

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

# LA BARQUE LE SOIR

de Tarjei Vesaas  
mise en scène Claude Régy

création

**Location** 01 44 85 40 40 / [www.theatre-odeon.eu](http://www.theatre-odeon.eu)

**Tarifs** de 6€ à 30€ (série unique)

**Horaires** du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h  
relâche le lundi

## **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Ateliers Berthier

1 rue André Suarès Paris 17<sup>e</sup> (angle du boulevard Berthier)

Métro (ligne 13) et RER C Porte de Clichy

## **Service de presse**

Lydie Debièvre, Camille Hurault

01 44 85 40 73 / [presse@theatre-odeon.fr](mailto:presse@theatre-odeon.fr)

Festival d'Automne à Paris Rémi Fort, Christine Delterme

01 53 45 17 13



Dossier et photographies également disponibles sur [www.theatre-odeon.eu](http://www.theatre-odeon.eu)

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

# LA BARQUE LE SOIR

de Tarjei Vesaas  
mise en scène Claude Régy

création

adaptation  
Claude Régy du texte "Voguer parmi les miroirs",  
extrait du roman de Tarjei Vesaas *La Barque le soir*

assistant à la mise en scène  
Alexandre Barry

traduction  
Régis Boyer

scénographie  
Sallahdyn Khatir

lumière  
Rémi Godfroy

son  
Philippe Cachia

avec

**Yann Boudaud**  
**Olivier Bonnefoy**  
**Nichan Moundjian**

avec le Festival d'Automne à Paris



production  
Les Ateliers Contemporains  
Odéon-Théâtre de l'Europe  
Festival d'Automne à Paris  
Centre Dramatique National d'Orléans-Loiret-Centre  
Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées et Théâtre Garonne  
La Comédie de Reims

—  
—  
—

## Extrait

Un appel : viens !

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

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

Viens ! dit-on, c'est le meilleur mot que l'on puisse entendre.

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

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

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

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

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

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

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

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

Il a lâché la dernière prise.

Ses pensées s'enlacent pour former un chaos sans espoir. Il se laisse glisser, effrayé que son visage se soit dispersé alors qu'il regardait. C'est naturel de glisser dans l'eau. On est déjà l'autre, celui qui appelait.

Le passage se remarque à peine. Un petit accès de froid venu de quelque part. L'oeil qui a provoqué le voyage n'est pas là. Les pensées de ce qui l'a amené ici non plus ne sont pas là. A présent, il y a un bruissement de nouveautés qui explosent au-dessus de lui.

Tarjei Vesaás : *La Barque le soir* (trad. Régis Boyer, José Corti, 2002, pp. 75-76)

## — — — Ce que personne ne sait

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parvenus au plus près du secret nous écoutons cette parole sans voix — parole brûlante — qui dit ce que personne ne sait.

Et mieux : cette voix, nous la voyons éclairée en nous.

C'est un jeu de miroirs.

Il nous semble maintenant nous voir démultipliés et troubles dans une lumière tremblante.

Supporterons-nous l'effort de l'embarquement. Car une barque est là et c'est le soir.

Cette histoire, c'est notre histoire.

Imaginer un mode d'exister qui serait à la fois privé de vie et privé de mort — ce que Dante fit en son temps et que Vesaas reprend ici sous forme de roman — c'est sans conteste reculer aussi loin que possible les limites de la pensée.

Il s'agit de tout autre chose que de représenter des images de fantômes.

Il s'agit d'une expérience intérieure à l'extrême du pensable. À l'extrême du vivant.

D'une certaine façon — dans une luminosité particulière — Vesaas donc dévoile quelque chose de ce que personne ne sait.

C'est en quoi il est essentiel.

Sous l'apparence d'un être en difficulté, on assiste à un ébranlement de la pensée.

On entend les coups frappés et leur résonance. On capte des éclats plus loin que le savoir.

