

Martha Ganeva : On pourrait dire qu'il a échoué comme peintre également dans une certaine mesure, précisément par désir d'expérimenter : dans la peinture murale représentant la Cène, qu'il a réalisée à Santa Maria delle Grazie à Milan, il a peint d'abord *a fresco*, puis, une fois l'enduit sec, il a rajouté des couleurs à la détrempe et celles-ci n'ont pas tenu.

Christophe Barbier : Voilà quelqu'un qui avait incontestablement des visions et qui n'arrivait pas à surmonter les contingences de la réalité. Sur ses inventions, il ne s'est jamais posé avec efficacité les deux questions essentielles : les matériaux et l'énergie. Il faisait des « avions » trop lourds et sans puissance de projection – cela ne pouvait pas voler. Y compris son deltaplane, pour le peu des inventions que je connaisse, ce n'est pas un deltaplane, c'est un truc trop lourd qui tombe. La vision n'a donc jamais réussi à faire la part des choses.

Martha Ganeva : Je ne sais si l'on peut vraiment généraliser à partir de là. Il a tout de même créé des engins de guerre très efficaces. Les ponts en bois amovibles, pour ne donner que l'exemple qui m'avait beaucoup impressionnée, que l'arrière-garde d'une armée pouvait déconstruire tout en finissant de les traverser.

Christophe Barbier : Oui, c'est vrai. Et comme architecte, si c'est vraiment lui qui a inspiré l'escalier en double hélice du château de Chambord, là aussi il a réussi...

Martha Ganeva : De même que dans la statue équestre de Francesco Sforza dont le cheval tenait en équilibre sur deux de ses membres...

Christophe Barbier : Oui, là il est dans les arts existants qu'il a améliorés, mais le vrai défi : faire voler plus lourd que l'air, résister à la pression sous marine, il a buté sur cela.

Martha Ganeva : Pouvait-il réussir à l'époque où il vivait ? Son mérite n'est-il pas plutôt de les avoir imaginés, rêvés, et d'avoir essayé de les réaliser.

Christophe Barbier : Oui, ce sont précisément l'inventeur et le mystère de l'inventeur qui sont fascinants.

Sur le temps, le rapport que j'ai au temps est un rapport d'urgence permanente. D'abord, parce que je considère qu'il faut être fidèle à l'idée de l'éternel retour nietzschéen – chaque instant doit être vécu comme s'il allait se répéter à l'infini et donc être supportable ou, mieux, excitant. Et la vitesse procure un peu de cette sensation-là. Ensuite, c'est une idée du compte à rebours. On n'a qu'une seule vie, c'est pour cela qu'il faut en avoir plusieurs. Et si l'on veut en avoir plusieurs, il faut faire tout vite. Le prix à payer, c'est qu'en faisant tout vite, on fait tout ou presque tout mal.

Martha Ganeva : Je ne sais si c'est une question de bien ou de mal, mais est-ce qu'on peut vraiment goûter ce que l'on fait vite ?

Christophe Barbier : Oui, je le pense, parce quand on le fait vite, on le fait avec une forme d'ivresse et le goût est un peu transcendé. Il n'y a pas de frustration chez moi. Au contraire, c'est lorsque je m'attarde que je perds le goût : le plaisir que j'ai à faire la chose s'épuise très rapidement et se corrompt par l'ennui. Et puis, enfin, dans ce rapport au temps, il y a l'idée de pouvoir se retourner en se disant : « Voilà, si je disparaissais maintenant, qu'est-ce que j'ai fait ? ». Et pouvoir se dire que l'on a eu ou fait de quoi remplir plusieurs existences est une idée profondément rassurante pour moi. Puisque le temps ne peut pas se ralentir, puisqu'il n'a pas d'élasticité, le seul moyen de triompher du temps – de la mort, bien sûr – c'est d'avoir des « temps parallèles ».

Martha Ganeva : Est-ce que dans ce rapport particulier au temps qui est le vôtre il peut y avoir de la place pour les souvenirs, de famille, des origines ? Avez-vous envie de répondre à la question sur les traces que votre enfance savoyarde a laissées en vous ?

Christophe Barbier : Je ne suis absolument pas dans une logique de récit autobiographique de type psychanalytique. Je considère la psychanalyse – raconter sa vie pour se connaître ou pour qu'un thérapeute vous aide à vous connaître – comme, au mieux, inutile, au pire, nuisible. Et évidemment, en disant cela, j'ai tort, puisque je ne cesse de voir autour de moi des gens dont la vie est améliorée par le recours à ce type de récit, « revisiter ma vie pour

mieux supporter l'existence ». L'utilité médicale de la psychanalyse est incontestable, quel que soit le nombre d'escrocs et de charlatans qu'il y a eu dans cette profession. Mais pour moi, c'est, au mieux, quelque chose qui est stérile, qui est du temps perdu – et du temps perdu, c'est une catastrophe pour moi –, au pire, nuisible, destructeur, c'est-à-dire, du temps gâché et cela est encore pire. Ne pas se retourner, ne rien regretter, ne pas avoir de remords est pour moi fondamental.

Martha Ganeva : Ma question était plus simple : y a-t-il des choses, des êtres ou des circonstances de votre enfance qui sont toujours présents pour vous, qui vous ont marqué, construit ?

Christophe Barbier : Rien ne m'a marqué à ce point-là. J'ai l'impression d'une enfance extrêmement sereine, sans grands drames, sans grands événements, ni déménagements traumatiques. Quelque chose de très protecteur, paisible, normal. En revanche, j'ai constaté des années après, en arrivant à Paris, à quel point certains traits du lieu de mon enfance avaient imprimé mon caractère et m'avaient armé pour la vie que j'ai aujourd'hui. L'endroit d'où je viens en Haute Savoie, qui est le pays du Mont Blanc, ce sont des vallées extrêmement dures, par le climat, d'abord. Elles sont habitées par des gens durs, assez insensibles, extrêmement travailleurs, assez inépuisables, peu enclins au chagrin, aux jérémiades, aux plaintes. Et cela vient de la vie des générations précédentes, qui était très difficile. Beaucoup mouraient de faim. Il y a comme un durcissement génétique qui s'est transmis et, par l'éducation, on m'a donné cette résistance-là. J'ai toujours été surpris à Paris lorsque des gens me disaient que j'avais une grosse capacité de travail, que je pouvais dormir peu, car pour moi, c'était juste banal. Et je considérais les autres plutôt comme fragiles, alors que visiblement, c'était moi qui étais endurci. En effet, de mon enfance, il m'est resté cette « musculature » personnelle là, et aussi les défauts qui vont avec – cette insensibilité, cet durcissement, cela fait parfois des êtres qui manquent un peu de tact, de finesse, justement, de cordes sensibles... Par exemple, c'est une région désastreuse pour les musiciens. Les musiciens de Haute Savoie viennent de l'extérieur. C'est une population qui n'a presque jamais engendré de musiciens. Les musiciens sont beaucoup trop sensibles...

