

CASIMIR ET CAROLINE

Théâtre populaire (1932)

de
Ödön von Horváth

mise en scène
Richard Brunel

23 janvier — 2 février 2003

Contact Scolaires

Marie-Françoise PALLUY — tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

CASIMIR ET CAROLINE

Théâtre populaire (1932)

de

Ödön von Horváth

<i>traduction</i>	Henri Christophe
<i>mise en scène</i>	Richard Brunel
<i>assistanat à la mise en scène</i>	Françoise Lervy
<i>dramaturgie et scénographie</i>	Paola Licastro
<i>costumes</i>	Anne Kahlhoven
<i>lumières</i>	Mathias Roche
<i>son</i>	Richard Fontaine
<i>régie générale</i>	Manu Rutka
<i>plateau</i>	Raphaël Odin

avec,

<i>Maria</i>	Réjane Bajard
<i>Juanita</i>	Isabelle Bonnadier
<i>Elli</i>	Lara Bruhl
<i>Johan</i>	Nicolas Ducron
<i>Franzel Mark</i>	Serge Dupuy
<i>Le bonimenteur</i>	Stéphanie Lhorset
<i>Caroline</i>	Valérie Marinese
<i>Rauch</i>	Philippe Mercier
<i>Un forain</i>	Raphaël Odin
<i>Speer</i>	Yves Prunier
<i>Un forain</i>	Manu Rutka
<i>Erna</i>	Samira Sédira
<i>Casimir</i>	Nicolas Struve
<i>Schurzinger</i>	Thierry Vennesson

durée du spectacle : 1h35

23 janvier – 2 février 2003

mardi, mercredi, vendredi, samedi à 20h30 jeudi à 19h30 dimanche à 15h relâche le lundi

Sommaire

Ödön von Horváth

Notice autobiographique

L'histoire

Une œuvre engagée

Mode d'emploi (au public)

Entretien – Ödön von Horváth – Willi Cronauer

Horváth sous le regard des écrivains contemporains

Morceaux choisis

Notes du metteur en scène

Richard Brunel

La Compagnie Anonyme

Elle a décidé de jouer le jeu de la vie, d'y trouver sa place. Lui s'en exclut parce qu'il est chômeur et s'estime rejeté. Casimir et Caroline voient différemment le monde qui les entoure. Leur couple résistera-t-il à ce décalage ? Injustement méconnu, Ödön von Horváth est pourtant signataire d'un théâtre stylé et puissant, que certains n'hésitent pas à comparer à celui de Brecht.

Dans *Casimir et Caroline*, il découpe le quotidien en une succession de scènes brèves et saisit les petites choses qui en disent long. Dans l'Allemagne de 1932, il situe les épisodes de la tourmente du jeune couple dans l'univers forain d'une fête de la bière. Dans ce décorum de bruit et d'ivresse, il fait défiler les monstres de foires.

Avec la même subtilité qu'il décrit le vacillement du couple, il montre celui d'une société à la dérive dans laquelle Casimir, comme d'autres, ne trouve pas sa place. Un monde étrange dans lequel s'affrontent les lueurs d'espoir et les spectres de déchéance. Mais Horváth ne condamne jamais, ne moralise pas. Il donne simplement à voir les mécanismes de l'aveuglement et de l'enfermement, des dérapages qui fabriquent la victime ou désignent le monstre.

Jeune metteur en scène prometteur, Richard Brunel nous fait assister à ces tranches de vie, donnant l'impression à chaque spectateur de traverser la fête foraine. Il nous fait entrer dans l'intimité crue et terriblement attachante de Casimir et Caroline.

Ödön von Horváth

Né en 1901 près de Trieste, aristocrate et catholique, de nationalité hongroise, Ödön von Horváth est de langue et de culture allemandes. Fils de diplomate, il aura une enfance nomade : Belgrade, Budapest, Munich, Presbourg, Vienne... Lui-même se définit comme un mélange typique de l'ancienne Autriche-Hongrie.

En 1919, il s'installe à Munich et commence des études de lettres. Ses premières publications datent de 1922. Après un voyage à Paris en 1924, il s'établit à Berlin et en 1927 la maison d'édition Ullstein lui offre un contrat qui lui permet de vivre de sa plume. Horváth s'engage dans la lutte contre le nazisme dès 1929.

Après le succès de *La Nuit italienne*, *Légendes de la forêt viennoise* triomphe à Berlin et vaut à son auteur le Prix Kleist, la plus haute récompense théâtrale allemande, en 1931. *Casimir et Caroline* est créé en 1932.



Ödön von Horváth

Après de nouvelles poursuites des nazis - Horváth est interdit sur les scènes allemandes dès 1933 - il s'exile en 1934 et s'installe à Vienne en 1935. Il y écrit *Don Juan revient de guerre*, *Figaro Divorce*, *Un Village sans hommes*, *Le Jugement dernier* et ses deux romans les plus célèbres, *Jeunesse sans Dieu* et *Un Fils de notre temps* (1938).

Lors d'un voyage à Paris pour rencontrer son traducteur Armand Pierhal et le cinéaste Robert Siodmak, le 1^{er} juin 1938, Horváth est tué sur les Champs-Élysées par la chute d'un grand marronnier.

A 37 ans il laissait, outre ses poèmes et ses romans, 17 pièces dont la plupart avaient été montées sur de grandes scènes allemandes.

Romancier et auteur dramatique, Horváth choisit sciemment, dans les années 20 et 30, de situer ses personnages dans la réalité la plus immédiate. Dans ses pièces, il traite les thèmes de son époque et le fait de façon à être compris de tous. Il écrit une langue simple, directe, sans rhétorique ni didactisme. Il précise lui-même que son théâtre n'est ni naturaliste ni satirique. De ses pièces, il dit qu'elles sont toutes des tragédies dont il est permis de rire. L'Allemagne d'après 1918, en proie au «vertige» de l'inflation et du chômage, sert de toile de fond à sa dramaturgie. Cette dramaturgie tragi-comique dans laquelle les personnages féminins, importants et nombreux, sont traités avec un sens exceptionnel de la justice, connaît en Europe une renaissance que sa modernité justifie pleinement.

Notice autobiographique

Je suis né le 9 décembre 1901, et plus précisément à Fiume au bord de l'Adriatique, à quatre heures quarante-cinq de l'après-midi (selon une autre source à quatre heures trente). Lorsque j'ai atteint le poids de 32 livres, j'ai quitté Fiume et me suis baladé en partie à Venise, en partie dans les Balkans où j'ai vécu pas mal de choses, entre autres l'assassinat de Son Excellence le roi Alexandre de Serbie et de sa moitié matrimoniale.

Haut de 1m20, j'ai déménagé à Budapest et vécu là-bas jusqu'à 1m21. J'y étais un visiteur assidu de nombreuses places de jeux et me suis fait désagréablement remarquer à cause de ma nature rêveuse et méchante. Lorsque j'ai atteint une hauteur d'à peu près 1m52, l'éros s'éveilla en moi, mais d'abord sans m'occasionner de quelconques ennuis particuliers (mon amour de la politique existait alors déjà passablement). Mon intérêt pour l'art, particulièrement pour la belle littérature, s'éveilla relativement tard (à la hauteur d'environ 1m70), mais cela devint un besoin dès 1m79, à vrai dire pas vraiment irrésistible, mais quand même. Quand éclata la guerre mondiale, j'avais déjà 1m67 et quand elle s'arrêta, déjà 1m80 (durant la guerre, j'ai poussé rapidement).

