

Donner vie
à des mots,
c'est une affaire
de souffle, une affaire
de respiration.

- Nicolas Bouchaud -

Le Méridien

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 15-16

Nicolas Bouchaud

entretien

Le Méridien est ton troisième spectacle seul en scène avec la même équipe de création. Peut-on parler d'un triptyque ? Et quel en serait le fil rouge ?

On pourrait parler d'un triptyque, qui s'est improvisé au cours des années. Il y a eu d'abord *La Loi du marcheur* d'après une interview de Serge Daney par Régis Debray, la parole d'un critique de cinéma sur sa vie, les films et la cinéphilie. Puis *Un métier idéal* d'après le livre de John Berger et Jean Mohr, la parole d'un médecin de campagne dans l'Angleterre des années soixante et la question de son rapport aux malades.

À 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, poétiques, entre différentes pratiques. À 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 ? Quelle sorte de dialogue (indirect) on invente ensemble ? Ce fil conducteur n'est pas forcément visible lors des représentations, il n'est pas expliqué mais c'est la ligne de fond.

Comment confronter sa propre pratique – en l'occurrence celle de l'acteur – avec d'autres pratiques ? Dans *Un métier idéal*, des ponts se sont peu à peu construits entre la pratique de l'acteur et celle de la médecine : comment le malade met-il en scène sa maladie ? Comment le médecin met-il en scène la cure ? Est-ce qu'on sort guéri ou malade d'avoir joué *Le Roi Lear* ? Par le biais d'un certain nombre d'expériences sensibles et ludiques sur le plateau, ce dialogue intime, secret, indirect entre le médecin et le malade, pouvait se réfléchir à travers cet autre dialogue entre le spectateur et l'acteur. Élargir le champ des questions liées à une pratique et

travailler sur « l'en commun » des questions, pourrait être le fil rouge des trois spectacles.

Avec Celan, il s'agit de la parole d'un poète. Est-ce une volonté de se rapprocher d'une parole a priori davantage en lien direct avec le métier d'acteur ?

Au départ, non. Le choix des textes se fait de manière empirique, au fur et à mesure des projets. C'est seulement après qu'on s'interroge avec toute l'équipe...

Avec Celan, on en vient à la poésie. Qu'est-ce que la poésie ? Pourquoi est-ce que ça paraît difficile ou un peu lointain ? Est-ce qu'on en lit ? Pourquoi le rayon « poésie » dans les librairies est toujours dans un coin ? Qu'est-ce qui se passe dans l'écriture pour que, tout à coup, on se dise : il y a de la poésie ? Le premier défi c'est Paul Celan lui-même qui le relève en produisant un discours sur sa pratique de poète. C'est un exercice périlleux parce que ça touche à une matière non discursive et donc difficile à théoriser.

Celan ouvre son discours en se référant beaucoup au théâtre de Büchner, comme s'il avançait masqué. Comme si, en s'appuyant sur l'écriture de Büchner, il pouvait mettre en scène peu à peu sa propre parole.

Mais il se trouve aussi, ce n'est pas un hasard, que le théâtre de Büchner a fortement à voir avec la poésie. Büchner opère une rupture avec la dramaturgie classique, aristotélicienne, construite sur la vraisemblance de l'action et des caractères. *La Mort de Danton* que j'ai joué en 2005 – dans une mise en scène de Jean-François Sivadier – est une pièce construite comme un montage, où les actions se succèdent souvent comme dans un rêve, sans logique. Les personnages – Danton, Robespierre... – se sentent eux-mêmes comme des marionnettes – un mot dont Celan va beaucoup se servir dans son discours – ne sachant plus ce qui parle en eux, ce qui s'agite en eux, ni ce qui les fait agir. L'écriture de Büchner opère une disjonction entre la pensée et l'action. Ce qui compte maintenant c'est la zone incertaine où l'ombre se mêle à la lumière. Les mots n'ont plus de référent. Ils n'imitent plus le réel. Ce que la scène doit montrer, c'est l'invisible. Ce qui se dérobe sans cesse à la perception immédiate.

