



Dossier de presse

Alexander Zeldin

Prendre soin

Du 7 au 17 oct. 2025 Salle Koltès

Création au TnS Coproduction



Des hommes et des femmes de ménage intérimaires se retrouvent, chaque nuit, dans une boucherie industrielle. Entre les mailles de la précarité, elles et ils déjouent l'aliénation par des actes ordinaires : prendre un café, bavarder, lire des magazines. Le cycle se répète, sans s'écarter du cours normal des choses, jusqu'au point de bascule où ces êtres isolés se rapprochent — trop vite. Avec une sincérité brute et un humour noir, Alexander Zeldin nous raconte les histoires d'une classe invisible dans le premier volet de sa trilogie des *Inégalités*. Montrant la capacité des gens fragilisés par leurs conditions de travail à trouver le bonheur dans une situation extrême, l'auteur et metteur en scène britannique évoque les premiers moments du désir, de l'amitié et de la solidarité.

[ar] يرتاد عمال وعمالات التنظيف المؤقتون كل ليلة محل جزارة صناعية ووسط ظروفهم المعيشية المتردية، يحاول هؤلاء التغلب على العزلة من خلال القيام بأنشطة عادية: احتساء القهوة، والدراسة، وقراءة المجلات. ويتكرر معهم هذا الروتين اليومي دون أي تغيير يذكر، حتى وصل بهم الأمر إلى حدّ التقارب الشديد فيما بينهم

Suzy Boulmedais Responsable de la communication digitale et des médias
+33 (0)7 89 62 59 98 presse@tns.fr

Agence Plan Bey Relations avec la presse nationale
+33 (0) 1 48 06 52 27 bienvenue@planbey.com

Générique

[Texte et mise en scène]

Alexander Zeldin

[Avec]

Patrick d'Assumção – Philippe

Nabil Berrehil – Nassim

Charline Paul – Susanne

Lamya Regragui – Louisa

Bilal Slimani – Mahir

Juliette Speck – Esther

[Collaboration à la mise en scène] Kenza Berrada

[Scénographie et costumes] Natasha Jenkins

[Assistanat aux costumes] Gaïssiry Sall

[Lumière] Marc Williams

[Son] Josh Grigg

[Assistanat au son] Antoine Reibre

[Mouvements] Marcin Rudy

[Coach vocal] Hippolyte Broud

[Coordination d'intimité] Claire Chauchat

[Régie générale] Léo Garnier

[Régie lumière] Léo Garnier et Erwan Emeury

[Régie son] Victor Koeppel

[Régie plateau] Vincent Roussele

[Régie costumes] Noémie Reymond

[Direction de production] Marko Rankov

[Administration de production] Émilie Oudet

(Cyclorama)

Et l'équipe technique du TnS

[Régie générale] Antoine Guilloux, Marie-Lou

Poulain [Régie plateau] Alain Meilhac, Abdelkarim

Rochdi, Denis Schlotter [Machinistes] Jean

De Luca, Margaux Fabre [Régie lumière]

Christophe Leflo de Kerlau, Lou Paquis, Sophie

Prietz [Electricien] Justin Timmel [Régie vidéo]

Ludovic Rivalan [Régie son] Maxime Daumas,

Sébastien Lefèvre [Accessoires] Anne Joyaux,

Clothilde Valette [Habilleuses] Camille Fuchs,

Selma Kalt [Peinture décor] Anabelle Canon,

Laura Reboul [Régie des titres] Jean-Christophe

Bardeaux

Le décor et les accessoires sont réalisés par les ateliers du TnS.

[Production] Compagnie A Zeldin

[Coproduction] Théâtre national de Strasbourg; Fondazione Teatro Metastasio, Prato; Théâtre des Célestins; Le Volcan - Scène Nationale du Havre

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Avec le soutien de la Fondation Crédit Mutuel Alliance Fédérale pour les représentations surtitrées dans ta langue.

