Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

Veiller sur l'expérience sensible du spectateur

Réflexion à partir de *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas,
dans la mise en scène de Claude Régy.

Travail de Bachelor – Mémoire écrit

Mai 2013

Isabelle Vesseron - Promotion F

Illustration : (huile sur toile, 265 x 207 cm) Odd Nerdrum, *Drifting*

Résumé

Parler du spectateur c'est parler de l'acteur. C'est chercher à savoir comment, après le secret travail du plateau, il est possible d'atteindre et d'étonner celui qui vient pour voir, par curiosité, par habitude, par envie, par divertissement...

Acteur et spectateur ont coutume de se retrouver face-à-face. Aborder la question du spectateur en tant que comédienne, c'est vouloir trouver comment éviter l'affrontement *a priori* inhérent à un tel face-à-face. A travers l'expérience de Claude Régy, qui a traversé l'histoire du théâtre par le biais d'une cinquantaine de mises en scène, on peut apercevoir le désir d'une telle quête. Sa recherche fait apparaître un réel questionnement sur le rôle et la place qu'occupe le spectateur de théâtre. Selon le metteur en scène, « il faut supprimer la représentation » : éviter à tout prix de *faire signe*. Comment amener le spectateur à inventer ses propres signes et s'approprier le spectacle ? Seul l'imaginaire est capable de le faire accéder à une pluralité et une infinité des sens et du sens. Car le domaine du sens, ici, ne se limite pas à ce qui relève de l'intelligible. La sensation physique est aussi appelée à se manifester par le biais d'un processus imaginatif et hypnotique, dont Claude Régy fait usage, notamment pour sa dernière mise en scène, à partir d'un extrait du texte de Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*.

Rien ne m'appartient

Bertrand Cantat

Il n'y a plus d'affreuses bagarres, plus de dérives, plus de prisons mais un jardin paradisiaque et des feux d'artifices. Ni maison, ni pesanteur, ni force centrifuge. La diffraction des rayons dans le champ de force du soleil a disparu, ainsi que la chaleur convertible en travail, les pulsions électriques, l'induction, la densité des métaux, les fluidités des corps solides non-métalliques.

Alfred Döblin

Je remercie et fais part de toute ma reconnaissance à Eric Vautrin, qui a accepté d'accompagner ma recherche et de nourrir ma réflexion sur le travail de Claude Régy. Je remercie également Rita Freda, Frédéric Plazy, Christophe Jaquet, Claire Deutsch, Vincent Brayer, Elie Grappe, Tatiana Baumgartner, Caroline Imhof, Julien Jacquerioz et les *F*.

Table des matières

1. Introduction.....9

2. Se laisser embarquer.....14

2.1. La cage de scène est découverte 14

2.2. « Le seuil : un passage plus qu'une séparation ».....19

2.3. La nuit commence le jour.....21

3. Dériver.....25

3.1. « Un corps flottant dans un espace aux confins oubliés ».....25

3.1.1. Apparaître.....25

3.1.2. Le comédien désincarné 26

3.1.3. Disparaître.....28

3.1.4. De l'anonymat 30

3.2. Une parole au bord du silence.....32

3.2.1. Manifeste contre l'efficacité 32

3.2.2. Vers un retour à l'origine du langage.....34

3.2.3. A l'origine : « rien n'est jamais engendré qui ne soit mortel .».....35

3.2.4. Le comédien rhapsode ?.....35

3.2.5. Dialoguer avec les forces du vide.....37

3.2.6. « Penser le manque ».....38

4. « Voguer parmi les miroirs ».....39

4.1. Mettre en scène : proposer une réécriture par le vide.....39

4.1.1. La figure du spectateur revisitée.....40

4.1.2. « Le spectateur et son ombre »....42

4.1.3. De la passivité créatrice 44

4.1.4. Des échos dans le corps....46

4.2. Les miroirs : « foyers pour l'imagination »....47

4.2.1. Entre « un présent haché » et « l'évidence de certains cauchemars »....47

4.2.2. Acteur et spectateur : l'effet d'un miroir déformant....49

5. Conclusion....52

6. Bibliographie....54

7. Annexes....57

7.1. Résumé du chapitre « Voguer parmi les miroirs »....57

7.2. « Ce que personne ne sait » 59

7.3. France Inter / Studio Théâtre – Laure Adler et Claude Régy....61

7.4. Extrait d'un entretien avec Claude Régy, à propos de Brume de Dieu....69

7.5. Quelques photos de la représentation....71

1. Introduction

Qu'est-ce que le théâtre ? Cette éternelle “question d'actualité“, à peine prononcée, ressuscite tous les fantômes et la kyrielle de traditions qui ont été, sont et seront constitutifs de cet art. Elle soulève aussi d'autres interrogations autant politiques (Qu'est-ce que le théâtre dans la société ? Comment s' y inscrit-il ?) qu' artistiques (Comment construire un moment de théâtre ? Qu'est-ce qui fait théâtre aujourd'hui ?...). Ce sont ces interrogations, ces tentatives, ces recherches autant pratiques que théoriques, qui témoignent d'un questionnement sans cesse ravivé sur l'essence, l'utilité et l'histoire du théâtre. Les doutes et questionnements d' artistes et praticiens de théâtre permettent alors de creuser toujours plus profond le sillon déjà existant d'un art en perpétuelle évolution.

L'essai rédigé par Christian Biet et Christophe Triau fait de cette question « raz-de-marée » un titre [1]. Et plus qu'une tentative de postuler d'une « esthétique absolue [2] » de cet art, ils se sont confrontés, à travers le prisme du spectateur, à « l'essence impossible du théâtre [3]». En effet, plutôt que de se demander ce qui *fait* théâtre, d'un point de vue d'auteur ou de praticien, ils ont choisi de planter le décor du côté de la réception. Ainsi soulèvent-ils des questions telles que : « Qu'est-ce qu'aller au théâtre ? » « Comment précisément observer [cette] activit[é] pratiqu[e] [4] ? ». On assiste, depuis la fin du XIXè siècle, à une explosion des codes de narration et de représentation théâtraux. Le genres et les pratiques s'inscrivent davantage en rupture avec une dramaturgie de type aristotélicienne : c'est la « crise du drame ». Aujourd’hui, la tendance d'une grande partie des pratiques émergentes de la scène contemporaine européenne est à la discontinuité. Face à la disparition de la narration, il est primordial de réinterroger la manière avec laquelle le rôle du spectateur est, *a fortiori,* ébranlé dans son rapport à la représentation. La tâche de chaque praticien, depuis l'avènement de la mise en scène, à la fin du XIXè siècle, est donc de repenser avant tout, comment le

[1] Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?,* éditions Gallimard, collection Folio Essais, postface d'Emmanuelle Wallon, Paris, 2006.
[2] C.BIET et C.TRIAU, « Introduction », *ibidem*, p.12.
[3] *Ibidem,* p.15.
[4] *Ibidem,* p.9.

public peut s'inscrire dans une telle volonté de rompre avec les repères conventionnels de ce qui relève de la *mimesis* [5]. La fiction imitative de la nature disparaît au profit de la réalité dans ce qu'elle a de plus fragile : le présent incertain et imprévisible.

Ma position est double face au théâtre. Tantôt actrice, tantôt spectatrice : je *fais* et *vois* du théâtre. Et je tente de construire des ponts entre le théâtre auquel j'assiste et celui que je souhaite créer. Je voudrais m'attarder ici et en premier lieu sur ma position d'actrice, pour faire quelques remarques en ce qui concerne ma pratique du théâtre. Depuis le début de ma formation à La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, à Lausanne, en 2010, j'ai toujours été poussée à ne jamais inscrire le théâtre sur le territoire de la stabilité. En tant qu'élève comédienne j'ai ainsi pu faire moult découvertes sur les différentes composantes de ce qu'on nomme « théâtre », ce grand mot aux mille visages. Tout ce dont il a été question durant ces trois années de formation – et de *dé*formation – était de se risquer à proposer, sur scène, une vision personnelle et émergente de ce que qu'on peut aussi appeler « théâtre » ; et comment cette approche expérimentale trouve sa place dans le paysage contemporain. Forte des rencontres artistiques que j'ai pu faire et des expériences que j'ai traversé au sein de cette formation, je constate qu'un chemin se trace. Néanmoins, une question persiste.

Dans les retours pédagogiques que les intervenants m'ont fait à la fin des ateliers qu'ils ont animé, je relève la récurrence de remarques pointant une aptitude à une grande réflexion, faisant certes preuve d'intelligence, mais barrant surtout l'accès à un monde intuitif que je devrais davantage explorer. Je fais alors le constat suivant : corps et pensée forment en moi une dichotomie. Ce trop plein de réflexion au détriment de l'intuition témoigne d'une appartenance à un théâtre texto-centré, qui oblitère la capacité du corps à articuler autant de sens que peut le faire une pensée intelligible. C'est du moins ce que j'observe et tente de résoudre depuis ma position de comédienne. Penchons-nous à présent sur ce que la spectatrice a pu remarquer de ce clivage entre corps et pensée. De quel manière se manifeste-t-il sur le plateau, chez d'autres comédiens ? Et qu'est-il susceptible de provoquer chez le spectateur ?

[5] *Mimesis* n.f est, d'après la définition du *Dictionnaire historique de la langue française* (*cf :* Bibliographie, p.54), emprunté (1765) au grec *mimêsis* […] ; les équivalents latins, *imitatio* et *imitari* (« imitation », « imiter ») sont rattachés à *imago* « image, ombre, apparence trompeuse ».

Il y a quelques mois, j'ai participé à une expérience assez déroutante durant laquelle j'ai pu m'apercevoir qu'il était insensé de vouloir séparer corps et pensée. Et plus absurde encore, de tenter de distinguer la spectatrice de l'actrice que je suis. Voilà, ci-après retranscrites, et à partir du souvenir que j'en ai, les impressions surgissant de cette expérience [6].

15 octobre 2012, 16h00 : je pénètre dans la petite salle des Ateliers Berthier [7] à Paris, en étant loin de me douter qu'à peine une heure plus tard j'en ressortirai renversée. Ce dimanche-là, c'est pour la mise en scène de *La Barque le soir* [8] de Tarjei Vesaas par Claude Régy, que je me trouve assise parmi les spectateurs, ravie d'avoir pu obtenir une place de dernière minute sur liste d'attente. Après environ deux heures à espérer pouvoir assister à la représentation, je suis finalement entré dans la salle et j'y ai connu mon "baptême régyien". J'en suis ressortie immédiatement bouleversée en tant que spectatrice et rétrospectivement en tant qu'actrice. Pendant le temps de la représentation, je me suis sentie m'enfoncer au plus profond d'un pays imaginaire oublié peut-être, puis ravivé par un corps — celui de l'acteur Yann Boudaud — , des mots — ceux, extraits du chapitre intitulé « Voguer parmi les miroirs [9]», de Tarjei Vesaas — et une atmosphère comme ouvrant à une autre dimension — celle de l'esthétique théâtrale de Claude Régy.

Avant que *ça* commence, les gradins sont éclairés d'une lumière très douce et tamisée. Chaque spectateur a largement le temps de se mettre à l'aise, de s'installer, de prendre ses marques, de regarder autour de lui, de discuter avec son voisin. Mais, curieusement, s'il y a quelques bribes de conversations audibles dans le public, celles-ci sont très vite avortées et laissent place à un silence, pourrait-on dire, de "communion". On attend. On se demande : « Quand est-ce que *ça* va commencer ? ». On se tait petit à petit, comme s'il y avait une force intuitive silencieuse qui disait que déjà *cela* avait commencé. Mais il ne se passe toujours rien. On attend, encore. On s'ajuste, se réajuste

---

6 Claude Régy souhaite préserver le caractère éphémère du théâtre en refusant de filmer ses mises en scène. Ainsi, la seule trace qui perdure est celle du souvenir qu'on en a.

7 Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier, Paris, 17è arr.

8 Adaptation scénique du chapitre « Voguer parmi les miroirs », extrait du roman de Tarjei Vesaas *La Barque le soir / Båten om kvelden,* traduit du norvégien par Régis Boyer, éditions Corti, 2012. Mise en scène : Claude Régy, Assistant : Alexandre Barry, Scénographie : Sallahdyn Khatir, Lumière : Rémi Godfroy, Son :Philippe Cachia, Interprétation : Yann Boudaud, Olivier Bonnefoy, Nichan Moumdjian. Création Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, 2012.

9 Tarjei Vesaas, « Voguer parmi les miroirs », *ibidem*, pp. 73-95.

à son siège. Puis, la salle est insensiblement plongée dans le noir. Une lumière fantomatique accompagne l'apparition spectrale d'un corps à l'état d'ombre, de vision : celui du comédien Yann Boudaud qui prend vie au milieu d'un espace épuré, invitant chaque spectateur à un grand silence et une sorte de respect d'un mystère naissant. Avec une voix venant comme de très loin, d'outre tombe, le comédien énonce, dans une ineffable lenteur, les premiers mots :

> *Se pencher sur l'eau et les miroirs.Ils scintillent et détruisent .Glisser vers la vase ? Ne pas penser. Ne pas penser . Ne pas penser. Remonter de la vase ? Ne pas penser. La vase était imagination ? Ne pas penser. Inconnu ce qui libère et détruit.* [10] [11]

Au cours de cette représentation, j'ai vécu une expérience inédite faisant fortement écho, de façon implicite, à mes interrogations de praticienne du théâtre. Je me suis sentie happée par un *corps*. J'ai eu l'impression d'*être sur scène.* Mais cela n'avait rien à voir avec les sensations qui m'habitent lorsque j'occupe moi-même la place de comédienne. Il s'agit là d'avoir découvert mentalement et corporellement, par le sensé et le sensible, que cette place qu'occupe le spectateur est tout aussi propice à l'aventure que celle de l'acteur. Le spectateur n'est alors plus seulement celui qui reçoit, dans l'ombre, des mots et des images provenants de la scène, et qu'il doit analyser et comprendre. Bien plus encore : seul témoin de ce qui est dit et fait, il participe de l'expérience du sensible dans laquelle se plonge et le plonge l'acteur à travers corps et mots.

Cela m'a amenée à reconsidérer autrement mes conceptions et ma façon d'aborder la pratique de l'acteur au théâtre. Avoir été spectatrice de cette représentation de *La Barque le soir*, c'est avoir eu le sentiment que corps et pensée étaient indissociables. Autrement dit, la présence du spectateur et sa disponibilité sont seuls dépositaires de l'existence d'un présent constitutif de la représentation. Il va de soi que sans spectateur il n'y a pas de théâtre. Tout comme il peut paraître évident que nulle pensée ne peut naître en dehors de tout corps. Pourtant, cette opposition entre corps et pensée existe bel et bien, puisqu'on a recommandé à la comédienne que je suis d'en moins user sur le plateau. Mais cesser d'opposer les “contraires“ ne signifie pas vouloir les annuler. Alors comment substituer l'intelligence de la chair à celle des mots ? Quel chemin vers une

[10] Tarjei Vesaas, *ibidem,* p.73.

[11] Je propose en Annexe 1 (p.58) un résumé du chapitre « Voguer parmi les miroirs ». Le passage que Claude Régy a choisi de porter à la scène, empruntant le titre du roman dont est extrait ce chapitre pour nommer sa création *La Barque le soir*.

réflexion sensible de l'acteur au plateau ? L' « objet théâtral » qu'est *La Barque le soir* me laisse entrevoir des tentatives de réponses possibles à ces questions.

Puisque j'ai vécu ce spectacle en tant que spectatrice et que cette place a été primordiale dans la résolution de mon questionnement, je souhaite poser la question suivante et tenter d'y répondre dans le développement qui suis : Comment le théâtre que Claude Régy invente parvient à raviver chez le spectateur la nécessité de faire l'expérience du sensible ?

Pour tenter de répondre à cette question, j'ai choisi de décortiquer ce qui, d'un point de vue de spectateur donc, participe d'une mise en condition de la part du metteur en scène. Et cela à travers l'utilisation des conventions théâtrales concernant la place du spectateur, l'élaboration du dispositif scénique et l'utilisation spécifique de la lumière. Toujours du point de vue qui a été le mien durant la représentation, je procéderai ensuite à une description du jeu du comédien, à partir des sensations, des images et du souvenir que j'en ai gardé. Puis, dans la volonté d'élucider ce qui rend possible une telle réception, je me tournerai du côté de la création et de la recherche du comédien et du metteur en scène, malgré la difficulté flagrante à théoriser cette pratique et la maigreur des sources à ce sujet. Pour finir, je tenterai de questionner les rôles d'acteur et de spectateur, dans leur interaction et leurs correspondances. On verra ainsi qu'il est tout à fait possible de penser la relation acteur / spectateur comme étant interdépendante, et comment celle-ci se manifeste par le biais d'un imaginaire ancré aussi fort dans les mots que dans les corps.

2. Se laisser embarquer

> *Il faut distinguer très soigneusement le seuil de la limite. Le seuil est une zone et plus précisément une zone de transition. Les idées de transition et de mutation, de passage et de mutation, sont contenues dans le terme de même de* Schwellen*, gonfler, enfler, dilater. Et l'étymologie ne doit pas les négliger. Nous sommes devenus très pauvres en expérience de seuil. L'endormissement est peut-être le seul qui nous soit resté.* [12]

2.1. La cage de scène est découverte

D'après mon expérience, je peux penser qu'un spectateur qui pénètre dans une salle de spectacle, dans l'intention d'assister à une mise en scène de Claude Régy, peut considérer qu'il est en train d'embarquer pour des lieux et espaces inconnus.

Bien qu'en apparence, il n'y ait rien d'absolument inhabituel dans le choix du dispositif scène/salle — en l'occurrence, pour la mise en scène de *La Barque le soir*, dans la petite salle des Ateliers Berthier, comme pour la plupart de ses mises en scène, Claude Régy choisi un dispositif théâtral frontal assez usuel: un gradin sur lequel le public prend place, et en face, un plateau plongé dans le noir — il existe plusieurs éléments sur lesquels s'appuie le metteur en scène pour favoriser le dépassement des apparences. Derrière et au-delà de ce format classique, se terrent des moyens secrets et cachés, ayant pour but de faire accéder le spectateur à une perception inhabituelle de ce qu'il voit et entend.

Voici donc, pour rendre plus intelligible ce qui est de l'ordre de la sensation, une description approximative de l'espace scénique crée par Sallahdyn Khatir [13], scénographe pour *La Barque le soir :*

---

[12] Walter Benjamin, *Livres des passages*, éditions du Cerf, Paris, 1989, p. 232.

[13] Sallahdyn Khatir signe toutes les scénographies des mises en scène de Claude Régy, depuis 2003 avec *Variations sur la mort,*(en collaboration avec Daniel Jeanneteau, scénographe) puis *Comme un chant de David* (2005 / Théâtre de la Colline, Paris), *Homme sans but* (2007 / Odéon- Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier), *Ode maritime*(2009 / Théâtre Vidy-Lausanne), *Brume de Dieu* (2010 / Comédie de Valence), et enfin *La Barque le soir* (2012 / Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier).