Mais je reviens à l'acteur. L'acteur, à travers les textes qu'il interprète, est souvent confronté à ce langage qui ne se donne plus comme une imitation du réel. Si la parole ne part plus d'une action concrète ou d'une intention manifeste, si elle n'est plus en prise avec la vraisemblance d'une histoire, d'où peut-elle bien partir, dans quelle

« Ce que la scène
doit montrer,
c'est l'invisible.
Ce qui se dérobe
sans cesse
à la perception
immédiate. »

disposition intérieure l'acteur doit-il se mettre pour l'énonciation d'une telle parole ? Lorsque Danton dit à Marion : « Tes lèvres ont des yeux » ou que Lear dit à Cordelia : « et nous prendrons sur nous le mystère des choses, comme si nous étions les espions de Dieu », d'où peut partir une telle vision, et comment la faire entendre ? D'où ça parle ?

Pour Celan la poésie est une affaire de vision. Le langage ne représente pas, il apparaît. Le poème que nous lisons, que nous écoutons, s'adresse d'abord à notre attention, à une certaine façon de guetter, d'être aux aguets. La poésie crée les conditions de réception du réel. Elle nous ouvre à un autre rapport avec ce que nous appelons le réel. Le poème chez Celan n'a pas d'autre référent que lui-même. Les mots qu'il crée sont toujours à prendre au sens propre comme des créations de choses et jamais comme des images.

Je crois que toutes ces questions, rapidement exposées, sont, pour un acteur ou une actrice, un champ illimité de recherche et d'expérimentation. L'acteur n'est pas seulement celui qui imite une réalité qui lui serait extérieure et qu'il viendrait reproduire. Il est aussi celui qui peut créer une réalité qui n'existe pas encore, un geste inouï, une parole jamais entendue... Il peut habiter une utopie, un lieu sans lieu.

Dans *Le Méridien*, Celan parle, pour qualifier l'instant poétique, de la « renverse du souffle ». Il développe ce que Jean-Pierre Lefebvre [romancier, traducteur - notamment de Celan - et germaniste] appelle une « poésie pneumatique ». Il dit que l'être, la personne, apparaît dans le souffle. Cette « renverse du souffle » pointe aussi un endroit du travail de l'acteur qui m'intéresse beaucoup : donner vie à des mots, c'est une affaire de souffle, une affaire de respiration. La personne apparaît dans le souffle et dans les pauses que marque le souffle. Peu à peu apparaît ce qu'on appelle au théâtre : « la présence », comme dit Celan, « d'un qui respire ».

Le Méridien n'est pas un poème, c'est un discours mais c'est aussi un chemin que Celan nous propose de faire avec lui. Le texte dans sa progression finit par se confondre avec cette autre tâche que Celan assigne au poème : créer un dialogue qui va d'un « je » vers un « tu ». La poésie est d'abord une adresse, un langage de la proximité qui se donne et s'offre à l'autre. « Le poème se tient dans la rencontre, dans le secret de la rencontre » dit Celan. On revient ici à nos questionnements sur le dialogue secret entre l'acteur et le spectateur.

La première partie du discours, où Celan parle de son rapport à Büchner, est très mystérieuse, elliptique.

C'est peut-être la plus complexe à aborder ?

Celan a une lecture tout à fait singulière de Büchner. Il traque, il piste, il recherche l'instant de la poésie chez Büchner. Mais il ne procède pas comme le ferait un critique universitaire. Il pense et cherche comme un poète. C'est parfois déroutant, surprenant. *Le Méridien* est aussi un journal de lecture et Büchner n'est pas le seul auteur convoqué. Irène Bonnaud est en train de traduire de l'allemand les brouillons du *Méridien*, qui sont au moins trois fois plus volumineux que le discours final. On se rend compte à quel point Celan y a travaillé. Au fil des versions, il a tout condensé, il a enfoui beaucoup de choses. Cette pratique de l'enfouissement, du cryptage, est tout à fait caractéristique de son écriture.

Quand il vient en 1960 à Darmstadt en Allemagne faire ce discours, quinze ans seulement se sont écoulés depuis la chute du régime nazi et la libération des camps. Ses parents ont été déportés, sa mère a été exécutée, son père est mort du typhus. Lui même a passé la guerre dans un camp de travail. Celan sait qu'il y a certainement dans la salle des personnes qui ont collaboré de près ou de loin avec le régime nazi - on ne sait pas au juste qui était présent, sans doute les membres du jury mais aussi d'autres personnes, environ quatre cents. Il vient parler face à ces gens qui ont choisi de lui

remettre le prestigieux prix Georg Büchner à lui, le poète juif de langue allemande né à Czernowitz. Que peut penser Celan ? Il y a peut-être quelque chose de l'ordre d'un choix qu'on « exhibe »...

