

Casimir et Caroline

Texte de Ödön von Horváth

Mise en scène

de Johan Simons et Paul Koek

d'après une traduction

de Philippe Bottin

et Anne Rogge

au Festival d'Avignon du 23 au 29 juillet 2009

© PHILE DEPRez



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Horváth par lui-même [page 2]

Les rythmes de la fête [page 2]

Le Volksstück,
théâtre populaire [page 3]

Johan Simons & Paul Koek :
un théâtre d'intervention,
musical et polyglotte [page 4]

Casimir et Caroline en affiches
[page 5]

.....

Édito

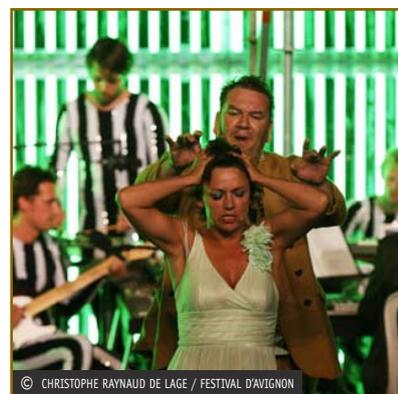
Casimir et Caroline s'aiment, ils se quittent. « Et l'amour jamais ne s'arrête » écrit Horváth en épigraphe. Son personnage, Casimir, reprend ironiquement la formule en ajoutant : « du moins tant que tu ne perds pas ton travail ». L'emprise du temps, la crise économique de 1929, agit fortement sur les sentiments et les comportements. La fête de la bière à Munich dans ces années est justement un puissant révélateur des malaises de la société. L'auteur, qui fuira l'Allemagne à l'arrivée d'Hitler au pouvoir, y démasque dès 1932 l'étendue des trafics illicites, des ambitions déçues et des relations ratées.

En 2009, le metteur en scène néerlandais Johan Simons a choisi de reprendre ces 117 scènes au Festival d'Avignon pour tenter de montrer à travers elles « la complexité de la crise actuelle ».

C'est la deuxième fois que Pièce (dé)montée se penche sur ce texte et offre ainsi la possibilité d'enrichir les enseignements par la comparaison de mises en scène et par de nouvelles activités. Ce dossier s'appuie donc sur le travail déjà effectué autour de la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota, en revenant sur l'auteur et sur la thématique de la fête foraine, mais en s'attardant plus longuement sur le genre de la pièce et l'histoire des arts du spectacle.

Dossier complémentaire : *Casimir et Caroline*, dossier n° 75, mars 2009

Ouvrage de référence : Ödön von Horváth, *Casimir et Caroline*, traduit par Hélène Mauler et René Zahnd, Arche Éditeur, 2009



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

Après la représentation :
pistes de travail

Comment commencer ?
[page 7]

Le traitement des espaces
[page 8]

Le jeu avec les costumes
et les objets [page 9]

La musique et la chanson
[page 11]

Rebonds et résonances
[page 12]

Annexes [page 15]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

C'est une pièce sur la chute et la rechute des hommes qui tentent de vivre ensemble.

Johan Simons, propos recueillis par Antoine de Baecque pour le Festival d'Avignon

HORVÁTH PAR LUI-MÊME

→ **Faire lire le texte en annexe 1, dans lequel Horváth parle de lui-même. Quelle image l'auteur donne-t-il de sa personne ?**

Dans ce texte, Horváth se décrit en insistant sur son caractère cosmopolite et en dénonçant le patriotisme belliqueux et les archaïsmes d'un empire vermoûlu qui s'est effondré : l'Autriche-

Hongrie. À l'inverse, sa véritable patrie n'est pas un territoire mais la langue, et le peuple.

→ **Pour découvrir cet auteur, faire les activités proposées dans le dossier n° 75, dans le chapitre « Ödön von Horváth : un destin européen et une mort absurde », p. 2 et 3.**

LES RYTHMES DE LA FÊTE



© PHILIPPE DEPREZ

→ **Faire les activités proposées dans le dossier n° 75, dans le chapitre « La fête foraine, une société en miniature » et « La foire aux illusions : espace, trajectoire, structure », p. 3 à 6.**

On soulignera en particulier la manière dont la fête, qui crée l'occasion de rencontres faciles et multiples (les personnages se croisent au hasard et semblent rebondir les uns contre les autres), donne son rythme à la pièce. Sa structure fragmentée en une succession rapide de scènes augmente cet effet : un critique allemand parle à ce propos de « dramaturgie du manège », *Karussell-Dramaturgie*. Elle lui donne aussi son atmosphère ambivalente : sous les dehors de la joie et de l'égalité, la fête de la bière révèle un univers où la loi du plus fort, du plus riche, s'impose à tous. Les silences soudains interrompant les chants à l'unisson révèlent l'illusion de cette impression d'harmonie et de communion.

→ **Interroger les élèves en particulier dans les scènes 3, 4 et 42 à 45, sur la métaphore du zeppelin et ses fonctions (aspiration collective vers le progrès, expression d'une fierté nationaliste allemande, lien entre les scènes, signe des illusions de Caroline).**

→ Repérer d'où viennent les chants et la musique (marches, valse, chansons populaires, airs d'opérette...) et quel est leur rôle, dans une pièce qu'Horváth définit lui-même comme une « ballade ».

Le choix des chants et des airs de la pièce ancre celle-ci dans une époque, celle de la République de Weimar, dans un genre, celui du *Volksstück* (théâtre populaire), et dans une atmosphère, celle de la foire d'octobre à Munich. Mais la présence des chants et de la musique sert surtout à créer intensifications et contrastes, pouvant susciter une attente déçue du public. La musique qui vient de l'orchestre fournit un contrepoint à l'action : dans la scène 51, *La Marche de Radetzky* est à l'unisson du sentiment patriotique lié au zeppelin, tandis que dans la scène 102 la valse joyeuse, « Est-ce toi, riant bonheur », apporte un contraste ironique avec l'accident et la bagarre. Il en est de même pour l'hymne munichois *Solang der alte Peter*, chanté par les personnages accompagnés d'un orchestre, dont la

tonalité joyeuse est à l'opposé de l'état d'esprit de Casimir, le seul à ne pas chanter (scène 59). Les chants intégrés au dialogue fonctionnent comme un commentaire de l'action. Ainsi, dans la scène 79, la chanson de Rauch rend explicite sa vision de sa relation avec Caroline. Refusant de parler à Speer, jaloux, Rauch fredonne à nouveau quelques paroles qui révèlent l'acceptation par Caroline de sa proposition de l'emmener à Altötting.

Dans la scène 54, la douce chanson d'amour de Juanita, la barcarole des Contes d'Hoffmann, contraste avec les rencontres de hasard, facilitées par l'argent et l'alcool, que fait Caroline pendant la fête.

Le chant permet aussi de remplacer la parole, aidant les personnages à refouler leurs problèmes et leur donnant l'illusion d'éviter un isolement dû à leur incapacité à communiquer.

C'est le cas notamment dans la dernière scène, où la chanson murmurée par Erna et Casimir supplée à leur incapacité à se parler.

LE VOLKSSTÜCK, THÉÂTRE POPULAIRE



© PHILLE DEPPEZ

→ S'interroger sur le genre de la pièce en faisant des hypothèses à partir du terme allemand *Volksstück*, de *Volk*, le peuple, et *Stück*, la pièce.

S'agirait-il d'une pièce populaire par son sujet – une fête de rue réunissant des personnages de classes sociales mélangées, dont les préoccupations sont celles du quotidien ? Ou bien est-ce une pièce du peuple, destinée à plaire à un large public ?

→ Faire une recherche sur le *Volksstück* et la manière dont Horváth le renouvelle.

Ce genre théâtral, né au XVIII^e siècle à Vienne, parle du peuple en montrant la vie quotidienne. Destiné à un public populaire, il s'accompagne de chants, de musiques et de danses. Divertissantes, moralisatrices, et le plus souvent en dialecte, les pièces versent parfois dans le mélodrame et le merveilleux. À partir du XX^e siècle, elles gagnent davantage en critique sociale avec Brecht, Horváth et Kroetz.