Avant l'entrée en salle, comme une sorte de préambule, et à la demande du metteur en scène, le personnel du théâtre impose poliment le silence en demandant à chaque spectateur de se taire à partir du moment où celui-ci pénètre dans l'espace de la représentation. Le spectateur respectueux et silencieux va donc s'installer sur le petit gradin et devient un spectateur patient. Après un long moment – celui, interminable, dont il est question dans l'introduction – il constate qu'il y a en face un espace épuré, dans lequel se dresse une architecture clinique, pourrait-on dire. A l'avant scène une surface translucide recouvre la totalité de la largeur du plateau. Puis après quelques mètres, en direction de l'arrière-scène, le regard peut découvrir un sol brut, noir, sans reflets. Ce sol vide qui ne soutient rien et sur lequel rien n'est entreposé est ensuite relayé par un immense filtre de tulle blanc-transparent, flottant majestueusement en arrière-plan, tel une cascade de bruine. Embrumés et à peine perceptibles, juste derrière ce rideau, on peut apercevoir deux plans inclinés, sur lesquels se déplaceront bien plus tard, alors que le spectacle touchera à sa fin, les deux comédiens [14] aux rôles muets, faisant des allers-retours de l'avant au fond de scène. L'immensité flottante de la membrane fluide et floue est imperceptiblement bousculée par de petits courants d'air, d'infimes grondements moléculaires. A peine visible à l'oeil nu, ces insignifiants bruissements sont alors les seules manifestations de vie et de mouvements. Le plateau est plongé dans la nuit. Le minimalisme et la froideur font rage.

Le dispositif scénique ainsi élaboré par Sallahdyn Khatir et Claude Régy semble convoqué avec lui une austérité et une rigueur de la composition, amenant une forme de tension ou d'attention particulière chez le spectateur. Ce "décor" est planté comme une balise témoignant d'un décalage et d'une invitation à l'ailleurs, aussi inquiétant soit-il. L'espace vide : paysage latent et immuable, s'impose alors pour le spectateur, telle une immensité obscure regorgeant de promesses. C'est le moment de savourer le vide qui se tient devant lui. Le moment de considérer la froideur extérieure de l'image matérielle, et de décider s'il veut passer outre. Les images mentales suscitées par une telle scénographie s'inscrivent ainsi dans un domaine en marge de *l'habituel*. Mais cela n'oblige en aucun cas le spectateur à se détacher de ses repères quotidiens. Ce grand tulle peut devenir la matérialisation de tout ce qu'on souhaite, autant qu'il peut rester ce

[14] Il s'agit d'Olivier Bonnefoy et de Nichan Moumdjian.

qu'il est : un grand tulle blanc. Aucune indication de la part du “décor“ pour nous aiguiller sur ce qu'il faut voir, ou ce qu'il y a à élucider pour comprendre ce qu'il est entrain de se passer. Nul élément n'aide à décrypter le rien ambiant et latent à explorer. Cet instant où chacun est sur le *seuil* peut évoquer un moment propice à la contemplation d'un paysage sauvage. Tarjei Vesaas, l'auteur de *La Barque le soir* — dont Régy s'est également inspiré pour son précédent spectacle *Brume de Dieu* [15] — a d'ailleurs une façon de décrire les paysages nordiques de sa terre natale avec un certain vocabulaire qui relève plus de la sensation que de la description factuelle :

> *[…] C'est simplement un marécage noir tôt au printemps avant qu'il ait pu verdir, et tôt le matin avec l'air empli d'un goût de glace. Ici la neige s'est posée récemment. On a l'impression d'avoir de la terre noire et des taches de neige glaçante en soi-même ce matin .*[16]

Dans ces endroits incommensurables au travers desquels l'oeil n'a pour seul obstacle que l'horizon, on se sent alors compris dans l'infini. Et cette impression grandit au fur et à mesure qu'on avance dans le temps de la représentation de *La Barque le soir.* L'espace n'est pas seulement devant, mais tout autour. Il n'y a plus de limites. « Le dispositif scénique […] est un objet très […] contraignant mais qui laisse la liberté que donne la contrainte. Ça a beau être une boîte, ce n'est pas du tout fermé et limité » [17], note Claude Régy.

1. *La Barque le soir* - photo de répétition Pascal Victor / ArtComArt (à l'avant scène : Yann Boudaud, derrière lui à cour : Olivier Bonnefoy, à jardin : Nichan Moumdjian)

[15] *Brume de Dieu,* mis en scène par Claude Régy, à partir d'un extrait du roman de Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux.* Avec Laurent Cazanave. Création Théâtre National de Bretagne, Rennes, 2010.
[16] Tarjei Vesaas, « Dans les marécages et sur la terre », in *La Barque... op.cit,* p. 33.
[17] Claude Régy, *La Brûlure du monde*, Les Solitaires Intempestifs, France, 2011 p. 19.

Dans la petite salle des Ateliers Berthier, les murs du théâtre clôturent l'espace scénique. Mais à ce moment là, il ne s'agit plus seulement de l'espace de la scène. Un espace d'une autre nature peut naître, au seuil de la matière (espace physique) et de l'imaginaire (espace mental). Ce temps du rien, ce temps d' « attente en dehors de toute attente [18]», avant l'intervention du texte, dilate l'espace. Il agrandit les perceptions de chaque spectateur, et permet de laisser l'agitation de la cité derrière soi, ailleurs. C'est un moment unique d'immersion, qui ouvre une « poche » entre-deux mondes. Il laisse la chance de pouvoir être atteint d'une autre façon, au cœur d'un espace mental nouveau et différent pour chacun. Pour parler de cet instant de latence, cet "avant-propos" au spectacle qui va suivre, Yann Boudaud, comédien principal de *La Barque le soir*, relève :

> *Tout commence ailleurs... Comme si quelque chose était déjà à l'oeuvre avant que ça commence. Comme si le commencement était moins dans ce qui s'annonce ou se débute que dans ce qui est déjà entrain de se réaliser.[...] Comme s'il y avait des seuils à franchir et un espace physique à organiser de façon sensible, avant même d'arriver ? Comme si arriver, c'était bien avant ?* [19]

Pour commenter ainsi le fait que le début du spectacle, dans les mises en scène de Claude Régy, n'est pas directement représenté dans l'espace, ni arrêté dans le temps, mais qu'il s'agit d'un moment et d'un espace d'immersion dont la durée et l'étendue dépendent de chacun, je mettrai en évidence ce qu'en dit Yannick Butel. On note à partir de ses propos, que le seuil n'est plus quelque chose à franchir, mais bel et bien un espace qui se dilate et dure tout le temps de la représentation. C'est précisément là que tout a lieu.

> *Un espace théâtral conçu comme un lieu intermédiaire et comme un passage. Un sas. Un entre-deux, en quelque sorte, propice à la découverte et à l'aventure, au bruissement et au murmure. Ce qui d'un point de vue*

[18] Claude Régy, « Les états latents latents du réel », in Françoise Hériter (*et alii*), *Le corps le sens*, Seuil, Paris, 2007, p.163.

[19] Yann Boudaud (entretien avec Gérard Lépinois, autour du spectacle *Holocauste**), « Tout commence ailleurs... »,in *Théâtre/Public n°144,* Théâtre de Gennevilliers, Novembre-Décembre 1998, p.47. * *Holocauste*, texte original de Charles Reznikoff, traduit par J-P Auxéméry (éditions Espaces 34, Montpellier), mis en scène par Claude Régy, scénographie de Dansel Janneteau, avec Yann Boudaud. Création les Ateliers Contemporains, Petit Théâtre, La Colline, Paris, janvier-mars 1998.

plus général, renvoie le théâtre et la scène à la figuration d'un espace de médiation. Comprenons un médium : un outil, non pas pour passer d'un monde à un autre, mais pour s'immobiliser entre deux mondes. [20]

Comment représenter dans l'espace le seuil de toute chose ? Comment créer ce « sas », dont parle Butel ? Qu'est-ce qui peut matériellement provoquer la sensation que « le point initial du temps ne fait pas partie du temps [21]» ? De quels éléments disposent Claude Régy et Sallahdyn Khatir, pour tenter de faire apercevoir au spectateur la part de vide qui constitue aussi l'espace et le temps ? Comment s'y prendre pour « organiser une déconstruction qui ne donne rien à voir pour laisser circuler, pour laisser respirer une matière invisible [22]» ? Sur quoi se sont donc appuyés Claude Régy et Sallahdyn Khatir, depuis *Variations sur la mort* en 2003, pour amener sur scène « des décors qui […] ne représentent pas, [qui] sont vides [et] abstraits [23]» ? Comment arriver à donner corps à des « espaces perdus [24]», au travers desquels « l'imaginaire [de celui qui regarde] est libre de projeter ce qu'il veut [25]» ?

La notion d'« espaces perdus » évoquée par Claude Régy, dans son recueil du même nom, convoque avec elle l'idée d'un espace d'ouverture et de dilatation, qui rejoint la notion « d'entre-deux-mondes », évoquée plus haut. Selon Claude Régy, un « espace perdu », est un espace qui nous manque [26], un espace inexploré qu'on cherche à communiquer autrement qu'avec un langage qui relèverait de l'intelligible. Il s'agit de restituer un espace de sensations, dont on ne peut parler et où le matériel devient sensationnel. Comme ces espaces que l'on voit et que l'on vit en rêve, mais qui nous sont ensuite, impossibles à décrire avec les simples mots du langage usuel. On a alors l'intuition que seule une sorte de poésie pourrait le faire. Non seulement une poésie de mots, mais aussi celle de la matière. Il faudrait alors créer un langage de la matière. Dans ce sens, ne pourrait-on pas dire que la recherche de Claude Régy sur l'espace, comprendrait en elle une sorte de poésie de la matière ? De ce fait, il serait alors

---

[20] Yannick BUTEL, « Variations sur les morts. Essai de rationalisation d'une expérience intérieure. »,in Marie-Madeleine Mervant-Roux (sous la direction de) *Claude Régy*, *Les voies de la création théâtrale n°23*, CNRS,Paris, 2008, p. 310.

[21] Claude Régy, *Espaces perdus,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998, p. 116

[22] Pedro Kadivar, « Le temps du corps », in *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, *Alternatives Théâtrales n° 43, Académie expérimentale des Théâtres,* Bruxelles, 1993, p. 43.

[23] Georges Banu, « Travailler avec Claude Régy », *ibidem,* p.10.

[24] Cette expression est inspirée du titre d'un ouvrage de Claude Régy : *Espaces perdus,* Les solitaires intempestifs, Besançon,1998.

[25] Georges Banu, *art.cit,* p.10

[26] Nous reviendrons plus tard sur la notion du manque, un des piliers constitutifs du travail de recherche de Claude Régy (Cf. *infra* pp. 36-37 : 3.2.6. « Penser le manque »).

question, pour lui, de créer et de matérialiser un espace où la poésie puisse raisonner. Comment matérialiser le manque dans l'espace? Comment créer un espace qui n'enferme pas, qui ne soit plus seulement un cadre pour les images, mais qui devienne un trou, une bulle, modulable par l'imaginaire ? De quels moyens s'empare Régy pour amener le spectateur face à un espace assez neutre et ouvert qui laisse apparaître tous les possibles ? Sur quoi s'appuie-t-il pour que chacun des spectateurs puisse inventer son « entre-deux mondes » ?

2.2. « Le seuil : un passage plus qu'une séparation [27]»

En partant du principe que chaque spectateur a la possibilité de créer sa propre vision de cet entre-deux-mondes qui lui est proposé, on peut déduire que l'endroit dans lequel entrent le spectateur, et plus tard l'acteur, est justement un endroit qui n'aurait pas lieu d'exister sans la présence de ces deux entités. Ce raisonnement constitue un des nerfs du travail de Régy, qui s'exprime d'ailleurs très clairement sur le sujet : « 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 [28].»

En effet, un élément primordial dans l'élaboration du dispositif de représentation mis en place par le metteur en scène, est qu'il contient en lui-même, et avant tout, l'espace du public. La question :« Comment penser le rapport acteur/spectateur avec ce texte ? » est au départ de chaque nouvelle création. Le décor ne figure en aucun cas à la première place. En marge de ce qui caractérise en grande partie les dispositifs architecturaux que l'on peut rencontrer dans un large nombre de théâtres encore aujourd'hui [29], et pour tenter d'aller au-delà de ce que le « spectacle » suscite majoritairement, le metteur en scène impose, dans chaque théâtre où se jouent ses mises en scène, une répartition et un partage de l'espace scène/salle basés sur certaines proportions mathématiques. Dans une volonté de « renverser les habitudes et faire que

[27] Calude Régy, *La Brûlure du monde*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2011, p.26.
[28] Claude Régy, *Dans le désordre,* Actes Sud, Arles, 2011, pp. 108-109.
[29] Comme les théâtres à l'italienne, c'est-à-dire : une scène avec plus ou moins de profondeur, séparée de l'espace du public – dans lequel il faut réussir à intégrer la plus grande quantité possible de spectateurs – par une surélévation du niveau de la scène, par rapport à celui des gradins et une frontière verticale, marquée par le cadre de scène.

l'espace du jeu soit plus vaste que l'espace du public », il souhaite « que l'espace de la représentation occupe les deux tiers de l'espace total, [et qu'] un tiers de l'espace seulement [soit] réservé au public [30] ».

Le but recherché est clair : il s'agit non seulement de « renverser les habitudes [31]», mais surtout de confondre et unir deux espaces traditionnellement opposés, pour permettre aux choses de faire des détours, et éviter ainsi les allers-retours de manière directe de l'acteur au spectateur. Ce type d'échange unilatéral plutôt répandu au théâtre, n'accorderait, selon Régy, aucune place à ce qui circule aussi en dehors des corps en présence :

> *La cage de scène vide est […] une force latente et pleine de potentiel. Quand quelqu'un arrive là-dedans, cette force, cette énergie se cristallisent sur lui. Il faut que cet être se laisse traverser par cette énergie qui vient du vide, et qu'il vive dans une relation à l'espace où il sente chaque cm^3 de l'air qui l'entoure, et la nature de la lumière qui l'entoure, et de tous les autres être vivants ou objets qui peuvent l'entourer. C'est une inter-réaction permanente, un déséquilibre permanent entre toutes les forces qui émanent des choses et des êtres en présence.* [32]

Pour favoriser le ressenti de ce qui existe et se manifeste de manière secrète entre les choses, entre les corps, et dans l'espace que doit traverser ce qui va de l'acteur au spectateur, Claude Régy penche en faveur d'un équilibre entre les forces en présence. Et pour cette raison, il souhaite « qu'il n'y ait aucune séparation entre la salle et la scène. Pas de cadre de scène donc [33] », car celui-ci annonce d'emblée un cloisonnement. Le cadre de scène laisse facilement apercevoir la limite géographique trop bien établie au théâtre entre la scène et la salle : cette ligne imaginaire qui représente le « quatrième mur », ainsi définit par Patrice Pavis :

> *Mur imaginaire séparant la scène de la salle. Dans le théâtre illusionniste (ou naturaliste), le spectateur assiste à une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui, derrière une cloison translucide. Le public est convié à observer en voyeur les personnages, lesquels se comportent sans tenir compte de la salle, comme s'ils étaient protégés par une quatrième mur […].* [34]

---

30 Claude Régy, *op.cit.*
31 Claude Régy, *op.cit.*
32 Claude Régy , in Alexandre Barry, *Par les abîmes*, documentaire produit par ARTE : P.A BOUTAN–ONLINE PRODUCTIONS, 2003, URL : http://www.youtube.com/watch?v=TaXV9eN6VVo .
33 Claude Régy, *op.cit.*

Fort heureusement, la scène contemporaine est allée explorer d'autres types de dialogues avec la salle, en « bris[ant] volontiers l'illusion » [35] instaurée par ce quatrième mur, ou même en « forç[ant] la participation du public [36] ». Mais il est primordial de remarquer que Claude Régy dépasse cette volonté de dialogue unilatéral. Il va plus loin en unissant ces deux espaces. Guidé par l'ambition d'enlever les cloisons qui protègent d'un échange moins conventionnel, il met en place un dispositif de la confusion, pourrait-on dire.

Pour *La Barque le soir* le metteur en scène utilise la lumière pour confondre les choses plutôt que de les opposer. La lumière constitue un seuil spatial : le "tapis" blanc à l'avant scène est situé précisément à la limite conventionnelle où la scène devient salle. Elle s'inscrit donc dans la continuité du silence et de l'obscurité latente, agissant également comme éléments de dilatation.

2.3. La nuit commence le jour

Claude Régy développe, avec Rémi Godfroy [37], un univers esthétique très fort et presque exclusivement basé sur des créations lumières très sophistiquées. La lumière est au seuil du visible et de l'invisible. Elle est, pour ainsi dire, vraiment entre-deux-mondes. D'ailleurs, le metteur en scène ne manque pas de souligner qu' « un des aspects de la lumière [est] qu'elle relie les choses ensemble [38] ». C'est un phénomène physique dont l'une des caractéristiques constituantes est de tenir le rôle de médiateur. Elle a le don d'unifier, de rassembler les éléments constituant le milieu dans lequel elle pénètre. Régy ajoute que la lumière « dépend de tout mais [que] tout dépend d'elle [39] ». Effectivement, ce phénomène physique amène avec lui les lois de la nature qui, aussi simples soient-elles, véhiculent une part de réel implacable et concret. Ainsi, Claude Régy revient sur l'adage qui affirme d'une part qu'on ne peut « voir » la lumière que si elle rencontre un corps matériel, (elle n'existe que par son propre reflet sur les choses) et d'autre part, qu'on ne peut pas voir sans lumière ! Cette démonstration scientifique et

[34] Partice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, préface Anne Übersfeld, édition revue et corrigée Armand Colin, Paris, 2003. p. 277.
[35] *Ibidem*
[36] *Ibidem*
[37] Avant *La Barque le soir,* Rémi Godfroy a également été créateur lumière aux côtés de Claude Régy pour les spectacles *Ode Maritime* et *Brume de Dieu.*
[38] Claude Régy, *L'état d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002 p.36
[39] *Ibidem*

enfantine permet cependant d'aller plus loin et de mettre en pratique un autre précepte : celui de l'éblouissement.

Dans la mise en scène de *La Barque le soir*, la première chose qui attire l'attention du spectateur est cette bande translucide sur laquelle se reflète la lumière des LEDs [40] situés au dessus du gradin. En donnant cette information, je souhaite tout de même ajouter que j'ai eu connaissance de ce dispositif technique bien après avoir assisté à la représentation. Je n'ai donc pas du tout remarqué que la source lumineuse était au dessus de moi. J'ai d'abord pensé que la bande était fluorescente et que c'était d'elle que la lumière jaillissait ! Je ne suis sûrement pas la seule à avoir eu cette impression. Ce n'est pas anodin de la part du metteur en scène d'avoir choisi les LEDs. En effet, cette technologie assez récente permet un spectre de diffusion lumineuse très large. L'absence de faisceau lumineux évite le focus et participe d'une confusion des limites spatiales. De sorte que, la lumière n'étant pas directement dirigée vers une chose pour l'éclairer, elle traverse le vide sans point de chute apparent.

