

Floriane Toussaint  
M2 – Arts, esthétique et littératures comparées  
UFR LAC

# Présences du roman dans le théâtre contemporain : Claude Régy et François Tanguy

Sous la direction de Sophie Lucet



Année 2012 – 2013



Avant toutes choses, je tiens à remercier chaleureusement Sophie Lucet, qui a accepté de prendre en cours de route un travail initié l’an dernier et qui, par ses interrogations et ses remarques, m’a forcée à aller toujours plus loin dans ma réflexion et a considérablement élargi mes perspectives.

Je remercie également Christophe Triau qui me fait l’honneur et le plaisir de faire partie de mon jury de soutenance, et qui, ce faisant, souligne la continuité de ce travail avec mon précédent mémoire et consent à porter sur lui son attention et son regard particulièrement aigus.

Je souhaite également saisir cette occasion pour faire part de ma reconnaissance à Jean Delabroy et Arnaud Maïsetti, qui tous deux m’ont généreusement offert soutien et conseils tout au long de mes deux années de Master.

Enfin, il me faut remercier Pia, qui a veillé sur moi encore plus que d’ordinaire lors de la rédaction de ce mémoire.

« Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là »<sup>1</sup>. Voici ce qu'écrit Sarah Kane dans *4.48 Psychose*. Cette pensée semble se faire l'écho des pratiques théâtrales contemporaines qui s'emparent de tous types d'œuvres confondus, sans plus d'égards pour leur appartenance générique. A chaque nouveau spectacle ou presque, il semble en effet que l'essence du théâtre repose de moins en moins exclusivement sur la nature dramatique du texte proféré sur la scène, et que tout texte peut y trouver sa place et devenir théâtre, *être* théâtre.

Depuis son apparition au XIIe siècle, le roman entretient avec la scène des relations étroites, le plus souvent englobées sous le terme d'adaptation. Ce qu'il désigne le plus largement est la « transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en une pièce par exemple) »<sup>2</sup>. Telle est la première définition que donne Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, rapidement enrichie par une quantité de nuances quant à la nature du geste lui-même. Face au roman, plusieurs types de pratiques théâtrales se sont en effet développés, depuis la deuxième moitié du XXe siècle en particulier. Muriel Plana a tenté de les classer dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma – Adaptation, hybridations et dialogue des arts*. Elle forme un premier groupe comprenant la classique adaptation-dramatisation, qui consiste en la réécriture d'une œuvre dont les qualités dramatiques sont mises en valeur, et l'adaptation-dramatisation-transposition, moins fidèle que la première et fondée sur la modification flagrante « d'un élément essentiel de l'œuvre »<sup>3</sup>. Dans un second temps, elle distingue trois autres types d'adaptations qu'elle qualifie de « paradoxales ». La première est la réécriture scénique, pratiquée par Jean-Louis Barrault, dans laquelle « le passage se fait du récit à la scène sans l'intermédiaire du texte de théâtre », suivant « une fidélité à l'esprit (voire à l'inconscient) plutôt qu'à la lettre du texte »<sup>4</sup>. La deuxième est le théâtre-récit, pratique définie par Antoine Vitez, qui adapte la scène à l'œuvre choisie, suivant une logique de théâtralisation. Enfin, elle nomme montage-adaptation le geste du metteur en scène qui consiste à sélectionner sans les réécrire des fragments plus ou moins autonomes d'un roman, pris comme matériau et mis en contact avec d'autres œuvres, et prend pour exemple des spectacles de Matthias Langhoff. Bien que la notion semble donc capable de comprendre une grande variété de relations entre roman et théâtre, qu'elle se voit même détournée de son sens premier pour désigner et déguiser la moindre altération d'un texte considéré comme sacré et

---

<sup>1</sup> Sarah Kane, *4.48 Psychose*, p. 19.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 12.

<sup>3</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma – Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, p. 34.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35.

intouchable, en particulier par la tradition française, elle est de moins en moins usitée par les metteurs en scène. Cela est probablement dû en partie au fait que les pratiques de réécriture et de dramatisation du XIXe et du début du XXe siècle y restent rattachées, et que celles-ci sont de moins en moins répandues aujourd'hui. De nos jours en effet, le metteur en scène ne prétend plus être un adaptateur, dévoué à l'œuvre et à l'intention artistique d'un auteur, en quête d'une fidélité plus idéale qu'atteignable, mais un artiste à part entière. Dans cette mesure, l'expression « écrivain de plateau » que forge Bruno Tackels<sup>5</sup> pour parler de certains metteurs en scène contemporains est particulièrement révélatrice de cette conception de leur travail et de leur posture par rapport aux œuvres qu'ils utilisent. Au terme d'adaptation se substitue donc la mention « d'après », dont l'usage octroie une liberté plus grande à l'égard du roman.

Il apparaît en effet symptomatique que cette mention, suivie d'un nom d'auteur non systématiquement rattaché au théâtre, fasse florès dans la création contemporaine, englobant une multitude de pratiques non nommées et encore moins théorisées. Alors qu'elle désignait essentiellement un geste d'adaptation auparavant, de réécriture dramatique d'une œuvre non théâtrale, en particulier d'un roman, son sens est aujourd'hui chaque fois remis en jeu. En témoignent les spectacles se disant « d'après *Le Roi Lear* » de William Shakespeare, comme la dernière création des She She Pop<sup>6</sup>, ou encore « d'après *Les Revenants* » d'Henrik Ibsen, comme la récente mise en scène de Thomas Ostermeier<sup>7</sup>. Les textes de théâtre eux-mêmes se voient ainsi marqués du sceau de l'adaptation. Dans ces deux cas précis, ce qu'indique la mention est que la traduction se double d'un geste d'adaptation, de manipulation du texte. La traduction d'un texte de théâtre soulève des problématiques proches de celles de l'adaptation : elle est, selon Patrice Pavis, un travail qui concerne autant le traducteur que le metteur en scène et qui dépasse l'exercice de la traduction interlinguale, dans la mesure où sont mises en jeu des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, et que doivent être prises en compte la mise en scène et l'adresse au public. La traduction implique donc une dramaturgie du texte, son inscription dans le projet du metteur en scène. Jean-Michel Déprats, traducteur de théâtre et universitaire, distingue en ces termes l'adaptation et la traduction :

Adapter, c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur. Traduire, c'est transcrire toute une pièce dans l'ordre, sans ajout ni omission, sans coupures, développement, interversion de scènes, refonte des personnages, changements de répliques.<sup>8</sup>

Les deux metteurs en scène cités s'autorisent en effet de telles libertés par rapport au texte, supprimant des scènes, en déplaçant, ou même en réécrivant, afin d'approcher au plus près leur projet, l'intention qu'ils souhaitent communiquer à travers lui, mêlant derrière la mention « d'après » les deux gestes de

---

<sup>5</sup> L'auteur a envisagé en ces termes le travail des Castellucci, de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, d'Anatoli Vassiliev, de Rodrigo Garcia et de Pipo Del Bono.

<sup>6</sup> *Testament – préparatifs tardifs pour un renouvellement des générations*, présenté au Théâtre des Abbesses du 28 novembre au 3 décembre 2012.

<sup>7</sup> *Les Revenants*, présenté au Théâtre Nanterre-Amandiers du 5 au 27 avril 2013.

<sup>8</sup> Cité par Michel Corvin dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 900.

traduction et d'adaptation<sup>9</sup>. Néanmoins, il arrive que cette mention fasse défaut, remplacée – quand c'est le cas – par d'autres plus vagues, qui désignent alors un rapport nouveau au roman<sup>10</sup>. Dans ce paysage, la place du roman dans le théâtre, souvent signalée par cette mention et à qui elle était réservée, n'est donc plus aussi claire, et l'usage qui en est fait est encore moins déterminé. C'est précisément de cela dont cherche à rendre compte le terme de « présences »<sup>11</sup>.

Le spectre de la réécriture du XIXe siècle dépassé, des tentatives telles que celles de Jean-Louis Barrault ou Antoine Vitez au début du siècle suivant ont largement contribué à faire évoluer les relations du théâtre avec le roman. *Autour d'une mère* d'après *Tandis que j'agonise* de William Faulkner<sup>12</sup>, et plus encore *Catherine* d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon<sup>13</sup>, ouvrent en effet une ère de renouveau esthétique, où s'inventent de nouvelles formes de présence du roman sur la scène. Antoine Vitez dit ainsi : « il y a mille manières de faire passer un texte romanesque au théâtre »<sup>14</sup>. A la même époque, dans les années 1970, Jean Vilar reconnaît le roman comme étant l'art de son siècle et affirme : « c'est par le roman que les vrais témoins de notre époque se sont exprimés »<sup>15</sup>. Depuis, le théâtre continue de sortir du théâtre, de suivre son désir d'élargir son répertoire, d'aller à la rencontre de ce qu'il n'est pas, et le roman trouve dans cette tendance une place particulièrement importante. Ainsi, sur la scène européenne actuelle, plusieurs artistes dont la renommée est internationale entretiennent une relation intime avec le roman et la littérature. En plus des deux metteurs en scène qui vont nous occuper, Claude Régy et François Tanguy, on peut citer Guy Cassiers, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa ou encore Frank Castorf. Les romans dont ils se servent pour leurs spectacles, généralement considérés comme pionniers, partagent pour la plupart les caractéristiques suivantes : ce sont des œuvres puisées dans le répertoire européen, qui appartiennent à la modernité littéraire, qui accordent un vif intérêt à l'intériorité, qui remettent en cause l'humanisme et le rationalisme des Lumières, et qui paradoxalement sont réputées inadaptables<sup>16</sup>. Et de fait, passent entre les mains de ces metteurs en scène, les œuvres de Fiodor Dostoïevski, de Franz Kafka, de Virginia Woolf, de Robert Musil, de William Faulkner ou encore de Mikhaïl Boulgakov. Le célèbre roman de ce dernier, *Le Maître et Marguerite*, loin d'appeler à un passage à la scène avec ses trois intrigues

---

<sup>9</sup> *A contrario*, le même Thomas Ostermeier se passe de cette mention pour son spectacle *Mass für Mass*, alors qu'il a précisément procédé à ce type de modifications et de manipulations textuelles.

<sup>10</sup> C'est le cas des deux spectacles de notre corpus, comme nous allons le voir par la suite.

<sup>11</sup> De façon significative, ce terme est employé à de multiples reprises pour parler des esthétiques de Claude Régy et de François Tanguy, et c'est encore lui que retient Arnaud Maïsetti pour le titre de son article sur le spectacle de François Tanguy, « *Onzième, présences communes* », publié dans ses *Carnets* en ligne.

<sup>12</sup> Spectacle de Jean-Louis Barrault présenté au Théâtre de l'Atelier en juin 1935.

<sup>13</sup> Spectacle d'Antoine Vitez présenté au Festival d'Avignon de 1975.

<sup>14</sup> Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, p. 203.

<sup>15</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, p. 103.

<sup>16</sup> Se penchant sur trois spectacles du flamand Guy Cassiers, inspirés des œuvres romanesques de Robert Musil, Malcolm Lowry et Thomas Mann, Julie de Faramond formule l'hypothèse suivante dans son article « Du roman à la scène », publié sur la revue en ligne *Agôn* : « Comme s'il s'agissait de contrer la linéarité propre au genre théâtral, le choix se porte fréquemment sur des romans qui privilégient l'ellipse, les retours en arrière et la multiplicité des voix narratives ».

entremêlées, la diversité des lieux qu'il invoque et la place importante qu'y tient la magie, a ainsi inspiré de nombreux spectacles<sup>17</sup>. Cette tendance actuelle se caractérise selon Julie de Faramond par le désir de « créer un objet artistique neuf à partir d'œuvres considérées comme indépassables de la modernité (Dostoïevski) ou du modernisme (Musil ou Lowry) »<sup>18</sup>. S'appuyant sur « l'idée scénique que la lecture du roman a fait surgir en eux »<sup>19</sup>, ces metteurs en scène se les réapproprient chacun à leur façon, élargissant le champ de la pratique théâtrale et remettant chaque fois en jeu leur lecture et leur perception sensible sur la scène.