Claude Régy, janvier 2012



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

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

## Entretien avec Claude Régy

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

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

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

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

Dans le texte que j'ai choisi de traiter, *Voguer parmi les miroirs* — il est issu du livre *La Barque le soir* — on suit une conscience qui coule, qui touche le fond — on est emporté avec elle, happé par une force qui nous précipite dans une eau sombre, asphyxiante... Mais, sans que l'on sache comment, un courant finit par faire remonter l'homme à la surface, où il s'accroche à un tronc d'arbre qui flotte là. Vesaas invente alors une navigation étrange, entre deux eaux : la dérive d'un être qui n'est plus tout à fait conscient — qui est qualifié de « demi-mort ». Une vie à peine maintenue hors de la mort... C'est cet état ambigu, qui m'a attiré, fait de mort et de vie, d'obscurité et de lumière, unifiant le fond et la surface. Toujours entre. L'individu anonyme qui dérive ainsi n'a plus de forces, sa conscience erre de sensation en sensation, entrevoit des lumières, entend des bruits. Sa parole même est perdue : à un moment, il entend un chien, et il en vient à lui répondre en aboyant. Même à cet endroit — celui du langage — le texte dessine une frontière vacillante entre l'humain et l'animal, le silence et la parole...

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

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

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

Oui, un au-delà : on pourrait parler d'un audelà du langage, mais on pourrait presque dire un au-delà de tout. À partir d'un monde apparemment simple, Vesaas nous renvoie à la part la plus indéchiffrable de nous-mêmes. L'état prolongé d'extrême proximité avec la mort — dépeint dans ce texte — permet d'approcher quelque chose comme un secret absolu — à la frontière du connu et de l'inconnu. En dilatant les bords de la vie, Vesaas nous fait entrevoir ce qui reste habituellement invisible.

Du coup, c'est une exploration tout à fait unique à laquelle je convie les spectateurs. Bien entendu, il faut que les spectateurs désirent vivre cette expérience — qui ne sera pas de l'ordre de l'agré-



ment ou du divertissement, mais de la recherche : en essayant de comprendre comment l'écriture se fait, s'invente, se régénère, le spectateur est invité à écrire lui-même une part de l'oeuvre. J'espère qu'à partir de choses qui ont l'air très personnelles à l'étrange navigateur, des recoupe-ments auront lieu, des correspondances avec nos vies, la complexité de notre nature.

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

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

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

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

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

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

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

*Brume de dieu* a été un processus très particulier. En un sens, le jeune acteur avec lequel j'ai travaillé, Laurent Cazanave, m'a dépassé dans la lenteur. En l'écoutant, j'ai d'abord pensé que ce débit serait insupportable, que l'on cesserait de comprendre. Et petit à petit, je me suis laissé imprégner, et je l'ai laissé travailler à son propre rythme. Je crois qu'il a senti d'instinct que s'il disait le texte autrement, il risquait de le massacrer, c'est-à-dire de ne pas laisser s'exprimer ce qui



y est déposé – qui ne remonte à la surface qu'à condition de n'opposer aucune résistance. C'est une indication majeure que je lui ai donnée : au lieu de vouloir faire, se laisser traverser. Laisser faire les mots, le rythme, les sons, ne pas essayer à tout prix « d'avoir des idées ». C'est une chose que Jon Fosse – lui-même disciple de Vesaas, et que j'ai plusieurs fois mis en scène – explique très bien : l'essentiel, lorsqu'on se met à sa table de travail pour écrire, c'est d'écouter. Ne surtout pas chercher à remplir. Jon Fosse ajoute que le metteur en scène, comme l'écrivain, doit écouter avant d'agir – ainsi que l'acteur. C'est une très grande leçon de théâtre. Remplacer l'activité par la passivité. Reconnaître une vertu créatrice à la passivité. Laisser des choses arriver, se condenser, se manifester.