Dans *Casimir et Caroline*, Horváth veut être le chroniqueur de son temps et s'adresser au peuple ; il nous montre les difficultés de ses contemporains à travers des personnages appartenant aux classes populaires. La pièce est morale, sous certains aspects : Rauch et Speer finissent à l'infirmerie et Merkl Franz est emmené par la police. Mais Horváth cherche

une nouvelle forme de *Volksstück*, sans dialecte et sans caricature : une synthèse entre réalisme et ironie, qui démasque la vérité. Sa pièce commence là où le *Volksstück* traditionnel finit (une fête, des amoureux). Si elle se termine bien en apparence, par la formation de deux couples, c'est en réalité un parcours de corruption généralisée et de désillusion qu'elle décrit. Caroline, ayant cru pouvoir s'élever dans l'échelle sociale grâce à des rencontres fortuites, se rend compte trop tard de son erreur (scènes 113 et 114). La fête lui a fait tourner la tête et échanger l'amour contre des divertissements ; elle est l'inverse d'une héroïne de conte. Tout aussi désabusé est le commentaire de Casimir sur l'amour,



© PHILIPPE DEPRIEZ

repreuant ironiquement la chanson *J'abats le cerf* et modifiant la suite de l'épigramme biblique de Paul : « et jamais il [l'amour] ne s'arrête, du moins tant que tu ne perds pas ton travail » (scène 62). Erna n'apparaît pas moins désillusionnée à la fin : « Tant qu'on ne se pendra pas, on ne mourra pas de faim » (scène 116).

→ **Commenter ces phrases dans lesquelles les personnages analysent la situation qu'ils vivent :**

- « **L'homme est un produit de son environnement** » (Casimir, scène 89) ;
- « **Les gens ne seraient pas du tout mauvais, si tout n'était pas mauvais pour eux** » (Erna, scène 88) ;
- « **Les gens ne sont ni bons, ni mauvais. Mais c'est vrai, ils sont contraints à être plus égoïstes qu'ils ne le seraient par nature** » (Schürzinger, scène 4).

La sphère privée est totalement liée au contexte de la crise économique des années 1930. Le premier sous-titre envisagé par Horváth dans une première version de la pièce était « Sept scènes d'amour, sur ses joies et ses souffrances et sur notre temps de misère ». L'inflation, le chômage, la récession influent sur le comportement des personnages qui se vendent (prostitution d'Ellie et Maria), qui considèrent les êtres humains comme objets de spéculation (cynisme du montreur de foire à l'égard de ses « phénomènes », de Rauch et Speer à l'égard des femmes), et qui se tournent vers les extrêmes (volonté de revanche d'Erna après la défaite de la guerre de 1914-1918) ou la violence (Le Merkl Franz).

→ **Pour approfondir la question du genre de la pièce, faire les activités proposées dans le dossier n° 75, dans le chapitre « À pleurer de rire ? Comique et tragique ».**

JOHAN SIMONS ET PAUL KOEK : UN THÉÂTRE D'INTERVENTION, MUSICAL ET POLYGLOTTE

→ Lire la présentation du travail de Johan Simons, le metteur en scène (directeur du théâtre de Gand, NTGent), et de Paul Koek, le directeur musical (directeur de la Veenfabriek, laboratoire de théâtre musical à Leiden) (cf. annexe 2). Quels en sont les éléments essentiels ?

Quelques éléments sont essentiels pour comprendre le travail de ces artistes :

- la dimension européenne de leurs projets, conçus pour traverser les frontières et les langues : à Avignon, ils jouent la pièce en français, et aux Pays-Bas, en néerlandais (à mettre en relation avec le cosmopolitisme d'Horváth lui-même) ;
- la fusion du texte et de la musique dans leurs spectacles de « théâtre musical » (à mettre en relation avec le rôle des chants et de la musique dans la pièce) ;

- le choix de faire sortir le théâtre des lieux de représentation traditionnels (port, base aérienne militaire, Palais des papes) pour faire réfléchir aux enjeux du pouvoir ;
- la volonté d'impliquer davantage le public.

→ **Faire une recherche pour définir le « théâtre d'intervention ».**

Né des mouvements contestataires de 1968, ce théâtre se veut concerné par la réalité contemporaine, et engagé socialement et politiquement, suscitant collectivement la réflexion critique des spectateurs sur leurs propres difficultés à travers des interventions dans des espaces publics.

Le théâtre d'intervention remonte aussi au théâtre populaire et politique du mouvement révolutionnaire russe de 1917, au service de l'« agitprop » (agitation et propagande). Dans les années 1930, le groupe Octobre (dont fit partie Prévert) s'est inspiré de cette diffusion d'idées (propagandiste, sans que ce terme soit péjoratif) par le biais de spectacles donnés dans les lieux où se trouve le peuple (usines, cafés, etc.). Et l'influence sur Brecht fut considérable dans ses *Lehrstücke* – « pièces d'étude » –, notamment. Par la suite, des formes d'intervention théâtrale ont été popularisées à partir des écrits et des formes de travail du

Brésilien Augusto Boal (Théâtre de l'Opprimé) dans les années 1970. Augusto Boal est décédé juste après avoir rédigé le texte pour la journée mondiale du théâtre 2009 (à lire en annexe). On pourra établir des rapprochements avec les mises en scène de Johan Simons et Paul Koek. En effet, ces derniers « furent les instigateurs d'une manière décapante d'investir des espaces non théâtraux, portant la représentation sur un autre champ d'opération, « sur le terrain », occupant des usines, des hangars, des rues, des stades, des maisons dans un esprit commando qui mettait le jeu, le texte, la mise en scène et la musique en prise directe avec la réalité »¹.

→ **Prolongement : lire les réflexions de Jean Vilar et de Giraudoux sur le public (cf. annexe 3).**

→ **En quoi la Cour d'honneur du Palais des papes, lors du Festival d'Avignon, peut-elle constituer un lieu intéressant dans la perspective du théâtre d'intervention ? Faire une recherche sur l'histoire du lieu (cf. annexe 4).**

Le moment particulier du Festival constitue également un élément intéressant : le public y est plus mélangé et plus nombreux qu'à l'ordinaire, et participe à des débats avec les artistes.

CASIMIR ET CAROLINE EN AFFICHES

→ **Décrire et interpréter le choix de ces images (cf. annexe 5). Quel horizon d'attente créent-elles par rapport à la pièce ?**

Commencer par faire décrire matériellement ce que l'on voit, lister tous les indices objectifs (construction de l'image, graphisme, mise en valeur d'informations, couleurs, références...), avant d'en venir ensuite aux rapprochements et évocations plus subjectifs, (ça « fait penser à »...). On en déduira des sens possibles, des interprétations (dont la part d'intuition personnelle est acceptée dès lors qu'elle est justifiée par des rapprochements d'indices ou des références).

Les drapeaux présents sur l'affiche créée pour la mise en scène de Jacques Nichet au Théâtre de la Colline en 1999 rappellent les couleurs de l'Allemagne (noir, rouge, jaune) – lieu où se déroule la pièce, qui est écrite en allemand – et peuvent évoquer une atmosphère de rue en fête, assombrie par le fond obscur de l'image.



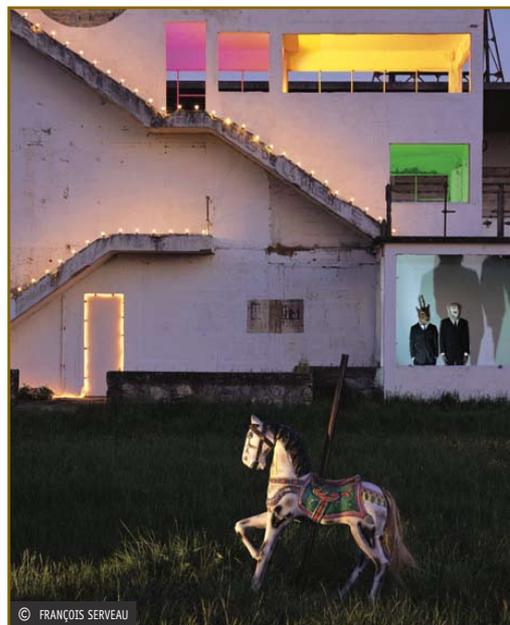
1. Antoine de Baecque, extrait du programme du Festival d'Avignon 2009

L'affiche du spectacle de Richard Brunel montre une petite fille dont l'air désabusé contraste avec son déguisement d'ange. On pense à Caroline, la jeune fille revenue durement à la réalité après avoir rêvé de s'envoler avec le zeppelin, et de s'élever dans la société. « On a souvent une sorte de grand désir en soi... mais après on revient les ailes brisées et la vie continue, comme si on ne s'était jamais envolé... » (scène 114).