Martha Ganeva : Vous dites cela pour moi, je crois...

Christophe Barbier : Assez peu d'artistes, en général. Quelques peintres... de montagne, des gens qui peuvent monter à 3500 mètres et peindre avec des gants dans le froid. Ce sont d'abord des alpinistes, des gens qui résistent, qui sont rudes, et après seulement, des peintres. Ce ne sont pas des régions où la subtilité et la sensibilité permettent l'émoi. Proust serait mort en bas âge en Haute Savoie...

Et c'est cela qui m'a construit, non pas marqué comme un fer rouge – ce n'est pas une fracture, une brisure, cela m'a construit et c'est pour moi très précieux.

Martha Ganeva : Et comment est né le désir de passer le concours de l'École normale supérieure ?

Christophe Barbier : Il n'est pas né. C'est une suite de hasards. Moi, j'étais au bout du monde et je voulais devenir journaliste. J'avais un goût pour l'écriture et, à partir de la classe de première, je voulais devenir journaliste politique parce que j'étais passionné par l'histoire contemporaine et être journaliste politique, c'était pour moi voir l'histoire en train de se faire. C'était interviewer Napoléon, être avec De Gaulle. J'aurais aimé vivre ces instants-là dans le temps où cela se passait.

Martha Ganeva : Et dans l'espace peut-être, puisque vous dites que vous avez grandi dans une région assez isolée...

Christophe Barbier : Oui, c'est cela, rejoindre le monde où se passaient les choses. J'avais vraiment le désir du témoignage au plus près. Alors, je me suis renseigné pour savoir comment on devenait journaliste, j'ai appris que l'une des formations possibles était Khâgne, Hypokhâgne, j'ai fait des dossiers, j'ai été pris. J'ai choisi Lyon, le Lycée du Parc, un peu au

hasard et j'ai fait le bon choix. Lorsque je suis entré en Hypokhâgne, on m'a parlé de Normale Sup. Et moi, je ne connaissais pas Normale Sup, je connaissais l'Ecole normale d'instituteurs. En Hypokhâgne on m'a également demandé si j'avais présenté le concours général et je me suis demandé si l'on ne se moquait pas un peu de moi, car le concours général que je connaissais était le concours général agricole, pour les animaux, celui qui fait qu'au-dessus des étables il y a des plaques avec « Médaille d'or au concours général ». J'ai appris ainsi ce qu'était le concours général des humains et ce qu'était Normale Sup, dont j'ignorais totalement l'existence. J'ai été très heureux de réussir le concours, mais après, j'ai voulu très vite revenir au journalisme, je n'ai pas passé l'agrégation, j'ai commencé à faire du journalisme pendant que j'étais à l'Ecole. J'ai suivi deux itinéraires superposés... Cela aussi est une victoire sur le temps : j'ai fait deux ans d'Ecole et en même temps deux ans de vie active.

Martha Ganeva : Y a-t-il eu des rencontres importantes pour la suite au cours de vos études secondaires ?

Christophe Barbier : Oui, tout au long de ma scolarité et, si quelque chose m'a marqué, ce sont ces rencontres-là. En quatrième j'ai eu une professeur de français, qui a non seulement éveillé mon goût pour le côté littéraire des choses, m'a éloigné des sciences vers lesquelles on m'envoyait d'abord par tradition familiale et aussi parce que dans ces coins perdus, c'étaient les meilleures classes, mais qui, surtout, m'a fait découvrir le théâtre. Cette personne a changé ma vie – si elle ne m'avait pas donné le goût de l'écrit, je ne serais pas devenu journaliste et si je n'avais pas découvert le théâtre, je serais malheureux.

Martha Ganeva : Vous avez donc passé un bac littéraire ?

Christophe Barbier : Eh non, j'ai passé un bac C, parce que c'était le seul moyen d'être avec les bons élèves. La filière littéraire était, comme dans beaucoup d'endroits – hélas ! – sacrifiée. J'ai souffert beaucoup, j'ai fait un bac C très douloureux, après lequel, enfin, j'ai pu faire Hypokhâgne. Mes années marquantes ont vraiment été mes trois années d'Hypokhâgne et de Khâgne. Là j'ai vraiment eu l'impression d'*apprendre*, pas seulement d'être un élève, mais d'être quelqu'un qui acquiert non seulement une culture générale, mais surtout les outils de connaissance qui vont servir pendant toute une vie. Tous les jours dans mon métier je fais des choses que j'ai appris à faire en Khâgne et en Hypokhâgne. J'applique cela à d'autres domaines, mais la méthode vient de cet apprentissage : aller vite, faire un travail de synthèse, mobiliser des connaissances. C'étaient des années, surtout la dernière, extrêmement lourdes en charge de travail, mais tellement précieuses.

Martha Ganeva : Aviez-vous la possibilité de faire déjà du théâtre ?

Christophe Barbier : J'ai commencé à faire du théâtre au lycée, puis j'ai créé une troupe. J'ai arrêté pendant mon Hypokhâgne et ma première Khâgne. Puis, lorsque j'ai cubé, je me suis dit : « Si je rate encore tous les concours, je ne veux pas que cette année ait été vide », et j'ai repris le théâtre. J'ai joué en février, juste avant les écrits, et j'ai eu le sentiment que l'année était sauvée.

Martha Ganeva : Et vous avez eu le concours...

Christophe Barbier : Cela a marché, en effet. Et cela s'est reproduit tout au long de ma vie professionnelle : lorsque j'ai des moments intenses dans mon travail, le fait de faire du théâtre permet de relativiser. Lorsqu'on est sur scène, on y est à cent pour cent. C'est tellement violent comme sensation de rentrer sur scène devant un public – cela doit être pire pour un musicien soliste, car le théâtre, c'est élastique, c'est mou, les fausses notes se rattrapent.

Martha Ganeva : Je crois que les fausses notes se rattrapent bien en musique aussi. Elles se rattrapent même sans doute plus facilement par un soliste qu'à l'intérieur d'un orchestre... Et y a-t-il eu des rencontres importantes lors de votre scolarité à l'ENS ?

