

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Saison 2009-2010

Casimir et Caroline

[Création]

D'après la pièce de Ödön von Horváth,
Adaptation, dramaturgie Marianne Costa et Leyla-Claire Rabih
mise en scène Leyla-Claire Rabih



©Paul Cox

Production : Grenier /Neuf, coproduction : Théâtre Dijon Bourgogne-CDN.

Avec : Karim Ammour, Elisabeth Barbazin, Marianne Costa, Thomas Coux Dit Castille, Delphine Horviller, Philippe Journo, Aurélie Namur, Grégoire Tachnakian.

Scénographie et costumes : Toto, assistant à la mise en scène : Emilien Malaussena, coaching vocal : Michele Troise, création musicale : Vincent Shrink, création lumière : Nicolas Jarry, création vidéo : Isabelle Nouzha, musiciens : Jérémie Guillemain, Caroline Schmid, Albin Thomas, direction technique : Yves Bouche.

Production et diffusion : Céline Monneret, assistée de Gabriela Balasoïu et de Saliha Hazam.

Avec le soutien de la SPEDIDAM, du réseau Quint'est et de l'Artdam

Du mercredi 21 au vendredi 30 avril 2010

Répétition ouverte le jeudi 8 avril de 18h à 19h, Parvis Saint-Jean

Rencontre à chaud à l'issue de la représentation le jeudi 22

Parvis Saint-Jean – Dijon

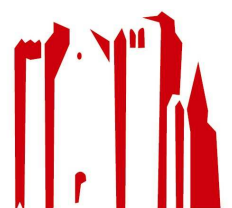
Durée : 2h

CONTACTS RELATIONS AVEC LE PUBLIC :

Jeanne-Marie PIETROPAOLI Responsable des formations et projets éducatifs
03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Carole VIDAL-ROSSET Professeur missionnée par le rectorat auprès du TDB,
c.vidal-rosset@tdb-cdn.com

Sophie BOGILLOT Responsable des relations avec le public, partenariats, associations,
comités d'entreprise, enseignement supérieur
03 80 68 47 39 / s.bogillot@tdb-cdn.com



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

Dossier d'accompagnement « amont »
REALISE PAR CAROLE VIDAL-ROSSET
Casimir et Caroline
d'après Ödön Von Horváth

SOMMAIRE

A. Éléments biographiques sur l'auteur

B. La pièce

1. La fable

2. Ses enjeux

3. Un théâtre épique

4. Une dramaturgie moderne : l'esthétique du montage
 - a/ Les contrepoints ironiques
 - b/ La discontinuité

C. Présentation du projet de Leyla Rabih

1. Une posture brechtienne
2. Pourquoi la nécessité d'une réécriture ?

D. Proposition d'un travail dramaturgique à faire avec les élèves avant la représentation.

A. Éléments biographiques

« 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. »¹

Ce texte met bien en lumière le caractère cosmopolite de l'existence d'Horváth, et son appartenance à une Europe centrale à l'identité plurielle.

Né en 1901, Horváth, lors de sa courte vie, traverse à la fois la première guerre mondiale, la fin de l'Empire austro-hongrois, la République de Weimar et le début du nazisme.

Si sa situation d'apatride est au départ un choix, à partir de 1933, avec la montée du nazisme, elle devient une nécessité : ses pièces ne sont plus représentées, ses livres seront brûlés. En 1936, il est interdit de séjour en Allemagne et après un parcours d'exilé (Budapest, Prague, Zurich, Amsterdam), il s'installe à Paris.

Sa consécration pourtant, de 1931 à 1932, est grande et Horváth est parfaitement intégré à la vie culturelle berlinoise : il rencontre Brecht, Kaiser, Piscator... Il s'inscrit dans un courant théâtral décidé à parler du présent (social et politique notamment). Il se sent des affinités avec le mouvement de la « Nouvelle objectivité » (mouvement en réaction contre le mouvement expressionniste) qui propose un théâtre documentaire avant la lettre (Piscator, par exemple, dans sa mise en scène de *Hop là ! Nous vivons* d'Ernst Toller, se sert de projections de films sur la guerre et sur la République de Weimar).

