

Baal n'a pas de règles, il n'obéit à aucune loi, il est libre comme l'air, asocial et anarchiste. À l'image du jeune Brecht, il n'a ni dieu ni maître.

- Christine Letailleur -

Baal

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Christine Letailleur

entretien

Dans ton parcours artistique, il y a un jeu, plutôt régulier, d'alternance entre la littérature du XVIII^e et le théâtre allemand. Après *Les Liaisons dangereuses* présenté la saison dernière au TNS, tu reviens donc aujourd'hui à la littérature dramatique germanique en choisissant le fameux *Baal* du jeune Brecht, la deuxième version de 1919. C'est important de rappeler que tu avais monté le *Hinkemann* d'Ernst Töller avant le Laclos, pièce expressionniste écrite entre 1921 et 1922.

La littérature du XVIII^e et ses débats philosophiques me passionnent. En 2006, j'ai monté *La Philosophie dans le boudoir* de Sade qui fut d'ailleurs présenté au TNS avec Stanislas Nordey et Valérie Lang dans les rôles titres. L'an passé, en adaptant *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, je voulais montrer la théâtralité cachée du roman, sa modernité, la beauté de la langue et l'engagement politique de l'écrivain quant au féminisme ; son

héroïne, Merteuil, pose crucialement la question de l'égalité homme/femme : elle veut penser, agir, séduire et avoir la même sexualité que celle des hommes. Partir du XVIII^e siècle est, pour moi, une manière de questionner mon époque. Les Lumières portaient en elles des utopies, des idéaux ; on croyait au progrès, on pensait que la raison allait libérer l'homme de ses préjugés, des superstitions, des fanatismes afin de l'emmener vers le savoir. Or, la raison a engendré des guerres, le totalitarisme. Partir des Lumières, c'est se demander comment l'humanité a-t-elle pu sombrer et sombre toujours encore dans certaines formes de barbarie au lieu de s'engager dans des voies plus humaines afin d'apporter plus d'égalité, de justice, de tolérance.

Après *Les Liaisons dangereuses*, j'ai choisi de revenir au théâtre allemand et plus précisément au jeune Brecht. Si on connaît le dramaturge pour son œuvre engagée, son théâtre pédagogique, ses écrits théoriques, on oublie souvent qu'il fut aussi un grand poète. Brecht écrit très tôt de la poésie et c'est par elle qu'il vient au théâtre. *Baal* est pour moi un long poème dramatique ; c'est cette dimension poétique que je veux mettre en avant. De plus, je trouve intéressant de mettre en relief Toller et Brecht, deux auteurs marqués par la guerre. Chacun en fit une expérience singulière et

en tira une œuvre originale : *Hinkemann* et *Baal*. Toller fut le représentant de l'expressionnisme alors que Brecht le combattit.

Qui est Brecht quand il écrit *Baal* ? Dans quelle situation historique écrit-il ce texte ?

Bertolt Brecht est né le 10 février 1898 près de Munich, à Ausbourg. De père catholique et de mère protestante, il fut élevé dans les valeurs morales et religieuses de son milieu, celui de la bourgeoisie. Dès son plus jeune âge, il se passionne pour l'écriture, et plus particulièrement pour la poésie. Durant les premiers mois de la guerre, il compose avec enthousiasme des poèmes célébrant le combat mais, très vite, sa vision de la guerre bascule. Le jeune Brecht écrit alors des poésies très fortes, aux images poignantes relatant la souffrance du soldat, l'horreur de la mort et la solitude absolue devant celle-ci. Je pense à ce poème écrit en 1915, *L'Aspirant* : « Il [le soldat] tombe mort avec un cri, les yeux fous d'épouvante. ». Également au *Soldat de Tsingtao* mort sur le champ de bataille « en lambeaux », « piétiné » et dont « nul Homme et nul Dieu », nous dit Brecht, ne l'aiderent.

Si Toller s'engagea en premières lignes sur les champs de bataille, en ressortit dévasté psychologiquement et moralement, Brecht ne

connut pas l'expérience du front, il fut cependant réquisitionné comme infirmier dans un hôpital, mais en ressentit toute l'horreur et sut, par ses poésies, nous transcrire le chaos de son époque.

En 1918, quand Brecht rédige sa première version de *Baal*, il a vingt ans, il étudie la philosophie, s'intéresse à la littérature, au théâtre et doit s'inscrire en médecine afin d'échapper à la conscription. À cette époque, il se révolte contre la guerre, le militarisme et la société qui a engendré de telles horreurs.

C'est donc sa première pièce ? Comment situer ce texte au regard du Brecht à venir, épique, politique et didactique ?

En 1913, alors qu'il n'a que quinze ans Brecht a déjà écrit une pièce en un acte, *La Bible*, dans laquelle il évoque la guerre de Trente Ans (1618/1648) qui d'ailleurs sera le cadre d'une grande pièce à venir, *Mère Courage*. On peut considérer que le *Baal* de 1918 est sa première pièce de théâtre, la matrice originelle et, sans doute, l'essence même de son œuvre à venir, vers laquelle toute sa vie, il reviendra jusqu'à la veille de sa mort. Il fera de ce *Baal* plusieurs versions, y puisera les thèmes majeurs qu'il développera ultérieurement tels que la guerre, l'injustice sociale... Ses héros ne seront

« Le *Baal* de 1918 est sa première pièce de théâtre, la matrice originelle et, sans doute, l'essence même de son œuvre à venir, vers laquelle toute sa vie, il reviendra jusqu'à la veille de sa mort. »

pas irréprochables et on retrouvera des figures avides de jouissance comme Galilée, Puntilla...

Dans l'œuvre de jeunesse, on décèle déjà une conscience politique, un engagement : Brecht prend position sans même analyser les raisons du désordre, du chaos ambiant, ce n'est qu'ensuite qu'il développera sa réflexion politique. À cette époque, il n'a pas lu Marx. Avec *Baal* on sent déjà le grand écrivain, le grand dramaturge à venir.

Il existe donc cinq versions de *Baal*. Tu as fait le choix de mettre en scène la seconde version de 1919, traduite par Éloi Recoing. Pourquoi un tel choix ? Peux-tu revenir sur l'histoire de l'ensemble des versions ?

