


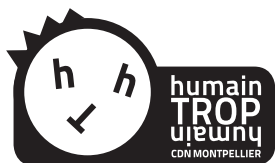
10→14
NOVEMBRE
durée sous
réserve : 1h30
au
Théâtre d'O
20
h
(relâche le
11 novembre)

LE MERIDIEN

d'après le livre de Paul Celan © Ed Le Seuil
Un projet de et avec **Nicolas Bouchaud**
Mise en scène **Éric Didry**

spectacle co-accueilli avec
le domaine d'O domaine
départemental d'art et de
culture

 **Rencontre**
avec l'équipe artistique
le 12 novembre
à l'issue de la
représentation



domaine d'O
domaine départemental d'art et de culture



DOSSIER SPECTACLE

Pôle médiation
Sandrine Morel 04 67 99 25 13 / sandrinemorel@humaintrophumain.fr
Rolande Le Gal 04 67 99 25 12 / rolandelegal@humaintrophumain.fr



DOSSIER SPECTACLE

LE MERIDIEN

d'après le livre de Paul Celan © Ed Le Seuil
Un projet de et avec **Nicolas Bouchaud**
Mise en scène **Éric Didry**

DU 10 AU 14 NOVEMBRE 15 À 20H
(relâche le 11 novembre)

au Théâtre d'O

durée 1H30

Avec *Le Méridien* c'est la voix de Paul Celan qui s'élève sur le plateau du théâtre. Le poète juif roumain de langue allemande fit ce discours en 1960, en Allemagne lors de la remise du Prix Büchner. *Le Méridien* est une tentative pour Celan de parler de sa propre pratique, de ce renversement poétique qu'il opéra sur la langue allemande.

C'est dans cette langue à la fois maternelle et criminelle qu'il répondra par la négative à l'assertion d'Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Et c'est avec le théâtre de Büchner que Celan décide d'apparaître sur une scène allemande, quinze ans seulement après la chute du régime nazi. Avec ses mots Paul Celan lance un chant de révolte poétique, une « contre-parole », radicale, fulgurante et novatrice.

Les mots de Paul Celan leur offrent un nouvel espace de jeu pour interroger la pratique de l'acteur et l'art de la représentation. Sur scène Nicolas Bouchaud fait des mots un espace de rencontre avec le public. Au cœur du spectacle, le souffle du comédien rencontre celui du poète, tous deux tentant de saisir cet instant premier et toujours recommencé de la parole, lorsqu'elle s'incarne dans un corps, dans un geste. Parole semblable à un signe fait à l'autre, à une poignée de main ou une bouteille à la mer. Parole qui dit notre épreuve commune : dire ce que nous sentons et non ce qu'il faudrait dire.

Un projet de et avec Nicolas Bouchaud, d'après *Le Méridien* de Paul Celan

Traduction : Irène Bonnaud, Jean Launay

Adaptation : Nicolas Bouchaud, Éric Didry, Véronique Timsit

Mise en scène : Éric Didry

Collaboration artistique : Véronique Timsit

Lumière : Philippe Berthomé

Scénographie : Élise Capdenat

Son : Manuel Coursin

Régie générale : Ronan Cahoreau-Gallier

production déléguée : hTh CDN Montpellier

coproduction : Théâtre National de Strasbourg ; Festival d'Automne à Paris ; Le Domaine d'O / Montpellier ; Compagnie Italienne avec Orchestre ; Théâtre du Rond-Point

BILLETTERIE HTH
DOMAINE DE GRAMMONT MONTPELLIER
TEL : 04 67 99 25 00
BILLETTERIE EN LIGNE SUR
WWW.HUMAINTROPHUMAIN.FR

BILLETTERIE DOMAINE D'O
HALL DU THÉÂTRE JEAN-CLAUDE CARRIÈRE
TEL : 0 800 200 165
BILLETTERIE EN LIGNE SUR
WWW.DOMAINE-DO-34.EU

Entretien avec Nicolas Bouchaud

De quoi parle «Le Méridien», discours prononcé par le poète Paul Celan en 1960 lors de la remise du prix Büchner et matériau de votre nouvelle création en collaboration avec Eric Didry ?