Durée : 1h30

Tous les jours à 20h sauf sam. 11 à 18h

Relâche dim. 12

♥ Spectacles dans ta langue

♥ في برعلا غللاب
[10 ربيع الثاني 11]

♥ ქართულად
[16 და 17 ოქტომბერი]

♥ In English every weekend
[10, 11, 16 and 17 Oct]

Fondation
Crédit  Mutuel
Alliance Fédérale

“Cette pièce parle de plusieurs choses : tout d’abord, de la capacité des gens les plus fragilisés à essayer de trouver du bonheur dans une situation extrême. Elle parle de la naissance et des premiers moments de l’amitié, du désir, de la solidarité. Et pourtant elle décrit ce qui me frappe comme une solitude très contemporaine : celle du temps où le travail est fragmenté et où il prend le dessus sur la vie privée (y compris chez ceux qui font des travaux ingrats et non qualifiés) lorsque, au nom de la productivité, les gens sont déplacés dans une grande ville tels des pions sur un échiquier. Prendre soin n’essaie pas de rendre les choses « propres » ni de les présenter joliment déguisées comme le théâtre sait parfois le faire. Il n’y a pas de lumières, pas de musique. C’est plutôt une occasion de jeter un regard, un vrai regard sur des vies de galère. C’est ce regard qui, en fin de compte, a quelque chose à nous dire, à nous tous.”

Alexander Zeldin

Entretien avec Alexander Zeldin

Quelle est ton intuition de départ pour *Prendre soin* et comment as-tu trouvé les formes pour la déployer ?

L'intuition de départ, c'est aussi, sans doute, l'une des plus fortes que j'ai eues dans ma vie : l'idée que le théâtre, du moins comme je le voyais autour de moi, au fond, était infiniment moins radical que la vie elle-même. Le théâtre me semblait tellement plus prescriptif, plus rangé, plus tenu que la vie. Tu vas dans une salle de théâtre, tu t'installes confortablement dans un fauteuil et tu regardes une « fiction ». Or, après le cinéma, après la photographie, après la crise de la narration dans le roman, ce que pouvait nous donner le théâtre, j'ai l'impression que nous n'avions pas osé le prendre. Et c'est pour cela que j'ai cherché une forme de réalisme qui serait à même de restaurer la dignité de la vie, du réel — en commençant par les ressentir de manière si possible charnelle et en allant un peu à l'encontre de la « bonne narration ». Je crois que c'est l'objectif de toute création artistique : donner à voir avec un point de vue singulier qui permette de sentir la réalité, tant dans sa dimension physique et charnelle, que spirituelle.

Au début, et pendant plusieurs années, je n'avais pas d'argent pour faire des pièces, donc je créais dans des salles gérées par des centres communautaires et je jouais avec des étudiant-es, des non professionnel·les dans des cadres plus proches de la formation ou l'action culturelle, etc. Ce n'était pas par intention artistique uniquement, c'était par nécessité, ou plutôt la nécessité à donner corps à la conviction. De nombreux financements de la culture en Angleterre, à cette époque, étaient axés sur la transmission, l'action culturelle et non la création. Mais cela m'a aidé à trouver une manière de faire du théâtre. Par exemple, je n'avais pas de lumières, à l'époque, et c'était très bien car je ne voulais pas que le public puisse se cacher. Il faut que le public fasse partie de l'expérience théâtrale. Et à ce titre, il me semble nécessaire de penser constamment les significations que l'on peut donner au « quatrième mur » [ndlr — écran imaginaire qui sépare les acteur·ices des spectateur·ices et fait reposer la représentation théâtrale sur une illusion volontairement partagée].