Christophe Barbier : Que le théâtre. A l'Ecole, je n'ai fait que du théâtre. La troupe des élèves était excellente à l'époque, on a gagné des prix, on a voyagé pas mal. C'était une troupe qui préexistait à mon arrivée et dont les directeurs changeaient. Je l'ai dirigée à partir de

ma seconde année et les amis que je me suis faits alors font encore du théâtre avec moi. C'est à ce moment-là que j'ai connu Helman Le Pas de Sécheval avec qui je codirige le Théâtre de l'Archicube. Nous étions auditionnés tous les deux pour le même rôle. C'est moi qui l'ai eu ; il en a eu un autre, dans lequel il a été excellent. Et ce qui s'est noué là, ce sont vingt, vingt-cinq, trente ans de compagnonnage théâtral. Les rencontres marquantes pour moi, c'est cela. Non pas les profs parce que je ne passais pas l'agrégation et je me suis retiré très vite de l'aspect « scolaire ». A la fac, autant dire que rien ne m'a marqué. Pas tellement les camarades non plus, même si j'ai le souvenir de l'agrément de la vie à l'Ecole après les années dures de la prépa. C'est le théâtre. Quand on fait du théâtre intensément, on vit de manière décalée, on se lève à quinze heures et l'on se couche à quatre heures du matin – la sociabilité n'est pas la même. Et puis, c'était des aventures complètes, on montait des spectacles ambitieux. On pouvait être douze, quinze, vingt sur scène et l'on y passait énormément de temps. Je me suis rendu compte après qu'on travaillait presque dans des conditions professionnelles, moins l'argent, mais sur le temps consacré, le fait de s'immerger dans une pièce pour trouver ce que l'on voulait faire, c'était du théâtre professionnel. En sortant de l'Ecole, on a créé avec Helman la troupe du Théâtre de l'Archicube, grâce au parrainage de René Rémond.

Martha Ganeva : Il y a une chose qui me frappe dans ce que vous dites : d'emblée vous m'avez dit ne pas aimer les activités répétitives et dans le même temps vous me racontez que depuis vos années de lycée et jusqu'à maintenant vous avez cette passion du théâtre et vous faites toujours du théâtre, et que depuis vos années de lycée vous êtes passionné de journalisme politique et vous faites du journalisme politique. N'y a-t-il pas une contradiction là-dedans ?

Christophe Barbier : Non, parce que ce n'est jamais la même chose. Une pièce de théâtre, vous pouvez la jouer de très nombreuses fois. Le public change, vous changez. Moi, au bout d'une quinzaine ou d'une vingtaine de représentations, je commence à sentir la routine. J'ai travaillé avec des professionnels qui en étaient à deux cent soixante-dix, trois cents représentations d'un même spectacle et qui arrivaient tous les soirs à changer, à bouger, à améliorer, à corriger, à inventer et tous les soirs, après la représentation, à se dire « C'était un bon public, un mauvais public ; tiens, il a réagi là-dessus – c'était la première fois, comment cela se fait ? Tiens là j'ai raté alors que, depuis un mois, cela marche à tous les coups, pourquoi ? ». Et ce travail de retour sur soi est une vraie hygiène de vie pour eux. Ce n'est jamais pareil, le théâtre.

Martha Ganeva : Je le conçois dans une certaine mesure, puisqu'une partie de mon travail sur les interprétations de l'Orchestre philharmonique de Berlin consiste à retourner écouter le même programme les trois soirs de suite où il est joué – à le réécouter parfois aussi en tournée, avec l'acoustique d'une autre salle, devant un public d'une autre nationalité ayant des traditions musicales différentes – précisément pour sentir les différences et essayer de les comprendre. Mais je me demandais, concernant le théâtre, et la mise en scène en particulier, s'il n'y avait pas de sorte de rituels qui se mettent en place au fil des années (ce qui arrive dans les orchestres et il est heureux que les chefs changent pour bousculer ces « habitudes »), est-ce qu'on ne commence pas par les mêmes gestes, est-ce qu'on n'aborde pas les textes avec la même méthode, puisque vous avez parlé de méthode de travail tout à l'heure ?

Christophe Barbier : Non, parce que les textes changent et ce sont eux qui vous obligent à avoir une boîte à outils différente. Le vrai défi, surtout avec une troupe d'amateurs, où l'on est d'abord une bande d'amis, c'est de me forcer, moi, metteur en scène, à donner chaque année quelque chose de différent à faire aux acteurs. Je connais leurs points forts, je sais ce qu'ils savent faire et je leur donne des choses qu'ils savent à peu près faire – je ne cherche pas à les déstabiliser –, mais en essayant à chaque fois de les amener à quelque chose de différent. Parfois, c'est pratique de dire à quelqu'un : « Tu n'as pas beaucoup de temps, tu vas faire quelque chose que tu maîtrises », et parfois, c'est très bien de dire : « Je vais t'emmener complètement ailleurs ». Là, oui, il faut faire attention à ne pas scléroser les comédiens.

Martha Ganeva : Etes-vous sensible à l'état d'esprit dans lequel se trouve un acteur ? Un être humain évolue et à des moments différents de sa vie, il est capable – ou pas – de faire certaines choses, de jouer certains rôles, et pas d'autres ?

Christophe Barbier : Comme metteur en scène, je suis assez insensible. Je ne veux pas prendre en compte les états d'âme d'un acteur pendant une répétition. Il faut restituer le personnage comme on l'a travaillé. Je ne suis pas du tout adepte, même si pour certaines œuvres ou certains professionnels elle peut avoir du sens, à ce que l'on appelle la méthode de l'acteur studio. Je ne pense pas que l'intériorisation de la psychologie, des états d'âme et du sentiment soit, en théâtre amateur, le meilleur moyen d'arriver vite à un résultat efficace. Le théâtre professionnel, et notamment la tragédie et certains drames, de même qu'une partie du théâtre contemporain très psychologique, c'est de la spéléologie. Il faut descendre, descendre, descendre en profondeur dans soi, en profondeur dans le personnage, dans l'intrigue, aller au fond. Le théâtre amateur que nous voulons faire, qui est un théâtre du plaisir que l'on reçoit et que l'on donne, c'est du patin à glace. Donc surtout pas de profondeur, il faut effleurer la glace.

Martha Ganeva : Pourquoi avez-vous choisi de faire ce théâtre-là plutôt que celui qui creuse en profondeur ?