B. La pièce

C'est ainsi qu'en 1932, il s'empare avec *Casimir et Caroline*, du genre traditionnel de la « pièce populaire » pour le revisiter et l'adapter à ce présent sur lequel il veut être en prise.

1. La Fable

La pièce se passe « à notre époque », comme le signale la première didascalie, c'est-à-dire au début des années trente, au moment de la crise économique mondiale.

L'un des personnages principaux, le chauffeur Casimir, en est une victime directe, puisqu'il annonce à son amie Caroline en pleine fête de la Bière, qu'il a été renvoyé la veille.

L'amour de Caroline ne résistera pas à cette nouvelle. Comme le lui explique le tailleur Schürzinger, dont elle vient de faire la connaissance et avec qui elle partira à la fin de la pièce : « Supposons que vous aimez un homme. Et supposons ensuite que cet homme perd son travail. Aussitôt l'amour se relâche, c'est automatique »

¹ Ödön von Horváth, 10 novembre 1927 (interview).

2. Ses enjeux

Casimir et Caroline montre donc à quel point la conjoncture économique et sociale peut gangrener la sphère intime.

Pour Casimir, dès lors, la fête est gâchée : quand tous les autres personnages connaissent la liesse générale, Casimir promène sa tristesse et son pessimisme. A la scène 59 par exemple, il est le seul à ne pas chanter l'hymne munichoïse *Solang der alte...* accompagné par un orchestre à la tonalité joyeuse.

Mais cette atmosphère de joyeux divertissement (*Gemütlichkeit*), cette parenthèse dans un autre espace temps² où toute hiérarchie sociale, où toutes les règles habituelles de la société semblent abolies, n'est, en fait, pour tous qu'un leurre. La Fête de la bière sous des dehors de joie, d'égalité, de liberté reproduit exactement le fonctionnement de la société : c'est la loi du plus fort et du plus riche qui domine.

Si Rauch le riche industriel ne cesse de dire que la Fête de la bière est le lieu où « l'homme de peine se trouve coude à coude avec l'homme d'affaires, le commerçant avec l'industriel, le ministre avec l'ouvrier », ses agissements démentent radicalement ses propos : il cherche à acheter Caroline³ en lui payant des tours de cheval (« *Et que diriez-vous d'une folle chevauchée ? Après tout nous sommes à l'hippodrome* ») et fait comprendre à Schürzinger qu'il aura une promotion s'il renonce à ses vues sur Caroline.

3. Un théâtre épique

Si la pièce rencontre un grand succès, elle n'échappe toutefois pas à la critique. On reproche notamment à Horváth d'avoir fait une satire de Munich.

Horváth, dans une lettre adressée à une troupe jouant *Casimir et Caroline*, s'en défend : « *Lorsque ma pièce fut créée en 1932 à Berlin, la quasi-totalité de la presse écrivit qu'il s'agissait d'une satire de la ville de Munich et de la fête de la Bière : inutile de préciser que ce fut une méconnaissance totale de mes intentions, une confusion entre le lieu de l'action et le contenu... C'est une ballade pleine d'une tristesse silencieuse, adoucie par l'humour, soit par la conscience quotidienne que nous devons tous mourir un jour* ».

La naturalité du lieu ne serait donc qu'un trompe-l'œil masquant la dimension universelle du propos.

De la même manière, les éléments dialectaux (empruntés à la langue de l'Allemagne du sud) ne sont pas destinés à faire couleur locale, mais ils participent d'un collage d'expressions toutes faites, véhiculant des clichés idéologiques et donc d'un soupçon (barthésien avant l'heure) sur l'utilisation de la langue.

