

Être respectueux  
de la littérature,  
c'est respecter  
sa sauvagerie.  
Vouloir la transformer  
en « décoration sociale »  
c'est, au contraire,  
la trahir.

- Jeanne Balibar -

**Bajazet, en considérant  
Le Théâtre et la peste**

**TNS** Théâtre National de Strasbourg



**MAILLON**

THÉÂTRE DE STRASBOURG  
SCÈNE EUROPÉENNE

Saison 21-22

# Entretien avec Jeanne Balibar

Tu as joué dans plusieurs spectacles mis en scène par Frank Castorf, notamment en allemand à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlin [qu'il a dirigée de 1992 à 2017]. Tu retrouves aussi, dans *Bajazet, en considérant Le Théâtre et la peste*, Claire Sermonne et Jean-Damien Barbin, avec qui tu jouais en français dans *La Dame aux camélias*, créée en 2012 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Comment est née l'idée de vous réunir dans cette nouvelle création en français ?

Je crois que c'est né, justement, pendant le travail sur *La Dame aux camélias*, ou en tout cas quand nous avons créé à Berlin le spectacle sur Molière et la relation des artistes au pouvoir [*Die Kabale der Scheinheiligen. Das Leben des Herrn de Molière* ; en français : *La Cabale des dévots. Le Roman de monsieur de Molière* de Boulgakov, spectacle créé à la Volksbühne en 2016 et en France au Festival d'Avignon 2017]. Jean-Damien [Barbin] répétait à Frank Castorf «ce serait extraordinaire, un travail de toi sur Racine». Frank connaissait Racine – il a une connaissance encyclopédique du théâtre,

des formes et des auteurs – mais il ne voyait pas *a priori* ce qu'il pouvait avoir à faire avec ce théâtre. En Allemagne, Racine est considéré comme un théâtre artificiel et formaliste, totalement français et ne pouvant pas du tout intéresser les Allemands. Il y a pourtant eu un grand admirateur de son écriture, Schiller, qui a fait une très belle traduction de *Phèdre* en prose. C'est la seule pièce qui est parfois montée. Frank trouvait l'écriture de Racine très belle, alors l'idée qui lui avait semblé bizarre au début a cheminé petit à petit.

J'avais déjà fait neuf spectacles en Allemagne avec Frank, j'avais envie de rejouer en français avec lui. Quand j'ai su qu'Hortense Archambault prenait la direction de Bobigny [MC93 – maison de la culture de Seine-Saint-Denis], je l'ai appelée pour lui demander ce qu'elle pensait de la création d'un spectacle de Castorf en français, avec Jean-Damien, avec Claire. J'ai appelé de même Marie Colin du Festival d'Automne et Vincent Baudriller du Théâtre Vidy-Lausanne – des partenaires évidents. Tout le monde était très enthousiaste. Par la suite, Vincent Baudriller a pris les rênes de la production en partenariat avec Hortense et Marie.

Jean-Damien pensait à *Bérénice*. J'ai suggéré à Frank de lire aussi *Bajazet* et *Athalie*, qui sont les pièces les plus politiques de Racine – il ne les connaissait pas et j'étais sûre qu'elles lui plairaient,

ce qui a été le cas. Il a choisi *Bajazet*, pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'*Athalie* est la même histoire que *Judith* de Hebbel, qu'il a mis en scène à la Volksbühne en 2016, il n'avait donc pas envie de monter une seconde fois la même fable. Ensuite, il y avait le désir de Jean-Damien de travailler autour de la relation amoureuse chez Racine. Frank souhaitait respecter cela et, s'il ne faisait pas *Bérénice*, choisir une pièce où l'amour était un élément central. Enfin, il y avait dans *Bajazet* un rôle important pour Claire.

Frank monte toujours des pièces avec une exigence d'équilibre : dans ses spectacles, personne n'a de « petit rôle ». Mettre des textes en regard est une tradition de la dramaturgie germanique mais c'est aussi, dans son cas, le souci qu'aucun comédien n'ait une petite partition. Dans *Bajazet*, il y avait déjà une partition forte pour Claire, Jean-Damien et moi. Pour Mounir et Adama, il a créé des partitions fortes à partir d'un matériau de base moins égalitaire. Dans tous ses spectacles, il rééquilibre les temps de présence en scène des acteurs.

C'est de ce principe qu'est venue l'idée de mettre en regard Racine et Artaud ?

Non. Dès le début, Frank avait dit « si je travaille sur Racine, ce sera en combinaison avec Artaud ».