Le recours à ce type de lumière diffus sert un souhait du metteur en scène qui voudrait qu' « on v[oit] de nos yeux que l'ombre contient de la lumière [41] ». Le but n'est pas ici d'éclairer une chose en particulier et de justifier ensuite de l'importance de celle-ci par des moyens didactiques pour le spectateur. Avec le type d'éclairage qu'il choisit d'utiliser, Claude Régy rend impossible la perception directe de la chose éclairée. Par exemple, cela est frappant de constater que lorsque le comédien s'avance sur ce tapis incandescent, il n'est pas possible à l'oeil humain de distinguer ses traits. La lumière étant trop éblouissante, on ne parvient à délimiter le visage de Yann Boudaud qu'en ne le regardant pas en face. Ainsi, celui ou celle qui veut percevoir clairement la figure du comédien est confronté au même aveuglement qu'un autre pourrait l'être en fixant le soleil. Les LEDs, lumière sans faisceau, utilisés en grand nombre, atténuent ainsi les ombres et donc l'identification d'un « point chaud ». Ce qui peut créer l'illusion que c'est le corps, la peau du comédien qui sont eux mêmes source de lumière. Ce corps surgit de l'ombre. Il flotte, plus qu'il ne va vers la lumière, comme c'est le cas habituellement dans un théâtre plus conventionnel.

[40] LED : (*Light-Emitting Diode*) une diode électroluminescente (DEL) est un composant optoélectronique capable d'émettre de la lumière lorsqu'il est parcouru par un courant électrique.

[41] Claude Régy, *op.cit*, p.21

Parce qu'on ne vise pas, ni ne cible aucun détail, chaque chose peut alors être donnée à voir, et être interprétée de manière subjective. On a donc la possibilité de se trouver devant toute chose et son contraire à la fois. De cette manière, si on regarde le comédien, on regarde obligatoirement la source éblouissante de lumière, dont il est le reflet. Et puisqu'il est très inconfortable pour l'oeil de fixer la lumière, au bout d'un certain moment, ce qu'on voit du corps du comédien est ce que fait de lui la lumière. On ne voit plus que son ombre. Mais « une ombre en volume, parce qu'éclairé[e] par la réverbération [42]».

La quête de Claude Régy dans le théâtre, vise notamment à abolir les frontières. C'est-à-dire, à parvenir à faire « que ce qu'on pense être des limitations soient en même temps des ouvertures [43]». Il tend à bouleverser le rapport que l'on a au regard. Grâce a son travail sur la lumière, entre autre, il repousse ainsi les limites habituelles de la perception et de la vue. Le metteur en scène dit de la lumière qu'il « est de sa nature de conduire au-delà des limites [44]». Il incite le spectateur à adopter une vision d'ensemble pour pouvoir observer les détails constituant la part d'ombre dans la globalité de ce qui se trouve dans son champ de vision. Libre à lui de continuer à s'aveugler. Il a en tout cas la possibilité de regarder ailleurs, dans l'ombre de ce qui lui est imposé. A propos de cette contradiction véhiculée par la lumière, Yann Boudaud exprime le sentiment de disparition qu'il a pu éprouver sur le plateau, alors qu'il était en train d'apparaître aux yeux des spectateurs :

> *Disparaître pour mieux faire apparaître ? […] Comme si ce travail était aussi un dialogue secret avec la notion de disparition. […] Entrer dans l'espace de la représentation, ce serait peut-être avoir déjà disparu ? Ou être déjà entré bien avant d'apparaître ? Être soi-même sous le coup d'une disparition imminente, au bord de l'évanouissement.* [45]

Cette diffusion incontrôlable de la lumière, ne devenant plus « qu'un vague éclairement [46]», permet à Claude Régy d'unifier encore mieux spectateur et acteur. On a la sensation que cette lumière est faite de brume. Elle n'est pas perçante, ni ne passe à

[42] Claude Régy, *op.cit,*p.21
[43] Claude Régy, *La Brûlure …, op cit.,* p.20.
[44] Claude Régy, *L'état … op.cit.,* p.36
[45] Yann Boudaud« Tout commence ailleurs... », *art.cit.,* p.49.
[46] Claude Régy, *L'état... op.cit.,* p.20 : « L'incandescence pourrait se réduire à l'infini jusqu'à n'être plus, à des moments, qu'un vague éclairement »

travers les choses, mais les comprend, les enveloppe. Le fait que la lumière ne se répercute pas de façon horizontale ou unilatérale, qu'elle ne cible pas les éléments éclairés, déplace l'angle de vue du spectateur. Cela empêche alors la constitution d'une sorte de toile de fond ou d'un univers en peinture, trop suggestifs. Et cela au profit du développement d'un espace imaginaire beaucoup plus vaste. Le spectateur n'est pas aiguillé de manière habituelle sur ce qu'il a à regarder... Puisqu'il s'agit d'une lumière qui englobe les corps en présence, dans son champ de diffusion, les spectateurs eux-mêmes font alors partie de ce qu'il y a à regarder.

Comme le dit Elise Van Haesebroeck à propos de *Comme un chant de David* (crée au Théâtre National de la Colline à Paris, en 2005, avec Valérie Dréville) : au même titre que « la comédienne, le public et l'espace sont unis par la nuit [47]», ils sont ensuite réunis par cette lumière crépusculaire. Mais la pénombre est toujours là, à l'aube de ce qui se crée. Il y a la longue nuit d'attente silencieuse et angoissante qui accueille les premiers instants du spectateur et participe d'un moment de « mise en conscience [48] » du spectateur. Puis le crépuscule commence à naître. Il n'a ni début ni fin qu'on lui puisse imposer, mais il gonfle, englobant une silhouette, une ombre dématérialisée et éblouissante arrivant lentement, comme engendrée par le silence.

[47] Elise Van Haesebroeck, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », *Loxias* n°33, mis en ligne le 15 juin 2011, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708"http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708.

[48] Claude Régy, *L'état ..., op.cit,* p.17

3. Dériver

3.1. « Un corps flottant dans un espace aux confins oubliés [49] »

3.1.1. Apparaître

L'entrée en scène de Yann Boudaud, le comédien principal de *La Barque le soir*, est simple et sans prétention : une silhouette se détache du fond de scène flouté par le rideau de tulle et traverse l'espace du plateau à une allure plutôt lente, jusqu'à l'avant scène, puis s'arrête, les deux pieds plantés sur cette bande fluorescente. Il reste un long moment là, immobile. Le temps que s'imprime, sur la rétine du spectateur, l'image d'une présence prometteuse qui va peut-être prendre la parole. A un moment indéterminé, je m'aperçois qu'il n'est pas tout à fait *immobile*. Il lève patiemment les bras vers le haut, décrispés et monumentaux, à une allure si lente qu'on ne saurait dire précisément s'il est en mouvement ou s'il est figé. Cette quasi-immobilité dérange la perception que l'on a de l'image de ce corps. Pour autant que l'alternance entre oscillation et invariabilité de l'image de cette silhouette ait raison de la sensation du spectateur, il n'y a aucune pause sur le trajet ascendant des bras du comédien. L'œil humain est incapable de suivre une telle "invisibilité de mouvement". Celui qui regarde fait alors le choix des moments d'immobilité et de mouvement. La lumière éblouissante dans laquelle il est baigné participe à rendre plus rude la principale tâche du spectateur, qui est de regarder. C'est seulement au moment où l'on s'aperçoit que sa main ou son buste ont changé d'orientation, de niveau, que l'on peut s'inquiéter de l'existence d'un ébranlement, dans ce qui semble n'être rien d'autre qu'une image arrêtée. De la même manière qu'on ne peut percevoir les traces laissées par le passage du temps, seconde après seconde, sur le visage d'une personne qui vieillit, on ne peut distinguer de limite précise entre secousse et stabilité du corps en scène.

[49] Vincent Brayer, *Voyage dans les esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey*, Mémoire de Bachelor, Manufacture — HETSR, Lausanne, 2010, p.28.

2. *La Barque le soir* - photo de répétition Pascal Victor / ArtComArt (Yann Boudaud)

3.1.2. Le comédien désincarné [50]

Comme le souligne Pedro Kadivar, il est très difficile pour le spectateur de déterminer le « point limite [qui] serait en quelque sorte le moment de basculement […] de l'immobilité au mouvement [51] ». Dans son article intitulé « Le temps du corps » [52], l'écrivain et metteur en scène iranien développe un parallèle entre le mythe de Pygmalion, le personnage du maître Frenhofer dans *Le Chef d'oeuvre inconnu* [53] de Balzac, et le traitement accordé à l'image du corps de l'acteur dans l'esthétique théâtrale "régienne" :

> *Dans* Les Métamorphoses *d'Ovide, bien avant que Vénus ne réalise le vœu de Pygmalion et ne transforme en corps vivant la statue d'ivoire qu'il a sculptée, Pygmalion « s'émerveille, et son corps s'enflamme pour ce simulacre de corps. […] Il lui donne des baisers, […] lui parle, il la serre contre lui et croit sentir céder sous ses doigts la chair des membres qu'il*

[50] Le titre que j'ai choisi de donner à cette partie de mon développement n'entre *a priori* pas en résonance avec ce que Louis Jouvet a choisi de questionner dans son essai du même titre : *Le comédien désincarné,* en 1954.

[51] Pedro Kadivar, « Le temps du corps », *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales n°43*, Académie expérimentale des Théâtres,Bruxelles, 1993, p. 41.

[52] *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable,* dossier coordonné par Georges Banu, Pedro Kadivar et Serge Saada, *in Alternatives théâtrales n°43, Académie expérimentale des Théâtres,*Bruxelles, 1993, pp. 2-45.

[53] Honoré de BALZAC, « Le chef d'oeuvre inconnu »*, La Comédie Humaine* – Etudes philosophiques X, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

touche... [54] *». Le maître Frenhofer* [55] *était à la recherche de cette couleur qui serait la chair même, et pensait avoir atteint le carnat, la peau, le point limite où la peinture disparaît à l'apparition de la chair. De même que l'ivoire, en tant que matière, peut approcher la matérialité et les formes de la chair. Ce point limite serait en quelque sorte le moment de basculement du carnat à l'incarnat, de l'immobilité au mouvement, de la mort à la vie, le moment où le corps dessiné est insufflé d'esprit.[...] On serait alors tentés de dire que, si le rêve du peintre et du sculpteur est l'incarnation, c'est-à-dire matière insufflée d'esprit comme point limite à atteindre et jamais atteint [...] le metteur en scène doit insuffler de la mort au corps vivant [de l'acteur] pour que celui-ci se désincarne et se situe au seuil de toute identification [...]. Il s'en crée ainsi une étrangeté du corps : il est comme une statue qui semble s'animer.* [56]

Ce rapprochement entre l'oeuvre picturale miraculeusement douée de vie et le corps de l'acteur dans le spectacle vivant, me paraît illustrer de manière assez juste le sentiment que j'ai pu avoir en assistant à la représentation de *La Barque le soir*. Ce ralenti dans lequel s'aventure le comédien provoque sur le spectateur comme une altération des perceptions visuelles et sensorielles. Effectivement le ralentissement extrême du geste incite le spectateur à segmenter lui-même en images arrêtées la continuité du mouvement qui se déploie devant ses yeux. L'œil humain étant difficilement capable de suivre un mouvement si lent sans fatiguer, il développe une stratégie d'adaptation.

Au bout du compte le spectateur choisit individuellement, mais inconsciemment, ce « point limite » dont parle Kadivar. De cette manière — et à l'inverse de la toile et de l'ivoire qui deviennent chair pour Frenhofer et Pygmalion — pour le spectateur, le corps de l'acteur fait de chair et de sang, se désincarne et se réincarne sans arrêt, seconde après seconde. Nimbé d'une lumière aveuglante, l'acteur est à la fois image et chair en mouvement, « carnat et incarnat ».

Il est un corps « perdu, abandonné, […] à la fois suspendu et sous l'oppression du vide [;] un corps fêlure de lui-même, transpercé par des flèches invisibles abîmant son intégrité sculpturale et attendue, son intégrité de forme [57] », ajoute Pedro Kadivar. Il est primordial de souligner que cette désincarnation n'est pas le synonyme de la

[54] Ovide, *Les Métamorphoses,* dans la traduction de Joseph Chamonard, GF Flammarion, 1966.
[55] Dans la nouvelle de Balzac, Le Maitre Frenhofer peint le portrait d'une femme sur une toile et refuse pendant dix ans de la montrer, car, à ses yeux, la femme est vivante sur la toile.
[56] Pedro Kadivar, « Le temps du corps », *art.cit.*, pp. 41-42.
[57] Pedro Kadivar, *Ibidem,* p. 43.

« déposse[ssion] de toute existence charnelle [58] ». Bien au contraire, il s'agit pour l'acteur de faire appel à « une sur-existence, une sur-incarnation, quelque chose qui est une violente présence [59] », déclare Alain Neddam, assistant à la mise en scène à plusieurs reprises pour Claude Régy. Mais le metteur en scène demande également à l'acteur d'être avant tout une personne et qu'il « s'apporte [lui]-même [sur le plateau], qu'[il] ne cache pas l'être qu'[il] est avec les armes de l'acteur [60] ». Il souhaite travailler avec un acteur qui soit capable de se « dépouiller de son ego et de tout psychologisme [61]». Ainsi, pour reprendre les propos de Claude Régy : « les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes […] et laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes [62]». Et Pedro Kadivar d'ajouter que « le corps dans son devenir-image sur scène, et pour devenir image, se désincarne, se libère de toute identité [63]». En « devenir-image », l'acteur doit être en phase d'acceptation permanente que les forces imaginatives venant du public le traversent. Il se doit d'accepter d'être le support de projection des affabulations de chaque spectateur. Et ainsi, « le corps qui se meut sur scène est alors peut-être la statue d'ivoire de Pygmalion qui […] semble avoir pris force et vie [64]».

3.1.3. Disparaître

« L'exposition du corps [et même la sur-exposition, pourrait-on dire,] signifie son abandon […] à l'immédiateté du regard [du spectateur] qui lui est adressé [65].» Le spectateur devient le témoin qui fait exister le corps de l'acteur. Car ce qui *est représenté* sur scène, l'est avant tout dans l'interprétation de ce que chacun des membres du public choisit de faire de ce corps qui se meut devant lui, dans un extrême ralenti. Ainsi, ce corps qui semble renaître à chaque seconde se propose d'être l'intermédiaire charnel entre ce que le spectateur perçoit et ce qu'il imagine. La frontière entre perception et imagination est ébranlée. Selon Pedro Kadivar, le point limite de la représentation du corps serait son exposition même, et donc son abandon au regard de l'autre. Ce consentement à se laisser exister à travers le regard d'autrui, est une des constituantes de ce que Claude Régy qualifie de « non-représentation ». Ce terme a sans

---

58 Alain Neddam, « Travailler avec Claude Régy », débat animé par Georges Banu, *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales n°43*, *Académie expérimentale des Théâtres,*Bruxelles, 1993, p.10.
59 Alain Neddam, *ibidem*
60 Claude Degliame, « Travailler avec Claude Régy », *ibidem,* p.9.
61 Vincent Brayer, *Voyage dans les esthétiques..., op.cit.,* p.13.
62 Claude Régy, *Espaces perdus,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998, p.68.
63 Pedro Kadivar*, art.cit.,* p. 42.
64 *Ibid.,* p. 42.
65 *Ibid.,* p. 44.

doute trouvé naissance dans le caractère subversif inhérent à l'esthétique théâtrale du metteur en scène. Il déclare qu'« à partir du moment où ce sont les mots qui transportent les images et les sensations, et les transmettent à ceux qui écoutent et qui regardent, il n'y a plus vraiment besoin de représentation. La représentation principale est de l'ordre de l'imaginaire, elle est provoquée par le texte - et par le travail de l'acteur[…] [66]». La notion de non-représentation est donc précisément une "non-représentation de ce qui pourrait être signifié", relevant d'un théâtre qui se construit en marge de ce qui tend à n'être qu'une « manifestation "tapageuse" et réductrice [67]» de la multiplicité des interprétations que véhicule un mot, un texte. Claude Régy écrit d'ailleurs un "mini-manifeste" à ce sujet, dans *Espaces Perdus* :

> *En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de représentation, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet fini, un objet terminé considéré comme « beau » et proposé à leur admiration.* [68]

Cette notion de non-représentation se détache notamment du "spectacle" en ce qu'elle tend à s'éloigner, entre autre, du « mythe de l'incarnation [69] » du personnage de théâtre. Chez Régy, le corps de l'acteur n'est-il pas davantage une affaire de chair que de psychologie des personnages ? Il dit lui-même à propos des acteurs qu'ils « n'incarnent pas des personnages. […] L'incarnation a quelque chose d'insultant où les acteurs s'imposent comme l'objet fini de ce qui doit rester infini [70] ». En effet, il est difficile d'imaginer dans l'absolu qu'un acteur puisse livrer un infini que lui-même ne peut posséder, autrement qu'en se laissant saisir par celui-ci. Le metteur en scène ajoute que « l'acteur ne doit pas incarner un personnage dans un décor ; au contraire, il doit trouver la dimension où il n'est pas ce personnage, c'est un vide infini. Et pour lui-même il doit à la fois être et ne pas être [71] ».

---

66 Claude Régy, « J'ai été happé par l'imaginaire », entretient avec Fabienne Darge, *Le Monde*, France, 3/10/2012.
67 Claude Régy , *Espaces perdus, op.cit.,*p.91.
68 Claude Régy, *ibidem*, p.114.
69 Pedro Kadivar, *art.cit.,* p. 42.
70 Claude Régy, *Espaces perdus, op.cit*, p. 109
71 Claude Régy, *ibidem,* p. 131

3.1.4. De l'anonymat

Quand Kadivar dit que « l'incarnation passe outre à la question de la représentation du corps [72] », il met en exergue le fait que le corps incarné l'est par la volonté du spectateur et non celle de l'acteur lui-même. Ainsi, le corps en scène « devient obstacle et événement pour le regard qui vient le déchiffrer [73] », et accède alors à ce qu'il y a « au-delà de l'hystérie et des conventions qui l'enfermaient dans un personnage [74] ». Si Yann Boudaud a recours à la parole, Olivier Bonnefoy et Nichan Moumdjian,(les présences muettes qui apparaissent dans la deuxième moitié de la représentation) ne disposent que de leur corps, et pour ainsi dire : il n'en disposent justement pas, si le propre de l'acteur est d' « être et ne pas être à la fois » ! Pour que l'acteur parvienne à un état de présence au cours duquel il serait essentiellement « silhouette qui marche et qui respire sous le regard d'un public [,] le metteur en scène doit insuffler de la mort au corps vivant afin qu'il se situe au seuil de toute identification [75] ». Là encore, on retrouve l'idée du seuil, de l'entre-deux mondes. Autrement dit, l'acteur se doit d'être au seuil de l'anonymat, d' « être et ne pas être » à la fois, de laisser son propre corps exister à travers « toute une réalité d'image » , propre à chaque instant et à chaque spectateur qui participent de la représentation.

