



Casimir et Caroline, la fête inquiète : amour, crise et ambitions

C'est une ballade, celle du chauffeur sans travail Casimir, et de sa fiancée Caroline aux grandes ambitions, ballade d'une tristesse sereine, atténuée par l'humour, c'est-à-dire la banale certitude :

« Il faut bien mourir ! »

Ödön von Horváth

Casimir vient de perdre son travail. Caroline lui dit que l'amour est le plus fort. Mais plus fort que quoi ? Pas que l'ambition, qui amène le couple à se déchirer sur fond de fête à tout prix, de rêves de célébrité et de crise économique. *Casimir et Caroline* écrit par Ödön von Horváth en 1932 est mis en scène par Leyla-Claire Rabih dans une adaptation revigorante, fondée sur la nécessité d'un « théâtre pour ici et maintenant ». Rencontre.

De quoi parle *Casimir et Caroline* ? Pourquoi monter cette pièce aujourd'hui ?

Leyla-Claire Rabih : On fait souvent de *Casimir et Caroline* une pièce sur la montée du nazisme. Ce qu'elle n'est pas. *Casimir et Caroline* est la pièce de la crise économique, avant que le désarroi populaire ne mène à des solutions radicales ou à la nécessité de trouver des solutions dans les extrêmes politiques. L'action se situe juste avant ce recours aux extrêmes, c'est le drame privé : Casimir a le choix entre parvenir à grimper dans le carrousel de l'ascension sociale ou sortir du jeu et devenir délinquant. La façon dont les personnages se débattent avec leur situation ainsi que le parallélisme entre les années trente et notre époque, son marasme économique, son désarroi, sont très intéressants. Horváth parvient à synthétiser des époques historiques et la façon dont la situation collective vient imprégner les moments et les choix privés. Deux questions traversent *Casimir et Caroline* : « qu'est-ce que je suis prêt à sacrifier de ma vie et de ma personne pour monter socialement ? » et « à qui suis-je redevable de mon ascension sociale ? ». En d'autres termes la question de l'achat possible du corps de l'autre.

Pourquoi avoir souhaité réaliser une nouvelle traduction ?

L.-C. R. : Connaissant la version allemande, j'avais quelques problèmes avec la traduction française de Henri Christophe, qui est désuète et un peu folklorique (par ailleurs, je lui préfère la nouvelle traduction réalisée par René Zahndt et Hélène Mauler). Il me semblait que celle de Christophe adoucissait les situations, les contenus dramaturgiques, les conflits et la façon dont les personnages s'entre-déchirent. Ce côté folklorique participe d'une espèce de fascination française pour l'Allemagne des années trente. Mon choix a été de traduire la version historique. Horváth a écrit deux versions du texte, dont une seule (la deuxième) existe en français. La version initiale est plus réduite en termes de distribution, l'atmosphère de la fête foraine passe un peu au second plan. Le focus y est plus resserré, il concentre le regard sur un microcosme. J'ai donc commencé par traduire cette version, puis nous avons avec Marianne Costa travaillé à l'adaptation du texte.

Pourquoi procéder à une adaptation ?

L.-C. R. : L'une des premières didascalies de la pièce a été déterminante. Horváth situe l'action à « la Fête de la bière de Munich, et plus précisément à notre époque ». « À notre époque », c'est cela qui m'intéresse, ce « théâtre de l'ici et maintenant ». Ce n'est pas le Munich des années 30, pas une espèce d'Allemagne décadente et fantasmée comme on peut l'imaginer quatre-vingts ans après. Et en même temps, cette écriture dépouillée des projections historiques n'en est que plus prémonitoire. Selon moi Horváth, tout comme Kafka, a vraiment pressenti la catastrophe.

Et le choix de situer l'action non pas en Allemagne mais en France ?

L.-C. R. : L'idée relève de la même réflexion : partir du « ici et maintenant » et se poser la question « comment cela se passerait aujourd'hui ? », en conservant la brutalité des situations. Garder les vrais enjeux de ces dernières sans cet éloignement historique. Nous avons analysé les rapports de pouvoir dans la pièce et leur répartition, qui s'appuie sur une analyse marxiste classique. Casimir représente le prolétaire qui ne peut vendre que sa force de travail et en face, Rauch est celui à qui appartiennent les moyens de production. Le travail de re-contextualisation est parti du fait que cette analyse ne fonctionne plus aujourd'hui. D'une part, on ne sait plus à qui appartiennent les moyens de production et d'autre part, le vrai pouvoir n'est plus seulement financier mais médiatique. Nous nous sommes donc également intéressés aux phénomènes de production de célébrité, type Star Ac', et à leur force de fascination.

Horváth préconise un décor « primitif ». Comment vous positionnez-vous par rapport à cela ?