En 1918, il rédige, en quelques semaines, la première version qu'il voulait intituler : *Baal danse*, *Baal bouffe*, *Baal se transfigure*. Il retravaillera celle-ci pour en donner une version plus élaborée en 1919 – celle que j'ai choisie. Il composera en 1920 une autre version ainsi qu'en 1926, plus courte, qu'il appellera *La Vie de l'homme Baal*. Enfin, sa dernière version de *Baal* date de 1955. Malheureusement, nous n'avons pas la traduction française de l'ensemble de toutes ces versions.

À chaque fois que Brecht retravaille ces versions, il les modifie : par exemple, dans la première, le « Grand choral » se situe au centre de la pièce alors que dans sa seconde, il le place au début comme une grande provocation. Dans la dernière version, les scènes avec la mère et l'aumônier ont disparu...

Quelle est la singularité de la traduction d'Éloi Recoing ?

Je connaissais la version de 1955, éditée à L'Arche, dans la traduction de Guillevic. Quand j'ai lu celle de 1919, traduite par Éloi Recoing qui d'ailleurs sera bientôt éditée à L'Arche, j'ai été immédiatement happée. La version de 1955 est moins âpre que celle de 1919. Éloi Recoing, par sa traduction, nous fait ressentir la fougue de la jeunesse, le côté anarchiste et révolté de Brecht. Sa langue est très belle, à fleur de peau, elle coupe comme un couteau. On y perçoit aussi les affres de la chair du jeune Brecht s'interrogeant sur sa sexualité. L'œuvre de 1919 est plus troublante, elle nous montre une part obscure de l'auteur et c'est peut-être pour cela que Brecht la questionnera toute sa vie.

Tu as dit que *Baal* était un long poème dramatique. Il y a une langue terriblement poétique. Serait-ce une langue du corps ?

J'aborde *Baal* comme un long poème dans lequel les personnages sont façonnés par leur époque mais aussi par la langue et c'est elle qui leur donne toute leur ossature. Je souhaite mettre en avant cette langue de jeunesse avec ses images fortes, ses métaphores, ses fulgurances, ses cris et ses énigmes. Brecht, à cette époque, critique le langage abstrait et cérébral qu'il entend sur les scènes de théâtre, il veut une langue plus proche de la vie. Il invente une langue très personnelle, à la fois poétique, sensuelle, physique et viscérale. La poésie va droit au cœur, elle est un langage universel plus fort que tout discours.

Pourquoi et comment Brecht fabrique-t-il ce personnage, devenu mythique ?

À cette époque, Munich est le centre artistique et culturel de l'Allemagne. Brecht fréquente à l'université les séminaires d'Arthur Kutscher qui fut une figure majeure du milieu théâtral et littéraire. Dans ces cours, il rencontre Ernst Toller, Thomas Mann, Frank Wedekind... En 1918, il assiste à une représentation de la pièce *Le Solitaire (Der Einsame)* de Hanns Johst, élève de Kutscher. Dans cette pièce, Johst relate la vie de l'auteur Christian Dietrich Grabbe qui fut alcoolique, sombra dans la mélancolie et mourut à trente-cinq ans (il fut

notamment l'auteur de *Napoléon et les cent jours*]. Brecht trouve la pièce mauvaise et son succès non mérité. En réaction, il décide d'écrire tout de suite une pièce en prenant le contrepoint de Johst, et c'est ainsi que naîtra la première version de *Baal*. Lorsqu'il la remet à Kutscher, celui-ci la juge, selon les dires de Brecht, mauvaise et se serait écrié : « À vomir ! ».

Brecht reprend *Le Solitaire*, en retravaille les scènes, modifie les lieux, change le nom des personnages. Par exemple, Grabbe devient Baal. Ainsi, le héros expressionniste chez Johst devient chez Brecht un poète terrestre, matérialiste, athée et nihiliste. Brecht tourne en dérision l'expressionnisme : le génie n'est plus du côté de l'idéalisme mais plutôt de l'animalité et des pulsions – celles que la bourgeoisie réprime.

Si Brecht réfute l'enseignement de ses pères et le modèle culturel ambiant, il s'intéresse aussi à la figure de François Villon. Il confie en 1918, à l'un de ses amis, qu'il veut écrire une pièce sur François Villon qui fut « assassin, brigand de grand chemin et auteur de ballades en Bretagne au XV^e siècle. » Il est attiré par les poètes à la vie scandaleuse et immorale tels que Rimbaud, Verlaine. Avec *Baal*, s'entame un dialogue avec ces poètes non conformistes dans lesquels Brecht se reconnaît.

« Sa langue est très belle, à fleur de peau, elle coupe comme un couteau. On y perçoit aussi les affres de la chair du jeune Brecht s'interrogeant sur sa sexualité. »

Qui est donc ce *Baal*, personnage éponyme et principal de la pièce ?

Dans cette pièce, Brecht nous raconte l'histoire d'un poète lyrique, Baal : il aurait pu faire éditer ses poésies mais il refuse tout compromis et ne veut pas « vendre ses poésies comme des saucisses » ; il refuse la marchandisation de son art. Baal mène une existence vagabonde, errant de bistrots en tavernes, dormant à la belle étoile, dans les forêts, offrant ses poésies et ses chansons aux laissés-pour-compte. Sa quête est celle de la jouissance, du plaisir physique – plaisir donné par l'alcool, le sexe et ses échappées nocturnes sous « les ciels bleus, violacés », dans la solitude la plus absolue et l'immensité de la nature. Baal n'a pas de maison : « il porte sa maison sur son dos ». De ce plaisir physique et immédiat, Baal tire son inspiration pour écrire ses poésies.