Nicolas Bouchaud : Dans «Le Méridien», Paul Celan nous livre, à travers un discours, ce qu'il perçoit de son acte poétique. Quelques mois avant la réception du prix, dans une lettre adressée à Ingeborg Bachmann, il s'interroge sur la possibilité de développer une réflexion sur sa propre pratique. Il relève le défi et produit un texte tout à fait singulier qui joue avec tous les codes d'un discours de réception mais qui se dévoile peu à peu comme une performance poétique. «Le Méridien» n'est pas un discours sur la poésie mais avant tout la parole d'un poète. C'est aussi de manière plus sibylline et plus cryptée la parole d'un homme révolté. C'est pourquoi il existe dans «Le Méridien» une très grande force de l'adresse. Dès le début, s'appuyant sur le théâtre de Büchner et la tirade de Camille Desmoulins sur l'art dans «La Mort de Danton», l'acteur Paul Celan choisit de mettre en scène un couple étonnant : l'art et la poésie. Souscrivant à la thèse de Büchner et à son rejet de l'art officiel («Tout ceci n'est qu'artifice et mécanique, carton-pâte et horlogerie»), la poésie est pour Celan une «contre parole», un pas de côté par rapport à l'art. Non pas exactement que l'art soit étranger à la poésie mais bien, oui, que la poésie est l'interruption de l'art. Quelque chose comme «le souffle coupé» de l'art. L'événement de la poésie est un «dégagement», une libération, au sens d'un acte libre.

C'est ainsi que Celan interprète le cri «Vive le roi», que pousse le personnage de Lucile à la fin de la pièce de Büchner, juste après qu'elle a vu son mari, Camille Desmoulins, Danton et les autres se faire guillotiner. Ce cri, nous dit Celan, n'est pas une prise de position en faveur de l'ancien régime, c'est une «contre-parole». Elle révèle «une majesté de l'absurde» -la parole de Lucile ne s'oppose proprement à rien- et témoigne de la «présence de l'humain». C'est un acte, c'est un geste, celui de la poésie. La poésie pour Celan commence par un «non» qui se paie au prix de la vie : en criant -Vive le roi- Lucile se donne la mort. Mais c'est sur ce mode qu'une parole parvient encore à s'exprimer. La poésie advient là où cède, contre toute attente, le langage. Ce «non», Celan l'adresse aussi à la langue allemande, la langue des bourreaux qui ont assassiné sa famille et détruit sa propre existence. C'est dans cette langue à la fois maternelle et criminelle qu'il continuera de traduire la

poésie de Mandelstam, Shakespeare ou Michaux... C'est dans cette langue et à travers son oeuvre qu'il répondra par la négative à l'assertion d'Adorno : «Ecrire un poème après Auschwitz est barbare». C'est dans cette langue que sa poésie cherchera de nouveaux horizons. Ces horizons il les cherche avec le doigt imprécis de l'enfant posé sur sa mappemonde.

En géographie un méridien est un demi cercle imaginaire tracé sur le globe terrestre reliant les pôles géographiques. Pour le poète, il est une ligne immatérielle certes mais surtout terrestre. Quelque chose survient en lien avec autre chose, quelque chose vient lier (tenir) des événements et des faits ensemble. «Le Méridien» devient alors la ligne qui relie des dates, des lieux, des personnes qui, à priori n'ont pas de rapport entre elles. «Le Méridien» c'est ce qui dessine notre cartographie intérieure. Une géographie de l'intime. Un paysage de désir. Une utopie.

C'est à dire : aucun lieu. Ce qui est désirable mais n'existe nulle part. Le poème va du lieu (de la date, de l'événement) vers le non lieu. D'ici vers l'utopie. «Nous sommes loin dehors» dit Celan vers la fin de son discours. Comme si l'utopie était non pas le rêve et le lot d'une maudite errance mais la clairière où l'homme se montre dans la clarté. Clarté de l'utopie, hors de tout enracinement et de toute domiciliation ; apatridie comme authenticité.

Dans quelle mesure le discours de Paul Celan peut-il devenir un geste de théâtre ?

Nicolas Bouchaud : «Le Méridien» est un discours, donc une adresse directe à un public. Il subsiste à l'intérieur du texte une forme d'oralité que le style elliptique de Celan accentue. Le fil de la parole s'interrompt régulièrement pour laisser passer dans les interruptions une autre voix comme si deux ou plusieurs discours se superposaient. On entend quelqu'un qui pense à vue, devant nous, qui s'interroge lui-même et interroge son auditoire. Ces incises, ces questions et autres digressions sont des leviers concrets pour donner vie à cette parole. Mais c'est surtout avec le théâtre (celui de Georg Büchner) que Celan choisit d'apparaître sur une scène allemande, quinze ans seulement après la chute du régime nazi. C'est dans la conscience d'une forme assumée de théâtralité qu'il décide de s'adresser à une assemblée composée par des spécialistes de l'art et de la littérature. Dès son apparition, quelque chose se joue dans la présence même de Paul Celan sur la scène. Une tension, une disposition intérieure