Il a toujours pensé qu'il y a une filiation presque double : Artaud fils de Racine – par le classicisme de la langue, la violence des passions – et Racine fils d'Artaud, à la manière dont l'entend Pierre Bayard [professeur de littérature française et essayiste], qui renverse les logiques temporelles. De l'un à l'autre, il y a une traversée de la culture française, cet alliage de l'hyper brutalité et physicalité des rapports de passion, de pouvoir, avec un extrême domptage de la langue par le classicisme rhétorique et prosodique. Ce mélange existe chez Racine comme chez Artaud.

Dans le système français, il faut formuler les propositions deux à trois années à l'avance. Ce n'est pas le cas en Allemagne, et encore moins pour Frank à la Volksbühne, avec la politique de n'avoir ni abonnement ni programme, pour conserver une complète liberté d'improvisation – c'était un pari fou, mais qu'ils ont réussi. De fait, Frank n'est pas du tout habitué à déterminer deux ans à l'avance ce qu'il veut faire, ce n'est pas son mode de fonctionnement. Il avait alors annoncé qu'il couplerait *Bajazet* avec *Le Théâtre et la peste* d'Artaud.

Mais entretemps, nous avons créé *La Vie de Galilée* de Brecht au Berliner ensemble et il a eu envie – à cause de la présence de la peste dans la pièce – d'y introduire *Le Théâtre et la peste*. C'était un

« Frank monte toujours des pièces avec une exigence d'équilibre : dans ses spectacles, personne n'a de "petit rôle". »

couplage à l'inverse de ce qu'il fait avec *Bajazet* : un alliage des contraires - le théâtre de Brecht et celui d'Artaud sont, à un même moment historique, aux antipodes. Alors que le couple Racine et Artaud relève, à deux époques éloignées, d'une proximité. Comme Frank venait d'utiliser ce matériau d'Artaud - j'avais notamment beaucoup de texte du *Théâtre et la peste* dans ce spectacle -, il n'a plus voulu repartir de là car il ne fait jamais deux fois la même chose. Au final, on se retrouve donc avec ce titre bizarre : *Bajazet, en considérant Le Théâtre et la peste*, alors que le spectacle ne considère pas du tout cet écrit d'Artaud... Mais il y a, à la place, ces textes sublimes du *Théâtre de Séraphin*, qu'aucun de nous ne connaissait, qui sont incroyablement parlants sur le genre, notamment le texte parlant de « neutre, féminin, masculin », avec lequel on commence. Le féminin, le masculin, la force et la faiblesse... C'est la question qui traverse *Bajazet* : qu'est-ce que le pouvoir ? Et le pouvoir d'une femme ?

Quand vous démarrez les répétitions, les partitions sont-elles déjà agencées ? Comment est-ce que le spectacle se construit ?

Frank travaille comme un shaman. Il a devant lui des textes qu'il a lus de nombreuses fois, avec des

passages soulignés. Il sait où sont les fragments de littérature qui l'intéressent. Quand on arrive en répétitions, il y a un flottement, il attend la révélation, il attend que l'inspiration lui arrive – vraiment comme dans un tableau où un rayon lumineux atteint un personnage – et, à un moment, ça vient, il est pris dans une sorte de transe créative pendant une heure, au maximum. Il fabrique quelque chose en indiquant des mouvements et les textes. Puis ça s'arrête. Ensuite, il élucide devant les acteurs ce qui vient de lui arriver – de lui arriver au sens propre : ce qui lui est venu pendant cette heure de création – et la manière dont il a ressenti ce qu'il fabriquait. Dans ce mouvement d'élucidation, qui succède immédiatement au moment d'inspiration, nous devons être très à l'écoute pour comprendre ce qui vient d'être construit.

Après, on reprend une fois – pour se remémorer les choses et pour qu'il apporte quelques corrections. Autant avant c'est un moment où la muse du théâtre descend parmi nous et met les choses en place dans une grande douceur et versatilité d'humeurs – versatilité au sens où toutes les humeurs peuvent passer, être accueillies : les clowneries, le tragique, tout. Autant le moment de la *wiederholung* est brutal, parce qu'on sait à peine le texte, on le perd, on ne se souvient plus de ce qu'on doit faire... Le mot veut dire « répétition »

mais, en l'occurrence, c'est l'unique fois où nous reprenons la scène. Au fond, on pourrait considérer qu'un spectacle de Frank Castorf se fabrique avec une seule répétition. Ensuite, la première représentation est aussi le premier filage.