Dans l'ancien testament, Baal signifie maître et possesseur, il est aussi le dieu de la fertilité et de la tempête. En nommant sa pièce *Baal*, Brecht remet le poète au centre : il est le maître du monde. Baal est à la fois un personnage attirant et dérangeant, fascinant et repoussant. Les femmes et les hommes tombent sous son charme et ne peuvent résister à ses avances. Il a quelque chose de démoniaque et d'envoûtant. À peine a-t-il dit son

nom dans la pièce que Sophie Déchant et Johanna sont comme hypnotisées et se donnent à lui. Baal est d'une constitution bien particulière, il est du côté des instincts. Sa vérité est organique et son génie vient de là. Brecht fait un bras d'honneur à la bourgeoisie et à ses vérités raisonnables. Il montre que la création se situe plutôt du côté des instincts mauvais – ceux justement que la bourgeoisie a relégués du côté de la folie et des tabous. Baal n'a pas de règles, il n'obéit à aucune loi, il est libre comme l'air, asocial et anarchiste. À l'image du jeune Brecht, il n'a ni dieu ni maître.

Jouissance, appétit, anarchie, certes, mais n'y aurait-il pas un amour de la destruction et du chaos, chez Baal, et ne serait-il pas un être de blessure ?

Baal a un appétit destructeur, il séduit les femmes, les engrosse, les abandonne. Il tuera même son complice et amant, Ekart. Il veut être sans attache, échapper à la paternité, il ne se soucie pas des conséquences de ses actes. Baal a quitté le monde, la société, et même l'Histoire : il s'est réfugié dans la nature, il appartient à celle-ci. C'est une bête, il en a le sérieux, écrit Brecht. Baal est un être blessé, meurtri, solitaire, un enfant de la guerre, engendré par un monde destructeur. À l'image de sa société corrompue qui ne pense

qu'à l'argent et à ses plaisirs, Baal n'a pas d'autre choix que d'être amoral. Il foule au pied les convenances de la société bourgeoise et à cette société bien pensante, il ne peut répondre que par la provocation et le scandale, par un anarchisme cynique et destructeur. Brecht expose sans pudeur et aux yeux du monde la blessure de Baal.

Baal est de tout temps, il est le poète maudit d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Brecht a écrit en exergue de sa pièce, en 1919 : « Baal est contemporain de qui montera la pièce. » C'est ce côté intemporel qui en fait toute sa beauté et sa puissance.

Tu dis que sa quête était celle de « la jouissance, du plaisir physique [...] dans l'immensité de la nature » et qu'il « se réfugiait dans la nature ». La nature est omniprésente. Il y a une langue du paysage. Et puis, le vent, la lune, la canicule : il y a des forces météorologiques puissantes.

En effet, il vagabonde sous des ciels bleus, violets, dort dans les plaines, à la belle étoile, fait l'amour dans les champs, boit dans les forêts, y déclame et compose ses poésies. Pour lui, la nature est un environnement à la fois familier et amical. Dans chaque séquence de la pièce, la nature est omniprésente. Elle est son amie, sa sœur et sa

maîtresse : « Et la femme univers [...] lui donna les extases folles qu'il aimait... » Avant de mourir, Baal veut voir encore le ciel et réclame des étoiles.

Et la place de la femme, des femmes, dans la pièce de Brecht ?

Baal a un pouvoir certain de séduction sur la gente féminine. Toutes succombent à ses mots. Baal n'est pas exclusif, il fait l'amour avec toutes les femmes : il séduit la femme de son patron, la fiancée de son ami, fréquente les prostituées, aime les vierges... Baal consomme le monde, il est d'un appétit féroce. De la chair, du sexe, et aussi de la destruction de ses amantes naît l'inspiration baalienne. Baal est bisexuel. Ekart est à la fois le frère, l'ami, le complice et l'amant. Il est, lui aussi, artiste ; musicien, il veut créer une œuvre.

Dans cette pièce de jeunesse, il y a quelque chose de pubertaire encore. Brecht, comme tout jeune homme de son âge, cherche et questionne sa sexualité. Baal n'est pas un enfant de cœur, il a certes des rapports rudes avec les femmes mais au moment où il leur dit « je t'aime », il le pense sincèrement. Si Brecht a un rapport autofictionnel avec sa pièce, il ne faudrait cependant pas confondre l'homme et son œuvre. Brecht a aimé les femmes très tôt, elles furent ses véritables

« Je souhaite
mettre en avant
cette langue de
jeunesse avec
ses images fortes,
ses métaphores,
ses fulgurances,
ses cris et ses
énigmes. »

complices, il les emmena avec lui lors de ses exils. Sans les femmes, Brecht n'aurait sans doute pas fait son œuvre et c'est avec Helene Weigel qu'il dirigera le Berliner Ensemble.

Parlons distribution. Peux-tu nous expliquer comment on pense la distribution d'une telle œuvre dramatique ?

Je voulais faire de Baal un personnage aérien et tout de suite j'ai pensé à Stanislas. Il a d'ailleurs quelques ressemblances physiques avec le jeune Brecht, ce qui me plaît bien. Je sais que Stanislas peut prendre en charge la dimension poétique du texte, nous faire entendre superbement le verbe, l'incarner et lui donner toute sa puissance. Quant à Vincent Dissez, je n'avais jamais travaillé avec lui, mais je l'avais vu jouer dans divers spectacles. Je trouve qu'il a une belle sensibilité, une certaine poésie et une voix singulière, il m'inspira pour le rôle d'Ekart. Il me semblait que le duo Ekart/Baal avec ces acteurs fonctionnerait. J'ai retrouvé aussi, pour ce projet, d'anciens compagnons de route, Philippe Cherdel et Richard Sammut, des anciens élèves de l'école du TNB [à Rennes], Karine Piveteau et Manuel Garcie-Kilian, du Conservatoire de Liège : Fanny Blondeau et Valentine Gérard et de jeunes acteurs sortis récemment de l'École du TNS,

Emma Liégeois, Youssouf Abi-Ayad et Clément Barthelet [du Groupe 42 sorti en 2016].

Comment s'élabore le travail de direction avec Stanislas Nordey ? Le travail avec lui a-t-il évolué au fil des créations ?

Plus on travaille ensemble, plus on se connaît. Avec Stanislas, je n'ai pas besoin de donner des d'explications, on se comprend, nous avons les mêmes angles d'attaque, notre complicité intellectuelle et artistique s'est construite avec le temps. Il me laisse travailler et chercher à mon endroit, c'est très agréable.