qui déjà nous alerte et déplace notre écoute. Un rien, un souffle, je ne sais pas, une façon de dire, de lancer un défi, une manière d'attaquer le monde avec sa bouche. Quelque chose qui sous le masque de la convention («Mesdames, messieurs») mine tout le cérémonial du discours. «Que croyez-vous que je fais là devant vous ? », telle m'apparaît être, je ne fais que l'imaginer, la question dont ne se départit jamais l'acteur-Celan tout au long de son discours. Ce que la question met en jeu et éclaire c'est une certaine façon de se tenir debout. Je pense aux premiers mots de Cébès dans Tête d'or de Claudel : «Me voici, imbécile, ignorant, homme nouveau devant les choses inconnues.» Une parole qui ne se dissocie pas du corps de celui qui la prononce, ramenant l'acteur-Celan à sa situation présente face aux spectateurs c'est à dire ouverte et faillible. Rien ne dit mieux pour moi la situation originelle et sans cesse recommencée de l'acteur à l'instant de son entrée en scène où tout se joue, où tout s'engage de son face à face avec la salle. C'est cela que je vois d'abord chez l'acteur-Celan : une façon de faire face.

Dans La Loi du marcheur et Un métier idéal vous créez un rapport de proximité et même parfois de dialogue et de connivence avec le spectateur. Quel lien avez-vous imaginé avec le public pour «Le Méridien» ?

Nicolas Bouchaud : Il y a le titre d'un livre de Maurice Blanchot que par ailleurs je n'ai pas lu, qui me revient souvent en tête : «L'entretien infini». S'entretenir. Le verbe serait à prendre dans les deux sens : à la fois inventer une forme de dialogue avec le spectateur mais aussi s'entretenir au sens de prendre soin les uns des autres, garder la forme, rester debout, vigilant, dans l'alerte de la pensée. Nous cherchons avec Eric Didry, Veronique Timsit, Elise Capdenat, Manuel Coursin, Philippe Berthomé, Ronan Cahoreau-Gallier, à créer des espaces les plus ouverts possibles.

A chaque fois, nos spectacles interrogeaient en filigrane la pratique de l'acteur et plus largement celle du théâtre en les confrontant à des pratiques différentes. Créer des ponts, des passerelles imaginaires entre différentes pratiques. A partir de là, nous pouvions reformuler un certain nombre de questions : Qu'est ce qu'on fait exactement quand on joue ? Quelle expérience partage-t-on avec le spectateur ? Cette question du partage avec le public, nous devons la réinventer à chaque spectacle. C'est le texte lui-même, bien sur, qui nous met sur la voie.

«Le Méridien» dans sa progression, dans son cheminement, finit par se confondre avec la tâche que

Celan assigne au poème : créer un dialogue qui va d'un «Je» vers un «Tu». «Le poème se tient dans la rencontre, dans le secret de la rencontre» dit-il. Cette rencontre ne se fait pas autour d'un message à transmettre, autour d'une communication. La poésie pour Celan est de l'ordre de la vision (mais sans transcendance). Elle devance le réel, s'ouvre sur un autre réel, s'adressant à notre disponibilité, réclamant notre attention. Le poème est d'abord un réceptacle, une possibilité d'accueillir l'autre, un signe adressé à l'autre. Nous sommes très proches de la façon dont le docteur Sassall s'adresse à ses patients et les écoute dans «Un métier idéal».

«Je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème» écrit Celan dans une lettre à Hans Bender. Voilà le poème ramené au niveau d'une expression aussi peu articulée qu'un clin d'oeil, au moment où il devient «pur toucher», «pur contact», au moment de son «saisissement» et de son «serrement» pour reprendre les mots d'Emmanuel Levinas dans son commentaire du «Méridien». La poésie devient alors un langage de la proximité qui se donne et s'offre à l'autre. C'est à partir de cette expérience poétique que nous pouvons imaginer une forme de partage avec les spectateurs.

Avec «Le Méridien», allez-vous chercher à interroger et à mettre en scène votre pratique d'acteur et plus largement l'acte même de faire du théâtre ?

Nicolas Bouchaud : Lorsque j'ai lu «Le Méridien» pour la première fois en 2002, je ne connaissais pas les poèmes de Celan, encore moins sa vie et l'impact de la Shoah sur son écriture. Je l'ai lu d'abord comme un texte d'une beauté fulgurante qui dialoguait parfaitement avec mes interrogations sur le théâtre, avec le travail de l'acteur, le rapport au texte, etc.

Aborder Celan c'est se déprendre de ses habitudes, accepter que le langage ne nous renvoie pas à une reproduction, à une imitation du réel. Celan refuse tout usage de la métaphore. Les mots composés qu'il crée sont toujours à prendre au sens propre comme des créations de choses et en aucun cas comme des images.