Mon intuition de départ était donc intime et politique : intime, en tant qu'elle s'ancrait dans la solitude, la

recherche de l'amitié... Je vivais à Londres, sans beaucoup d'argent et n'arrivant pas à percer dans le milieu théâtral; je me promenais dans cette ville, marquée par la violence sociale et la solitude, et je me sentais assez seul. Cette sensation, précisément, a rejoint ma conscience politique. C'est pourquoi j'ai voulu montrer les gens qui formaient la main-d'œuvre de ce qu'on appelait à l'époque, en Angleterre, « les nouveaux métiers ». On prétendait alors faire baisser le chômage en créant de l'emploi mais, ce n'était pas de l'emploi, c'étaient juste des heures. Je me rends compte que le travail intérimaire a gagné du terrain en France, aussi. Pourtant, le statut d'intérimaire, ne serait-ce que du point de vue de la dignité de la personne, c'est déjà très violent : même si le recours à cette main-d'œuvre est utile pour la société, c'est quand même très dur de dire à des gens qu'ils ne serviront qu'un temps, c'est les insérer dans une temporalité précaire et leur enlever un point d'appui sûr dans la vie. Cela génère un profond sentiment — et une situation objective — d'insécurité que j'ai voulu donner à voir à travers cette forme d'écriture, cette sorte d'hyperréalisme que j'ai aussi développé dans la mise en scène.

La forme artistique relève finalement moins d'un choix que d'une nécessité, à la fois économique et morale. D'abord, je n'avais pas les moyens de faire autrement, et ensuite, je me disais « mais pourquoi s'évertuer à cacher la réalité ? ».

***Prendre soin* (2025) est une recreation en français de *Beyond Caring* (2014). Qu'est-ce que tu penses de cet écart temporel entre les deux ? Quels effets a-t-il produit sur ta création ?**

Cette distance temporelle me donne la chance de pouvoir séparer mon travail d'auteur de celui de metteur en scène et de venir à la pièce avec distance; parce que je suis d'abord auteur, puis metteur en scène. J'affectionne tout

particulièrement cette pièce, *Beyond Caring*, parce qu'elle contient des éléments importants qui traduisent ce que je veux faire au théâtre et dans l'écriture, le regard que je veux porter sur le monde.

Beaucoup de choses ont changé entre *Beyond Caring* et *Prendre soin*, à commencer par les conditions matérielles dans lesquelles j'ai créé la pièce et qui étaient, comme je l'ai dit, très simples. Nombreux sont celles et ceux qui travaillaient avec moi sur cette pièce et dont les existences se rapprochaient des conditions de précarité dans lesquelles la pièce avait justement été créée. À commencer par le lieu de création, qui était un lieu temporaire à l'époque, situé près d'un hangar où les gens travaillaient de nuit, coupant des légumes à la chaîne pour un restaurant.

Beyond Caring, c'est aussi le début d'une trilogie que j'ai intitulée « Les Inégalités » [ndlr — voir encadré] et qui survient dans une époque gouvernée par une idée force, celle de l'austérité. En gros, ce que sous-tend cette notion dans la bouche de ceux qui l'emploient, c'est qu'une certaine partie de la population est à blâmer pour les maux et les souffrances de la majorité.

Mon constat, c'est que dix ans plus tard, on ne s'est pas éloignés de cette réalité. On s'est plutôt retranchés à l'intérieur. Tout esprit de solidarité, de communauté, s'est effiloché avec l'espoir d'un monde meilleur. Il y a une vraie déconnexion par rapport à ce que signifie le fait même d'être humain qui ne fera que redoubler de force avec les IA [ndlr — intelligences artificielles].

Maintenant que je peux regarder la pièce avec un œil de metteur en scène, je me dis que c'est une pièce très pertinente pour notre temps. J'ai désormais une distance agréable avec ce texte rédigé par le jeune homme de vingt-sept ans que j'ai été. Je voulais aller à l'encontre de tout ce que je voyais au théâtre, c'était le bon âge pour faire cela et aussi, du fond des difficultés, on peut pêcher de bonnes trouvailles artistiques.



© Jean-Louis Fernandez

Lors de la préparation de *Beyond Caring*, tu as fait le choix de t'immerger dans le monde professionnel sur lequel tu écrivais, un peu comme le ferait un sociologue réalisant son enquête de terrain. Peux-tu nous raconter cette expérience ?

Oui, bien sûr. Pour l'observation, je m'y suis pris de deux façons : dans un premier temps, en espion — je ne disais rien, mais dans cette configuration, je n'ai pas été embauché je ne voulais pas prendre le travail de quelqu'un ; puis, j'ai proposé de faire le travail en expliquant qui j'étais.