Et en termes scénographiques, comment articuler ce monde de la multiplicité spatiale et le mouvement de l'errance ?

Penser, inventer une architecture pour le plateau me passionne. La scénographie doit révéler l'âme du texte et ne peut être une pièce rapportée. Après avoir rêvé le décor, je suis en dialogue avec Emmanuel Clolus afin d'en concrétiser l'idée première, affiner sa conception et sa réalisation.

Ensuite, je travaille avec mon équipe technique en répétitions sur l'élaboration de la lumière, de la vidéo et du son et aussi avec la présence

des acteurs – leurs corps, gestuelle, voix – pour converger vers la pensée du texte. C'est avec tous ces ingrédients que je crée de l'artifice pour voyager dans les multiples espaces de la pièce.

Ce qui est formidable avec Brecht, c'est qu'il laisse des espaces à penser pour le metteur en scène, il pose des questions de plateau. L'auteur est toujours là, invisible, en dialogue avec le metteur en scène, tout comme si la temporalité du texte même échappait au temps.

Dernière petite remarque. Entre toi et Stanislas, c'est l'histoire d'une vieille et longue complicité.

Oui, cela fait déjà vingt ans. On s'est connu au Théâtre des Amandiers de Nanterre, en 1996. J'étais alors étudiante et je concourrais au 5^e festival international de théâtre universitaire. Stanislas avait soutenu mon travail. J'ai eu la chance de participer à ses ateliers de recherche, notamment sur Pasolini. Ce fut un véritable moment de bonheur, d'effervescence intellectuelle. On travaillait, on lisait beaucoup et on rigolait beaucoup, aussi. Par la suite, j'ai participé à l'aventure du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Stanislas m'a permis de créer ma première mise en scène professionnelle : *Médée* de Hans Henny Jahnn. Ensuite, il m'a accompagnée en tant qu'acteur, avec Valérie Lang,

dans *Pasteur Ephäim Magnus*, du même auteur et dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade. J'ai fait ensuite un bout de chemin avec Valérie Lang et, en 2014, j'ai retrouvé Stanislas sur *Hinkemann*. Aujourd'hui, après avoir été artiste associée au Théâtre National de Bretagne, je suis artiste associée au TNS.

Christine Letailleur

Entretien avec Frédéric Vossier, janvier 2017

« Brecht tourne en dérision l'expressionnisme : le génie n'est plus du côté de l'idéalisme mais plutôt de l'animalité et des pulsions – celles que la bourgeoisie réprime. »

questions à Éloi Recoing

Frédéric Vossier : Il existe cinq versions de *Baal* écrites par Brecht, respectivement en 1918, 1919, 1920, 1926 et 1955. *Baal* n'est pas n'importe quel texte. C'est considéré comme le premier texte de Brecht. Le jeune Brecht, anarchiste et révolté. Vous avez traduit la seconde version. Quels ont été l'enjeu fondamental et les choix de votre traduction ?

Éloi Recoing : Traduire, c'est pour moi tenter de faire dans ma langue ce que l'auteur fait dans la sienne. Autrement dit, non pas vouloir produire la même chose mais produire une différence, sous contrainte de l'original. Il me faut témoigner, donner idée de ce que fait le texte original, lequel est lui-même une langue étrangère dans sa propre langue. La version de 1919 est à mes yeux la plus belle parce qu'elle est un geste inaugural d'une énergie folle. C'est cette énergie, ce rythme singulier qu'il m'importait de ressaisir, ce mouvement d'une pensée qui échappe, qui n'est pas encore sous la haute surveillance du dramaturge de la maturité.

Saisir, oui, l'apport rythmique singulier d'un jeune homme de vingt ans, révolté survolté, la vitalité vivifiante d'un poète dramatique, certain déjà de sa singularité. Parmi les enjeux, il y avait, comme souvent chez Brecht, l'identification des sources, des torsions qu'il opère sur ce qu'il emprunte (à Rimbaud ou à Villon par exemple) et faire en sorte que la traduction permette à la fois de reconnaître la source et qu'elle signale la torsion. Il s'agit toujours de traduire comment le sens se délivre par l'organisation rythmique du discours. Là est l'enjeu essentiel. Le rythme est la donation du sens. C'est cela qu'il importe de faire entendre. Ma traduction s'en tient à la lettre du texte mais elle implique évidemment la compréhension des mondes que ce texte implique.

Brecht combattrait l'expressionnisme à travers *Baal*. Quel serait le sens de ce combat ? En écrivant *Baal*, qu'est-ce que Brecht apporte de nouveau dans l'histoire des formes dramatiques ? Que transgresse-t-il (il y a le petit texte de Brecht de 1920 intitulé *Moi au théâtre* dans lequel il affirme être « un fauve se conduisant au théâtre comme dans la jungle », il lui faut casser quelque chose) ?

Brecht emprunte autant à l'expressionnisme qu'il le combat. Il se veut inaugural et dans le même

temps il reprend le principe du drame à station hérité de Büchner. Il est une sorte de Rastignac s'écriant : me voilà. Il va falloir compter sur moi. Et, dans le même temps, il pille à tout va, prenant son bien où il peut, pour alimenter le feu de sa révolte. Il dialogue ouvertement, comme tous les dramaturges allemands qui l'ont précédé, avec le Faust de Goethe. Mais il est aussi dans une démarche d'autofiction, un mentir vrai pour saisir la vérité de son être en devenir. Tous les thèmes à venir de l'œuvre de Brecht sont ici déjà présents. Il y a aussi un hommage appuyé à Wedekind, au cabaret des Treize bourreaux... Bref, *Baal* est une forme hybride, mutante, profondément datée d'une certaine façon, mais qui laisse entrevoir toutes les lignes de fuite de l'œuvre à venir. Le Choral du grand Baal en ouverture de l'œuvre dit clairement où se situe le scandale. Ce que le jeune Brecht transgresse, c'est qu'il met au cœur de l'œuvre la jouissance. Jouir par les corps, jouir par la pensée, jouir par la bouffe, jouir par tous les sens. Il n'y a rien de plus important que le Jouir. Sans considération aucune de la morale bourgeoise. Ce qui compte c'est le soulèvement du désir, l'irruption d'un déséquilibre vital, qu'il faut accueillir. Quand bien même cette pulsion de vie se retourne en pulsion de mort.