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

Non. À vrai dire, les autres acteurs seront des présences muettes, ayant valeur de signes : des démultiplications du sujet qui parle – mais aussi des démultiplications des spectateurs ou des lecteurs. Pour moi, cela signifie que le travail se fait à plusieurs, qu'il est tramé d'échos atteignant une collectivité. Ces acteurs, on peut les voir comme une sorte de Choeur muet, un Choeur de reflets en miroir. Par ailleurs, je voudrais travailler aussi avec des images. Ce ne seront pas des images fixes, réalistes, mais des images flottantes, non reconnaissables, construisant une sorte de monde sous-marin où des formes apparaissent et se transforment ; comme un écho au texte, où l'on ne sait jamais si ce qui se produit est réel, imaginaire, halluciné...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oui, la thématique de l'approche – quel que soit le nom donné à ce que l'on approche. La sensation de se trouver au seuil. A la bordure des choses. Il y a une phrase dans *Les Oiseaux* qui, pour moi, incarne ce flottement, cette lisière : « il entrevit quelque chose qu'il ne comprenait absolument pas ». *Il entrevit* – toujours prudent – *quelque chose* – c'est très vague – *qu'il ne comprenait absolument pas*. Je l'interprète comme l'idée qu'il peut y avoir une perception au-delà de la compréhension. Il me semble que la volonté de sens à tout prix limite la perception. Ce qu'on ne comprend pas, malgré tout, parle et nous dit quelque chose. C'est par la fréquentation de l'inconnu qu'on peut ouvrir certaines portes dont on n'avait pas forcément conscience. Si les spectateurs ne comprennent pas tout dès les cinq premières minutes, ce n'est pas grave. Il faut apprendre la patience. Dans une période de retour à l'amusement, ou à une violence exacerbée, il me paraît très important de ménager des espaces où rien n'est donné à l'avance. Des espaces où le non-résolu prédomine. Des espaces où le public demeure dans une possibilité d'imagination personnelle.

## “Pendant un temps sans mesure”

Je m'intéresse obsessionnellement à un texte de Vesaas : *Voguer parmi les miroirs*. Peut-être je donnerai au spectacle le titre du livre entier – le dernier livre écrit par Vesaas avant sa mort : *La Barque le soir*.

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

Avec une volonté de glisser.

Ou non.

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

Une alternance de respiration et d'asphyxie.

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

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

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

Son coma les crée.

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

Tout cela accompagne l'étrange navigation.

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

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

Ou mieux un état de mort et de vie à la fois.

## Repères biographiques

### Tarjei Vesaas

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

Il est un écrivain norvégien de langue néo-norvégienne, dénommée *nynorsk*, une langue rejetant les influences étrangères.

Son oeuvre est dominée par une omniprésence de la nature et de ses plus profonds secrets.

Ainsi s'enterrent elles-mêmes les racines.

Ses parents possédaient la ferme de Vesås et lui, aîné de trois fils, devait prendre la succession de son père et hériter de l'exploitation familiale. Ces paysans entretenaient — et c'est surprenant — un vif intérêt pour la lecture, souvent collective et à voix haute, à la ferme, lors de soirées prolongées par la prédominance de la nuit.

Tarjei refuse la succession de la ferme et se veut écrivain. A vingt ans il suit une sorte d'université populaire qui lui fait connaître les plus grands écrivains de son pays et d'Europe.

Grâce à des bourses, il voyage en Europe en 1925 puis en 1927.

En 1934 (il a trente-sept ans) il épouse une femme écrivain, Halldis Moren, et se fixe à Midtbø, ferme construite par son grand-père maternel, tout près de la ferme de ses parents.

D'abord, deux tentatives de publication échouent. Mais très rapidement, Tarjei Vesaas s'impose comme un des plus grands écrivains norvégiens. Il inspire toute une nouvelle génération d'auteurs et, très particulièrement, Jon Fosse. De façon émouvante, beaucoup d'échos de Vesaas résonnent dans l'oeuvre de Jon Fosse.

Vesaas nous laisse 40 romans, dont 13 seulement sont traduits en français. Deux d'entre eux sont très célèbres : *Les Oiseaux* et *Palais de glace*.

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

### Claude Régy

Né en 1923.

Adolescent, la lecture de Dostoïevski « agit en lui, comme un coup de hache qui brise une mer gelée ». Après des études de sciences politiques, il étudie l'art dramatique auprès de Charles Dullin, puis de Tania Balachova. En 1952, sa première mise en scène est la création en France de *Dona Rosita* de García Lorca. Très vite, il s'éloigne du réalisme et du naturalisme psychologiques, autant qu'il renonce à la simplification du théâtre dit « politique ». Aux antipodes du divertissement, il choisit de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation, d'autres espaces de vie : des espaces perdus.

Ce sont des écritures dramatiques contemporaines — textes qu'il fait découvrir le plus souvent — qui le guident vers des expériences limites où s'effondrent les certitudes sur la nature du réel.