Horváth en effet pensait que sa tâche d'écrivain était de mettre en évidence « *ce langage d'emprunt, qui traduit à la fois une difficulté à penser par soi-même et l'emprise d'idées reçues, voire d'idéologies (en particulier le nazisme) sur la masse de citoyens ordinaires, ceux qu'il qualifie d'éternels petit-bourgeois. Pour ce faire, Horváth cite ce qu'il entend dans les cafés, où il aime à s'installer pour travailler...⁴* »

C'est pourquoi dans *Casimir et Caroline*, comme dans ses autres pièces populaires⁵, Horváth travaille la parole ordinaire : les dialogues y prennent des allures de conversations, avec leurs coq-à-l'âne, et leurs banalités mais la mise en relation de leurs différents motifs, les effets de répétition ou de contraste révèlent leur caractère construit et stylisé et met à jour en les dénaturant les stéréotypes de la langue.

² Ingrid Haag, Ödön von Horváth, La dramaturgie de la façade. « *Subrepticement protégées par l'écran du cérémoniel, du jeu et du divertissement, les structures répressives persistent* ».

³ Caroline accepte car à la suite de sa rupture avec Casimir, elle souhaite devenir « *une femme avec de l'ambition et attraper un homme influent* ».

⁴ Ödön Von Horváth, Florence Baillet, Belin 2008.

⁵ Autres **Volkstücke** (pièces populaires mettant en scène des classes populaires) : *Nuit italienne, Légendes de la forêt viennoise, Foi, amour et espérance*.

De la même manière il joue avec des effets de réel, crée des personnages de chair avec lesquels on peut s'identifier, se sentir en familiarité mais en même temps il installe des effets d'étrangeté qui rendent caduque toute tentative de représentation naturaliste.⁶

En ce sens, même s'il n'a pas recours à un dispositif brechtien à proprement parler (songs, panneaux avec commentaires...) Horváth se rapproche de Brecht en invitant les lecteurs à un exercice de lucidité, et ce faisant à une nouvelle perception de la réalité.

Il ne met pas en place de machine didactique et contestataire mais comme le dit Barthes à propos de Brecht, il élabore « une pratique de la secousse discrète » qui craquelle subtilement « le nappé discontinu du tissu de la parole » en y introduisant des « épingles japonaises » (épingles de couturière dont la tête est garnie d'un minuscule grelot de telle sorte qu'on ne puisse l'oublier dans le vêtement terminé) qui nous mettent à distance des signes en nous les signalant par de « menus cliquetis ». « Ainsi lorsque nous entendons un langage nous n'oublions jamais d'où il vient, comment il a été fait » poursuit Barthes. « L'épique c'est ce qui coupe le voile, désagrège la poix de la mystification ».

4. Une dramaturgie moderne : l'esthétique du montage

Ce nouveau regard du spectateur est en effet rendu possible par le travail de montage qu'opère Horváth.

a) Les contrepoints ironiques : quelques exemples.

- L'épigraphe « *Et l'amour ne cesse jamais* » introduit un rapport ironique avec l'intrigue qui met en scène un couple qui se défait, deux couples tristement recomposés et des amours vénales.
- L'air d'opérette dans la scène 102 « *Est-ce toi, bonheur, qui souris ?* » ponctue ironiquement une bagarre généralisée.
- Dans la scène 54, la chanson d'amour de Juanita, *La Barcarolle des Contes d'Hoffmann*, contraste avec les amours vénales.
- La didascalie décrivant l'hippodrome « *On amène, en le faisant passer devant l'estrade, un vieux cheval harassé, avec une selle pour dame sur laquelle se tient une fillette myope d'une dizaine d'années...* » entre en collusion avec l'euphorie aveugle manifestée par Caroline quand Rausch lui fait la proposition de tours de cheval à volonté.

- La mise en abyme : l'épisode des monstres (scène 39 à 47 et scènes 53 à 56)⁷. Ce dispositif sert de révélateur. Le couple Caroline/Casimir est doté d'un double grotesque, constitué par l'homme à la tête de bouledogue et la fille-gorille, Johann et Juanita. Le tableau 54 par exemple tout entier consacré au numéro des monstres donne lieu à une scène comme les autres, placée sur le même plan que les dialogues entre Caroline et Casimir lesquels peuvent en retour être considérés comme des numéros de foire. Horváth joue sur la confusion des deux plans : à la scène 55, par exemple, on ne sait si l'indication *Entracte* concerne l'interruption du spectacle des monstres ou celle de Casimir et Caroline.