De façon plus large encore, le contexte dans lequel s'inscrit notre réflexion est celui du théâtre postmoderne, dit « postdramatique » par Hans-Thies Lehmann. Cherchant à dépasser la bipolarisation entre dramatique et épique qui scinde la pratique théâtrale en deux tendances opposées sous l'influence du théâtre de Bertolt Brecht depuis le début du XXe siècle, le théoricien du théâtre allemand constate l'épuisement des notions de fable, d'illusion, de personnage, de crise ou d'incarnation pour penser le théâtre contemporain. Selon lui, le fait que le théâtre se tourne vers de nouvelles formes d'écritures, qui imposent de « découvrir de nouvelles potentialités du théâtre »<sup>20</sup>, s'expliquerait ainsi par l'incompatibilité entre le drame et le théâtre que Luigi Pirandello avait pressentie. Il identifie donc plusieurs traits caractéristiques de ce théâtre dit « postdramatique » : il est fragmentaire, interdisciplinaire, autoréflexif, tourné vers un spectateur dont la participation est active, il est fondé sur une dynamique scénique et non dramatique, il s'inspire des images du rêve, il expérimente la non-hiérarchie et le monologue, et devient le lieu d'un acte narratif. Hans-Thies Lehmann résume en ces termes les éléments qui le distinguent du théâtre traditionnel : « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information »<sup>21</sup>. Si sa théorie a depuis été nuancée, voire remise en cause, il a néanmoins initié un renouvellement de la pensée théâtrale et de ses outils. Ainsi, soulignant le caractère problématique du terme postdramatique, Christian Biet et Christophe Triau cherchent plutôt à rendre compte des rapports nouveaux entre présence et distance, empathie et étrangeté, à travers le prisme de la perception, selon eux inquiétée et étrangéifiée, et placée au cœur de nombreuses démarches actuelles. Le spectateur se voit ainsi accorder une place nouvelle dans l'événement théâtral, devenant co-créateur de l'œuvre scénique. Dans cette mesure, l'expérience individuelle et personnelle du spectacle nécessite d'être prise en compte dans son analyse, malgré toutes les difficultés que cela pose du point de vue de sa subjectivité.

---

<sup>17</sup> On peut rappeler ceux de Frank Castorf, de Krystian Lupa et de Simon McBurney, le dernier en date.

<sup>18</sup> Julie de Faramond, « Du roman à la scène », revue en ligne *Agôn*.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 134.

Tel est précisément le point de départ de cette réflexion. Le désir d'approcher un peu plus la diversité des pratiques que recouvre le terme d'adaptation, à chaque spectacle plus large semble-t-il, est en effet né d'une activité assidue de spectatrice. Un vif intérêt de lectrice porté à la présence du roman au théâtre, à son passage à la scène, a non seulement servi de porte d'entrée dans le théâtre contemporain, mais a en plus rendu tout particulièrement attentive aux phénomènes de mise en jeu de la perception. L'appréhension des défis posés par le roman et leur résolution a conduit à la pratique systématique du compte-rendu analytique et critique, cette pratique ayant ensuite été élargie à tous les types de spectacles. Parmi les nombreuses découvertes de ces dernières années, s'est ainsi constituée une collection de spectacles ayant recours au roman, et l'amorce intuitive d'une typologie permettant de distinguer les différents types de relations établis entre ces deux arts. Bien que s'appuyant en partie sur l'expérience de spectatrice et sur l'activité critique, le travail universitaire de recherche impose la mise en forme progressive de ces intuitions, par un travail à la fois plus large et plus approfondi.

Ainsi, l'an dernier<sup>22</sup>, nous avons dans un premier temps consacré une attention toute particulière à la théâtralisation, geste appartenant à la catégorie des adaptations-non-adaptations pour Muriel Plana. Dans ce cas particulier, le metteur en scène qui s'empare d'un roman se passe de la réécriture et révèle la puissance de son art en montrant la capacité de la scène à s'adapter. Le travail d'adaptation se déplace donc du roman au plateau, chargé de l'accueillir dans son entier sans le modifier, aussi bien soumis à son contenu, à son style qu'à son énonciation, particulièrement problématique. Au travers de trois cas choisis dans la programmation de l'année 2011-2012<sup>23</sup>, ayant pour point commun de s'emparer de l'ensemble d'un roman ou presque sans le réécrire, nous nous sommes ainsi interrogés sur les problèmes posés par un texte romanesque à la scène. Nous les rappelons ici brièvement : le premier, le plus évident car le plus instinctif, concerne le traitement de la narration sur la scène, et, de façon corrélée, l'assignation de la place du narrateur par rapport aux spectateurs ; le second a trait aux notions d'espace et de temps, plus contraintes lors d'une représentation théâtrale que dans le roman, totalement libre et illimité de ce point de vue. L'un et l'autre mettent donc en jeu le mode d'appropriation du texte par la scène, soit selon une logique d'illustration, concurrencée par le cinéma, soit par le choix inverse de la profération ou de la simple mise en voix, ces deux pôles pouvant être dépassés par un mode plus métaphorique, cultivant un décalage volontaire entre le texte et la scène. La réflexion sur ce type de spectacle – portant généralement le même titre que l'œuvre en signe d'allégeance – se formule dès lors suivant une logique de défis posés par l'œuvre et de solutions trouvées par le metteur en scène. Fondée sur une

---

<sup>22</sup> *Trois adaptations de romans au théâtre*, Mémoire de recherche de Master 1 « Lettres, Arts et Pensée Contemporaine » à Paris-Diderot dirigé par Christophe Triau.

<sup>23</sup> *Les Vagues* d'après Virginia Woolf, adaptation et mise en scène de Marie-Christine Soma, présenté au Théâtre National de la Colline du 14 septembre au 15 octobre 2011 ; *J'aurais voulu être égyptien*, d'après *Chicago* d'Alaa El-Aswany, adaptation et mise en scène de Jean-Louis Martinelli, présenté au Théâtre des Amandiers de Nanterre du 16 septembre au 21 octobre 2011 ; *Cœur ténébreux*, d'après *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, mise en scène de Guy Cassiers, présenté au Théâtre de la Ville du 6 au 11 décembre 2011.



expérience de lecteur et une activité dramaturgique, la théâtralisation propose ainsi une appréhension sensible de textes romanesques. Plus encore, en éprouvant le théâtre, cette pratique invite la scène à se réinventer constamment, à concevoir de nouvelles esthétiques scéniques, motivées et inspirées par le texte. De fait, loin d'être une méthode, la théâtralisation est caractérisée par le fait que le metteur en scène cherche *dans le texte* les germes de son passage à la scène. Dans la mesure où les enjeux dramaturgiques et esthétiques sont étroitement liés au roman choisi, à ce qui le singularise, on a ainsi pu constater de grandes différences entre les résultats scéniques, indissociables de celles préexistant entre les romans. Ainsi, chaque spectacle propose une forme unique d'adaptation et remet en jeu les modes de perception du texte et de la scène pour le spectateur, qui à son tour *s'adapte*. Ce qui apparaît de façon récurrente dans la pratique de la théâtralisation est l'orientation de ces metteurs en scène vers des textes sondant l'intériorité des personnages : c'est comme si le théâtre se posait à son tour comme enjeu la représentation de cette intériorité, si caractéristique de la littérature moderne. Les cas de théâtralisation étant eux-mêmes divers – du théâtre-récit à la Antoine Vitez à l'exploitation d'une esthétique scénique antérieure au texte mais qui le sert en tous points<sup>24</sup> – la réflexion invitait d'elle-même à envisager d'autres types de présences du roman dans le théâtre, moins évidentes et plus libres.

L'allégeance n'étant pas la seule attitude qu'un metteur en scène peut adopter face à un roman, sa liberté peut se manifester sous plusieurs formes, qui affectent différemment l'intégrité de l'œuvre. Il s'agit ici de s'intéresser à la présence d'extraits de roman sur la scène, sous formes de chapitres, de pages voire même de simples paragraphes. Dans ce type de cas, non pas inscrit dans une démarche d'adaptation, le roman n'est plus le fil conducteur du spectacle, il ne sert plus de structure dramatique, sa construction romanesque étant mise en péril par la sélection de certaines de ses parties seulement. Les questions soulevées par de telles pratiques concernent alors la nature, la place, l'usage et la perception du texte romanesque dans le théâtre contemporain. De fait, ce théâtre-là sort de la perspective tautologique de la théâtralisation qui s'appuie sur un texte pour lui-même, afin de le servir dans une recherche de fidélité à l'œuvre, tant narrative que stylistique. Lorsque quelques pages de roman seulement sont ainsi utilisées sur scène, les metteurs en scène impriment au contraire leur marque dessus, s'en emparent et les inscrivent au sein d'une esthétique scénique forte ou d'une intention idéologique ou politique particulièrement lisible. Les fins de ces spectacles apparaissent alors comme extérieures à l'œuvre initiale, et dépassent largement ses dimensions. Prenant ainsi place dans un projet plus ample, le roman est fragmenté, tronqué, manipulé, avec ce que cela implique de fabrication et de construction, artisanale ou scientifique, et de répercussions sur la perception du spectateur. Cette pratique ne rejoint ni celle de l'adaptation-réécriture – qui considère le roman comme une source d'inspiration, un réservoir d'intrigues, de personnages et de situations –, ni celle de la libre inspiration, dans laquelle le roman ne constitue qu'un point de départ et dont la présence dans le

---

<sup>24</sup> C'est notamment le cas de *Cœur ténébreux* de Guy Cassiers, dont l'esthétique est en grande partie fondée sur l'usage de la vidéo sur la scène.

spectacle finalement conçu est toute relative. S'il est certes manipulé, il est considéré comme une entité indivisible, et sa forme narrative attire plus que son contenu romanesque. Il est donc pris pour lui-même : il se retrouve à la lettre sur la scène, il n'est pas *réécrit*. Comme la théâtralisation, les cas explorés ici se situent donc entre les deux bornes que sont la dramatisation et la libre inspiration, ces deux extrémités du spectre de l'adaptation, de l'axe sur lequel se déplacent les spectacles, et qui seraient à intégrer dans une typologie plus large sur les relations entre roman et théâtre.

Dans les programmations théâtrales de ces dernières années, plusieurs spectacles vus répondaient aux deux critères posés – la non-réécriture et la réduction du roman à quelques extraits –, et auraient pu servir à illustrer ce type de présences du roman dans le théâtre contemporain. Parmi les spectacles des metteurs en scène les plus proches de la littérature et du roman aujourd'hui, ceux de Claude Régy et de François Tanguy, présentés au sein du Festival d'Automne de Paris à la rentrée 2011, ont semblé particulièrement intéressants à plusieurs égards. Le choc esthétique provoqué par ces deux spectacles, l'importance du travail de ces deux artistes français sur la scène européenne – dont témoigne notamment leur reconnaissance institutionnelle – et les multiples différences qui singularisent leurs deux démarches ont constitué autant de critères favorisant leur sélection dans le cadre de cette réflexion. De fait, ce ne sont pas un mais deux nouveaux types de présences du roman au théâtre que leurs spectacles permettent d'envisager. D'une part, Claude Régy est dit grand lecteur, découvreur de texte et passeur. Sa carrière est longue de près de soixante ans et se caractérise par une attention toute particulière portée au texte, à son articulation et à sa mise en écoute, quel que soit le genre auquel il appartient. Ainsi, dans son avant-dernier spectacle, *Brume de dieu*, il se sert du roman du norvégien Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, duquel il extrait trois chapitres, quelques pages seulement, et à partir desquelles il crée un spectacle d'une heure et demie. Le second, François Tanguy, est quant à lui plus jeune et moins prolifique avec une quinzaine de créations, et il est qualifié d'écrivain de plateau<sup>25</sup>. Sa dernière création avec la compagnie du Théâtre du Radeau, *Onzième*, emprunte des extraits à quatorze œuvres de nature différente, parmi lesquels deux romans de Fiodor Dostoïevski, *Les Démons* et *Les Frères Karamazov*, qui tiennent une place particulièrement importante dans le spectacle. D'emblée, on peut souligner le fait qu'ils se servent d'œuvres appartenant à la modernité littéraire, qu'ils manipulent sans réécrire sur la scène. Outre ces éléments-là, propres à ces deux spectacles en particulier, l'un des points de rapprochement de ces deux metteurs en scène est la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec la littérature et leur façon de s'emparer de tous types de textes – pièces de théâtre, romans, textes philosophiques ou encore religieux –, sans égards pour leur appartenance générique.