Tout est filmé durant le travail. Nous, les acteurs, répétons 2h30 environ, mais après, les assistantes passent des heures à tout retranscrire – les déplacements, les actions, les paroles. Au fond, cela revient à fabriquer un texte du spectacle, minutieusement, avec les didascalies précises.

Pina Bausch travaillait comme ça. Il y a quelque chose qui est contemporain de la vidéo, pas au sens de l'arrivée des vidéos dans les spectacles mais comme outil d'enregistrement de la répétition. Sauf que je suis persuadée que Molière travaillait déjà comme ça. C'est ce que j'ai pensé dès la rencontre avec Castorf : les pièces de Molière ont été écrites de la même manière. Je reconnais le geste. La Grange ou quelqu'un d'autre devait noter dans un coin ce qui se passait sur le plateau, peut-être avec une écriture codifiée, comme celle de Laban pour la chorégraphie [Le chorégraphe et pédagogue Rudolf Laban a inventé la cinétographie Laban, un système d'écriture pour le mouvement, publié en 1928]. C'est comme ça que peut surgir, dans *Dom Juan*, une scène dans un patois peut-être entendu la veille, ou la visite d'un

créancier... C'est par la mise en théâtre que Molière écrit, et non seul à une table. Alors ce processus est contemporain de la vidéo mais je suis convaincue qu'il y a toujours eu des gens qui ont travaillé comme ça.

Cela signifie-t-il que vous répétez dans l'espace dès le début des répétitions ? Et en costumes ?

L'espace est conçu et en place. Castorf en a parlé avec Aleksandar Denic, le scénographe, et lui a laissé inventer l'espace. En ce qui concerne les costumes, chaque jour, Adriana [Braga Peretzki] fait des propositions. Soit il les prend et il s'en laisse inspirer, soit il n'en tire rien et lui demande de proposer autre chose.

Là aussi, c'est une manière d'enregistrer ce que le hasard de l'inspiration du jour a produit. La scène aurait été montée un autre jour, ce serait autre chose. C'est faire entrer les hasards de la vie dans la mise en scène.

Ce saisissement de l'instant, est-ce ce qui crée, quand on voit le spectacle, un tel sentiment de liberté et de vie sur le plateau ?

Je ne peux pas parler de ce que les gens voient ou ressentent. En tout cas, c'est comme ça que je travaille en scène aussi, avec l'état du jour, faire

« Le féminin,  
le masculin, la force  
et la faiblesse...  
c'est la question  
qui traverse *Bajazet* :  
qu'est-ce que le  
pouvoir ? Et le pouvoir  
d'une femme ? »

entrer l'état du jour, qui pourrait être un autre mais qui est la vérité de ce jour-là.

Dans le moment d'élucidation que tu évoquais, est-ce que vous parlez, avec Frank Castorf, de thématiques, des personnages, de recherche d'état dans le jeu ?

Rien de tout ça. Ce qu'il élucide est purement théâtral. Aussi paradoxal que ça puisse paraître, c'est ce qui fait que, par la suite, c'est évident et inépuisable à jouer. C'est comme quand on fait l'œil extérieur : tu observes un travail et tu mets à jour la nature de la situation. Il élucide pour lui-même et pour nous ce qui a été construit afin qu'on puisse le reproduire de façon active et délibérée. Au fond, c'est la spécificité même du théâtre qui est réfléchi à ce moment-là, parce que le théâtre est un art de la situation. Des monologues juxtaposés, avec un langage poétique, ou des jeux verbaux, ça peut être du théâtre comme ça peut ne pas en être. Ce qui fait la différence, c'est si cela construit une situation, une mise en relation - généralement conflictuelle mais pas forcément.

Qu'est-ce qui fait que ces situations permettent autant de changements de registre? Dans la construction née un jour spécifique, comment

arrivent à cohabiter des moments qu'on pourrait qualifier de lyriques avec une forme de trivialité ?

Cela part de sa conviction intime - qui n'est pas de nature intellectuelle, mais sensible et sensorielle - que la vie est quelque chose qui part dans tous les sens, qui parle dans tous les registres, et que toutes les grandes œuvres de théâtre rendent compte de ça. L'auteur chez qui on le voit de la manière la plus évidente, c'est Shakespeare - presque un cas d'école. C'est l'idée que toute grande pièce de théâtre est une œuvre de Shakespeare, d'une certaine manière, ou est *Faust* de Goethe. Elle renferme en elle tous les styles, parce qu'elle renferme en elle tous les états de vie. Et on voit bien que dans l'écriture de Racine ou de Corneille, qui a l'air si tirée au cordeau, il y a aussi de l'humour, de la brutalité, il y a de l'onomatopée presque africaine aussi bien que la géométrie des jardins de Le Nôtre... sinon, on ne pourrait pas parler de grande pièce.