A charge pour le lecteur de décrypter un système d'équivalences et de réversibilité entre les monstres présentés dans le numéro de foire et leurs spectateurs : les monstres au-delà de leur apparence physique se caractérisent justement par leur normalité : Juanita parle l'anglais et le français, chante *La Barcarolle des Contes d'Hoffmann* ; ils se comportent comme les autres personnages : se précipitent hors de leur baraque pour voir le zeppelin et encourent les foudres de leur directeur, reproduisant les rapports de hiérarchie entre un Rausch et un Schürzinger.

Microcosme à l'intérieur de l'autre microcosme (que constitue la Fête de la bière), la baraque des phénomènes, est le miroir grossissant de la société et de ses dysfonctionnements (hiérarchies, répressions, exploitations...).

⁶ Dans son *Mode d'emploi*, il lance du reste des mises en garde contre le naturalisme et réclame des mises en scène « stylisées ».

⁷ Horváth était un grand consommateur de cinéma américain montrant des freaks.

La difformité physique des monstres à l'allure animale fonctionne donc comme métaphore de la monstruosité des petits bourgeois⁸.

b) La discontinuité

Casimir et Caroline n'obéit pas à une dramaturgie classique. On a pu parler de « dramaturgie foraine » puisque la pièce suit les personnages d'attraction en attraction. Le critique Alfred Kerr, pourtant bienveillant à l'égard de son auteur, s'était même demandé s'il avait vraiment affaire à une pièce de théâtre !

La pièce est en effet fragmentée en très petites unités : 117 scènes ! Cette fragmentation conforte l'impression que l'histoire est elle-même un enchaînement de numéros de foire : les dialogues alternent avec des chansons entonnées par les personnages ou des morceaux de musique joués par un orchestre et certaines scènes consistent uniquement en un texte de didascalies précisant le titre de l'air en question.

Les silences segmentent aussi la parole ; l'action s'émiette en une série d'instantanés, si bien qu'aucune progression ne semble possible. La fin marque tout au plus une légère progression par rapport au point de départ. Casimir boucle simplement la boucle en trouvant une « nouvelle Caroline ». La pièce est placée sous le signe de la répétition. Au milieu des manèges de la foire, les personnages sont pris dans les engrenages d'une Histoire sur laquelle ils n'ont aucune prise.

C. Présentation du projet de Leyla Rabih

1. Une posture brechtienne

Empoignant « le couteau et la fourchette » brechtienne, Leyla Rabih entend prendre pour matrice la structure⁹ de *Casimir et Caroline*¹⁰ (situations, conflits) qui parle très efficacement aussi bien de notre époque que de celle d'Horváth. Mais, elle propose une nouvelle version de la pièce qui la déshabille de son enveloppe « folklorique et historique » (Fête de la bière à Munich en 1929).

Il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle traduction¹¹ (moins désuète, plus incisive, plus directe) mais véritablement d'une réécriture¹² qui, dans une langue d'aujourd'hui, déplace l'action dans le contexte du monde du spectacle car c'est dans ce monde là que s'exercent actuellement à la fois la dictature du regard (« je suis vu donc j'existe ») et les fascinations sociales les plus visibles.

Leyla Rabih s'inscrit donc ainsi dans une posture radicalement brechtienne.

Brecht en effet, comme il l'explique dans son texte *L'Achat du cuivre* considère que les textes classiques ne sont pas des textes sacrés et qu'ils peuvent par conséquent être soumis à un traitement apparemment iconoclaste (dépeçage, fragmentation, réécriture...). L'important est qu'ils puissent nous être utiles à comprendre le monde et à le changer. Ce n'est pas tant leur qualité littéraire qui importe que leur capacité à pouvoir représenter des enjeux sociaux, historiques, politiques.

⁸ L'écrivain et ami Ulrich Becher rapportait du reste qu'Horváth parlait de *monstres* à propos des petits bourgeois qui succombaient aux sirènes du nazisme.