Pour qualifier les gestes de Claude Régy et de François Tanguy, nous aurons recours à des concepts opératoires, des notions n'appartenant pas strictement au champ du théâtre. Ainsi, on pensera

---

<sup>25</sup> Bruno Tackels, *Ecrivains de plateau : Tome 2, François Tanguy et le Théâtre du Radeau*.

au travers du spectacle de Claude Régy la pratique du « fragment métonymique », et au travers de celui de François Tanguy, celle du « montage citationnel ». La théorie théâtrale s'étant plus ou moins approprié certaines de ces quatre notions pour penser la création moderne et contemporaine, c'est d'abord dans ce cadre qu'elles seront envisagées, dans la mesure du possible, avant un retour à leurs sources. Mobilisées par intuition, elles seront mises à l'épreuve des deux spectacles, afin de voir en quoi leurs enjeux respectifs peuvent aider à cerner la pratique de l'un ou l'autre metteur en scène. A mesure que la réflexion progressera, certains traits définitoires seront inévitablement mis de côté. Pour cette raison, on peut d'emblée qualifier cette méthode de métaphorique, en référence au processus de création que décrit Michel Le Guern et qui consiste à faire abstraction d'une partie des sèmes constitutifs du lexème employé, d'une partie des traits définitoires des mots sur lesquels se fonde la métaphore. Après avoir vu dans la théâtralisation que la scène et le spectateur *s'adaptaient* au roman, ce sont ici les notions qui sont *adaptées*, manipulées, dans la perspective de servir et de dynamiser au mieux la réflexion. Ainsi, partant de l'un et l'autre cas, il s'agit de se demander en quoi consiste le geste du metteur en scène, quelle est la logique et l'esthétique qui président au spectacle, et quels en sont les effets produits sur le roman choisi et sur sa perception par le spectateur. Dans les deux cas, l'étude de la matière textuelle et de la scène sont mêlées, mises en relation permanente, et nourries par l'expérience du spectateur, au cœur du projet de ces deux metteurs en scène.

L'objectif de cette réflexion est donc double. D'une part, il s'agit de démêler dans la diversité des pratiques que recouvre la dénomination trop large d'adaptation deux nouveaux types de présences du roman au théâtre et de les formaliser, de les nommer et de voir quels en sont les enjeux. De l'autre, et de façon indissociable, il s'agit de proposer de nouveaux outils de réflexion pour les penser, ceux de l'adaptation traditionnelle s'avérant de plus en plus obsolètes et inefficaces. Dans cette mesure, nos deux spectacles sont moins pris comme un corpus qui étaye une thèse qu'envisagés comme des cas exemplaires de postures théoriques et esthétiques, potentiellement généralisables à d'autres spectacles dans la perspective d'une typologie plus large sur l'adaptation.

Ce travail n'ayant pas du tout pour but de réduire la singularité de chacune des démarches et des esthétiques de ces deux metteurs en scène, leurs spectacles seront explorés l'un après l'autre, selon une méthode similaire. Suivant le critère de la place plus ou moins prépondérante tenue par le roman sur la scène, on s'attachera dans un premier temps au spectacle de Claude Régy, en introduisant son geste dans le détail avant de le penser au travers des notions de fragment et de métonymie. Dans un second temps, *Onzième* sera à son tour abordé grâce aux notions de citation et de montage, après qu'auront été posés les éléments indispensables à son appréhension.

## Le fragment métonymique : *Brume de dieu* de Claude Régy

L'expression « fragment métonymique » cherche à se saisir d'une forme particulière d'adaptation, qui consiste à choisir et prélever un ou plusieurs extraits d'une œuvre romanesque, qui en sont particulièrement représentatifs. Sélection et découpage ne s'inscrivent pas ici dans une logique d'exhaustivité, suivant un désir de rendre compte du roman tout entier – cas de la théâtralisation. Ici, il s'agit davantage d'offrir un aperçu, un point d'entrée dans l'œuvre, au travers d'une ou plusieurs de ses parties, les plus significatives. Ces gestes forts de la part d'un metteur en scène, non pas asservis à l'œuvre mais mettant au contraire en péril son unité, révèlent leur inscription dans une pensée plus large, qui dépasse le cadre de l'œuvre elle-même. Chez Claude Régy, adepte de cette pratique depuis quelques années, la manifestation la plus évidente de sa pensée se situe au niveau de son esthétique. De multiples éléments permettent en effet d'identifier ses spectacles en quelques instants, indépendamment des textes sur lesquels il s'appuie. Néanmoins, si l'esthétique précède, elle justifie également le choix de l'œuvre, et joue, dans le cas du fragment romanesque, de sa résistance à la scène. Son spectacle *Brume de dieu* s'appuie ainsi sur le roman du norvégien Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*. Choisisant un vers de Fernando Pessoa pour intituler son spectacle, il l'inscrit dans la continuité de ses créations précédentes et souligne d'emblée l'importance qu'il accorde à la perception : la brume, si elle trouble dans un premier temps, permet de développer une vision autre.

### Nature, usage et perception du texte romanesque dans *Brume de dieu*

#### La relation de Claude Régy au texte : inscription des *Oiseaux* au sein d'une longue carrière

*Brume de dieu*, avant-dernier spectacle du metteur en scène français Claude Régy, arrive au terme de près de soixante ans de carrière. La rencontre avec l'auteur norvégien Tarjei Vesaas est donc précédée de près de soixante-dix spectacles, qui tous ont contribué à instaurer une relation singulière du metteur en scène au texte. Découvreur d'auteurs, Claude Régy ne considère pas le genre comme un critère de sélection. Dans son travail, les œuvres dramatiques, épiques et lyriques sont en effet mises au même plan, considérées avant tout comme des textes. De ce fait, beaucoup de ses spectacles ont été des créations – important en France de nombreuses œuvres déjà montées à l'étranger –, voire même

des premières créations – montant des œuvres jamais mises en scène. Outre la littérature francophone, sa curiosité de lecteur l’amène à côtoyer les littératures anglaises, allemandes ou encore scandinaves. Ses auteurs de prédilection sont ainsi Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Maurice Maeterlinck, Botho Strauss, Peter Handke, Harold Pinter, Gregory Motton ou Sarah Kane. Dans ce parcours, la découverte des œuvres de Tarjei Vesaas arrive après celle d’Arne Lygre et de Jon Fosse, également norvégiens. C’est en côtoyant les écrits de ce dernier, disciple de Tarjei Vesaas, qu’il découvre *Palais de glace*, *Les Oiseaux* ou encore *La Barque le soir*<sup>26</sup>. Ces deux dernières œuvres ont ainsi offert au metteur en scène la matière textuelle de ses deux spectacles les plus récents. L’intérêt pour Claude Régy de se tourner vers la littérature étrangère repose en grande partie sur son désir de présenter au spectateur un matériau non galvaudé. Les attentes que pourraient susciter ses spectacles sont ainsi d’emblée déjouées, et la découverte d’un texte *a priori* inconnu entre considérablement en compte dans son projet, comme on le verra par la suite.

Si Claude Régy puise autant dans la littérature, il s’inspire également de l’art, de la philosophie et même de la science pour nourrir son expérience théâtrale. Il dit ainsi : « je m’évade vers les arts parallèles pour essayer de sortir de la sclérose du théâtre »<sup>27</sup>. L’intérêt qu’il porte aux œuvres qu’il choisit n’est donc pas purement, ou du moins pas uniquement, littéraire. Au-delà des qualités narratives et stylistiques des œuvres qu’il porte à la scène – auxquelles il accorde par ailleurs un réel intérêt – ses choix sont motivés par la résonance des réflexions qui les sous-tendent avec les siennes. Son travail trouve en effet sa cohérence dans l’attention aigüe qu’il porte à l’appréhension du monde, à la perception du réel, ou plutôt – au pluriel – aux perceptions du réel. Cet au-delà du texte qui l’appelle, il le résume en ces termes à propos du roman de Tarjei Vesaas à partir duquel il a créé *Brume de dieu* : « c’est très simple, très réaliste, mais aussi plein de brèches vers une autre perception des choses »<sup>28</sup>. Comme il l’explique dans un entretien à propos de ce spectacle, l’un des éléments à l’origine de son attirance pour la littérature norvégienne est le fait qu’en elle « toutes les frontières communément admises deviennent extrêmement floues »<sup>29</sup>. De cette absence de démarcations, naît un trouble, qui fait atteindre une région autre de la conscience, un « au-delà de l’inconscient qui resterait un mystère »<sup>30</sup>, dit-il, se souvenant d’une formule de Jacques Lacan. Ce refus d’opposer les contraires, cette abolition des frontières, et plus encore cette capacité à conjuguer les opposés, sont bien présents dans l’œuvre de Tarjei Vesaas, au travers de mythes, de légendes et de rêveries empruntés à la culture norvégienne, et en particulier au folklore de la région du Telemark dans laquelle il a grandi. Comme Jon Fosse, Tarjei Vesaas explore « ces territoires troubles, entre ombre et lumière »<sup>31</sup>. Cette question précise de la lumière consonne tout particulièrement avec les explorations scéniques de Claude Régy.

---

<sup>26</sup> Respectivement publiés en 1963, 1957 et 1968.

<sup>27</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 85.

<sup>28</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *La Barque le soir*.

<sup>31</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

Comme ces auteurs, il prête en effet une attention aigüe aux nuances les plus infimes de luminosité, cherchant « cette lumière qui naît de l'obscurité »<sup>32</sup>. Cette pensée trouve un équivalent concret sur sa scène, dans les recherches poussées qu'il a menées sur l'éclairage de l'espace et du comédien, en particulier en compagnie de Dominique Bruguière, créatrice lumière de renom qui a travaillé auprès des plus grands metteurs en scène du XXe siècle. Dans l'esthétique épurée de ses spectacles – qu'il a notamment développée avec le scénographe Daniel Jeanneteau – la matière textuelle résonne donc, non pas seulement pour elle-même, mais avec pour but de faire atteindre des zones souterraines, des espaces seuils, des états d'infra-conscience tout à fait singuliers. Son travail sur et avec le roman de Tarjei Vesaas s'inscrit précisément dans cette recherche au long cours.

Ces éléments posés, il apparaît donc qu'il ne s'agit pas pour Claude Régy de raconter le roman de Tarjei Vesaas sur la scène. Pour désigner les sources de son spectacle, il ne se sert pas de la mention « d'après » mais indique simplement « extrait du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas »<sup>33</sup>. Cette information indique bien que son geste est très différent de ce que l'on appelle communément l'adaptation. Celle-ci étant la plupart du temps frustrante à ses yeux, il considère « plus juste de prendre un extrait intégral – un extrait dans lequel on peut sentir les différentes lignes de force du livre »<sup>34</sup>. Ainsi, comme il l'a fait pour *Melancholia-Théâtre*, d'après le roman de Jon Fosse *Melancholia*, Claude Régy ne retient que quelques pages du roman de Tarjei Vesaas pour son spectacle *Brume de dieu*. Des quarante-sept chapitres des *Oiseaux*, il ne retient que les trois premiers de la deuxième partie, soit douze pages sur deux cent soixante-six. Ce roman de Tarjei Vesaas relate un été de la vie de Mattis, homme simple de quarante ans surnommé la Houppette. Ce personnage d'idiot, hypersensible, en communion totale avec la nature plutôt qu'avec les hommes, vit grâce au tricot de sa sœur Hege, incapable de mener à bien un quelconque travail faute de concentration. L'extrait que choisit Claude Régy est celui du naufrage de Mattis. Envoyé sur le lac auprès duquel il vit par Hege pour qu'il ne reste pas inactif, il ne réussit pas à canaliser suffisamment ses pensées pour écopper avec efficacité, ce qui suscite sa détresse et conduit à son échouage *in extremis* sur un îlot, au centre du lac.