Le visuel du spectacle de Johan Simons et Paul Koek est ancré dans la réalité contemporaine. La photographie représente un monument étroit et dressé en hauteur, barré au premier plan par un portail fermé. Des détails triviaux, comme le plastique, contrastent avec les teintes nuancées du ciel vespéral sur la ville. L'image peut faire penser aux espoirs d'ascension sociale déçus dans un contexte économique difficile.



Cette photographie onirique, choisie pour illustrer la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota à la Comédie de Reims, montre un univers de faux-semblants (deux hommes masqués derrière une vitre à l'arrière-plan), et une fête, que signalent les lampions, étrangement désertée, à l'image du cheval de manège abandonné.



Après la représentation

Pistes de travail

COMMENT COMMENCER ?

→ Avant d'analyser plus précisément les partis pris de la mise en scène, partager quelques impressions d'ensemble laissées par ce spectacle.

On pourra évoquer le gigantisme du décor, un échafaudage écrasant par rapport au nombre limité de personnages – il n'y a pas de figurants pour jouer la foule des « gens de la fête de la bière ». Le jeu est très physique : les comédiens montent et descendent en courant, s'agrippent les uns aux autres, crient. La musique, jouée en direct, constitue un fond sonore presque ininterrompu. C'est une grande fête populaire où tout brille : costumes pailletés, lumière verte aveuglante, immenses lettres clignotantes formant le mot ENJOY...

→ Qu'est-ce qui signale le début de la représentation et met le spectacle en mouvement, au début ? Relire les scènes 1 à 3.

Aucun rideau ne se lève ; le public se trouve directement face au décor de la foire. Comme l'indiquent les didascalies (scène 1), c'est la musique qui est la première à se faire entendre. Ensuite, contrairement au texte, les premiers personnages à entrer en scène sont Caroline et Casimir, l'une entraînant l'autre vers la fête. S'ils ne parlent pas, leurs gestes suffisent à indiquer au spectateur leur relation (ils s'embrassent) et leur humeur (enthousiasme de Caroline, manque d'entrain de Casimir). Puis c'est au deuxième coup de « mailloche » (le jeu de force) réussi par Casimir que tout s'anime : les lumières du décor s'allument. Les deux personnages principaux sont donc d'emblée mis en valeur et individualisés, contrairement aux autres, qui apparaissent en groupe pour saluer le zeppelin. On remarque que, dans les premières répliques (scène 3), les références explicites aux années 1930 – « Heil » et « Bravo Eckener » (pilote et concepteur du dirigeable) – ont été supprimées pour éviter d'ancrer la pièce dans une époque précise.



La présentatrice des phénomènes (en haut), Erna et Merkl Franz saluant le zeppelin (scène 3) © GAËLLE BEBIN

LE TRAITEMENT DES ESPACES

→ **Relire les didascalies des scènes 2, 21 et 75. Que remarque-t-on dans la mise en scène ? On s'intéressera à ce qui n'est pas montré, en émettant des hypothèses.**

Aucun des différents lieux de la foire mentionnés par Horváth n'est représenté sur scène ; ni marchand de glace, ni toboggan, ni manège d'équitation, ni zeppelin... On entend le bruit d'un cheval, qui suggère à lui seul l'hippodrome. Le zeppelin est deviné, haut dans le ciel, à travers les regards et les gestes des personnages. Le jeu de force auquel se mesure Casimir est figuré par une simple barre de métal trouvée par terre sous l'échafaudage, et c'est le son qui crée l'illusion qu'il s'agit d'une attraction de foire. Ces absences répondent à une difficulté de représentation, celle de faire se succéder dans un seul espace une série d'objets volumineux et de lieux complexes. Mais elles sont aussi significatives des choix artistiques du scénographe, Bert Neumann, qui préfère travailler avec des matériaux de bricolage et des objets qui ont déjà servi dans la réalité, refusant de créer des décors illusionnistes.



Casimir donne les coups de « mailloche » qui vont illuminer le décor, au début de la représentation (scène 3)
© GAËLLE BEBIN

→ **De quels éléments se compose le décor ? Proposer des interprétations sur leurs fonctions.**

Gigantesque échafaudage de 18 mètres de haut, le décor imaginé par Bert Neumann met entièrement en évidence la manière dont il est construit. Il sert d'envers aux montagnes russes sur lesquelles monte Caroline, ce qui fait de l'espace de la scène l'arrière de la foire elle-même.

La hauteur du décor matérialise en même temps son ambition répétée de s'élever sur l'échelle sociale, tandis que Casimir se déplace plutôt de manière horizontale. Il se sait prolétaire et ne partage pas les illusions de Caroline. Le décor constitue aussi un poste d'observation facile. Les personnages ne cessent de regarder ce que font les autres, et se savent épiés. Ainsi, Casimir, Rauch et Speer surveillent Caroline et Schürzinger ; ce dernier est témoin d'une dispute entre Casimir et Caroline, etc.

Les lettres ENJOY signalent de manière autoritaire l'objectif de la foire : se faire plaisir, jusqu'à perdre le sens des réalités. La maison de néons roses, tout en haut, est sans doute la représentation des rêves de bonheur un peu kitsch des personnages. À la fin, la cheminée fume, tirant la fin de la pièce vers une interprétation malgré tout optimiste. Conscients que « tout songe est mensonge » (scène 116), les personnages finissent par se contenter de ce que la vie leur donne.



© CHRISTOPHE RANAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

→ **Quel rôle joue le public dans ce dispositif ?**

La foule des « gens de la fête de la bière », absente sur scène, semble être celle des spectateurs eux-mêmes. Car ce sont eux que désigne Rauch, face au public, lorsqu'il dit : « Ici le porteur s'attable encore avec le conseiller privé, le négociant avec l'artisan, le ministre avec le travailleur... ça, c'est de la démocratie ! » (scène 23).

LE JEU AVEC LES COSTUMES ET LES OBJETS

→ **Quelles indications les costumes des personnages donnent-ils au spectateur ? Comment certains éléments du costume deviennent-ils des accessoires au cours de la pièce ?**

Les vêtements marquent les différentes classes sociales des personnages. Le costume défraîchi de Casimir et ses baskets, avec lesquelles il traîne ostensiblement des pieds, contrastent avec les habits blancs et l'allure impeccable du tailleur Schürzinger. Casimir utilisera sa veste en la nouant comme s'il voulait se pendre après la rupture avec Caroline (scène 62). Le juge et le directeur sont en costume et cravate. Le personnage de Rauch ne cesse de bomber le torse en signe de supériorité et ne prend pas la main tendue de Schürzinger. Lorsque Speer, ivre et jaloux, se dispute avec Rauch, sa veste lui sert alors de projectile pour le frapper. Caroline est très apprêtée pour sortir, et sa perruque blonde de Marylin signale à la fois sa volonté de séduire et de s'amuser, et sa colère, lorsqu'elle la jette à terre au cours de ses disputes avec Casimir.

ce ballon-là, qu'ils regardent s'envoler très haut, est le signe d'un bonheur accessible sinon celui qu'elle avait espéré.