L'immersion dans le monde professionnel, cela permet de collecter des anecdotes précises ; mais j'ai aussi fait appel à plusieurs personnes dont c'était le métier et qui venaient assister aux répétitions, notamment quand j'ai joué la pièce à Chicago, nous avons collaboré étroitement avec le Chicago Workers Collaborative [ndlr — syndicat basé à Chicago qui fournit un soutien, notamment juridique, aux travailleur-ses précaires.] Et puis, les acteurices, lors de la toute première création, avaient des boulots alimentaires et ils partageaient leur expérience à travers des récits qui ont contribué à nourrir mon écriture. Deux d'entre eux, à l'époque, travaillaient dans un supermarché ; et l'une des actrices avait été femme de ménage. La réalité des conditions de travail n'était pas si lointaine pour l'équipe : d'ailleurs, quand ce n'était pas eux qui exerçaient ces métiers, c'étaient leurs proches, des membres de leur famille. J'ai aussi collaboré de manière très étroite avec le tissu associatif, avec la Latin American Association à Chicago et le syndicat Unite à Londres. Toutes ces personnes qui luttent font partie du monde que décrit Ken Loach, c'est un univers et une tradition de réalisme social très riche en Angleterre. Ma création s'en nourrit : pour moi, au fond, l'axe principal consiste à explorer la recherche du bonheur, entravée par la violence sociale. J'y ai consacré dix ans de ma vie et les trois pièces qui forment

le triptyque des inégalités. Quand je parle de bonheur, cela implique aussi la sécurité, le droit à la tendresse, ce n'est pas seulement le bonheur.

En dix ans, je constate que la violence sociale est toujours aussi présente. Lorsque nous avons créé la pièce, j'avais encore un espoir de changement social, même si ce n'est pas la fonction de l'art. Cette création avait suscité de l'intérêt en dehors des frontières du théâtre ; elle avait généré un vrai débat dans le champ politique, qui était très intéressant à observer. Il y a eu un moment d'espoir qui s'est totalement écroulé en moi. Je ne pense plus vraiment que le point de vue utopiste soit utile et responsable au théâtre.

Est-ce que tu penses que le théâtre peut nous donner une intelligence du monde social propre, qui échapperait à d'autres lectures, comme celle des sciences sociales ?

En fait, le théâtre a toujours produit un discours sur le monde social, il a toujours été à l'intérieur du monde social et a cherché à le rendre intelligible, d'une autre manière que le ferait la sociologie, bien sûr. Le théâtre traverse le social et, en même temps, il va tellement plus loin, il permet d'incarner les choses : pour moi, les concepts de la sociologie ou de la psychanalyse sont intéressants mais limités ; ils fournissent des cadres limitants. Le théâtre permet non seulement d'éclairer certaines réalités mais il nous donne aussi une voie d'accès au mystère, à une dimension qui relèverait davantage de la spiritualité.

Aussi, je ne m'intéresse pas au documentaire, même en tant que forme artistique. Plutôt que documentaire, mon théâtre est documenté parce que je fais beaucoup de recherches, je m'imprègne d'un monde et j'essaie de le comprendre de manière sensible. Mais ça, c'est normal, je ne suis pas le seul à faire ainsi. J'essaie d'articuler un point de vue sur la réalité, ça peut sembler très modeste mais c'est une tâche

immense de pouvoir faire cela avec clarté, originalité, précision, et sans trop d'orgueil intellectuel ou pire artistique, ni de se donner trop d'importance. C'est un métier. En parler de manière très intellectualisée est un peu gênant pour moi. Tout ce que j'ai à dire est dans la pièce.

As-tu l'impression d'inscrire ta création dans une lignée spécifique ?

Je veux être seul et libre dans l'exercice de mon art mais, bien sûr, toute personne a un lien avec ce qui l'entoure. Ma création peut entrer en résonance avec un théâtre de la réalité, très présent dans l'écriture anglo-saxonne des quinze dernières années. Je pense par exemple aux textes de l'autrice Annie Baker, peu connue en France, alors que c'est probablement l'une des autrices les plus importantes de ma génération. Et puis, en Angleterre nous avons une riche histoire de réalisme social.