Celan ne donne aucun élément biographique dans son discours mais sa poésie a intégré comme une nécessité la prise en compte de la Shoah. Quand il fait la critique de l'art – en s'appuyant sur Büchner – il fait aussi la critique d'une certaine conception de l'art pour les allemands, de la collaboration réelle qui a existé entre une certaine conception de l'art et l'idéologie nazie. Dans son poème le plus célèbre, *Fugue de mort*, on demande aux musiciens du camp de jouer des « airs » pendant que les autres sont exécutés.

Ce n'est pas immédiatement perceptible dans le discours, mais je pense évidemment qu'il y a un côté très offensif dans cette prise de parole. Celan le masque par une politesse presque surjouée. Comme le dit Jean-Pierre Lefebvre, *Le Méridien* est un discours écrit par un homme qui a conscience constamment des gens à qui il l'adresse, de ce qu'il veut dire et de ce dont il ne parlera pas pour que ce soit encore plus présent.

Assez vite, il place la poésie sous le signe de la révolte.

« La poésie est d'abord une adresse, un langage de la proximité qui se donne et s'offre à l'autre. »

Il prend l'exemple de Lucile qui crie « Vive le roi ! » dans *La Mort de Danton* de Büchner, juste après avoir vu son mari Camille Desmoulins, Danton et les autres se faire guillotiner. Ce n'est évidemment pas une parole en faveur de l'Ancien Régime, c'est au contraire un arrêt brutal de la parole. « Vive le roi ! », c'est un acte, un pas, un geste « qui témoigne de la présence de l'humain », de la « majesté de l'absurde ». La poésie apparaît d'abord comme un « non », une parole qui a le souffle coupé.

Ce « non » c'est celui que Celan adresse à la langue allemande, à la fois langue maternelle et langue criminelle. La langue allemande telle qu'elle a été dévoyée et pervertie par le régime nazi.

Il choisit de continuer à écrire en allemand en travaillant la langue pour la faire entendre autrement, la modifier de l'intérieur. C'est là qu'est le génie de son œuvre poétique. Celan va faire résonner les mots allemands autrement. Il crée au sein de la langue allemande une chambre d'écho qui va faire qu'on ne puisse plus jamais entendre les mots « cendre », « sable », « étoile » de la même façon.

La poésie n'est plus une musique harmonieuse censée nous donner le sentiment de la beauté. Elle s'engage avec Celan dans un mouvement éthique et esthétique qui prend Auschwitz comme point de départ.

Est-ce que vous comptez intégrer dans le spectacle les extraits de Büchner cités dans le texte ?

Oui, c'est nécessaire de le faire. Dans son discours, Celan semble d'évidence s'adresser à des « spécialistes » de l'écriture de Büchner, des personnes qui connaissent la tirade de Camille Desmoulins sur l'art dans *La Mort de Danton*, le passage du bonimenteur dans *Woyzeck*, ou le monologue final de Valério dans *Léonce et Léna...* Nous devons donner à entendre ou à voir ces passages. C'est par ces ajouts que notre adaptation va se différencier du discours originel de Celan.

Comment t'est venue l'idée de travailler sur ce texte ? Le connaissais-tu depuis longtemps ?

Le Méridien a été un texte important pour moi quand que je l'ai découvert en 2002. Je crois l'avoir lu par rapport à Büchner et à *La Mort de Danton*.

La première fois que j'ai entendu parler de Celan, c'était à travers le livre que Maurice Blanchot lui a consacré : *Le Dernier à parler*. C'est par la suite que j'ai lu *Le Méridien*. Je connaissais très peu de choses sur la vie de Celan et sur sa poésie, je ne mesurais pas à l'époque l'impact considérable de la Shoah sur son écriture.

En lisant *Le Méridien*, j'ai été d'abord impressionné par la fulgurance du texte, sa beauté radicale et impérieuse. Toutes les choses que Celan disait sur la poésie, je les prenais quasiment comme des indications de jeu, par exemple : « La poésie, cette parole qui recueille l'infini là où n'arrive que du mortel et du pour rien. »

Ma lecture du *Méridien* est très liée au souvenir du travail avec Didier-Georges Gabily [écrivain et metteur en scène, décédé en 1996]. J'entends parfois la voix de Didier à travers celle de Celan.

C'est toi qui es l'initiateur de ce projet et tu travailles avec la même équipe que sur les deux spectacles précédents. Comment s'est constituée l'équipe autour du premier projet ? Comment travaillez-vous ?