Si la poésie est, pour Celan, une interruption de l'art c'est qu'elle est avant tout une interruption de la mimésis (de la représentation). L'acte poétique serait, avant tout, un mode d'apparition du langage, consistant à percevoir, non à représenter. Ce qui est «en train d'apparaître» ne se représente pas.

A l'instar du poète, ce dont l'acteur peut témoigner, à travers sa pratique c'est que la poésie n'est pas une

expression imagée des choses. Pour atteindre le cœur d'un vers, d'une phrase, d'un mot, il n'y a aucune expression imaginée qui vaille. La poésie n'est pas jolie ou circonscrite dans son intangible beauté, elle est un moyen d'accéder à une autre perception des choses, vers l'expression la plus dégagée, la plus ouverte et la plus radicale de ce que nous ressentons.

Dans un passage du *Méridien*, Celan invente cette expression de «tournant du souffle» pour qualifier le poème. Ce moment intermédiaire où le flux respiratoire s'inverse et repart dans l'autre sens. Il crée une poésie «pneumatique». C'est là, je crois, que sa poésie rencontre l'endroit le plus intime de l'acteur : sa respiration. C'est par la respiration que nous comprenons un texte, que nous pouvons en ressentir et en transmettre, peut-être, les couches profondes. C'est par la respiration que nous créons de l'incertitude et donc du présent, sur une scène. Nous ne sommes plus dans l'imitation, nous ne sommes plus dans la représentation (d'un personnage ou d'une idée). Nous sommes dans l'acte de devenir nous-même, créant une vie en train de se faire et dramatiquement en train de se faire c'est à dire toujours susceptible de ne pas se faire. Et dans ce présent incertain que l'acteur épaissit et densifie, dans lequel il avance pas à pas dans la retenue de l'expiration et du souffle, dans le pur suspens de la parole, ce qu'il crée, c'est du temps, du temps pour l'autre, pour celui qui l'écoute et le regarde parler. Voilà je crois, l'endroit de rencontre entre «Le Méridien» et la pratique de l'acteur. Ce moment où le langage s'offre dans son surgissement, cet instant premier et toujours recommencé de la parole qui s'incarne dans un geste, dans un corps. Parole qui vaut d'abord comme un signe fait à l'autre, une poignée de main ou une bouteille à la mer. Parole qui dit notre épreuve commune, à la manière d'Edgar dans *Le Roi Lear* : «Dire ce que nous sentons et non ce qu'il faudrait dire».

Peut-on dire que «Le Méridien» s'inscrit dans une trilogie après *La Loi du marcheur* et *Un métier idéal* ? Si c'est le cas, quels sont les liens que vous tissez d'un texte à l'autre ?

Nicolas Bouchaud : Il n'y a pas de ligne générale qui relierait les trois spectacles. C'est la même équipe de création et je suis seul sur scène. Il y a aussi cette question dont j'ai parlé plus haut et qui consiste à inventer des croisements entre des pratiques différentes. Mais le mot peut-être qui rassemble le mieux nos trois spectacles c'est celui de transmission. C'est un mot qui me tient à cœur. Pour la porter sur scène j'ai besoin de sentir la force de transmission qui se dégage d'une parole. Transmettre

une expérience en compagnie de Daney, de Berger, de Celan à travers le cinéma, la médecine, la poésie. Bifurquer, digresser, emprunter tel petit sentier escarpé, revenir sur une route plus balisée. Mais avancer pas à pas, ensemble (acteur et spectateur), sans brûler les étapes. C'est ce cheminement qui constitue l'édifice souterrain de mon désir.

Partagez-vous la formule d'Hölderlin : «A quoi bon les poètes en ces temps de détresse ?»

Nicolas Bouchaud : Je répondrai par un autre vers d'Holderlin que Didier Georges Gabily avait placé en exergue d'une de ses pièces : «(...) mais l'erreur/ Comme le sommeil nous aide, et la détresse rend fort ainsi que la nuit.» Peut-être que les poètes nous y aident.

Pour Paul Celan la poésie s'invente sous le signe de la mémoire comme il l'explique dans son discours. Définiriez-vous l'art théâtral avec ce même terme ?