Face à cet extrait, Claude Régy ne pose pas la question de sa nature dans la perspective de son passage à la scène. Le travail qu'il effectue à partir de lui est bien différent d'une adaptation, ou d'une théâtralisation : la dimension narrative n'est à aucun moment problématisée, et posée comme enjeu à résoudre par le théâtre. Bien au contraire, Claude Régy n'a pas retenu cette œuvre pour son contenu romanesque – le développement de son intrigue jusqu'à son dénouement, rythmé par des péripéties qui font avancer l'action – en effet mineur, mais bien pour le récit qu'il est. Ce choix repose sur la

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Cf. annexe 1.

<sup>34</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

conviction « que le récit est supérieur au théâtre »<sup>35</sup>. Son intention de faire entendre l'extrait comme tel lui dicte donc son choix de ne pas le réécrire dans une perspective dramatique. Ainsi, outre les paragraphes purement narratifs, largement dominants dans l'œuvre de Tarjei Vesaas, il conserve les incises qui ponctuent les dialogues, malgré le fait qu'elles créent des effets d'étrangeté sur scène. De même, les questions spatio-temporels que pourrait soulever l'extrait dans le présent de la scène n'en sont pas non plus dans son travail. Ces enjeux sont en grande partie évacués par le choix qu'il fait du solo. Unique comédien sur scène, Laurent Cazanave prend en charge toutes les voix du récit. Néanmoins, contrairement à ce que l'on peut voir sur d'autres scènes, il n'est pas en posture de conteur, cherchant à les distinguer les unes des autres et à incarner les personnages invoqués par le texte par des efforts démesurés et schizophréniques. Laurent Cazanave fait plutôt du récit un monologue, relativement problématique dans la mesure où il le situe dans un espace intermédiaire, une zone trouble entre narrateur et personnage, entre récit et incarnation. Cette confusion qui fait tomber les distinctions traditionnelles, particulièrement explorée par la littérature moderne au travers du monologue intérieur, est nourrie par la langue de Tarjei Vesaas elle-même, caractérisée par la porosité des voix.

L'un des traits récurrents du style de l'auteur norvégien est en effet le discours indirect libre – procédé contraire au théâtre, fondé quant à lui sur le mimétisme du discours direct. Grâce à ce mode, le discours rapporté est parfaitement intégré dans le récit, et paroles et pensées des personnages se mêlent au point de vue du narrateur, permettant de plus grandes libertés narratives. Des tournures propres à l'oral comme « C'est-à-dire que sa sœur, Hege, travaillait à la vitesse de l'éclair, maintenant comme avant »<sup>36</sup> révèlent ainsi une complicité fusionnelle entre le narrateur et Mattis. De façon symptomatique, à la fin du chapitre XVIII, le récit glisse insensiblement de la troisième à la première personne du singulier, faisant passer le paragraphe de l'impersonnel au subjectif, de la narration au discours intérieur de Mattis, ce passage étant seulement annoncé par un style oral et elliptique. L'absence de subordination, d'indication typographique qui permettrait de distinguer la voix de Mattis de celle du narrateur apparaît de façon encore plus flagrante dans ce court paragraphe du chapitre suivant : « C'est quand on s'y attend le moins qu'on prend du poisson, pensait Mattis. Ainsi, en ce moment, ce n'est pas moi qui suis bête »<sup>37</sup>. Le passage de la narration au discours est ainsi flouté, même réduit à néant. Ce trait stylistique, en plus de souligner la posture bienveillante du narrateur à l'égard de Mattis a également pour effet de l'isoler plus encore du monde réel, incarné par Hege et les rares paysans qui acceptent de l'embaucher pour la journée. C'est en effet ainsi qu'est reproduite la façon singulière de penser de Mattis, dont la plupart des réflexions sont tues dans le discours direct, rendant son discours dense, obscur et peu compréhensible pour ceux qui le côtoient. Cette dimension

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 113.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 118.

est particulièrement frappante dans le troisième chapitre que sélectionne Claude Régy, quand Mattis, en proie à la panique, appelle à l'aide :

- Au secours ! je coule !
- Quelqu'un !
- Oh ! quelqu'un ! Vite !<sup>38</sup>

Alors qu'un tiret indique en principe une voix, celle de Mattis se scinde ici, révélant le dialogue qu'il entretient en permanence avec lui-même et la confusion qui entremêle ses paroles et ses pensées, ce qui sort et ce qui au contraire reste à l'intérieur. Par ces procédés, la narration est envahie par la perception singulière de Mattis, objet même du roman au-delà des anecdotes racontées à son sujet.

Dans sa préface au roman, Régis Boyer, traducteur des œuvres de Tarjei Vesaas en France, indique que ce va-et-vient se manifeste également dans de nombreuses tournures impersonnelles, très répandues dans les langues scandinaves, et qu'emploie volontiers Tarjei Vesaas. Témoignant de sa difficulté à les traduire, il dit à leur sujet qu'elles servent à

rendre l'idée d'une voix intérieure, une sorte de conscience si l'on veut (qu'il vaudrait mieux dire une sorte de connaissance supérieure), probablement bien plutôt tout ce qui, en l'homme, échappe à sa faible raison ou aux conventions sociales, morales, religieuses, parce c'est la nature instinctive, primitive, essentielle qui s'exprime de la sorte, cette voix intérieure, donc, parle en profondeur, au-delà du langage organisé et conscient.<sup>39</sup>

A ces tournures s'ajoute l'usage du neutre, capable de saisir les moindres mouvements de l'âme et de la nature, et au travers duquel se dit l'indescriptible. Georges Ueberschlag, professeur d'allemand et critique de son œuvre, voit dans ce trait particulier la manifestation d'une certaine prudence, d'une réserve, d'une économie même, qui ouvrent la lecture. Dans un article paru dans le numéro de la revue *Plein Chant* consacré à Tarjei Vesaas, Régis Boyer définit ainsi les autres traits caractéristiques de sa langue : « fréquence des suspensions, des inachevés, tendance constante à l'ellipse, monologues, dialogues ou narrations qui « sautent » les articulations logiques, bonds impromptus dans le flux temporel ». Malgré sa simplicité apparente, dont témoignent les successions de propositions indépendantes, son style est trébuchant, fait d'asyndètes et de ruptures de construction. C'est sur ce mode que sont rendus les court-circuits de la pensée de Mattis. Loin de se limiter au discours direct, ces raccourcis contaminent le récit du narrateur, dès lors – bien plus qu'omniscient - profondément complice du héros. La densité de ses raisonnements, elliptiques, poétiques et parfois obscurs, s'appuie quant à elle sur des images fortes, des symboles cryptés qui traversent toute l'œuvre. Cette écriture lente, répétitive, subjective, mais aussi physique, immerge dans la perception de cet idiot, dont la communication avec les autres est toujours remise en jeu.

Une telle porosité entre les voix du narrateur et de Mattis, dominante dans l'œuvre et dans l'extrait choisi par Claude Régy, semble donc appeler un solo, une indistinction corporelle et tonale

---

<sup>38</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 122.

<sup>39</sup> Régis Boyer, préface aux *Oiseaux*, p. 11.



entre elles. Néanmoins, à mesure que le spectacle progresse, une troisième voie permet de résoudre l'ambivalence narrateur-personnage. La résistance initiale du récit à la scène, recherchée par Claude Régy et répercutée sur le travail du comédien et la perception du spectateur, ouvre à un autre mode d'appréhension du texte et de ses voix. Cette résolution passe par l'usage particulier qu'il fait de l'extrait, que l'on peut déjà pressentir dans le fait qu'à partir de quelques pages seulement, le metteur en scène crée un spectacle d'une heure et demie. Ce rapport original entre la faible proportion textuelle et la durée du spectacle indique d'emblée la dilatation extrême à laquelle conduit son travail avec Laurent Cazanave.

### *Les Oiseaux* sur la scène de Claude Régy : usage de l'extrait romanesque dans *Brume de dieu*

Un spectacle de Claude Régy est une véritable expérience sensible, conditionnée jusque dans les moindres détails. Prêter attention à chacun d'entre eux permet de mieux envisager son projet, entièrement tourné vers le spectateur. Au cours d'un entretien à l'occasion de son dernier spectacle, *La Barque le soir*, Claude Régy se souvient :

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.<sup>40</sup>

Suivant la même logique, à l'entrée de la petite salle des ateliers Berthier, un panneau annonçait aux spectateurs de *La Barque le soir* : « vous entrez, dans l'antichambre du spectacle, le silence est requis ». Ces mises en garde témoignent de l'importante mise en condition qui précède chaque spectacle de Claude Régy. Ainsi, pour *Brume de dieu*, le public entré en silence dans la salle déjà très sombre de la Ménagerie de verre, est soumis à une longue attente une fois installé. Progressivement, les spectateurs deviennent d'eux-mêmes plus sensibles aux moindres chuchotements, aux frottements de vêtements les plus légers, ceux-ci devenant de plus en plus sonores dans le silence qui s'installe et que chacun s'efforce de ne pas briser. Tandis que l'ouïe s'aiguise, une longue descente de l'obscurité jusqu'au noir le plus total dilate les pupilles. Ce mutisme sonore et visuel qui exacerbe les sens conduit le spectateur à s'entendre respirer, à se recentrer sur lui-même, à se tourner vers sa propre intériorité. Cette absence complète de perception, totalement exceptionnelle, contraire à la vie, place dans un état d'hypersensibilité qui rend particulièrement vulnérable. C'est placé dans un tel état perceptif que le

---

<sup>40</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *La Barque le soir*.

spectateur est alors en mesure de distinguer progressivement un corps, présence encore lointaine et imprécise.

Une très faible lumière rouge, loin de soulager la vue, laisse un peu mieux entrevoir le comédien qui traverse lentement le profond plateau de la Ménagerie de verre, en mesurant chacun de ses pas avec une attention extrême. Un léger fond sonore, ajouté à la coloration de la scène, suggère un organisme, dont le battement surgit dans un second temps, binaire et régulier. De même que la narration de Tarjei Vesaas immerge dans la perception de Matis, nous voilà projetés dans un corps, une intériorité, mais de façon presque inconsciente, tant l'attention est entièrement tournée vers le visible – ou plutôt, l'invisible. Dessinant une diagonale en travers du plateau, le comédien devient de plus en plus net et de plus en plus lumineux, jusqu'à ce que sa silhouette soit parfaitement découpée dans l'obscurité qui l'entoure. Cette lumière que le comédien diffuse est parcellée : sa peau seule capte toute la luminosité, soulignée par le contraste des parties de son corps recouvertes de vêtements sombres. Lentement, il s'avance, jusqu'à se trouver à quelques mètres à peine du premier rang, aux limites du plateau, dans une proximité corporelle exceptionnelle avec le public. Son encolure et son visage, tout en lumière, se donnent alors à lire dans leurs moindres détails.