Vous dites que *Baal* « laisse entrevoir toutes les lignes de fuite de l'œuvre à venir ». Y aurait-il dans *Baal* quelque chose qui annonce le Brecht épique de la leçon et du théâtre didactique ? Il y a une version de 1955, on suppose que ce Baal continue de le hanter jusqu'au bout.

Baal est, avec *La Vie de Galilée*, l'œuvre la plus « tripatouillée » de Brecht. *Baal* le hante jusqu'à sa mort. L'homme mûr, le dramaturge accompli, tente de corriger les « défauts » de cette œuvre de jeunesse. Ce faisant, il l'édulcore, tente d'expliquer l'inexplicable, au gré des évolutions de sa vie. Mais *Baal* échappe à toute rectitude idéologique. C'est une œuvre profondément indisciplinée qui témoigne du Brecht galopin, inconvenant, misogyne, jouisseur intempestif. Qui témoigne aussi de la passion que Brecht a de vouloir condamner dans sa dramaturgie ces figures qui pourtant nous séduisent : ainsi Baal, Mère Courage ou Galilée. Le dramaturge les exalte en même temps qu'il s'emploie à les condamner. Souvent les metteurs en scène réticents à l'égard du didactisme brechtien préfèrent ses œuvres de jeunesse qui semblent y échapper. Mais il est bien plus intéressant de voir comment les thèmes à l'œuvre dans ses pièces de jeunesse continuent de travailler/hanter les œuvres de la

« Ce que le jeune Brecht transgresse, c'est qu'il met au cœur de l'œuvre la jouissance. Jouir par les corps, jouir par la pensée, jouir par la bouffe, jouir par tous les sens. »

maturité. Au fond l'élan initial perdue jusqu'à sa mort. Chaque version de *Baal* est comme une petite mort qui témoigne du combat de soi avec soi. Ce qui progresse au fil du temps et que l'on ressent physiquement au travail, c'est la qualité du metteur en scène et du directeur d'acteur qui améliore à l'évidence, par son écriture du plateau, l'efficacité théâtrale de l'œuvre. Mais c'est l'impact initial qui est le plus important et la version de 1919 est comme la source de tous les devenirs de cette dramaturgie.

Roland Barthes affirme que le jeune Brecht porte un « discours apocalyptique (anarchisant) qui dit et produit la destruction, sans chercher à savoir ce qui vient après, car après est tout aussi indésirable. » Et Brecht, de son côté, met en garde contre une « glorification de l'égoïsme à l'état pur » et envisage Baal comme un être « asocial, mais dans une société asociale ». Comment vous le voyez, vous, ce Baal ?

À vrai dire, je ne le vois pas à proprement parler. Traduire, ce n'est pas résoudre quelque énigme que ce soit. La scène du théâtre est le dernier endroit où l'on puisse prononcer un « jugement dernier » sur le personnage. La traduction se doit de préserver la multiplicité des interprétations possibles. Je

me méfie justement des discours correctifs de Brecht sur la figure de Baal. En 1919, Brecht écrit plus qu'il n'en sait. Et c'est cela qui m'intéresse. Cette aventure de l'écriture dans laquelle toutes les idées se consomment si bien qu'il ne nous reste qu'un feu brûlant duquel nous nous approchons nous-mêmes au risque de nous consumer tout entier. Il est certain que cette figure de Baal est d'une inquiétante étrangeté. Sa radicalité m'est nécessaire comme l'est la poésie. Les poètes sont rarement bien sous tous rapports.

En traduisant *Baal*, vous avez sûrement pratiqué ce que vous nommez judicieusement « l'hospitalité réciproque ». Pouvez-vous revenir sur cette expression, et raconter notamment comment elle s'est manifestée dans et à travers la traduction de *Baal* ?

J'emprunte cette notion d'hospitalité réciproque à Antoine Berman [dans son ouvrage *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1995]. Lorsque je traduis, il s'agit toujours pour moi d'entraîner le lecteur/spectateur vers l'original, de le rapprocher de l'œuvre étrangère et non pas, par un phagocytage ethnocentrique, de rapprocher l'œuvre du lecteur/spectateur, de la lui rendre familière. Il doit faire l'épreuve de l'étranger. L'accueillir avec toutes les

conséquences de cette intrusion consentie dans sa propre langue. Les chefs-d'œuvres sont écrits dans une langue étrangère disait Proust. Les traduire, c'est rendre soudain sa langue maternelle, c'est-à-dire ce qu'on a de plus intime, comme étrangère à soi-même. On est toujours métamorphosé par la rencontre. L'hospitalité réciproque consiste à se tenir dans cette ouverture à ce qui vous est le plus étranger pour vous ouvrir à ce qu'il y a d'étrange dans votre propre langue. Un agencement salutaire qui produit un déplacement, un déport du point de vue. Qui dialectise notre rapport au monde en prenant conscience de l'expression toujours autrement possible du monde. L'écart entre les deux langues n'est pas à combler mais à creuser. C'est dans cet écart que gît la beauté du traduire, que gît la poésie.

Vous dites aussi que le traducteur fait l'expérience du « corps écrit ». Pouvez-vous expliquer le sens de cette expression ?

Toute écriture est bien autre chose que la trace d'une idée. Elle est pour moi d'abord l'inscription d'un corps. Son inscription rythmique. Le mouvement du discours dans la langue, l'organisation de la circulation des signifiants, la ponctuation, sont autant d'éléments qui constituent les traces

visibles de ce corps dans la langue. Le sujet écrivant est présent dans son écriture par son pneuma propre, c'est-à-dire inséparablement par le corps, le souffle et l'esprit. Autrement dit, son style, son charme, tient à cette singularité rythmique qui se matérialise dans la langue. Dès lors, traduire, c'est, pour moi, remettre mes pas dans les pas d'un autre, m'accorder à son rythme, à son allure, faire corps avec ce corps écrit, et devenir d'une certaine manière l'Autre. Je sais bien que ce corps écrit est une fiction, que c'est un corps fictif. Mais il m'aide à comprendre ce que je fais, ce que j'ambitionne en traduisant la poésie de Brecht.