Frank est profondément imprégné de la philosophie française, des années 60/70. Bien davantage qu'à la philosophie allemande de ces années-là, il est lié à la pensée de Foucault, Deleuze, Derrida. Il y a donc un travail qui s'opère avec la déconstruction, ce qui s'est appelé en Allemagne la *Stückezertrümmerungen*, c'est-à-dire la « mise



en pièces des pièces». Mais chez lui, c'est la déconstruction dans le sens de la pensée française de 1968. C'est comme dans *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa : «Il faut que tout change pour que tout reste pareil.» Il faut tout détruire pour, à travers ce bouleversement, trouver la fidélité. Le fait d'avérer toutes les multiplicités d'états de vie qu'il y a dans une littérature revient à lui être le plus fidèle possible. C'est ce qu'on voit dans ce Racine : il est incroyablement brutal, sauvage mais aussi extrêmement organisé. Castorf cherche, à travers l'écoute de sa propre barbarie, à trouver son point de fidélité le plus grand à l'œuvre, à la dramaturgie d'une œuvre de théâtre. Aussi paradoxal que ça puisse paraître, c'est le metteur en scène le plus fidèle aux textes que j'ai rencontré et, à mon avis, qui existe en Europe. À travers l'apparence de brutalité, de déchirement, il est infiniment respectueux de la littérature – la vraie. Être respectueux de la littérature, c'est respecter sa sauvagerie. Vouloir la transformer en «décoration sociale» c'est, au contraire, la trahir. Je pense que c'est un mouvement fort chez Castorf : respecter vraiment la littérature en luttant contre les gens qui la trahissent – ce qui veut dire en avérer le sauvage. «Faire du théâtre une parade sauvage», c'est ce que j'avais dit aux Césars quand j'ai voulu parler de lui. Rimbaud est la matrice de l'œuvre de Castorf :

c'est la parade sauvage contre le dévoiement bourgeois, contre les béquilles de l'ordre social, qui sont toujours des trahisons de la brûlure de l'être.

La relation de Castorf aux acteurs semble être un point central de son travail. Tu parlais de la volonté d'équilibrer les partitions, de son attention aux différentes propositions...

Je vais te dire une chose qui me semble très parlante. La mère de Frank venait d'une famille de gens du textile. En ce sens, ils s'inscrivent très douloureusement dans l'histoire de l'Allemagne; tous leurs amis étaient juifs. Sa mère dessinait très bien et aurait voulu être styliste. Elle était inscrite dans une école de mode à Paris, qu'elle allait rejoindre. La guerre a anéanti ce projet. Cela se retrouve dans l'œuvre de Frank : son attention au style, aux costumes, est tout à fait unique. Et surtout, il crée pour chaque personne une partition «sur mesure», loin du prêt-à-porter ou du prêt-à-penser. Là, tout est dit : en effet, tout vient des acteurs, de ce que leurs corps racontent, ce que leurs corps lui envoient comme signaux, conscients ou inconscients, ce par quoi ils sont traversés.

**Jeanne Balibar**

Entretien réalisé par Fanny Mentré,  
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,  
le 21 février 2020 à Annecy

# Entretien avec Jean-Damien Barbin

Merci beaucoup, cher Jean-Damien, d'accepter de répondre à mes questions dans cette période où les théâtres sont à nouveau fermés au public... Faire cet entretien, c'est aussi penser qu'ils vont rouvrir et que l'on s'y prépare...

Pour nous, l'histoire est un peu faite, même si elle doit continuer à se faire. Je pense surtout à nos jeunes camarades, qui débütent dans la vie artistique, certains sont dans des difficultés terribles, c'est très préoccupant.

Dans cette période compliquée pour nous toutes et tous, il faut de la sagesse, ne pas parler à tort et à travers... Si tu écoutes le message sur mon répondeur, tu as un beau début d'entretien [ce que j'ai fait, voici le message d'annonce : «La douceur de n'avoir rien à dire, le droit ne n'avoir rien à dire, ce sont les conditions pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit.»]

C'est une belle phrase du cher Gilles Deleuze, et j'ai essayé de l'appliquer depuis neuf mois. Dans cet état d'esprit, je te remercie de revenir vers moi et je vais essayer de répondre à tes questions avec, je l'espère, justesse. J'avais écrit un texte sur Frank quand nous avons joué *La Dame aux camélias* [en 2012, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe]. J'avais donc commencé à décrypter ce qui me fascinait dans son travail, comment nous avons pu nous reconnaître, nous assembler, nous aimer, nous détester, nous célébrer... parce que j'ai une passion pour cet homme.