Après cette longue arrivée jusqu'à l'extrême limite du plateau – emplacement duquel Laurent Cazanave ne bougera plus ou presque – sa voix, enfin, monte jusqu'aux spectateurs. Elle évoque celle d'un jeune homme en mue, craintif de sa propre voix, voire même celle d'un muet qui parle pour la première fois. Chaque mot semble ainsi arraché au silence. Avec la même lenteur qu'il a instaurée par sa venue, il décompose le texte, à toutes ses échelles – les phrases, les mots, les syllabes – au point de mettre en péril la syntaxe, de faire perdre son sens au texte. Entre les syllabes sont introduits des espaces, équivalents à ceux placés entre les mots dans la langue ordinaire, qui retardent les suffixes et ce faisant, les soulignent. Plus encore, de nombreuses diérèses scindent certains groupes de voyelles, et isolent parfois même des consonnes. Par exemple, dans la phrase « Mais il retomba dans ses pensées, cela venait tout seul »<sup>41</sup>, le dernier [l] est détaché des autres lettres, à l'encontre de toute logique. L'oreille doit également dompter les sons qu'une prononciation toute singulière met en valeur. En effet, le sens est non seulement mis en danger par la dislocation des phrases et des mots, mais aussi, comme en poésie, par la musicalité de la langue, constamment soulignée. Ainsi, les [r] provenant du plus profond de ses entrailles, se déployant au creux de sa gorge, résonnent avec force, ce qui a pour effet de souligner des harmonies imitatives de la traduction de Régis Boyer : « La barque racla le fond et s'arrêta, l'étrave à terre »<sup>42</sup>. Les fricatives, [f], [s] et [v], sont elles aussi particulièrement audibles, alors que les occlusives ont tendance à être atténuées. La singularité de cette prononciation frappe tout particulièrement dans l'articulation de l'onomatopée « Blubb », répétée à plusieurs reprises en deux endroits du spectacle. Sa décomposition extrême et l'atténuation de sa

---

<sup>41</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 118.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 124

voyelle centrale remotivent l'onomatopée en reproduisant le bruit de l'eau montant dans la barque, du fond de sa gorge. Les voyelles quant à elles assimilent cette parole à un chant, supports de ses notes graves ou aigües. En réalité, les frontières sont brouillées, les notes sont *à la fois* graves et aigües, Laurent Cazanave explorant la zone intermédiaire qui se situe entre voix de poitrine et voix de tête. Néanmoins elles ne sont jamais liées, ce qui empêche la parole de devenir chant, et c'est dans ce fragile entre-deux qu'il place sa voix, hésitante, comme vierge. Chaque phrase ou segment de phrase, étroitement liée au souffle du comédien, devient un phrasé musical, déclamé sur deux ou trois notes qui impriment au texte un rythme toujours renouvelé, infime variation de celui qui précède. Les dernières syllabes de ces phrasés, souvent précédés d'une légère pause, d'une courte respiration, sont même tenues, comme des fins de phrases, des points d'orgue, au sens musical du terme. Paola Didong dit ainsi : « L'acteur semble poser une question sur le texte en même temps qu'il le dit, et il nous la renvoie »<sup>43</sup>. Jouant du subtil point de passage entre le parler et le chanter, Laurent Cazanave replace constamment sa propre voix, et s'écoute, redoublant l'attention du spectateur à son égard. Ainsi obligée à une nouvelle musique, l'oreille s'habitue à cette langue à la fois étrangère et familière, comme à un accent français particulièrement marqué qu'elle apprivoise, et le sens se reconstruit progressivement. Au fur et à mesure, la décomposition de la phrase, son rythme singulier ne semblent plus du tout étranges, tout comme la logique de Mattis, dans le roman de Tarjei Vesaas, est progressivement intégrée, au point que les raccourcis de sa pensée sont saisis avec de plus en plus d'acuité.

Paradoxalement, une telle articulation, une telle surarticulation presque, n'est pas redoublée par le visage de Laurent Cazanave. Au contraire, ses mouvements sont réduits au minimum, des sourcils à la bouche, celle-ci étant la plupart du temps entrouverte. De façon tout à fait étonnante, les mouvements de ses lèvres et de sa mâchoire sont limités à peine visibles comme si toute l'articulation se faisait de l'intérieur, du plus profond de son ventre et de sa gorge. Par amplification, l'immobilité faciale rend alors perceptible les moindres tressaillements, jusqu'à donner l'impression que les plus infimes mouvements de sa conscience sont ainsi rendus visibles, de la même façon que son torse, largement dénudé, prend la forme d'une carte à lire, qui révèle la montée de la parole en lui. Un tel contraste entre sa puissance vocale et la fixité d'ensemble de son visage révèle une forte tension, entièrement contenue, et perceptible à l'échelle de son corps tout entier. Elle est la plus sensible dans le fait que pendant une grande partie du spectacle, Laurent Cazanave se tient sur la pointe des pieds, comme en suspens, en apesanteur. S'il ne bouge pas de l'emplacement qu'il a rejoint ou presque, un tel effort physique remet constamment en jeu son équilibre et l'oblige à se repositionner par petites touches. Quand au contraire ses talons sont en contact avec le sol, ses orteils expriment une autre forme de tension, recroquevillés le long du plateau. Au niveau du buste, ses épaules sont un peu

---

<sup>43</sup> Paola Didong, « Le fruit de l'ascèse – Des acteurs poussés à la création » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 185.

élevées, et ses bras à demi-tendus, eux aussi pris dans un entre-deux inconfortable. De même, les rares gestes qu'il esquisse ne sont jamais francs. Ainsi, à la fin de l'extrait, quand le texte indique qu'il se passe la main sur le front pour en chasser la sueur, il approche sa propre main de son visage, très lentement, et l'effleure à peine du bout des doigts. Cette tension physique palpable, contenue tout au long du spectacle, ne retombe qu'à l'extrême fin, quand il est dit que Mattis sombre dans la torpeur : alors, allongé sur la scène, son corps enfin posé se détend, et sa respiration se fait entendre pour la première fois. Cette issue rappelle celle d'un épisode du roman de Tarjei Vesaas, celui où Mattis est amené de force par le bûcheron Jörgen à affronter sa peur panique de l'orage. Le chapitre s'achève sur cette phrase, qui fait écho au relâchement que l'on a décrit : « une réaction venait de suivre cette tension. Tandis que le grondement s'apaisait, il s'en alla jusqu'à sa banquette et se coucha, ferma les yeux, défait, absent »<sup>44</sup>.

Une telle contrainte physique semble résoudre l'ambivalence entre personnage et narrateur. Si la diction ralentie du comédien semble être un indice de la perception originale du monde Mattis, cet idiot à la sensibilité exacerbée, il s'agit moins d'une incarnation du personnage que d'une incorporation du texte, au sens propre, une mise en corps encore plus qu'une mise en voix. A propos du spectacle de Claude Régy *Quelqu'un va venir*<sup>45</sup>, la comédienne Valérie Dréville témoigne d'un tel rapport au texte : « les mots eux-mêmes demandent à être incarnés, à être « corporisés ». Comme si l'on remplaçait l'incarnation du personnage par l'incarnation du langage »<sup>46</sup>. La langue de Tarjei Vesaas semble ainsi absorbée jusque dans ses moindres mouvements par le corps de Laurent Cazanave, et émise par lui dans un effort impressionnant. Celui-ci est rendu manifeste par la posture de ses jambes et de ses bras, mais aussi parce que cet effort se fait entendre dans sa voix et est rendu visible par la sueur qui apparaît sur son visage et son torse, les rendant plus lumineux encore. Se souvenant de son spectacle *Parole du Sage* et de la performance physique de Marcial di Fonzo Bo, Claude Régy dit : « Larmes, sueur, sécrétions font partie de la parole »<sup>47</sup>. Il dit encore – et cela s'applique parfaitement à *Brume de dieu* – « il y a un acteur qui prend place et ne la quitte pas, mais en même temps, on s'aperçoit justement qu'il n'y a pas d'immobilité, que le visage est un paysage toujours changeant, que le corps agit, bouge, émet, et que, là, la fusion de la parole et du corps est visible »<sup>48</sup>. Ce mouvement extrêmement contrôlé du corps, décomposé, ralenti, presque imperceptible, invite à invoquer un registre sportif et à parler du travail du comédien en termes d'endurance et de performance physique. Cette incorporation du texte permet d'expliquer le fait qu'il n'y ait pas de distinction tonale entre dialogues et narrations : une même voix émet le texte, de la même façon que celle du narrateur et de Mattis se mêlent, jusqu'à se confondre. Ce flux n'est interrompu qu'une seule

---

<sup>44</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 211.

<sup>45</sup> Pièce de Jon Fosse mise en scène par Claude Régy en 1999 et présentée au Théâtre Nanterre-Amandiers.

<sup>46</sup> Citée par Paola Didong dans « Le fruit de l'ascèse – Des acteurs poussés à la création » in Claude Régy. *Les Voies de la création théâtrale*, p. 183.

<sup>47</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, p. 50.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 48.

fois dans le cours du spectacle. Pris de panique à la vue de l'eau qui pénètre dans sa barque, Mattis appelle au secours à plusieurs reprises, jusqu'à ce que sa détresse ne s'exprime plus que par le prénom de sa sœur. Alors que l'intonation de Laurent Cazanave était jusque-là non mimétique, qu'il ne redoublait pas les incisives contenues dans le texte par une mise en œuvre, en particulier celles qui indiquent que Mattis crie, le prénom de Hege est un véritable déchirement, un cri en effet « sauvage »<sup>49</sup> semblable à celui d'un oiseau. Après cette violence si soudaine, quoique longuement préparée par tout ce qui précède, le comédien reprend la même égalité de ton, comme si le cri provenait d'ailleurs, d'une voix étrangère, et ne constituait pas une rupture dans le cours de son monologue.

Si précède une telle description du travail vocal et corporel du comédien, c'est qu'il constitue l'essentiel du spectacle et qu'il domine largement la scène, par ailleurs vide. Alors que le spectateur perçoit sa profondeur, le plateau ne semble pas exploité par l'immobilité du comédien dans l'espace. C'est pourtant cette nouvelle tension, après celle qui fait se côtoyer le statisme et le mouvement, qui donne la mesure du vide qui l'entoure, fondamental dans la pensée de Claude Régy. Indissociable du silence, il dit : « il faut faire très attention car en bougeant on modifie le vide et en parlant on modifie le silence »<sup>50</sup>. Pour ce spectacle, le sol de l'ancien parking qu'est la Ménagerie de verre a été recouvert d'une matière sombre et brillante, qui reflète le corps du comédien et l'attache au sol par les pieds. Cette surface suggère ainsi un monde parallèle ou, dans les termes d'Alexandre Barry, assistant de Claude Régy, « une autre réalité, obscure et sans fond, celle d'une autre conscience et d'un autre rapport au monde »<sup>51</sup>. Debout, Laurent Cazanave évoque un Christ marchant sur l'eau ; finalement allongé, son visage contre le sol, il est un Narcisse. Sa forte présence corporelle est en outre accompagnée d'un travail soigné de la lumière et d'une matière sonore discrète et puissante. L'un comme l'autre sont non-mimétiques et rythment la représentation de façon indépendante par rapport au texte, suivant parfois ses mouvements, étant d'autres fois à contretemps. La lumière, bien que son intensité soit très basse, est perçue de façon consciente par le spectateur, grâce à ses couleurs franches, dont l'évolution de l'une à l'autre est insensible, comme dispersées du faisceau de la lumière blanche par un prisme. La matière sonore est quant à elle faite d'éléments inidentifiables, parmi lesquels on semble distinguer des sifflements, proches de la musique, et des bruits empruntés à la nature, semblables au vent. Ces sons, seulement nommables après coup, au moment de visionner le film d'Alexandre Barry, sont de l'ordre de l'infra-conscient lors de la première appréhension du spectacle. Ce sont néanmoins des signaux sonores qui indiquent avec le plus de clarté le début et la fin du spectacle, encadrant le texte, mais eux-mêmes cernés par des zones indéterminées – les sas de distance au monde que sont l'entrée dans la salle ou l'hésitation qui saisit le public au moment d'applaudir et sa sortie dans la pénombre.

---

<sup>49</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 123.

<sup>50</sup> Claude Régy, *La Brûlure du monde*, p. 21.

<sup>51</sup> Alexandre Barry à propos de son film *Brume de dieu*, d'après le spectacle de Claude Régy.

Cette esthétique de la dilatation, de l'étirement, du ralenti, la plus visible du point de vue de la langue, a un impact fort sur les sens du spectateur, alors exacerbés. Comme l'est Matisse au quotidien, le spectateur est mis dans un état d'hypersensibilité qui le rend attentif aux moindres mouvements et aux altérations les plus subtiles de l'image soigneusement construite par Claude Régy. Dans ces conditions, le cri de Laurent Cazanave qui constitue l'acmé du spectacle retentit avec plus de violence encore, et crée un choc aussi émotionnel que physique. Ce parcours dans le détail du spectacle permet de mieux appréhender la place du texte sur la scène et de mieux comprendre à présent le discours que tient à son sujet Claude Régy.