L.-C. R. : En disant que le décor doit être au plus simple, Horváth montre bien que qu'il ne peut pas s'agir d'une représentation parfaite de fête foraine. Il s'agit plutôt d'un contexte. Ce qui l'intéresse c'est ce lieu catalyseur de la fête permettant à Casimir et Caroline de vivre ce qu'ils ont à y vivre. Pour nous il a été difficile de définir où ça se passait... Où les classes sociales se mélangent-elles encore ? Nous avons fait le choix de rester dans un lieu qui ne se dit pas, qui ne se nomme pas. C'est un lieu de fête qui peut être une boîte de nuit, un espace *lounge* dans une fête foraine, de village, un bar dans un concert...

Cette capacité de synthèse est-elle propre à Horváth ou au théâtre d'outre-Rhin en général ?

L.-C. R. : J'ai été formée au théâtre à Berlin, donc sous influence brechtienne... et pour moi cette capacité de synthèse historique au théâtre est caractéristique du théâtre d'Outre-Rhin. Mais c'est une vision assez brechtienne du théâtre en lui-même. La tradition théâtrale allemande fait que chaque ville avait un théâtre, avec une troupe et un auteur qui lui étaient attachés. Cette histoire colore, selon moi, la façon de penser le théâtre dans l'espace public. Il y a en Allemagne une vision plus collective dans la façon de lire les textes et de les mettre en scène. Plus politique au sens grec du terme, et donc plus historique.

Cette idée d'un théâtre politique, historique, mettant à jour des béances sociales semble important dans votre travail ?

L.-C. R. : Pour moi ça sert à ça. Mon expérience à Berlin m'a amenée vers un espace et une certaine fonction du théâtre. En Allemagne, le dramaturge n'est pas celui qui écrit des textes de théâtre mais celui qui les lit. Il est en quelque sorte l'interface entre la littérature et le public. Les théâtres ont cette tradition de s'associer un dramaturge ou un auteur là uniquement pour penser le lien entre le public et ce qu'on lui montre. Quelles histoires lui raconter, et pourquoi, et comment les lui raconter. Ce sont des choses qu'on retrouve en France mais de manière plus marginale, comme l'expérience menée par Gwenaél Morin aux Laboratoires d'Aubervilliers ([en savoir plus ici](#)). Cette idée de la place qu'occupe l'institution théâtrale entre un public et des moments de fractures dans une société m'est essentielle.

Est-ce essentiellement une influence de votre formation à Berlin ?

L.-C. R. : Je ne sais pas... En tous cas, j'ai gardé de mon passage en Allemagne l'idée que l'on ne peut pas raconter n'importe quelle histoire à n'importe quel public. Par exemple, pour avoir travaillé dans des endroits très différents, j'ai fait l'expérience qu'au théâtre, on ne parle pas de la même chose dans une ville de Bavière catholique et très préservée économiquement que dans une ville située à la frontière polonaise subissant un taux de 40% de chômage. Bon, le système français invalide cela puisque lorsqu'un spectacle marche il fait le tour des Centres dramatiques nationaux et des scènes nationales... Le cinéma également invalide cela, un film peut être vu par toute la planète. Mais il n'est pas vu de la même manière. J'ai ce sentiment que les mots ont plusieurs sens en fonction de qui les entend.

Vous dites être de « formation brechtienne », c'est-à-dire ?

L.-C. R. : Ça veut dire tout cela je pense ! Lorsque je suis arrivée au Conservatoire Ernst Busch en 1997, le conseil pédagogique ne comprenait que des hommes est-allemands, âgés d'une cinquantaine d'années, avec la même formation et la même expérience historique. Ils connaissaient Bertolt Brecht et Friedrich von Schiller sur le bout des doigts, mais pour eux Ariane Mnouchkine et Peter Brook n'appartenaient pas au théâtre. Débarquer dans ce cadre où tout ce qui m'avait bouleversé jusqu'alors n'était « pas considéré comme du théâtre » a créé plein de frottements, de bagarres. Je dis « formation brechtienne » car j'ai appris à l'école Ernst Busch à me servir de ce que j'appelle « les couverts brechtiens », ces outils d'analyse avec lesquels on s'attaque à une pièce, à une situation théâtrale. Cette formation influence l'approche que j'ai des textes. Avant de me laisser séduire par le son d'un texte, la première question que je me pose est celle de ce qui se passe. C'est ce qui constitue, à mes yeux, une différence fondamentale entre le théâtre français et le théâtre d'Europe de l'Est au sens large : ici, on est sensible à ce qui se dit, là-bas, à ce qui se passe. On définit le théâtre dans un rapport à la langue ici et là-bas dans un rapport à l'action.