Christophe Barbier : Parce que je pense que je ne suis pas capable de faire du théâtre professionnel, c'est à dire *passionnel*, de le faire en profondeur. Je fréquente beaucoup de comédiens professionnels et je vois qui ils sont, comme personnalités dans la vie, je vois la fusion douloureuse entre l'être humain et le comédien, je vois comment le comédien, l'artiste, dévore l'être humain et, ayant été élevé dans les montagnes, je ne suis pas comestible. Jamais je ne me serais laissé dévorer par ma partie artistique. J'aurais pu être directeur de théâtre, mais je ne pense pas que j'aurais pu être un grand comédien complet. Si l'on reste dans ce que l'on sait faire, on arrive à le faire vite, à le faire bien et quelque part à faire illusion. On n'a pas l'ambition de faire plus et notre public ne veut pas voir plus.

Martha Ganeva : Vous avez tout de même monté *Macbeth*. Comment avez-vous fait ?

Christophe Barbier : Je l'ai adapté parce que, ce qui m'intéressait dans cette pièce, c'était l'intrigue politique : la prise de pouvoir, la chute. Je l'ai transformé en patin à glace. Si je tentais de faire *Macbeth* avec le texte intégral, dans la fidélité et l'ambition la plus complète à l'œuvre, je n'y arriverais pas, ou alors, j'y passerais dix ans !

Martha Ganeva : Ces précisions sur vos choix de mise en scène m'évitent en partie de vous poser la question du répertoire du Théâtre de l'Archicube, répertoire qui m'avait un peu surprise pour un théâtre de normaliens. Je vais tout de même vous la poser autrement. Et Shakespeare, qui est un autre de mes créateurs intimes, m'y aidera. Vous aimez Venise, et c'est une ville que je connais et aime également, mais là, je m'efforce de la regarder avec votre perspective : celle du théâtre et de la politique, deux activités qui la caractérisent historiquement et culturellement. Shakespeare y situe deux de ses pièces les plus politiques (en dehors des drames historiques) : *Othello* et *Le marchand de Venise*. Et ce n'est pas un hasard si dans ces deux pièces la question politique posée est celle du rapport à l'étranger, à l'autre différent, à l'altérité, puisque dès le Moyen Age, Venise était la ville européenne ayant le plus de rapports politiques et commerciaux avec l'Orient. Dès la première scène, Othello le Maure est présent dans le discours d'Iago dans des termes animaliers : il est un cheval de Barbarie qui couvre une jument de Venise. Par la suite, tout le discours d'Iago auprès d'Othello va consister à lui faire intégrer son « infériorité » vis-à-vis de la *blanche* Desdémone. Dans *Le marchand de Venise* l'un des deux protagonistes liés par un contrat de débiteur à créancier est le Juif Shylock. Au cœur de la pièce il y a l'opposition de deux discours, qui sont deux visions du monde. Shylock revendique l'égalité entre les êtres humains fondée sur leurs caractéristiques naturelles communes : chrétiens et juifs sont blessés par les mêmes armes, guéris par les mêmes remèdes, souffrent également du froid l'hiver et de la canicule estivale. Au nom de ce principe, la justice

exercée devrait l'être également de la même manière pour les uns et pour les autres. Mais ce discours, qui est celui des Lumières bien avant leur temps, bute contre la loi de Venise, une loi protectrice des citoyens, héritage grec et romain, stipulant que tout étranger, « *alien* » – et Shylock a beau être un habitant de Venise, il *est* un *alien* –, qui porte atteinte à la vie d'un Vénitien est non seulement à la merci de la décision de vie ou de mort que prendra à son égard la famille de l'agressé, mais est privé de ses biens au profit de l'Etat de Venise.

Ma question est donc si, dans le théâtre, tel que vous le faites, il y a de la place pour cette notion d'altérité ? Et si oui, quelle est-elle ?

Christophe Barbier : Elle n'est pas importante, au sens où il y a peu d'auteurs étrangers dans notre répertoire. Je suis très mal à l'aise dans une langue qui n'est pas le français.

Martha Ganeva : Aviez-vous joué *Macbeth* en anglais ?

Christophe Barbier : Non, mais quelle version prendre ?

Martha Ganeva : Bonnefoy, Markowicz... ?

Christophe Barbier : J'ai regardé les traductions diverses et variées, je suis incapable d'en faire une moi-même, et à partir des traductions j'ai fait un texte, mais c'est le mien. Et alors pourquoi ne pas aller jusqu'au bout de la logique et broder ? Je l'ai peu fait avec *Macbeth*, où j'ai plutôt enlevé des scènes et construit quelque chose de ramassé autour de la problématique politique. En revanche, dans *Peines d'amour perdues* j'ai récrit entièrement le dernier acte, je l'ai réinventé. Cette troupe de théâtre qui joue les Maccabées, selon moi, c'est incompréhensible au XXI^e siècle. J'ai donc remplacé les Maccabées par la guerre de Troie et j'en ai fait une pièce potache de canular normalien. Je considère que cette infidélité-là, c'est mon rapport à l'étranger, à l'altérité, à ce qui est pour moi inabordable, inaccessible. Après, lorsqu'il y a des personnages étrangers dans les pièces, la fonction est pour moi exotique et purement ludique.

Les deux pièces que vous avez évoquées sont à la lisière entre ce que nous pouvons monter et le théâtre qui est trop dur pour nous. *Hamlet*, par exemple, serait beaucoup trop difficile pour nous, inadaptable. *Le marchand de Venise*, je me dis en le lisant qu'on pourrait le faire, j'ai des acteurs qui commencent à avoir la maturité pour être capables de porter cela. Pareillement pour *Othello*. J'adorerais jouer Iago et je sais qui dans ma troupe pourrait jouer Othello. Parfois je suis donc tenté de monter ces pièces. Mais les grandes pièces politiques de Shakespeare, *Richard III* ou *Henri VI*, me semblent impossibles. J'ai mis longtemps avant d'oser « désosser » *Macbeth*.

Martha Ganeva : Etes-vous le seul à choisir les pièces ?