A 1m69, j'ai eu ma première expérience sexuelle marquante – et aujourd'hui, alors que j'ai depuis longtemps arrêté de grandir (1m84), je me souviens avec une douce mélancolie de ces jours chargés de pressentiments. Aujourd'hui, je ne grandis plus qu'en largeur – mais de cela je ne peux pas encore vous entretenir, car je suis encore trop proche de moi.

10 novembre 1927

Paru dans *Figaro divorce*, Ödön Von Horváth,
Journal du Théâtre de la Ville, n°102, avril-juin 1993

L'histoire

Casimir, chauffeur qui vient de perdre son emploi, se dispute avec son amie Caroline, employée de bureau, qui a envie de s'amuser à la Fête de la bière de Munich. Agacée, elle se laisse inviter par Schürzinger, coupeur dans une fabrique de vêtements, dont le patron, Rauch – accompagné de son vieux camarade Speer, juge –, se trouve justement lui aussi à la fête. Casimir noie son chagrin jusqu'à plus un sou en compagnie de son vieil ami et néanmoins petit délinquant, Franz Merkl, et l'amie de celui-ci, Erna. Caroline assiste avec Schürzinger au spectacle des « phénomènes de foire », rencontre Rauch, et Speer qui lui offre des tours de manège et soudoie Schürzinger.

Casimir vient demander pardon à Caroline de sa mauvaise humeur, mais elle préfère viser plus haut, et se laisse embarquer par Rauch. Frappé d'une crise cardiaque au volant de son cabriolet, ce dernier retrouve à l'infirmerie son ami Speer qui, de son côté, s'est fait malmener dans une bagarre généralisée. Franz est arrêté lors du cambriolage d'une voiture, et Casimir (se) console (avec) Erna. Caroline, dépitée, se réfugie dans les bras de Schürzinger.



Casimir & Caroline de Ödön von Horváth
Mise en scène : Richard Brunel

Une œuvre engagée

« C'est une ballade, celle du chauffeur sans travail, Casimir et de sa fiancée Caroline aux grands ambitions, ballade d'une tristesse sereine, atténuée par l'humour. »

Ödön von Horváth

Création de Casimir et Caroline

Lors de la création de ma pièce à Berlin en 1932, tous les critiques ou presque ont écrit qu'il s'agissait d'une satire de Munich et de sa fête de la bière — je n'ai pas besoin de souligner qu'on s'est totalement trompé sur mes intentions, sur le lieu et le contenu ; il ne s'agit absolument pas d'une satire, (...) je ne suis pas un auteur satirique, Messieurs ! On me reproche d'être grossier, trop répugnant, trop inquiétant et étrange, trop cynique et que sais-je encore parmi ce genre de solides qualités... et on oublie que ma seule ambition est de peindre le monde tel que hélas il est.

Ödön Von Horváth. 1935
Traduction Ursula Petzold
Philippe Macasdar

Censure et prolétariat

La censure a pour mission de clouer le bec. Pour clouer le bec, on a besoin de la police. Pour la police, on a besoin de pénitenciers.

Qui est censeur ? Le pape, le juge et le soldat. Qui est-ce qui est censuré ? La foi dans le progrès. Qu'est-ce qui est interdit ? La raison, le droit et la paix. Qu'est-ce qui est permis ? La répression de l'avortement, les gaz de combats, la crise du logement, la tuberculose, la course à l'armement voulue par Dieu, la tromperie organisée. Qui proteste là contre ? Les intellectuels. Qui va en pâtir ? Le prolétariat. Car le censeur ne se préoccuperait pas le moins du monde des intellectuels si les intellectuels ne se préoccupaient pas du sort du prolétariat. Donc, seul le prolétariat peut vaincre le censeur.

Ödön von Horváth. 1929
Traduction François Truan, Nathalie Ruegger

La vie, c'est du toc

Mon intention est donc de montrer la vie (de lui donner une forme théâtrale) et la vie, c'est du toc. (Par conséquent, toute mise en forme est comme une image renvoyée par un miroir, ce qui est à droite se trouve à gauche, et vice-versa).

Et vous-mêmes, braves gens, vous l'êtes aussi, toc. La vie, c'est du toc, et pas seulement son langage et ses expressions, mais même les sentiments humains sont « toc ». C'est-à-dire qu'ils sont édulcorés et falsifiés. Par goût du confort. Il est naturellement inconfortable pour un auteur de combattre cet état des choses. Le toc produit cependant toujours un effet comique, à partir du moment où il devient apparent. Le choc entre le toc, c'est-à-dire la vie édulcorée et falsifiée, et l'inexorabilité de la vie est tragique. Et c'est là peut-être la raison pour laquelle on me considère comme un satiriste et un parodiste.

Mais la raison principale pourrait bien être la suivante : le public se reconnaît sur la scène et s'écrie : « Je serais donc ainsi ? Impossible ! C'est de la satire, de la parodie ! ». Pour moi, le comique est quelque chose de tragique. J'écris des tragédies qui ne sont comiques qu'à cause de leur humanité.

Ödön von Horváth. 1935
Traduction Henri Christophe

Mode d'emploi (au public)

Jusqu'ici je me suis toujours refusé à écrire un commentaire sur mes pièces. Je pensais que les pièces parleraient pour elles-mêmes. Il m'est hélas arrivé de voir le public se méprendre totalement, en bien ou en mal, ce qui m'amène donc à prendre la parole.

Ici, à Berlin, on a joué quatre de mes pièces. Les deux premières étaient des essais au plan contenu, les deux autres au plan formel. J'apporte, comme on dit, du « nouveau ». Par conséquent, la responsabilité d'être mal compris m'incombe pour une grande part. Je veux donc commenter mon écriture.

Il est totalement faux de penser que je veux faire de la satire. Cela ne me viendrait pas à l'esprit. Je veux montrer les gens tels qu'ils sont, c'est-à-dire, comme je les vois. Je ne les vois pas de manière satirique. Je ne suis pas non plus un auteur comique. (Il se peut que mes pièces doivent toujours être jouées par des comiques, sinon elles seraient trop « crues ».) Pour moi, le comique est tragique. J'écris des tragédies qui ne sont comiques que grâce à leur « humanité ».

Je m'insurge contre le qualificatif de « kitsch ». Je ne le comprends pas. La vie est tellement « kitsch » ! On est contre le « kitsch ». On veut cultiver son goût. Alors que tout être humain commet chaque jour en moyenne dix saloperies, du moins en pensée.

Je m'insurge contre le reproche superficiel et présomptueux de ne pas prendre parti.

L'art est une soupape pour l'imagination. Les mauvaises qualités. Les pulsions asociales. Les artistes sont toujours du côté de l'assassin. Je vais vous dire mon secret : je ne suis pas du côté de l'assassin, absolument pas ! C'est pourquoi je suis, jusqu'à l'écœurement, dur, dérangent...

Aujourd'hui je peux dire ceci :

1. La majorité du public confond ironie et satire, satire et parodie.
2. La synthèse entre ironie et réalisme que je cherche à atteindre est considérée comme du cynisme. Ou comme volontairement comique (le jugement le plus stupide).
3. Les représentations n'ont jamais perdu avec justesse le style de mes pièces (exception faite de quelques scènes).