Lors de l'entretien que j'ai eu avec Jeanne, elle m'a dit que c'est toi qui as suggéré à Frank Castorf de mettre en scène une pièce de Racine. Saurais-tu dire pourquoi tu avais ce désir ?

C'est beaucoup dire que j'ai influencé la décision de Frank, il l'a prise lui-même, c'est son choix artistique. Je pense qu'il faut contextualiser cette conversation où j'ai exprimé mon désir de jouer Racine avec Frank – et avec Jeanne, car elle est essentielle. Il y a, à la Volksbühne, un endroit, la «Kantine», où se retrouvent toutes les équipes artistiques, le personnel du théâtre, tout comme le public qui vient manger à l'entracte. C'est un lieu admirable, de partage, de réflexion, on s'y retrouve

après la représentation pour parler dans un esprit tout à fait libre, ouvert – et souvent avec quelques boissons euphorisantes –, la soirée peut se terminer par des chants, tout le monde est très doué en ce domaine. Cette Kantine est une formidable fabrique à idées, pendant les répétitions comme autour des représentations.

Je me souviens très bien de cette nuit où j'ai parlé avec Frank après une représentation du « Molière » [*Die Kabale der Scheinheiligen. Das Leben des Herrn de Molière* ; en français : *La Cabale des dévots. Le Roman de monsieur de Molière* de Boulgakov, spectacle créé à la Volksbühne en 2016 et en France au Festival d'Avignon 2017]. Dans le spectacle, il y avait une scène de *Phèdre* où Jeanne jouait Phèdre et moi Hippolyte et on prenait un plaisir extraordinaire. Et je crois que Frank avait été séduit par la façon dont Jeanne et moi avions déployé ce texte. Une nuit, on en parlait et est venue l'idée de mettre en scène une pièce de Racine. C'est vrai que Frank avait des réticences ou plutôt une certaine prudence et cette nuit-là, j'ai dû être suffisamment convaincant pour lui dire qu'au contraire, il fallait le faire justement parce qu'il y avait cette prudence – par rapport à la métrique, la versification, le « grand style français », ce qui aurait peut-être pu le préoccuper de la même manière que nous, Français, pouvons avoir des difficultés

avec la grande littérature allemande de Schiller ou Hölderlin. Quand il m'a demandé à quelle pièce je pensais, j'ai répondu *Bérénice* ; c'est une pièce que j'adore, je pensais que Jeanne serait sublime dans ce rôle et que je pouvais être un Titus crédible...

J'ai dû, je pense, cette nuit-là, apaiser un peu ses appréhensions, ses inquiétudes. Je lui ai dit : avec une telle matière extraordinaire, tu vas pouvoir démonter la structure, le moteur de cette vieille machine géniale mais qui ronronne, pour lui redonner du souffle. Je ne savais pas, à l'époque, qu'il allait booster cette écriture en mettant le moteur V12 qu'est Artaud. En l'occurrence, tel qu'il l'a monté, *Bajazet* était un choix plus judicieux que *Bérénice*. Les thèmes politiques qu'il aborde y étaient plus évidents à traiter.

Je ne pourrais pas te citer les arguments exacts que j'ai pu développer, mais nous nous faisons mutuellement confiance, alors c'est une idée sur laquelle il est revenu jusqu'à ce qu'elle se concrétise.

Ce que vous dites, Jeanne comme toi, c'est qu'il est un metteur en scène pour qui les acteurs sont une réelle source d'inspiration...

Ça, c'est merveilleux avec Frank : la possibilité d'inventer, de proposer, est réelle. Pendant *La Dame*

aux *camélias*, à 2h du matin, j'ai appelé John Henry Nijenhuis – le créateur de la musique –, pour lui dire qu'à la répétition du lendemain, je voulais proposer à Frank la chanson *Les Feuilles mortes* façon Iggy Pop. Il a conçu un arrangement musical, on a répété à 11h du matin et, à la répétition de 13h, j'ai chanté devant Frank qui a intégré cette proposition. Ça m'était venu dans la nuit et j'étais convaincu que c'était juste. Si ça ne l'avait pas été, il me l'aurait dit, évidemment. Ce sont des idées qui ne sont pas fantasques, qui naissent du travail de la répétition ou en écho.