Écris-tu toujours en anglais ?

Non, j'ai écrit *Une mort dans la famille* en français, et c'est moi qui ai traduit le texte en anglais. J'apprécie cette position d'entre-deux. Pour *Prendre soin*, j'ai traduit *Beyond Caring* en français puis l'ai retravaillé à la suite des premières lectures avec les acteur·rices.

Qu'est-ce qu'implique le passage d'une langue à l'autre, de l'anglais au français. Le geste de la traduction affecte-t-il ta dramaturgie ?

Ce n'est pas la première fois que je joue la pièce dans d'autres pays que l'Angleterre, elle a été jouée par d'autres troupes et d'autres metteur·ses en scène ont choisi de la travailler, en Grèce, en Italie, en Roumanie, au Portugal et aussi au Royaume-Uni... À Chicago, également, et à la Schaubühne à Berlin. Il y a eu de nombreuses versions de

cette pièce. Mais, pour moi, le passage à la langue française est particulièrement pertinent parce que c'est la langue que je maîtrise le mieux, à l'exception de l'anglais qui est ma langue maternelle. Cela affecte ma dramaturgie dans la mesure où la langue que l'on parle organise le monde. Le grand don que j'ai eu dans ma vie est de parler plusieurs langues. C'est une grande chance et un privilège.

Pourquoi et comment travailles-tu avec des acteurs non professionnel·les ?

C'est une question difficile pour moi, parce que je n'ai jamais pensé à elles et eux comme des non professionnel·les. Pour moi, du moment où je les paye, ce sont des professionnel·les comme les autres. Alors, oui, il est arrivé que je prenne des personnes qui n'avaient jamais joué auparavant.

Ma pratique du théâtre est toujours allée de pair avec une pratique de la formation dans des ateliers qui s'adressaient à des non professionnel·les. Ce ne sont pas des concepts ou des théories établies *a priori*.

Je n'ai pas eu le luxe de me poser la question de qui est professionnel et qui ne l'était pas : si un tel ou une telle peut jouer, alors je me disais : « OK je vais faire une pièce avec eux ». Par exemple, Hind, la femme soudanaise qui a joué dans *Love*, était une personne incroyablement douée mais elle ne pouvait jouer que dans une certaine amplitude ; or, comme j'essaie d'écrire des pièces exigeantes, parce qu'elles sont très précises, elles s'apparentent à des partitions et ne reposent pas sur la seule identité des interprètes. Pour ces raisons, étroitement liées à mon regard et à mon écriture, je ne crois pas qu'un·e non professionnel·le soit en mesure de faire ce qu'un·e acteur·ice formée dans le métier peut faire au théâtre. En revanche, ce que je trouve essentiel pour la survie du théâtre, c'est d'avoir une profonde richesse et diversité dans qui joue. Mais ce n'est que mon point

de vue. Et comme je l'ai dit, je ne suis ni unique, ni spécial. Le parcours pour devenir metteur en scène consistant à travailler avec les communautés et dans l'action directe est assez courant au Royaume-Uni, ou du moins l'était-il lorsque j'ai commencé.

Mais tu as fait le choix d'épouser cette nécessité. Tu aurais pu, face à ces contraintes, chercher à les déjouer au fur et à mesure, en gagnant de l'expérience...

Oui, mais au fond, je me suis senti bien dans ces contraintes. J'ai beaucoup travaillé dans les écoles, j'ai fait six pièces avec des jeunes entre 15 et 22 ans, qui n'ont jamais été jouées. J'ai aussi créé un groupe avec des personnes sourdes et une formation pour les acteurs qui n'ont pas l'argent pour apprendre le métier. Ces activités, essentielles pour mon art, je les ai réalisées par défaut et par nécessité, parce que je n'arrivais pas à être metteur en scène dans le soi-disant monde institutionnel et officiel, que j'ai rejoint ensuite.

Quels sont tes projets à venir ?