Schürzinger apparaît avec un ballon (scène 115) © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

→ **Montrer de quelle manière la voiture est exploitée au cours de la représentation. Retrouvez à partir des photographies la scène qui leur correspond.**

La voiture est d'abord une référence à l'emploi de chauffeur que Casimir vient de perdre. On le voit à un moment danser en reprenant les gestes de la conduite automobile pour amuser Erna. Dans la première image, Casimir est allongé par terre, la tête sous la voiture, pendant que Schürzinger, une glace à la main, fait la connaissance de Caroline (scène 4). On peut l'interpréter de plusieurs manières : cette position dévalorise Casimir comme chômeur et comme fiancé bientôt remplacé. C'est aussi un geste de mécanicien, comme si Casimir cherchait à se rapprocher du travail qu'il n'a plus. Enfin, le coffre s'ouvrant à la fin de la scène, peut faire penser à une tentation de devenir voleur, comme l'y encouragera Merkl Franz.

→ **Regarder l'extrait (disponible sur <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=casimir-et-caroline-simons>). Quel rôle joue un accessoire comme le ballon (scène 115) ?**

Le dauphin gonflable avec lequel apparaît Schürzinger donne à celui-ci un côté enfantin et enjoué, renforcé par ses gambades autour de Caroline. La vie continue. Et même si ce ballon est le double dérisoire du zeppelin avec lequel Caroline rêvait de s'envoler au début,

Les deux autres images correspondent au moment où Casimir et Caroline viennent de se séparer (scène 36). Casimir exprime sa colère en donnant des coups contre la voiture, puis son désarroi en s'enfermant dedans et en se laissant tomber par la portière.

À elle seule, la voiture suggère l'espace entier du parking où Merkl Franz commet ses larcins (scènes 86 et 89) et où Elli et Maria se prostituent (scènes 92 et 93). C'est aussi dans

cette voiture que Rauch emmène Caroline. L'extérieur aussi bien que l'intérieur de la voiture est utilisé comme espace de jeu.



LA MUSIQUE ET LA CHANSON

« Nous avons choisi la synthé-pop, parce que cette musique laisse percer le nouvel optimisme des années 1980 ».

Contrairement aux didascalies du texte, qui indiquent que la musique s'interrompt souvent brutalement au milieu de la mesure, le metteur en scène et le directeur musical, Paul Koek, ont choisi de créer un fond musical presque ininterrompu, où s'intercalent des sons empruntés à une fête foraine.

→ Par quels moyens, différents de ceux du texte, la mise en scène tente-t-elle d'intégrer les comédiens au jeu des musiciens ?

Les musiciens jouent de la musique, mais pas des chansons populaires, ce qui ne permet pas l'effet voulu par Horváth – le texte mentionne à plusieurs reprises que « TOUS, sauf Casimir, chantent avec la fanfare ». Ce décalage, signe de la mélancolie du personnage, n'apparaît pas. À l'inverse, Casimir tente plutôt de s'étourdir dans la musique en faisant des gestes de guitariste. De la même manière, Caroline vient voir les musiciens et s'essaye même à chanter au micro ; elle aime la fête et veut tout essayer, après les montagnes russes et le cheval.

Sans chansons, il n'y a pas non plus de connivence avec le public sur des airs connus d'aujourd'hui, sauf au moment où Casimir fredonne les paroles « Say I love you » en direction de Caroline, et à un autre moment : « She's just a girl, not my lover ». Par contraste avec la situation qu'il vit, on l'entend chanter « I got the power » au pire moment de sa détresse, et appuyer rageusement sur le klaxon de la voiture pour accompagner la musique.



Casimir fait mine d'accompagner les musiciens à la guitare © GAËLLE BEBIN

→ Quels sont les moments totalement ou presque totalement silencieux dans ce spectacle ?

Horváth a insisté sur l'importance des très nombreux silences indiqués par les didascalies.

« Bien entendu, les pièces doivent être jouées de façon stylisée, le naturalisme et le réalisme les tuent – car alors elles deviennent le reflet d'un milieu et non le reflet du conscient contre le subconscient – ça passe à la trappe. S'il vous plaît, respectez précisément les temps dans le dialogue, que j'indique par « Silence » – c'est là que se bagarre le conscient ou l'inconscient, et ça doit se voir »

Horváth, Ödön von, *Mode d'emploi*, p. 91

Ces silences s'entendent particulièrement bien à deux moments du spectacle, où la musique s'interrompt, créant un effet de dramatisation. Il s'agit des scènes 97 et 98, où Caroline se laisse entraîner dans la voiture de Rauch, et où Casimir, dans un ultime défi, répète l'invitation en semblant l'encourager à y entrer. La rupture paraît alors irréversible. Les paroles désenchantées de Caroline qui vient de se briser les ailes (scène 114) sont prononcées également dans le silence.

→ Écouter la dernière chanson, scène 117 (disponible sur <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=casimir-et-caroline-simons>).

Il s'agit d'une chanson populaire, dont les paroles sont tirées d'un poème, « The Last Rose of Summer » de Thomas Moore, extrait des *Irish Melodies*.

« Und blühen einmal die Rosen
Wird das Herz nicht mehr trüb
Denn die Rosenzeit ist ja
Die Zeit für die Lieb
Jedes Jahr kommt der Frühling
Ist der Winter vorbei
Nur der Mensch hat alleinig
Einen einzigen Mai »

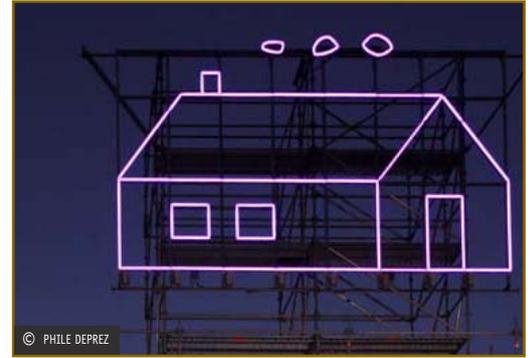
(« Et quand fleurissent les roses / Le cœur n'est plus morose / Car la saison des roses / Est la saison de l'amour / Chaque année quand vient le printemps / L'hiver est passé / L'homme est seul à n'avoir / Qu'un unique mois de mai »).

→ Analyser la signification que prend dans cette mise en scène le silence suivi de la dernière chanson (scènes 116 et 117).

« CASIMIR. Dis, Erna...
ERNA. Quoi ?
CASIMIR. Rien.
Silence. »

À la lecture, ce bref échange, suivi de la chanson murmurée par Erna, puis par Casimir, laisse au spectateur une impression de mélancolie. Une fois de plus, chanter paraît suppléer aux difficultés de communication entre les personnages. La mise en scène, à l'inverse, donne une interprétation résolument optimiste de la fin de la pièce. Casimir répond « Rien » en souriant, comme pour rappeler que, tout au long de la pièce, ce sont des malentendus et des disputes sur les mots qui ont conduit à la rupture : « Qu'est-ce que tu

entendais par là tout à l'heure, en disant que », « Tu l'as dit », « Et toi tu as dit que », « Si tu avais dit », « Terminé ? », « Tu l'as dit »... Mieux vaut se taire alors. Et lorsqu'Erna et Casimir chantent la dernière chanson, c'est d'une voix forte, à l'unisson, perchés tout en haut, comme si la fin des illusions ne leur enlevait pas la certitude d'un bonheur simple, à l'image de cette maison dont la cheminée se met à fumer.



REBONDS ET RÉSONANCES

Comparaison d'images de mises en scène

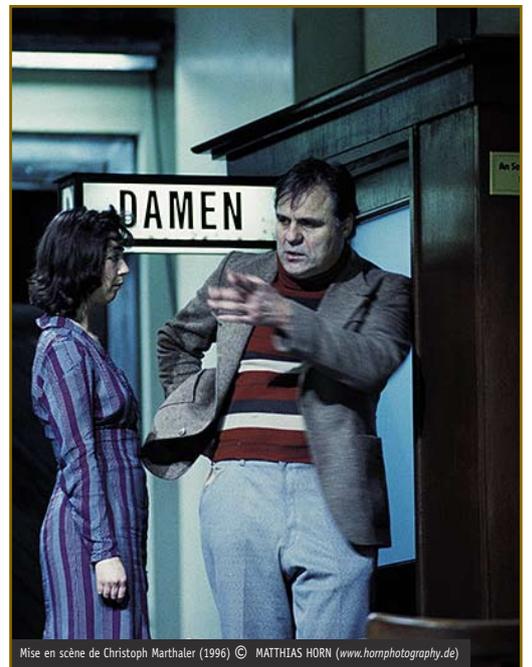
→ Dans ces deux images, comparer le choix des comédiens qui jouent Casimir et Caroline. Commenter l'effet produit par l'utilisation de la lumière.