Nicolas Bouchaud : De façon prosaïque la mémoire c'est d'abord un muscle, c'est le premier outil finalement. Il y a une question qui revient toujours dans les débats avec le public : «comment faites-vous pour retenir tout ce texte ?» C'est sûrement une question moins banale que ce que j'ai toujours voulu croire. La mémoire d'une date ou d'un événement ne se présente pas à nous dans sa pleine lumière. Il en va de même quand on apprend un texte. Sa part d'ombre lui reste attachée. La mémoire fonctionne par association, montage, superposition, hallucination, oubli volontaire ou non. Elle navigue entre l'ombre et la lumière. Des paysages inconscients, obscurs parfois, continuent de s'enrouler autour des mots qu'on mémorise. La mémoire au théâtre est toujours intimement liée à l'instant présent de la représentation. Elle est toujours en mouvement, toujours en action, toujours instable. La mémoire n'existerait pas sans l'oubli qui lui reste attaché à la fois comme une menace mais aussi comme ce qui la sauve. J'ai le sentiment que Paul Celan procède de la même façon : la mémoire ne vient pas commémorer un événement. Il y a une réinterprétation poétique de la mémoire qui ne fige pas l'événement dans son passé mais le transforme en lui donnant une direction nouvelle et inattendue. Cette transformation a lieu à travers une parole poétique, actualisée, dégagée, sous le signe d'une individuation radicale dans «l'ici et maintenant du poème» (Celan).

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier

Questions à Véronique Timsit

Fanny Mentré : Vous êtes créditée au générique en tant que « collaboratrice artistique ».

Ce terme m'évoque quelqu'un à qui on accorde une grande confiance, dont la fonction est transversale – à la différence des autres peut-être plus clairement identifiées. Comment définiriez-vous votre place ?

Véronique Timsit : C'est celle d'une amie. Je ne sers à rien a priori mais on ne sait jamais. Oui c'est vrai, c'est une question de confiance, car, à la différence des autres dans l'équipe je n'ai aucune responsabilité tangible, j'ai donc une liberté que je dois savoir utiliser comme il faut pour ne pas les gêner et, dans le meilleur des cas, pour les aider... Mais disons aussi que depuis le début mon boulot c'est d'établir le texte, de le « stabiliser » dans un entre-deux : son « intégrité » et les possibilités qu'il offre d'être manipulé, pour le plateau, pour le jeu de l'acteur.

Qu'avez-vous pensé lorsque Nicolas Bouchaud vous a annoncé que le troisième texte sur lequel vous alliez travailler est Le Méridien de Paul Celan ?

Ça ne se passe pas exactement comme cela, Nicolas « n'annonce pas », il y a des discussions avant, nous connaissions tous les deux «Le Méridien» depuis longtemps. Il y avait de la peur et de l'émotion, et, comme pour les projets précédents, une authenticité de la relation de Nicolas à ce texte qui donne envie de trouver avec lui comment l'offrir.

En quoi a consisté le travail préparatoire avant les répétitions ?

C'est un travail classique. Comprendre le texte. Pour finir par « le prendre pour nous » comme on dit. Nous avons travaillé avec Irène Bonnaud sur les brouillons du discours qui sont édités en allemand, elle en a choisi et traduit quelques uns, nous avons pu rencontrer Jean-Pierre Lefebvre et Alain Badiou, traducteurs et connaisseurs de l'oeuvre de Celan. Ainsi préparés en quelque sorte, nous avons relu le texte attentivement. Quand nous étions perdus, nous avons cherché un chemin, un sens, dans les brouillons ou ailleurs jusqu'à que nous ayons, au moins pour nous trois (Nicolas Bouchaud, Éric Didry et moi), l'impression de savoir ce dont le texte parlait. Auparavant, il y avait eu plusieurs discussions avec Élise Capdenat (scénographe), qui a dû très tôt proposer une maquette à l'atelier du TNS, pour tomber d'accord sur des matériaux, un environnement, qu'on aurait envie d'utiliser sans savoir forcément comment, se fier à des

intuitions et s'y tenir. Nous avons lu autour de l'oeuvre. Nous avons regardé «Jusqu'au dernier» (documentaire de William Karel et Blanche Finger). Nous avons revu Shoah de Claude Lanzmann. Nous nous sommes littéralement « appesantis » sur le sujet que constituent à la fois l'oeuvre et la vie de Paul Celan.