Claude Régy a créé en France des pièces de Harold Pinter, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Edward Bond, Peter Handke, Botho Strauss, Maurice Maeterlinck, Gregory Motton, David Harrower, Jon Fosse, Sarah Kane. Il a dirigé Philippe Noiret, Michel Piccoli, Delphine Seyrig, Michel Bouquet, Jean Rochefort, Madeleine Renaud, Pierre Dux, Maria Casarès, Alain Cuny, Pierre Brasseur, Michael Lonsdale, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu, Bulle Ogier, Christine Boisson, Valérie Dréville, Isabelle Huppert... Au-delà du théâtre, qui selon lui ne commence qu'en s'éloignant du spectacle, Claude Régy écrit un long poème, fragile et libre, dans la vastitude et le silence, irradié par le noyau incandescent de l'écriture.

Découvreur d'écritures contemporaines, étrangères et françaises, Claude Régy est un des premiers à avoir mis en scène des oeuvres de Marguerite Duras (1960), Nathalie Sarraute (1972), Harold Pinter (1965), James Saunders (1966), Tom Stoppard (1967), Edward Bond (1971), David Storey (1972), Peter Handke (1973), Botho Strauss (1980), Wallace Stevens (1987), Victor Slavkine (1991), Gregory Motton (1992), Charles Reznikoff (1998), Jon Fosse (1999), David Harrower (2000), Arne Lygre (2007). Il a également travaillé à la Comédie Française : *Ivanov* d'Anton Tchekhov en 1985, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre en 1990. Il a mis en scène des opéras : *Passaggio* de Luciano Berio (1985), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1990) au Théâtre du Châtelet, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991) à l'Opéra de Paris-Bastille. En 1995 *Paroles du Sage* (L'Ecclésiaste retraduit de la Bible par le linguiste Henri Meschonnic). En 1997 *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck.

Puis création de *Holocauste* du poète américain Charles Reznikoff, au théâtre national de la Colline

et en tournée durant toute l'année 1998. Saison 1999/2000, deux créations successives au théâtre Nanterre-Amandiers : *Quelqu'un va venir du Norvégien* Jon Fosse (Festival d'Automne à Paris) et *Des couteaux dans les poules* du jeune Ecossais David Harrower. Janvier 2001, création de *Melancholia - théâtre*, extraits du roman de Jon Fosse *Melancholia I* (théâtre national de la Colline à Paris, puis tournée à Caen, Rennes et Belfort). La même année au KunstenFestivaldesArts, création d'une oeuvre musicale, *Carnet d'un disparu* de Léos Janacek, d'abord à Bruxelles, puis au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, au théâtre Nanterre-Amandiers / Théâtre&Musique et au Carré Saint-Vincent d'Orléans.

Le dernier texte de Sarah Kane, *4.48 Psychose* est créé en octobre 2002, avec Isabelle Huppert, au Théâtre des Bouffes du Nord, avant de tourner à Caen, Gérone, Genève, Lorient, Lisbonne, Anvers, Lyon, Rennes, Sao Paulo, puis en 2005 à Montpellier, Los Angeles, New York, Montréal, Berlin, Luxembourg et Milan. En octobre 2003, création d'une nouvelle pièce de Jon Fosse, *Variations sur la mort*, au théâtre national de la Colline. En janvier 2005 création, avec la comédienne Valérie Dréville, de *Comme un chant de David*, 14 psaumes de David retraduits par Henri Meschonnic (Théâtre National de Bretagne - Rennes, MC2: - Grenoble, De Singel - Anvers, puis de janvier à mars 2006, théâtre national de la Colline - Paris et CDN de Normandie-Caen).

En septembre 2007 création de *Homme sans but* du jeune écrivain norvégien Arne Lygre, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Ateliers Berthier), puis en tournée : Genève, Lyon, Anvers, Montréal. *Ode maritime* de Fernando Pessoa sera créée en juin 2009 au Théâtre Vidy Lausanne puis au Festival d'Avignon en juillet, et reprise en tournée début 2010, au Théâtre National de Strasbourg puis à Lorient, Paris (Théâtre de la Ville), Toulouse, Montpellier, Villeneuve d'Ascq, Belfort, Grenoble, Reims, au Japon (Festival de Shizuoka, puis Kyoto) et enfin au Portugal (Festival d'Almada - Lisbonne).

