

27 septembre-3 novembre 2012 / Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>

# La Barque le soir

Texte de Tarjei Vesaas traduit par Régis Boyer

**mise en scène de Claude Régy**

Durée : 1h20

*assistant mise en scène* Alexandre Barry

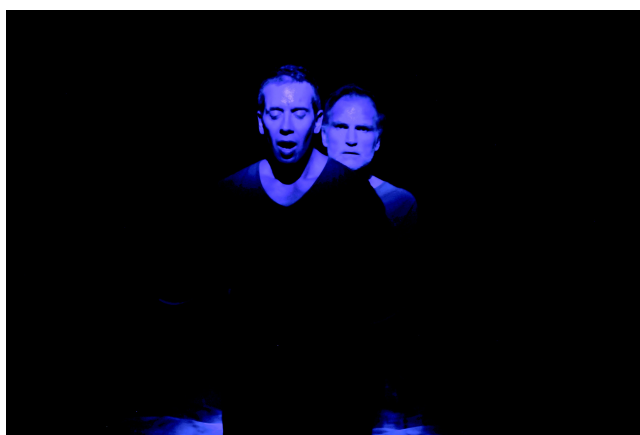
*scénographie* Sallahdyn Khatir

*lumière* Rémi Godfroy

*son* Philippe Cachia

*traduction* Régis Boyer

*vidéo* Erwann huon



Avec Yann Boudaud, Olivier Bonnefoy, Nichan Moumdjian.

*Création* Odéon-Théâtre de l'Europe

*Production* Les Ateliers contemporains,

*Coproduction* Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, le Centre Dramatique National d'Orléans-Loiret-Centre, le Théâtre National de Toulouse Midi Pyrénées, le Théâtre Garonne et la Comédie de Reims.

D'après *La barque le soir / Båten om kvelden* de Tarjei Vesaas, traduit par Régis Boyer, Éditions Corti, 2003.  
(Réédition prévue en septembre 2012)

## ÉQUIPE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC

<u>Public de l'enseignement</u>	Christophe Teillout	01 44 85 40 39	<a href="mailto:christophe.teillout@theatre-odeon.fr">christophe.teillout@theatre-odeon.fr</a>
<u>Formation enseignement</u>	Émilie Dauriac	01 44 85 40 33	<a href="mailto:emilie.dauriac@theatre-odeon.fr">emilie.dauriac@theatre-odeon.fr</a>
<u>Groupes d'adultes, amis, associations, CE</u>	Carole Julliard	01 44 85 40 88	<a href="mailto:carole.julliard@theatre-odeon.fr">carole.julliard@theatre-odeon.fr</a>
	Timothée Vilain	01 44 85 40 37	<a href="mailto:timothee.vilain@theatre-odeon.fr">timothee.vilain@theatre-odeon.fr</a>
<u>Public de la proximité des Ateliers Berthier et du champ social</u>	Amanda Castillo	01 44 85 40 17	<a href="mailto:amanda.castillo@theatre-odeon.fr">amanda.castillo@theatre-odeon.fr</a>

« A demi cadavre, un homme dérive accroché, d'un bras, à un tronc d'arbre qui flotte à la surface d'un fleuve. Il dérive vers le sud « comme une conscience blessée ». Des choses qui viennent d'une autre existence – la sienne sans doute en un autre temps – se déchaînent sur lui. »

Claude Régy, Note d'intention pour *La Barque le soir*

# Sommaire

Extrait.....	4
Note d'intention.....	5
L'auteur : Tarjei Vesaas.....	7
Biographie.....	7
L'écriture de Vesaas.....	9
Claude Régy et Tarjei Vesaas : genèse d'une rencontre.....	10
Le metteur en scène : Claude Régy.....	13
Biographie.....	13
Travaux.....	15
La place du silence dans l'œuvre de Claude Régy.....	17
La lenteur comme « autre niveau de conscience ».....	19
Le mystique.....	21
La création : La Barque le soir.....	22
Entretien avec Claude Régy.....	22
La scénographie.....	28
La distribution.....	34
Pour aller plus loin.....	35

# Extrait

Un appel : viens !

Pas encore tout à fait prêt, ses pieds sont encore fixés par-derrière dans ce qu'il a foulé.

Viens donc !

Il reste désespéré, il ne sait pas ce qui est dessus et ce qui est dessous. Voilà ce que les miroirs ont fait de lui. Mais il ne se laisse pas glisser encore. Descends, dit-on, d'un ton amical et insistant. Il se penche plus profondément, plus loin.

Viens ! dit-on, c'est le meilleur mot que l'on puisse entendre. Les traits du visage, là, en bas, dans l'eau sont sur le point de perdre leurs formes ordinaires, celles-ci sont amincies par le rude effort. Ne reste que ces deux yeux et ce qui participe à cette agression contre lui.

Il ne sait pas que c'est sa propre attraction et séduction qu'il subit de la part de cette tête dans l'eau. Il la regarde comme un étranger, un étranger amical et de bon vouloir.

Le meilleur mot s'approche de son côté. Il est double, il y a un écart toujours plus court entre haut et bas. En fait, il s'approfondit, en fait, il sombre un peu tout le temps, une chose importante, ça et là, s'éteint.

Mais qu'est-ce qui est important et qu'est-ce qui ne l'est pas quand vos propres traits se dissolvent? Celui qui s'est éteint sur la pente escarpée n'a pas d'opinion sensée là-dessus.

Le meilleur mot venu d'en haut et d'en bas se présente et tout est prêt pour l'action. Il ne voit pas la limite précise qu'il franchit. Ses pieds se mettent à glisser hors de leur position ferme, ils le font sans aucun signal venu d'aucune centrale.

Il ne se rend même pas compte que c'est lui-même qui glisse vers le bas en cet instant. Parce que cela donne tout autant l'impression de monter.

Mais c'est vers le bas qu'il est en train de marcher. Tout ce qui le retient en haut doit progressivement lâcher prise.

Il glisse vers le bas aussi silencieusement qu'une ombre peut glisser dans un gouffre. Il n'était pas haut, il était exactement au-dessus de la surface de l'eau. Cet événement ne fera pas de cercles dans l'eau, seulement un peu de désordre dans le reflet, voilà tout.

Cela se passe doucement, haut et bas ne changent pas de place, pour commencer. Il a lâché la dernière prise.

Extrait de *La barque le soir*, traduction R. Boyer, José Corti, 2002, pp. 75-76

# Note d'intention

Un mathématicien — Alain Connes — pense que la plupart des énoncés mathématiques qui sont vrais sont en fait indémontrables.

Il pense qu'il y a des choses vraies mais qu'on n'arrive pas à percevoir.

Un astrophysicien — Michel Cassé — pense lui qu'il n'y a aucune raison de nier l'existence de ce que nous ne pouvons pas percevoir et dont nous ne pouvons pas parler.

Ce dont on ne peut pas parler, il faut l'écrire, dit Derrida.

Il semble que, par son intuition, Vesaas soit proche de ces chercheurs.

Pour eux tous, le matérialisme est une idée un peu naïve parce que la théorie du matérialisme se fonde sur une compréhension partielle des choses : elle identifie le réel au matériel. Erreur réductrice.

Note tirée du dossier de presse pour *La Barque le soir*

## Ce que personne ne sait

Dans ce texte s'invente un univers vierge parce que se brouillent continûment les frontières : monter et descendre, toucher le fond parmi la vase, émerger à la surface — à peine un quart de visage, le nez seul peut-être.

Respiration — très peu d'air — asphyxie — lutte farouche pour l'interrompre.

Ce qu'on ressent, c'est le trouble constant de l'absence de démarcation.

"Pas une mort violente, mais une mort profonde, silencieuse."

Une vie profonde, silencieuse pourrait-on dire. On l'entend lointainement comme en écho.

À demi cadavre, un homme dérive accroché, d'un bras, à un tronc d'arbre qui flotte à la surface d'un fleuve.

Il dérive vers le sud "comme une conscience blessée."

Des choses qui viennent d'une autre existence — la sienne sans doute en un autre temps — se déchaînent sur lui.

À moins qu'il s'agisse des manifestations d'une existence extérieure à la sienne.

Il s'agit en tout cas d'un déchaînement de forces qui s'opposent à lui, contraint comme il est de s'abandonner au courant.

Vesaas laisse de grands espaces de liberté où peuvent jouer les clés secrètes de notre conscience.

Il écrit un pur poème et nous le ressentons illimité. Pourtant il est très près d'une peur aveugle qui grandit dans les recoins vides et confus que nous portons en nous.

Pour l'homme qui navigue — étrange navigation — son reflet dans l'eau et sa propre place tout contre la mort peuvent dire — c'est un moment unique — ce que personne ne sait.

Nous sommes au plus profond secret de la connaissance. Au seuil de l'inconnaissable.

Parvenus au plus près du secret nous écoutons cette parole sans voix — parole brûlante — qui dit

ce que personne ne sait.  
Et mieux : cette voix, nous la voyons éclairée en nous.  
C'est un jeu de miroirs.  
Il nous semble maintenant nous voir démultipliés et troubles dans une lumière tremblante.  
Supporterons-nous l'effort de l'embarquement. Car une barque est là et c'est le soir.  
Cette histoire, c'est notre histoire. Imaginer un mode d'exister qui serait à la fois privé de vie et privé de mort — ce que Dante fit en son temps et que Vesaas reprend ici sous forme de roman — c'est sans conteste reculer aussi loin que possible les limites de la pensée.  
Il s'agit de tout autre chose que de représenter des images de fantômes.  
Il s'agit d'une expérience intérieure à l'extrême du pensable. À l'extrême du vivant.  
D'une certaine façon — dans une luminosité particulière — Vesaas donc dévoile quelque chose de ce que personne ne sait.  
C'est en quoi il est essentiel.  
Sous l'apparence d'un être en difficulté, on assiste à un ébranlement de la pensée.  
On entend les coups frappés et leur résonance. On capte des éclats plus loin que le savoir.