Christophe Barbier : Oui. Je choisis les pièces, je fais la distribution et je fais la mise en scène. Certaines années j'aimerais bien être dirigé, sur certains rôles j'aimerais bien n'avoir qu'à jouer. Je choisis les pièces parce que je fonctionne avec des envies, des coups de cœur – je ne dis : « Celle-là, c'est maintenant ». Et puis, je connais mes acteurs. Et comme je suis le seul dans la troupe à aller beaucoup au théâtre et à lire beaucoup de théâtre, je sais ce que je peux faire avec l'équipe que j'ai. Par exemple, nous jouons cette année en décembre *Le malade imaginaire*. Je voulais monter cette pièce en 1999, mais Florence qui devait jouer Toinette, m'avait avoué qu'elle ne le voulait pas, qu'elle ne le sentait pas, qu'elle en avait assez de ces personnages tout en dynamique. Nous avons donc joué *Le barbier de Séville* cette année-là, sans elle. Et moi, qui avais commencé à travailler la mise en scène, j'avais gardé une espèce de frustration. Et cette année, à l'été, lorsque j'ai vu qui arrêtrait, qui reprenait, je me suis dit : « Tiens, *Le malade imaginaire* revient ! ».

Martha Ganeva : Je reviens à ma question, je suis un peu obstinée, mais n'avez-vous jamais envie de monter Ibsen, García Lorca, Schnitzler, Tchekhov ?

Christophe Barbier : Non, non. Ils sont beaucoup trop difficiles pour nous. D'abord, Tchekhov m'énerve. Son rapport au temps est incompatible avec le mien. Il faut avoir le génie de la lenteur avec lui. Et pourtant, quand je vois un Tchekhov bien monté, j'éprouve un plaisir

de spectateur. C'est un auteur immense, mais je sais que je ne saurai pas faire. En terme d'images, à chaque fois que je réfléchis à la manière dont je pourrais le monter, les images qui me viennent sont pathétiques – les robes beiges, le samovar. Evidemment, on pourrait le monter comme cela et il se trouverait de nombreux spectateurs pour nous dire « oui, c'est bien, c'est classique ». Mais cela ne m'intéresse pas.

Martha Ganeva : J'ai envie d'élargir cette question de l'altérité, qui personnellement me travaille beaucoup par sa complexité, et de vous demander comment vous concevez l'altérité en matière de politique, de cette forme de politique dont vous vous occupez, la politique de l'instant, du transitoire ? Dans plusieurs de vos éditoriaux vous dites souhaiter un renouveau européen. Par quoi passe-t-il pour vous, ce renouveau ?

Christophe Barbier : Par rapport au politique – aux hommes et aux femmes politiques – j'ai deux positions : l'interviewer de télévision et l'éditorialiste. Pour l'interviewer, c'est très simple, il faut être *contre* : si l'on a en face de soi un personnage de droite, il faut être de gauche et vice versa. Le questionnement se fait toujours en étant l'avocat du diable. Et même si parfois je suis entièrement d'accord avec ce que l'autre pense, je vais me mettre en doute et adopter la position contraire pour essayer de le déstabiliser. C'est à la fois facile et ludique. Ce qui est difficile, c'est de l'emporter parce que les hommes politiques sont de nos jours très rodés à la résistance. On est un peu comme des antibiotiques face à des bactéries qui résistent aux antibiotiques. L'éditorialiste, c'est totalement autre chose. Il faut partir d'une conviction personnelle, mais comme on n'est ni dieu, ni président, ni roi, ni chef, cette conviction doit être attentive au monde qui est autour. Il faut prendre en compte les avis des autres, l'état d'esprit du moment, l'importance du thème dans une période, pour réaffirmer sa conviction en la colorant, en la tempérant ou, au contraire, en la renforçant. Là, on est dans la position du corps humain attaqué par des virus et qui doit avoir ses propres défenses. Par exemple, sur le thème européen, quand l'Europe est en échec, cela peut provoquer chez l'europhile de la colère... ou une forme de réargumentation : au nom de cet idéal toujours intact, changeons de chemin. Je donne deux exemples : j'étais pour le maintien des troupes françaises en Afghanistan, farouchement pour, et en 2011 on n'était plus très nombreux à l'être dans la presse française. J'ai changé d'avis, et je l'ai expliqué, à partir du moment où, dans l'armée afghane, formée par les Occidentaux, alliée aux Occidentaux, des soldats se sont mis à tirer sur les Occidentaux. Cela voulait dire que ces troupes étaient infiltrées par des Talibans. Et là j'ai dit, il faut partir, car il n'y a plus d'espoir, ni de réussir le combat, ni de réussir le changement de cette société. On est au bout de ce que l'on pouvait faire et l'on est déjà dans l'échec de cette période-là. Second exemple : l'Europe. Schengen est mis en échec par le changement du monde au moment où Schengen doit s'appliquer : les frontières extérieures dont on s'est doté par l'élargissement – Roumanie, Bulgarie, mais aussi le sud, avec l'Italie et l'Espagne – ces frontières-là ne sont plus assez bonnes, compte tenu de la crise de l'Europe, à un moment où la pression migratoire est très forte et très différente de celle de 1995. Schengen est donc caduque. Alors, est-ce qu'il faut remettre des barbelés et des douaniers, des fusils ? Evidemment non, mais il faut repenser complètement la chose. De la même manière, je pense que les institutions – Commission, Conseil européen, Parlement – étaient bonnes à six, à neuf, à quinze, mais à partir du moment où l'on a fait le choix de l'élargissement, ce système est devenu contreproductif et s'est mis à être dictatorial, incompréhensible et, comme le dit le Premier ministre hongrois, qui est pourtant un populiste, il est devenu impérial. Une petite tête qui veut commander un grand corps sans en avoir la légitimité. Et évidemment les nations se dressent contre pour couper la tête. Il faut refaire une Europe à six, sans en supprimer le grand espace de liberté et de paix qu'est l'Europe à vingt-huit, mais une Europe à six qui, elle, va être dans la profondeur, pour reprendre la métaphore du théâtre. L'élargissement de l'Europe, c'est du patin à glace. C'est joli, c'est sympathique, cela ne vaut pas grand-chose, mais cela préserve la paix. L'Europe qui nous

sortira de la crise relancera les sociétés sera une Europe de l'approfondissement. C'est par la révolution que l'on va rester fidèle à l'idée de l'Europe et l'altérité n'est rien dans les révolutions. Dans l'Europe que je veux il y a beaucoup moins d'altérité qu'on ne le croit. Aujourd'hui, entre un Français et un Tchèque, il y a moins de différences qu'il n'y en avait en 1900 entre un Breton et un Provençal. En 1900, un Breton et un Provençal ne parlaient pas la même langue...

Martha Ganeva : Parce qu'un Français et un Tchèque parlent la même langue ?