L'anonymat : voilà encore une donnée qui caractérise bien la volonté qu'a Claude Régy de s'éloigner d'une industrie du spectacle, en éradiquant la notion de personnage non seulement sur le plateau, mais aussi à ce qui attrait au métier de comédien. Et c'est d'ailleurs en cela, entre autres choses, que l'on peut rapprocher l'esthétique théâtrale “régyienne“ de celle du mouvement symboliste. Il est important de noter que le terme « esthétique », ici, ne renvoie pas seulement à l'espace et au décor, mais qu'il convoque à travers la pensée symboliste le corps et le jeu de l'acteur. L'acteur étant lui-même un élément scénique vivant. Ce rapprochement entre la pensée symboliste et celle de Claude Régy n'est pas une découverte. Georges Banu et Nathalie Dauby le qualifient de « symboliste radical [76] ». Plus récemment encore, Vincent Brayer établit de nombreuses correspondances entre la scène symboliste — regroupée, notamment, autour d'Adolphe

[72] Pedro Kadivar, *art.cit.,* p. 42
[73] *Ibidem*
[74] *Ibidem*
[75] *Ibidem*
[76] Georges Banu / Nathalie Dauby, « L'épreuve de l'ombre », *De la nuit symboliste à la nuit sacrée*, in Marie-Madeleine Mervant-Roux (sous la direction de) *Claude Régy*, *Les voies de la création théâtrale n°23*, CNRS,Paris, 2008, p.323.

Appia, Edward Gordon Craig, Maurice Maetrerlinck et Pierre Quillard — et la quête d'un théâtre « aux antipodes du divertissement qui, selon [Claude Régy] ne commence qu'en s'éloignant du spectacle [77] ».

Pour éviter une opposition primaire et trop réductrice entre le théâtre que propose Régy et ce qui rassemble tout le reste du spectacle vivant, on en restera à la position de départ du mouvement symboliste, qui s'affirmait en réaction au mouvement naturaliste de la fin du XIXè siècle. Gordon Craig relevait les motivations du théâtre symboliste à se placer contre « cette tendance [qu'a le théâtre naturaliste] à imiter la nature [, ce qui] n'a rien à voir avec l'Art[78] ». Claude Régy, si tant est qu'on puisse le qualifier d'héritier du symbolisme donc, se place bel et bien en travers du chemin entamé par un certain théâtre naturaliste qui relève de « la mise en œuvre du fait particulier [79] ». Alors que le symbolisme, quant à lui, tend vers « le déploiement d'un chant délaissé par les scènes officielles [80] ».

Ce détour par la scène symboliste, pour tenter d'expliquer que « l'exhibition des mots [81] », pour reprendre la formulation de Denis Guénoun, est un des moyens mis en œuvre par cette démarche artistique entamée il y a plus d'un siècle, par une minorité qui, encore aujourd'hui, détonne. « La supermarionnette, c'est le comédien avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y mettent les mortels [82] ». C'est en ces termes qu'Edward Gordon Craig, un des pilliers du mouvement symboliste au théâtre, définit ce qu'il attend de l'acteur. Et Claude Régy d'ajouter :

> *Il faut empêcher l'acteur de prendre la place de l'écrivain, c'est-à-dire de mettre au premier plan le jeu d'acteur avec ses trucs et ses brillants et son efficacité. C'est très difficile de retirer ça à l'acteur car il peut avoir très peur que ça se passe mal […]* [83]

---

77 Alexandre Barry, *Par les abîmes, op.cit.*

78 Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Collection Penser le théâtre, éditions Circé, Belfort, 2004, p.61.

79 Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », Revue d'art dramatique, Tome XXII, Slatkine reprints, Genève, 1971, p. 180-181.

80 Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) Pour un théâtre spectral*, édition Ellug, Grenoble, 2010, p.152.

81 Denis Guenoun, *L'exhibition des mots* (*et autres idées du théâtre et de la philosophie),* édition Circé /Poche, France, 1998.

82 Edward Gordon Craig, *op.cit.*

« Il est donc nécessaire, pour Claude Régy, […] et les symbolistes de conduire l'acteur à un autre endroit de sa personne, d'en faire un passeur de mots, un corps donnant vie au verbe [84] », comme l'a très bien élucidé Brayer.

De quels outils dispose le comédien, une fois sur scène, pour faire qu'extrême lenteur ne bascule pas en engourdissement et mollesse de la parole? Comment échapper à la paralysie que cet alanguissement peut susciter ? La vie cérébrale, cet « espace mental » que le texte et ses silences permettent d'inventer et d'explorer, en est-elle salvatrice ?

3.2. Une parole au bord du silence

3.2.1. Manifeste contre l'efficacité

Le comédien, pour parvenir à exister sur le plateau en tant que présence absente, doit faire un effort sur-humain de concentration de sorte qu'on puisse penser qu'il est capable de ne plus bouger, de s'absenter. Or, le corps humain est continuellement en mouvements, aussi infimes soient-ils. Comme l'étudie Mable Elsworth Todd, dans son livre intitulé *Le corps pensant* [85], il est très difficile de rester debout et immobile :

> *Dans le corps, les forces de pesanteur et d'inertie tendent continuellement à déséquilibrer les différents poids, en même temps qu'il se produit continuellement un effort inverse pour les maintenir en équilibre. [De plus,] essayer de rester immobile n'est pas "naturel" et exige une commande consciente, ce qui demande plus d'énergie que n'importe quel mouvement suivant un schéma inné.*[86]

On peut alors considérer que ce qui permet à l'acteur régyien de se "désincarner", c'est cette quête de l'immobilité, qui est de toute manière impossible à atteindre. Ainsi, cette posture d'alternance permanente entre mouvement et immobilité — qu' Eugenio Barba

---

[83] Claude Régy, propos recueillis par Vincent Brayer et Claire Deutsch lors d'un entretien à Strasbourg, le 24 janvier 2010.

[84] Vincent Brayer, *Voyage dans les esthétiques..., op.cit.,* p.13.

[85] Mabel Elsworth Todd, *Le corps pensant (The Thinking Body),* traduit de l'anglais par Elise Argaud et Denise Luccioni, éd. Contredanse, Bruxelles, septembre 2012.

[86] Mabel Elsworth Todd , *op.cit.,*p. 78-79.

appelle « l'équilibre instable [87] » — constitue une « tension vers l'inatteignable » qui est pour Régy « la posture où on peut travailler, où on peut créer [88] ».

Voici comment Claire Deutsch, jeune comédienne diplômée de la HETSR en 2010, témoigne de la difficulté que peut représenter pour un comédien le fait de ne pas agir et de ne rien dire sur scène : « C'était un effort de retenir ce qui demandait à sortir, de ne pas me laisser entraîner ou paralyser par la peur. Je me suis sentie fragile. J'ai accepté de laisser échapper mon trouble au lieu de vouloir affirmer à tout prix [89].» Par ces quelques lignes elle se fait le porte-parole d'une lutte contre l' « efficacité » de l'acteur. En effet, la visée artistique du metteur en scène rejoignant celle du symbolisme, exige « le retrait du comédien, appelé à se faire l'officiant scrupuleux du texte poétique, le maître de cérémonie de l'épiphanie d'une voix qui n'[est] pas la sienne [90] ». Le retrait du comédien se fait alors au profit de la résonance du texte. Le terme de retrait peut ainsi être entendu comme une "mise à l'écart de toute interprétation". De cette manière, en repli, le comédien n'interprète rien : ni sa présence, ni ses gestes, ni les mots qui lui sont dictés par le texte. Pour tenter de comprendre comment fonctionne cette "mise à l'écart", Paola Didong évoque l'existence d'une certaine passivité du comédien :

> *En tant que sujets passifs, les acteurs dans le spectacle sont en adéquation avec les idées de l'auteur. […] à l'instar des personnages qu'ils se gardent d'incarner, ils mènent une lutte [91] intérieure pour rester vivants dans une zone limitrophe où la force de la vie émergente côtoie l'inertie de la mort. Cette lutte nourrit sans doute la « présence » des acteurs dans la non-action et contribue à leurs devenir-sujets émetteurs d'énergies, évocateurs d'émotions, d'images et pensées.* [92]

Ainsi, le comédien se doit de traverser le texte et l'espace avec "naïveté" pour accéder à une redécouverte de l'origine du langage et du geste. « Lorsqu'on commence à marcher

---

87 Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Energie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Vol.1, traduit de l'italien par Eliane Deschamp-Pria., éd° l'Entretemps, France, 2008, p.18

88 Claude Régy, in Alexandre, Barry, *Par les abîmes*, *op.cit.*

89 Claire Deutsch, *Une traversée d'Ode Maritime : La place du silence,* Mémoire de Bachelor, La Manufacture — HETSR, Lausanne, 2010,p. 7.

90 Mireille Losco-Lena, *op.cit.*, p.156.

91 « Une lutte avec soi-même que les gens voient » : c'est en ces termes que Valérie Dréville a caractérisé le travail sous la direction de Claude Régy, dans un entretien avec Paola Didong, à Paris, le 26 mai 2000.

92 Paola Didong, « Le fruit de l'ascèse – Des acteurs poussés à la création », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (sous la direction de) *Claude Régy*, *op.cit.*, p.179.

dans l'espace, il m'a semblé qu'il ne faut pas bouger ni parler sans chercher d'abord à rencontrer la source de la parole et du geste [93] », dit, par ailleurs Claude Régy.

3.2.2. Vers un retour à l'origine du langage

Dans le théâtre de Régy, est acteur, celui qui s'inscrit dans une tentative éternellement répétée d'un retour à l'origine des mots. Comme si à chaque représentation, l'acteur devait se replonger dans l'instant de sa première lecture du texte, pour permettre au spectateur de se situer à l'endroit de la découverte. Mais, il ne s'agit pas de rejouer ce moment. Au contraire, pour l'acteur, l'enjeu principal est d'oublier qu'il connaît le texte, pour avoir la possibilité de le redécouvrir en même temps que le spectateur. Une citation de Rilke fait d'ailleurs écho à cet état de découverte : « Il n'est pas suffisant d'avoir des souvenirs, il faut pouvoir les oublier ». Jean-Claude Ameisen [94], lors d'un débat-conférence co-dirigé avec Claude Régy sur le thème de la mémoire, fait remarquer que :

> *Quand on lit, on reconstruit de manière hallucinatoire ce qui n'est pas écrit. Chaque chose que le langage évoque, il l'évoque par défaut. Dans « arbre » il y a tout sauf un arbre. […] Ce qu'il y a de tout à fait extraordinaire que vous faites, [Claude Régy,] dans ce travail de mise en scène, qui est de rendre perceptible ce qui manque aux mots […,] n'est-ce pas une façon de nous faire redécouvrir l'extraordinaire étrangeté de ce que nous trouvons banal ? Le langage dont nous croyons qu'il va de soi est déjà quelque chose de tout à fait extraordinaire.*[95]

La redécouverte incessante de chaque syllabe, de chaque mots, au travers du silence dans lequel l'acteur se plonge, invite le spectateur à une autre perception de ce que nous appelons le langage. D'ailleurs le choix du texte de Vesaas participe de cette quête de l'origine de la parole. A un moment du récit, le noyé fait mentio,n de la prése,nce d'un chien aboyant sur la rive. A cet instant, dans l'eau, entre vie et mort, le corps flottant pousse le même cri que celui du chien, comme « [u]ne langue qu'il vient d'apprendre [96]».

---

[93] Claude Régy, *L'ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p.65.

[94] Jean-Claude Ameisen est médecin, immunologiste et chercheur français en biologie. Il est le président du Comité consultatif national d'éthique.

[95] Jean-Claude Ameisen « Au-delà de l'écriture », *Les couleurs de l'oubli,* Entretiens des grands moulins, conférence-débat avec Claude Régy Université Paris Diderot, http://www.univ-paris-diderot.fr/Mediatheque/spip.php?article258.

[96] Tarjei Vesaas, ,« Voguer parmi les miroirs », in *La Barque le soir, op.cit.,* p.89.

Tous ses cris, à lui, n'ont pas existé. Là, voilà le cri ! Quelque chose se met à gargouiller dans son gosier, dans la vase et le goût d'eau, il sursaute en ouvrant la bouche toute grande et se met à aboyer pis qu'il n'en a conscience : - Ouah ouah ouah ! ouah ouah ! [97]

Ce bruit inqualifiable vient fracassé le vide ambiant telle une onde de choc, et reste sans écho : « Sur la rive, silence de mort[98].»

3.2.3. A l'origine : « rien n'est jamais engendré qui ne soit mortel [99].»

Sans repères ni trajectoire, l'acteur régyien survit par un effort presque chaque fois ultime de régénération. Il est ainsi perpétuellement mouvant, et pourtant dans une quasi immobilité apparente. A la fois initiateur des sons des mots, des silences, et immergé dans le vide spatial et mental qui l'entoure, il se métamorphose à un rythme infiniment étiré et si lent, qui, s'il est accepté, parvient à escalader l'impatience que peut susciter une telle lenteur. Toutefois si le spectateur accepte de *se laisser embarquer* à bord de ce "radeau qui étire le temps", il découvre alors un paysage extrêmement vivant. Assistant à la naissance des sons et des images véhiculés par le corps et la voix du comédien — qui lui s'est "absenté", le spectateur peut les voir et les sentir se développer au travers de ses sensations physiques et mentales, et les suivre ainsi jusqu'à leur épuisement.

Par ailleurs, Régy se bat pour faire émerger un théâtre d'« une cohabitation constante de la destruction et de la construction [100] ». Ainsi, le *comédien désincarné* propose au spectateur de pénétrer en « un lieu d'interface entre le monde réel et les limbes, une terre en transformation perpétuelle, où toute forme se donne à voir pour s'évanouir aussitôt [101] ».

3.2.4. Le comédien rhapsode ?

Tout comme les symbolistes, Claude Régy dénonce « l'effet représentatif [102] » engendré par le traitement naturaliste du jeu psychologique, et pousse ses acteurs vers

[97] *Ibidem*, p.88.
[98] *Ibidem*, p.89.
[99] Claude Régy, *La Brûlure du monde, op.cit.,* p.23
[100] Claude Régy « Entre la vie et la mort », *Les couleurs de l'oubli,op.cit.*
[101] Vincent Brayer, *Voyage dans les esthétiques ...,op.cit.*, p.25
[102] Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste ..., op.cit.,* p.156.

une « sauvegarde de la polysémie du texte [103] ». Or, s'il existe, dans la veine du théâtre naturaliste, des hommes tels que Constantin Stanislavski, ayant été capables d'élaborer un « système de formation de l'acteur » et d'en rédiger les points essentiels [104], est-il possible de déchiffrer de manière semblable les éléments constitutifs du jeu de l'acteur régyien, dans son rapport à la parole ? Il semble que Paola Didong ait réussi, observant le travail de Claude Régy, à tirer une certaine grammaire caractéristique d'une sur-articulation. Cette sculptrice s'y risque ainsi en des termes techniques, et parvient à une sorte de décryptage de l'usage de la parole par le comédien principal [105] de *La Barque le soir* :

> *Chez Yann Boudaud, on peut discerner un schéma de base dans le débit, lequel consiste à relier les mots et les phrases en les rythmant le moins possible, laissant aux spectateurs tout le temps de contempler chaque mot, mais aucune possibilité de s'arrêter sur une signification particulière. Vers la fin de la phrase, la voix monte souvent vers l'aigu, comme pour la laisser en suspens. Malgré la lenteur, on sent alors un mouvement en avant vers un sens que l'on imagine prêt à venir dans le mot suivant, mais qui reste toujours indéfini. L'acteur semble poser une question sur le texte en même temps qu'il le dit, et il nous la renvoie.* [106]

Si on peut lire ci-dessus une tentative de dégager des façons qu'a Yann Boudaud de traiter le verbe, il serait une atteinte à la démarche artistique dans laquelle il s'inscrit de considérer cette précédente description comme étant "une recette à suivre" du jeu de l'acteur. En effet, plus loin dans son article, Didong tente la même démarche en ce qui concerne la prise de parole de Jean-Quentin Chatelain [107]. Force est de constater le caractère spécifique de la relation qu'entretient chacun de ces deux comédiens avec la parole. Loin de moi l'idée de réduire à une théorisation du jeu de l'acteur cet abîme dans lequel me plonge, en tant que spectatrice, et se plonge Yann Boudaud, à travers le texte de Tarjei Vesaas. Il s'agit plutôt de déterminer de manière plus concrète ce que peut provoquer une telle délectation du ralenti et du silence dans le dialogue acteur/spectateur.

---

[103] Vincent Brayer, *op.cit*, p.16

[104] Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, préface de Jean Vilar, éditions Payot & Rivages, Paris, 2001.

[105] Paoloa Didong décrit ici le rapport au langage de Yann Boudaud perçu durant une représentation de la pièce de David Harrower, *Des couteaux dans les poules,* mise en scène par Claude Régy au Théâtre de Nanterre-Amandiers en 2000.

[106] Paola Didong, « Le fruit de l'ascèse – Des acteurs poussés à la création », in Marie-Madelaine Mervant-Roux (sous la direction de) *Claude Régy , op.cit.*, p.185.