« L'écart entre les deux langues n'est pas à combler mais à creuser. C'est dans cet écart que gît la beauté du traduire, que gît la poésie. »

Vincent Dissez

entretien

Frédéric Vossier : C'est la première fois que tu joues sous la direction de Christine Letailleur. Comment se déroule le processus de création ? Y a-t-il une méthode « Letailleur » ?

Vincent Dissez : J'avouerais que j'étais déconcerté au départ parce qu'il n'y a pas de travail à la table. Nous avons d'abord fait une lecture du texte, ensemble, avec l'équipe. Christine a parlé de ses visions, de ses envies, de ses intentions, elle a exposé ses différents angles d'approche. Le travail à la table, j'aime ça, c'est une manière violente et efficace d'entrer dans le texte, un premier moyen pour une équipe de se connaître, de se parler, de se rencontrer avant de se lever et d'aller sur le plateau. Avec Christine, c'est la première fois que j'entre en répétitions avec tout. Le décor était en place dès le premier jour. Il y avait tout : lumières, musique, vidéo. Tout cela n'est pas fini, bien sûr, mais toutes les personnes qui travaillent à ces différents endroits étaient là dès la première

répétition. Et à partir de là, Christine construit des images. Elle porte en elle des images. Et elle nous demande de nous placer dans ces images, avec le texte. Il y a donc beaucoup de choses qu'elle a réfléchies très en amont. Elle regarde si les images qu'elle a conçues fonctionnent. C'est peut-être une méthode. On peut être déconcerté au départ. Mais c'est une méthode qui permet de placer l'acteur dans un travail très particulier. Elle parle d'images, et discrètement, tout en douceur, elle nous demande d'habiter ces images d'une certaine façon. Ce qu'elle dit est précis, juste, elle peut souligner ce qui manque. Dans ce cadre, elle dit souvent : j'entends le texte, je n'entends pas le texte. C'est souvent ce qu'elle nous renvoie. On peut avoir l'impression qu'elle travaille comme un peintre. Elle demande à l'acteur de se tenir dans ces images d'une certaine façon, de manière très ténue, parfois en allant contre l'image, pour que quelque chose du texte se fasse entendre. Cela nous permet à nous acteurs d'être tous tendus vers la même chose, mais de façon très vivante. Nous sommes tendus à l'intérieur de quelque chose qui est nommé, dessiné, voire contraignant et nous pouvons quand même avoir une certaine liberté. Il y a un rapport entre la contrainte et la liberté très intéressant et très productif. Comment faire exister le texte dans ce cadre de contraintes ? Il y a chez

Christine une exigence qu'elle ne lâche absolument jamais : le texte doit être entendu. C'est à nous de le faire entendre dans le cadre qu'elle a dessiné. Aussi mentionne-t-elle souvent que Brecht aimait la boxe et que donc chaque scène est un combat.

Tu connaissais déjà Christine, son travail artistique ?

Nous nous étions croisés quelques fois. Elle est très proche de Stanislas [Nordey]. J'ai travaillé sous la direction de ce dernier, donc nous avons pu nous rencontrer à ces moments.

J'avais vu *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch qu'elle avait créé au Théâtre National de Bretagne en 2008. J'ai beaucoup aimé cette création. Il y avait une mise en valeur très belle, très fine et passionnée du texte. C'est pourquoi j'étais surpris au début des répétitions de voir qu'elle travaillait sur des images, parce que dans le souvenir que j'avais des créations de Christine, ce n'était pas les images que j'avais retenues, mais un espace dans lequel le texte résonnait et dans lequel les acteurs étaient formidables. Elle a une méthode, en fait. Elle n'en parle pas, mais je suis sûr qu'elle a une méthode. Une méthode qui part d'images pour parvenir à une très belle et très grande clarté du texte.

Elle est singulière dans le paysage théâtral.

Il y a un sillon constant qu'elle creuse depuis des années à travers les choix de texte qu'elle monte. Le désir, la sexualité. Elle le fait depuis un endroit très sincère et personnel. Elle s'empare de ces questions de façon frontale, à bras-le-corps. Quand c'est une femme qui aborde ces questions, je crois que la société lui demande de se tenir à une certaine place, « en tant que femme ». Christine ne parle que depuis sa place d'artiste, sans provocation, ni réaction, elle est d'une grande justesse dans ces questions, et c'est une femme. À nous d'en tirer les conclusions. C'est la juxtaposition des éléments qui parlent à qui veut l'entendre. J'aime cette position. C'est une transgression très intelligente, forte, élégante. Je me souviens par exemple d'une présentation de saison à La Colline - théâtre national où elle présente *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch dans lequel jouait Valérie Lang. Elle est à une table de mecs. Il n'y a que des mecs. Et tu sens qu'au bout d'un moment tous ces mecs sont gênés de l'entendre parler de désir, de sexe. Elle en parle très simplement et très librement, sans aucune provocation. Elle a une position très courageuse dans ce paysage théâtral et son parcours est très cohérent.

« La poésie.
Faire entendre la
poésie de l'écriture.
C'est un couple de
poètes : Baal et Ekart.
Deux artistes. »

Alors, cet Ekart ? Qui est-il ? Comment l'abordes-tu en tant qu'acteur ?