Je réécris *Une mort dans la famille* en anglais, parce que la pièce va être jouée à Londres. Et j'écris aussi un nouveau texte pour le théâtre.

Quelles sont les œuvres marquantes que tu as découvert récemment ?

L'autrice importante dont j'ai découvert les œuvres ces dernières années et que je recommande, c'est Agota Kristof.

J'ai aussi vu et lu des pièces formidables récemment, notamment lors d'un récent voyage à New York, en particulier *Stereophonic* de David Adjmi et *Purpose* de Brandon-Jacobs Jenkins.

Propos recueillis à Paris, le 13 août 2025,
par Najate Zouggar - Théâtre national
de Strasbourg



© Jean-Louis Fernandez

“On va dans les lieux, au plus près des gens et de leur quotidien.

Pour Prendre soin, je n’ai malheureusement pas pu avoir accès aux abattoirs. On a emprunté des détours, en allant notamment dans une école de boucherie à Paris. On a rencontré des intérimaires et les acteur·rices ont fait le ménage. Tous les jours, ils et elles se levaient à 6 heures du matin et travaillaient sur différents sites.”

Kenza Berrada

Entretien avec Kenza Berrada

Kenza, tu es collaboratrice à la mise en scène sur *Prendre soin*. Est-ce que tu peux nous décrire ton travail et ses particularités ?

Je connais Alexander [Zeldin] depuis un peu plus de dix ans. Au départ, il m'avait demandé de travailler avec lui pendant des ateliers ; le premier se déroulait d'ailleurs au TnS.

À travers ces ateliers, j'ai pu mieux connaître sa méthode de travail et sa vision — une vision très particulière et qui lui est très propre, issue de la tradition de Peter Brook. Récemment, j'ai collaboré sur la pièce *Une mort dans la famille*, que l'on avait créée au théâtre de l'Odéon. En amont, disons un an et demi avant la première, Alexander m'avait passé un coup de fil et a dit : « je voudrais faire ça : écrire un spectacle sur la fin de vie ». Évidemment, j'étais partante. À ce stade, mon travail consiste à effectuer des recherches pendant à peu près un an sur ce milieu-là.

Pour *Prendre soin*, c'est le même processus créatif qui commence par de la recherche (littéraire, documentaire, filmographique, cinématographique, radiophonique, etc.) mais qui implique aussi des rencontres humaines, c'est-à-dire que je dois trouver des personnes

qui ont un lien avec le monde exploré : celui du travail intérimaire ou du ménage, etc. Il est fondamental d'adapter la pièce au contexte français qui n'est pas tout à fait comparable au modèle anglais, américain ou allemand.

Après ce temps de recherche, il y a une deuxième phase, celle de l'immersion. On va dans les lieux, au plus près des gens et de leur quotidien. Pour *Prendre soin*, je n'ai malheureusement pas pu avoir accès aux abattoirs. On a emprunté des détours, en allant notamment dans une école de boucherie à Paris. On a rencontré des intérimaires et les acteur·rices ont fait le ménage. Tous les jours, ils et elles se levaient à 6 heures du matin et travaillaient sur différents sites.

Je m'occupe aussi du casting et c'est une grosse partie du travail. On ne fait pas passer d'auditions individuelles. Ce sont des auditions par groupe sous forme d'ateliers. Les ateliers durent entre une heure et trois heures. Pour un seul personnage, on rassemble plusieurs acteur·rices et on travaille à partir de scènes existantes et d'improvisation. À partir de là, on voit et on revoit certaines personnes. Pour *Une mort dans la famille*, on travaillait avec autant d'amateur·rices que de profession-

nel-les et il fallait trouver des personnes qui avaient au moins 80 ans, ça allait de 83 à 92 ans mais aussi des adolescents.

Pour *Prendre soin*, Alexander voulait travailler exclusivement avec des professionnel-les parce c'est une partition extrêmement précise et technique. Il faut donc avoir l'habitude de la scène. Ce n'est pas anodin d'avoir choisi une actrice et deux acteurs qui sont d'origine maghrébine ainsi qu'une actrice noire, c'était important pour nous parce que ce sont les minorités ethniques qui assument ces métiers du soin, du nettoyage, etc.

