui rit I*, GF, 1982,
p. 339-344 (début du Livre
« Gwynplaine et Dea »)

ANNEXE 8 = INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BAILLET Florence, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, 2008.
- FRANÇOIS Jean-Claude, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth (1901-1938)*, Grenoble, PU Grenoble, 1978.
- HAAG Ingrid, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.
- *Ödön von Horváth*, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française, Paris, 2008.
- PALMIER Jean-Michel, *Weimar en exil : le destin de l'émigration intellectuelle antinazie en Europe et aux Etats-Unis*, Paris, Payot, 1990.
- SCHWARZINGER Heinz, *Ödön von Horváth. Repères biographiques (1901-1938). Catalogue chronologique de l'œuvre*, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- SCHWARZINGER Heinz, *Ödön von Horváth. Repères 1901-1938*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992.