J'aborde toujours un personnage dans le contexte d'un travail avec un metteur en scène. J'aime me rendre entièrement disponible, et surtout à l'univers que le metteur en scène propose. Et là, j'avoue que c'est difficile de l'aborder parce que le texte de Brecht dans sa structure dispose de très peu d'éléments sur lui. Ekart est musicien, il aime la forêt, il aime être allongé... Bon, savoir qui est Ekart, c'est en fait assez compliqué... Christine demande de ne pas être psychologique. J'ai des difficultés à ne pas l'être. En tant qu'acteur, je dois m'inventer quelque chose, une histoire, une épaisseur, voire une psychologie. Mais là, une telle démarche menait à une impasse. Et donc, je me suis rendu vraiment disponible à ce que proposait Christine : me plonger dans la forme qu'elle proposait. La poésie. Faire entendre la poésie de l'écriture. C'est un couple de poètes : Baal et Ekart. Deux artistes. Brecht dit à un moment : « regardez ces deux poètes avec un œil candide ». C'est ce que j'essaie de faire : regarder le parcours du personnage et de sa partition, avec des yeux candides, avec des mots très simples et très entiers pour chaque scène : la poésie, l'appétit, l'amour, la nature, l'animalité. Il y a plein de phrases mystérieuses dans le texte,

des énigmes. Des impulsions, des énergies, des désirs. Je crois aussi qu'Ekart n'est pas un personnage autonome, qui existerait en soi, il n'a de sens qu'à partir de Baal. Ekart est un désir de Baal. Le modèle, c'est Rimbaud et Verlaine. C'est en explorant la façon dont Baal voit Ekart qu'on peut comprendre Ekart. C'est une relation complexe. Dans leur complicité, il y a des pointes de conflits qui percent, sans raison. Ce sont plus des intensités, des énergies que des affects de personnages. Et c'est en ce sens que Christine a raison de ne pas nous demander de jouer des personnages. Quand tu joues chaque moment, chaque phrase et que tu cherches sa justesse à l'instant même où elle est prononcée, c'est là qu'existe vraiment Ekart. Pour le moment, j'en suis là. Il faut être non pas dans les affects d'un personnage, mais plus exactement dans la langue, dans le sentiment de la phrase à prononcer, ou le sentiment du rapport tel qu'il existe quand Ekart est en lien avec quelqu'un. Cela fait exister autre chose qu'un personnage.

Comment, en tant qu'acteur, éprouves-tu l'écriture du jeune Brecht ?

Le mot fondamental employé par Christine pour exposer son projet, c'est « appétit ». Faire entendre la poésie du texte, en faisant résonner l'appétit dans

sa voracité. Brecht, à la fin de sa vie, après l'avoir réécrite plusieurs fois, explique que c'est une pièce qu'il n'arrive pas à maîtriser, parce qu'elle manque de sagesse. C'est une écriture très fragmentaire. Parfois, des phrases à l'intérieur d'une scène sont des fragments ou des collages. Il y a donc beaucoup de potentiel dans le texte. La pièce est comme le personnage Baal. Le personnage principal, en fait, c'est la pièce, cette écriture poétique, fouguese, cette écriture de la destruction. Une écriture qu'on ne peut pas apprivoiser. On ne peut pas l'expliquer totalement. Brecht lui-même n'a pas tout compris, même si ce sont des fragments sincères, mais ils viennent de très loin. Il y a une très forte unité entre le personnage et la forme du texte. J'aime bien le fait que Brecht ait affirmé que Baal, c'était lui, et puis que ce n'était pas lui, que c'était Rimbaud... comme s'il y avait quelque chose qu'il n'assumait pas dans cet autoportrait radical.

Je pense aussi que la forme fragmentaire de *Baal* contient en germe beaucoup de voies de l'écriture contemporaine du XX^e siècle. Je pense par exemple à Sarah Kane. Notamment l'énumération des chiffres à la fin de la pièce que l'on retrouve dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane, publiée aux éditions de L'Arche en 2001.

Tu disais qu'Ekart est un personnage qu'on ne peut comprendre qu'à partir de Baal. Et là, Baal, c'est Stanislas Nordey. Tu as joué plusieurs fois sous sa direction. Aujourd'hui, tu joues avec lui.

Je pouvais appréhender le fait de jouer avec un acteur qui est aussi metteur en scène. C'est la première fois que cela m'arrive. Je crois que Stanislas est acteur avant d'être metteur en scène. Et quand il est acteur, il n'est qu'acteur. Il se déconnecte complètement de sa fonction de metteur en scène. Je crois qu'il est le metteur en scène qu'il est parce qu'il est d'abord acteur et qu'il sait ce qu'est un acteur. Se retrouver dans ce couple-là de théâtre, je ne sais pas pour lui, mais moi, je m'appuie beaucoup sur ce qu'ont été les spectacles que nous avons faits ensemble, et qui m'ont profondément marqué comme acteur. Avec *Baal*, je retrouve des thèmes que nous avons partagés sur les créations où j'étais acteur sous sa direction : notamment la forêt dans *Tristesse animal noir* de Anja Hilling, créé en janvier 2013 à La Colline...

Tu es acteur associé au TNS. Qu'est-ce que cela représente pour toi ? Et comment cela se concrétise ?

C'est très gratifiant et excitant d'être invité par Stanislas pour être associé à un établissement

« Le personnage principal, en fait, c'est la pièce, cette écriture poétique, fougueuse, cette écriture de la destruction. »

comme le TNS. Nous sommes vingt artistes à être associés. Stanislas aime l'effervescence. Il aime créer autour de lui une effervescence. Je suis très heureux de pouvoir faire partie de ce climat où des artistes peuvent se rencontrer et créer des choses. Il y a du potentiel. Dans le lieu, cela donne un statut particulier à l'artiste.

Aussi, là où je sens vraiment une force à être associé au TNS, c'est dans la relation avec les élèves de l'École. Il y a un dialogue assez naturel qui s'installe avec eux, comme ça, dans les couloirs, par hasard. Par hasard, mais avec régularité. C'est très dynamique, ce sont de vrais dialogues. Ils ont des questions à poser, ils sont dans le lien. Ils travaillent de leur côté, moi du mien, nous nous croisons et des échanges fusent. C'est essentiel à la vie d'un artiste, et à celle d'un théâtre, et aussi à celle des élèves. C'est un dialogue parallèle et officieux, précieux, essentiel.

Enfin, après ma carte blanche dans L'autre saison qui m'a permis de présenter le spectacle *Le Grand Vivant* de Patrick Austréaux avec le danseur et chorégraphe Thierry Thieû Niang, et la création d'*Iphigénie en Tauride* de Goethe par Jean-Pierre Vincent, je reviens l'année prochaine, en début de saison avec *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce que va monter Clément Hervieu-Léger. Il y aura

aussi l'actrice Audrey Bonnet également associée au TNS.