Enfin, très concrètement, j'ai la charge de l'organisation ce qui implique de réfléchir en amont à ce qu'on fait pendant les répétitions, d'être réactive sur le temps de répétitions pour percevoir les moments qui nécessitent plus de travail que d'autres. Comme on se connaît depuis très longtemps, avec Alexander, il n'a pas besoin d'être là tout le temps. Par exemple, en répétition, il peut arriver à la fin pour se concentrer plus particulièrement sur la direction d'acteur-rices. Natasha [Jenkins, scénographie et costumes] et moi, on va débayer tout le terrain technique. Evidemment, il me fait confiance sur la direction d'acteur car je vais en tournée avec eux et je leur fais des notes tous les soirs.

J'échange aussi, en privé, avec elles et eux pour assumer un rôle, disons, d'accompagnatrice. Pendant les répétitions, je relève ce qui fonctionne et ce qui fonctionne moins, je fais des propositions. On peut dire que je suis véritablement dans un échange en flux tendu avec Alexander et aussi avec Natasha, qui a un rôle très important, parce qu'elle était là au tout début de la création de cette pièce.

Est-ce que tu peux nous raconter ton propre univers artistique, et comment il s'articule à celui d'Alexander ?

Personnellement, je travaille beaucoup à partir de récits existants. Par exemple,

pour *Boujloud (l'homme aux peaux)* que je joue les 11 et 12 octobre prochains à l'Odéon (17^e), j'ai réellement été à la rencontre de femmes de ma génération pour leur poser la question de ce que c'était, pour elles, le consentement, et donc à partir de là je crée une histoire.

Ce qui m'intéresse, dans le théâtre, c'est le lien entre ces mythes et des récits très contemporains. Je fais une généalogie de la violence, en m'intéressant aux abus sexuels et au silence qui les entoure. Je procède, en quelque sorte, comme une anthropologue.

L'aspect performatif me touche particulièrement : ce qui m'intéresse, c'est vraiment d'explorer comment on met en danger notre corps au plateau et comment interagissent différents corps qui ne se connaissent pas. C'est notamment la raison pour laquelle je travaille avec une chorégraphe africaine qui s'appelle Elsa Wollaston. Avec elle mais aussi avec Annabelle Chambon et Cédric Charron (chorégraphes et danseurs) je peux vraiment m'ancrer dans la corporalité du plateau.

Mais, comme le fait Alexander, ça passe aussi beaucoup par des exercices. Énormément d'exercices. L'enjeu est de créer une connexion entre les acteur-rices au plateau, avant même qu'ils et elles ne commencent à jouer et à dire le texte.

En ce qui concerne ma prochaine création, *Paradis Plage (une vie comme dans du miel)*, programmée pour la saison 26-27 au TnS, je raconte une famille marocaine. C'est l'histoire d'une mère déchirée entre ses deux enfants. Pour le casting, j'ai choisi des personnes qui ont grandi, qui ont vécu au Maroc – ou vivent encore au Maroc, pour certain-es – ou en Tunisie. Je voulais qu'ils et elles ressentent dans leur chair, dans leur corps, cette connaissance de la famille et ce contexte spécifique, tout simplement. Le travail sonore est aussi essentiel pour moi, je travaille toujours avec la même créatrice qui s'appelle Kinda Hassan qui est libanaise. C'est important pour moi de travailler avec une femme qui a grandi dans un pays

arabe et qui ressent précisément les significations de la présence du corps féminin dans un espace public. Pour l'instant, mon travail explore le sentiment d'oppression, que ce soit dans l'espace intime ou dans l'espace public et il est important que ces sensations-là soient aussi retranscrites de manière sonore.

Propos recueillis au TnS, le 1^{er} octobre 2025, par Najate Zouggari

La Trilogie des Inégalités

Alexander Zeldin est l'auteur d'une trilogie, inédite en français, qui s'intitule *Les Inégalités*. Cette œuvre inclut trois textes : *Beyond Caring* [*Prendre soin*], *LOVE* et *Faith, Hope and Charity*.