Avant de présenter la liste des interdits à respecter en cas de représentation de mes pièces, je voudrais préciser ceci l'unique sujet dramatique non seulement de *Casimir et Caroline*, mais de toutes mes pièces à ce jour, et pour autant que je me connaisse, de toutes celles à venir, est la lutte de la conscience sociale contre les pulsions asociales, et inversement. L'action dite dramatique est secondaire, elle fournit seulement le cadre.

Chacun peut se rendre compte en lisant mes pièces qu'il n'y existe pas une seule scène qui ne serait dramatique. J'entends toujours par dramatique l'affrontement de deux tempéraments, la métamorphose, etc. Dans chaque scène dialoguée, un personnage se métamorphose. Lisez, s'il vous plaît !

De tout cela il ressort que la parodie ne peut pas être mon objectif, bien qu'on me le reproche souvent. Mais sans fondement aucun ! Je hais la parodie. La satire, la caricature, oui, parfois ; dans mes pièces, les passages satiriques ou caricaturaux se comptent sur les doigts d'une seule main. Mon unique objectif est de démasquer la conscience.

Non pas de démasquer un homme, une ville, ce serait bien trop facile Ni de démasquer la langue du sud de l'Allemagne, bien entendu... J'écris cette langue pour la seule raison que je ne sais pas en écrire une autre.

Démasquer, je le veux pour deux motifs : d'une part, j'y prends plaisir ; d'autre part, les gens vont au théâtre pour se distraire, s'élever, pour pouvoir pleurer peut-être, ou apprendre des choses. Le théâtre, massivement, mieux sans doute qu'aucune autre forme d'art, se charge d'imaginer pour le spectateur. C'est là une tâche pédagogique noble du théâtre qui ne mourra pas, car les gens continueront à vouloir apprendre. Et plus le collectivisme s'amplifie, plus l'imagination se développera. Bien sûr pas aussi longtemps que l'on se battra pour le collectivisme, mais après... Parfois je pense à l'époque que l'on désignera sous le terme de romantisme prolétarien. (Je suis convaincu qu'elle adviendra.)

En démasquant la conscience je réussis bien sûr à troubler les pulsions de meurtre. C'est pourquoi les gens trouvent mes pièces souvent abjectes et écoeurantes, ne pouvant pas participer à ces méfaits. Ils sont confrontés à ces méfaits, ils en sont frappés, mais ils ne peuvent y participer. Il existe une seule loi pour moi, la vérité.

À présent je vais tenter de donner quelques indications principalement d'ordre pratique (valables pour toutes mes pièces, sauf *Le Funiculaire*) :

1. Le dialecte. Il ne faut dire aucun mot en dialecte. Chaque mot doit être prononcé dans la haute langue, à la manière toutefois de quelqu'un qui en général ne parle que dialecte et qui s'efforcerait ici de parler la haute langue. C'est très important ! Car chaque mot révèle ainsi, ne serait-ce que par ce moyen, la synthèse entre réalisme et ironie.

2. Dans l'ensemble de mes pièces, il n'y a aucun passage parodique. Vous voyez souvent, dans la vie, quelqu'un qui évolue sous forme de parodie de lui-même., de cette façon-là, d'accord, mais pas autrement !

3. Je ne remarque que très peu d'éléments satiriques dans mes pièces. Il ne faut pas non plus jouer les personnages en les caricaturant, sauf peut-être les comparses qui sont à considérer comme éléments du décor, pour ainsi dire. Le décor, autant que possible, pas caricatural non plus, s'il vous plaît. Le plus simplement possible, s'il vous plaît, devant un rideau avec un paysage vraiment naïf, mais avec de belles couleurs, s'il vous plaît.

4. Il faut bien entendu jouer ces pièces de manière stylisée, le naturalisme et le réalisme les tuent. Ils en feraient des tableaux de genre, et non pas des tableaux qui montrent la lutte du conscient avec le subconscient. C'est cette lutte qui en ferait les frais. Respectez scrupuleusement les temps marqués dans les dialogues, c'est là que le conscient ou le subconscient sont en lutte, et c'est cela qu'il s'agit de rendre visible.

5. Il existe des exceptions dans ces dialogues dits de cette façon stylisée quelques phrases, parfois une réplique seulement, qu'il faut subitement dire de façon tout à fait réaliste, naturaliste.

6. Toutes mes pièces sont des tragédies... Elles ne deviennent comiques que parce qu'elles sont étrangement inquiétantes. Il faut faire exister cette inquiétante étrangeté.

7. Il faut faire ressortir chaque dialogue... Le jeu muet des autres personnages est strictement interdit. Regardez les groupes de chant folklorique.

Il faut jouer de manière stylisée afin de souligner la valeur essentiellement générale de ces personnages ; il faut souligner cela jusqu'à l'extrême, sinon personne ne s'en aperçoit. Les passages des dialogues ou monologues à jouer de façon réaliste sont ceux où soudain un être devient visible, où il est tout à coup là, sans mensonge... naturellement, ces moments sont très rares.

8. A l'intérieur de ce jeu stylisé, il existe bien sûr des degrés différents, allant du peu stylisé à la caricature.

Ce style de jeu est le résultat de travaux et d'expériences pratiques, et non un postulat théorique. Il ne revendique pas de valeur générale et ne s'applique qu'à mes propres pièces.