[107] Jean-Quentin Chatelain, était le partenaire de jeu de Valérie Dréville et de Yann Boudaud, pour *Des couteaux dans les poules*

3.2.5. Dialoguer avec les forces du vide

Le statut qui est accordé au langage dans l'esthétique de Régy est dominant. Par cette infinie alternance entre silence et parole, mouvement et immobilité, le spectateur assiste à la création d'une nouvelle façon de dialoguer à travers le vide. Ainsi que déjà évoqué [108], il s'agit pour Claude Régy de travailler avec l'idée d'un échange qui ne soit pas unilatéral, mais qui tienne compte de l'existence et de l'infinité des « forces » en présence véhiculées par le vide qui constitue l'espace, la part d'ombre que contient la lumière, mais aussi à travers la part de manque comprise dans le langage. Ralentir le débit de la parole, c'est créer des espaces, des gouffres, qui laissent le temps à chacun, acteur et spectateur, de percevoir ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas écrit :

> *Par le ralentissement, on devient maître de l'espace et du temps. Ce n'est pas rien. Franchir un espace très lentement c'est l'agrandir. Donc très lentement, on agit sur l'espace et sur le non-bruit, et sur le manque des mots.* [109]

Au même titre que le « devenir-image » du corps du comédien se situe au « point-limite » entre immobilité et mouvement, le « devenir-image » du mot, du verbe, ne serait-il pas tapi dans l'instant de basculement du silence à la parole ? Les propos suivants de Claude Régy peuvent être considérés comme un début de réponse :

> *Pour ne jamais bouger et parler sans que le geste et la parole s'initient à leur source commune et bougent en même temps, il faut ralentir. Il faut passer d'abord par l'impossibilité de parler et donc de bouger. Et en garder quelque chose en parlant et en bougeant.* [110]

Le silence et la parole, qu'on a souvent tort d'opposer, trouveraient alors naissance au même endroit, dans ce vide qui les séparent. Ainsi, la parole ne devrait exister que comme une trace du silence qui la précède. La course contre le silence et le ralenti qu'entame le comédien immobile dans l'espace désencombré, l'emmènerait alors vers une sorte de constante dilatation de ce « point-limite » dont parle Pedro Kadivar. C'est-à dire que l'acteur est chargé de faire exister son corps et sa voix dans des espaces

[108] Cf. *supra,* pp.17-19.
[109] Claude Régy « Au-delà de l'écriture », *Les couleurs de l'oubli, op.cit.*
[110] Claude Régy, *L'ordre des morts,op.cit,* p.65-66

mentaux situés à l'endroit même de ce « point-limite » entre mobilité et fixité, entre parole et non-bruit. Ce « point-limite » étant d'abord créé par le corps-image de l'acteur, puis, sitôt que ce dernier prononce une syllabe, par le mot-image. Régy parle d'ailleurs d' « un même point dans l'être (dont [il] ne peu[t] pas définir la situation) où sans doute la parole naît, où l'écriture naît, et où probablement la sensibilité du geste prend forme [111] ».

La dichotomie qui émane de mes propres déformations d'actrice pourrait alors être située à l'intersection de ces espaces mentaux, ces « espace[s] de l'esprit qui n'[ont] pas de représentation réelle [112] », où mouvement et immobilité sont en alchimie, et où la parole naît du silence. Et Claude Régy d'ajouter :

> *Si l'alchimie marie le feu et l'eau, le théâtre vit d'ombre et de lumière, mais pas en termes opposés, au contraire : le travail c'est de trouver cette seule chose qui est faite d'ombre et de lumière. Il faudrait inventer un nom. Ainsi le mot "être" contient à la fois ce qu'il ne faudrait plus séparer en deux mots : esprit et corps.* [113]

Alors, un « théâtre de la vocalité [114] », serait le moyen de rallier corps et pensée. Claude Régy affirme que « la voix est un geste qui prolonge le corps [115] ». D'ailleurs le texte de Vesaas raconte le retour au langage de l'homme survivant de la noyade par le seul bruit faisant soudain irruption au cœur du silence : un aboiement de chien. Et cet aboiement est vocalisé par Yann Boudaud. Il y va de son être pour extirper cette onomatopée. En effet, ce son est plus un langage corporel qu'intellectuel. Pourtant, on pourrait dire que ce cri est l'essence même du langage: une vibration sonore inouïe qui manifeste un retour au primitif et à l'origine du langage. Avec cet aboiement, Yann Boudaud répond en acte à une interrogation du metteur en scène : « Comment amener les choses à être représentées, en gardant la présence du manque [116] ? ». Le manque étant ici synonyme de l'indicible. Le manque de la pensée est constitutif de cette parole qui naît du silence.

---

[111] *Ibidem,* p.65

[112] Claude Régy, propos recueillis par Vincent Brayer et Claire Deutsch lors d'un entretien à Strasbourg, le 24 janvier 2010.

[113] Claude REGY, *L'ordre des morts, op.cit*., p.81

[114] Mireille LOSCO-LENA, « Le comédien, ombre de lui-même » *La scène symboliste (1890-1896) Pour un théâtre spectral*, édition Ellug, Grenoble, 2010, p.161

[115] Claude REGY, *La Brûlure du monde*, *op.cit.,* p.18.

[116] Claude REGY « Le manque de la pensée», *Les couleurs de l'oubli,* Entretiens des grands moulins , conférence-débat avec Jean-Claude AMEISEN, Université Paris Diderot, http://www.univ-paris-diderot.fr/Mediatheque/spip.php?article253

3.2.6. « Penser le manque »

Lors d'un débat-conférence intitulé « Les couleurs de l'oubli » à l'Université Paris-Diderot, Claude Régy et Jean-Claude Ameisen ont dialogué à partir de cette citation de Maurice Blanchot : « Penser, c'est toujours apprendre à penser le manque qu'est aussi la pensée, et parlant, à préserver ce manque en l'amenant à la parole [117].» Jean-Claude Ameisen, d'un point de vue plus scientifique et philosophique mais qui n'est pas sans faire écho à la recherche artistique de Claude Régy, propose l'analyse suivante de ce que pourrait signifier l'expression « penser le manque » :

> *En parlant il faut préserver la parole de ce manque, qui est intrinsèquement constitutif de la pensée. […] C'est-à-dire qu'une pensée dans laquelle il n'y a plus de vide est une pensée qui n'est plus tout à fait une pensée. Donc une pensée est faite de [cette part de] manque, d'émergences possibles, de changements possibles, de métamorphoses possibles. Elle est toujours en train de se constituer. Et si elle est achevée, si elle est pleine, alors elle n'est plus vivante.[…] Ce manque est un peu comme la part d'oubli dans la mémoire. C'est la part de destruction, d'effacement qui permet l'émergence, la reconstruction. […] Donc ce manque, dont parle Blanchot, c'est peut-être la place de l'autre. Ce qui manque dans la pensée [si on arrive à le préserver en l'amenant à la parole], c'est ce qui peut accueillir l'autre.*[118]

Ainsi, une pensée qui « n'est plus entrain de se constituer » est une pensée « pleine », c'est-à-dire une pensée qui ne laisse aucune place au vide. Or, Ameisen le dit ensuite, une pensée achevée n'est plus une pensée « vivante ». Si on rapproche cette idée de la pensée de Claude Régy, on comprend que le silence, ce vide, ce manque de la pensée, est précisément ce qui permet de garder en vie « la théâtralité inhérente au langage [119]». C'est-à-dire : « toute la masse de ce qu[e l'écrivain] aurait pu écrire, tout ce qui était […] au seuil d'arriver à l'écriture [et] qui est resté dans le non-écrit [120].» La place que laisse ce manque dans la pensée, et qui participe de son existence même, Ameisen la caractérise comme étant « peut-être la place de l'autre ». Donc, ce qui n'est pas encore né de l'écriture n'est pas pour autant inexistant. Au contraire, c'est ce qui tend le plus fort à exister, mais qui ne peut le faire qu'au travers de l'autre : le spectateur.

[117] Citation de Maurice Blanchot
[118] Jean-Claude Ameisen « Entre la vie et la mort », *Les couleurs de l'oubli,op.cit.*
[119] Notion developée par Henri Meschonnic (1932 – 2009) : théoricien du langage, essayiste, traducteur et poète
[120] Claude Régy, « Le théâtre d'entre les mots », propos recueillis par Maïa Bouteillet et Marc Moreigne, *Mouvement* n°6, Paris,1999, p.30.

4. « Voguer parmi les miroirs [121] »

4.1. Mettre en scène : proposer une réécriture par le vide.

On ne peut l'ignorer : mettre en scène est un “geste“. Bien souvent, on parle de “démarche“, de “posture“. Mais le geste de Régy pour *La Barque le soir* est de la même teneur que ce vers quoi il demande à Yann Boudaud de s'aventurer : un geste qui est réduit à son essence. Un geste à la limite de n'en être plus un, et qui nous interroge sur sa nature même. Mervant-Roux parle d' « anti-théâtre », comme on pourrait qualifier les mouvements de Yann Boudaud d' « anti-gestes ». Un geste vide, mais non sans significations :

> *La singularité du travail de Régy consisterait en quelque sorte à mettre en scène le refus de la mise en scène, à créer – grâce aux scénographes, bien aussi importants chez lui que les auteurs – l'espace théâtral de son anti-théâtre organisé autour de l'écriture – et qualifié d'« anti-théâtre » du fait qu'il s'organise ainsi.* [122]

« Le « style » de Claude Régy n'est pas dans les spectacles, il est dans le mouvement de leur préparation, une certaine façon de lutter avec l'ange du spectaculaire [123].» Ainsi, on comprend qu'il ne s'érige pas lui-même en metteur en scène, mais qu'il se fait le collaborateur du travail de l'acteur et des scénographes pour que la chose à regarder ne lui appartienne plus. D'ailleurs, le metteur en scène assiste à chacune des représentations : une fois le temps des répétitions écoulé, il se place lui-même du côté du spectateur, puisque « [l]a représentation […] est dans la salle [124] ». Une manière de ne pas se placer derrière le spectacle, mais face à la « non-représentation ». Ainsi, il devient spectateur d'un travail auquel il participe différemment à chaque étape. De la découverte d'une écriture (avec les comédiens, scénographes, techniciens de plateau) à la redécouverte du langage (par la mise en marche d'une machinerie imaginative propre à chaque spectateur), Régy fait le pas d'aller de la scène à la salle et brise les remparts de

[121] « Voguer parmi les miroirs », in Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, *op.cit*., pp. 73-95.
[122] Marie-Madeleine Mervant-Roux (sous la direction de), « Avant-propos », in *Claude Régy*, *op.cit*., p.12.
[123] *Ibidem*, p.13
[124] Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. Rencontre avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau au Centre culturel suisse, lundi 17 février 1997 », in DVD-ROM *Le Théâtre de Claude Régy*, ARIAS / CNRS éditions, 2008, p.16.

la représentation, quand vient le temps d'ouvrir au public cette recherche laborieuse et impérissable entamée au cœur du langage.

4.1.1. La figure du spectateur revisitée

> *Il y a peut-être un phénomène étrange, c'est le public – ceux qui sont venus voir et entendre – qui crée lui aussi du silence, mais un silence particulier, un silence qui serait plus que du silence puisqu'il aurait partie liée avec le travail qui se fait ou est en train de se faire, serait en relation avec ce qui arrive ou est en train d'arriver, une sorte d'activité commune de silence. […] Comment un certain palier de silence venant des spectateurs modifie le cours du travail. Le silence peut être aussi un volume ? une masse vivante et nerveuse, vibrante ?* [125]

A partir des propos de Yann Boudaud il est possible d'interroger de façon concrète la place du spectateur dans le spectacle vivant. Et en quoi l'arrivée de celui-ci à un moment donné — car il s'agit bien d'un rendez-vous — bouleverse, et par-là même, rend toute sa légitimité au travail de répétitions entreprit par le comédien et le metteur en scène, en préparation à cet instant T [126].

Le spectateur est celui qui regarde et écoute. C'est aussi celui qui se tait. Ce silence est constitutif de sa condition, en même temps qu'il est une donnée favorable au “bon déroulement“ de la représentation. C'est par le biais de ce silence que le spectateur reçoit et peut se rendre disponible à la vie du “spectacle“. Par le silence, il assiste au spectacle, il assiste le spectacle. Rappelons que pour Ameisen le silence est « la place de l'autre [127] ». Le spectateur est donc cet autre qui se tient en lieu et place du silence. C'est lui qui le fait exister. Alors, que se passe-t-il si celui-ci n'occupe pas la place qui lui est dédiée ? Et en quoi cette question permet de penser le théâtre de Régy ?

Marie-Madeleine Mervant-Roux — partant du principe que l'une des données qui fondent le théâtre est justement la place conventionnelle silencieuse du spectateur —

[125] Yann Boudaud, « Tout commence ailleurs... », *art.cit*., pp. 48-49.

[126] Remarque presque subsidiaire : L'expression « instant T » désigne, en physique et en mathématiques, un laps de temps qui n'est pas mesurable, et qu'on ne peut représenter en une valeur temporelle précise, telles que permettent de le faire les secondes, les minutes et les heures, dans la vie sociale. Ces valeurs temporelles servant aussi à pouvoir communiquer une heure précise de rendez-vous, un rassemblement, c'est donc par ce biais que le théâtre peut commencer...

[127] Jean-Claude Ameisen « Entre la vie et la mort », *Les couleurs de l'oubli, op.cit.*

établie une catégorisation de ce qui peut provoquer le trouble, dans le temps réel de la représentation, quand le spectateur en vient à déroger à cette règle établie du silence de "celui qui voit et entend". Elle répertorie ainsi trois types d'« "accidents" survenants au théâtre du côté du public [128]». Le premier arrive en conséquence de ce qu'on peut qualifier de forces naturelles, parmi lesquelles se trouvent les malaises de types physiques et dans certains cas extrêmes, la mort d'un spectateur, nécessitant une suspension ou un arrêt total de la représentation. Le deuxième serait, selon elle, dû à « l'ignorance des règles régiss[ant] le déroulement du spectacle et variant selon les genres » : ce qui se traduit par un comportement bruyant et gênant, de la part d'un ou plusieurs spectateurs, pour les acteurs et le reste du public. Le troisième type de perturbation — celui sur lequel il fait sens, ici, de s'attarder — « résult[e] de la méconnaissance [de la part du spectateur] des fondements même du théâtre et de la place spécifique qu'[il] y occupe [129] ». Mervant-Roux exemplifie cette catégorie par des « irruptions physiques ou sonores, non joueuses, dans l'aire de jeu [130] », qui sont donc directement adressées au spectacle, non en *catimini* aux autres spectateurs. En présentant ces trois types d'accidents, elle met le doigt sur ce qui trouble réellement le théâtre, ce « qui le fait trembler, […] le hante [et] le questionne sur lui-même [131] ». Parce qu'un spectateur qui a la volonté d'agir expressément sur le déroulement du spectacle, sans y avoir été objectivement invité — comme cela pourrait arriver dans le cadre du « théâtre-forum [132] », spatialement interactif —, est un spectateur qui « ne se demande pas ce qui fonde cette figure [133] » qu'il est lui-même en train d'incarner. C'est un spectateur qui ne sait pas quel rôle il doit jouer en tant que tel, face à un acteur qui prend la parole. On assiste alors à l'effacement de la figure du spectateur : ne se questionnant plus sur la place qui lui est accordée, il devient consommateur passif. Et si tout à coup une brûlante envie de participation émerge en lui, et qu'il n'est pas, de quelque manière que ce soit, aidé à se remettre en question, alors cette fougue peut devenir gênante et déplacée si elle est portée au grand jour : c'est-à-dire, si elle devient publique.

---

[128] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté », *Agôn* [En ligne], La Rupture, N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 05/01/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076 .

[129] *Ibidem*

[130] *Ibidem*

[131] *Ibidem*

[132] Le « théâtre-forum » est né de la pratique théâtrale d'Augusto Boal. Certaines formes de théâtre se retrouvent proche de celui-ci. On peut citer, notament Oscar Gomez Mata, avec *Psychodrame 3* (Cie l'Alakran, Théâtre St Gervais, Genève, novembre-décembre 2012), qui invite le spectateur à venir s'exprimer sur scène, de telle façon que le spectacle n'est plus un spectacle à regarder mais à créer par le spectateur lui-même, qui se déplace pour effectuer toutes sortes d'actions proposées sur scène.

[133] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté », *art.cit.*

Je crois que c'est précisément à l'endroit de cette faille que Claude Régy s'est retrouvé un jour [134], et a commencé, de manière empirique, à travailler. En effet, je ne pense pas que ce soit une erreur d'affirmer que les outils, autant techniques qu'humains, dont le metteur en scène fait usage, convergent tous vers ce point sans lequel le théâtre ne pourrait pas exister : le spectateur. Il situe sa recherche à la limite de ce qui constitue le rôle du spectateur au théâtre. Limite car élément inter-dépendant de la vie de toute représentation : c'est bien lui qui se représente quelque chose en ce qu'il voit et entend des émanations de l'acteur sur scène.

Ainsi, Régy se place de la même manière, dans son approche du théâtre, que se doivent de le faire acteur et spectateur comme condition *sine qua none* à l'existence même du théâtre : « à la limite de ». La convention qui impose le silence au spectateur profite dans sa relation à l'acteur. C'est d'ailleurs à travers elle que le théâtre peut avoir lieu. Mais ici, le silence n'est pas uniquement constitutif de la tâche du spectateur. L'espace élaboré, ainsi que l'endroit de travail du comédien, incitent à un partage de ce silence entre le plateau et le gradin. Le relief de l'espace de représentation — qui ne se limite donc pas à l'espace scénique, mais englobe bien aussi les spectateurs — est animé d'un même vide sonore, se propageant ainsi à travers l'espace, la lumière, les esprits et les corps. Spectateur et acteur se rejoignent en un silence de tous les possibles.

4.1.2. « Le spectateur et son ombre [135] »

Elie Konigson, établit l'espace de jeu comme un « intermédiaire entre l'espace familier de la ville et l'espace lointain, inconnu [136] ». La « fonction dramatique » est alors déterminante de la convergence entre « l'irréel absolu de la scène et le réel absolu du spectateur, [conditionné par la] “structuration sociale du temps“ [137] », dans un même espace de représentation. Et l'historien d'ajouter : « Dans ce système de type relationnel, le spectateur n'est pas tant là pour voir et entendre que pour représenter : il a un statut

[134] Dès sa première collaboration avec Marguerite Duras, pour la mise en scène de *l'Amante Anglaise,* Théâtre national de Chaillot, 1968. *cf.* Annexe 7.5.
[135] Elie Konigson, « Le spectateur et son ombre », in *Le corps en jeu,* études et témoignages réunis et présentés par Odette Aslan, CNRS éditions, Paris, 1993, p.184.
[136] Elie Konigson, « Diviser pour jouer », *Les Cahiers de la Comédie-Française* n°11, P.O.L, Paris,1994, pp.42-49.
[137] Marie-Madeleine Mervant Roux, « Un espace accidenté », *op.cit.*

comparable à celui de l'acteur [138] ». De la même façon qu'a l'acteur d'amener un monde invisible sur scène en tant que messager d'une écriture, le spectateur, « happé par [cet] imaginaire [139] », est lui aussi l'intermédiaire entre « un temps tantôt fabuleux, tantôt familier ». Konigson qualifie le spectateur d' « enmédiateur » parce qu'il « agit » en qualité d'intermédiaire « de la cité à la scène, mais aussi dans le sens inverse, entre la scène et la cité». En cela, Mervant-Roux le rejoint :

> *De ceux qui arrivent du dehors. Il s'agit ici de réhabiliter, à côté des définitions les plus médiatisées du spectateur contemporain, faisant de lui un joueur ou un interacteur intégré à un événement théâtral qui ne comporte plus de drame, la figure du veilleur-songeur apparemment inactif et solitaire, en réalité le meilleur médiateur qui soit entre les scènes et les réseaux qui renouvellent le social.* [140]

Le spectateur, surnommé ainsi « veilleur-songeur », est alors pleinement enclin à jouer son rôle de « messager », même de *passager,* puisqu'il est entraîné par le courant dans lequel le comédien vogue également, au fil des mots. Mais le terme de *passager* infère aussi au spectateur le rôle de *passeur* de sa propre expérience de la représentation, vers la cité. Comme ce qu'il reste de cette « non-représentation » ne peut pas se traduire en des termes descriptifs, étant donné la l'absence matérielle de décor, le spectateur-médiateur devra faire appel à « des souvenirs partiels, des formes de composition, des thématiques, des bribes de visions, deux, trois phrases mémorisées [141]» pour délivrer à ceux qui n'étaient pas présents, ce qui constitue le “spectacle“ : c'est-à-dire, justement ce qui est resté à l’esprit. Le « renouvellement du social » peut donc passer par cette circulation de l'esprit, dont parle Régy, dans *La Brûlure du monde* :

> *J'ai toujours travaillé avec cette idée qu'on atteignait des gens au-delà des gens qui sont matériellement là, et cela par l'intermédiaire justement des gens qui sont là. C'est peut-être une folie mais en même temps je sens que c'est vrai. Je sens que ça existe. De toute façon la circulation de l'esprit est plus durable que la circulation du sang.* [142]

---

138 Elie Konigson, « Le spectateur et son ombre », in *Le corps en jeu, op.cit.,* p.184.

139 Claude Régy, « J'ai été happé par l'imaginaire », *art.cit.*

140 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie,* L’Harmattan, coll. Univers théâtral, Paris, 2006, 4ème de couverture.