**Claude Régy**, janvier 2012

# L'auteur : Tarjei Vesaas

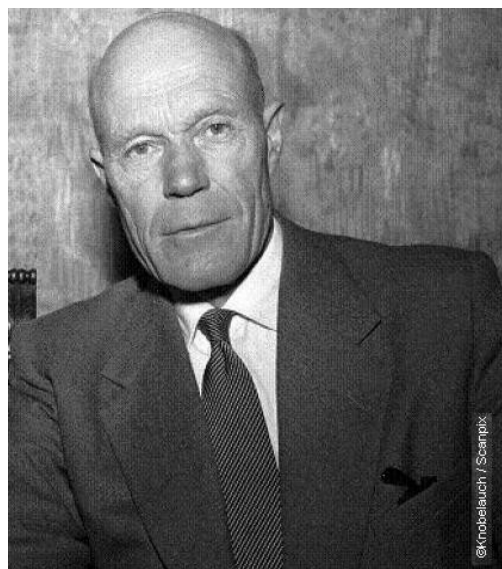
« Tarjei Vesaas est un auteur norvégien connu grâce à Jon Fosse, ce dernier étant devenu l'auteur norvégien le plus joué en Europe et même hors d'Europe et dont j'avais d'ailleurs monté la première pièce, *Quelqu'un va venir*. J'ai une admiration totale pour Tarjei Vesaas qui a lui-même écrit après avoir lu cette littérature-là. Pour moi, c'était une façon de continuer le travail sur Fosse mais en remontant dans le temps puisque Vesaas est mort en 1970. »

Claude Régy, Présentation de la saison 2012/2013 de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 4 juin 2012.

## Biographie

Tarjei Vesaas est né à Vinje en Norvège, dans le comté du Telemark, le 20 août 1897. Il est mort à Oslo le 15 mars 1970.

Il est un écrivain norvégien de langue néo norvégienne, dénommée nynorsk, une langue rejetant les influences étrangères. Son œuvre est dominée par une omniprésence de la nature et de ses plus profonds secrets. Ainsi s'enterrent elles-mêmes les racines. Ses parents possédaient la ferme de Vesaas et lui, aîné de trois fils, devait prendre la succession de son père et hériter de l'exploitation familiale.



Ces paysans entretenaient — et c'est surprenant — un vif intérêt pour la lecture, souvent collective et à voix haute, à la ferme, lors de soirées prolongées par la prédominance de la nuit. Tarjei refuse la succession de la ferme et se veut écrivain. A vingt ans, il suit une sorte d'université populaire qui lui fait connaître les plus grands écrivains de son pays et d'Europe. Grâce à des bourses, il voyage en Europe en 1925 puis en 1927. En 1934 (il a trente sept ans), il épouse une femme écrivain Halldis Moren et se fixe à Midtbø, ferme construite par son grand-père maternel, tout près de la ferme de ses parents. D'abord, deux tentatives de publication échouent. Mais très rapidement, Tarjei Vesaas s'impose comme l'un des plus grands écrivains norvégiens. L'inspire toute une nouvelle génération d'auteurs et, tout particulièrement, Jon Fosse. De façon émouvante, beaucoup d'échos de Vesaas résonnent dans l'œuvre de Jon Fosse. Vesaas nous laisse quarante romans, dont treize seulement sont traduits en français. Deux d'entre eux sont très célèbres : *Les Oiseaux* et *Palais de glace*.

Son dernier livre, *La Barque le soir*, révèle un art qui, loin de s'achever, est toujours tourné vers la recherche, sculptant l'obscur avec des outils de métal.

## BIBLIOGRAPHIE

*Menneskebonn*, 1923  
*Sendeman Huskuld*, 1924  
*Guds Bustader*, 1925  
*Grindegard*, 1925  
*Grindekveld*, 1926  
*Dei svarte Hestane*, 1928 - Les Chevaux noirs  
*Klokka I Haugen*, 1929  
*Fars Reise*, 1930  
*Sigrid Stallbrok*, 1931  
*Dei Ukjende Mennene*, 1932  
*Sandeltreet*, 1933 - L'Arbre de Santal  
*Ultimatum*, 1934  
*Det Store Spelet*, 1934 (DSS)  
*Kvinner Ropar Heim*, 1935  
*Leiret Og Hulet*, 1936  
*Hjarta Høyrrer Sine Heimlandstonar*, 1938  
*Kimen*, 1940 - Le Germe  
*Huset i Mørkret*, 1945 - La Maison dans les ténèbres  
*Bleikeplassen*, 1946  
*Kjeldene*, 1946

### Traductions françaises

*Les Chevaux noirs* (1928) traduction de Jacqueline Le Bras, Actes Sud, 1999.  
*L'Arbre de Santal* (1933), Actes Sud, 1994.  
*Le Germe* (1940), Le livre de Poche, 1993.  
*La Maison dans les ténèbres* (1945), Flammarion, 1993.  
*Le Vent du Nord nouvelles* (1952), La Table Ronde, 1993.  
*Les Oiseaux* (1957), traduction de Régis Boyer, Oswald, 1975. Réédition Plein Chant, 2000.  
*L'Incendie* (1961), traduction de Régis Boyer, Flammarion, 1979, réédité en 1992.

*Leiken Og Lynet*, 1947  
*Morgonvinden*, 1947  
*Tårnet*, 1948  
*Lykka For Ferdesmenn*, 1949  
*Signalet*, 1950  
*Vindane*, 1952 - Les Vents (Le Vent du nord)  
*Løynde Eldars Land*, 1953  
*Vårnatt*, 1954  
*Ver ny, vår draum*, 1956  
*Fuglane*, 1957 - Les Oiseaux  
*Ein Vakker Dag*, 1959  
*Brannen*, 1961 - L'incendie  
*Is-Slottet*, 1963 - Le Château de glace  
*Bruene*, 1966 - Les Ponts  
*Båten om Kvelden*, 1968 - La Barque, le soir.  
*Dikt i Samling*, 1969  
*Liv Ved Straumen*, 1970  
*Huset Og Fuglen*, 1971  
*Noveller i Samling*, 1973  
*Det Rare*, 1975

*Le Palais de glace* (1963) Flammarion, 1975, réédition 1993.  
*Les Ponts* (1966), Gallimard, 1971. Réédition Autrement, 2003.  
*La Barque, le soir* (1968), traduction de Régis Boyer, Corti, 2003.  
*La Blanchisserie* Flammarion, 1997.  
*Être dans ce qui s'en va* édition bilingue, traduction du néo-norvégien d'Eva Sauvegrain et Pierre Grouix, Rafael de Surtis-Editinter, 2006



## L'écriture de Vesaas

Pour comprendre ce travail-là, il faut se référer à une idée très simple qui est que l'écriture sert à libérer une matière muette – j'emprunte là une phrase de Nathalie Sarraute<sup>1</sup>. Cette matière muette est évidemment invisible et, de plus en plus, à mesure que le travail se développe, j'essaie de la faire exister. Ce n'est pas du tout au détriment du texte. C'est une façon de faire comprendre que le silence n'est pas un arrêt du langage mais qu'il en est une forme à part entière. Vesaas disait d'ailleurs : « à qui parlons-nous quand nous nous taisons ? ». Il aurait pu dire peut-être aussi : « de quoi parlons-nous quand nous nous taisons ? ».



Je pense que les auteurs, les metteurs en scène, tous les gens de ce métier peuvent se diviser en deux groupes : ceux qui ont compris cette part silencieuse de l'écriture et qui devrait être prédominante ; et ceux qui ne l'ont pas compris, c'est-à-dire qui s'investissent dans le sens du texte. Or chez Vesaas, le sens n'est pas premier. Il y a des phrases quelquefois qui peuvent paraître obscures mais c'est parfois à travers cette obscurité qu'apparaît un autre sens qui n'existait pas, un sens nouveau, qui crée la possibilité d'inventer une matière. Vesaas demande que ce soit le lecteur qui complète l'écriture.

Pour donner l'idée du climat de cette pièce, il y a un passage extraordinaire où il dit que les reflets – il s'agit de reflets qu'un homme voit dans l'eau – et sa grande proximité avec la mort permettent de dire ce que personne d'autre ne sait. L'idée qu'on peut, sans le dire, sans les paroles exactes, révéler quelque chose de l'inconnaissable absolu, de ce que personne ne sait, est évidemment tout à fait magique mais pas forcément facile. Mais je pense aussi, et de plus en plus, avec les années, qu'il faut que l'on élève davantage la difficulté, qu'on mette la barre de plus en plus haut, et qu'on atteigne par là autre chose qu'un monde d'intérêt, qu'un monde d'argent, qu'un monde de profit, qu'un monde de réussite et que des jugements qui ne se font plus que d'après ces valeur-là qui évidemment n'en sont pas.

Claude Régy,

Présentation de saison 2012 / 2013 de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 4 juin 2012

---

1 « Les mots servent à libérer une matière silencieuse » in *Nathalie Sarraute, conversations avec Claude Régy*, réalisé par Claude Régy (La Sept / INA, Paris, 1989).

## Claude Régy et Tarjei Vesaas : genèse d'une « rencontre »

Un homme d'âge moyen, rempli d'échecs, semble-t-il, est là au bord d'un fleuve. En train plus ou moins de glisser.

Avec une volonté de glisser.

Ou non.

Attiré qu'il est par son reflet et des éclats de lumière dans l'eau comme des fragments de miroirs successifs et superposés.

Une alternance de respiration et d'asphyxie.

L'homme touche le fond. Allégé – le noyé a ôté ses chaussures dans la vase, arraché sa veste – et porté par un courant oblique il remonte et se cogne à un tronc d'arbre qui flotte à la surface.

Pendant un temps sans mesure il navigue sur le fleuve non pas dans une barque mais accroché à ce tronc.

Des visions de visages se forment tout au long de la rive.

Son coma les crée.

Des cris de corneilles – on en parle, on ne les entend pas – en quête de cadavre, c'est-à-dire de nourriture.

Tout cela accompagne l'étrange navigation.

Il y a ce cheminement hors du temps le long du courant avec les visages apparus et les cris dans l'air. A quoi se mêlent, on ne sait quand, les aboiements d'un chien – eux aussi créés par les mots. Aboiements prémonitoires. Ils accompagnent le cheminement du tronc sur le courant avec le demi-cadavre et sa faible étreinte.

C'est un état sans mort et sans vie. Comme celui-là même évoqué par Dante.

C'est une proposition de travail.

Dans sa semi-conscience, l'homme se met à aboyer en réponse au chien. Il n'a pas d'autre langage.

Il a échoué sur une racine hors de l'eau.

Et voilà qu'un homme alerté par les aboiements du chien – est-il le maître du chien – est là avec une barque. Il tire à grand-peine le noyé dans la barque.