⁹ Répartition binaire par exemple entre ceux qui ont du travail (Rausch, Speer, Caroline...) et ceux qui n'en ont pas (Casimir), entre ceux qui n'en ont pas et qui deviennent délinquants (Le Merl Franz) et ceux qui n'en ont pas mais ne deviennent pas délinquants (Casimir)

¹⁰ Leyla Rabih a découvert la pièce en allemand et dit avoir été marquée en 1997 par la mise en scène de Christoph Marthaler.

¹¹ La traduction de René Zahnd et Hélène Mauler (qui vient de paraître aux éditions L'Arche) est plus moderne.

¹² La scène du bonimenteur est une probable réécriture de celle de *Woyzeck* de Büchner... *Casimir et Caroline* a par ailleurs quelques points communs avec l'écriture de *Woyzeck* (théâtre à stations, théâtre populaire et forain).

Or pour la metteuse en scène, la pièce pose clairement les questions suivantes :

- ✓ Qu'est-ce que je suis prêt à sacrifier pour mon ascension sociale ?
- ✓ A qui serais-je redevable de mon ascension sociale ?
- ✓ Quid des relations humaines et en particulier des relations amoureuses dans une société en crise ?

2. Pourquoi la nécessité d'une réécriture ?

- Car la pièce prend pour toile de fond l'organisation industrielle de la société dans les années 1930. Celui qui a du pouvoir en 1930 c'est celui qui possède les moyens de production.
Or en 2009 les vecteurs du pouvoir ne sont plus les mêmes : celui qui a du pouvoir et qui exerce une fascination sociale ce n'est plus le grand capitaine d'industrie mais celui qui a un pouvoir médiatique et qui va pouvoir me rendre visible (d'où le succès des émissions comme Star Académie qui produisent des promesses de célébrité, de visibilité éphémère).
- A partir de ce constat, se sont posées un certain nombre de questions dramaturgiques concrètes :
 - ✓ Les métiers : Schürzinger est tailleur-coupeur et cette profession en 1930 a quelques lettres de noblesse. Quel équivalent trouver de nos jours ?
 - ✓ Les musiques : musiques populaires des années 1930 ne nous parlent plus. Nécessité de les réactualiser par des chansons populaires d'aujourd'hui ?
 - ✓ Le lieu : question la plus épineuse. Comment transposer la fête de la bière (qui est trop éloignée de nous et du coup pas assez susceptible de nous ébranler ? = « *image trop rassurante, car un peu folklorique* » dit Leyla Rabih). Comment trouver un équivalent à la ville d'Oberammergau, village de Bavière où se déroulait la fête de la passion du Christ et où Caroline se vante d'être déjà allée trois fois ? D'où la réplique de Caroline, scène 5 : « *Mais les gens d'Oberammergau ne sont pas non plus des saints ?* »
 - ✓ Les attractions : quels équivalents leur trouver ?
NB : Proposer un tour de cheval à Caroline pour la séduire ne paraît pas suffisant de nos jours ! Partir à Deauville dans une Porsche comme le lui propose Rausch – alias Patrick Roche - beaucoup plus !

Le souci d'assurer une cohérence et une **vraisemblance** à l'ensemble de ces éléments de la réactualisation a donc amené Leyla Rabih à opter pour une **adaptation radicale** de la pièce.