141 Ce sont ici les mots de Mervant-Roux témoignant de *Melancholia-Théâtre*, de Jon Fosse mis en scène par Claude Régy, avec Yann Boudaud et Jean-Louis Coulloc'h. Spectacle crée en 2001 au Théâtre Nationale de la Colline, Paris. Dominique Bruguière (Création lumières), Philippe Cachia (Création son), Daniel Jeanneteau (Scénographie), György Kurtag (Musique), Isabelle Perillat (Création costumes)

142 Claude Régy, *La Brûlure du monde*, *op.cit.*, 4è de couverture.

Au-delà des limites de l'architecture, de l'enceinte de la salle de théâtre, l'instant vécu par le spectateur existe aussi en témoignages, en paroles. Mais surtout, outre ce qui suscite chez le spectateur une activité soudaine et momentanée de la circulation du sang, le théâtre de Régy croit en l'existence et en la durabilité d'un instant, dans un temps qui dépasse l'instant lui-même. Cette notion de “passager-passeur“ est à considérer donc, sous un angle temporel. Elle fait référence à la pérennité de l'instant théâtral, qui ne peut exister qu'au travers des êtres en présence (puisque Claude Régy refuse d'utiliser les supports technologiques à notre disposition pour ce faire). Ainsi ce qui a lieu durant la représentation est atteignable hors du temps effectif de celle-ci, « par l'intermédiaire justement des gens qui sont-là [143]».

4.1.3. De la passivité créatrice

> *Pour le spectateur réel, présent, ce rapport d'alliance au spectacle devient un rapport choisi, de participation ; il ne s'agit plus de juger, de recevoir, mais d'entrer dans le rapprochement, dans le jeu des forces en présence. C'est cependant une participation passive, et non une "intégration" du spectateur dans le spectacle.* [144]

C'est ainsi qu'Eric Vautrin place le spectateur dans un « rapport [choisi] d'alliance au spectacle ». Le spectateur fait un choix, il est donc actif et se positionne en fonction de se qui se passe dans l'aire de jeu. Toutefois, Eric Vautrin note qu'il s'agit d'une « participation passive », en ce qu'elle n'est pas visible de l'extérieure (au-delà des signes physiques pouvant trahir un certain ennui ou, au contraire une certaine implication). En apparence il n'y a, dans le gradin, que des corps inactifs et immobiles, qui écoutent et regardent.

En tant que spectatrice de *La Barque le soir*, mon expérience a été de l'ordre du songe. Je me reconnais d'ailleurs assez bien dans les propos de Vincent Brayer, qui voit dans la démarche du metteur en scène, une tentative pour « rendre à la représentation la texture du rêve, avec ses volutes d'espace, ses êtres polymorphes, ses mots-images et ses temporalités distendues. Un rêve qui vient chatouiller l'esprit inconscient de chacun

[143] *Ibidem.*
[144] Eric Vautrin, « Pas du spectacle la chevauchée, ou inventer le verre », in Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Claude Régy*, *op.cit.*, p.92.

des spectateurs [145]». En effet, j'ai reçu chaque instant, chaque silence, chaque geste et chaque mot comme des espaces d'ouverture vers le puits sans fond de mon imagination. Pour ainsi dire j'ai presque "rêvé" *La Barque le soir*. Sans ma participation, aussi imaginative fût-elle, cette représentation n'aurait donc pas eu lieu, puisqu'elle a existé dans le rêve que chacun des participants en a fait.

Relayée par un certain nombre de chercheurs attentifs à la démarche du metteur en scène, la notion de "spectateur-rêveur" est récurrente dans les études entreprises sur le théâtre de Régy. Chantal Guinebault-Szlamowicz parle des « effets synesthésiques (la vision devenant sensation auditive, le son semblant pouvoir être touché) [146] » que peut avoir sur le spectateur, le travail effectué sur l'espace, la lumière, le son et le silence. Ces effets se traduiraient par un « trouble dans lequel ce travail plonge le spectateur », favorisant une « "conversion du regard" : un voir qui va au-delà de la fonction visuelle ». Ce "voir" peut être apparenté au domaine du rêve, de l'état hypnotique dans lequel peut se retrouver le spectateur. Mervant-Roux évoque « [u]n quasi sommeil de la salle [147] ». Mais elle note ensuite le fait que celui-ci peut « cacher une importante activité, qui s'épanouirait plus tard et dont certains signes, déjà, [sont] lisibles [148] ». Ses propos entrent totalement en résonance avec ceux de Claude Régy qui témoigne d'une volonté de faire des spectacles où l'on puisse « réinventer la pièce » en même temps que ceux qui y ont travaillé (acteur, metteur en scène, scénographes, techniciens...). Il ajoute que « c'est un travail actif, fatigant, […] un travail de création [149] ». On peut penser alors à ce que propose le théâtre-forum qui intègre le spectateur physiquement dans l'aire de jeu. C'est un moyen sans doute incontestable de le rendre actif, de faire en sorte qu'il participe du spectacle. C'est un « style » de théâtre qui est à l'opposé de celui de Régy, qui lui, propose au spectateur de rêver la représentation assis confortablement dans son fauteuil de théâtre. Mais passivité corporelle ne rime pas forcément avec détachement et inertie ou arrêt de l'activité de la pensée. Mervant-Roux fait d'ailleurs remarquer, convoquant les travaux de Donald Kaplan :

---

[145] Vincent Brayer, *Voyage dans les esthétiques..., op.cit.,* p.35.

[146] Chantal Guinebault-Szlamowicz, « A la recherche d'un espace mental », in Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Claude Régy, op.cit.,* p. 49.

[147] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur..., op.cit.,* p.192.

[148] *Ibidem.*

[149] Claude Régy, « Interroger Claude Régy », in Jean-Pierre Thibaudat (Séance animée par), *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable,* in *Alternatives théâtrales n°43*, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 1993, p.30.

[…] Dans le débat alors très vif sur l'ensommeillement du public, […]R. Schechner […] pense qu'il est flagrant et doit être cassé par une mise en mouvement physique, avec à terme l'effacement de la limite entre la salle et l'aire de jeu. A ce projet, D.Kaplan, oppose la conviction que la restructuration perceptive constitue en elle-même une source irremplaçable d'expérience et qu'elle est entièrement subordonnée à la situation d'inactivité totale du spectateur : « L'idée selon laquelle un système moteur passif aboutit à une expérience lacunaire est un mythe ; en provoquant l'action, on supprime la possibilité de la perception. Or […] c'est la perception, non l'action, qui façonne l'expérience ». [150]

4.1.4. Des échos dans le corps

Le chemin vers un « théâtre mental » apparaît. Mais, de même que « la perception façonne l'expérience » mentale, et bien que le spectateur soit embarqué dans un « système moteur passif », l'expérience peut devenir physique. Pour Régy, il faut, avec la place immense donnée au silence et à la rêverie, « laisser les gens — lecteurs, auditeurs — écouter les échos qui tombent en eux et résonnent dans leur corps [151] ».

Je voudrais tenter de déchiffrer, ici, un ressenti personnel et physique dont j'ai fait l'expérience pendant la représentation de *La Barque le soir*, à laquelle j'ai assisté. Assise sur le banc de spectateurs, faisant face à ce corps fantomatique livré par Yann Boudaud, j'étais comme abandonnée aux flux nerveux qui abondaient en moi. Je recevais littéralement les échos d'un langage souterrain, que la voix du comédien allait chercher outre-tombe, arrachant ainsi chaque syllabe au silence qui la précédait. L'état de lenteur extrême dans lequel il déversait chaque membre de son corps communiquait avec moi à la façon d'un miroir. Je réagissait physiquement : par les muscles et les nerfs, se manifestaient tensions et relâchements. Spectatrice de l'image-corps qui se mouvait devant moi, j'ai été comme aspirée par elle, me trouvant sous l'emprise de mon propre rêve. J'étais devenue ce corps lent et presque invisible qui était face à moi. J'existais là où le comédien s'était absenté.

[150] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les distances du regard : le déclinaison des points de vue », in *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur,* éd° CNRS, Paris, 1998, p.51.
[151] Claude Régy, *La Brûlure du monde*, *op.cit.*, p.38.

4.2. Les miroirs : « foyers pour l'imagination [152]»

4.2.1. Entre « un présent haché » et « l'évidence de certains cauchemars [153]»

Le dialogue entre spectateur et acteur a donc bien été établi : mon esprit et mon corps prenaient force et vie dans un rapport d'échange avec ceux du comédien, au fur et à mesure que l'on s'enfonçait dans le temps caverneux de la représentation de *La Barque le soir*. Je me suis immergée et égarée parmi les méandres de la redécouverte d'un langage atonique, rescapé d'une réalité trop longtemps discursive. J'ai accepté de laisser derrière moi le réel de la cité. Cependant je ne l'oubliai pas totalement : la temporalité distendue d'un tel théâtre ne peut que mieux faire resurgir l'agitation citadine. C'est alors qu'en prise à un tel choc des temporalités, une nécessité nouvelle est apparue : créer ma propre temporalité, celle qui me permette de recevoir et d'être mue par la lenteur qui prenait corps face à moi. C'est bien effectivement ce point de contact avec le réel qui a permis à la spectatrice que j'ai été de « créer son œuvre [154] ». Le dérangement des habitudes et des perceptions, que Régy tente de faire apparaître, tient donc également de l'inscription de la représentation dans un certain rapport au temps. Le spectateur, oscille entre sa propre imagination et la sensation déroutante que peut provoquer un retour au concret, au réel de la salle de spectacle. Ainsi, il peut se sentir concerné à la fois dans ce qu'il *rêve* dans le silence des mots, mais aussi par ces « effets de réel [155] », qui convoquent avec eux la réalité de ce qu'implique l'événement qu'on nomme *théâtre*, ce qui *fait théâtre* : « se regrouper dans un lieu précis sous le motif de participer à un événement [156] ».

A plusieurs reprises, le spectateur est victime d'effets de réel, surgissant comme les failles d'un imaginaire se construisant au fil du temps de la représentation. Ce sont des incursions directes de la ville à la salle, des piqûres de réel qui permettent d'éviter de

---

[152] Claude Régy citant Heiner Müller, « Il faudrait supprimer Avignon », (propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat), *Libération,* 5 juillet 2001.

[153] Bernard Dort, à propos d'une représentation de *Mutter Courage*, pendant la tournée du Berliner Ensemble à Paris en 1954. « Du passé dans le présent ou le diamant de jade », in *Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue*, P.O.L, Paris, 1995.

[154] Claude Régy, « Le spectateur doit créer son œuvre », propos recueillis par René Solis, *Libération*, 8/10/1999, http://www.liberation.fr/culture/0101294950-le-spectateur-doit-creer-son-oeuvre-claude-regy-se-revendique-aux-antipodes-de-l-art-utile.

[155] Ce terme d' « effet de réel » est né de l'analyse de l'écriture de Zola, puis plus tard, sur les plateaux de théâtre, ce qui constitue un jeu avec le présent concret de la scène : « Je suis sur scène, vous me regardez, qu'est-ce que cela produit comme effet ? ». Cela interroge de manière directe le dispositif même de la représentation théâtrale.

[156] Christiant Biet et Christophe Triau, « Introduction », *Qu'est-ce que le théâtre ?, op.cit.,* p. 7.

tomber dans le sommeil total. A certains moments, qui paraîtront limpides pour certains, et plus incertains pour d'autres, le texte arrive en écho à la situation dans laquelle se trouve le spectateur, face à cet homme mi-mort, mi-vivant faisant le récit de sa noyade.

D'après le souvenir que j'en ai, voici quelques unes des analogies ayant attiré mon attention. Quelques instants après que le comédien ait commencé à prendre la parole, l'étrange sentiment d'être concerné transparaît dans ses mots : « Le visage est déformé maintenant. Tordu et peu ressemblant [157] ». En effet, la lumière éblouissante qui se réverbère sur le visage du comédien évoque la même déformation que celle dont il est question dans le texte, qui relève de la fiction. On peut aisément s'imaginer le reflet de ce masque dans l'eau, défiguré par les remous du fleuve, comme au travers d'un miroir déformant, puisque c'est quasiment l'ilmage qui est sur scène. Plus loin, Vesaas écrit : « L'égarement a commencé. Dans peu de temps, l'image se mettra à flotter. Se mettra à aspirer, à lier, à intervertir [158] ». On ne peut ignorer ici les correspondances flagrantes entre la poésie du texte et celle de l'instant théâtral. On pourrait d'ailleurs penser à une sorte d'hypnose durant laquelle le texte prononcé par l'hypnotiseur est l'exact reflet du voyage intérieur effectué par celui qui est sous l'emprise d'un tel magnétisme. Il est donc aisé pour le spectateur d'avoir la sensation d'être en totale cohésion avec ce qui se passe sur scène. Mais cela ne relève pas tout à fait de ce qu'on a coutume d'appeler l'*identification* : cette manière que peut avoir la fiction d'imiter les comportements humains, s'apparente davantage à une pratique “psychologisante“ qui requiert la présence de personnages. Or, l'identification qui opère ici agit comme un facteur permettant au spectateur de « réinventer la pièce » et passe outre la simple reconnaissance d'un comportement psychologique typé et social. L'extrait mis en scène par Régy (qui ne représente en fait qu'une partie de l'oeuvre de Trajei Vesaas) est d'ailleurs écrit à la troisième personne du singulier (bien que quelques phrases à la première personne du singulier apparaissent au fil du texte). Dans son adaptation, le metteur en scène aurait très bien pu réécrire le discours de ce noyé à la première personne, comme le sont écrits la plupart des monologues de théâtre. Cependant, il a fait le choix de conserver la traduction originale. Au delà du soucis de rester fidèle au texte, on peut déceler celui de repousser encore plus loin les limites du dispositif même que

[157] Tarjei Vesaas, « Voguer parmi les miroirs », *La Barque le soir, op.cit.,* p.73.
[158] *Ibidem,* p.74 .

suscite la représentation : ce qui a lieu ici et maintenant, et ce à quoi il est primordial que le spectateur s'identifie, c'est l'événement. L'enjeu pour le comédien, n'est donc pas seulement d'embarquer le spectateur dans un monde imaginaire, mais aussi de le pousser à se questionner sur la place qu'il occupe. Or, de même que la lumière, le texte ne vise pas. Le détour favorisé par l'emploi du « il » au lieu du « je », laisse au spectateur la liberté de choisir ce sur quoi il souhaite porté son attention. Et Tarjei Vesaas d'écrire : « S'il voit quelque chose, c'est dans sa propre imagination [159]». « Personne pour voir depuis les rives qu'il y a quelque chose d'inhabituel qui flotte. Pas si sûr que ça. Il y a quelqu'un pour voir tout de même. » : cet effet de réel est criant. Il vise directement la place de "voyeur" qu'occupe le spectateur. Alors que « [s]es pensées s'enlacent pour former un chaos sans espoir [160]», et que « des images sauvages [se] déploient [161]» en lui et dans le néant d'un « espace aux confins oubliés [162]», le spectateur est, à tout moment, convoqué par ce réel dont il est le « gardien », et sans lequel cet événement n'aurait pas lieu. Plus que de pouvoir s'identifier, le spectateur est concerné. Il peut aussi bien être ce « quelqu'un pour voir », que ce « il » qui manque de se noyer.

4.2.2. Acteur et spectateur : l'effet d'un miroir déformant

En plus des correspondances que le spectateur peut repérer dans ce qui est donné à entendre du texte, l'image corporelle livrée par le comédien participe de la création d'un lien étrange avec le réel. L'image se déforme se floute, mais le spectateur reconnaît le corps de l'autre. Bien que ce dernier soit nimbé d'une lumière qui le rend méconnaissable, il n'en reste pas moins vivant et humain. Le spectateur peut s'identifier à ce corps ébranlé par des gestes d'une lenteur singulière et inhabituelle.

Encore une fois, c'est parce qu'il s'inscrit dans une image et un temps atypiques et rend confuse la frontière avec le quotidien, que ce spectateur peut découvrir d'autre repères visuels et temporels.

[159] Ibidem, p.79.
[160] Ibidem, p.76.
[161] Ibidem,p.79.
[162] Vincent Brayer, *Voyage dans les esthétiques...,op.cit.,*p. 28.

3. *La Barque le soir* - photo de répétition Pascal Victor / ArtComArt (de gauche à droite : Nichan Moumdjian, Yann Boudaud, Olivier Bonnefoy)

Puisque le corps qui peine à se tenir debout face au spectateur, semble basculer dans un autre monde, « entre-deux mondes », celui qui regarde a la possibilité de le suivre et ainsi d"être guidé ailleurs. De la même manière qu'il peut s'imaginer être ce noyé, le spectateur peut devenir ce corps, dans lequel il se reflète. L'imagination et l'identification induisent alors un ressenti physique et spatial. La sensation rêvée du spectateur d'*être sur scène* – qui a été la mienne au fil de l'expérience spectaculaire de *La Barque le soir* – n'est donc pas aussi utopique qu'elle peut en avoir l'air.