Alors oui, Frank prend beaucoup de ses acteurs. Dans le « RegieBuch » – le texte qui s'écrit au fur et à mesure des répétitions – c'est le nom des acteurs qui est indiqué, pas celui des personnages : Jeanne, Claire, Adama, Mounir... Avec Frank, il faut être créateur, anticiper, préparer, et travailler énormément après la répétition. Comme on ne revient pas sur les scènes inventées, comme on ne fait pas de générale, il y a intérêt à avoir travaillé, travaillé, travaillé...

Sur *Bajazet*, j'étais en terrain connu avec Artaud. J'ai travaillé trente ans sur son œuvre, j'avais écrit un texte sur lui que j'ai fait traduire pour le donner à Frank. Je lui ai soumis l'idée des « Lettres de ménage » adressées à Génica Athanasiou – sa

première compagne – éditées avec *Le Pèse-Nerfs*. On partage des idées, il y réfléchit. Ensuite, si ça lui parle, on le vérifie en scène et on voit si on le garde ou non.

En l'occurrence, ces « Lettres de ménage » d'Artaud m'accompagnent depuis trente ans. J'ai travaillé aussi sur l'œuvre du poète Jacques Prevel, qui a été son compagnon pendant deux ans et qui retranscrivait sa parole – de telle sorte qu'on a, chez Prevel, l'oralité d'Artaud. Il y a des choses absolument sublimes. Gérard Mordillat s'en est inspiré pour faire un film magnifique avec Sami Frey [*En compagnie d'Antonin Artaud*, film sorti en 1993]. J'ai fait une adaptation théâtrale de ce même matériau. Donc c'est un sujet que je connais bien.

Dans le spectacle, que ressens-tu lorsque tu passes de la langue de Racine à celle d'Artaud ? Le vis-tu comme une continuité, une évidence ?

On peut considérer que le corps d'une œuvre est un corps uniforme. Mais si on le regarde de plus près, il y a des aspérités, des difformités... Dans *Bajazet*, on peut considérer qu'il n'y a pas vraiment de caractérisation des personnages, c'est un immense et magnifique poème, qui est distribué. Ce qui est sublime, c'est qu'ils parlent exactement

la même langue. C'est purement génial chez Racine. Mais si on ouvre chaque phrase de cette langue, si on ouvre ce corps-là, si on s'attache à le démembrer, à chercher ce qui bat en lui, on voit ce qu'il y a à l'intérieur : tout un champ émotionnel, passionnel, politique, organique... Dans ce corps, on s'aperçoit qu'on trouve les organes d'Artaud, lui qui a tant à dire sur le sacrifice, sur l'autre, sur l'amour, le désir, la folie, le pouvoir, Dieu... C'est la force de Frank : pouvoir ouvrir le moteur de cette magnifique cylindrée qui ronronne un peu et voir à l'intérieur – maintenant que nous avons trois siècles de plus – ce qui l'animait et l'âme encore fondamentalement.

Le changement de structure, de forme, de langue, de rythme, de syntaxe... ce n'est pas si difficile à traverser. Ce sont deux chants, plus ou moins intimes, plus ou moins adressés, ou verticaux. Bien sûr qu'il faut travailler les différences de forme mais nous sommes aussi aidés – c'est un élément capital dans les spectacles de Frank – par une autre écriture qui est celle de la mise en scène, avec le travail technique, visuel, de la caméra. C'est encore un autre langage qui permet d'aller inspecter, fouiller au plus profond. C'est ce que nous faisons : on fouille. Il y a un côté archéologique et un côté visionnaire et inventeur, deux mouvements pour aller sonder, creuser et, à partir de là, il y a une

source qui jaillit. On sent qu'il n'y a pas de trahison, on va juste fouiller, chatouiller, réveiller la bête.

J'ai toujours pensé qu'il est plus difficile de passer d'un vers de Racine à un autre vers de Racine – ce sont, à chaque fois, des continents que tu abordes, il y a cet espace blanc puis il faut revenir à l'autre vers, puis au suivant. C'est peut-être plus compliqué que de faire le grand écart entre le pôle Nord et le pôle Sud.

Tu viens d'évoquer la relation à la caméra. Comment est-ce que tu joues avec elle, et en fonction des cadres ?