On se charge, et puis en répétition on déballe, on tripote, on trie, on casse parfois, le chargement. J'ajoute que les répétitions sont concrètement préparées par Ronan [Cahoreau-Gallier, régisseur général], qui se préoccupe de vérifier qu'elles se dérouleront dans de bonnes conditions. Le discours du Méridien est un art poétique connu, comme par exemple Lettres à un jeune poète de Rainer Maria Rilke, et souvent « adoré » par des gens qui aiment les livres. Notre ambition est de le rendre intéressant, sensible et concret – en quelque sorte évident, pour les gens qui croient que la poésie ne les concerne pas. Nous croyons que la poésie concerne tout le monde même ceux qui ne lisent pas de livres du tout, nous croyons qu'elle fait exister quelque chose d'immatériel que nous respirons tous avec l'air ambiant, qui n'est pas « le beau » visible autour de nous. Cette sorte de foi, quand on l'examine attentivement, ouvre plein de possibilités théâtrales, de situations et d'actions concrètes, drôles, étonnantes, poignantes ; nous travaillons à les confronter au texte, à choisir lesquelles le rendent plus fort et à imaginer comment les mettre en oeuvre. On se regarde en train d'aimer quelque chose, et si on arrive à créer de l'empathie pour « l'amoureux », alors on a quelque chance de rendre le quelque chose qu'il aime, aimable.

Vous connaissez bien Nicolas Bouchaud pour avoir travaillé avec lui sur de nombreux spectacles (notamment ceux mis en scène par Jean-François Sivadier). Comment comprenez-vous son désir d'être seul en scène avec un rapport très direct au public ?

Chaque spectateur détient sans doute une part de la réponse, c'est un mystère, un risque intime. Sur le plateau de Jean-François Sivadier le rapport au public est également très direct, ce n'est donc pas l'apanage de la solitude. J'imagine que, enfant de la balle, fils de deux acteurs, Nicolas a hérité de la tâche d'approfondir cet art qu'on lui a transmis. Je crois qu'il ne pourrait pas non plus se passer de jouer avec d'autres acteurs. Jouer c'est aussi penser, « le plus grand divertissement de l'espèce humaine » dit Brecht, Nicolas en explore les modalités, sérieusement, presque méthodiquement.

Fanny Mentré : Un metteur en scène est habituellement à l'initiative des projets, choisit le texte, l'équipe, les acteurs... Dans le cas présent, c'est Nicolas Bouchaud qui a choisi le texte et t'a sollicité... Comment conçois-tu cette position de metteur en scène qui accompagne le désir d'un acteur ?

Éric Didry : J'ai été amené ces dernières années à travailler plusieurs fois sur des projets qui m'ont été proposés par des acteurs. J'ai toujours mis les interprètes au centre du processus de création, c'est ma conception de la mise en scène. Je poursuis par exemple depuis une vingtaine d'années une recherche sur les récits – il s'agit de récits d'expérience vécues – où les acteurs sont entièrement responsables de leurs propositions. Ils en sont à la fois les auteurs et les interprètes.

Quand Nicolas Bouchaud me propose un projet – c'est la troisième fois – je cherche toujours à comprendre son choix en profondeur, comment ce choix va l'engager artistiquement et intimement. Je ne perds jamais de vue cette question pendant les répétitions. Je sais que le geste du spectacle s'y cache peut-être. Je sais aussi que ça peut amener de la matière pour notre travail.

«Le Méridien», comme les deux spectacles précédents [«La Loi du marcheur» et «Un métier idéal»], est un solo. C'est une situation particulière au sens où l'acteur est seul devant les spectateurs ; c'est la situation première. La mise en scène ne doit pas être contraignante, elle doit savoir se faire oublier, elle doit soutenir la présence de l'interprète pour que la rencontre avec les spectateurs soit directe et vraie. Le fait que Nicolas soit à l'origine du projet est une force sur laquelle je peux m'appuyer.

Il y a une chose dont j'ai pris conscience dans mes années de formation en travaillant avec Claude Régy : le metteur en scène doit pouvoir recevoir le spectacle, toutes les composantes du spectacle, à travers les acteurs, à travers le travail des acteurs et il doit le faire avec la plus grande attention. Je suis tombé récemment sur un texte de Tadeusz Kantor où il parle d'un instant vécu au théâtre : « l'identité la plus profonde de l'acteur, sa raison d'être la plus importante, presque impossible, et son but sont de créer une situation inimaginable dans laquelle son apparence deviendrait une vision de l'homme, révélé comme pour la première fois ». Je pense que le théâtre et le travail avec les acteurs ont profondément à voir avec cela.

Qu'as-tu pensé lorsque Nicolas Bouchaud t'a annoncé que le troisième texte sur lequel vous alliez travailler était «Le Méridien» de Paul Celan ?