Je ne connaissais pas ce texte avant *Je suis le vent*.

Comme je me suis reconnu dans Fosse, Fosse, s'est reconnu dans Vesaas. Et peut-être il y a un chemin qui fait que maintenant je m'intéresse à Vesaas.

Comme une progression en remontant dans le temps.

«Infatigable découvreur d'œuvres nouvelles depuis plus d'un demi-siècle, Claude Régy poursuit son exploration des écritures nordiques. Cinq ans après sa présentation d'Homme sans but d'Arne Lygre aux Ateliers Berthier, il revient y jeter l'ancre pour un nouveau projet : fin septembre 2012, il confiera à Yann Boudaud (qui fut de toutes ses créations entre 1997 et 2001) l'interprétation de *La Barque le soir*, tirée de l'œuvre d'un autre auteur norvégien, Tarjei Vesaas.

Vesaas est un écrivain rare, profondément original. Son œuvre est tout entière rédigée en *nynorsk*, « ou plus précisément » (indique son traducteur, Régis Boyer) « dans ce dialecte chantant du Telemark qui est une province de haut folklore [...] et d'histoire légendaire ». Ses romans et ses poèmes sont imprégnés de mythes populaires, de rêveries incertaines où toutes frontières s'abolissent, de symboles à demi voilés. *La Barque le soir* ne fait pas exception. Ce livre noir nocturne et blanc de neige est composé selon son traducteur d' « une visible succession de scènes, de réminiscences claires d'événements qui ont réellement marqué la vie de l'auteur, de souvenirs elliptiques où l'essentiel n'est pas vraiment dit mais intensément suggéré tant nous évoluons à la limite du conscient, de tout conscient. On peut donc considérer que l'ouvrage progresse de souvenir en souvenir, plus ou moins clairs parce qu'ils n'émergent pas d'une mémoire lucide mais bien des profondeurs du psychisme » (p. 9). La voix de Vesaas, dans cette œuvre qui devait être la dernière, s'élève à une puissance d'évocation inouïe. Toutes les sources de l'écriture de Vesaas y mêlent leurs eaux. Récit et image, expérience et réflexion, prose et vers rompent leurs digues et submergent les limites qui les séparaient. Si un texte est comme un monde ou un milieu où rendre possible le surgissement de certaines phrases, alors Vesaas a créé dans *La Barque le soir* la quintessence d'un monde singulier, chargé de solitude et de silence, un monde où « il n'y a besoin de rien dire surtout quand on a des yeux et quand on a sa propre chanson » (p. 23). On rencontre à chaque page de ce texte-paysage des formules qui troublent et interrogent sans pourtant tout à fait surprendre. C'est comme si elles s'offraient à une reconnaissance plutôt qu'à une découverte. « Il est juste de marcher ici », se dit l'un des personnages de Vesaas au bord d'un marécage, « mais on est tellement en peine de savoir pourquoi on le fait » (p. 35) ; sans doute est-ce dans cet esprit qu'il faut parcourir une telle œuvre – en s'abandonnant à une certitude obscure, tout en acceptant d'être « désemparé » (l'un des mots préférés de Vesaas) et de ne pas répondre tout de suite aux questions de la conscience. Comme le note quelques lignes plus haut la même figure anonyme, qui paraît ressembler beaucoup à l'auteur lui-même : « Toujours quelque chose à trouver, on ne sait où. Si seulement il avait un nom courant, ce manque étrange que l'on emporte ». En l'absence de « nom courant », Vesaas n'utilise que de mots simples et nus pour nous faire entendre l'écho de « ce manque étrange », pareil à la remontée d'une expérience qui fut vécue en rêve. L'existence la plus quotidienne devient dès lors le lieu immédiat du mystère, car « nous sommes à l'intérieur d'un cercle que personne n'a vu » (p.18). Chacun des courts chapitres qui composent *La Barque le soir* est l'un de ces cercles. Leur

ensemble, comme le rappelle Boyer, forme un livre à nul autre pareil, libre et inclassable, tenant à la fois du recueil de nouvelles – à moins qu’il ne s’agisse de poèmes – et d’un roman « dont le protagoniste serait l’auteur lui-même », voire de l’ « autobiographie voilée ».

Une telle écriture attend des lecteurs qui sachent l’écouter. Parmi eux, il y eut Jon Fosse, qui confia un jour à Claude Régy que Vesaas fut à l’origine de sa propre vocation d’écrivain. « Comme je me suis reconnu dans Fosse, » ajoute Régy dans un livre récent, « Fosse s’est reconnu dans Vesaas. Et peut-être il y a un chemin qui fait que maintenant je m’intéresse à Vesaas. Comme une progression en remontant dans le temps. » Après avoir monté en 2010, sous le titre de *Brume de dieu*, un extrait de *Les Oiseaux*, l’un des romans les plus célèbres de son auteur, Régy se tourna vers *La Barque le soir*. L’un des textes, « Voguer parmi les miroirs », suscita très vite en lui un intérêt qu’il qualifia lui-même d’obsessionnel. Un flux de mots pareil au fleuve où se charrie un état étrange, indécidable : l’au-delà et ses figures jamais nommées (Charon, Cerbère, la barque du Styx) y empiètent sur les frontières évanouissantes d’un corps et d’un esprit qui s’abandonnent à la dérive. Ouvrez *Dans le désordre*, lisez les pages où le metteur en scène raconte « l’étrange navigation » d’un homme tombé dans un fleuve où il surnage tant bien que mal accroché à un tronc, dans un état proche de l’inconscience ou du délire visionnaire : « il y a ce cheminement hors du temps le long du courant avec les visages apparus et les cris dans l’air. A quoi se mêlent, on ne sait quand, les aboiements d’un chien – eux aussi créés par les mots. Aboiement prémonitoires. Ils accompagnent le cheminement du tronc sur le courant avec le demi-cadavre et sa faible étreinte. C’est un état sans mort et sans vie. Comme celui-là même évoqué par Dante. Ou mieux un état de mort et de vie à la fois. »

Daniel Loayza

Conseiller artistique de l’Odéon-Théâtre de l’Europe

# Le metteur en scène : Claude Régy

## Biographie



Claude Régy est né en 1923. Après des études de sciences politiques, il étudie l'art dramatique auprès de Charles Dullin, puis de Tania Balachova. En 1952, sa première mise en scène est la création en France de *Doña Rosita*, de Garcia Lorca. Très vite, il s'éloigne du réalisme et du naturalisme psychologiques, autant qu'il renonce à la simplification du théâtre dit « politique », pour se laisser guider par des écritures dramatiques contemporaines et des textes qu'il fait le plus souvent découvrir.

Claude Régy a créé en France des pièces de Heinrich von Kleist, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Harold Pinter, James Saunders, Tom Stoppard, Edward Bond, David Storey, Peter Handke, Botho Strauss, Wallace Stevens, Victor Slavkine, Maurice Maeterlinck, Gregory Motton, Charles Reznikoff, Jon Fosse, David Harrower, Sarah Kane.

Il a également adapté pour la scène et monté des textes de Pessoa (*Ode Maritime*, 2009) ou Tarjei Vesaas (*Brume de dieu*, d'après *Les Oiseaux*, 2010). A dix ans d'intervalle (1995-2005), il a présenté, dans des traductions nouvelles dues à Henri Meschonnic, *Paroles du Sage* (*L'Ecclésiaste*) et quatorze psaumes réunis sous le titre *Comme un chant de David*.

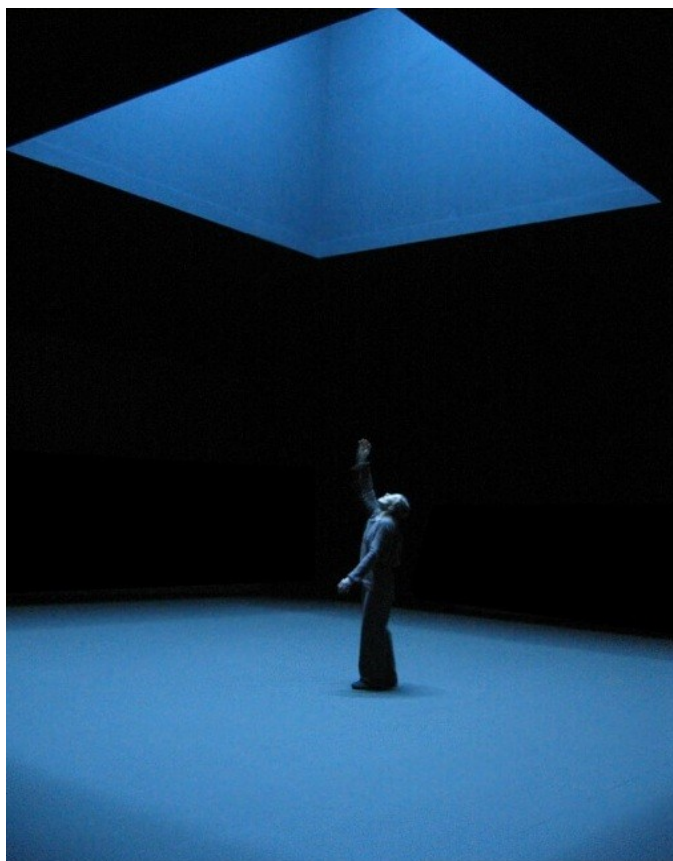
Il a dirigé, entre autres, Hélène Alexandridis, Charles Berling, Marc Bodnar, Axel Bogousslavsky, Christine Boisson, Michel Bouquet, Pierre Brasseur, Jean-Quentin Châtelain, Alain Cuny, Maria Casares, Gérard Depardieu, Marcial Di Fonzo Bo, Valérie Dréville, Pierre Dux, Marc François, Isabelle Huppert, Michael Lonsdale, Redjep Mitrovitsa, Jeanne Moreau, Philippe Noiret, Bulle Ogier, Michel Piccoli, Madeleine Renaud, Jean Rochefort, Delphine Seyrig, Gérard Watkins. Claude Régy, qui enseigne régulièrement dans des écoles de théâtre, y découvre aujourd'hui encore de jeunes interprètes.

A l'opéra, il a mis en scène *Passaggio* de Luciano Berio (1985) et *Les Maîtres-chanteurs de*

*Nuremberg* de Wagner (1990) au Théâtre du Châtelet, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991) à l'Opéra de Paris-Bastille, *Carnet d'un disparu* de Léos Janacek (2001) à Bruxelles, dans le cadre du Kunstenfestival des Arts.