### L'écriture comme événement sur la scène

Les spectacles de Claude Régy obligent à parler en d'autres termes du théâtre. Considérant la scène contemporaine, Christian Biet et Christophe Triau constatent une évolution caractérisée par un passage « de la sémiologie à la phénoménologie »<sup>52</sup>, dans laquelle s'inscrit le travail de Claude Régy. Si le texte tient en effet une place prépondérante dans son travail, ses mises en scène ne consistent pas en la construction d'un système de signes organisés, qui en proposeraient des lectures clarifiantes ou des commentaires interprétatifs. L'intérêt que porte Claude Régy aux textes qu'il choisit n'est donc pas simplement dramatique, ni dramaturgique, il relève d'une « valorisation plus fondamentale de l'écriture et de l'écrit »<sup>53</sup>. Cette relation étroite au texte, fondée sur une recherche poétique, le situe dans la lignée des symbolistes, et des travaux d'Edward Gordon Craig et d'Adolphe Appia. Bien qu'il prédomine, le texte n'est pas à proprement parler *mis en scène, représenté*. Ce dernier terme est totalement évacué dans le discours élaboré sur son travail, que Christian Biet et Christophe Triau résumant ainsi, dans une formule particulièrement synthétique : « Théâtre de la présence et théâtre de la non-représentation »<sup>54</sup>. Marie-Madeleine Mervant-Roux va plus loin encore, parlant d'un « anti-théâtre organisé autour de l'écriture »<sup>55</sup>. Dans le même volume des *Voies de la création théâtrale* consacré au metteur en scène, Maryvonne Saison dit que son théâtre consiste « à faire passer, à transmettre une écriture plutôt qu'à considérer son sens pour l'interpréter »<sup>56</sup>. Par un travail extrêmement minutieux, destiné à mettre en place les conditions optimales de son écoute, Claude Régy

---

<sup>52</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 820.

<sup>53</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Avant-propos : Un théâtre contrevenant » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 11.

<sup>54</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 821.

<sup>55</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Avant-propos : Un théâtre contrevenant » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 12.

<sup>56</sup> Maryvonne Saison, « Les Ateliers contemporains. Claude Régy et les figures du temps » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 104.

offre donc une expérience du texte, non pas en tant qu'objet narratif mais en tant qu'écriture. Ainsi, dans *Brume de dieu*, c'est moins la noyade de Mattis qui constitue l'événement du spectacle que la mise en écoute de cette écriture.

Ce rapport au texte repose sur une conception singulière de l'écriture qu'a développée Claude Régy tout au long de sa carrière. Il la considère en effet comme une manifestation de la voix de l'auteur. C'est bien cette voix qui est dramatisée sur sa scène selon Helga Finter. Elle dit ainsi : « Le théâtre de Claude Régy [...] confère au mystère du surgissement de la voix de l'écriture une place centrale »<sup>57</sup>. C'est ainsi par cette pensée que peuvent être expliqués à la fois la position si ambiguë du comédien sur la scène et l'enjeu de son articulation déstructurante du texte. De façon encore plus aigüe dans *Brume de dieu* que dans ses spectacles précédents, la question de l'incarnation du personnage par le comédien se pose, malgré la résistance qu'oppose le maintien de la troisième personne, caractéristique de la voix narrative. La posture de Laurent Cazanave est le fruit d'une troisième voie entre ces deux pôles, celle de l'auteur qui compose, dans un espace situé en amont de l'œuvre, dans le temps de la création. A la fois mis en avant et passif, dans un jeu déréalisé contraire à la *mimésis*, le comédien est « engagé dans une activité créatrice intense et souterraine »<sup>58</sup>, pour reprendre les termes de Paola Didong. Selon cette dernière, Claude Régy envisage le travail du comédien comme une écriture, un geste de création, « qui oblige à puiser en soi »<sup>59</sup>. Le comédien explore donc une voix, « entre corps et langage, entre corps et texte »<sup>60</sup>. Une telle conception peut également justifier le travail de décomposition de la langue auquel conduit une diction extrêmement ralentie. S'appuyant sur les propos du metteur en scène, Helga Finter le formule en ces termes :

Le théâtre de Claude Régy veut faire « voir le texte » et se propose de « travaille[r] pour que le texte fasse voir ». Dans cette perspective, il demande une diction déjouant une lecture facile qui ciblerait le sens, et s'approche de ce que serait une première lecture, rendue sensible comme telle. Il s'agit de rejoindre le mouvement de l'écriture, « avant que la phrase soit écrite ». Une telle tâche implique une déconstruction de la lecture par la diction afin de faire entendre et voir l'inconscient de l'écrit.<sup>61</sup>

Cet « inconscient de l'écrit » que recherche Claude Régy le pousse donc à se tourner vers les œuvres d'écrivains modernes, voire contemporains, qui tous questionnent la langue dont ils se servent dans leurs œuvres.

En effet, l'un des éléments qui unit une bonne part des auteurs auxquels s'intéresse Claude Régy est ce mouvement de retour de l'écriture sur elle-même. Que la langue soit minimaliste et ressassée, comme chez Harold Pinter, ou atrophiée, appauvrie et rythmée par de nombreux silences,

---

<sup>57</sup> Helga Finter, « Le mystère de la voix de l'écriture » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 296.

<sup>58</sup> Paola Didong, « Le fruit de l'ascèse – Des acteurs poussés à la création » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 176.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>60</sup> Helga Finter, « Le mystère de la voix de l'écriture » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 296.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 301.

comme chez les Norvégiens tels que Jon Fosse ou Tarjei Vesaas, elle s'interroge dans l'espace même de l'œuvre. Plus encore, les textes dramatiques qu'il a portés à la scène, de Botho Strauss, Peter Handke ou encore Nathalie Sarraute, déportent la tension de la situation au langage, interrogeant l'emploi des mots et montrant par les dialogues la façon dont la parole échoue. Dans ces écritures, le mot est montré, exposé, et la parole se désigne elle-même. Prenant ses distances par rapport aux œuvres qui développent une fable, à la mécanique traditionnelle du dialogue qui la fait progresser, à la mise en scène de personnages dotés d'une psychologie, ou encore au pathos, Claude Régy s'intéresse à ces écritures qui menacent le conscient, qui éprouvent le monde, dans ce qu'il a d'inquiétant, d'irrationnel et même d'inhumain. Ces questionnements passent par la mise à l'épreuve du langage et la mise en œuvre du précepte de Jacques Derrida qu'il rappelle lui-même dans l'une de ses œuvres : « Ce qu'on ne peut pas dire il faut l'écrire »<sup>62</sup>. Plus encore, ce qui l'attire est la manifestation de la subjectivité dans la mise en forme du langage. L'écriture est alors considérée comme la trace sensible d'un sujet et d'une perception, même quand elle fait entendre plusieurs voix. Selon Sabine Quiriconi, dans la polyphonie même se manifeste « la dimension multiple, morcelée jusqu'à la dépersonnalisation, de la voix qui est à l'origine de textes non dramatiques ou hybrides »<sup>63</sup>. Selon elle, le travail de Claude Régy rend les textes monodramatiques, monologiques, non pas tant du fait qu'il pratique les solos, mais parce que même quand les comédiens sont plusieurs, ils forment un chœur qui rend compte d'une seule voix, celle de l'auteur. Dans cette conception, celui-ci est un être schizé, dissout entre plusieurs voix qu'il fait entendre en subjectivant le langage commun à tous. Ceci est rendu sensible dans le rythme et la prosodie de ses œuvres, où se situe l'origine de la vocation scénique du texte, le lieu de sa théâtralité. Dans les trous du langage est en effet révélé le pré-texte que Claude Régy cherche à atteindre, et qui n'est pas de l'ordre du langage. Son travail creuse précisément ces lieux-là de l'écriture, et son geste se mêle alors de façon étroite à celui des auteurs :

Casser la syntaxe, casser la langue, casser le vocabulaire, inventer des mots, les rompre, les faire se cogner les uns contre les autres, les assembler, les disjoindre, faire entendre des assonances, des résonances, des dissonances, des rimes intérieures.

Mais aussi, grâce à ça, faire entendre un peu de ce qui n'est pas dit.

Redoublant la langue par une prononciation qui la décompose, la mise en scène cherche à faire entrer dans la matière du texte, afin de mieux la faire entendre, afin qu'elle soit appréhendée dans ses moindres articulations, et que soient rendues sensibles ses hésitations. Cette recherche qui l'oriente donc vers des esthétiques du moins, caractérisées par le silence, l'ellipse ou la répétition, le conduit à s'emparer de l'œuvre tout entière des auteurs qu'il aborde, à plonger de façon totale dans leur univers. Ses spectacles sont donc le résultat de cette immersion profonde dans une écriture. Avec Claude Régy,

---

<sup>62</sup> Cité par Claude Régy dans *Au-delà des larmes*, p. 38.

<sup>63</sup> Sabine Quiriconi, « Visages du monologue » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 138.



la scène devient ainsi « le lieu de la mise en évidence du texte et de la voix d'un auteur et non de sa propre mise en scène »<sup>64</sup>.

Cette recherche de l'au-delà ou de l'en-deçà du texte donne sens à l'ensemble de sa démarche. C'est ainsi que l'on peut expliquer l'importance qu'attache Claude Régy au silence et à l'obscurité au début de ses spectacles. Il fait lui-même référence au théâtre du Nô japonais pour expliquer son geste :

Le Nô a une mise en place très lente et très graduée, il introduit le spectateur dans le paysage sans le situer dans un temps particulier. Si le théâtre français frappe d'abord le conscient, le Nô pénètre dans l'inconscient pour préparer le terrain, toute l'importance réside dans l'ambiance et non dans l'histoire.<sup>65</sup>

La longue mise en condition du spectateur vise donc à le faire entrer dans son inconscient, mais aussi dans celui du texte qui va être dit. De même, son utilisation presque scientifique de la lumière a lui aussi pour but de « changer la nature du réel »<sup>66</sup>. Son projet consiste moins à interroger le monde et sa compréhension que les rapports du théâtre au réel. Ainsi, ce qu'il cherche à faire, c'est à déconstruire la perception quotidienne. Ceci passe en grande partie par son travail sur le rythme, sur le ralenti, le plus sensible au niveau de la parole. Comme le dit Catherine Naugrette, « adopter la lenteur revient [...] à abstraire le temps théâtral du temps du monde, à la situer à contre-courant d'un univers qui obéit désormais au rythme d'une mobilisation infinie »<sup>67</sup>. Pour autant, sa scène ne se présente pas comme un refuge, l'expérience qu'il propose doit au contraire permettre une meilleure appréhension du monde. Le ralenti va également de pair avec la question du volume. Claude Régy dit à ce sujet qu'il explore « des tons sur-bas ou sur-forts, sur-criés »<sup>68</sup>. Le travail musical de la langue a quant à lui pour effet de mettre en suspens le sens. Le spectateur, comme l'acteur, assiste à la naissance de la parole et de l'œuvre. Les mots semblent ainsi dits et écoutés pour la première fois, ce qui fait écho à l'œuvre de Tarjei Vesaas qui illustre un rapport vierge au monde et au langage à travers le personnage de Mattis. Tous ces éléments contribuent à ouvrir au maximum le sens du texte, à le démultiplier. Refusant de fixer un sens potentiel, d'en construire un clair et univoque, il travaille plutôt à « faire bouger [...] les seuils de la perception », visant à « étendre nos moyens de perception jusqu'à voir ce qui n'est pas montré, jusqu'à entendre ce qui n'est pas audible »<sup>69</sup>. Ailleurs, il dit encore :

Sitôt qu'on se défait de l'idée que le discours est cursif, si on perd l'ordre du discours – l'ordre des mots n'est pas l'ordre des morts, ai-je entendu dire –, s'il y a des trous, des bégaiements, s'il y a des chutes, des instabilités, des hésitations, toute cette fragilité, ce désordre, ce manque, font se manifester ce qui, autrement, demeure exclu du monde sensible.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 821.

<sup>65</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, p. 109.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>67</sup> Catherine Naugrette, « Pour une métaphysique de la lenteur » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 127.