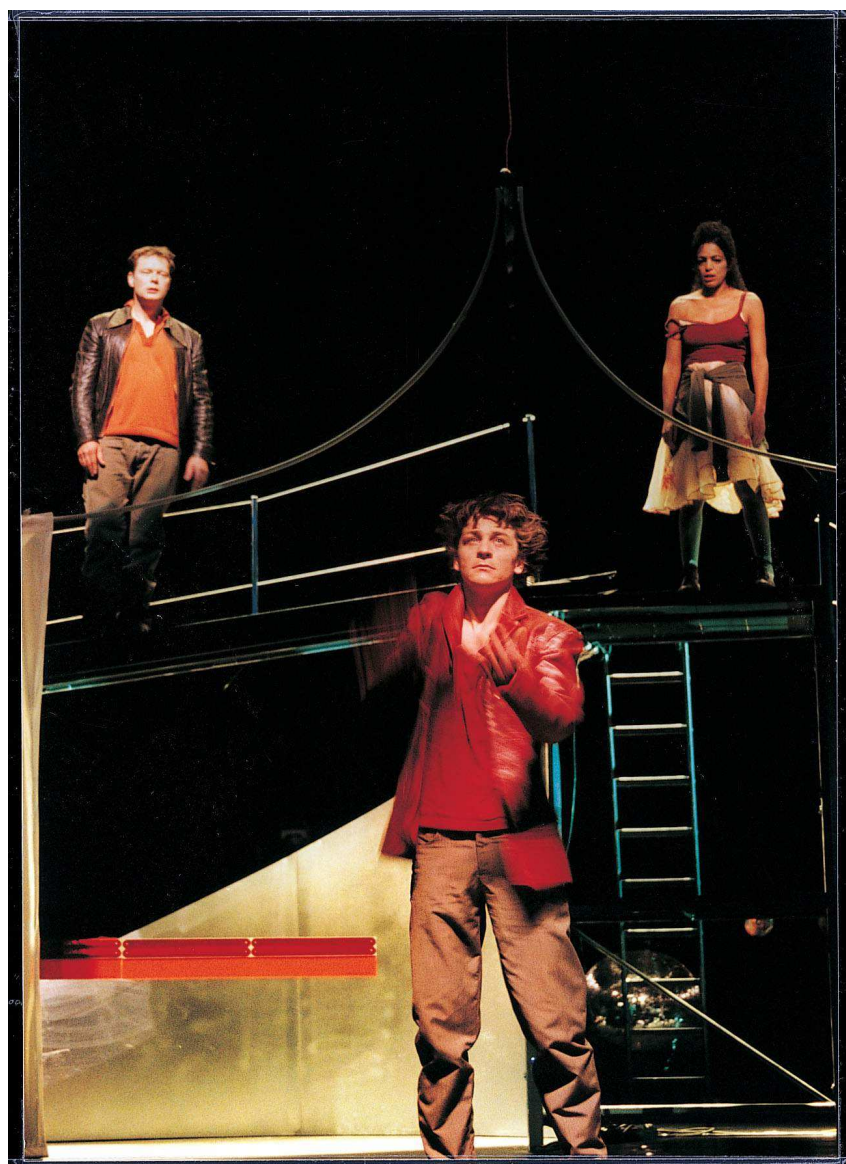
1935

Texte français Henri Christophe

Extrait de *Ödön von Horváth, repères (1901-1938)*, par Heinz Schwarzingger,

Editions Actes Sud-Papiers, Paris, 1992

(Le texte français synthétise plusieurs ébauches et variantes d'Ödön Von Horváth sur le *Mode d'emploi*.)



Casimir & Caroline de Ödön von Horváth
Mise en scène : Richard Brunel

Entretien, 1932 (Fragment) – Ödön Von Horváth – Willi Cronauer

L'entretien qui suit, réalisé à l'occasion de l'attribution du prix Kleist par Willi Cronauer, auteur lui-même et camarade de classe d'Ödön von Horváth fut diffusé le 6 avril 1932 à la Radio Bavaroise. C'est Carl Zuckmayer, auteur célèbre de l'époque, qui proposa Horváth en 1931 pour le prix Kleist, la plus haute distinction littéraire de la République de Weimar, reçu entre autres par Bertolt Brecht en 1922 et Anna Seghers en 1928.

[...]

CRONAUER. C'est votre première pièce, *Le Funiculaire*, traitant sur le mode dramatique d'un incident pendant la construction du funiculaire sur la Zugspitze, qui vous a fait connaître ?

HORVÁTH. Oui. Le sujet de la pièce est la lutte entre le capital et la force ouvrière. Entre ces deux camps, un ingénieur qui occupe la position de ce que d'ordinaire on appelle l'intelligence dans le processus de production.

CRONAUER. De même que toutes vos pièces ultérieures, vous qualifiez *Le Funiculaire* de pièce populaire. Pour nous, aujourd'hui, la «pièce populaire» a pour ainsi dire disparu. Il sera d'autant plus passionnant d'apprendre de vous ce qui vous a inspiré ce terme, vous que d'éminents critiques ont appelé le rénovateur du théâtre populaire.

HORVÁTH. Je n'utilise pas ce terme à la légère. Ce n'est pas simplement à cause d'accents venus des dialectes plus ou moins bavarois ou autrichiens dans mes pièces, mais parce que je rêvais d'une sorte de continuation de la vieille pièce populaire. Qui ne revêt plus, pour les jeunes d'aujourd'hui, qu'une valeur plus ou moins historique dans la mesure où, au cours des deux décennies écoulées, les acteurs de l'intrigue ont incroyablement changé. Vous m'opposerez peut-être que les éternels problèmes humains de la bonne vieille pièce populaire touchent encore les gens, même aujourd'hui. Certes ils les touchent, mais autrement. Il y a nombre de problèmes humains éternels qui ont fait pleurer nos grands-parents et qui nous font rire aujourd'hui, ou inversement. Si l'on veut continuer aujourd'hui le vieux théâtre populaire, on doit porter sur scène les gens d'aujourd'hui, puisés dans le peuple, particulièrement dans les couches larges, représentatives de notre époque. Pour le théâtre populaire d'aujourd'hui, il faut des personnages d'aujourd'hui. Ce constat a une importante conséquence si en tant qu'auteur, vous voulez aboutir à une œuvre authentique, vous devez tenir compte de la dissolution des dialectes dans le langage des couches plus cultivées. [...]

Si je veux décrire avec réalisme un être d'aujourd'hui, je dois le faire parler en conséquence. Par rapport à mes personnages, et c'est valable également pour chacune de mes intrigues, je n'adopte pas une attitude positive mais plutôt sceptique quant à leur faculté d'évoluer à cent pour cent comme êtres sociaux au lieu de seulement s'établir ; je crois le démontrer au mieux en livrant une synthèse de gravité et d'ironie. J'ai tiré les conséquences de cette réflexion très consciemment, j'ai détruit la vieille pièce populaire, au plan formel et éthique, et, chroniqueur dramatique, j'ai tenté de trouver la forme nouvelle du théâtre populaire.

CRONAUER. Cette « forme nouvelle » du théâtre populaire faut-il la chercher dans le caractère épique particulièrement frappant de vos pièces ?

HORVÁTH. Oui. Cette forme nouvelle est plus descriptive que dramatique. Elle renoue formellement davantage avec la tradition des chanteurs et comiques populaires qu'avec les auteurs des pièces populaires d'antan.

CRONAUER. Pièces populaires. Qui pourtant révèlent un caractère fortement satirique.

HORVÁTH. Oui, pour moi la satire est tout à fait positive. Je ne pourrais pas faire autrement, même si je le voulais.

CRONAUER. Nous touchons là un point très délicat. Vous savez qu'à nous autres jeunes, on reproche sévèrement cette adhésion à la satire et à l'ironie, en la dénonçant comme un manque de compassion, d'admiration et de respect. Alors qu'il s'agit exactement du contraire. Dieu sait que nous ne péchons pas par je ne sais quelle arrogance, c'est pour nous une approche de la vie et du monde et une manière d'autocritique qui nous guide et nous fait avancer. Aujourd'hui, on ne nous reconnaît pas encore ce droit, on se méprend sur nos intentions de lutte, on conteste notre sincérité et on nous refuse la reconnaissance et l'appréciation si nécessaires à notre travail. On nous rend les choses doublement difficiles en nous isolant et en orientant le regard du grand public presque exclusivement vers les époques révolues. La forêt des anniversaires de naissance, d'événements et de mort cache l'arbre de la jeunesse qui tend vers de nouvelles formes, de nouveaux idéaux. Mais ne nous écartons pas de notre sujet, ça nous mènerait trop loin aussi...

HORVÁTH. Vous avez parfaitement raison, monsieur Cronauer. C'est ce qui explique à mes yeux l'agacement certain dont une partie de la presse fait montre à l'égard de mes pièces. Personnellement, j'ai du mal à comprendre. On me reproche d'être trop cru, trop dégoûtant, trop effrayant, trop cynique, et trop que sais-je encore — tout en ignorant que mon seul désir est de décrire le monde tel que, hélas, il est. Même si on le prétend, on aura du mal à prouver que le principe de bonté prédomine sur terre. L'aversion d'une partie du public repose sans doute sur le fait qu'elle se reconnaît dans les personnages sur scène. Il existe naturellement des gens qui sont incapables de rire d'eux-mêmes, et encore moins de leurs pulsions intimes plus ou moins conscientes.