Il était déjà évident que si j'initiais un projet, Véronique Timsit serait là. J'ai proposé ensuite à Éric Didry de travailler avec nous parce que j'avais beaucoup aimé son spectacle à partir d'une interview de Boltanski [*Boltanski/Interview*, 1993]. Éric, de son côté, avait déjà travaillé avec la scénographe Élise Capdenat et Manuel Coursin qui conçoit le son. C'est lui qui les a fait venir sur le projet. Philippe Berthomé qui fait les lumières et Ronan Cahoreau-Gallier à la direction technique travaillent avec Jean-François Sivadier. Je les

« La poésie
n'est plus
une musique
harmonieuse
censée
nous donner
le sentiment
de la beauté. »

connaissais donc depuis longtemps. Sur les trois projets, je suis l'initiateur dans le sens où j'ai choisi les textes. Nous en parlons très vite ensemble. Éric et Véronique interviennent au tout début du travail, sur le matériau proprement dit, Élise aussi pour l'espace, puis Ronan. Ensuite, au moment des répétitions, nous avançons tous ensemble. Chacun propose, objecte, invente. C'est assez collectif.

Y aura-t-il une suite ?

Je n'en ai aucune idée. On verra. C'est toujours bizarre d'être seul sur le plateau. Heureusement que je parle aux gens.

Il y a le titre d'un livre de Maurice Blanchot qui me revient toujours en tête : *L'Entretien infini*. Pour moi, la forme idéale de nos spectacles c'est ça : comme un entretien infini avec les gens, les spectateurs. « Entretien » dans les deux sens.

Le premier, au sens de dialoguer... même si les spectateurs ne parlent pas (encore que...).

Le second, s'entretenir au sens de garder la forme. Comme dit Celan : « l'alerte de la pensée », ne pas mollir. Rester debout.

Dans *La Loi du marcheur* comme dans *Un métier idéal*, je sens pendant les représentations, quand ça se passe bien, que les gens voyagent dans leur

tête. C'est cela mon plus grand plaisir : arriver à ce que les gens voyagent, qu'on voyage tous ensemble, et qu'on ne lâche jamais le fil. Comme il n'y a pas d'histoire au sens d'une intrigue, nous sommes toujours dans la proposition présente, dans la valeur de l'instant présent.

Je me rends compte que le mot qui résume le mieux nos trois spectacles c'est celui de « transmission ». C'est le mot qui me tient le plus à cœur. C'est ce qui m'a bouleversé la première fois que j'ai vu l'interview de Serge Daney par Régis Debray en 1992. Il y avait ce qu'il disait, sa grande intelligence... mais au fond ce que je sentais – et c'est évident car Daney était très malade – c'était qu'il y avait une nécessité pour lui d'être « passeur » de son savoir. Il y avait une urgence pour lui à le faire, une nécessité flagrante. C'est ce qui m'a bouleversé.

Au fond, ce que j'essaye de faire à travers ces spectacles, c'est être toujours dans cette position là : de « passer » quelque chose.

Est-ce qu'il n'y a pas aussi, à un moment, dans un parcours de comédien, le désir de se retrouver face au public de la manière apparemment la plus « non-théâtrale », c'est-à-dire en donnant l'impression qu'il n'y a pas de costume, pas de personnage,

« L'espace du jeu,
c'est l'espace de
ce dialogue entre
l'acteur et
le personnage,
l'acteur et
les spectateurs. »

pas d'« histoire »... en donnant l'idée de ne pas
« faire du théâtre » ?

On fait toujours du théâtre même quand on n'en
fait pas. Ceci dit cette façon de supprimer le « qua-
trième mur » – ce qui n'a rien de nouveau – et
de rester dans une adresse directe aux spectateurs
– ce qui n'a rien de nouveau – me permet de
creuser certaines questions. La manière dont sur
le plateau, au fond, on n'est jamais un « person-
nage » qui obéit à la logique d'un caractère mais
une « personne » qui invente son existence au fur
et à mesure de la représentation, une vie en train
de se faire et donc toujours susceptible de ne pas
se faire.