D. Proposition d'un travail dramaturgique à faire avec les élèves avant la représentation.

- On travaillera à partir de la version de l'Arche.
-
- On pourra leur montrer des images de deux autres mises en scène récentes de *Casimir et Caroline* : celle d'Emmanuel Demarcy-Motta (dont le parti pris est de dire que la pièce parle de la montée du nazisme et qui du coup multiplie les références musicales et filmiques aux années 1930) et celle de Johan Simons et Paul Koek (qui reprend la deuxième version en 117 tableaux. Cette mise en scène, très musicale et très sonore, insiste sur la violence sociale. Ces deux mises en scène ont fait l'objet de dossiers pédagogiques *Pièce (dé)montée* consultables en ligne <http://crdp.ac-paris.fr>
- Demander aux élèves (par groupes) de s'interroger sur l'actualisation de la pièce à partir de deux groupements de scènes: **scènes 1 à 6 et scènes 22 à 35**.
- Qu'est-ce que je peux garder du texte pour que l'ensemble reste vraisemblable en 2010 ? Par exemple quel rassemblement actuel peut concerner, comme la Fête de la bière, toutes les classes sociales ?
- Quel équivalent actuel trouver pour le zeppelin (dirigeable fameux qui a fait le tour du monde en 1929) qui exerce une telle fascination sur tous ?
- Comment suggérer l'atmosphère de la fête foraine et les installations foraines (bande-son, projection vidéo...) ?
- Comment régler l'orchestration à la fois des paroles collectives et des paroles intimes ?

On pourra faire lire aux élèves le Mode d'emploi que l'auteur a rédigé sur sa pièce (il se trouve à la fin de la pièce chez L'Arche).

En voici quelques extraits:

« Toutes mes pièces sont des tragédies- elles ne deviennent comiques que parce qu'elles sont inquiétantes. L'inquiétant doit être présent ».

« Bien entendu, les pièces doivent être jouées de façon stylisée, le naturalisme et le réalisme les tuent... Il y a toutefois des exceptions – quelques phrases, parfois une seule, que soudain il faut rendre de façon tout à fait réaliste, tout à fait naturaliste ».

- Etude dramaturgique de la scène 3 : Si on reprend la terminologie de Michel Vinaver¹³, on observe pour la scène 3 plusieurs mouvements (qui sont autant d'indications à régler pour le jeu de l'acteur) :

1/ Mouvement vers de Caroline : Caroline sourit et s'approche de Casimir

2/ Attaque de Casimir : « allez, oublie –moi un peu »

3/ Mouvement vers de Caroline « Je te félicite » (pour ta décoration)

4/ SILENCE

5/ Attaque de Casimir : il accuse Caroline d'avoir ri (alors qu'il est au chômage)

6/ SILENCE

7/ Attaque indirecte de Caroline : « Peut-être que nous sommes trop lourds l'un pour l'autre » qui provoque l'explosion.

¹³ *Ecritures dramatiques*, Michel Vinaver, Actes Sud, 1993

Rupture entre Caroline et Casimir : dénouement de cette micro tragédie «*Frappé par un coup du destin, le héros s'exclut de la communauté. L'événement à la fois lui ouvre les yeux sur le désordre du monde, et le pousse à la démesure : il frappe, à son tour. Et celle qui l'aime ne peut le suivre, reste attachée à l'apparent ordre du monde, que célèbre le chœur.* »¹⁴

Casimir, au milieu de la liesse générale, est en effet l'exclu ; il est dans la perte : il a perdu son travail, le goût de la fête, le goût du rire, il va perdre son amour.

Quant à Caroline, elle va compenser en allant s'acheter une glace !

La scène 4 est emblématique de **l'efficacité des dialogues et des situations qui en découlent** :

- ✓ Schürzinger, qui a probablement entendu la dispute de Caroline et Casimir (en tout cas c'est un choix de mise en scène possible dans la scène 3 que de placer Schürzinger à proximité du couple) parle du zeppelin dont il sait que Caroline a envie de parler. Il joue ainsi la carte que Casimir n'a pas voulu jouer.
- ✓ Cette scène (comme beaucoup d'autres) est ponctuée par les silences. Ces silences qui sont souvent le signe « d'un flop » dans la conversation sont des matériaux de jeu intéressants à signaler aux élèves : que se passe-t-il pendant ces silences ?
- ✓ Schürzinger vient du mot tablier ou blouse et évoque la profession de tailleur mais il y a homophonie en allemand entre le mot tailleur « Zuschneider » le mot proxénète « Zuhälter » : Caroline fait-elle la confusion et croit-t-elle qu'il est proxénète d'où sa réplique « *Alors ça, je n'aurais pas pensé !* » ?
- ✓ Scène 5 : la figure dominante est le **duel** (pour poursuivre avec la terminologie de Michel Vinaver)
- ✓ La fin de la scène aboutit à une situation de rupture consommée = situation intemporelle, au-delà de l'habillage historique
- ✓ Casimir entérine ce que Caroline a seulement suggéré. Il recherche le conflit (comme Œdipe, il s'entête à vouloir savoir)
- ✓ On peut proposer aux élèves d'essayer deux **états** différents de Caroline face à cette situation de rupture : Caroline est contrariée, peinée ou à l'inverse elle est comme libérée (du poids « *lourd* » qu'est devenu Casimir maintenant qu'il est chômeur)
- ✓ « *Noir* » = Fin de la première séquence.