Christophe Barbier : Bien sûr, nous parlons tous la même langue qui s'appelle l'anglais, un anglais de pacotille, d'aéroport, un véhicule de communication commun. Un Français et un Tchèque ont les mêmes outils, alors qu'un Breton et un Provençal ne se servaient pas des mêmes couverts. Enfin, on a tous les jours des chances de se croiser, alors qu'un Breton et un Provençal ne se rencontraient que pendant leur service militaire, et en temps de guerre uniquement. Erasmus, par exemple, c'est la fin de l'altérité. Nous allons avoir bientôt des générations entières d'étudiants qui auront passé un an ou deux au contact d'étrangers. Il n'y a plus d'altérité. Ma génération était une génération de l'altérité – à Normale Sup les étudiants étrangers, on les regardait comme des bêtes curieuses. Maintenant, ce n'est même pas la banalité, c'est la nécessité. Une éducation qui n'est pas dans le mélange n'est pas valable.

Martha Ganeva : Pour moi cette image de l'Europe que vous tracez est à la fois triste et fautive. Triste, parce que ce qui nous attire chez autrui par définition, c'est sa différence, qui nous fait apprendre et nous enrichit, et une Europe où il n'y aurait pas de différences n'aurait pas grand intérêt humain. Fautive, parce qu'il n'est – heureusement ! – pas vrai qu'il n'y a pas de différences entre Européens. Un jeune Allemand qui fait son Erasmus à Cordoue ne deviendra jamais Espagnol. J'en connais quelques uns et je sais qu'ils ont beaucoup de mal à attendre trois heures de l'après-midi pour déjeuner avec leurs camarades espagnols parce qu'en Allemagne on déjeune beaucoup plus tôt et qu'ils ont faim.

La position que vous adoptez est celle, me semble-t-il, de quelqu'un précisément qui se sent mal à l'aise dans d'autres langues que sa langue natale. On ne dit pas grand-chose dans un anglais d'aéroport et si l'on gouverne des pays en anglais d'aéroport, on les gouverne en touriste; les arrière-pensées et les ressentis, les horizons historiques de chaque peuple s'expriment et demeurent dans les langues nationales, parfois régionales. On ne perçoit les différences qu'en parlant la langue d'autrui ou du moins, en essayant de l'apprendre – c'est d'abord par ce biais que l'on prend conscience de l'altérité. Heinz Wisman a publié au printemps dernier un livre remarquable, *Penser entre les langues*, où il montre que la première différence entre Allemands et Français vient de la syntaxe de leurs langues respectives et a des conséquences sur leur façon d'être et de là, sur leurs relations. Et l'on se rend compte d'une chose plus importante encore, à savoir que là où il y a entente profonde entre personnes de nationalités différentes, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de différences, mais, au contraire, parce que les différences étant bien là, chacun a fait le travail de composer avec l'autre. L'entente est une construction qui se fonde précisément sur les différences bien comprises. C'est dans ce but qu'a été créé le programme Erasmus, et il est très utile lorsqu'il est bien organisé.

Je pense donc que l'on peut avoir une autre lecture que la vôtre de l'échec de l'élargissement européen et dire que là où l'on s'est véritablement trompé, c'est précisément en pensant que l'on pouvait niveler les différences. D'ailleurs, si vous poussiez votre analyse jusqu'au bout, vous arriveriez à la même conclusion. Pourquoi aurait-on besoin de revenir à une Europe à six, si les différences entre les vingt-huit n'étaient pas aussi importantes (et si l'on ne les avait pas tant mésestimées) ?

Christophe Barbier : Mais là vous allez déjà beaucoup plus loin dans votre ambition, vous voulez une entente, une espèce de mariage et ce n'est pas nécessaire pour faire l'Europe. On n'est pas en train d'essayer de construire une nation, on est en train d'essayer de bâtir une

fédération d'Etats, ou bien on est en train de bâtir la *nation européenne*. Et qu'est-ce que la nation européenne, si l'on applique le code de Renan ? Ce sont les mêmes valeurs partagées sur le même territoire. Et bien, en Andalousie, en Lituanie, en Angleterre ou en Tchéquie, on a les mêmes valeurs : les droits de l'homme, la liberté d'expression, l'ascension sociale, la solidarité. Nous avons ce socle de valeurs minimal. Après, que l'on se parle en andalou ou en *volapuk*, comme disait De Gaulle, c'est secondaire.

Martha Ganeva : Est-ce vraiment si secondaire que cela ? L'autre jour j'entendais quelqu'un dire : « Ah oui, ils sont sympathiques ces Espagnols, le seul problème, c'est qu'ils parlent l'espagnol ». On se méfie toujours de ce que l'on ne comprend pas.

Christophe Barbier : Je ne sais pas. Moi, je dis souvent que les Bretons, c'est bien, mais ils sont têtus. Et vous, vous allez dire en sortant d'ici : « Les Savoyards, c'est bien, mais ils sont insensibles »...

Martha Ganeva : (rires) Ils sont têtus aussi...

Christophe Barbier : Oui, aussi. Mais c'est comme cela que l'autre existe. Je ne m'en méfie pas, je le constate. Il existe. Il ne faut surtout pas être dans la recherche d'un métissage total. Il y a ce rêve chez certains idéalistes de se dire que l'on n'aura la paix et la prospérité universelles que quand le métissage sera total. Je ne suis pas sûr que ce soit la direction de l'humanité, et ce n'est pas souhaitable. La différence de l'autre m'interpelle, elle peut susciter chez moi une certaine forme d'appréhension, de crainte, d'hésitation, comme une montagne à escalader, mais je trouve cela bien. Il faut que cela résiste un peu, le rapport humain.

Martha Ganeva : Pourvu que l'on décide d'escalader la montagne et non de se contenter de la regarder d'en bas et de la trouver menaçante...

Christophe Barbier : Il m'est arrivé d'aller en Alsace avec le théâtre. Nous étions encore élèves. Au milieu de la nuit, nous devions charger des décors dans un train car nous allions jouer à Berlin. Nous arrivons à la gare un peu en retard et l'équipe qui nous attendait n'était au courant de rien. Pour qu'on ne les comprenne pas, ils se sont mis à parler en alsacien et une fois qu'ils sont tombés d'accord, ils nous ont parlé en français. Là, je me suis demandé si j'étais dans mon pays. Ce que je veux, c'est me sentir chez moi dans toute l'Europe, c'est-à-dire ne pas être un étranger, celui dont on ne veut pas, qui n'a pas sa place, mais j'accepte d'être un autre, d'être différent. Quand je vais à Prague, je ne comprends pas un mot, mais je me sens chez moi, je suis en Europe. Quand je vais à Saint-Petersbourg, je ne suis pas chez moi. Là, l'autre, le Russe, m'effraie. Je suppose que ce sentiment serait encore plus fort à Moscou. Où est la frontière ? Quand je vais à Venise, je suis chez moi, plus que quand je vais à Marseille, parce que, à Venise, je retrouve Goldoni, Casanova ; c'est mon histoire. L'expérience de l'altérité peut être très personnelle, particulière. Et pourtant je ne comprends pas un mot d'italien, j'aime bien être dans un endroit où je ne comprends pas la langue parce que, comme cela, je peux rester concentré sur ce que je fais.