CRONAUER. Je crois que cela tient au fait que la plupart des gens ne rient pas grâce à l'intelligence intime, et qu'ils sont donc incapables de comprendre. Ils préfèrent rire d'une plaisanterie stupide qui ne nécessite aucune réflexion et qui ne les concerne pas « personnellement ».

HORVÁTH. Exactement.

CRONAUER. J'aimerais savoir encore ce que vous pensez de la parodie.

HORVÁTH. En tant que forme dramatique, je refuse la parodie. Elle n'a rien à voir à mon sens avec l'art et n'est qu'un moyen de distraction bon marché.

CRONAUER. Venons-en à notre dada commun, monsieur Horváth, au théâtre. Nous n'aurons hélas pas le temps de parler de la forme nouvelle du théâtre en devenir, on nous en donnera peut-être l'occasion une autre fois, car je suis convaincu que vous aimeriez autant que moi en discuter, et qu'il y a fort à dire sur le sujet : le drame nouveau, le drame choral, l'acteur nouveau, l'orateur, la mise en scène et même la direction de théâtres nouvelles, le courage pour la lutte et la nouveauté, pour la formation d'un public et de la critique.

Enthousiastes et persuadés de la portée et de la mission culturelle du théâtre, nous croyons tous deux sans doute en la pérennité du théâtre. Et qu'il évoluera de l'intérieur et surmontera toutes les difficultés extérieures.

HORVÁTH. Bien sûr. Même si aujourd'hui on ne cesse d'évoquer, et très sérieusement, sa disparition. Il est vrai que le théâtre, au plan économique, est très mal en point. Qui ne l'est pas, de nos jours ? Il est bien possible, certain même, que nombre de théâtres disparaîtront. Mais alors des théâtres de dilettantes naîtront...

CRONAUER.... qui, si vous permettez cette remarque, ne seront certainement pas moins valables sur le plan artistique, tout en travaillant de manière plus généreuse et moins affairiste.

HORVÁTH. C'est à supposer. Le théâtre en tant que forme d'art ne peut pas disparaître, pour la simple raison que les gens en ont besoin. Pour moi, c'est là un fait établi, qui va de soi. Le théâtre imagine pour le spectateur, et lui fait vivre les produits de cette imagination. Vous vous êtes aperçu peut-être que toutes les pièces ou presque comportent des éléments criminalistiques. Que l'écrasante majorité des héros dramatiques et jusqu'aux figurants se rendent coupables de crime, qu'ils ne sont donc pas de véritables honnêtes gens. C'est un fait curieux tout de même que des gens s'achètent une place de théâtre, se mettent sur leur trente et un, se parfument, pour écouter et regarder sur scène des choses plus ou moins malhonnêtes, un, deux meurtres, et quittent ensuite le théâtre dans un état d'élévation, éthiquement grandis. Que se passe-t-il donc à l'intérieur d'un spectateur ? Voilà, son antipathie apparente à l'égard des actions criminelles sur scène n'est pas une véritable rébellion, c'est en fait une participation aux actes, une complicité, d'où résulte la satisfaction de pulsions asociales. Le spectateur est en quelque sorte révolté par lui-même. Ce phénomène s'appelle édification.

CRONAUER. Reste à souhaiter que cette édification que le théâtre apporte, profite également aux plus larges couches de la population qui aujourd'hui ne fréquentent plus guère les théâtres.

HORVÁTH. Le relâchement de l'intérêt des couches larges de la population tient sans doute aussi à ce que nous n'avons plus de vrai, d'authentique théâtre populaire. Mais nous sommes sur le bon chemin. A mon avis du moins.

CRONAUER. Pour des raisons psychologiques, je ne parle par principe jamais des misères sociales et économiques de notre époque. Pourtant, ne croyez-vous pas non plus que grand nombre d'amateurs de théâtre, venant précisément des couches populaires, ne peuvent tout simplement pas aller au théâtre par manque d'argent ?

HORVÁTH. Les théâtres pâtissent évidemment de la crise économique, bien que la fréquentation massive des cinémas laisse par ailleurs rêveur... Mais cela tient aussi à autre chose, et j'aurais une petite proposition pratique à faire sur ce sujet : la suppression des vestiaires et des obligations mondaines au plan vestimentaire. Beaucoup de gens ne vont pas au théâtre parce qu'ils ne possèdent pas de beaux costumes. S'ils pouvaient garder leur manteau sur eux ou rester habillés comme pour le travail, les théâtres connaîtraient sans doute un plus grand taux de fréquentation. Ce qui compte, ce ne sont pas les belles garde-robes, mais les êtres et les têtes installés dans la salle.

Texte français Henri Christophe

Entretien inédit en français

Extrait de *Ödön von Horváth, Gesammelte Werke*, en 8 volumes, tome I,
Suhrkamp Verlag, Francfort, 1972

Horváth sous le regard des écrivains contemporains

Les pièces de Brecht proposent une simplicité et un ordre qui n'existent pas. Pour ma part, je préfère Ödön von Horváth et son désordre, et sa sentimentalité dépourvue de maniérismes. Les égarements de ses personnages me font peur : il pointe avec bien plus d'acuité la méchanceté, la détresse, le désarroi d'une certaine société. Et j'aime ses phrases folles, signes des sauts et des contradictions de la conscience. Il n'y a guère que chez Tchekhov ou Shakespeare que l'on en trouve de semblables.

Peter Handke

Je connais la pièce, je suis enthousiasmé par elle et je la tiens pour l'une des plus méchantes et l'une des plus poétiques du théâtre moderne.

Friedrich Dürrenmatt

Mais pour moi il n'est pas une phrase des pièces populaires de Horváth qui ne soit portée par la compréhension et donc par l'amour, car la véritable compréhension suppose l'amour que Horváth a dû éprouver pour ses personnages. (...)

Je dois ici souligner tout particulièrement que Horváth avait une conscience exceptionnelle de sa responsabilité face à ses personnages et face au théâtre. Le théâtre doit être politique, il faut qu'il en soit ainsi parce qu'il se joue devant les gens et qu'il montre les gens et c'est là un événement qui est en permanence politique. Sur ce point, le travail de Horváth est exemplaire : il ne dénonce pas ses personnages, il ne glorifie pas, il met en acte. Cette mise en pratique de la réalité a eu pour résultat la nouvelle pièce populaire, et dans son sillage le réalisme, lequel bien entendu n'est pas redevable au seul Horváth.

Néanmoins, je trouve toujours que la droiture et la compréhension de Horváth envers ses personnages nous montrent le chemin. Horváth a su prendre conscience que seule une réalité à laquelle on croit engendre la croyance à la réalité de ce qui se passe sur la scène. Ainsi s'accomplit le pas qui mène du théâtre psychologique et de représentation sociale, traité de manière contemporaine, au théâtre critique de la société.

À mes yeux, constitutive d'opinion, la voie qu'a suivie Horváth n'a été bien sûr qu'une voie parmi plusieurs autres possibles. Et si les pièces de Brecht sont, pour le moment du moins, condamnées à ne servir qu'à remplir les caisses de tous les théâtres, tout comme *La Veuve joyeuse* et avec autant d'effet politique que celle-ci, on a bien vu que le chemin parcouru par Horváth s'est révélé meilleur au moins pour aujourd'hui. Pour le moment, les pièces de Horváth sont plus politiques et fournissent de bien meilleures orientations pour la dramaturgie nouvelle que celles de Brecht.