Claude Régy a réalisé lui-même des entretiens intitulés *Nathalie Sarraute – Conversations avec Claude Régy* (La Sept / INA, 1989). D'autres réalisateurs lui ont consacré des documentaires : dernièrement, d'Alexandre Barry, *Claude Régy, par les abîmes*, (Arte / One time, 2003) et *Claude Régy, la brûlure du monde* (Local Films, 2005).

Enfin, Claude Régy a publié en 2011 chez Actes Sud un recueil de « propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert », intitulé *Dans le désordre*. Ses autres livres sont tous édités aux Solitaires Intempestifs : *Espaces perdus* (1998), *L'Ordre des morts* (1999), *L'État d'incertitude* (2002), *Au-delà des larmes* (2007), et *La Brûlure du monde* (2011, avec un DVD). Son commentaire dramaturgique de *La Mort de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck, est disponible dans la collection « Répliques » aux éditions Babel / Actes Sud (1997).



(Comme un chant de David, mise en scène Claude Régy, 2001.© The Red List)

# Travaux

## Mises en scène

1952	<i>Doña Rosita</i>	Federico Garcia Lorca	Théâtre des Noctambules
1953	<i>La Vie que je t'ai donnée</i>	Luigi Pirandello	Théâtre de l'Atelier Théâtre des Noctambules Théâtre des Mathurins
1953	<i>La Tragédie de la Nuit</i>	Thomas Otway	Festival de Châteaudun
1954	<i>Penthesilée</i>	Heinrich von Kleist	Théâtre Hébertot
1954	<i>Portrait de Famille</i>	Nino Frank et Paul Gilson	Théâtre des Mathurins
1955	<i>Gaspard Diaz</i>	Dominique Vincent	Théâtre Hébertot
1957	<i>L'Autre Alexandre</i>	Marguerite Liberaki	Théâtre de l'Alliance française
1962	<i>Frank V</i> (mise en scène avec André Barsacq)	Friedrich Dürrenmatt	Théâtre de l'Atelier
1963	<i>Les Viaducs de la Seine-et-Oise</i>	Marguerite Duras	Poche Montparnasse
1964	<i>Bonheur, impair et passe</i>	Françoise Sagan	Théâtre Édouard VII
1964	<i>Cet animal étrange</i>	Gabriel Arout (d'après Anton Tchekhov)	Théâtre Hébertot
1965	<i>L'Accusateur public</i>	Fritz Hochwälder	Théâtre des Mathurins
1965	<i>La Collection et L'Amant</i>	Harold Pinter	Théâtre Hébertot
1966	<i>La Prochaine Fois je vous le chanterai</i>	James Saunders	Théâtre Antoine
1966	<i>Témoignage irrecevable</i>	John Osborne	Théâtre des Mathurins
1966	<i>Le Retour</i>	Harold Pinter	Théâtre de Paris
1966	<i>Se trouver</i>	Luigi Pirandello	Théâtre Antoine
1967	<i>L'Anniversaire</i>	Harold Pinter	Théâtre Antoine
1967	<i>Rosencrantz et Guildenstern sont morts</i>	Tom Stoppard	Théâtre Antoine
1968	<i>Les Quatre Saisons</i>	Arnold Wesker	Théâtre Montparnasse
1968	<i>L'Amante anglaise</i>	Marguerite Duras	TNP Théâtre de Chaillot
1969	<i>Le Jardin des Délices</i>	Fernando Arrabal	Théâtre Antoine
1969	<i>La Danse de mort</i>	August Strindberg	TNP Théâtre de Chaillot
1970	<i>La Mère</i>	Stanislaw Ignacy Witkiewicz	Théâtre Récamier
1971	<i>Les Prodiges</i>	Jean Vauthier	TNP Théâtre de Chaillot
1971	<i>L'Amante anglaise</i>	Marguerite Duras	TNP Théâtre de Chaillot
1972	<i>Sauvés</i>	Edward Bond	Théâtre de Chaillot
1972	<i>Home</i>	David Storey	Espace Pierre Cardin
1973	<i>Isma</i>	Nathalie Sarraute	Espace Pierre Cardin
1973	<i>Le Vaisseau fantôme</i>	Richard Wagner	Théâtre musical d'Angers
1974	<i>La Chevauchée sur le lac de Constance</i>	Peter Handke	Espace Pierre Cardin
1974	<i>Vermeil comme le sang</i>	Claude Régy	TNP Théâtre de Chaillot
1975	<i>C'est beau</i>	Nathalie Sarraute	Théâtre d'Orsay
1976	<i>Lulu</i>	Frank Wedekind	Théâtre de l'Athénée – Louis Juvet
1976	<i>L'Amante anglaise</i>	Marguerite Duras	Théâtre d'Orsay
1976	<i>Emma Santos</i>		Nouveau Carré Silvia de Montfort
1977	<i>L'Eden Cinéma</i>	Marguerite Duras	Théâtre d'Orsay
1978	<i>Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition</i>	Peter Handke	Théâtre des Amandiers TNP Villeurbanne

1978	<i>Le Nom d'Œdipe</i> (d'après <i>Le Chant du Corps interdit</i> )	Hélène Cixous	Festival d'Avignon
1979	<i>Navire Night</i>	Marguerite Duras	Théâtre Edouard VII
1979	<i>Le Mort</i>	Georges Bataille	Théâtre Edouard VII
1979	<i>Wings</i>	Arthur Kopit	Théâtre d'Orsay
1980	<i>Elle est là</i>	Nathalie Sarraute	Théâtre d'Orsay
1980	<i>Trilogie du revoir</i>	Botho Strauss	Théâtre des Amandiers
1981	<i>Le Vaisseau fantôme</i>	Richard Wagner	Grand Théâtre de Nancy
1981	<i>L'Amante anglaise</i> (nouvelle version)	Marguerite Duras	Théâtre du Rond-Point
1982	<i>Grand et petit</i>	Botho Strauss	TNP Villeurbanne Théâtre National de l'Odéon
1984	<i>Par les villages</i>	Peter Handke	Théâtre National de Chaillot TNP Villeurbanne
1984	<i>Ivanov</i>	Anton Tchekhov	Comédie Française
1985	<i>Passagio</i>	Luciano Berio	Théâtre du Châtelet
1985	<i>Les Soldats</i>	Jakob Lenz	Théâtre de la Bastille
1985	<i>Intérieur</i>	Maurice Maeterlinck	Théâtre Gérard Philippe (Saint Denis)
1986	<i>Le Parc</i>	Botho Strauss	Théâtre National de Chaillot
1988	<i>Trois voyageurs regardent un lever de soleil</i>	Wallace Stevens	Théâtre de la Bastille
1988	<i>Le Criminel</i>	Leslie Kaplan	Théâtre de la Bastille
1989	<i>L'Amante anglaise</i>	Marguerite Duras	Théâtre Renaud-Barrault
1990	<i>Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg</i>	Richard Wagner	Théâtre du Châtelet
1990	<i>Huis clos</i>	Jean-Paul Sartre	Comédie Française
1990	<i>Le Cerceau</i>	Victor Slavkine	Théâtre Nanterre-Amandiers
1991	<i>Chutes</i>	Grégory Motton	Théâtre Gérard Philippe (Saint Denis)
1992	<i>Jeanne d'Arc au bûcher</i>	Paul Claudel et Arthur Honegger	Opéra Bastille
1994	<i>La Terrible Voix de Satan</i>	Grégory Motton	Théâtre Gérard Philippe (Saint Denis)
1995	<i>Paroles du Sage</i>	Henri Meschonnic	Théâtre National de Bretagne
1996	<i>La Mort de Tintagiles</i>	Maurice Maeterlinck	Théâtre Gérard Philippe
1998	<i>Holocauste</i>	Charles Reznikoff	Théâtre National de la Colline
1999	<i>Quelqu'un va venir</i>	Jon Fosse	Théâtre Nanterre-Amandiers
2000	<i>Des couteaux dans les poules</i>	David Horrower	Théâtre Nanterre-Amandiers
2001	<i>Melancholia</i>	Jon Fosse	Théâtre National de la Colline Théâtre National de Bretagne
2001	<i>Carnet d'un disparu</i>	Leos Janacek	Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence
2002	<i>4.48 Psychose</i>	Sarah Kane	Théâtre des Bouffes du Nord
2003	<i>Variations sur la mort</i>	Jon Fosse	Théâtre National de la Colline
2005	<i>Comme un chant de David</i> (d'après les Psaumes)	Traduction de Henri Meschonnic	Théâtre National de la Colline
2007	<i>Homme sans but</i>	Arne Lygre	Odéon-Théâtre de l'Europe
2009	<i>Ode maritime</i>	Fernando Pessoa	Théâtre Vidy-Lausanne Festival d'Avignon
2010	<i>Brume de Dieu</i>	d'après Tarjei Vesaas	Comédie de Valence Ménagerie de verre
2012	<i>La Barque le soir</i>	d'après Tarjei Vesaas	Odéon-Théâtre de l'Europe



# La place du silence dans l'oeuvre de Claude Régy

« Les autres acteurs seront des présences muettes, ayant valeur de signes : des démultiplications du sujet qui parle – mais aussi des démultiplications des spectateurs ou des lecteurs. [...] Ces acteurs on peut les voir comme un Choeur muet, un Chœur de reflets en miroirs » .

Claude Régy (propos recueillis par Gilles Amalvi pour le Festival d'Automne à Paris)

«J'ai analysé sur le terrain que la manière de parler courante, si on l'utilise au théâtre, est dommageable pour la langue parce que la vitesse n'est créatrice de rien, sauf de vitesse [...] C'est pendant les arrêts que le vrai plein de l'écriture s'entend si on ne l'a pas dès le départ occulté. »

Claude Régy, l'ordre des morts, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999. p 65-66

« J'ai vu l'acteur, au moment des répétitions, exister par sa simple présence muette.

Grâce au contexte mis en place par le texte, notre imaginaire était en route.

Il y a dans le spectacle à peu près une heure de théâtre sans texte. Et à peine une demi-heure de texte.

Cette matière muette est précieuse parce qu'elle reste indéfinissable. Les spectateurs me disent qu'ils ne savent pas du tout combien de temps dure le spectacle.