A ce sujet, Jean-Michel Frodon, dans un numéro des *Cahiers du cinéma*, tente d'analyser le rôle de l'« homo-spectator », pensé par Marie-José Mondzain [163], comme étant « celui qui entre dans l'histoire qu'il est en mesure d'inscrire, de raconter, de partager » *:*

> *« Être en mesure d'inscrire, de raconter, de partager » : la question du pouvoir est ainsi d'emblée au principe de cette approche. Elle est formulée en des termes qui récusent la rupture entre fabricant d'images et*

[163] Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *de la fabrication à la manipulation des images*, Éditions Bayard, Paris 2007.

récepteurs d'images pour inscrire en chacun, ici nommé spectateur, la totalité des enjeux. [164]

Ainsi, une partie des enjeux de la représentation sont inscrits sur le dossier du fauteuil de théâtre sur lequel le spectateur prend place. Une fois le spectateur et le comédien réunis dans un même espace, le jeu peut commencer. Le temps s'étire, les mots font apparaître ce qu'on avait oublié du langage, et ce qu'on voit est de l'ordre du rêve. La fiction apparaît, et laisse place à un autre ordre des choses, une autre possibilité d'affronter le réel. C'est parce que le spectateur est le gardien d'un réel inhérent au rythme de la cité, dans son caractère social et politique, qu'il a le « pouvoir » de s'en éloigner pour un certain moment. Cependant, ce pouvoir étant en sa possession, il peut alors y renoncer. Et c'est précisément ce qui, selon Jacques Rancière, le rend acteur du *drame* :

> *C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut construire un théâtre nouveau, ou plutôt un théâtre rendu à sa vertu originelle, à son essence véritable dont les spectacles qui empruntent ce nom n'offrent qu'une version dégénérée. Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.* [165]

Le spectateur du théâtre de Claude Régy se tiendrait entre évanouissement et contemplation. Entre témoin et traducteur des signes d'un objet « idiome », il constitue en lui-même un paradoxe. Puisqu'il est à la fois actif et inactif, « observateur rationnel [et] être en possession de ses énergies vitales intégrales [166]».

---

[164] Jean-Michel Frodon, « Politique du spectateur », in *Les Cahiers du cinéma*, N°632, mars 2008, Paris, p.66-67.
[165] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Mayenne, 2008, p. 9-10.
[166] Jacques Rancière, *op.cit.,* p. 10.

5. Conclusion

A la fin de la représentation, au moment où brusquement tout s'arrête, la sensation qui envahit l'espace est étrange. On a l'impression que, bien que les lumières redeviennent plus quotidiennes et les gestes plus rapides, la lenteur ambiante persiste à exister. Quelque chose d'ambiant, que l'on ne peut nommer, resiste. Une vision frappante, comme preuve de la persévérance d'un autre temps, est apparue au moment des saluts. Ces trois comédiens ayant vogué sur scène au ralenti, ont retrouvé un rythme à peu près normal, quand la fin a sonné. Cependant, j'ai remarqué qu'après avoir laissé s'exercer le ralenti durant 1h20, le corps de Yann Boudaud était comme engourdi. Sa silhouette était changée. D'une démarche anodine à l'entrée sur le plateau, en passant par une longue station de quasi immobilité, il est arrivé à la fin du spectacle, dans un corps comme paralysé et sculpté par le récit qu'il venait de raconter. Il était lourd et flottant à la fois. Apparaissait sur lui, comme la trace d'une épreuve traversée avec énormément d'efforts, peut-être celle de la noyade manquée. En tout cas, force est de constater, que pour retrouver son corps social et quotidien il aura sans doute fallu un sas. Un autre seuil de décompression pour un retour à la société. Et il en a été de même pour moi, spectatrice. Le corps engourdi, je suis sorti à la lumière du jour, et la parole me manquait. Tout devenait très soudain, une fois dehors.

Le théâtre serait alors le lieu privilégié où les choses peuvent exister en suspens, où tout « se joue de l'enfermement [167]» : un enfermement spatial : dans une boîte noire sans fenêtres, où le jour est artificiel, et qui pourtant fait exister tout ce qu'il y a au delà des murs; un enfermement conventionnel où les comédiens agissent sur scène et les spectateurs les regardent, assis dans la salle ; un enferment culturel qui oppose les contraires et rend plus difficile encore la possibilité de les faire communiquer. Justement, si le théâtre « mental » de Claude Régy se joue de toutes ces oppositions, ils les interroge plus qu'il ne lutte contre elles.

[167] Claude Régy, « Les états latents du réel », in Françoise Héritier (*et alii*), *Le corps le sens*, Seuil, Paris, 2007 p.170.

Le metteur en scène brûle d'amener acteurs et spectateurs vers un lieu constitué d'ambiguïtés dans lequel ces êtres, d'après la fonction induite par leurs rôles respectifs dans le dispositif conventionnel de la représentation, deviennent capables de recréer ensemble une autre temporalité, à mi-chemin entre le temps de la cité et celui du plateau. A la limite du réel et de la fiction, c'est la création d'un seuil temporel qui permet à l'oeuvre d'exister et de prendre forme sous le regard du spectateur, sa principale destination. Le spectateur est acteur en ce qu'il recrée l'œuvre dans l'instant de la représentation, au seuil d'un autre temps. Et l'acteur devient à son tour spectateur des réactions suscitées par ce qu'il tente de restituer au présent du souvenir d'un travail de répétitions en amont, d'un temps qui a déjà existé.

L'acteur dépend du spectateur par le simple fait qu'il appelle un regard dans lequel se réfléchir. Mais parler du spectateur c'est surtout, pour moi, jeune comédienne, une autre façon de questionner cette place que j"occupe sur scène : celle d'un corps qui fait acte de parole devant une assistance de présences anonymes. Après trois ans d'auto-observation au sein d'une “école-laboratoire“, penser au spectateur comme étant un interlocuteur me permet de ne pas nier le caractère dangereux et impudique inhérent à l'acte de venir sur scène. Exposer son corps et accepter de le soumettre à tous ces regards, tous ces corps, toutes ces pensées qui sont là, regroupées en une *masse*, dans l'ombre, c'est accepter d'exister en laissant l'autre en être le témoin. C'est faire confiance à celle que je décide de devenir sur le plateau, et que les autres décident de faire exister pendant un temps dilaté. Venir sur scène, c'est accepter d'envisager l'évidence du regard de l'autre. Ce regard qui, ne pourra jamais être le mien, sinon comme une astreinte au dédoublement du corps et de la pensée.

6. Bibliographie

Ouvrages/ Essais

VESAAS Tarjei, *La Barque le soir*, traduit du norvégien par Régis Boyer, éditions Corti, Paris, 2012.

REGY Claude, *Espaces perdus,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998.

REGY Claude, *La Brûlure du monde,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2011.

REGY Claude, *L'ordre des morts,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

REGY Claude, *Dans le désordre*, Actes Sud, Arles, 2011.

REGY Claude, *L'état d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.

REGY Claude, *Au delà des larmes*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (sous la direction de), *Claude Régy*, Les Voies de la création théâtrale, vol. 23, CNRS, Paris, 2008.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé,* La fabrique éditions, Mayenne, 2008.

VAN HAESEBROECK Elise, Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Claude Régy, le Groupe Merci et le Théâtre du Radeau, un théâtre apolitiquement politique ,Paris, L'Harmattan, coll. "Univers théâtral", 2011.

Chapitres ou parties d'un ouvrage

REGY Claude, « Les états latents du réel », in HERITIER Françoise [*et alii.*], *Le Corps, le sens*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, Centre Roland-Barthes, Institut de la pensée contemporaine, 2007, pp. 163-192.

LOSCO-LENA Mireille, « Le comédien, ombre de lui-même » *La scène symboliste (1890-1896) Pour un théâtre spectral*, édition Ellug, Grenoble, 2010, pp.151-197.

Articles de périodiques/ journaux

LEPINOIS Gérard, « Tout commence ailleurs... Autour d'*Holocauste* », *Théâtre/Public n°144,* Théâtre de Gennevilliers, Nov-Dec 1998, pp. 47-49.

BANU Georges, « Travailler avec Claude Régy », in *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable, Alternatives théâtrales n°43*, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 1993.

KADIVAR Pedro, « Le temps du corps », *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales n°43*, Académie expérimentale des Théâtres,Bruxelles, 1993.

BOUTEILLET Maïa et MOREIGNE Marc (propos recueillis par), « Claude Régy : le théâtre d'entre les mots », *Mouvement n°6,* Paris, 1999, pp.18-34.

DIDONG Paola, « Le fruit de l'ascèse – Des acteurs poussés à la création », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (sous la direction de) *Claude Régy*, Les Voies de la création théâtrale, vol. 23, CNRS, Paris, 2008.

Dictionnaires

REY Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française,* éditions LE ROBERT, Paris, 2006.

PAVIS Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, préf. Anne Übersfeld, édition revue et corrigée, A. Colin, Paris, 2003.

BARBA Eugenio et SAVARESE Nicola, *L'Energie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Vol.1, traduit de l'italien par Eliane Deschamp-Pria., éd° l'Entretemps, Paris, 2008.

Documents vidéo

BARRY Alexandre, *Par les abîmes*, film documentaire 26' avec Claude Régy. Son : Yves Coméliau, Images : Frédéric Bonnet - Éric Pinatel, Montage : Frédéric Bonnet. Produit par ARTE : P.A BOUTANG –ONLINE PRODUCTIONS -2003, URL : http://www.youtube.com/watch?v=TaXV9eN6VVo (page consultée le 10 avril 2013).

Documents consultés sur internet

VAN HAESEBROECK Elise, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », Loxias, 33, mis en ligne le 15 juin 2011, [en ligne] http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708 (page consultée le 10 avril 2013).

PLANTIN, Marie, La critique de Pariscope,sur le site PREMIERE, [en ligne] http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/La-Barque-le-soir-3370804/%28affichage%29/press (page consultée le 7 janvier 2013).

PRESSNITZER Gil, « Claude Régy, l'éveilleur de silence, l'éveilleur de conscience », propos recueillis après une entrevue avec Claude Régy, au Théâtre Garonne, à Toulouse, le 31 Mars 2011, [en ligne] https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:CzrxmsSXwTYJ:www.espritsnomades.com/sitecinema/regy/clauderegy.pdf+&hl=fr&gl=ch&pid=bl&srcid=ADGEEShKpU44V_lxz9pM7cEAdMAhx1YvS-tU7vQ8ysAL7d1QyCYjoV6DCMxSxpINRyowzFy7jQuzIHXILu63o7fcy9W-ctpeb55SEPyGB8IQmctJESNA8dtQ_oHNIWG0AAN9hFS5UWx&sig=AHIEtbTT5WXtYUQ_uY1uiAXEN59hCkcuOQ, (page consultée le 1er décembre 2012).

Dossier de presse théâtre – Festival d'Automne à Paris 2012, 41ème édition: La Barque le soir, Texte de Tarjei Vesaas traduit par Régis Boyer, mise en scène Claude Régy, 27 septembre- 3 novembre 2012 / Ateliers Berthier, Paris, 17°arr., [enligne] https://docs.google.com/viewer?

a=v&q=cache:SMplv9wVnWcJ:www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/pj/da_la_barque_le_soir.pdf+&hl=fr&gl=ch&pid=bl&srcid=ADGEESibY43hrmsvMmwLPxN_NvCw3hPqZXsVBpG0TOPxjFBTw7Fd3QLprdqa-vA1oqJQYL4TJaYJYjceJiGCN0CTZ-pG9h0pCzhRMa8Fweur1ReGxFUGYqoOHE_pMgpubNMArWyZBxsn&sig=AHIEtbSLbk6Pl_vDyubusTnKPe7mrXgxyg (page consultée le 15 novembre 2012).

Entretiens des grands moulins : Les couleurs de l'oubli, Claude Régy et Jean-Claude Ameisen, Université Paris Diderot , publiée le 23 janvier 2012, [en ligne] http://www.univ-paris-diderot.fr/Mediatheque/spip.php?rubrique79 (page consultée le 17 mars 2013).

REGY Claude, (propos recueillis pas Jean-Pierre Thibaudat), « Il faudrait supprimer Avignon », Libération, 5 juillet 2001, [Lien web] : http://www.liberation.fr/culture/0101379847-il-faudrait-supprimer-avignonCulture

REGY Claude, (propos recueillis par Gilles Amalvi) autour du spectacle Brume de Dieu, 2010, http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Brume-de-Dieu/ensavoirplus/

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Un espace accidenté », *Agôn,* La Rupture n°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 05/01/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076 .

Mémoires

BRAYER Vincent, Voyage dans les esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey, Mémoire de Bachelor, présenté sous la direction de Rita Freda, à La Manufacture — HETSR, à Lausanne, 2010.

DEUTSCH Claire, Une traversée d'Ode Maritime : La place du silence, Mémoire de Bachelor, présenté sous la direction de Rita Freda, à La Manufacture — HETSR, à Lausanne, 2010.

7. Annexes

7.1. Résumé du chapitre « Voguer parmi les miroirs [168]»

Au commencement, un homme est penché au dessus de l'eau d'une rivière. Il se tient debout sur la rive et regarde, à la surface de cette étendue mouvante, son propre reflet confondu dans celui, plus épars du soleil. Ce visage de lui-même se transforme au contact des remous de l'eau et des pépites de lumières gondolantes à la surface. Il glisse dans la vase, comme aspiré par son propre reflet. Son autre lui-même le hèle : « Viens ! », mais « [i]l ne sait pas que c'est sa propre attraction et séduction qu'il subit de la part de cette tête dans l'eau ».

Immergé dans les flots tumultueux, « ses pensées s'enlacent pour former un chaos sans espoir [169]». Il panique durant les premiers instants, cherchant l'air en brassant l'eau. « Demi-mourant [170]», il se tient quand-même debout, « les pieds plantés dans la vase », « alourdi par […] les fripes terrestres dont il s'est vêtu », et oscille telle une algue, « sur le fond vaseux », inconscient et rêveur. Sa conscience l'a quitté, mais quelque chose subsiste en lui, qui le pousse à remonter vers « la surface où il y a de l'air [171]». Il quitte ses « lourdes bottes [172]» sucées par la fange, et bataille contre sa veste dans un effort sauvage grâce auquel il peut quitter les profondeurs. Enfin il respire, « son visage s'occupe seul de trouver de l'air [173]», car son esprit, lui, est ailleurs. « La douce puissance supérieure colossale du courant […] l'entraîne ». Elle le pousse contre un tronc d'arbre flottant à la surface, qu'il reçoit dans le flanc et auquel il s' accroche « convulsivement ». L'homme « à demi-endormi, aspire un air nouveau, vivifiant, et recrache l'eau en toussant. Il dérive doucement, mais sans interruption vers le sud, pendu à son tronc d'arbre, le long des rives désertes [174]». Puis brusquement, « il pousse un cri [175]»: quelque chose l'a piqué, ou mordu, et la douleur le réveille. Il a conscience d'avoir crié. Il continue de voguer, agrippé à son tronc pour ne « pas couler là [176]»,

[168] Tarjei Vesaas, « Voguer parmi les miroirs », in *La Barque le soir, op.cit.*
[169] *Ibidem*, p.75
[170] *Ibidem,* p.79.
[171] *Ibidem,* p.78.
[172] *Ibidem,* p.79.
[173] *Ibidem,* p. 80.
[174] *Ibidem,* p. 81.
[175] *Ibidem,* p. 82.
[176] *Ibidem,* p. 83.

escorté de loin, par quelques corneilles, seuls témoins de sa dérive. Soudain, un chien aboie, et par réflexe, l'homme l'imite, « pis qu'il n'en a conscience [177]». A présent, il est suivi : le chien a rejoint l'escorte depuis la rive et entame un dialogue. Les aboiements de l'homme et du chien se poursuivent jusqu'à ce que le soir tombe. Une fois le soleil descendu, l'homme est à nouveau seul. Les berges sont désertées, et à l'endroit « où l'eau baigne la terre », il échoue enfin, les « pensées toujours paralysées [178]». Perçant le silence, un cri humain cette fois-ci, arrache l'homme à ses rêveries. Il répond en aboyant, « n'arriv[ant] pas à trouver autre chose que le langage du chien [179]», et parvient à extirper le mot « barque », quand un inconnu arrive à la rame pour le secourir.

[177] *Ibidem,* p. 88.
[178] *Ibidem,* p. 92.
[179] *Ibidem,* p. 93.

7.2. « Ce que personne ne sait »

Claude Régy, note d'intention de *La Barque le soir*, janvier 2012.

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.

7.3. France Inter / Studio Théâtre – Laure Adler et Claude Régy

Le 5 octobre 2012 : « Claude Régy, Alain Fraçon et Serge Merlin », retranscription de la première partie de l'émission radio, à propos de *La Barque le soir.*

Laure Adler : *L'histoire d'un homme. On ne sait s'il est vivant ou s'il est mort. Il flotte sur la rivière, il monte , puis il dérive au fil du courant. Est-ce qu'il est déjà un cadavre ? Nul ne le sait. On ne le saura pas à la fin de la représentation. Une chose est sûre : il va vers le sud , comme une conscience blessée. A commencé un moment de théâtre absolument étrange et mystérieux à l'intérieur duquel on ne peut entrer par effraction, tellement notre concentration et notre faculté à la méditation et à l'écoute des mots est requise, et ce même avant de s'asseoir dans cette salle. J'ai eu l'impression que, pour une fois, parce que c'est très rare en tant que spectateur de théâtre, nous cheminions, nous spectateurs, très modestement, avec vous et que ce n'est pas qu'il y ait explicitation supplémentaire du sens, mais c'est qu'il y a un approfondissement, peut-être un dépliement de ce texte de Vesaas, qui se situe entre le registre de la philosophie, de la haute poésie, et aussi de la littérature fondée sur des grands mythes.*

Claude Régy : Oui, je crois que le chemin a été fait par Vesaas. C'est à dire que dans son œuvre, on remarque que son écriture évolue. Il est la recherche de l'écriture, c'est comme s'il ne l'avait jamais trouvée... Là, il s'agit de son dernier livre, donc il est arrivé à une forme d'expression nouvelle. Et je crois qu'il a porté à une plus grande existence le fait auquel il tient beaucoup : c'est que l'écriture laisse de la place vide pour que le lecteur (donc dans notre cas, le spectateur) puisse écrire. Et dans notre cas, pour que le spectateur puisse aussi continuer à […] inventer des images. [Ici] je n'hésite pas à dire que c'est un face à face avec la mort. Et je crois que c'est très important, contrairement à l'opinion générale qui n'aime pas beaucoup parler de la mort. Dans nos civilisations on s'en tient au fait très éloigné, et je crois que c'est très mauvais, […] très faux, et même très nocif. Il est tout à fait important de ne jamais séparer la réflexion sur la vie d'une réflexion sur la mort. Et là, Vesaas arrive à maintenir pendant un temps assez long, dilaté, on peut dire, une sorte d'existence où la vie n'est plus tout à fait présente, mais d'où elle n'a pas disparue […] Elle est à la fois présente et absente. Et c'est cette espèce de climat étrange, où la vie et la mort ne seraient pas opposées, ne seraient pas des

antinomies, mais au contraire, pourraient vivre ensemble, et nous donner une sensation de ce que ce serait, selon Dante : « […] une vie qui ne serait ni vivante, ni morte »

Mais d'après ce que vous nous offrez dans cet espace qu'est le théâtre, c'est une vie qui serait proche du purgatoire. Vous nous restituez, grâce à votre scénographie et la beauté de vos lumières, qu'on interprète quelquefois comme des espèces de forêts profondes, des cathédrales de lumières […], pour s'apercevoir qu'à la fin de la représentation […] nous avons rêvé, et construit des images mentales. Et ce personnage qui s'exprime par ce long monologue est dans un flottement entre la vie et la mort, mais c'est très bienheureux ce qu'il traverse.