Horváth a rendu plus aiguë la confiance naturaliste détaillée en l'authenticité de la réalité, et il l'a utilisée comme une arme contre des circonstances qu'il s'agissait de changer, par la confiance au caractère factuel de la réalité, qui n'a plus besoin de l'authenticité du détail, parce que la représentation reconnue comme nécessaire de la réalité n'a pas besoin de béquilles pour se déplacer.

On est condamné à l'invraisemblance et donc à l'inefficacité des déclarations quand le hasard se substitue aux nécessités de la construction. D'autre part, le caractère authentique de la réalité, et donc le fait, remplace la construction.

Franz Xaver Kroetz
Theater Heute, n° 12, 1971
Texte français Henri-Alexis Baatsch

Morceaux choisis

Séquence 1 – Scène 3

RAUCH

Bravo Zeppelin ! Bravo Eckener ! Bravo !

LE BONIMENTEUR

Heil !

SPEER

Majestueux. Hip, hip, hip. Hourra !

Un temps

LE BONIMENTEUR

Quand on y pense ! Tout ce à quoi nous sommes arrivés déjà...

Il agite son mouchoir. Un temps.

KAROLINE

Il ne va pas tarder à disparaître, le zeppelin...

LE BONIMENTEUR

Oui, à l'horizon.

KAROLINE

Je ne le vois presque plus...

LE BONIMENTEUR

Je le vois encore très distinctement, moi.

KAROLINE

Je ne vois plus rien maintenant.

Elle aperçoit Kasimir et sourit.

Tu vois, Kasimir, dans pas longtemps, nous volerons tous.

KASIMIR

Allez, lâche-moi un peu avec ça.

Il se dirige vers l'appareil à droite et tape sur le coin devant un public muet mais intéressé : ça ne fait boum qu'au troisième coup ; alors Kasimir paie et reçoit sa médaille.

KAROLINE

Félicitations.

KASIMIR

Pour quoi ?

KAROLINE

Pour ta décoration, là.

KASIMIR

Merci.

Un silence.

KAROLINE

Maintenant il vole vers Oberammergau, le zeppelin, et puis après, il reviendra et il tournera plusieurs fois au-dessus de nos têtes.

KASIMIR

Je m'en fous ! Pendant que vingt capitaines d'industrie s'envoient en l'air, des millions de gens crèvent de faim ici-bas. Ton zeppelin, je l'emmerde, c'est de l'esbroufe, je connais, suffit de raisonner... Le zeppelin, tu comprends, c'est un aéronef, et quand nous autres on voit voler cet aéronef, on a l'impression que nous aussi, on est du voyage., alors que notre lot, c'est les semelles trouées et le coin de la table pour s'écraser la gueule dessus !

KAROLINE

À te voir si triste, je deviens triste aussi.

KASIMIR

Je ne suis pas triste.

KAROLINE

Si. Tu es un pessimiste.

KASIMIR

Ça oui. Quand on est intelligent, on est forcément pessimiste.

Il l'abandonne à nouveau pour taper sur le coin. Cette fois-ci ça fait trois fois boum, il paie et reçoit trois médailles. S'approchant à nouveau de Karoline.

Tu peux rire, toi, t'as pas à t'en faire. Je te l'avais dit. Je ne voulais pas venir à ta foire, pour rien au monde ! Hier, j'ai été renvoyé ; demain, je pointe au chômage, mais aujourd'hui on s'amuse, on rit aux éclats.

KAROLINE

Je n'ai pas ri

KASIMIR

Mais si, tu as ri. Tu peux, tu peux... tu touches encore ta paie, toi, et tu vis chez tes parents qui ont droit à la retraite. Je n'ai plus de parents, moi, je suis seul, tout ce qu'il y a de plus seul.

Un silence.

KAROLINE

Nous pesons peut-être trop lourd l'un sur l'autre...

KASIMIR

Qu'est-ce que tu veux dire ?

KAROLINE

Que tu es un pessimiste. et moi aussi, tu vois, j'aurais plutôt tendance à la mélancolie... Tout à l'heure, par exemple, quand le zeppelin -

KASIMIR

Mais ferme-la, toujours avec ton zeppelin

KAROLINE

Arrête de me crier après tout le temps, je n'y suis pour rien, moi.

KASIMIR

Va te faire voir.

Il sort.

Séquence 5 – Scène 61

TOUS, *hormis Kasimir, chantant avec l'orchestre de cuivres* Je traque le cerf.
Je traque le cerf sous la futaie
Et l'aigle aux sommets,
Dans les forêts le p'tit broquard,
Et sur l'eau le canard.
Nulle part ils ne sont à l'abri
De mon coup de fusil...
Cet homme pourtant si endurci
L'amour a ressenti -*Silence soudain.*

Scène 62

KASIMIR

Cet homme pourtant si endurci, l'amour a ressenti... et cet amour est une lumière céleste, et transforme ta cabane en palais doré., et jamais l'amour ne cessera, du moins tant que tu ne deviens pas chômeur. Mais qu'est-ce que c'est que ces rêves de deux âmes qui se fondent dans une union absolue ? Adam et Eve ! Je l'emmerde, moi, la fusion... A l'heure qu'il est, il me reste un capital d'à peu près quatre marks, et ce soir je me soûlerai la gueule, et puis après je me pendrai... et demain les gens diront il était une fois un pauvre Kasimir...

FRANZEL MARK

Les gens ne diront rien du tout ! Il y en a des milliers qui meurent chaque jour... et qui sont oubliés avant même de mourir. Si tu étais un politique, oui, on te ferait peut-être un enterrement en grande pompe, mais le lendemain, tu seras oublié... oublié !

KASIMIR

On est drôlement seul, oui.

MARK

A ta santé, trou du cul !

Scène 63

TOUS, *hormis Kasimir chantant à nouveau avec l'orchestre de cuivres* Bois, bois, mon ami, bois.

Bois, bois, mon ami, bois,
Laisse ta tristesse chez toi.
Fi des chagrins, chante avec moi,
Et vivre devient une joie.
Fi des chagrins, chante avec moi,
Et vivre devient une joie !
Silence soudain.

Scène 64

KASIMIR, *se levant.*

Bon. Moi je vais devenir une bête ! Je devrais aller tout droit chez Karoline et arracher toutes les robes de son armoire et les déchirer en mille morceaux ! Je vais devenir tout à fait dégeulasse, moi, non mais !

Il sort en titubant.



Casimir & Caroline de Ödön von Horváth

Mise en scène : Richard Brunel

Notes du metteur en scène

Caroline. Souvent on ressent un si grand désir en soi... et puis après on revient, les ailes brisées, et la vie continue, comme si on n'en avait jamais fait partie...

Ödön Von Horváth
Casimir et Caroline. Scène 114
Traduction Henri Christophe
Actes Sud Papier 1991

Circus Mundi

Le champ de foire, l'aire de la fête : un lieu d'échange où les couples se font et se défont, et où l'amour s'achète.