Ils disent qu'ils ne se rendent pas du tout compte qu'il y a si peu de texte.

On a parfois l'impression que le roman entier a été dit.

Il se passe dans ce spectacle-là quelque chose de tout à fait particulier que je ne peux pas complètement analyser.

Spinoza pense à une notion d'inconscient du savoir qui serait impliquée dans le savoir.

Il me semble que j'ai beaucoup parlé de cette part inconsciente du savoir à l'intérieur même du savoir. »

Claude Régy, Dans le désordre, Actes-Sud, Arles, 2011, pp. 184-185.

« Je pense que le silence a une très grande incidence sur la parole. [...] Je suis tout le temps en train de répéter aux acteurs [...] de ne jamais parler direct, comme ça d'un coup, de ne pas « attaquer » comme ils disent, mais d'attendre que le silence agisse en eux, et de sentir que non seulement il faut traverser une couche de ce silence avant de faire le moindre bruit, mais qu'il faut encore le transporter pendant qu'on parle. Ça paraît impossible, mais la chose essentielle, c'est de parler sans annuler le silence, de laisser entendre le silence dans le bruit de la parole. »

Claude Régy, « Claude Régy ou l'éloge du vide », Les Inrocks n°875, septembre 2012.

Lorsqu'une pause survient au cours d'un dîner, imaginez douze convives revenant peu à peu au silence, après une discussion animée, ou des conversations désordonnées un silence soit dû à la fatigue, soit à une intervention divine qui interrompt le cours de la pensée, de la formulation, alors s'installe une sorte de profonde paix en étroite communion avec le flux cosmique. Si, à ce moment, on raccordait un sonographe muni d'un amplificateur à chacune des personnes présentes, les pulsations des cœurs, les battements du sang dans les veines, les gargouillis des œsophages s'uniraient en un vacarme qui rendrait la salle à manger insupportable. Mais voilà que remue une lèvre, parce que, pris d'angoisse, quelqu'un tente vainement de rompre le silence, mais ce mouvement de lèvres se métamorphose en un misérable borborygme. Soudain plus détendus peut-être pas, les visages se sont tournés vers lui. Pourtant aucun mot n'a été prononcé.

J'ai toujours été particulièrement fasciné de chercher à cerner combien de temps très exactement, sur scène, deux individus peuvent se regarder avant de commencer à parler. Plus long sera ce regard et plus aura de chance de s'installer ce quelque chose d'autre, d'avant la parole. Ce bref soutien du regard, qui ne devrait jamais servir à appuyer la venue d'une phrase, est une façon de se mesurer au silence, une façon de se mesurer à cet autre encore étranger. Il en va de même avec les gestes. Ah, ces regards ! Cette façon de se toiser sur une scène crée une situation extrêmement fragile, pour ne pas dire désagréable. Je me sens toujours désarmé quand un comédien me dit à moi, ou à un partenaire : « Je dois le regarder pour pouvoir dire cette phrase. » Comme si tout devait passer par les yeux, comme si, sur une scène, une épaule ne comptait pas. Qui se regarde ? Quand se regarde-t-on ? Deux amants pour un bref instant. Un officier pendant qu'il donne un ordre à son sous-officier. Si ça dure un peu trop longtemps comme cela devient ennuyeux ! Le fait que, dans la mise en scène de Peter Zadek du *Marchand de Venise*, Shylock ne croise pratiquement jamais le regard de son partenaire, en dit long sur ce juif qui ne daigne gratifier son ennemi d'aucune intimité. Au théâtre, le silence est la vie avant le Verbe. Dans ses tréfonds, le corps peut être en feu ou de glace, la chaleur irradie ou le vide repousse ses frontières. Seul le Verbe est absent.

Luc Bondy, Programme de *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*

# La lenteur : « un autre niveau de conscience proche de la vie pendant le sommeil »

« Lorsque le comédien procède à un déplacement, il semble sculpter l'air qui s'est densifié autour de lui durant cette longue immobilité. Son corps laisse derrière lui un sillon dans l'espace que l'on croit voir un instant comme spectateur et qui pourtant ne saurait exister. Le monde des perceptions est perturbé »

*Voyage dans les esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey, Vincent Broyer*  
(mémoire de Bachelor présenté à la Manufacture de Lausanne en juin 2010).

« À propos de la lenteur, je ne sais ce qu'est le rythme, le temps, je préfère encore parler de l'absence de rythme et simplement regarder ce qui arrive quand on cesse de s'agiter dans tous les sens et de déclamer très fort les mots en les chargeant d'un *pathos* ou d'un soi-disant sens pléonastique avec l'écriture. Le sens dont vous parlez vous renvoie à vous-même, c'est aussi le sens que vous y mettez, c'est ouvert pour que vous puissiez y mettre du sens. Dans ce cadre la lenteur n'est pas un système, c'est parce que j'en ai assez de voir des gens s'agiter faux, et parler finalement faux. Ils parlent si juste pourtant, mais c'est complètement faux.

Je pense que notre travail est beaucoup plus proche de ce que nous vivons dans le sommeil que de ce que nous vivons dans la journée. Il s'agit d'atteindre un autre niveau de conscience qui est proche de la vie pendant le sommeil. Ce ralentissement permet entre autres si on est attentif — comme ils disent au cinéma — une multiplicité de plans. Quand vous levez la main comme ça (geste de la main de bas en haut) il y a déjà dix plans entre cette table et ma main. Donc, il y a toujours un enrichissement du détail qu'il faut prendre en compte, un grossissement. Dans *Chutes*, Félicité Wouassi est parvenue à balayer un seul bout de filtre de mégot et l'on ne voyait que ça sur douze mètres d'ouverture. On peut ainsi faire des gros plans, du détail, on peut démultiplier les plans, ce qui donne une richesse de plans énorme. De ce fait, si les gens ne les voient pas ce n'est pas forcément ma faute, mais ce n'est pas la leur non plus parce que nous sommes conditionnés par des schémas établis. Je disais tout à l'heure que nous avons des tons de Boulevard, nous avons aussi des images toutes faites d'une certaine idée du théâtre et ces schémas nous bloquent quand ça va autrement sur le plateau, en particulier quand ça ne va pas vite. Je me rappelle du début du *Cerceau* qui fut un spectacle spécialement hémorragique. Cette pièce était pleine de références à Tchekhov, à *La Cerisaie* en particulier. Des gens reviennent dans une maison abandonnée — il est écrit que les gens arrivent en auto, chez Tchekhov on entend les grelots des chevaux — Slavkine, lui, a voulu montrer qu'il est de son temps. Quand la voiture arrive autour du lieu — on entend le bruit — il

me semble qu'il faut bien que les personnages descendent de voiture, claquent les portières, ouvrent la porte de la maison et entrent. C'est ce qu'on faisait. Dans ce temps-là j'ai déjà entendu des gens dire : « eh bien si c'est comme ça toute la soirée ça va être dur... pas étonnant que ça dure quatre heures »...

Pourquoi les gens s'impatientent-ils ? Il y a un son qui arrive, à peine a-t-on ouvert une porte qu'ils sont déjà énervés.

Je revendique la lenteur mais quand je peux aller vite je vais vite. Quand je vois tout ce qu'on tue en allant vite... On fait très souvent des exercices de rapidité et on réalise que tout disparaît, tout est anéanti. Je pense que c'est important d'apprendre la patience et aussi d'apprendre la passivité. C'est-à-dire de retrouver le lieu de l'invention personnelle, de ne pas attendre qu'un spectacle soit un objet fini qu'on vous livre sur un plateau, encadré. On essaye de faire des spectacles qui étendent l'esprit dans tout l'univers du public et des acteurs ; de faire que vous puissiez réinventer la pièce en même temps que nous. C'est un travail actif, fatigant, c'est un travail de création. Il faut travailler et il y a beaucoup de gens qui n'en n'ont pas envie ou qui ont tellement pris l'habitude du préfabriqué ou du prêt à porter que ça les dérange. Cela dit je suis certain que j'ai fait des spectacles chiants, par moments, mais cela m'a permis d'atteindre des choses qu'on n'atteint peut-être pas tout le temps. Je pense que ça vaut la peine de perdre. Je suis pour la perte. Je pense que c'est en acceptant de perdre qu'on peut trouver quelque chose. Si on veut gagner à tout prix il y a des recettes pour cela. Il y a tous les grands faiseurs de théâtre étiquetés qui font ça très bien. C'est intéressant de ne pas se soumettre à ces schémas. C'est un peu de l'expérimentation bien sûr, donc une aventure qui peut échouer. Mais nous avons tous déjà revendiqué le droit à l'erreur je suppose ?

« Interroger Claude Régy » (transcription d'une séance animée par Jean-Pierre Thibaudat) in  
*Alternatives théâtrales* n°43, avril 93, pp.29-30.

## La mystique chez Claude Régy

Je n'appartiens absolument à aucune religion ni occidentale, ni orientale. Je n'appartiens à aucune secte et je n'ai pas lu grand chose. Je ne sais pas ce qu'est le zen mis à part qu'on m'a dit que « le zen c'est le tigre dans le jardin », ce que je trouve magnifique parce que c'est inexplicable, ça fait image, et chacun peut y voir ce qu'il veut, l'interpréter comme il veut. Donc je ne sais pas grand chose sur ces sujets. Simplement je ne supporte pas plus que le réalisme cette imposture qui a consisté à nous faire croire qu'il n'y a que le matérialisme qui existe. Ainsi il n'y avait plus qu'une dimension horizontale de l'homme et des choses, la dimension verticale avait disparu. Je crois que l'homme a ces deux dimensions et que c'est encore une mort qui a été donnée par interdiction de spiritualité. Je pense que le théâtre est avant tout esprit, que la chose qui est déposée dans l'écriture vient de l'esprit, c'est de l'esprit. Simplement ce que j'essaye de faire c'est d'annuler cette opposition entre beau et laid, bien et mal, esprit et matière, esprit et corps. Je trouve que dans notre travail on voit beaucoup les corps des acteurs, il me semble qu'ils sont extrêmement présents, mais ils sont traversés, ce qu'on voit ne s'arrête pas à leur personne physique. J'essaye de restituer cette dimension immatérielle qui est dans la matière même, c'est pourquoi un peintre pourrait peindre cette bouteille de Vittel et ce verre. Il suffit de cadrer, de regarder la matière et de constater qu'elle est chargée d'immatérialité. Nous sommes nous-mêmes — enfin vous le savez — chargés d'immatérialité. Il me semble que cela se sent que nous ne sommes pas que de la viande. Alors pourquoi vouloir faire un théâtre de boucherie, pourquoi faire un étalage de côtelettes et de bavettes ?