Quand les gens vont voir *Phèdre*, ils voient aussi
l'actrice qui joue Phèdre. En tant que spectateur, le
plaisir qu'on va prendre est aussi de voir comment
l'actrice va nous donner Phèdre. Les deux coha-
bitent. On aime sentir que l'actrice qui interprète
Phèdre est en dialogue avec cette figure. L'espace
du jeu, c'est l'espace de ce dialogue entre l'acteur
et le personnage, l'acteur et les spectateurs.

Je n'ai pas imité Daney, je n'ai pas imité le mé-
decin John Sassall et je n'imiterai pas Paul Celan ;
l'idée, c'est de mettre en route la pensée et de ne
pas oublier qu'on est en train d'adresser un texte

à des spectateurs. Essayer de créer un espace de disponibilité.

Jean Oury [psychiatre et psychanalyste] parle très bien de la nécessité de la disponibilité. Un médecin doit l'être. Oury se demande « comment se rendre le moins nocif possible ? », et ajoute « mon métier, c'est être balayeur et pontonnier : balayeur pour balayer devant ma porte et pontonnier pour faire des ponts avec les malades ». Cette idée-là est magnifique. Je trouve qu'elle résonne très fortement pour le travail d'acteur.

Qu'est-ce que ça veut dire, être disponible, sur un plateau ? Qu'est-ce que ça veut dire, accueillir chaque soir les gens, être le plus accueillant possible ?

Ce qui relie aussi ces trois textes, c'est une forme d'attention à l'autre. Daney en parle. Le médecin comprend qu'il ne suffit pas de soigner quelqu'un, d'être dans la position du personnage principal, mais que le personnage principal, c'est en réalité le malade.

La question de l'Autre est toujours au centre. Pour Celan, la poésie est toujours une adresse. Tous ses poèmes sont des adresses aux vivants et aux morts. Cette idée dialogique de la poésie de Celan, c'est un motif important pour nous.

Je ne sais pas si l'envie de faire ce spectacle vient de là, parce que ça remonte à très loin... Je vivais avec quelqu'un qui avait une fille, adolescente. Un jour, elle vient vers moi et me tend un livre en me disant « je ne comprends rien, vraiment rien ». C'était *Le Bateau ivre* de Rimbaud. La seule bêtise que j'ai trouvée à lui dire c'est : « Mais si, regarde, c'est beau ». J'étais dans un trou noir. Elle me disait : « Qu'est-ce que ça veut dire, "Morves d'azur" ? Je ne comprends rien... » et moi je n'avais que cette phrase stupide à lui dire : « Mais si c'est beau... » Qu'est-ce que j'aurais dû faire pour lui faire aimer ça ? « C'est beau », c'est vraiment l'argument le plus flemmard. Peut-être que je fais ce spectacle sur Celan pour me rattraper de ce manquement.

Il y a ce désir derrière tous nos spectacles, et plus encore en ce qui concerne Celan : qu'en sortant, les gens achètent toute sa poésie. Qu'ils aient envie de se plonger dans son écriture...

C'est vrai que l'écriture de Celan est difficile, le texte est exigeant. Ça demande de l'attention mais comme dit Celan citant Malebranche : « L'attention est la prière naturelle de l'âme ». Si on pouvait créer avec les gens une forme d'attention, la créer vraiment, à vue, avec tout le monde, pour qu'à un moment on puisse dérouler un poème de Celan sans qu'on entende une mouche voler... ce serait

« La question
de l'Autre
est toujours
au centre. »

formidable ! Ce sont des moments qu'on a envie d'atteindre.

Comment envisages-tu le fait d'être comédien associé au TNS ?

Stanislas [Nordey] a commencé par me demander quels étaient les projets dans lesquels j'allais jouer ou que j'allais initier. Parce qu'être comédien associé signifie avoir des rendez-vous réguliers avec les spectateurs.

Le TNS est un lieu formidable, notamment parce que ses salles sont « à dimension humaine ».

C'est une maison que j'aime beaucoup et que je connais depuis longtemps. J'ai passé le concours. Je l'ai raté. Cette école reste coïque. J'aime la cohabitation des différentes sections, le fait qu'il n'y ait pas que des élèves acteurs mais également des élèves en section régie, scénographie, costume... Et, plus récemment, des élèves metteurs en scène et dramaturges.

Thomas Pondevie, dramaturge qui est sorti récemment du TNS, a travaillé avec nous [Nicolas Truong et Judith Henry] sur le *Projet Luciole* [créé au Festival d'Avignon 2014] et sa présence a été déterminante.

J'attends beaucoup de ce qui pourra naître de la

rencontre entre les artistes associés et les gens du théâtre et de l'École.