¹⁴ Idem

Dossier d'accompagnement « aval »
REALISE PAR CAROLE VIDAL-ROSSET
Casimir et Caroline
d'après Ödön Von Horváth
Quelques pistes sur la scénographie

- I. **Quelques pistes sur la scénographie** (sous réserve de modifications d'ici la Première)
- Evacuer la représentation ou même la suggestion de la fête foraine : tel est le principe qui a guidé la conception de la scénographie.
 - Créer un lieu contemporain suffisamment neutre pour qu'il puisse évoquer à la fois un lieu polyvalent de la nuit (boîte de nuit, bar...) : boule à facettes, banquettes amovibles, mais aussi peut-être un plateau de TV (émissions à paillettes...) : écran géant fragmenté qui démultiplie l'image et fait perdre la notion de l'espace ...
 - Créer une sorte de **machine à jouer** avec plusieurs aires de jeu :
 - ✓ Sur le plateau (à l'intérieur du grand U)
 - ✓ Au-dessus du grand U à 2m de hauteur : sur la plate-forme, espace restreint de 2m de large environ. Espace scénique suggérant l'espace dramatique du karaoké et permettant d'affirmer/d'imaginer le parking derrière.Et produisant un jeu d'apparitions/disparitions :
 - ✓ De derrière le dessus du grand U (qui fonctionne alors comme un grand castelet): les acteurs y accèdent par un escalier dérobé au regard des spectateurs ce qui permet d'obtenir différents cadrages (tête, buste...)
 - ✓ De derrière le rideau laminé qui couvre tout le périmètre du grand U
 - Créer un espace pour les musiciens à vue sur le plateau (batterie sur un praticable amovible par exemple). Les musiciens, en effet, ont aussi le statut de personnages : à la fois serveurs, animateurs de la soirée (et en ce sens pour Leyla Rabih très proches des personnages qui dans la pièce d'Horváth se prostituent peu ou prou : Elli, Maria, les monstres ? Caroline...) mais aussi véritables artistes. Le freak show (qui remplace la parade des monstres du texte d'Horváth) leur permet en effet de montrer qu'ils sont capables de proposer une vraie musique (comme Juanita chantant *La Barcarolle* des *Contes* d'Hoffmann) et pas seulement une musique « alimentaire » au service d'une ambiance festive.
- Repérer ces deux types d'univers sonore.**

II. **Quelques pistes sur les costumes**

- Créer des silhouettes d'aujourd'hui par la superposition des costumes :
 - ✓ Casimir porte des baskets blanches et une veste à capuche mais avec par-dessus une veste de costume. Caroline a un manteau en fausse fourrure par-dessus sa robe froufroulante. Elodie (alias La Erna dans le texte d'Horváth) superpose tee-shirt, veste courte à col de fourrure sur jupe courte et chaussures rouges /noires à très hauts talons compensés.
 - Raconter aussi, par ces superpositions, le mauvais goût obligé de personnes sans moyens : pour aller à la fête, ils mettent sur eux tout ce qu'ils possèdent.
- Observer si les nantis sont habillés de la même manière ? Comment se manifeste chez eux le mauvais goût ?**
- Construire des oppositions entre les personnages : Caroline (qui souhaite une ascension sociale) cherche à paraître ce qu'elle n'est pas (robe à tralala, faux manteau de fourrure) tandis qu'Elodie assume sa condition sociale (c'est d'ailleurs la seule qui dans la pièce propose une pensée un peu politique).