[...]

Vouloir nier la présence de l'esprit sur un plateau, vouloir nier la présence de l'esprit quand on travaille à partir de l'écriture me paraît humain, elle est d'une gravité qu'on ne peut pas nommer. Peut-être vaut-il mieux tuer les corps que tuer l'esprit, je suis un peu audacieux en disant cela, mais c'est peut-être moins grave. D'ailleurs quand on tue le corps on ne tue pas l'esprit, il continue à vivre. »

« Interroger Claude Régy » (transcription d'une séance animée par Jean-Pierre Thibaudat) in  
*Alternatives théâtrales* n°43, avril 93, pp.30-31

# La création : La Barque le soir

## Entretien avec Claude Régy

**Après *Brume de Dieu*, pièce tirée du roman *Les Oiseaux*, vous poursuivez votre exploration de l'écriture de Tarjei Vesaas avec *La barque le soir*. D'où est venu le désir de prolonger votre travail sur Vesaas ?**

La lecture de *La barque le soir* m'a beaucoup frappé. L'écriture y est très différente de celle de ses romans antérieurs. D'œuvre en œuvre, l'écriture de Vesaas n'a cessé de se chercher, de se transformer ; elle ne s'est jamais fossilisée dans un « style ». On a l'impression que pour lui, chaque œuvre nécessitait l'invention d'une nouvelle langue. *La barque le soir* est son dernier livre, et là, il atteint l'épure. Je crois que c'est cette avancée qui m'a donné envie de poursuivre, d'essayer moi aussi – avec lui – d'aller plus loin.

Ce qui m'a convoqué en premier lieu dans *La barque le soir*, c'est le caractère de l'écriture – pleine de sautes, de soubresauts. Ce caractère fragmentaire se manifeste aussi bien au niveau du livre lui-même – composé de textes juxtaposés – que dans le rythme des phrases et le rapport des images. Pour lire Vesaas, il faut accepter de se perdre, attendre que se perçoivent les fils par quoi les choses se raccordent. Ce qui est surprenant, c'est que Vesaas donne à ce livre le nom de « roman », alors que formellement, on dirait plutôt des nouvelles : ce sont des morceaux de souvenirs personnels, une traversée de son être par éclats, qui parvient à toucher quelque chose d'un au-delà de l'inconscient. Je crois que Lacan parlait d'une région au-delà de l'inconscient qui resterait un mystère. C'est de cette région-là que Vesaas s'occupe – cherchant à en laisser affleurer quelque chose dans ses mots. Dans *La barque le soir*, l'écriture se fait extrêmement secrète, elle va plus loin que jamais dans l'exploration des régions enfouies de l'être.

Ce qui m'a frappé également, c'est le refus d'opposer les contraires. Rien n'est univoque. Les choses s'inversent sans cesse.

Dans le texte que j'ai choisi de traiter, « Voguer parmi les miroirs » – il est issu du livre *La barque le soir* – on suit une conscience qui coule, qui touche le fond – on est emporté avec elle, happé par une force qui nous précipite dans une eau sombre, asphyxiante... Mais, sans que l'on sache comment, un courant finit par faire remonter l'homme à la surface, où il s'accroche à un tronc

d'arbre qui flotte là. Vesaas invente alors une navigation étrange, entre deux eaux : la dérive d'un être qui n'est plus tout à fait conscient – qui est qualifié de « demi-mort ». Une vie à peine maintenue hors de la mort... C'est cet état ambigu, qui m'a attiré, fait de mort et de vie, d'obscurité et de lumière, unifiant le fond et la surface. Toujours entre. L'individu anonyme qui dérive ainsi n'a plus de forces, sa conscience erre de sensation en sensation, entrevoit des lumières, entend des bruits. Sa parole même est perdue : à un moment, il entend un chien, et il en vient à lui répondre en aboyant. Même à cet endroit – celui du langage – le texte dessine une frontière vacillante entre l'humain et l'animal, le silence et la parole...

**Cet état qui intéresse Vesaas produit une béance du sujet : à mesure que la conscience rationnelle s'amenuise, l'univers perceptif s'élargit à un monde parallèle fait de reflets, d'illusions...**

Oui, le noyé plus ou moins rescapé a des visions, il entend des bruits. Il bascule entièrement du côté de l'imaginaire. L'écriture cherche à restituer ce passage très fragile entre « l'imaginaire pur » et ce qu'on appelle le réel, ou entre la « normalité » et ce qu'on appelle la folie. En effet, comme dans *Les Oiseaux*, on retrouve là – à un autre niveau, moins lisible, plus enfoui – cette friabilité qui m'intéresse beaucoup entre la maladie mentale et l'état dit « normal » de l'esprit, ce qu'on appelle la normalité. Cette frontière, il s'agit de la faire vibrer : la conscience vacille au bord de l'hallucination.

**Dans l'univers de Vesaas, on a souvent le sentiment d'être à la lisière entre un « être-là » des choses, une présence obsédante de la réalité, et la tension vers un au-delà, comme un horizon inatteignable.**

Oui, un au-delà : on pourrait parler d'un au-delà du langage, mais on pourrait presque dire un au-delà de tout. À partir d'un monde apparemment simple, Vesaas nous renvoie à la part la plus indéchiffrable de nous-même. L'état prolongé d'extrême proximité avec la mort – dépeint dans ce texte – permet d'approcher quelque chose comme un secret absolu – à la frontière du connu et de l'inconnu.

En dilatant les bords de la vie, Vesaas nous fait entrevoir ce qui reste habituellement invisible.

Du coup, c'est une exploration tout à fait unique à laquelle je convie les spectateurs. Bien entendu, il faut que les spectateurs désirent vivre cette expérience – qui ne sera pas de l'ordre de l'agrément ou du divertissement, mais de la recherche : en essayant de comprendre comment l'écriture se fait, s'invente, se régénère, le spectateur est invité à écrire lui-même une part de

l'œuvre. J'espère qu'à partir de choses qui ont l'air très personnelles à l'étrange navigateur, des recoupements auront lieu, des correspondances avec nos vies, la complexité de notre nature.

**Ce qui est frappant dans cette écriture, c'est que les correspondances que vous évoquez émergent par les liens manquants, par les vides.**

Oui, c'est très important, il faut insister là-dessus. C'est une écriture qui repose sur le manque. Cela m'attire parce que je pense faire un théâtre fondé sur le manque. Selon moi, il faut qu'il y ait un manque dans la représentation pour toucher à la réalité du théâtre. La question est : comment représenter, comment transmettre quelque chose si on se prive des moyens de la représentation ? J'ai envie de répondre : en se privant des moyens habituels de la communication, Vesaas invente une voie d'expression tout à fait unique, une voie que j'aimerais emprunter à mon tour.

***Brume de Dieu* était un monologue, pour lequel vous aviez extrait un fragment du roman *Les Oiseaux*. Comment avez-vous procédé avec *La Barque le soir*, et quel rapport au texte s'en dégage ?**

Le travail des gens de théâtre – qu'ils soient acteurs, metteurs en scène, scénographes, créateurs lumière – porte essentiellement sur les différents niveaux imaginaires du texte, sur la manière de les révéler, de les faire entendre. Mais en creusant la matière de *La barque le soir* je me suis aperçu que le théâtre exigeait de ne pas épuiser les facultés réceptives et créatives du spectateur. J'ai donc décidé de procéder à une sorte d'adaptation, qui s'est faite progressivement, par étapes. Pour qu'il soit possible d'entrer dans cette écriture, une brièveté relative du texte est tout à fait essentielle. La beauté du spectacle se manifeste à partir du texte, mais pour aller au-delà – dans les manques, les blancs, les silences. Il faut rétablir ce temps de non-écriture, ce temps où on « parle avec le silence » ; réussir à créer les conditions nécessaires pour que les mots préparent le terrain à « un silence qui parle ». D'où la nécessité de faire des syncopes, d'opérer des coupes, d'accentuer l'expression par le silence. C'est un aspect que soulève Régis Boyer, le traducteur de Tarjei Vesaas : les peuples scandinaves ont un rapport très particulier au silence. Ils peuvent rester ensemble des jours entiers sans qu'une parole ne soit dite. Pour eux, le silence est une forme de langage. Comme dirait Henri Meschonnic, ce n'est pas un « arrêt » du langage, mais bien une catégorie à part entière du langage. Cela peut paraître très théorique, mais c'est pourtant un aspect que l'on peut éprouver matériellement, physiquement au théâtre.

Le travail du texte concerne trop souvent le débit, la virtuosité, le jeu, l'agitation – ce que certains appellent le rythme, mais qu'ils confondent avec la vitesse... On a pu se moquer dans mon travail de cette extrême lenteur, de ce goût du silence. Pour ma part, j'ai choisi d'être du côté de la non-



expression voire de la non-représentation, et de me servir essentiellement de la lumière, du son, du texte – donc de l'acteur – et du silence.

**Régis Boyer cite cette autre belle phrase de Vesaas : « à qui parlons-nous lorsque nous nous taisons ? » J'entends là, secrètement, une analogie avec votre travail théâtral. À la fois un silence qui parle, et une adresse indécise.**

Je crois que le silence a une force très grande. Je ne peux travailler que dans le silence. Il est très important que les gens qui sont là, avec moi, ne fassent pas de bruit, qu'il n'y ait pas de conversations. Pour *Brume de Dieu*, j'avais même demandé aux ouvriers et aux ouvrières d'obtenir le silence avant que la représentation ne commence. C'est une véritable préparation au spectacle. Si les spectateurs abandonnent le brouhaha de la vie quotidienne, les problèmes qui les agitent, je pense qu'ils peuvent pénétrer beaucoup plus profondément dans l'univers de Vesaas. Je ne voudrais pas que cela paraisse abusif ; c'est plutôt un sas permettant de véritablement écouter : écouter ce langage qui, par des bribes, exprime des pans entiers de l'être.