Le choix de l'âge des personnages principaux est différent. Emmanuel Demarcy-Mota représente Casimir et Caroline de manière traditionnelle : un jeune couple fragile face à un monde qui va les briser. Cette impression est renforcée par la lumière qui les met en valeur dans un univers ténébreux, qui semble hanté par des figures qui les épient (ici, Schürzinger en arrière-

plan). Chez Christoph Marthaler au contraire – et Johan Simons reprend la même idée –, Casimir et Caroline ont une quarantaine d'années. Le fait de perdre son emploi et d'avoir encore des rêves de midinette semble pire à cet âge, et rend leur difficulté à trouver une place dans la société encore plus pénible. Il n'y a aucune recherche d'élégance dans les costumes



Mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota (2009) © JEAN-LOUIS FERNANDEZ



Mise en scène de Christoph Marthaler (1996) © MATTHIAS HORN (www.hornphotography.de)

des personnages, beaucoup plus proches d'une humanité moyenne, dans un univers trivial et froid, éclairé par les néons et le signe des toilettes pour femmes.

→ **Comparer la manière dont est traitée la scène où Caroline monte à cheval (scènes 75 et 76).**

Le personnage de Caroline est caractérisé, dans les deux cas, par une égale exubérance. La représentation du tour de manège, en revanche, n'est pas du tout traitée de la même manière. La lumière rouge monochrome de la première image, le haut-de-forme désuet et le cheval articulé produisent un aspect irréel et une atmosphère onirique. Caroline se laisse emporter par une machine à rêves, loin de la réalité. À l'inverse, on observe sur la deuxième image une esthétique naturaliste. On identifie clairement la source de lumière (des néons verts), et Caroline ne monte sur rien d'autre que sur le trivial échafaudage

qui se trouve à sa portée. L'enthousiasme de Rauch et Speer face à sa performance n'en apparaît que plus hypocrite.



Mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota (2009) © JEAN-LOUIS FERNANDEZ



Mise en scène de Johan Simons (2009) © PHILIPPE DEPPEZ

L'art en Allemagne entre les deux guerres : la Nouvelle Objectivité



Première représentation de *Cosimir et Caroline*, en Allemagne (1932). Juanita, au centre, se prépare à chanter ; tout à fait à droite se tiennent Schürzinger et Caroline.

→ **Faire une recherche sur le mouvement de la Nouvelle Objectivité en Allemagne. Quels points communs peut-on établir entre Horváth et ces artistes ?**

La Nouvelle Objectivité (*die Neue Sachlichkeit*) est un mouvement artistique né en Allemagne dans les années 1920. Refusant la subjectivité des expressionnistes, des artistes comme Otto Dix, George Grosz ou Max Beckmann veulent représenter autrement la société allemande de l'après-guerre et les difficultés de la vie quotidienne. Il s'agit, comme chez Horváth, d'une observation impitoyable de la société contemporaine. « Synthèse de réalisme et d'ironie », comme le disait Horváth de ses propres pièces, leurs tableaux dénoncent la corruption, les injustices et les frustrations qui accéléreront la décomposition de la République de Weimar et dont les Nazis se serviront pour arriver au pouvoir. Ces derniers désigneront les artistes de

la Nouvelle Objectivité comme des « artistes dégénérés », et nombre d'entre eux fuiront l'Allemagne dès 1933, comme le fit Horváth.

→ **Comment George Grosz représente-t-il les hommes politiques du temps de la République de Weimar dans *Automates républicains* (The Metropolitan Museum of Art, New York, 1920, www.idixa.net/Images/iVoix/AutomatesRepublicains_K452.jpg) ?**

George Grosz est un artiste allemand qui, pour marquer son rejet du nationalisme, a changé son prénom Georg en George et son nom Gross en Grosz.

En 1920, Grosz représente les républicains sous forme de corps mécaniques amputés, dont les traits du visage – et le cerveau – ont disparu, mais pas les signes ostentatoires de patriotisme (décoration et drapeau)... « 1, 2, 3, Hurra » sort d'une tête. Incapacité d'agir, aveuglement et discours creux ; la satire de Grosz n'épargne rien.

→ **Quelle image George Grosz (dans *Les piliers de la société*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1926, disponible sur www.article11.info/spip/local/cache-vignettes/L325xH596/grosz-97f7d.jpg) et Otto Dix (dans *La Grande ville*, Kunstmuseum Stuttgart, 1928, <http://reisserbilder.at/images/imagesgross/dixg3478g.jpg>) donnent-ils de la société allemande des années 1920 ?**

Dans ce tableau de 1926, Grosz dénonce les « piliers de la société » que constituent les bourgeois militaristes (le personnage au monocle,

à l'épée et à la croix gammée sur la cravate a un soldat surgissant du cerveau), les journalistes soi-disant pacifistes (le personnage au pot de chambre renversé sur la tête porte une palme, symbole de paix, tachée de rouge) et les hommes politiques nationalistes (le personnage à l'étron à la place du cerveau porte le drapeau noir, blanc, rouge, de l'ancien empire allemand, le II^e Reich, ainsi que ce slogan : « Le socialisme c'est le travail »). Un soldat à l'épée sanglante et un ecclésiastique qui tend les bras pendant que la ville brûle complètent cette vision féroce, qui donne à cette représentation de la société du temps de la République de Weimar l'allure d'un collage d'éléments hétéroclites et caricaturaux, qui trouvent leur unité dans la bêtise et la violence.

Otto Dix, engagé lui aussi contre son époque et très marqué par la Grande Guerre, représente dans son triptyque datant de 1928 une société décadente où les corps mutilés (les blessés de guerre) ou dénudés (les prostituées) s'exhibent pour de l'argent, tandis que la grande bourgeoisie danse au son du jazz (panneau central). Traditionnellement, le format du triptyque, religieux à l'origine, met la sainteté en valeur, au centre... Le contraste entre les mondains et les déshérités et l'absence de communication se retrouvent à l'intérieur même des panneaux à gauche et à droite. À gauche, un invalide enjambe un corps étendu à terre pour s'approcher d'une prostituée ; à droite, des dames passent sans jeter un regard au mendiant amputé.

Lecture de textes sur la fête

→ **Faire lire les extraits suivants (cf. annexe 6).**

- Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970
- Baudelaire Charles, « Le Vieux Saltimbanque », *Petits poèmes en prose*, 1869
- Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, 1932

Les dossiers « Pièce (dé)montée » du Festival d'Avignon 2009

- Wajdi Mouawad, *Ciels*,
m.e.s. Wajdi Mouawad
- Ödön von Horvath,
Casimir et Caroline,
m.e.s. Johan Simons /
Paul Koek
- Joël Jouanneau,
Sous l'œil d'Œdipe,
m.e.s. Joël Jouanneau
- Hubert Colas, *Le Livre d'or
de Jan*, m.e.s. Hubert Colas

Tous ces spectacles
tourneront en France
la saison prochaine.

Nos chaleureux remerciements à Matthias Dusesoi du NTGent, ainsi qu'à Hortense Archambault, Vincent Baudriller, Laurence Perez et Camille Court du Festival d'Avignon ainsi qu'à Morgane Ohresser 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 agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts
et Culture, CNDP
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée
de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Gaëlle BEBIN, Professeur de Lettres

Directeur de la publication

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

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET,
CRDP de l'académie de Paris

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts
et Culture, CNDP

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Annexes

ANNEXE 1 : HORVÁTH PAR LUI-MÊME

Vous me questionnez sur mon pays natal, je réponds : je suis né à Fiume, j'ai grandi à Belgrade, Budapest, Presbourg, Vienne et Munich et j'ai un passeport hongrois – mais « une patrie » ? Je ne connais pas. Je suis un mélange typique de l'ancienne Autriche-Hongrie : magyar, croate, allemand et tchèque – mon nom est magyar, ma langue maternelle est l'allemand. C'est de loin l'allemand que je parle le mieux, je n'écris qu'en allemand, j'appartiens donc au cercle culturel allemand, au peuple allemand. Par contre le concept de patrie, falsifié par le nationalisme, m'est étranger. Ma patrie, c'est le peuple. Donc, comme je l'ai dit plus haut, je n'ai pas de pays natal et je n'en souffre évidemment pas, je me réjouis au contraire de ma situation d'apatride, car cela me délivre d'une sentimentalité inutile. Mais je connais évidemment des paysages, des villes et des chambres, où je me sens chez moi, j'ai aussi des souvenirs d'enfance et je les aime comme tout un chacun. Les bons et les mauvais...