La foire/théâtre : lieu de distraction, de divertissements organisés, un espace ludique. En même temps un lieu où tout est soumis aux lois du marché, dans cette manifestation à double versant, le ludique fait écran à la vénalité. La fête est invitation au voyage, promesse d'évasion, et de plaisir, mais aussi règne des lois du marché, des contraintes économiques et sociales.

Le monde du cirque et de la foire, par la beauté des corps, les performances, la grâce des mouvements, exerce un grand pouvoir de fascination. Horváth dévoile le caractère trompeur du spectacle, derrière l'éclat des prestations. Il perçoit les signes d'une existence grisâtre, derrière la grâce des corps, le poids de la répétition et de la monotonie, derrière la liberté, la contrainte.

Le « Circus Mundi » reproduit les structures de la répression et de l'exploitation capitaliste.

C'est à coups de fouet que le patron des baraques foraines dirige son affaire. Dans le monde capitaliste, présenté par Horváth à travers cette manifestation foraine, il n'y a pas de place pour le rêve, l'aventure : les cartes sont truquées dès le début, la hiérarchie est établie, les rôles sont distribués, c'est-à-dire qu'il y a ceux qui peuvent payer et ceux qui doivent se vendre. Par exemple, d'un côté il y a l'hypocrisie incarnée par Rauch et Speer qui chantent la vie sauvage en profitant de leurs privilèges et en restant bien installés sur leurs positions acquises, de l'autre côté il y a la quête de Caroline qui rêve, Casimir qui se retrouve chômeur...

La parade des monstres

La parade des monstres, le « spectacle dans le spectacle », est la seule manifestation où nous voyons Caroline spectatrice.

Ce théâtre dans le théâtre se révèle n'avoir qu'un but « vendre de l'illusion ». Ceci est mis en jeu avec l'incident du zeppelin quand les monstres veulent le voir et sont réprimés au nom d'un principe de rentabilité. La peur véritable du marchand d'illusion, c'est que ces monstres sortent de l'espace qui leur est assigné, qu'ils puissent ouvrir une brèche dans le décor et que le public y découvre les coulisses.

Ce qu'il y a de compromettant dans cette révolte des monstres, c'est l'idée qu'ils veulent se comporter comme tout le monde, alors que l'exhibition de leur anormalité paie, et fait marcher le spectacle. Ce qui doit rester caché, c'est la normalité du monstre, qui pourrait dévoiler ce que la façade idyllique de la fête tente de dissimuler : une normalité monstrueuse.

Références cinématographiques

Dans notre travail, nous chercherons les éclaircs pris dans la masse grouillante et sombre de *Freaks* de Tod Browning, la monstrueuse parade.

Se souvenir également de : *On achève bien les chevaux* de Pollack, *Lola Montès* de Ophüls. Wim Wenders (*Les ailes du désir*), Pedro Almodovar (*Talons aiguilles*, *Femmes au bord de la crise de nerf*), David Lynch (*Sailor et Lula*), Jacques Tati (*Playtime*, *Parade*), Peter Greenaway (*Le cuisinier...*).

Scènes d'amour : entre misère de l'amour et temps de misère

Sous la tente de la brasserie : on note une grande concentration de représentants de couches sociales les plus diverses. Aucune autre *Volksstück* (pièce populaire) de Horváth ne fait plus penser aux études sociologiques de l'époque sur les classes moyennes.

La pièce parle certes de l'amour en temps de crise, et dit que la fête foraine recèle une autre dynamique que celle des facteurs socio-économiques, une dynamique du désir.

Un rapport entre amour et misère est le central questionnement.

Kracauer constate que la grande masse des employés vit dans les mêmes conditions économiques que l'ouvrier. Dans ces années 30, l'ouvrier moyen, que maint employé regarde avec condescendance, est souvent supérieur à ce dernier, non seulement sur le plan matériel mais aussi existentiel. Sa vie en tant que prolétaire conscient se déroule sous l'égide des notions du marxisme vulgaire, qui a au moins le mérite de dire ce qu'il en est de lui.

Casimir fait état de sa certitude : l'échec de l'amour serait dû à un mécanisme social.

Pour les patrons Rauch et Speer, l'amour n'a que le visage de la prostitution.

La prolifération du thème culinaire raconte le rapport entre domination économique et domination sexuelle.

Le chant et la communauté

Le statut du chant est doublement efficace : d'une part rassembleur de la communauté, le chant en commun comme simulacre d'une fusion, d'un unanimisme.

D'autre part, le message délivré par les paroles de ces chansons réinvite à l'évasion, à l'oubli de la condition.

Au milieu de cette ivresse générale, Casimir s'exclut du chant commun et à plusieurs reprises il nous rappelle sa triste réalité de chômeur ex-fiancé. Il semble avoir percé la façade idyllique de la fête populaire, et accède à la lucidité face au spectacle trompeur.

La chute

Au cœur de la pièce : l'expérience de la jeune fille à la recherche du bonheur, cette quête est assortie de mouvement d'envol et de chute.

Risque de tomber seulement celui qui monte ; ce fait banal est à la base de tout destin tragique, et se transforme, ici, en expérience douloureuse.

Tous les personnages succombent à la fascination de l'image ascensionnelle et dès le premier tableau Horváth ironise sur cet élan vers le haut, et le ridiculise.

L'aspiration de la jeune fille, c'est un rêve d'envol et qui dit rêve d'envol dit jouissance sexuelle. Ce qui importe, c'est de déceler la trace du désir derrière le texte manifeste qui forme une histoire plausible fondée sur une psychologie plausible : celle d'une petite employée qui rêve d'ascension sociale.

Freud désigne le zeppelin comme un symbole phallique (bien sûr), étonnant que ce soit à cet égard que Casimir et Caroline se disputent ; leur conflit serait-il de nature sexuelle ?

La disparition du zeppelin et sa perte de dynamisme ascensionnel raconte, sans que Caroline ne le ressente, la perspective d'un amour aux ailes brisées, ou l'espoir envolé.

Toute demande d'amour se pervertit en prostitution, telle peut être la signification de l'image de la chute.

Les lieux de l'action

Principe de petites séquences se succédant faisant du drame une forme ouverte, principe d'organisation de la pièce : le périple de Caroline à travers le champ de foire, un cheminement linéaire.

Or le lieu scénique révèle juste le contraire c'est-à-dire circularité et huis-clos. Principe du huis-clos : l'espace scénique apparaît comme un cercle exigu qui emprisonne les personnages : Caroline parvient jusqu'à la limite de la fête (le parc de stationnement), rêve d'évasion (je m'en vais à Alttötting) — Changement de scène abrupt, on la retrouve sur le champ de foire, non plus au milieu des attractions foraines, mais parmi les épaves humaines devant la tente de la Croix-Rouge.

Scénographie du champ de foire : un des principaux aspects de cette dramaturgie foraine.

La pièce comporte neuf changements de lieux scéniques, sept de ces lieux sont constitués par différentes attractions de la foire, formant autant de stations de l'expérience foraine de Caroline : marchands de glaces, jeu de force, zeppelin / grand huit / toboggan / parade des monstres / tente de la brasserie / hippodrome / parking.

Les deux derniers lieux scéniques marquent les étapes de la désillusion (tente de la Croix-Rouge et parking à nouveau).

Le ballon de baudruche, le jeu de force, le zeppelin

Ce sont trois images de la verticalité, trois variantes de la figure du vol aérien, métaphore centrale de la fête foraine, où l'on découvre une valorisation du haut : image de l'ascension sociale, mais également signe du désir, de la jouissance.