En France, les compagnies, les groupes, les « familles »... restent beaucoup entre elles. Or c'est important, de se rencontrer, d'échanger sur nos façons de travailler...

Par exemple, j'ai aimé rencontrer Valérie Dréville sur *Le Partage de midi* au Festival d'Avignon en 2008, avec Jean-François Sivadier et Gaël Baron. On s'était tous dit : il n'y a pas de metteur en scène. Nous travaillions ensemble et Charlotte Clamens était notre « œil extérieur ». Je n'avais jamais travaillé avec Valérie et c'était un bonheur absolu de se rencontrer ainsi.

Cette proposition de Stanislas m'évoque cette perspective heureuse : rencontrer des gens qui ont eu d'autres parcours et que je n'aurais pas forcément côtoyés sans cet espace.

Nicolas Bouchaud

Entretien avec Fanny Mentré le 4 mars 2015 à Paris

19.02.15.

Deux chantiers : 1) ^{surgissement} ~~Apparition~~ du poème (strolche Tenchaue...)
EN TANT QU'IL INTERROGE CE ~~qui~~
qui APPARAÎT.

2) "Je ne cherche pas une issue je poursuis une question => réquiem entrée / sortie morte."

Se ne reste que si ça DURE ... je poursuis qqch qui ne trouve / a réalité que ds l'adresse.

* *

Il faut inventer une séquence aussi simple que "la comptabilité poétique" => une sorte d'expérimentation théâtrale, à VUE.

* *

*

19.02.15.

1^{ère} conscience de la déclaration de guerre du début des dix ans. Kropotkine, LANDAUM, la "contre parole".

* *

*

01.03.15.

Suite à l'expos de Badiou, retour sur quelques "juifs hétérodoxes".

Extraits. Michael Löwy : "Juifs hétérodoxes" (édit° de l'Éclat)

- "(...) l'horizon extraordinaire de cette culture juive de langue

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 connaissons 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'œuvre 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'œuvre. 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'œuvre 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 œuvre. 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.

Questions à Éric Didry

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 l'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.

Strette

Paul Celan

*

PORTÉ

sur le terrain
avec la trace qui ne ment pas :

Herbe, écrite-séparée. Les pierres, blanches,
avec l'ombre des tiges :
Ne lis plus — regarde !
Ne regarde plus — va !

Va, ton heure
n'a pas de sœurs, tu es —
es de retour. Une roue, lentement,
tourne d'elle-même, les rayons
grimpent,
grimpent sur un champ noirâtre, la nuit
n'a pas besoin d'étoiles, nulle part
on ne s'inquiète de toi.

*

Nulle part
on ne s'inquiète de toi —

Le lieu où ils étaient couchés, il a
un nom, il n'en a
pas. Ils n'y étaient pas couchés. Quelque chose
était entre eux.
Ils ne voyaient pas au travers.

Ne voyaient pas, non,
parlaient
mots. Aucun
ne s'éveilla, le
sommeil
vint sur eux.

*

Vint, vint. Nulle part
on ne s'inquiète —

C'était moi, moi,
j'étais entre vous, étai
ouvert, étai
audible, je vous alertais du doigt, votre souffle
obéissait, je suis
encore le même, mais vous
dormez.

*

Suis encore le même —

Années.
Années, années, un doigt
touche vers le bas, le haut, touche
alentour :
points de suture, palpables, ici
cela se déchire, ici
cela s'est refermé — qui
le recouvrit ?

Le recouvrit
— qui ?

Vint, vint.
Vint une parole, vint,
Vint à travers la nuit
voulut luire, voulut luire.

Cendre.
Cendre, cendre.
Nuit.
Nuit-et-nuit. — Va
vers l'œil, vers humide.

*

Va
vers l'œil,
vers l'humide —

Ouragans.
Ouragans, depuis toujours,
tourbillons de particules, l'autre chose,
tu
le sais, nous l'avions
lu dans le livre, était
opinion.

Était, était
opinion. Comment
nous sommes-nous
saisis
par ces
mains ?

Il était aussi écrit que.
Où ? Nous
posâmes dessus un silence
vaste, gorgé de poison.
un
silence
vert, sépale, il
y attacha une idée de végétal —
vert, oui,
attacha, oui,
sous un ciel
sardonique.

Oui, de
végétal.