**À propos de silence, le jeu de l'acteur dans *Brume de Dieu* était très radical : on avait l'impression qu'il arrachait chaque mot au silence, à l'issue d'un effort presque surhumain.**

*Brume de Dieu* a été un processus très particulier. En un sens, le jeune acteur avec lequel j'ai travaillé, Laurent Cazanave, m'a dépassé dans la lenteur. En l'écoutant, j'ai d'abord pensé que ce débit serait insupportable, que l'on cesserait de comprendre. Et petit à petit, je me suis laissé imprégner, et je l'ai laissé travailler à son propre rythme. Je crois qu'il a senti d'instinct que s'il disait le texte autrement, il risquait de le massacrer, c'est-à-dire de ne pas laisser s'exprimer ce qui y est déposé – qui ne remonte à la surface qu'à condition de n'opposer aucune résistance. C'est une indication majeure que je lui ai donnée : au lieu de vouloir faire, se laisser traverser. Laisser faire les mots, le rythme, les sons, ne pas essayer à tout prix « d'avoir des idées ». C'est une chose que Jon Fosse – lui-même disciple de Vesaas, et que j'ai plusieurs fois mis en scène – explique très bien : l'essentiel, lorsqu'on se met à sa table de travail pour écrire, c'est d'écouter. Ne surtout pas chercher à remplir. Jon Fosse ajoute que le metteur en scène, comme l'écrivain, doit écouter avant d'agir – ainsi que l'acteur.

C'est une très grande leçon de théâtre. Remplacer l'activité par la passivité. Reconnaître une vertu créatrice à la passivité. Laisser des choses arriver, se condenser, se manifester.

**Pour *La Barque le soir*, vous avez décidé de travailler avec plusieurs acteurs. Comment se manifeste cette pluralité : allez-vous travailler à la manière d'une structure chorale, faisant**

### **ressortir différents niveaux d'interprétation du texte ?**

Non. À vrai dire, les autres acteurs seront des présences muettes, ayant valeur de signes : des démultiplications du sujet qui parle – mais aussi des démultiplications des spectateurs ou des lecteurs. Pour moi, cela signifie que le travail se fait à plusieurs, qu'il est tramé d'échos atteignant une collectivité. Ces acteurs, on peut les voir comme une sorte de chœur muet, un chœur de reflets en miroir.

Par ailleurs, je voudrais travailler aussi avec des images. Ce ne seront pas des images fixes, réalistes, mais des images flottantes, non reconnaissables, construisant une sorte de monde sous-marin où des formes apparaissent et se transforment ; comme un écho au texte, où l'on ne sait jamais si ce qui se produit est réel, imaginaire, halluciné...

Tout le texte est fondé sur un état semi-conscient, proche du sommeil, peuplé de processus inconscients.

J'aimerais que le public sorte du spectacle en ayant l'impression d'avoir rêvé.

Quand nous nous souvenons de nos rêves – sans savoir si le souvenir est exact ou déformé – c'est souvent avec étonnement, avec l'impression que ces images nous sont étrangères.

Il y a en nous un être sans manifestations tangibles, visibles. Tout l'enjeu du théâtre est de se laisser aller à l'écoute de cet être.

### **Cet être au-delà du conscient, Henri Michaux l'appelait le « lobe à monstres »...**

C'est une belle expression. Je voudrais créer un univers qui évoque la possibilité de monstres intérieurs.

### **Après le travail avec Laurent Cazanave sur *Brume de Dieu*, comment avez-vous choisi l'acteur pour *La Barque le soir* ?**

Il s'agit de Yann Boudaud, un acteur qui a travaillé avec moi pendant six ans – par exemple dans *La Mort de Tintagiles*, *Holocauste*, *Mélancholia*, *Quelqu'un va venir*. L'écriture de Vesaas, qu'il ne connaissait pas, l'a énormément attiré. Nous avons commencé à explorer le texte ensemble avec plus d'un an d'avance.

**On a souvent le sentiment en lisant cette écriture que quelque chose d'imminent se prépare – un événement « presque-là », qui ne cesse de vouloir se manifester sans jamais « arriver ». Ce sentiment me semble assez proche de votre manière d'aborder la scène comme un horizon : une approche sans finalité, dont le but resterait voilé...**

Oui, la thématique de l'approche – quel que soit le nom donné à ce que l'on approche. La sensation de se trouver au seuil. À la bordure des choses.

Il y a une phrase dans *Les Oiseaux* qui, pour moi, incarne ce flottement, cette lisière : « il entrevit

quelque chose qu'il ne comprenait absolument pas ». Il entrevit – toujours prudent – quelque chose – c'est très vague – qu'il ne comprenait absolument pas. Je l'interprète comme l'idée qu'il peut y avoir une perception au-delà de la compréhension. Il me semble que la volonté de sens à tout prix limite la perception. Ce qu'on ne comprend pas, malgré tout, parle et nous dit quelque chose.

C'est par la fréquentation de l'inconnu qu'on peut ouvrir certaines portes dont on n'avait pas forcément conscience. Si les spectateurs ne comprennent pas tout dès les cinq premières minutes, ce n'est pas grave. Il faut apprendre la patience.

Dans une période de retour à l'amusement, ou à une violence exacerbée, il me paraît très important de ménager des espaces où rien n'est donné à l'avance.

Des espaces où le non-résolu prédomine.

Des espaces où le public demeure dans une possibilité d'imagination personnelle.

Propos recueillis par Gilles Amalvi pour le Festival d'Automne à Paris

# La scénographie

## Sallahdyn Khatir, scénographe

De 1993 à 2009, Sallahdyn Khatir est directeur technique de la Compagnie *Les Ateliers Contemporains*, dirigée par Claude Régy. Parallèlement à cette activité, il coordonne toute l'organisation technique du *Festival d'Automne* pour le versant Arts plastiques, côtoyant les univers de Bill Viola, Ernesto Neto, Gérard Garouste, Nan Goldin, Anish Kapoor, Douglas Gordon, Tadashi Kawamata, Christian Marclay, Anselm Kiefer ou encore Ugo Rondinone, entre autres artistes célèbres. Depuis 2003, il signe toutes les scénographies des mises en scène de Claude Régy, de la pièce *Variations sur la mort* (Théâtre de la Colline, Paris), à *Brume de Dieu* en 2010 (Ménagerie de Verre à Paris et Comédie de Valence). On lui doit également les scénographies des spectacles *Visitations*, de la danseuse Julia Cima en 2005, *Triomphe du Temps*, de Marie Vialle en 2006, *Madame de Sade* mis en scène par Jacques Vincey en 2008, *Mannekjin* mis en scène par Sébastien Derrey en 2011.

Il occupe quelques fois la fonction de costumier, notamment pour *Ode maritime* en 2009 et *Comme un chant de David* en 2005, deux spectacles de Claude Régy.



(scénographie de Sallahdyn Khatir pour *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mis en scène par Claude Régy en 2009 © Mario del Curto).

## Une influence picturale : l'oeuvre de Odd Nerdrum



(*Man in Boat*, 1998. 183x173)

Odd Nerdrum est un peintre norvégien né en Suède en 1944. Il a étudié la peinture traditionnelle et classique à l'Art Academy d'Oslo avant de compléter cette éducation à l'Académie des Beaux Arts de [Düsseldorf](#), auprès de [Joseph Beuys](#). Il vit et travaille actuellement en Islande.

Artiste figuratif, Odd Nerdrum se réclame de l'esthétique kitsch. La plupart de ses œuvres représentent des figures classiques peintes à travers un paysage apocalyptique.

Claude Régy présente Odd Nerdrum comme l'une de ses influences pour le spectacle *La Barque le soir*. En témoigne son choix de l'oeuvre *Man in Boat* pour illustrer le dossier de presse du spectacle.



## Le Petit Berthier : un lieu de création réduit

« Au Théâtre de la Colline, la grande salle où nous avons joué *Variations sur la mort* a été conçue intelligemment. L'architecte a prévu que les gradins de la première moitié de la salle puissent se rétracter sous les gradins de la deuxième moitié de la salle. On peut donc réduire la jauge de moitié et doubler l'espace de la représentation. C'est ce que nous avons fait. Il faut renverser les habitudes et faire que l'espace du jeu soit plus vaste que l'espace du public. Idéalement que l'espace de la représentation occupe les deux tiers de l'espace total, un tiers de l'espace seulement réservé au public et qu'il n'y ait aucune séparation entre la salle et la scène. Pas de cadre de scène donc.

Le rapport scène-salle – le rapport du spectacle et de son public, leur rapprochement – est, pour moi, l'élément essentiel de la mise en scène.

Beaucoup plus important que la décoration. »

Claude Régy, *Dans le désordre*, Actes Sud, Arles, 2011, pp. 108-109

Le Petit Berthier, partageant la même cour que le Grand Berthier et les ateliers de construction de décor de l'Opéra de Paris, abrite les ateliers de construction de décor, ainsi qu'une salle annexe utilisée le plus souvent en extension des ateliers, voire comme salle de répétition, sa superficie étant identique à celle de la scène de l'Odéon 6ème . Exceptionnellement et à la demande de Claude Régy, cette salle deviendra le lieu des trente-neuf représentations de *La Barque le soir*, limitant chaque soir la jauge à cent places, dans un rapport scène / spectateurs plus intime.

## L'influence de Charles Dullin

« J'ai toujours une admiration totale pour Dullin. J'ai le souvenir de sa mise en scène de *La Vie est un songe* qui a agi sur moi comme une révélation. C'est ce qui m'a sûrement enseigné à ne pas faire de décor. Il y avait dans cet espace un praticable avec un trou qui représentait la montagne et la grotte. On plaçait un escalier devant le trou, on descendait deux lustres et c'était le palais ; tout cela dans des velours noirs. Il ne faut pas chercher loin pour penser à Vilar, mais Dullin, c'était bien avant. »

« Interroger Claude Régy » (transcription d'une séance animée par Jean-Pierre Thibaudat) in *Alternatives théâtrales* n°43, avril 93, pp.29-30

Un spectateur me demande de m'expliquer sur cette phrase de mon dernier article : « Les progrès mécaniques ne peuvent rien apporter pour l'instant au théâtre. Ils ne partent pas d'une intelligence véritable de notre art. » Les progrès mécaniques réalisés jusqu'à ce jour sont tous inspirés par un souci de prédominance du décor (que ce décor soit d'inspiration réaliste, naturaliste, cubiste, surréaliste, c'est toujours un décor, le principe est le même). Les progrès se sont bornés pratiquement à établir des scènes permettant de passer rapidement d'un lieu à un autre, scènes tournantes, scènes à ascenseurs, etc. A entendre les défenseurs de ces systèmes, il semblerait que le fait de jouer Shakespeare à raison de vingt-cinq décors à l'heure permettrait enfin au public de connaître Shakespeare. Je prétends au contraire que le déploiement *ad libitum* de la décoration est un obstacle certain à la mise en valeur d'un texte.