<sup>68</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 87.

<sup>69</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 17 et 34.

<sup>70</sup> Claude Régy, *L'Ordre des morts*, p. 66.

Il apparaît donc bien que la question de la perception se trouve au cœur de son travail : l'événement de la scène se déplace du diégétique à l'écriture, et du plateau au spectateur, physiquement amené à vivre une expérience sensorielle.

Le ralenti, la faible intensité lumineuse, la diction reconnaissable entre toutes, tels sont les éléments que l'on retrouve d'un spectacle de Claude Régy à un autre. A partir d'écritures diverses, le metteur en scène a développé une esthétique singulière qui rend son travail identifiable dès les premières minutes. Posant ainsi son empreinte sur les œuvres dont il se sert, il oblige à considérer le texte par rapport à ses conditions soignées d'émission et d'écoute. Cette forme particulière de présence du roman sur la scène, invite à recourir à des notions qui n'appartiennent pas forcément au champ de la théorie théâtrale. Cherchant à définir la nature de l'extrait du roman de Tarjei Vesaas sur la scène de Claude Régy, c'est l'esthétique tout entière du spectacle et du théâtre de Claude Régy qui va pouvoir être abordée.

## *Brume de dieu* : le fragment comme pratique théâtrale

Dans *Brume de dieu*, Claude Régy s’empare du roman de Tarjei Vesaas de façon originale. Sa démarche ne consiste pas à le réécrire afin d’en restituer l’ensemble ou à le faire passer à la scène en le considérant comme un texte de théâtre, mais à en extraire quelques pages seulement, choisies avec soin. De façon significative, dans la feuille de salle et dans le dossier de presse du spectacle, il préfère à la mention « d’après le roman de Tarjei Vesaas » l’expression à la fois plus libre et plus détaillée « extrait du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas ». De fait, il ne retient de l’œuvre qu’un seul épisode – le naufrage de Mattis en barque –, qui n’en représente qu’une petite partie. Pour désigner cette pratique, les termes de ponction ou de prélèvement viennent à l’esprit ; ce qui en résulte apparaît alors comme un fragment, détaché d’un tout absenté. Bien que cette notion nécessite d’être adaptée au cadre précis de notre réflexion, elle aide à penser les enjeux posés par le geste de Claude Régy sur le roman de Tarjei Vesaas et permet également de se saisir de son esthétique scénique.

## Fragment et fragmentation : du théâtre aux premiers Romantiques allemands

Dans un premier temps de notre réflexion sur le fragment, on peut envisager cette notion dans le champ de la théorie théâtrale. Si le terme n’a pas d’entrée dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, un article intitulé « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » est signé par David Lescot et Pierre Ryngaert dans le collectif *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d’une recherche*. Cette notion est montrée par eux comme caractéristique du théâtre contemporain, mais du point de vue du texte, comme « écriture du désastre », pour reprendre le titre d’une œuvre de Maurice Blanchot : « La notion de fragment relève d’une écriture qui entre en parfaite contradiction avec le drame absolu », elle induit « la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue, l’hétérogénéité »<sup>71</sup>. D’emblée, il faut donc déplacer la perspective : ici, fragment et fragmentation ne servent pas à désigner l’écriture et la composition d’une œuvre portée à la scène, qui serait à l’origine du spectacle – celle de Tarjei Vesaas dans notre cas –, mais le résultat d’un geste de metteur en scène – celui de Claude Régy. C’est bien l’extraction à laquelle il a procédé qui fragmente le roman et non pas l’œuvre de Tarjei Vesaas qui est parcellée, faite de bris, « ouverte à tous les vents de

---

<sup>71</sup> David Lescot et Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie », in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d’une recherche*, p. 51.

l'interprétation »<sup>72</sup> pour reprendre une expression de David Lescot et Pierre Ryngaert. Le fragment est donc ici à penser au singulier, comme portion unique isolée d'un tout, absenté par Claude Régy.

Résultant ainsi d'un geste d'isolement, le fragment est synonyme d'extrait, d'échantillon, de prélèvement ou encore de morceau. Dans ce cas précis, le tout n'étant pas perdu – comme dans le cas où une œuvre nous parvient inachevée – mais manquant, le fragment résulte donc d'un choix, aléatoire, plus ou moins arbitraire et plus ou moins motivé. On peut trouver la trace de ce trait de caractère de notre fragment dans un entretien de Claude Régy à l'occasion du spectacle. Répondant à la question de l'adaptation du roman de Tarjei Vesaas, il relate que l'extrait a été choisi par le comédien, Laurent Cazanave :

J'avais fait un atelier sur Vesaas à l'école du TNB de Rennes, et j'avais proposé plusieurs extraits ; il a choisi celui-là. C'est un moment très particulier du livre : pendant une journée, Mattis vit un miracle. Des jeunes filles viennent se baigner près d'une île où il s'est retrouvé perdu, parce que sa barque prenait l'eau. Elles plaisaient avec lui – et tout en étant très heureux, il est inquiet : il se demande si elles sont au courant qu'il est considéré comme un demeuré ; mais elles ne savent rien de lui, elles viennent de loin. Et donc pendant un temps – presque entre parenthèses – il échappe à cette condamnation sociale.<sup>73</sup>

La lecture de ces lignes révèle un certain décalage par rapport au fragment entendu dans *Brume de dieu*. Ce que le metteur en scène décrit là est la suite du passage qu'il a finalement retenu : après s'être échoué sur un îlot, Mattis est en effet réveillé par l'arrivée de deux jeunes filles, qu'il ramène glorieusement jusqu'au ponton de son village. Dans la version finale du spectacle, cette partie-là est totalement évacuée, l'épisode s'arrêtant au moment où Mattis sombre dans la torpeur, une fois échoué sur la terre ferme. Cette évolution dans le choix de l'extrait souligne le fait qu'en isolant ainsi un fragment d'un tout auquel il appartient, la saisie, la ponction crée une rupture dans le déroulement de l'œuvre, qui met en péril sa composition et sa progression romanesque. Par ce geste, « l'œuvre se dérobe à nous »<sup>74</sup>. Ceci est d'autant plus vrai que le fragment choisi est unique dans *Brume de dieu*. Contrairement à d'autres metteurs en scène qui sélectionnent différents extraits et les montent ensemble dans le but de rendre compte de l'œuvre tout entière<sup>75</sup>, Claude Régy n'en choisit qu'un, ce qui a pour effet de lui donner un sens particulier. Cette singularisation déplace les vides généralement provoqués par un geste de fragmentation hors des limites du fragment, dans ce qui le précède et ce qui le suit. Dans ce cas précis, le morceau isolé apparaît au contraire extrêmement composé et cohérent, presque autonome. On rejoint là la réflexion de David Lescot et Pierre Ryngaert : « La fragmentation va dans le sens d'une concentration extrême des parties – chaque scène vaut évidemment pour elle-

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>73</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

<sup>74</sup> Claude Lorin, *L'Inachevé*, p. 18.

<sup>75</sup> On peut citer l'exemple du spectacle de Benjamin Lazar, d'après l'œuvre de Savinien Cyrano de Bergerac, *Les Etats et Empires de la lune*, dans lequel il choisit différents fragments qui permettent de saisir tout le voyage du héros vers la lune, ou encore un spectacle de Claude Régy lui-même à partir de l'œuvre de Charles Reznikoff, significativement appelé *Holocauste – fragments*.

même – et dans l'évidence d'un arrachement à un ensemble plus vaste »<sup>76</sup>. Dans cette double assertion est soulevé l'enjeu majeur posé par la notion de fragment : la tension permanente entre totalité, autonomie d'une part, et incomplétude, inachèvement d'autre part.

Ces premiers éléments sur la notion de fragment livrés par le prisme de la réflexion théâtrale amènent déjà à mieux cerner le geste de Claude Régy, à en souligner quelques caractéristiques. Pour aller plus loin, il faut désormais l'envisager comme genre littéraire, comme esthétique – troisième temps de la définition de la notion dans le *Dictionnaire du littéraire*<sup>77</sup>. Quelle que soit l'époque concernée, le fragment est l'emblème d'une certaine modernité littéraire, à la recherche d'un nouveau langage qui soit en prise avec un monde dans lequel les certitudes sont ébranlées. On peut ainsi expliquer que les premiers Romantiques allemands en aient fait leur genre de prédilection : à la fin du XVIIIe siècle, la crise en Allemagne et en Europe n'est pas que littéraire, elle touche aussi la politique, la morale, la religion et l'art. Dans leur ouvrage, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy consacrent à cette notion et à ses enjeux dans la littérature romantique un chapitre entier. Ils rappellent ainsi que si les Romantiques allemands n'ont pas inventé le genre littéraire du fragment, précédés par Michel de Montaigne, Blaise Pascal, Jean de la Bruyère ou encore François de La Rochefoucauld, ils en ont fait le genre romantique par excellence. Ils ajoutent : « Plus même que le « genre » du romantisme théorique, le fragment est considéré comme son incarnation, la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité »<sup>78</sup>. Selon eux, cette érection du fragment comme genre repose sur une idée originale de l'œuvre littéraire et poétique, pensée par les Romantiques comme « toujours-déjà-perdu[e] »<sup>79</sup>, dans la continuité du mythe antique de l'âge d'or. Dans cette mesure, ce n'est pas une théorie de l'œuvre comme fragment qu'ils développent ; le fragment est considéré comme une individualité organique qui implique l'œuvre. Comme le dit Maurice Blanchot, le romantisme est « l'œuvre de l'absence d'œuvre »<sup>80</sup>. A partir de là est forgé l'idéal romantique du fragment, sans objet et sans auteur, posé pour lui-même et « assumant ou transfigurant l'accidentel et l'involontaire de la fragmentation »<sup>81</sup>. Les Romantiques ne donnant pas eux-mêmes de définition stable du fragment, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy déterminent sa nature et ses enjeux à partir de leur pratique du genre, et en particulier au travers des *Fragments critiques* de Friedrich Schlegel et des *Fragments* collectifs parus dans la revue *l'Athenaeum* en 1798. D'emblée, on perçoit une première tension : si le fragment est pensé au singulier, il est pratiqué au pluriel. Toute la pensée développée

---

<sup>76</sup> David Lescot et Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie », in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, p. 53.

<sup>77</sup> L'entrée « Fragment » du dictionnaire est cosignée par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala.

<sup>78</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, p. 58.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>80</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 517.

<sup>81</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, p. 60.

autour de cette notion, mêlant littérature et philologie, consiste à bâtir une dialectique à partir des caractéristiques contradictoires du fragment, dont celles-ci font partie.

Contrairement à la conception moderne et contemporaine du fragment, la perspective des Romantiques allemands est particulièrement positive à son égard. C'est dans cette mesure qu'elle s'avère éclairante dans le cadre de notre réflexion. En effet, selon eux, le fragment est moins un morceau détaché d'un tout, un résidu, qu'un germe, une semence, l'esquisse d'une œuvre totale, par lui désignée. Ainsi, le fragment romantique, « bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l'éclatement de l'œuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l'œuvre totale, infinie ». Et Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ajoutent : « C'est sans doute aussi que l'infini ne se présente jamais que par son exergue »<sup>82</sup>. Le fragment apparaît donc comme la trace, le signe de l'œuvre absolue, inachevable, et dont l'impossibilité même d'inachèvement est moteur de l'écriture. Le sémantisme négatif du terme – associé aux ruines, à l'inachèvement, à l'incohérence, au refus de la totalité, à l'éclatement – est alors converti en puissance positive. Les Romantiques affirment ainsi la liberté du fragment et exaltent son pouvoir de synthèse, sa puissance évocatrice. Grâce à sa fulgurance, la littérature peut atteindre la totalité, l'absolu, l'infini. Même plus, par son inachèvement le fragment *préserve* l'infini. Dès lors, il « ne vaut pas comme programme ou prospective, mais comme projection *immédiate* de ce que pourtant il inachève »<sup>83</sup>. Cette pensée rejoint la formule de Theodor Adorno à propos de l'essai, qui selon lui « doit faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel, choisi délibérément et touché au hasard sans que la totalité soit affirmée comme présente »<sup>84</sup>.