Oui.
Ouragans, tour-
billons de particules, il y eut
un reste de temps, un reste à chercher
du côté de la pierre — elle

fut hospitalière, elle
ne coupa pas la parole. La
bonne vie que nous eûmes :

Granuleux
granuleux et fibreux. Tigés,
denses,
racémeux et radiés ; réniformes,
lamellés et
grumeleux ; poreux, ra-
mifiés : elle, cela
ne coupa pas la parole, cela
parla,
parla de bon cœur aux yeux secs, avant de les fermer.

Parla, parla.
Fut, fut.

Nous
nous obstinâmes, restâmes,
au milieu, une
structure de pores, et
cela vint.

Vint vers nous, vint
à travers rapiéça
invisiblement, rapiéça
la dernière membrane,

et
le monde, cristal multiple,
fusa, fusa.

*

Fusa, fusa.
Puis —

Nuits, démêlées. Cercles,
verts ou bleus, carrés
rouges : le
monde s'engage intimement
dans le jeu avec les heures
nouvelles. — Cercles,
rouges ou noirs, carrés
lumineux, aucune
table d'arpentage, aucune
âme en fumée ne monte ni ne prend part au jeu.

*

Ne monte ni
ne prend part au jeu —

À l'heure
du hibou, sur la lèpre pétrifiée,
auprès
de nos mains enfuies, dans
l'ultime rejet,

au-dessus
du pare-balles, devant
le mur en ruine :

visibles, à
nouveau : les
sillons, les

chœurs, autrefois, les
psaumes. Ho, ho-
sanna.

Ainsi
il y a encore des temples. Une
étoile
a sans doute de la lumière.
Rien,
rien n'est perdu.

Ho-
sanna.

À
l'heure du hibou, ici,
l'entretien, gris-jour,
des traces d'eau souterraines.

*

(—gris jour,
des
traces d'eau souterraines —

Porté
sur le terrain
avec
la trace
qui ne ment pas :

Herbe.
Herbe,
écrite-séparée.)

Paul Celan

Strette, dans *Grille de parole*

trad. Martine Broda, Éd. Points, coll. Poésie, 2008











Production hTh - Centre dramatique national de Montpellier | **Coproduction** Théâtre National de Strasbourg, Festival d'Automne à Paris, Le Domaine d'O/ Montpellier, Compagnie Italienne avec orchestre, Théâtre du Rond-Point
Création le 2 octobre 2015 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée

Lausanne (Suisse) du 27 octobre au 7 novembre 2015 au Théâtre Vidy-Lausanne | Montpellier du 10 au 14 novembre 2015 au Théâtre d'O | Paris du 26 novembre au 27 décembre 2015 au Théâtre du Rond-Point

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Antoine Vieillard | Graphisme et conception du programme : Tania Giemza | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, septembre 2015



arte

inRockuptibles



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Le Méridien* sur les réseaux sociaux :

#LeMeridien

Le Méridien

2 | 16 octobre
Espace Grüber

Un projet de et avec
Nicolas Bouchaud

D'après *Le Méridien* de
Paul Celan

Mise en scène
Éric Didry

Adaptation
Nicolas Bouchaud
Éric Didry
Véronique Timsit

Traduction
Irène Bonnaud
Jean Launay

Collaboration artistique
Véronique Timsit

Scénographie
Élise Capdenat

Lumière
Philippe Berthomé

Son
Manuel Coursin

Le décor est réalisé par les ateliers du TNS

Le texte de Paul Celan est publié aux éditions du Seuil

Équipe technique de la compagnie Régie générale Ronan Cahoreau-Gallier

Équipe technique du TNS Régie générale Bruno Bléger | Régie plateau Denis Schlotter
Régie lumière Christophe Leflo de Kerleau et Olivier Merlin (en alternance)
Régie son Maxime Daumas | Accessoires Olivier Tinsel | Habilleuse Bénédicte Foki

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

Kaddish pour Paul Celan

Rencontre | Nicolas Bouchaud

.....
Lun 5 oct | 20h30 | Centre Emmanuel Mounier

Le slam : ouverture poétique

Les samedis du TNS | Julien Delmaire

.....
Sam 10 oct | 14h | Espace Grüber

Pascal Rambert

Les soirées avec les auteurs associés

.....
Lun 12 oct | 20h | Salle Gignoux

Habiter poétiquement le monde

Soirée autour des éditions Poesis

.....
Mer 14 oct | 19h | Librairie Quai des Brumes

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1516