Il crée à l'automne 2010 *Brume de dieu* à partir du roman de Tarjei Vesaas *Les Oiseaux*, au TNB - Rennes, puis à Paris (Ménagerie de verre, Festival d'Automne), Épinal, Vire, Tours, Toulouse, spectacle repris pendant la saison 2011-12 à Paris (Ménagerie de verre, Festival d'Automne), Orléans, Cherbourg, Brest, Angers, Aix-en-Provence, Bruxelles et Marseille.

Il a publié plusieurs ouvrages : *Espaces perdus* - Plon 1991, réédition Les Solitaires Intempestifs 1998, *L'Ordre des morts* - Les Solitaires Intempestifs 1999 (Prix du Syndicat de la critique 2000 - meilleure publication sur le théâtre), *L'État d'incertitude* - Les Solitaires Intempestifs 2002, *Au-delà des larmes* - Les Solitaires Intempestifs 2007, *La Brûlure du monde* (livre et DVD) - Les Solitaires Intempestifs 2011, *Dans le désordre* - Actes Sud 2011, *La Mort de Tintagiles*, Maurice Maeterlinck / collection «Répliques» - Babel / Actes Sud 1997 Dans sa filmographie, il a réalisé : *Nathalie Sarraute - Conversations avec Claude Régy* — La Sept / INA 1989.

Plusieurs films lui ont été consacrés : *Mémoire du Théâtre "Claude Régy"*— INA 1997, *Claude Régy - le passeur*— réalisation Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, Abacaris films / La Sept Arte 1997, *Claude Régy, par les abîmes*— réalisation Alexandre Barry, Arte / One time 2003, *Claude Régy, la brûlure du monde* — réalisation Alexandre Barry, Local Films 2005.

## Repères biographiques (suite)

### Yann Boudaud

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

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

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

### Olivier Bonnefoy

Comédien autodidacte, Olivier Bonnefoy monte une première fois sur les planches pour interpréter le rôle de l'enfant dans *Le Jeune homme* de Jean Audureau, créé à Nanterre par Pierre Debauche. Champion de France de boxe française en 1983, il retourne au théâtre comme machiniste au TGP de Saint-Denis puis à la MC93 de Bobigny avant de devenir régisseur plateau pour différents metteurs en scène, dont Alain Ollivier, Daniel Mesguich, Xavier Marchand, Claude Régy, Gabriel Garan, Jean-Pierre Miquel. C'est au cours de ces années qu'il réapparaît en scène : Claude Régy fait appel à lui une première fois dès 1989. Deux ans plus tard, il lui confie le rôle de Carrol pour la création en *France de Chutes*, de Gregory Motton (TGP). Il l'engage également pour *Jeanne au bûcher* de Honegger (Opéra Bastille, 1992) et *Variations sur la mort* de Jon Fosse (Théâtre de la Colline, 2003). Olivier Bonnefoy, qui a également joué sous la direction de Marc François, Jean-Marie Patte, Jacques Nichet ou Thierry Bedard, a participé depuis 2003 à quatre créations de Noël Casale, la dernière en date étant *Nous avons payé cher les oursins* au Théâtre le Colombier (Bagnolet, 2011). A l'Odéon, il fut l'un des jurés de *L'Orestie* d'Eschyle, mise en scène par Georges Lavaudant (1999).

### Nichan Moumdjian

Nichan Moumdjian vécu pendant les années 80 à Beyrouth, où il fut animateur bénévole auprès d'enfants sourds, handicapés et orphelins. Il a travaillé cinq fois aux côtés de Claude Régy, sur les spectacles suivants : *Intérieur* de Maurice Maeterlinck (TGP de Saint-Denis, 1985) ; *Le Criminel* de Leslie Kaplan (Théâtre de la Bastille, 1988) ; *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner (Théâtre du Châtelet, 1990) ; *Chutes* de Gregory Motton (TGP de Saint-Denis, 1991) ; *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger et Paul Claudel (TGP de Saint-Denis, 1992).