Le jeu de force décrit par Horváth, et l'insistance avec laquelle il fait jouer les deux pôles de la verticalité nous incitent à voir dans le mécanisme de ce jeu, le mécanisme du jeu social : il faut frapper en bas pour arriver en haut, et plus on frappe en bas, plus on monte.

Richard Brunel

janvier-avril 2002

Richard Brunel

Metteur en scène

Formé à l'école du centre dramatique national de Saint-Etienne, il a travaillé comme comédien depuis 1992 au théâtre sous la direction de Philippe Adrien, Agathe Alexis, Pierre Barrat, Daniel Benoin, Pierre Debauche, Michel Dezoteux, Mario Gonzalès, Patrick Guinand, Hervé Loichemol, Sophie Loucachevsky, Pierre Pradinas, Guy Rétoré, Marie-Noël Rio, Stuart Seide, Viviane Théophilidès...

Metteur en scène :

1995 - *La farce licencieuse de la Reine Olé-Olé* de Ramon del Valle-Inclan

(coproduction Théâtre Copeau-L'Esplanade, Saint-Etienne) ;

1996 - *L'opéra des gueux, palimpseste pour une fin de siècle* d'après John Gay (coproduction Théâtre de la Renaissance, Oullins – Atelier du Rhin, centre dramatique régional, Colmar)

1997 - *Vengeance (1er volet)* d'après Cyril Tourneur (coproduction Atelier du Rhin, Centre Dramatique Régional, Colmar – Centre culturel de La Ricamarie) ;

1998 - *Brûlons Labiche ?* d'après des pièces en un acte d'Eugène Labiche

(coproduction NEC, Saint-Priest-en-Jarez – Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon – Atelier du Rhin, centre dramatique régional, Colmar – Grand angle, Voiron – Théâtre Jean Vilar, Bourgoin-Jallieu) ;

1999 - *Aaaaah ! Tableaux d'un désordre essentiel* d'après les pièces de jeunesse de Stanislas Ignacy Witkiewicz (coproduction Comédie de Saint-Etienne, Centre Dramatique National) ;

2000 - *Chantier (Opérette)* d'après Witold Gombrowicz, avec, outre la Compagnie Anonyme, une équipe de comédiens de la région Poitou-Charentes (production Centre Dramatique Régional de Poitou-Charentes, Poitiers) ;

2000 - *Kafka 3 (Métamorphoses, Noces de papiers, Derniers mots)* d'après l'œuvre et la vie de Franz Kafka (coproduction Théâtre de la Renaissance, Oullins – NEC, Saint-Priest-en-Jarez).

2001 - *Au bord... [Histoires extraordinaires pour un Quatuor]*

à l'occasion du dixième anniversaire du Quatuor Debussy ;

(Coproduction Quatuor Debussy - Compagnie Anonyme - Tobbogan, Décines - Ville Nouvelle Culture) ;

2001 - *Le Théâtre ambulant Chopalovitch* de Lioubomir Simovich, spectacle de sortie de la 60ème promotion de l'ENSATT (Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre) ;

2001 - *Don Juan revient de guerre* d'Odon Von Horváth

(Coproduction Théâtre du Peuple de Bussang - Compagnie Anonyme-ENSATT - Comédie de Saint-Etienne CDN).

Parallèlement, Richard Brunel a dirigé des ateliers et des stages de formation professionnelle, notamment à propos du vers libre chez Jean Ristat à la Comédie de Reims ; ou du song dans *L'opéra de quat'sous*, pour des chanteurs lyriques à l'Atelier du Rhin.

Il a participé en 1999 au Premio Grinzane Cavour des « Jeunes metteurs en scène Européens » à la Real Escuela de Arte Dramatico de Madrid.

Conseiller artistique du Festival de la Correspondance de Grignan depuis 1999 et jusqu'en 2001, il y a mis en espace, avec des élèves issus de l'ENSATT et de l'école du CDN de Saint-Etienne, des lectures de textes de Sénèque, Franz Kafka, Jean Genet, Anaïs Nin, Antonin Artaud, Luis Bunuel, Jean Renoir, Federico Fellini, Pier-Paolo Pasolini, François Truffaut, et de Poilus de la Grande Guerre...

A l'automne 2001, il a participé aux rencontres Claudeliennes de Brangues, « Paul Claudel et le Japon » et y a présenté avec les élèves de l'ENSATT, un extrait du *Soulier de satin*.

La Compagnie Anonyme

La Compagnie, ne sachant pas ce qu'elle est, se montre assez dubitative devant toute tentative de définition : la multitude de costumes qu'on fait endosser à un sujet n'épuise pas la multiplicité de ce sujet. Elle se conçoit comme un carrefour/nébuleuse d'individus qui cherchent à développer leurs propres outils de production artistique. Elle reprend à son compte la déclaration de Picasso, pour qui « achever une œuvre, c'est l'achever », et revendique l'inachèvement comme principe artistique : le spectacle est l'instantané d'une étape dans un processus. De même, considérant le texte comme un symptôme plutôt que comme la source de l'univers théâtral, elle le met en jeu au même titre que les autres matériaux du théâtre (espace, objets, corps, mouvement...), et constitue avec tout cela des ensembles hétérogènes, qui trouvent au cours du travail une homogénéité provisoire.

Enfin, tout comme elle préfère l'œuvre ouverte à l'œuvre achevée, la multiplicité à l'unité, la dialectique à la solution, la contradiction à la certitude, la Compagnie oppose la guérilla à la ligne Maginot, c'est-à-dire qu'elle multiplie les formes légères et précaires, à l'inverse des grands ensembles globalisateurs et totalisants qu'affectionnent trop souvent les institutions. Il s'agit de déplacer le théâtre de la scène vers la salle et, le maintenant entre ces deux espaces, creusant le rapport au public, d'en faire un art de la rencontre.

Notre projet est politique. Nous avons le désir de faire un théâtre politique, mais il est hors de question, pour nous, de devenir les vecteurs d'un quelconque message ; nous n'avons rien à apprendre à personne, ni l'envie de convaincre quiconque. Le terme de politique définit plutôt, pour nous, une certaine forme de comportement critique vis-à-vis de l'état du monde. Nous nous voulons questionneurs et non « solutionneurs ». Nous croyons au rôle émancipateur de la culture, du théâtre en particulier. C'est autour de ce principe que s'articule notre projet

Le théâtre est une cause, comme disait Antoine Vitez, et à une cause il faut des partisans. Est-ce que nous savons pourquoi nous faisons du théâtre ? Non ! Peut-être seulement pour savoir ?

Un carrefour / nébuleuse d'individus qui cherchent à développer leurs propres outils de productions artistiques.

La guérilla artistique : multiplicité des formes légères, au détriment des grands ensembles globalisants et totalisateurs.

Déplacer le théâtre de la scène vers la salle. Et le maintenir entre ces deux espaces. En faire un art de la rencontre en creusant le rapport au public.

L'imagination comme geste politique.

Travailler au corps le texte théâtral. Celui-ci ne constitue plus alors la source de l'univers théâtral, mais son épiphénomène, son symptôme.

Faire éclater les repères, en inventer d'autres.

Quoi faire ?

Miner la réalité pour mieux la déminer.