Le recueil a été publié en anglais, en 2022, aux éditions Methuen Drama.

— Dans la première pièce, *Prendre soin*, des agent-es d'entretien nettoient une boucherie industrielle la nuit.

— La deuxième partie de la trilogie, *LOVE*, se déroule à Noël dans un refuge d'urgence pour des personnes récemment devenues sans abri. Ce volet a la particularité d'avoir fait l'objet d'une adaptation cinématographique réalisée par Alexander Zeldin lui-même pour la BBC, Cuba Pictures et le National Theatre en 2018.

— *Faith, Hope and Charity*, qui clôt l'ensemble, se déroule dans un centre communautaire dirigé par Hazel, une femme courage d'une soixantaine d'années. Malgré les fuites et la pluie qui s'infiltre par le toit, elle persiste à cuisiner pour toutes celles et ceux qui ont besoin d'un repas chaud mais, aussi, d'être ensemble et de faire société.

Biographie

Alexander Zeldin



© James Hill

Alexander Zeldin est un auteur et metteur en scène britannique de théâtre et de cinéma dont les œuvres ont été jouées dans 16 pays et présentées dans les plus grands festivals artistiques internationaux.

En 2024, il a été nommé Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture en France.

Ses œuvres théâtrales en tant qu'auteur et metteur en scène comprennent *Prendre Soins*, au Théâtre national de Strasbourg et en tournée en France et en Europe, *The Other Place* au National Theatre de Londres; *The Confessions*, une production de la A Zeldin Company/Compagnie A Zeldin, au National Theatre de Londres, au Festival d'Avignon, à l'Odéon Théâtre de L'Europe et en tournée internationale; *Faith, Hope and Charity, LOVE* au National Theatre de Londres et en tournée internationale; *Beyond Caring* au Hackney Yard, au National Theatre de Londres, au Lookingglass Theatre de Chicago et actuellement à l'affiche de la Schaubühne de Berlin; et *Une mort dans la*

famille à l'Odéon Théâtre de L'Europe et en tournée internationale.

Au cinéma, il a notamment réalisé l'adaptation de sa pièce *LOVE* pour la BBC.

Il a reçu le Quercus Trust Award, la bourse de la Arts Foundation au Royaume-Uni et sept nominations aux Drama Desk Awards pour *LOVE* au Park Avenue Armory de New York.

Alexander Zeldin a été sélectionné par la Schaubühne comme artiste à l'honneur pour son Festival international FIND 2024.

En 2019, il a créé sa propre compagnie de théâtre, A Zeldin Company, afin de produire ses œuvres au Royaume-Uni. En 2022, il a fondé la Compagnie A Zeldin en France, pour ses mises en scène en France et en tournées internationales.

Tournée

7 – 17 octobre 2025 : Théâtre National de Strasbourg

23 – 26 octobre 2025 : Teatro Metastasio, Prato [Italie]

30 – 31 octobre 2025 : Teatro Due, Parme [Italie]

12 – 13 novembre 2025 : Le Volcan – Scène Nationale du Havre

23 – 24 novembre 2025 : Crossroads Festival, Prague [Tchéquie]

5 – 6 décembre 2025 : De Singel, Anvers [Belgique]

11 – 12 décembre 2025 : Théâtre Populaire Romand, La Chaux de Fonds [Suisse]

26 – 28 février 2026 : Culturgest, Lisbonne [Portugal]

18 – 22 mars 2026 : Les Célestins, Lyon

4 – 12 juin 2026 : : Théâtre de la Ville – Les Abbesses, Paris, dans le cadre de Chantiers d'Europe



1 avenue de la Marseillaise
67005 Strasbourg Cedex
+33 (0)3 88 24 88 00
accueil@tns.fr

Suzy Boulmedais
Responsable de la
communication digitale
et des médias
+33 (0)7 89 62 59 98
presse@tns.fr

Plan Bey (Paris)
Relations avec la presse
nationale et internationale
+33 (0)1 48 06 52 27
bienvenue@planbey.com