Ma génération ne connaît la vieille Autriche-Hongrie que par ouï-dire, cette double monarchie d'avant-guerre avec ses deux douzaines de nations, où le patriotisme de clocher le plus borné côtoyait l'auto-ironie résignée, avec sa culture ancestrale, ses analphabètes, son féodalisme absolutiste, son romantisme petit-bourgeois, son étiquette espagnole et sa dépravation douillette.

Ma génération, c'est bien connu, est très méfiante et s'imagine être sans illusions. Dans tous les cas, elle en a considérablement moins que celle qui nous a conduits vers des temps meilleurs. Nous sommes dans l'heureuse position qui nous permet de croire qu'on peut vivre sans illusions. Et cela pourrait être notre unique illusion. Ce qui est vermoulu doit s'effondrer et si moi-même j'étais vermoulu, je m'effondrerais et je crois que je ne verserais aucune larme.

Ödön von Horváth, 10 novembre 1927, texte français Ursula Petzold, Philippe Macasdar

ANNEXE 2 : PRÉSENTATION DU TRAVAIL DE JOHAN SIMONS ET DE PAUL KOEK

Dans une coproduction internationale du NTGent avec la Veenfabriek, *Casimir et Caroline*, dans une mise en scène signée Johan Simons et Paul Koek, devient un tourbillon de théâtre musical où acteurs et musiciens racontent ensemble l'histoire d'un amour malheureux. Après avoir travaillé chacun de leur côté durant quelques années, les deux metteurs en scène se retrouvent pour pousser plus avant encore [...] le développement du théâtre musical dans des lieux « qui parlent ». Dès les années 1980, ils avaient pris conscience que le théâtre pouvait gagner en force lorsqu'il sortait des lieux de représentation traditionnels pour autant que l'on développe un idiome spécifique à chaque lieu particulier. [...] Partant de leur expérience dans la mise en scène d'un théâtre musical moderne sur un terrain physique évocateur, dans un contexte européen, ils ont consciemment choisi de présenter *Casimir et Caroline* dans divers lieux européens.

La mise en scène de *Casimir et Caroline* dans différents lieux d'Europe nous offre la possibilité de nous poser ces questions sur un mode bien plus pénétrant et plus fondamental que si le NTGent et la Veenfabriek avaient monté cette pièce en un seul lieu et dans un seul pays. La confrontation entre la représentation et le port d'Anvers, la base aérienne militaire d'Utrecht et le Palais des papes d'Avignon offre la possibilité de mettre en question le principe d'égalité sur trois niveaux de pouvoir et d'impouvoir : économique, militaire et politico-religieux. Autour des représentations, nous organiserons sur ces

trois lieux clés des débats politiques à grande échelle consacrés à ces thèmes. [...]

Le NTGent travaille depuis déjà quelques années à un véritable Théâtre Européen. Contrairement aux autres exemples qui nous sont connus dans d'autres pays européens, la nôtre est municipale, elle est composée de dix-sept collaborateurs, tous polyglottes. En tant que compagnie de théâtre textuel jouant en néerlandais, en anglais, en français et en allemand, nous sommes un exemple unique de la disparition des frontières linguistiques dans une union plus vaste et plus multilingue. Avec ce projet, nous en ferons la preuve une fois encore et au plus haut niveau, à l'occasion de l'un des festivals les plus courus de France, mais aussi dans des festivals allemand, polonais, néerlandais et des lieux renommés de Belgique. Le NTGent nourrit l'ambition de toucher un public très large avec ce projet. À côté de la représentation, qui en constitue le centre, nous lancerons diverses activités qui parleront à une large couche de la population. Nous optons pour un dialogue transdisciplinaire afin qu'un public disparate puisse trouver son bonheur dans cette offre. Art de la vidéo, architecture, concerts, théâtre, littérature seront réunis dans la totalité de ce projet. En créant une communauté numérique englobante, nous faisons le choix d'une communication interactive destinée, autant que possible, à agacer et à susciter la curiosité.

Extraits du dossier de presse de *Casimir et Caroline* par le NTGent et la VeenFabriek

ANNEXE 3 = RÉFLEXIONS DE JEAN GIRAUDOUX ET DE JEAN VILAR SUR LE PUBLIC

JOUVET – Nous donnons à cet automate un cœur de chair avec tous ses compartiments bien revus, avec la générosité, avec la tendresse, avec l'espoir. Nous le rendons sensible, beau, omnipotent. Nous lui donnons la guerre où il n'est pas tué, la mort dont il ressuscite. Nous lui donnons l'égalité, la vraie, celle devant les larmes et devant le rire. [...] Alors ne crois-tu pas d'abord que si le rôle du théâtre est de faire un peuple qui tous les matins se réveille joyeux à l'idée de jouer sa partie dans l'État, le moindre rôle d'un État serait de faire un peuple qui tous les soirs soit dispos et mûr pour le théâtre ? [...] Il s'agit de savoir si l'État voudra enfin comprendre qu'un peuple n'a une vie réelle grande que s'il a une vie irréaliste puissante. Que la force d'un peuple est son imagination, et que le soir, quand la nuit avec sa fraîcheur l'amène doucement au repos et au rêve, il ne suffit pas de colorer à l'électricité les monuments de son passé. C'est très bien d'illuminer la tour Eiffel, mais ne crois-tu pas que c'est encore mieux d'illuminer les cerveaux ?

Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*,
éditions Grasset, Paris, 1937

Dieu merci, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux, d'abord, que s'adresse le Théâtre National Populaire. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. Autre chose : privez le public – ce public que l'on nomme « grand » parce qu'il est le seul qui compte – de Molière, de Corneille, de Shakespeare : à n'en pas douter, une certaine qualité d'âme en lui s'atténuera. [...] Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que l'on a du devoir réserver jusqu'ici à une élite. Enfin, la cérémonie dramatique tire aussi son efficacité du nombre de ses participants. Mais quel équilibre difficile ! Et combien délicat à maintenir. Équilibre entre le poète, son œuvre, le grand public, les interprètes, les techniciens. Cependant, cette instabilité crée peut-être un style, un style vivant. Et parce que celui-ci est quotidiennement menacé, cette même instabilité déjoue les tics, les trucs, les scléroses. [...] L'art du « Théâtre populaire » est donc une révolte permanente.

Jean Vilar, *Le TNP service public*, 1953
Jean Vilar, cité dans *Le Théâtre service public*,
éditions Gallimard, Paris, 1975

ANNEXE 4 = CASIMIR ET CAROLINE ET LA COUR DU PALAIS DES PAPES À AVIGNON

Le célèbre Palais des papes d'Avignon a été le cadre de l'une des luttes principales les plus importantes entre différents courants de l'église catholique. Choisi comme siège papal durant le XIV^e siècle, il a été le motif d'une lutte de pouvoir avec Rome. À une époque où l'Église et l'État étaient encore naturellement liés, ces lieux ont été le cadre d'un combat pour l'avenir non seulement religieux mais aussi politique de l'Europe. Une fois le pape de l'Église rentré à Rome, le Palais des papes est resté des siècles durant le symbole du pouvoir et du prestige politiques et religieux. Les révolutionnaires du XVIII^e siècle ont pris la peine de le livrer au pillage. Les contre-révolutionnaires y ont été publiquement exécutés. Napoléon en a fait une prison. Pouvoir mettre en scène la pièce populaire socialiste *Casimir et Caroline* dans les murs du Palais des papes symbolise la victoire de la pensée égalitaire dans l'Europe du XX^e siècle. Dans le même temps, la pièce nous offre l'opportunité de nous poser des questions philosophiques fondamentales sur le pouvoir du principe égalitaire dans le processus décisionnel politique du XXI^e siècle ; sur la nécessité de redistribuer le pouvoir ; sur la relation entre l'Église et l'État et le problème du retour de la pensée religieuse qui crée de nombreuses tensions en Europe.