J'aimerais terminer l'entretien sur Didier-Georges Gabily, figure légendaire du théâtre public. Tu fais partie de ces acteurs qui ont été formés par lui dans ces fameux ateliers souterrains qu'il dirigeait en marge des voies institutionnelles. L'acteur que tu es aujourd'hui a sûrement gardé quelque chose de cette expérience.

Difficile de dire ce qu'il a transmis. C'est énorme. C'est le genre de rencontre qui détermine une vie. On pouvait parler de plateau gabilyen. Et encore, de plateaux, au pluriel, parce que le travail était en mouvement constant. D'une année sur l'autre, la forme bougeait constamment. Je suis convaincu que s'il vivait aujourd'hui, ce qu'on verrait de lui serait très loin de ce qu'il faisait à l'époque. Il était constamment en recherche, furieusement. Ça le traversait. On peut parler d'acteurs que Didier a fait entrer dans son paysage. Et dans ce paysage, on pouvait tout oser, parce qu'on se sentait protégé. C'est quelque chose que j'ai retrouvé dans le travail avec Stanislas : « N'ai pas peur, si ça doit tomber, c'est sur moi que ça tombera. » Quand il nous dirigeait, son regard était amoureux et implacable. Nous nous sentions à la fois contraints

et surpuissants. Il aimait profondément les acteurs. Il disait : « rien n'est plus important au monde que ce que tu vas faire là » et nous le croyions parce que sous son regard ça devenait vrai, que ce soit pendant une représentation ou en atelier dans une cave. Rien n'était plus important au monde que traverser deux pages de textes ou être là quasiment immobile en écoute pendant une heure avec la même qualité de présence. Il nous demandait d'embrasser tous les possibles du théâtre. Le plus grand et le plus petit. Le plus sublime et le plus obscène. Il fallait trouver en soi le moyen de justifier les choses impossibles qu'il nous demandait de faire, ce qui développait notre imaginaire. Ça nous grandissait. Être sous ce regard nous grandissait.















Baal

4 | 12 avril | Salle Koltès

COPRODUCTION

Texte
Bertolt Brecht

Mise en scène
Christine Letailleur

Traduction
Éloi Recoing

Avec
Youssef Abi-Ayad - Johannes, Un artiste de cabaret

Clément Barthelet - Un convive, Un charretier, Un bûcheron,
L'Aumônier,
Un gendarme, Un client, Un homme

Fanny Blondeau - Un jeune poète, Luise, Une petite fille, Anna

Philippe Cherdel - Le maître de maison, Un charretier, Un bûcheron,
John, Watzmann...

Vincent Dissez - Ekart

Manuel Garcie-Kilian - Un convive, Un charretier, Un bûcheron,
Le Commissaire, Un artiste de cabaret, Un curé, Bollebol, Un gendarme,
Un client

Valentine Gérard - Emmi, Maja

Emma Liégeois - Johanna

Stanislas Nordey - Baal

Karine Piveteau - Sophia Dechant

Richard Sammut - Un charretier, Un bûcheron, L'homme,
Le mendiant, Un paysan...

Assistanat à la mise en scène
Stéphanie Cosserat

Scénographie
Christine Letailleur
Emmanuel Clolus
en collaboration avec
Karl Emmanuel Le Bras

Assistanat à la scénographie
et aux costumes
Cecilia Galli

Lumière
Stéphane Colin

Son et musique originale
Manu Léonard

Vidéo
Stéphane Pougnaud

Assistanat à la dramaturgie
Ophélie Pishkar

Christine Letailleur et Vincent Dissez sont artistes associés au TNS
Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Équipe technique du TNB Régie générale Karl-Emmanuel Le Bras | Régie
lumière Stéphane Touche | Régie son Bertrand Lechat | Régie vidéo Stéphane
Pougnaud | Régie plateau Éric Becdelievre | Habilleuse Florence Messe

Équipe technique du TNS Régie générale Thierry Cadin | Régie lumière Patrick
Descac | Électricien Franck charpentier | Régie audiovisuelle Maxime Daumas,
Bertrand Trupitl | Régie plateau Alain Meilhac | Machiniste Daniel Masson |
Habilleuse Angèle Gaspar | Lingère Angèle Maillard

Production Théâtre National de Bretagne - Rennes

Coproduction Fabrik Théâtre - compagnie Christine Letailleur, Théâtre National de Strasbourg, La Colline - théâtre national, Théâtre de la Ville - Paris

Avec la participation du Jeune Théâtre National

Christine Letailleur est artiste associée au TNB et au TNS.

Spectacle créé le 21 mars 2017 au Théâtre National de Bretagne - Rennes

Remerciements : Frank George pour les cours d'harmonica, Anett Schubotz du *Bertolt-Brecht-Archiv* - Akademie der Künste de Berlin, Liane Thiemann pour les archives de Berlin

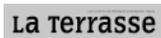
Tournée 16-17

Paris du 20 avril au 20 mai à La Colline - théâtre national avec le Théâtre de la Ville - Paris | Amiens les 23 et 24 mai 2017 à la Maison de la Culture

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Frédéric Vossier | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, mars 2017



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Baal* sur les réseaux sociaux :

#Baal

Pendant ce temps, dans L'autre saison...

Koltès ou la quête de l'Autre

Spectacle autrement
Bernard-Marie Koltès | Moïse Touré

3|6 avril | en itinérance

Projets des élèves metteurs en scène

Événements de l'École | avec les Groupes 43 et 44
Aurélié Droesch, *Faim, Soif, Cris...*
Kaspar Tainturier-Fink, « *Farewell, Empire !* »

5|8 avril | Espace Grüber

Rencontre avec Christine Letailleur

Les rendez-vous en partenariat

Sam 8 avril | 11h | Librairie Kléber

Jean Genet : révolte et théâtre

Les samedis du TNS
Olivier Neveux | Marie-José Sirach

Sam 8 avril | 14h | Salle Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1617