J'ai été d'abord surpris. Je ne m'attendais pas à un texte de cette nature, aussi écrit, aussi allusif. Mais quand il m'en a parlé, Nicolas a immédiatement ajouté qu'il considérait «Le Méridien» comme un manifeste pour le théâtre. Il a donné une perspective qui m'était familière. Nous poursuivons un fil dans les spectacles que nous avons fait ensemble – on pourrait dire un méridien – qui passe par l'acteur, la réalité de l'acteur. On est donc dans une continuité : après une rencontre entre le cinéma et le théâtre avec «La Loi du marcheur», une rencontre entre la médecine et le théâtre avec «Un métier idéal», nous allons imaginer des ponts entre poésie et théâtre avec «Le Méridien». Les ponts vont être multiples. Par exemple, pour Celan, l'acte poétique consiste à percevoir, non à représenter. On pourrait dire – même si cela apparaît comme paradoxal – que l'acteur cherche aussi à percevoir et non à représenter. Peter Szondi [fondateur à l'Université Libre de Berlin de l'Institut de théorie littéraire et de littérature comparée, auteur de plusieurs ouvrages sur le théâtre et la poésie lyrique, et d'essais – notamment sur Celan] écrit, à propos du poème Strette : «Le texte même refuse de servir à la réalité, à continuer de jouer le rôle que depuis Aristote on lui assigne.

La poésie cesse d'être mimesis, représentation : elle devient réalité». Depuis quelques années, le théâtre cherche également à devenir réalité, en ne proposant pas des représentations du monde.

Dans Le Méridien, Paul Celan cherche la poésie chez Büchner. Il la trouve dans La Mort de Danton chez le personnage de Lucile qui crie «Vive le roi» sur la place de la Révolution devant la guillotine. Son cri est un acte de liberté et un suicide. Il la trouve aussi chez Lenz dans la nouvelle Lenz quand Büchner écrit : «simplement il lui était parfois désagréable de ne pouvoir marcher sur la tête». Je pense immédiatement à des répétitions où j'avais demandé à des comédiens de me raconter comment ils se préparaient à jouer le soir. L'un d'eux s'était mis la tête à l'envers, en équilibre sur les mains, en disant qu'il faisait toujours ça avant chaque représentation car le théâtre lui faisait voir les choses autrement. La poésie de Celan nous fait voir les choses autrement : «La poésie se doit de montrer l'homme marchant sur la tête» écrit Martine Broda dans son essai sur la poésie de Celan.

Un projet de et avec : **NICOLAS BOUCHAUD**

Comédien depuis 1991, il travaille d'abord sous les directions d'Étienne Pommeret, Philippe Honoré... puis rencontre Didier-Georges Gabily qui l'engage pour les représentations de **Des cercueils de zinc**. Suivent **Enfonçures, Gibiers du temps, Dom Juan / Chimères et autres bestioles**. Il joue également avec Yann Joël Collin dans **Homme pour homme** et **L'Enfant d'éléphant** de Bertolt Brecht, **Henri IV** (1e et 2e parties) de Shakespeare ; Claudine Hunault **Trois nôt Irlandais** de W.B. Yeats ; Hubert Colas, **Dans la jungle des villes** de Bertolt Brecht ; Bernard Sobel, **L'Otage** de Paul Claudel ; Rodrigo Garcia, **Roi Lear, Borges + Goya** ; Théâtre Dromesko : **l'Utopie fatigue les escargots** ; Christophe Perton : **le Belvédère** d'Odön von Horvath... Jean-François Sivadier l'a dirigé dans : **L'impromptu Noli me tangere, La Folle journée ou Le Mariage de Figaro** de Beaumarchais, **La Vie de Galilée** de Bertolt Brecht, **Italienne scène et orchestre, La Mort de Danton** de Georg Büchner, **Le Roi Lear** de Shakespeare (Avignon Cour d'honneur), **La Dame de chez Maxim** de Georges Feydeau créée au TNB en 2009, **Noli me tangere** de Jean-François Sivadier, création au TNB en 2011 et en 2013, **Le Misanthrope** (Prix du Syndicat de la Critique). En 2012, il joue dans **Projet Luciole** mise en scène de Nicolas Truong au Festival d'Avignon dans le cadre de « sujet à vif ».

Il joue et co-met en scène **Partage de Midi** de Paul Claudel, en compagnie de Gaël Baron, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier, Charlotte Clamens à la Carrière de Boulbon pour le Festival d'Avignon en 2008. Il joue en 2011 au Festival d'Avignon, **Mademoiselle Julie** de Strindberg mise en scène Frédéric Fisbach avec Juliette Binoche, spectacle filmé par Nicolas Klotz. Il adapte et joue **La Loi du marcheur** (entretien avec Serge Daney) mise en scène d'Eric Didry en 2010 au Théâtre du Rond Point et en tournée ; il met en scène **Deux Labiche de moins** pour le Festival d'Automne en octobre 2012. Au cinéma, il a tourné pour Jacques Rivette **Ne touchez pas à la hache**, pour Edouard Niermans, **La Marquise des ombres**, Pierre Salvadori **Dans la cour**, Jean Denizot **La Belle vie...** En 2103, dans une mise en scène d'Eric Didry il joue dans **Un métier idéal** (Festival d'Automne – Théâtre du Rond-Point). 2014/2015, il reprend **La vie de Galilée** dans la mise en scène de Jean-François Sivadier. Au cinéma, il sera dans **Les Nuits d'été** de Mario Fanfani en 2015.