C'est mon troisième spectacle avec Frank, alors je comprends mieux, aujourd'hui, la technique, la méthode. À la caméra, il y a Andréas [Deinert], que j'admire, qui est un réalisateur, cadreur, opérateur extraordinaire. Je sens sa présence, il est là, je ne m'occupe pas du cadre, je vois bien ce qu'il va faire, où il va chercher – il change d'ailleurs de cadre d'une représentation à l'autre, même si c'est très écrit, il est vivant, inspiré et inspirant. Il faut avoir cette conscience technique, savoir où il est, de même que Glenn [Zao] qui tient la perche pour le son, surtout quand on se retrouve dans des endroits exigus. Et il y a le jeu du théâtre, qu'il faut tempérer parfois quand la caméra vient chercher

au plus près. C'est un travail instinctif, dans l'instant, passionnant à faire.

Tu as fait trois spectacles avec Frank Castorf. Comment est-ce que ta perception de son univers a évolué ? Est-ce que tu abordes le travail différemment ?

Oui, je m'engueule avec lui, c'est nouveau. Lors du premier spectacle, j'étais très impressionné, lors du deuxième aussi parce que c'était une création à la Volksbühne dont je devenais sociétaire alors que je ne parlais pas un mot d'allemand... Là, peut-être parce qu'il y a beaucoup de texte d'Artaud, des choses irritantes, ça a pu chauffer par moments. Nos rapports sont tellement forts, puissants, intéressants, que ça peut amener non pas à un conflit mais à un court moment de crise aiguë. Il me semble qu'on a une estime extraordinaire l'un pour l'autre. Je comprends sa liberté de metteur en scène et il comprend ma liberté d'acteur, il y a des choses auxquelles je ne me soumets pas. Étant donné son passé, le fait qu'il vienne d'Allemagne de l'Est, que son travail a fait scandale, étant donné tout son parcours, j' imagine mal qu'il puisse concevoir que ses acteurs doivent se soumettre. Donc on parle vraiment d'artiste à artiste et au fond, c'est délicieux. Ce qui a changé

dans notre rapport, c'est que le dialogue artistique est encore plus fécond et plus nourri. S'engueuler n'est pas le mot juste : on est, par moments, dans une tension telle que des éclairs jaillissent. Mais il y a le respect, l'estime, l'affection, l'amitié.

Avec Frank, j'ai compris ce que disait Vitez quand il travaillait sur Brecht : les Français jouent l'esthétique de l'usé, les Allemands jouent l'usure. Avec Frank, il faut jouer l'usure, et non l'esthétique. Il faut y aller à fond, ça demande beaucoup d'énergie, il faut monter au bord du cratère, ne pas avoir peur, sinon, autant ne pas y aller. On monte, on monte et là, il y a le feu, la lave.

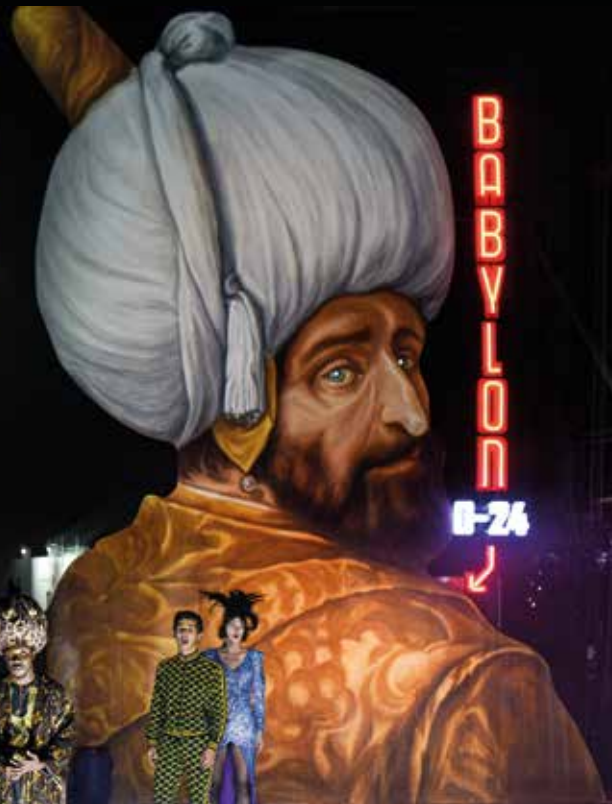
**Jean-Damien Barbin**

Entretien réalisé par Fanny Mentré,  
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,  
le 8 décembre 2020













**Production** Théâtre Vidy-Lausanne, MC93 – maison de la culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny

**Coproduction** ExtraPôle Région Sud\* et le Grand Théâtre de Provence, avec le soutien de la Friche la Belle de Mai, Festival d'Automne à Paris, Théâtre National de Strasbourg, Maillon, Théâtre de Strasbourg - Scène européenne, TANDEM - Scène nationale de Douai, Bonlieu - Scène nationale d'Annecy, TNA /Teatro Nacional Argentino, Teatro Cervantes, Emilia Romagna Teatro Fondazione

\*Plateforme de production soutenue par la Région SUD Provence-Alpes-Côte d'Azur rassemblant le Festival d'Avignon, le Festival de Marseille, le Théâtre national de Nice, le Théâtre national de la Criée, Les Théâtres, Anthèa, la Scène nationale Liberté-Châteauevallon et la Friche La Belle de Mai.