Oui, on s'est attaché à ôter le côté funèbre qui est en générale attaché à la mort. Et j'ai travaillé avec Yann Boudaud, qui est l'interprète, en essayant qu'il puisse transmettre une espèce de jouissance. Parce que cette approche de la mort nous embarque dans un voyage.

C'est le cas de le dire puisque la Barque *est un des symboles les plus forts de l'Achéron.*

C'est certain, c'est évident, mais en même temps,Vesaas est très ambiguë : il s'agit d'un noyé et l'arrivée d'une barque peut le sauver. Mais c'est peut être aussi la barque définitive qui l'emmène à l'île des morts. Donc, il faut conserver cette ambiguïté. C'est ça qui est très essentiel. Qu'on ne bascule jamais d'un côté ou de l'autre. C'est pour ça qu'il ne faut pas que le spectateur prenne non plus de décision, dise que le décor représente ça, ou que les sons et les images font penser à ça. C'est justement être enfin dans un domaine incertain, et nous maintenir dans l'incertitude.

Situons la dramaturgie, l'espèce de montée dramatique qui va s'opérer dans ce moment de théâtre qui dure 1h20. D'abord il faut entrer en faisant silence. Ensuite il faut s'asseoir en silence, ensuite il faut attendre que le noir se fasse complètement... Je dis tout cela parce que je pense que c'est très important pour pouvoir être pénétré par ce moment que vous nous offrez en partage. C'est à dire : essayer, nous, de quitter les

vanités du monde, se débarrasser de tous ces bruits qui nous encombrent, y compris quand on va au théâtre. Le théâtre n'est pas forcément une séparation et une possibilité du silence. Mais vous, vous nous faites pratiquer ces différents étapes. […] Et la corporéité de cet interprète va participer de ce voyage. Car ce n'est pas un corps qui parle ce n'est pas une voix qui énonce ; c'est un événement qui se produit sur un plateau ; c'est tout qui raisonne. Tout le corps raisonne, dans tous les mouvements qu'un corps peut effectuer. Ils peuvent porter à l'infini une parole, qui justement est peut-être dans l'approche ou dans le désir de l'approche de la mort.

Oui, à condition que cette approche soit, comme je le disais tout à l'heure, non conventionnelle, c'est à dire qu'on ne pense pas à quelque chose de particulièrement tragique, comme on me l'a reproché – parce que l'obsession de la mort est dans tous mes spectacles avec l'obsession de la folie (qui sont deux choses essentielles).

C'est très doux là, tout est doux, on a envie de mourir presque ; on a envie de mourir comme lui, bercé par ce courant, heurté par les souches de bois, porté à la dérive, comme dans un voyage vers l'infini.

[...] C'est vrai que c'est essentiel de rester dans la perception d'une dualité concomitante. D'habitude on divise, et à partir d'une chose on rejette son contraire. En ce qui concerne la vie et la mort, je crois que les philosophes de l'antiquité l'avaient déjà compris, on ne peut pas du tout faire une réflexion valable à propos de la vie, si on ne fait pas une réflexion à propos de la mort, si on ne met pas les deux en équilibre, et si on ne nourrit pas l'une par l'autre. Et on voit bien ce que donne la vie quand on ne s'investit que dans le vivant, quand on veut oublier et nier la mort, la rejeter. On arrive à un monde économique, c'est-à-dire à un monde de résultat, un monde de finance, un monde de comptabilité, un monde de réussite, qui est d'ailleurs assez développé dans les sociétés contemporaines... Il me semble qu'il se développe de plus en plus. Et c'est donc aussi pour réagir contre cette fausse assurance de la vie, cet examen unique de la vie sans son contre-poids – c'est-à-dire la mort – qui mène la société à des égarements , des aveuglements et des comportements qui frisent le danger, en fait.

Mais là, dans ce texte, la poésie est intimement liée à un sentiment très fort d'apaisement que peut procurer la nature. Il n'y a pas seulement cette rivière, pas

simplement ce corps, ni seulement cette approche de la barque, il y a aussi tous les bruits de la nature. Et on a l'impression d'une sorte d'arche sensorielle, à l'intérieur de laquelle ce personnage – que vous réussissez à nous faire exister, sur le plateau en bois des Ateliers Berthier – donne l'impression qu'il devient une sorte de maître de la nature, parce qu'il se retrouve en coïncidence avec celle-ci. Et par le biais de cette coïncidence et de cette écoute de la nature il va pouvoir être en coïncidence avec lui-même.

Je suis très heureux que vous ayez perçu ça, parce que je crois qu'une donnée essentielle de l'écriture de Vesaas se retrouve dans ses origines : c'est un petit paysan, d'une famille de paysans. Et être paysan en Norvège c'est être avec les escarpements montagneux, avec le froid, et la nuit qui occupe une grande partie du temps. Faire des travaux agricoles est une constante fréquentation de la nature d'une manière très intime et même sensuelle et physique. Et dans toute l'oeuvre de Vesaas […] on retrouve toujours ce contact avec la nature et cette primitivité. Il y a une phrase de lui qui m'a beaucoup touchée : « ce qui est frappant c'est d'observer que les racines s'enterrent elles-mêmes ». Des phrases comme ça sont pleines de sens, mais dépassent le sens ; et ont presque une valeur de compréhension magique ; c'est-à-dire tout à fait au delà de la raison et c'est ce qui m'intéresse dans cette écriture.

Mais pas de la folie, ni de la déraison, mais simplement du « hors-soi ». Être hors de soi pour pouvoir réintégrer son être-même ?...

Oui, il y a des phrases assez folles comme : « ça a beau être de l'eau, c'est plein de feu ». Le mélange de l'eau et du feu a été théorisé par l'alchimie, qui a même parlé de mariage. Mais c'est rare d'entendre quelqu'un qui peut mélanger ça. Comme il dit à un moment [dans le texte] qu' « il ne sait pas très bien s'il monte ou s'il descend », parce qu'en fait c'est la même chose. Alors on se demande s'il était au courant de l'alchimie. Sans doute. En tout cas, il a retrouvé ces secrets qui ne peuvent pas s'exprimer par les moyens habituels du langage ; c'est-à-dire du langage rationnel en tout cas. Il faut trouver un dépassement de ce langage habituel. Et c'est pour ça, je crois, qu'il y a une coïncidence avec la poésie, qui est exactement le dépassement du langage apparent. C'est à dire, tout ce qui fuse d'une phrase et qui n'est pas écrit, et c'est *ça l*'essentiel, et

qui a été, jusqu'à maintenant, mon obsession au théâtre : d'essayer de montrer, de faire toucher cette matière qui n'existe pas, qui est invisible, et que les mots génèrent. Sarraute avait très bien dit ça : « Au delà des mots il y a une matière silencieuse bien plus vaste que les mots », et c'est cette matière silencieuse que j'essaye de montrer, de faire percevoir […]. Je crois à la force d'expression du silence, ce à quoi Vesaas croyait aussi. Le silence n'est pas un arrêt du langage, c'est un langage en soi. Il est beaucoup plus apte, que la parole écrite, à nous faire comprendre des choses qui dépassent l'entendement. Donc, quand on écrit pour faire entendre l'au-delà de l'écriture, et quand on interprète un texte, il faut évidemment s'arranger pour faire voir d'une certaine façon cette matière invisible, qui est purement imaginaire, et qui est quand même générée par l'écriture et par le texte, chez des gens qui vraiment ont ce don de savoir écrire, c'est-à-dire de savoir parler de l'indicible à partir du *dicible.*

A qui parle-t-il cet acteur seul sur le plateau du théâtre, les trois-quarts du temps ? Est-ce qu'il parle au jonc ? Est-ce qu'il parle à la mousse ? Est-ce qu'il parle de cette barque qu'il va pouvoir enfin toucher ? On se souvient que Brume de Dieu *était parcouru par des appels vers le ciel, et des signes que les formations d'oiseaux constituaient dans le ciel. Alors que là, le texte s'inscrit en dessous de l'eau. Et d'ailleurs, nous spectateurs, nous sommes en dessous de l'eau. Et vous, vous avez demander à Yann Boudaud d'être là, entre eau et surface de l'eau, et presque surface de la Terre. Il est là dans ce tout petit entrebâillement.*

Oui mais le texte le demande. Le texte fait que, par le jeu des courants, il est entrain de couler à pic, de toucher le fond...

Il est en dérive dans tous les sens du terme

[…] Les pieds dans la vase. Tantôt il s'allège en enlevant ses bottes mais, il y a un courant qui lui permet de remonter, et il ne s'en rend d'ailleurs pas compte, car il est à demi inconscient, c'est ça la grande difficulté de ce travail. C'est quelqu'un de presque totalement inconscient qui arrive à dire des choses d'une lucidité extraordinaire et nous faire éprouver son cheminement, instant par instant, avec une exactitude qui nous concerne. Alors vous me demandez à qui il parle. Je crois qu'il se parle beaucoup à lui-

même. Et je crois que, lui-même étant l'image de tout l'univers des personnes vivantes, il parle de nous tous, et nous parle à nous tous.

Et à chacun de nous, pas à la communauté.

Voilà, absolument. Et j'ai essayé de trouver un ton, (qu[e Yann Boudaud] a très bien trouvé) qui est celui de parler à l'oreille, c'est-à-dire un ton d'intimité, qui circule de l'intériorité de celui qui parle ou de celui qui a écrit, à l'intériorité de celui qui écoute ou qui lit. Et c'est ce cheminement d'intériorité à intériorité qui est forcé de faire un petit pont de temps en temps, un petit passage par l'extérieur, mais qui relie des intériorités différentes, et qui relie les être humains entre eux. Et malgré cette peur dont j'ai parlé s'agissant de la mort, évidemment que c'est quelque chose que nous avons en commun et quelque chose qui est beaucoup plus imminent qu'on le croit, dès la naissance. Et d'ailleurs j'ai été très frappé de voir que dans la biologie - même le suicide des cellules entretien cette relation sans laquelle il n'y a pas de vie possible, cette relation entre la destruction des cellules, et la démultiplication des cellules vivantes. C'est cet équilibre, cette balance très fragile entre la destruction et la construction qui rend la vie possible. Je pense que c'est très important de transmettre ces notions-là, parce qu'en générale on pense et on agit d'une manière uni-latérale. Et c'est pour ça que je recommande toujours de lire le *Livre sur la complexité,* d'Edgar Morin, parce que c'est déjà très très important de savoir qu'il n'y a pas de chose simple qui soit crédible.

Ce livre est en effet une introduction très passionnante pour pouvoir aller voir votre moment de théâtre. Et je ne dis pas « spectacle », de manière volontaire. Claude Régy vous parliez tout à l'heure du théâtre comme évocation de construction mentale, et peut-être accepteriez vous l'idée d'associations, comme on le dit en psychanalyse. Personnellement j'ai pensé, pendant un moment du spectacle, et je crois que chacun d'entre nous associe, imagine, pendant qu'il entend ce texte de Vesaas, des choses différentes. J'ai pensé beaucoup à la peinture de Munch – pas au Cri*, ce fameux tableau, parce qu'on réduit beaucoup trop Munch à ce cri, mais plutôt à tous ces tableaux […] – où des palettes de verts pouvaient nous introduire à un monde très liquide, là aussi plein de douceur. On a l'impression de couler à l'intérieur de soi-même.*

Oui il y a aussi beaucoup de peintures de Munch qui représentent des gens malades, alités qui sont en train de mourir, ou destinés à le faire dans un délai relativement court. La folie de Munch et sa façon de voir et de nous transmettre le

monde, avec ce qu'il appelait son « œil intérieur », correspond exactement à ce que je viens de dire sur cette intériorité de la parole, qui peut communiquer d'intériorité à intériorité, et relier donc tous les êtres humains.

7.4. Extrait d'un entretien avec Claude Régy, à propos de *Brume de Dieu*

Propos recueillis par Gilles Amalvi, Libération, à propos du spectacle *Brume de Dieu* (adaptation scénique du roman *Les Oiseaux,* de Tarjei Vesaas), avec Laurent Cazanave,

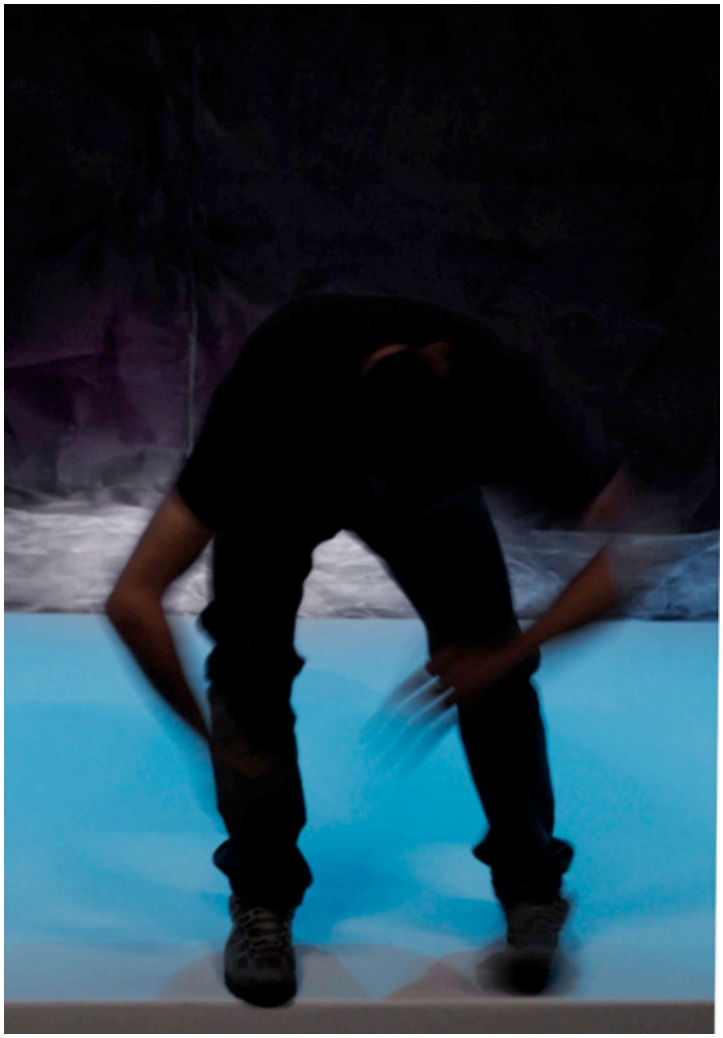
[…]

Gilles Amalvi : *Comment travaillez-vous avec les acteurs pour produire – dans le corps , la voix, la présence – cette écoute du non-dit ?*

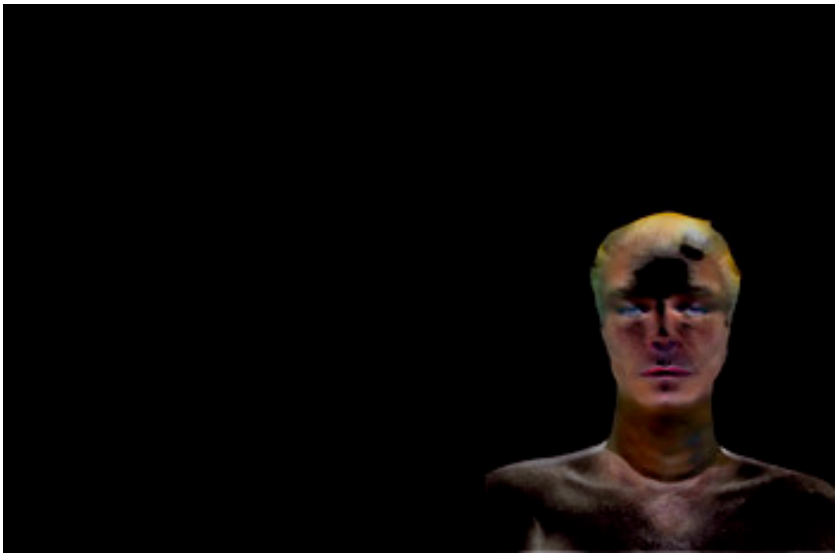
Claude Régy : Il est toujours très difficile d'expliquer comment on travaille avec les acteurs. C'est une question à laquelle tout le monde voudrait avoir une réponse... A ce propos, Jon Fosse dit : l'essentiel de l'écriture n'est pas l'activité d'écrire. L'essentiel, c'est d'écouter. Il s'aventure à dire que pour un acteur, l'essentiel n'est pas de *faire*, mais également d'écouter. Et il pense que l'on peut étendre cela au metteur en scène – idée que je partage tout à fait. C'est pour cela qu'il faut commencer, très humblement, autour de la table, par écouter le texte, la voix qui le dit – chercher la rencontre de la voix et du texte. C'est à partir de cette passivité, de cette écoute que l'on peut demander à l'acteur de ressentir puis de transmettre cette sensation ; surtout, de voir les images que le texte crée, et d'essayer de les transmettre. Dans un spectacle où il n'y a pas d'images, mais seulement un acteur qui parle, les spectateurs peuvent voir une richesse d'images tout à fait extraordinaire. J'en ai eu la révélation en mettant en scène *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras. Après avoir écrit *Les Viaducs de la Seine et Oise*, Duras est revenue à des dialogues qu'elle m'a demandé de mettre en scène – et il était impossible de faire du théâtre avec cela ! Du coup, nous en sommes arrivés à une immobilité totale. Après la représentation, les spectateurs venaient nous voir, et nous parlaient de ce qu'ils avaient vu ; ils décrivaient les choses avec une précision extraordinaire. On peut donc *faire voir* sans rien montrer – et les spectateurs voient *d'autant plus* que l'on ne bloque pas leur imaginaire par des images imposées. De Duras je suis passé ensuite à Meschonnic, dont j'ai monté des traductions de la Bible. Meschonnic parle dans ses textes théoriques d'une théâtralité inhérente au langage. S'il y a une théâtralité inhérente au langage, il faut être très prudent avec l'autre théâtralité – celle qui s'exprime par des moyens extérieurs – visuels ou sonores...

7.5. Quelques photos de la représentation

4. *La Barque le soir* - photo de répétition Pascal Victor / ArtComArt (Yann Boudaud)



5. *La Barque le soir* - photo de répétition Pascal Victor / ArtComArt (Yann Boudaud et Nichan Moumdjian)



6. *La Barque le soir* -Pascal Victor / ArtComArt (Nichan Moumdjian)
Visuel de la feuille de salle des Ateliers Berthier