Il est depuis cette saison artiste associé au Théâtre national de Strasbourg dirigé par Stanislas Nordey.

Mise en scène : **ERIC DIDRY**

Metteur en scène et acteur, Éric Didry se forme auprès de Claude Régy. Il travaille comme collaborateur artistique de Pascal Rambert. Dès 1993, il devient créateur de ses propres spectacles et cherche à élargir le champ théâtral : **Boltanski/Interview** (1993) d'après **Le bon plaisir** de Christian Boltanski par Jean Daive, **Récits/Reconstitutions**, spectacle de récits improvisés (1998), **Non ora, non qui** d'Erri de Luca (2002), **Compositions**, nouveau spectacle de récits (2009). Il met en scène en 2010 **La Loi du marcheur** (entretien avec Serge Daney) avec Nicolas Bouchaud et en 2012 **Qui-Vive**, spectacle de magie conçu avec Thierry Collet. En 2013, toujours avec Nicolas Bouchaud, il crée **Un métier idéal** adapté du livre de John Berger. La pédagogie tient une place importante dans son activité.

Il est membre du conseil pédagogique de l'École du Théâtre National de Bretagne. Il anime régulièrement en France et à l'étranger des ateliers de récits avec acteurs et danseurs.

Colaboration artistique : **VÉRONIQUE TIMSIT**

Après une maîtrise de littérature comparée en 1990, elle se consacre au théâtre. Elle est assistante à la mise en scène depuis 1991 pour des spectacles de Philippe Honoré, **Les Imparfais** d'après André Gide et Marcel Proust (1991) ; Luc Bondy, **L'Heure où nous ne savions rien...** de Peter Handke (à la Schaubühne de Berlin, 1993) ; Klaus-Michael Grüber, **Splendid's** de Jean Genet également à la Schaubühne, (1994) ; Didier-Georges Gabily, **Gibiers du temps I et II** (1994-1995) ; Claudine Hunault, **Trois nôt irlandais** de William Butler Yeats ; Serge Tranvouez, **Recouvrance** (1995-1996) ; Klaus-Michael Grüber, **Le Pôle** de Vladimir Nabokov (1996-1997) ; Jean Bouchaud, **Amants et vieux ménages** d'Octave Mirbeau (Comédie Française, 1999). Elle adapte et met en scène **Le Livre des bêtes** d'après Raymond Lulle (Lavoir Moderne, 1992), ainsi que **Zoo** d'après Viktor Chklovski (Festival Théâtre en mai, Dijon, puis Festival Turbulences de Strasbourg, 1996)...

Collaboratrice artistique de Jean-François Sivadier, elle l'assiste pour toutes ses mises en scène de théâtre et d'opéra depuis 1998. Elle a été collaboratrice artistique sur **La Loi du marcheur** (entretien avec Serge Daney) de et avec Nicolas Bouchaud, mise en scène Éric Didry. Elle réalise l'adaptation d'**Un métier idéal**, d'après John Berger et collabore au spectacle.

PROCHAINS SPECTACLES

A hTh

COCOONING

CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE **LUIS GARAY**

LES 1^{ER} ET 2 DÉCEMBRE 2015

À hTh (Grammont)

Lecture

BRUITS D'EAUX DE MARCO MARTINELLI

MISE EN ESPACE **JULIEN BOUFFIER**

MARDI 8 DÉCEMBRE 2015

Au Musée Fabre de Montpellier Métropole Méditerranée

AU DOMAINE D'O

LA QUEUE DE MR KAT

PAR LA CIE **MECANIKA** – jeune public –

SAPERLIPOPETTE EN VACANCES, DU 27 AU 29 OCTOBRE À 11H

SUIVI DE FILM À 13H ET ATELIERS À 14H

THÉÂTRE D'O ENTRÉE SUD

CONCERT DE RAPHAËLE LANNADÈRE (L)

SAMEDI 7 NOVEMBRE À 20H

THÉÂTRE D'O ENTRÉE SUD



Domaine de Grammont
CS 69060 - 34965 Montpellier cedex 2
Billetterie : 04 67 99 25 00
Administration : 04 67 99 25 25
www.humaintrophumain.fr



Montpellier
Méditerranée
métropole