III. **Quelques images, réglages et questionnements glanés pendant une répétition** (vendredi 26 mars : à J- 26 !).

- Vendredi 26 : la boule à facettes vient d'être installée. Clou de la scénographie, elle occupe tous les esprits et déclenche des fulgurances !

Et si cette boule (qui, suspendue au plafond, raconte la boîte de nuit) était descendue à hauteur d'homme ?

Et si Casimir/ Karim s'en servait pour suggérer un punching-ball sur lequel il pourrait libérer ses pulsions agressives et dépressives ?

Leyla Rabih lui demande de jouer la sensation physique d'une boule extrêmement lourde à pousser : et voilà que peu à peu se dessine l'image forte et signifiante d'un d'Atlas ou d'un Sisyphe...

Le sens s'ouvre, l'imaginaire est mis en branle... : on garde !

Et la bande-son (en faisant entendre un son grinçant comme celui d'un vieux monte-charge) viendra peut-être renforcer l'inquiétude secrétée par cette boule à facettes (décidément riche en charge polysémique) et plus généralement par la fête.

- Que le *Haut den Lukas* (ancien appareil où on frappe avec un maillet en bois sur un plot situé en bas) puisse être remplacé par le jeu de Karim/Kasimir avec la boule à facettes (punching-ball) permet d'en éviter la projection vidéo (prévue au départ).

Du coup cette résolution scénique relance le questionnement sur l'utilisation de la vidéo (large écran de 8 mètres de long) : quelle pertinence ?! Que montrer ? Assurément pas les manèges (puisque la réalité de la fête foraine a été évacuée), pas la Boxster Sport... (Il suffira que Caroline la fasse exister par le regard dans un hors champ)

La présence d'un écran reste toutefois importante au regard du parti pris de mise en scène de Leyla Rabih. L'écran cite notre époque et sa mythologie de l'image médiatique : passer à la TV comme preuve de mon existence. « *Je suis vu donc j'existe* ».

Eviter en tout cas tout ce qui serait trop naturaliste, trop fonctionnel (=c'est-à-dire qui aurait pour seule fonction de représenter le difficilement représentable sur un plateau).

Privilégier les images décalées, dénaturalisées : par exemple suggérer la foule par des images retravaillées (filmer les acteurs en train de danser sur le plateau pendant les répétitions et projeter cette captation en la démultipliant sur trois écrans) = travail d'un vidéaste.

- Dernier tableau (tableau 7, scène 1, 2 et 4) : plus rien sur le plateau, plus de musique car on est dans le parking mais se pose un problème technique : le rideau laminé continue à scintiller quand on voudrait l'oublier ! et les coulisses, elles, ne sont pas suffisamment éclairées ! (mais les premières répétitions ont lieu à l'Artdam, les conditions seront différentes au Parvis Saint-Jean, lieu de la création).
- Les acteurs jouent sur la plate-forme. Leyla Rabih règle avec eux :
 - ✓ des questions d'adresse (« *Elodie, quand tu parles de la mort de ton frère, ne t'adresse pas à Casimir, parle-toi à toi-même. Casimir, sois aux aguets, observe le hors champ, n'écoute pas ce que dit Elodie, sauf au moment où elle parle de son frère* »)
 - ✓ des questions de placement « *Elodie quand tu parles de la révolution, lève-toi et mets-toi au centre de la plateforme, pour une fois tu as de l'espace pour penser car Franck n'est pas là.* »
 - ✓ des questions d'entrée : à la scène 4, par où faire entrer Roche et Caroline ? A cour ? A jardin ?
 - ✓ des questions d'équilibre du plateau et de cadrage : le couple Roche/Caroline observé par le couple Casimir/Elodie (tous les quatre sont sur la plate-forme).

...et ne règle pas tout de suite le problème soulevé par l'acteur qui joue Franck !! « *Comment négocier le lien entre le tableau 5 (où Franck est ivre mort) et le tableau 7 (où il a retrouvé subitement ses esprits alors qu'on est toujours dans la même temporalité) ?* » demande-t-il.

Réponse et suite le mercredi 21 avril ... !