Martha Ganeva : Je voudrais revenir un instant sur votre passion de la politique. L'impression que j'ai est qu'elle est davantage une passion des hommes politiques qui l'incarnent plus que de l'aspect philosophique qu'elle peut avoir. Dans cette approche intervient nécessairement – après la notion de temps que nous avons longuement évoquée – la notion de distance. Dans ce rythme très serré que vous avez, quelle est votre façon de prendre de la distance ?

Christophe Barbier : Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas tant les hommes et femmes politiques que les *personnages* politiques. La politique en France est un immense roman. La fusion entre littérature et politique me semble une évidence. Beaucoup d'hommes de lettres ont tenté d'être des hommes politiques – Chateaubriand, Lamartine, Hugo et même avant le XIXe siècle, puisque Voltaire l'était par son travail. Il y a cette volonté du littéraire, si ce n'est d'avoir le pouvoir, d'influencer le pouvoir, de le colorer par ses idées. Et puis, il y a chez les

politiques le complexe littéraire, l'idée qu'ils ne seront pas un homme politique accompli avant d'avoir dans la main droite le pouvoir et dans la main gauche le talent littéraire (ou l'inverse). Très peu y sont arrivés : De Gaulle, qui est un superbe écrivain et évidemment un grand politique ; Mitterrand, qui était un bon lecteur et un excellent chroniqueur, qui n'a jamais écrit de roman ou de livre vraiment puissant, car il était paresseux. Aujourd'hui, à notre époque de Philistins, où seule existe la télévision, très peu ont cette ambition. François Bayrou, mais pour l'instant côté pouvoir, il a plutôt échoué. Bruno Lemaire, normalien, musicologue, grande plume sur les hommes d'Etat pour l'instant très faible dans la performance charismatique télévisuelle nécessaire pour être élu. Aurélie Filippetti, qui à mon avis est en train de se dessécher dans le pouvoir. Puisque politique et littérature ne font qu'un dans notre pays et sont indissociables pour faire la « Grande histoire », nous avons des personnages de roman, l'immense roman qui commence avec Vercingétorix et dans lequel vont s'inscrire des figures monarchiques, mais aussi d'autres figures : les épouses, les maîtresses, les traîtres, les martyrs. Les politiques français se bousculent pour prendre leur place dans cette narration – une page, un chapitre, trois volumes – leur combat, c'est cela. Et moi, j'aime cela, c'est ce qui me passionne dans la politique. Je n'écris pas ce roman, je fais la glose dans la marge. Mais je trouve cela passionnant, plus que d'être dedans. Je regrette que dans la période contemporaine, celle que je commente, il manque des pages fortes dans ce roman. Les pages fortes sont les pages guerrières – cela je ne le regrette qu'à moitié, mais il est vrai que la guerre donne une puissance à la politique que la paix ne donnera jamais. La deuxième chose qui manque, et vous l'avez esquissé tout à l'heure, c'est la pensée politique. On est dans une période de faibles bruits, on vit sur la pourriture des idéologies anciennes, avec des asticots extrémistes sur les idéologies extrémistes et puis, des gens qui essaient de nous faire croire aux idéologies molles – le libéralisme tempéré et la social-démocratie. Rien de tout cela n'est fort, l'idéologie est triste. C'est mieux que les idéologies fortes du fascisme et du stalinisme, surtout pour les peuples. Mais pour le commentateur, c'est fade... un régime de légumes bouillis. Et cela dure depuis 1989 ; il n'y a plus de systèmes de pensée qui s'affrontent. Du coup, cela laisse toute la place à quelque chose qui est amusant, parfois intéressant, mais terriblement illusoire et sans avenir ; la communication. Les médias dominant avec un contenu de médias – des choses qui se périment très vite. Cela va peut-être craquer, par la révolution ou la guerre. Mais la révolution a été annoncée dix fois depuis le début de la crise. En 1848, ils ont fait une révolution pour moins que cela. Aujourd'hui, les systèmes sociaux, la vieillesse de la population, la télévision qui distrait les gens, tout cela transforme l'idée de révolution en une poudre mouillée, qui ne prend jamais. Quant à la guerre, à chaque fois qu'en France on était dans cette extinction de la politique... les Allemands nous envahissaient ! C'était pratique – on se dressait contre eux. Mais cela ne marche plus non plus. Ils ne sont plus là, ils sont trop vieux, ils n'aiment plus la guerre. Bon, ne nous en plaignons pas, cela fait autant de morts en moins. La probabilité de la guerre est donc très faible également. Aujourd'hui, toute l'ingéniosité humaine est mise en œuvre pour éviter le tragique. Elle qui, pendant des siècles, a été mobilisée dans le but d'être la plus forte dans la maîtrise de la foudre, s'est retournée, depuis que l'on a atteint l'horreur suprême, Auschwitz et Hiroshima. Le « plus jamais ça » est l'idéologie en marche. Le prix que l'on a à payer, c'est que c'est la fin de l'histoire, de cette histoire qui procédait, pays par pays, par d'immenses effondrements tragiques et par des renaissances glorieuses. On se trouve dans un temps faible en Europe. Sur d'autres continents, en Chine, en Inde, ce qui se vit est sans doute plus intense. Le centre du monde en termes d'intensité du roman politique n'est plus en France. Et ce n'est plus tant ce qui se passe que la manière de le raconter qui compte, la communication. Je prends un exemple : l'accession au pouvoir de Sarkozy (2002-2007), la manière dont il l'a construite, scénarisée, mise en image, mise en texte, mise en jeu, manipulant les uns, subissant des choses non prévues. Quand vous regardez la phase 2002-2012, parce qu'il

faut aller jusqu'à l'échec, c'est un formidable petit roman politique. Bien sûr, ce n'est pas Napoléon de Brumaire à Waterloo, mais c'est le même principe de construction d'une histoire.