Ce n'est certes pas là une théorie d'avant-garde. En 1836, Alfred de Musset écrivait déjà «que le décor et les trompe-l'œil demandent une main habile, j'en conviens et je suis prêt à rendre justice aux toiles de fond de nos théâtres, quoique je sois fermement persuadé qu'avec cette splendeur d'entourage il n'y a pas d'art dramatique possible ».

Mon goût avoué pour les spectacles où la couleur, le son et la plastique jouent un rôle important me permet de parler très librement de cette question sans qu'on puisse m'accuser de parti pris. Cette prédominance du décor est une conséquence logique de l'esprit dans lequel a été conçue la scène italienne, avec sa machinerie actuelle. Elle a été faite pour favoriser les escamotages et les trucs. Le vieux théâtre grec jusqu'à Euripide, le théâtre japonais authentique se contentaient d'une architecture mettant en valeur les mouvements importants du drame et de quelques symboles familiers servant de supports à l'imagination du spectateur. La scène élisabéthaine, en apparence grossière, mais en réalité beaucoup moins naïve que la nôtre, gardait encore cette ordonnance antique

du spectacle. A l'heure actuelle c'est l'art de Robert Houdin qui a remplacé tout cela ; nous en sommes victimes et nous n'en sortons pas.

Je ne pense pas, en écrivant ceci, qu'il serait bon de revenir en arrière, de chercher à retrouver des dispositifs scéniques que le temps et des besoins nouveaux ont sans doute usés et qui ont disparu, parce qu'ils avaient perdu leur force et leur noblesse. Il s'agit au contraire de puiser dans les inventions modernes un renouvellement indispensable, mais de ne choisir dans ces inventions que ce qui peut servir le théâtre sans lui enlever de la profondeur et sans en dénaturer l'esprit.

Comme je parle à des amis qui ont vu Volpone, je m'excuse de choisir cet exemple pour mieux me faire comprendre. J'aurais pu, dans cette pièce, monter au moins cinq décors. Le II<sup>e</sup> acte en comportait déjà deux ; l'intérieur de Corvino, l'intérieur de Corbaccio. La discipline que je me suis imposée en faisant le décor unique du II<sup>e</sup> acte a-t-elle nui à l'œuvre ? Il me semble, au contraire, que l'effet d'atmosphère obtenu, on ne s'occupe plus que du texte ; la suppression d'un intérieur trop réaliste (songez à ce qu'aurait pu être celui de l'usurier Corbaccio) entraîne le spectateur à concentrer toute son attention sur le texte, le jeu et la silhouette de l'acteur, sur l'expression juste des sentiments, en un mot sur l'essentiel.

J'aurais pu dans cette même pièce, étant donné la somptuosité de Volpone « le magnifique », montrer le palais sous un aspect différent à chaque acte et me servir de la chambre de Volpone, tout cela était parfaitement en accord avec la description des lieux et ne dérangeait en rien l'unité voulue par les adaptateurs. Un moment la crainte d'une certaine monotonie dans la répétition des scènes de créanciers me donna l'idée de faire évoluer mon décor afin d'en changer l'angle visuel par rapport aux spectateurs. J'ai fait répéter de cette façon en modifiant la plantation du décor. Au bout de quelque temps les rebondissements de l'action me paraissant suffisamment indiqués par le texte, j'ai cherché à tirer un maximum du jeu des acteurs et j'ai supprimé, la mort dans l'âme, cette trouvaille séduisante qui m'avait empêché de dormir plusieurs nuits, trouvaille qui m'apparaissait alors comme un effet de pittoresque inutile. C'est avec des sacrifices de cet ordre qu'on arrive au style. J'ajouterais : une œuvre forte rejette d'elle-même le superflu dans le décor, une œuvre plus faible l'appelle au contraire à son aide.

L'art de la mise en scène exige de plus en plus de modération et de tact, étant donné l'influence inévitable du cinéma et les facilités qui nous sont offertes.

En admettant que les œuvres nous apportent le renouvellement que nous sommes en état



d'espérer, du côté technique la lumière est le seul élément dont les progrès pourraient aider le théâtre sans l'appauvrir. Il ne s'agit pas bien entendu de la science des éclairages ; je laisse pour ce qu'elle vaut cette déformation de l'élément lumière quand on l'emploie pour obtenir des effets faciles : tableaux de genre, fresques « à l'américaine », clairs-obscurs, où les mots ont l'air d'être prononcés par des fantômes. Cela fait partie précisément de cette mise en scène décorative qui se rattache à la conception de la scène italienne.

On peut dire qu'il n'existe rien de valable, dans cet ordre d'idées, pas plus en Amérique, en Allemagne ou en Russie, qu'en France. On a perfectionné de vieux trucs. On a remplacé dans les installations le gaz par l'électricité ; ce ne sont pas des inventions comme la machine à faire les nuages et quelques trucs de ce genre qui constituent un apport sérieux ; le rôle de la lumière est plus subtil ; c'est le seul moyen extérieur qui puisse agir sur l'imagination du spectateur sans distraire son attention ; la lumière a une sorte de pouvoir semblable à celui de la musique ; elle frappe d'autres sens, mais elle agit comme elle ; la lumière est un élément vivant, l'un des fluides de l'imagination, le décor est une chose morte.

Charles Dullin, *Correspondance n°10*, saison 1929-1930, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard



(*Les mouches* de JP Sartre, mise en scène Charles Dullin, 1943, Théâtre de la cité, © Ministère de la Culture)

# La distribution

## Yann Boudaud

C'est au Conservatoire National de Région de Rennes que Yann Boudaud commence sa formation de comédien. Il la poursuit à l'École du Passage de Niels Arestrup et à Théâtre en Actes. Au cours de ses années d'études, il a l'occasion de travailler avec des personnalités telles que Dominique Valadié, Laurence Mayor, Jacques Lassalle ou Lucien Maréchal.

Il rencontre Claude Régy en 1996 à l'occasion d'un stage autour de Fernando Pessoa. Il participera à toutes ses créations de 1997 à 2001 : *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (TGP Saint-Denis), *Holocauste* de Charles Reznikoff (Théâtre National de la Colline, puis tournée à Montpellier, Caen, Strasbourg, Lorient, Bruxelles, Cavaillon, Aubusson, Belfort), *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse (Théâtre Nanterre Amandiers), *Des couteaux dans les poules* de David Harrower (Théâtre Nanterre Amandiers), *Melancholia Théâtre* de Jon Fosse (Théâtre National de la Colline, puis tournée à Caen, Rennes, Belfort), *Carnet d'un disparu* de Leos Janacek (Bruxelles, Aix-en-Provence, Nanterre, Orléans).

Il a également travaillé avec Marc François (*Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck), Laurence Mayor (*Cinquante mille nuits d'amour* de JP Milovanoff), Noël Casale (*Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare), et participé à plusieurs téléfilms.

## Olivier Bonnefoy

Au théâtre, il travaille sous la direction de Marc François dans : *Les Mutilés* de H. Hungar, *Macbeth* de William Shakespeare, *Nanie sort ce soir* de Sean O'Casey ; Jacques Nichet, *Domaine ventre* de Serge Valletti ; Arnaud Rykner, *Tropismes* de Nathalie Sarraute ; Jean-Marie Patte, *Répétition d'un drame* ; Xavier Marchand, *Le Second oeuvre des cannibales* de Suzanne Joubert ; Thierry Bédard, *Encyclopédie des morts* de Danilo Kis ; Georges Lavaudant, *L'Orestie* d'Eschyle ; Noël Casale, *Clémence et Homme à homme* de Tarjei Vessas. Avec Claude Régy, il joue dans *Les Maîtres chanteurs*, opéra de Richard Wagner (1989/1990) ; *Chutes* de Gregory Motton (1991/1992) et *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honneger (1992).

## Nichan Moundjian

Il a travaillé à plusieurs reprises sous la direction de Claude Régy, notamment en 1985 dans *Intérieur* de Maurice Maeterlinck et en 1988 dans *Le Criminel* de Leslie Kaplan.

# Pour aller plus loin...

## Le travail de Claude Régy

### **Bibliographie**

#### Comme auteur

*Espaces perdus* - Plon 1991, réédition Les Solitaires Intempestifs 1998

*L'Ordre des morts* - Les Solitaires Intempestifs 1999 (Prix du Syndicat de la critique 2000 - meilleure publication sur le théâtre)

*L'État d'incertitude* - Les Solitaires Intempestifs 2002

*Au-delà des larmes*- Les Solitaires Intempestifs 2007

*La Brûlure du monde* (livre et CD) - Les Solitaires Intempestifs 2011

*Dans le désordre*- Actes Sud 2011

commentaire dramaturgique:

*La Mort de Tintagiles*, Maurice Maeterlinck / collection «Répliques» - Babel / Actes Sud 1997

#### Autour de son oeuvre

*Alternatives théâtrales* n°43, « Claude Régy, metteur en scène déraisonnable », avril 1993

### **Filmographie**

#### Comme réalisateur:

*Nathalie Sarraute - Conversations avec Claude Régy* — La Sept / INA 1989

#### A propos de son travail:

*Mémoire du Théâtre "Claude Régy"* — INA 1997

*Claude Régy - le passeur* — réalisation Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, Abacaris films / La Sept Arte 1997

*Claude Régy, par les abîmes* — réalisation Alexandre Barry, Arte / One time 2003

*Claude Régy, la brûlure du monde* — réalisation Alexandre Barry, Local Films 2005

(accompagne le livre "La Brûlure du monde" - Les Solitaires Intempestifs 2011)

## Autour de la création

Hors Champs : «Claude Régy : Portrait d'un maître qui ne veut pas l'être» diffusée le 19 juillet 2012, sur France Culture

L'oeuvre de Odd Nerdrum : <http://www.nerdruminstitute.com>

Evensen, Per Arne. *Les symboles dans l'oeuvre de Tarjei Vesaas, Thèse de doctorat, Univ. Paris IV - Sorbonne, 1998*

Eydoux Éric, *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007