Ce spectacle est soutenu par le projet PEPS dans le cadre du programme européen de coopération transfrontalière Interreg France-Suisse 2014-2020.

Le Cercle des mécènes soutient le Théâtre Vidy-Lausanne pour ce spectacle.

Avec le soutien de Pro Helvetia - Fondation suisse pour la culture

**Spectacle créé le 30 octobre 2019 au Théâtre Vidy-Lausanne.**

**Théâtre National de Strasbourg** | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184  
67005 Strasbourg cedex | tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais, Chantal Regairaz et Zoé Tramaille | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies Mathilda Olmi

Licence N° : L-R-21-012771 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, avril 2022



L'ŒIL D'OLIVIER



cozz

poly

ZU T

NOVO



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *Bajazet*, en considérant *Le Théâtre et la peste* sur les réseaux sociaux :

**#Bajazet**

# Bajazet, en considérant Le Théâtre et la peste

6 | 10 avril

Le Maillon (grande salle)

COPRODUCTION

D'après

**Jean Racine**

**Antonin Artaud**

et des citations additionnelles de

**Fiodor Dostoïevski**

**Blaise Pascal**

Mise en scène et adaptation

**Frank Castorf**

Avec

**Jeanne Balibar** - Roxane

**Jean-Damien Barbin** - Bajazet

**Andreas Deinert** (vidéo)

**Adama Diop** - Osmin

**Mounir Margoum** - Acomat

**Claire Sermonne** - Atalide

Scénographie

**Aleksandar Denic**

Costumes

**Adriana Braga Peretzki**

Lumière

**Lothar Baumgarte**

Musique

**William Minke**

Vidéo

**Andreas Deinert**

Assistanat à la mise en scène

**Hanna Lasserre**

**Camille Logoz**

**Camille Roduit**

Assistanat aux costumes

**Sabrina Bosshard**

Assistanat à la scénographie

**Maude Bovey** (stage)

**Équipe technique de la compagnie** : Régie générale Véronique Kespil | Régie plateau Jean-Daniel Buri | Régie lumière Farid Boussad Deghou | Régie son Ludovic Guglielmazzi | Perchman Glenn Zao | Régie vidéo Victor Hunziker | Habilleuse Clara Ognibene

**Équipe technique du Maillon** : Direction technique Antonio Trotta | Régie générale Jean-Charles Herrmann | Régie plateau Jean Kubiszyn, Samuel Lancia | Régie lumière Alessandro Castiglione, Manuel Rietsch | Régie son Eve-Anne Joalland, Sébastien Lefebvre | Régie vidéo Greg Boutry | Rigger Swen Ferbach | Machinistes Eric Desvignes, Charlotte Thiery | Électriciens Philippe Brenner, Victor Genreau | Habilleuse Laurine Wintz

## autour du spectacle

**Le théâtre de Frank Castorf, à la croisée des textes,  
à la croisée des genres**

Rencontre animée par Emmanuel Béhague, professeur d'histoire culturelle de l'Allemagne, Université de Strasbourg

Samedi 9 avril | 18 h | Bar du Maillon | Entrée libre

## spectacles à venir

**Julie de Lespinasse**

CRÉATION AU TNS

Julie de Lespinasse | Christine Letailleur \*

25 avril | 5 mai | Salle Gignoux

**Les Serpents**

Marie NDiaye \* | Jacques Vincy

27 avril | 5 mai | Salle Koltès

## dans l'autre saison

Spectacles des élèves metteure-s en scène de l'École du TNS (Groupe 47 - 2<sup>e</sup> année)

**Faust / FaustIn and Out**

Goethe / Elfriede Jelinek | Ivan Márquez

**Sallinger**

Bernard-Marie Koltès | Mathilde Waeber

26 | 30 avril | Horaires sur tns.fr  
Espace Grüber

**Rencontre avec Marie NDiaye \***

Ven 6 mai | 19 h | Salle Koltès

\* Artistes associées au TNS

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2122



**MAILLON**

THÉÂTRE DE STRASBOURG  
SCÈNE EUROPÉENNE