Martha Ganeva : Ce long monologue répond bien à ma question sur la prise de distance. Votre façon de prendre de la distance, c'est de regarder la politique comme un roman ou comme des histoires plus ou moins bien écrites. Mais la politique, même dans un contexte exempt de guerres et de révolutions, c'est aussi, et avant tout, l'exercice d'un pouvoir qui a des conséquences sur la vie de très nombreuses personnes. Vous parlez ailleurs de moments de vérité en politique...

Christophe Barbier : Oui, bien sûr, et là il est de notre responsabilité de journalistes politiques d'appliquer aux décisions politiques, au contenu de la politique et non aux acteurs, le doute méthodique. Cela veut dire que l'on va partir du principe que cela ne va pas marcher : vous faites des emplois aidés, ce n'est pas bien ; le chômage va baisser, on ne vous croit pas. Ce contre-tout, ce contre pouvoir-là est notre devoir. Après, que les politiques disent que nous avons les « mains pures », mais que nous n'avons pas de mains du tout, c'est vrai. C'est ce que l'on disait aussi des critiques dramatiques, on les comparait à des eunuques – ils savent, mais ne peuvent pas. Mais c'est notre rôle.

Martha Ganeva : Une toute dernière question et je cite là l'un de vos concurrents, Patrick Besson, qui dans un billet récent arrive à taper à la fois sur les normaliens et sur les non-normaliens : « Le normalien est recherché dans quasi tous les domaines : l'enseignement (...), la publicité (...), l'industrie (...), la presse où l'on peut lui confier toutes les rubriques, la politique où il rabat sans peine leur caquet aux non-normaliens, la radio où il parle mieux et plus longtemps que ses invités, la télé où il est à l'aise ». Il a un peu fait votre portrait, non ?

Christophe Barbier : Il y a chez le normalien le côté bête à concours et, en effet, on a parfois l'impression que nous sommes capables de performances comme un animal de cirque, que nous avons été dressés sans nous en rendre compte...

Martha Ganeva : Vous avez donc bien conscience d'être un normalien en journalisme politique ?

Christophe Barbier : Oui, à la fois pour ces aspects là, et il est vrai que c'est très utile, parce qu'on se retrouve parfois dans des situations d'improvisation et la formation qu'on a reçue est très précieuse. Et puis, il faut être fidèle à la définition du normalien qui est, je crois, assez ancienne : le normalien est bon à tout et propre à rien. C'est une très belle définition selon moi parce que « propre à rien » fait penser au clown qui se prend les pieds dans le tapis et « bon à tout », c'est tout de même très utile. Dans une société où des experts sont très, très, très bons, mais dans un seul domaine, et où il y a beaucoup de gens bons à rien, avoir des gens bons à tout et propres à rien, c'est très important. Cela veut dire qu'on est prêt à toutes les audaces sans jamais se prendre au sérieux. Quelqu'un qui se prend au sérieux n'est pas normalien pour moi, parce qu'il n'aura pas acquis ce que vous avez appelé tout à l'heure la distance – ce regard sur lui-même qui est constamment dans l'autodérision. Et c'est un point commun avec le théâtre. Pour bien jouer, un acteur doit être à trois endroits différents : dans le jeu avec le partenaire, sur scène quelques secondes plus tard pour anticiper et au-dessus avec un œil – le troisième œil – qui regarde tout et qui dit : « Oh là, là, je devais prendre dans cinq minutes le stylo, il est tombé, il faut le ramasser ; tiens il y a un spectateur qui rit fort au fond à gauche, je vais essayer de continuer à le faire rire ; il y a un projecteur qui a claqué là-haut, il faut que je me tourne comme cela... etc.»

Martha Ganeva : C'est donc aussi un point commun avec la direction d'orchestre qui obéit exactement à la même logique de présence absolue à l'instant en cours, d'anticipation et de vue d'ensemble. Le dernier concert de Sir Simon Rattle avec l'Orchestre philharmonique de Berlin à la salle Pleyel en a été une démonstration assez extraordinaire. Au cours de l'exécution de *La nuit transfigurée* de Schoenberg, une œuvre à la fois très belle et émotionnellement très

dure, un jeune homme handicapé mental, qui était assis derrière l'orchestre, donc face au chef, s'est mis à hurler fortement. Le public s'est demandé un instant si Simon Rattle n'allait pas interrompre l'interprétation. Il a continué à diriger l'orchestre, mais en modulant l'intensité du son, en l'allégeant, en adoucissant les transitions, et il est allé ainsi jusqu'au bout de l'œuvre en faisant attention au jeune homme, comme il fait attention à ses musiciens et au son qu'ils lui renvoient, comme si, d'une certaine façon, il avait intégré ce jeune homme à l'ensemble – il a dirigé *avec* lui. Cette interprétation de *La nuit transfigurée* restera pour moi quelque chose d'unique, à la fois par cette maîtrise impressionnante du chef et par l'attitude au fond très respectueuse et humaine qu'il a eue à l'égard de cet auditeur. Il y avait là ce que vous avez appelé un moment de vérité : l'effet émotionnel très fort de l'œuvre se manifestait chez quelqu'un qui, du fait de son état, n'était pas en mesure de se maîtriser. Nous reconnaissions en lui notre propre angoisse que nous réprimions et en même temps étions solidaires des musiciens qui répondaient à un défi. C'était la réinvention du rapport humain dans l'espace de la musique.

Christophe Barbier : Oui, je vois comment on peut avoir cette maîtrise au théâtre, un art de la parole qui est assez meuble, mais qu'un musicien arrive à avoir ces trois temps – je joue, je suis déjà dans ce que je vais jouer et je suis ailleurs en train d'écouter et d'être attentif à la réception – cela m'épate. De cela, par exemple, quand je vais au concert, je n'en ai jamais la sensation, je ne le vois pas, je ne sais pas à quels signes je peux le voir. Je n'ai jamais connu de situation extrême comme celle-ci, mais je me dis : est-ce qu'il pense à nous, est-ce qu'il nous voit, est-ce qu'il nous sent ? J'ai l'impression que tous les muscles et jusqu'aux cheveux sont tendus vers la partition et que, si l'on sortait tous sans faire de bruit, il ne s'en rendrait même pas compte...

Martha Ganeva : Alors je vous invite au concert la prochaine fois où la Philharmonie de Berlin sera à Paris et vous verrez que le chef est avec le public aussi.

Christophe Barbier : La prochaine fois que l'armée allemande nous envahit et invite la Philharmonie de Berlin, on fera cela...

(Rires)