Extrait du dossier de presse du NTGent
et de la Veenfabriek

Johan Simons déclare ainsi qu'Avignon, « pendant le mois de juillet, se transforme en forum, à propos de théâtre mais aussi de politique, un forum de société. C'est une plateforme de discussion, une culture de la parole, une agora du théâtre. Il est très important de montrer certaines pièces ici, celles qui sont très proches des gens. C'est l'un des rares endroits au monde où l'on peut toucher un large public sans faire de concessions et il est important que cela existe encore. »

Extrait d'un entretien avec Antoine de Baecque
pour le Festival d'Avignon, 2009

ANNEXE 5 = JOURNÉE MONDIALE DU THÉÂTRE – MESSAGE INTERNATIONAL D'AUGUSTO BOAL

Toutes les sociétés humaines sont spectaculaires dans leur quotidien et produisent des spectacles pour des occasions particulières. Elles sont spectaculaires en tant que mode d'organisation sociale, et produisent des spectacles comme celui que vous êtes venus voir.

Même si nous n'en avons pas conscience, les relations humaines sont structurées de façon théâtrale : l'utilisation de l'espace, le langage du corps, le choix des mots et la modulation de la voix, la confrontation des idées et des passions, tout ce que nous faisons sur les planches, nous le faisons dans notre vie : nous sommes le Théâtre !

Non seulement les noces et les funérailles sont des spectacles, mais le sont aussi les rituels quotidiens si familiers qu'ils n'affleurent pas à notre conscience. Non seulement les grandes pompes, mais aussi le café du matin et les bonjours échangés, les amours timides et les grands conflits passionnels, une séance du sénat ou une réunion diplomatique – tout est théâtre.

L'une des principales fonctions de notre art est de porter à notre conscience les spectacles de la vie quotidienne dont les acteurs sont également les spectateurs, dont la scène et le parterre se confondent. Nous sommes tous des artistes : en faisant du théâtre, nous apprenons à voir ce qui nous saute aux yeux, mais que nous sommes incapables de voir tant nous sommes seulement habitués à regarder. Ce qui nous est familier nous devient invisible : faire du théâtre, c'est éclairer la scène de notre vie quotidienne.

Au mois de septembre dernier, nous avons été surpris par une révélation théâtrale : nous qui pensions vivre dans un monde sûr, malgré les guerres, les génocides, les hécatombes et les tortures qui, certes, se déroulaient mais loin de nous dans des contrées lointaines et sauvages, nous qui vivions en sécurité avec notre argent placé dans une banque respectable ou dans

les mains d'un honnête courtier en bourse, on nous a dit que cet argent n'existait pas, qu'il était virtuel, fiction de mauvais goût de quelques économistes qui eux n'étaient pas fictifs, ni sûrs, ni respectables. Tout cela n'était que du mauvais théâtre, une sombre intrigue dans laquelle quelques-uns gagnaient beaucoup et où beaucoup perdaient tout. Des politiciens des pays riches ont tenu des réunions secrètes d'où ils sont sortis avec des solutions magiques. Nous, victimes de leurs décisions, nous sommes restés spectateurs assis au dernier rang du balcon.

Il y a vingt ans, je montais *Phèdre* de Racine à Rio de Janeiro. Les décors étaient pauvres : des peaux de vache au sol, des bambous autour. Avant chaque représentation, je disais à mes acteurs : « la fiction que nous avons créée au jour le jour est finie. Quand vous aurez franchi ces bambous, aucun de vous n'aura le droit de mentir. Le Théâtre, c'est la Vérité Cachée ».

Quand nous regardons au-delà des apparences, nous voyons des oppresseurs et des opprimés, dans toutes les sociétés, les ethnies, les sexes, les classes et les castes ; nous voyons un monde injuste et cruel. Nous devons inventer un autre monde parce que nous savons qu'un autre monde est possible. Mais il nous appartient de le construire de nos mains en entrant en scène, sur les planches et dans notre vie.

Venez assister au spectacle qui va commencer, de retour chez vous, avec vos amis, jouez vos propres pièces et voyez ce que vous n'avez jamais pu voir : ce qui saute aux yeux. Le théâtre n'est pas seulement un événement, c'est un mode de vie ! Nous sommes tous des acteurs : être citoyen, ce n'est pas vivre en société, c'est la changer.

Augusto Boal, 27 mars 2009
(Version originale en portugais)

ANNEXE G = LES IMAGES DES REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES
DE CASIMIR ET CAROLINE

Affiche de la mise en scène de Jacques Nichet au théâtre de la Colline, Paris, 1999

DU 7 MAI AU 13 JUIN 1999
GRAND THÉÂTRE

THÉÂTRE NATIONAL DE LA COLLINE
DIRECTION ALAIN FRANCON

TU VOIS, CASIMIR,
DANS PAS LONGTEMPS,
NOUS VOLERONS TOUS

CASIMIR

ET

CAROLINE

Texte **Ödön von Horváth**
Texte français Henri Christophe

Mise en scène **Jacques Nichet**

Assistante mise en scène
Solange Oswald
Décor
Pierre Heydorff
Costumes
Nathalie Prats-Berling
Maquillage
Cécile Kretschmar
Lumière
Marie Nicolas
Composition
et réalisation musicale
Georges Baux et Didier Labbé
Espace sonore
Bernard Valléry

avec
Bouzid Allam
Jean-Pol Dubois
Philippe Fretun
Micha Lescot
Jacques Mazeran
Juliette Poissonnier
Stéphanie Schwartzbrod
Samira Sedira
Abdel Sefsaf
Marie Vialle
Nathalie Vidal
Daniel Znyk

et
Didier Labbé Quartet
Eric Boccalini
Didier Dulieux
Laurent Guitton
Didier Labbé
Jean-Christophe Noël

Production Théâtre de la Cité,
Théâtre National de Toulouse-Midi-Pyrénées

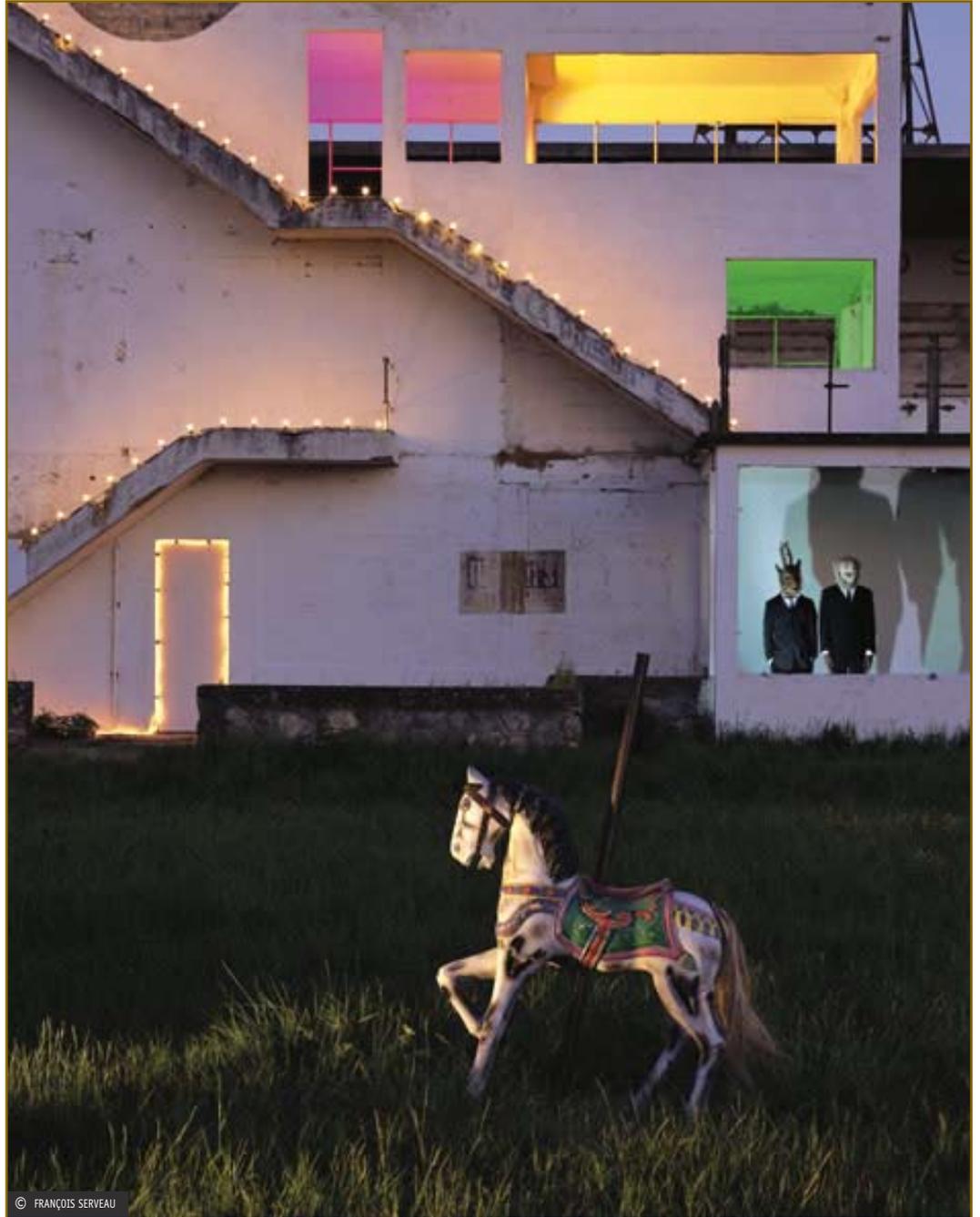
France Inter
PARIS PREMIÈRE
Télérama
TV8

THÉÂTRE NATIONAL DE LA COLLINE 15 rue Malte Brun 75020 Paris 01 44 62 52 52

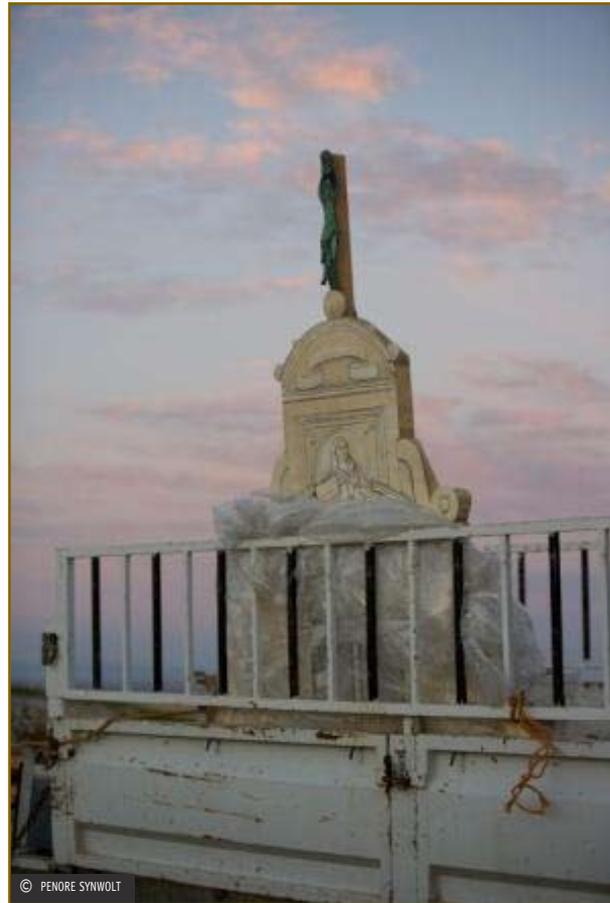
Affiche de la mise en scène de Richard Brunel au théâtre des Celestins, Lyon, 2003



Visuel de la mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota à la Comédie de Reims, 2008



Visuel de la mise en scène de Johan Simons et Paul Koek (NT Gent), 2009



ANNEXE 7 : EXTRAITS SUR LE THÈME DE LA FÊTE

L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, de Mikhaïl Bakhtine, 1970

La fête officielle, parfois même à l'encontre de son intention, validait la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage. [...]

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.

L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêtait une signification toute particulière. En effet, dans les fêtes officielles, les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devant se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à son rang. Cette fête avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers

entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille. [...]

L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains. [...]

Par voie de conséquence, cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. On assistait à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publiques, franches et sans contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérées, des règles courantes de l'étiquette et de la décence.

Extraits de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970

« Le Vieux Saltimbanque », *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, 1869

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année.

En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles.

L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les barriques qui se pavent à ces époques solennelles.

Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable : elles piaillaient, beuglaient, hurlaient.

C'était un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées. Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les oranges-outangs, se prélassaient majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance. Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles.

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte ; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux jupes de leurs mères pour obtenir quelque bâton de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant

comme un dieu. Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête.

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gai ni lamentable ; il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère !

Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber.

Que faire ? À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à me montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté ? En vérité, je n'osais ; et, dût la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerais que je craignais de l'humilier. Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches, espérant qu'il devinerait mon intention, quand un grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui.

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !

Extrait de Charles Baudelaire, « Le Vieux Saltimbanque », *Petits poèmes en prose*, 1869

Voyage au bout de la nuit, de Louis-Ferdinand Céline, 1932

Et la musique est revenue dans la fête celle qu'on entend d'aussi loin qu'on se souvienne depuis les temps qu'on était petit, celle qui ne s'arrête jamais par-ci par-là, dans les encoignures de la ville, dans les petits endroits de la campagne, partout où les pauvres vont s'asseoir au bout de la semaine, pour savoir ce qu'ils sont devenus. Paradis ! qu'on leur dit. Et puis on fait jouer de la musique pour eux, tantôt ci tantôt là, d'une saison dans l'autre, elle clinque, elle moud tout ce qui faisait danser l'année d'avant les riches. C'est la musique à la mécanique qui tombe des chevaux de bois, des automobiles qui n'en sont pas, des montagnes pas russes du tout et du tréteau du lutteur qui n'a pas de biceps et qui ne vient pas de Marseille, de la femme qui n'a pas de barbe, du magicien qui est cocu, de l'orgue qui n'est pas en or, derrière le tir dont les œufs sont vides. C'est la fête à tromper les gens du bout de la semaine. [...]

C'est la fête quoi. Faut être amusant quand on peut, entre la faim et la prison, et prendre les choses comme elles viennent. Puisqu'on est assis, faut déjà pas se plaindre. C'est toujours ça de gagné. [...]

Dans l'ombre tressaillent mille litres vides qui grelottent à chaque instant sous les tables.

Des pieds agités consentants ou contradicteurs. On n'entend plus les musiques à force de connaître les airs, ni les cylindres poussifs à moteurs où s'animent les choses qu'il faut voir pour deux francs. Le cœur à soi quand on est un peu bu de fatigue vous tape le long des tempes. Bim ! Bim ! qu'il fait, contre l'espèce de velours tendu autour de la tête et dans le fond des oreilles. C'est comme ça qu'on arrive à éclater un jour. Ainsi soit-il ! Un jour quand le mouvement du dedans rejoint celui du dehors et que toutes vos idées alors s'éparpillent et vont s'amuser enfin avec les étoiles. [...]

Il n'y a jamais de fête véritable que pour le commerce et en profondeur encore et en secret. C'est le soir qu'il se réjouit le commerce quand tous les inconscients, les clients, ces bêtes à bénéfiques sont partis, quand le silence est revenu sur l'esplanade et que le dernier chien a projeté enfin sa dernière goutte d'urine contre le billard japonais. Alors les comptes peuvent commencer. C'est le moment où le commerce recense ses forces et ses victimes, avec des sous.

Extraits de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932