L'un des traits essentiels du fragment par rapport à la maxime, la sentence ou encore l'aphorisme, refermés sur eux-mêmes, totalement clos, est qu'il ouvre le sens, qu'il permet de laisser place aux apories et aux contradictions, et de démultiplier les pistes de lecture. Il est donc à la fois autonome et inachevé. S'appuyant sur l'ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Yves-Jean Harder exprime cette tension caractéristique en ces termes : « le paradoxe du fragment est que, expression immédiate et prématurée du tout, inachèvement essentiel, il est en même temps toujours achevé, et parfait dans son individualité partielle »<sup>85</sup>. De façon encore plus condensée, il dit : « L'achèvement provient de l'impossibilité même de l'achèvement »<sup>86</sup>. Bien que constituant une totalité autonome, se suffisant à lui-même, le fragment reste la partie d'un tout, un éclat détaché, non refermé sur lui-même. En lui, l'infini, l'Œuvre majuscule, sont présents, potentiels. Comme on va le voir maintenant, cette conception romantique du fragment, en particulier dans sa relation dialectique avec la totalité qu'il désigne, converge particulièrement avec la pensée de Claude Régy. D'une certaine façon, lui aussi tente d'atteindre l'infini, par la force de l'évocation minimale. Pour démontrer

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>84</sup> Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, p. 21.

<sup>85</sup> Yves-Jean Harder, « L'Œuvre infinie » in *Une Pensée singulière : hommage à Jean-François Marquet*, p. 83.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 83.

ceci, il faut explorer l'une après l'autre les qualités contradictoires du fragment – entre achèvement et inachèvement, autonomie et ouverture sur l'infini, présence et absence de l'Œuvre – et les appliquer à l'extrait du roman de Tarjei Vesaas et à la scène de Claude Régy.

### Impact du geste de fragmentation sur l'extrait : autonomisation, dramatisation et élévation à un niveau symbolique

L'un des fragments les plus célèbres des Romantiques allemands est le 206, publié dans la revue l'*Athenaeum* : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, clos sur lui-même comme un hérisson »<sup>87</sup>. Ce qu'implique une telle assertion est que le fragment a beau être un morceau détaché d'un tout, il constitue une totalité à lui seul, ayant une signification autonome. Dans cette mesure, il n'a pas besoin d'être replacé par rapport au tout qu'il désigne pour prendre son sens : celui-ci est immanent, ses fins sont en lui-même. Le fragment est donc absolu – détaché de tout selon l'étymologie de cet adjectif –, indépendant, il est un microcosme, un organisme à part entière. Cette métaphore du fragment comme organisme, comme individualité, est fréquente pour rendre compte de son autonomie. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy expriment en ces termes la tension de son rapport à la totalité : « le fragment fonctionne simultanément comme reste d'individualité *et* comme individualité »<sup>88</sup>. Le détachement, l'isolement que provoque la fragmentation ne signifie donc pas incomplétude. Au contraire, le fragment peut être un aboutissement en soi, un objet autonome. Plus encore, c'est le geste d'extraction qui autonomise le fragment. Dans le cas de *Brume de dieu*, d'autres effets s'ajoutent à cette autonomisation : la dramatisation du fragment et son élévation à un niveau symbolique.

Cette dimension autonome du fragment invite à interroger celle des trois chapitres isolés par Claude Régy dans le roman de Tarjei Vesaas. Celui-ci est composé de plusieurs épisodes distincts, parmi lesquels se trouve la promenade en barque de Mattis sur le lac. Les trois chapitres que retiennent Claude Régy et Laurent Cazanave semblent appeler d'eux-mêmes à une isolation, tant ils suivent les codes précis du court récit ou de la nouvelle : le premier sert à introduire le héros, ses relations et les traits caractéristiques de sa personnalité, le deuxième à ancrer la situation présente et à apporter de nouvelles informations sur Mattis, et le dernier met en scène la crise qu'il vit et sa résolution temporaire. Exposition et dénouement sont donc contenus dans ces trois chapitres, sans qu'il soit nécessaire de les réécrire ou de faire appel à d'autres extraits du roman. La réflexion de Georges

---

<sup>87</sup> Cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'Absolu littéraire*, p. 63.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 63.

Ueberschlag sur les nouvelles de Tarjei Vesaas, dans son article paru dans le numéro de la revue *Plein Chant* consacré à l'auteur, confirme tout particulièrement ces intuitions. Avant même de citer les quatre recueils de nouvelles qui vont illustrer sa réflexion sur « son art miniaturiste de la parole »<sup>89</sup>, il dit à propos des romans de Tarjei Vesaas qu'ils « contiennent maints épisodes achevés, se suffisant dans une relative autonomie à eux-mêmes ». Et plus encore, comme anticipant sur le geste de Claude Régy, il ajoute : « Ces épisodes ou chapitres peuvent soit être insérés dans un roman plus vaste, soit en être détachés pour former un récit autonome »<sup>90</sup>. Selon lui, les relations entre roman et nouvelle sont poreuses dans sa création, le premier pouvant être le développement concentrique de la seconde, ou la nouvelle pouvant devenir une partie du roman. La nouvelle, par rapport au roman, peut donc être son point d'orgue ou un jalon dans sa composition. Il est particulièrement intéressant que Claude Régy ait choisi parmi les différentes œuvres de Tarjei Vesaas *Les Oiseaux* pour son spectacle *Brume de dieu*. En effet, ce roman a une genèse qui rend bien compte des relations entre roman et nouvelle dans son art. Cinq ans avant sa parution, il a intégré à son recueil de nouvelles *Les Vents* le texte intitulé « La Houppette », surnom de Mattis, le héros des *Oiseaux*. Cinq ans avant son développement en roman donc, Tarjei Vesaas met en scène son personnage dans un court texte, qui contient déjà tous les éléments ou presque qui le caractérisent : sa nature d'idiot, sa difficulté à trouver du travail, sa relation complexe avec sa sœur et avec les autres, sa barque sur le lac, ses pensées immaîtrisables. Ce texte, qui pourrait représenter deux ou trois chapitres du roman actuel tant il s'inscrit dans la même lignée, semble donc en être un fragment antérieur, un germe ou une semence pour reprendre les métaphores inspirées par cette notion. Cette trace d'une ébauche du roman sous forme de nouvelle confirme l'intuition qui invite à considérer les trois chapitres isolés par Claude Régy comme un court texte autonome. En entrant davantage dans le détail de l'extrait choisi par Claude Régy, on peut relever plusieurs éléments qui révèlent cette caractéristique du fragment.

Le chapitre XVIII est le premier de la deuxième partie du roman. De la même façon que le passage de la deuxième à la troisième partie correspond au passage de l'été à l'automne, celui de la première à la deuxième est souligné par une ellipse temporelle liée au passage du printemps à l'été. S'ouvre donc une nouvelle période dans la vie de Mattis, dont la rupture avec la précédente est marquée par l'adverbe « maintenant » et l'emploi du passé simple. A ces indications s'ajoutent ensuite les mentions « ce jour-là » et « le lendemain »<sup>91</sup>, qui contribuent à ancrer une temporalité jusque-là générale et relativement floue. Outre ces éléments qui indiquent le début d'une nouvelle séquence dans le roman, l'autonomie du fragment repose en grande partie sur le style ressassé de Tarjei Vesaas, qui imite la pensée ressassante de Mattis<sup>92</sup>. Ainsi, la focalisation de la narration sur la perception de

---

<sup>89</sup> Georges Ueberschlag, « Tarjei Vesaas nouvelliste » in *Tarjei Vesaas*, revue *Plein Chant*, n°25-26, p. 192.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>91</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 113.

<sup>92</sup> Georges Ueberschlag relève ce trait dans ses nouvelles, parlant de « son style ramassé, caractérisé par la fréquence de l'ellipse, par le retour constant des mêmes propositions simples » dans son article « Tarjei Vesaas nouvelliste » in *Tarjei Vesaas*, revue *Plein Chant*, n°25-26, p. 214.



Mattis, caractéristique de l'ensemble du roman, se manifeste très rapidement par l'emploi du style indirect libre. C'est en effet grâce à ce mode que se fait entendre le discours que les autres tiennent sur lui<sup>93</sup>, et que se manifeste une nouvelle fois son identité d'idiot, largement mise en place dans les nombreux chapitres qui précèdent. Le travail de sa sœur Hege, le tricot, grâce auquel ils vivent tous deux est également mentionné, et leur dialogue au sujet de la bécasse révèle la complexité de leur relation, l'incompréhension qui les tient éloignés l'un de l'autre. Dans le chapitre XIX, le récit est ramené à la situation de Mattis, envoyé sur le lac par Hege, précisément décrite. Ce chapitre-là met en scène la perception scindée de Mattis : en lui, le réel est en concurrence avec ses pensées. Ainsi, trois analepses viennent interrompre la situation présente – à moins que ce ne soient les pensées de Mattis qui sont interrompues par le surgissement de l'eau dans sa barque. La première, la plus proche par rapport au présent du récit, complète son portrait d'idiot, en montrant qu'il se sent persécuté par les autres. La deuxième remonte à son enfance et au souvenir de ses parents, ce qui permet d'expliquer l'origine de leur duo avec Hege. La dernière enfin concerne la querelle qui les a opposés la veille au soir. Dans cette troisième analepse le désordre des pensées de Mattis se manifeste moins, les voix sont plus nettement distinguées, ce qui donne un aspect plus traditionnel à cette scène et révèle sa fonction informative. Le chapitre XX marque quant à lui un réel retour à la situation présente, recouverte dans le précédent par différentes strates de passé. Le bruit de l'eau dans sa barque le ramène pour de bon à la condition qui est la sienne, et rompt avec le calme qui précède : Mattis prend soudain conscience du danger qui le menace. Sa détresse est nourrie par la pensée qu'il ne sait pas nager, le constat que l'écope est à moitié cassée et le fait que son agitation dans la barque produit l'effet inverse de celui qu'il vise. Une série de cris restés sans réponse accroît la tension de la scène, notamment celui adressé à Hege, son interlocutrice privilégiée dans l'ensemble du fragment. Le chapitre s'achève avec son échouage sur un îlot, et le relâchement de sa tension qui le fait sombrer dans la torpeur. Un tel parcours dans ces trois chapitres révèle en quoi ils adoptent un fonctionnement autonome au sein de l'œuvre. A cela s'ajoutent les quelques modifications auxquelles a procédé Claude Régy, qui tendent à le dramatiser.

Le premier indice de la dramatisation qui résulte des modifications du fragment par rapport au texte d'origine est le geste de coupe de Claude Régy. Aux délimitations que sont les chapitres s'ajoutent les siennes, qui mettent fin à l'épisode avant l'arrivée des deux jeunes filles sur l'îlot sur lequel s'est échoué Mattis. La résolution de la situation de détresse n'est donc que partielle. Ainsi découpé, l'extrait prend les contours d'une nouvelle dont la structure est une progression dramatique vers la mort, dont on ignore si elle est totalement évitée. Cela n'est pas sans rappeler le spectacle qui succède à *Brume de dieu, La Barque le soir*, bâti à partir d'un court texte de Tarjei Vesaas, « Voguer

---

<sup>93</sup> Ainsi les phrases suivantes : « Un homme fait, et désœuvré, au beau milieu de la fenaison ! » ou « Tout le monde était fixé sur ce que valait La Houppette », ou encore le syntagme « aussi peu sûr de soi » et la phrase de Hege « tu es bête », Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 113-114.

parmi les miroirs »<sup>94</sup>. Il raconte la noyade d'un homme et son sauvetage par un autre, dont l'identité floue, entre être humain et passeur de morts, rend incertaine l'issue du texte. Outre ce geste initial, les modifications sont minimales mais pleinement significatives. À part l'ajout de la mention « sa sœur » avant la première apparition du prénom Hege, permettant de préciser la relation entre les deux personnages, les modifications par rapport au texte d'origine consistent essentiellement en des suppressions<sup>95</sup>. Pour la plupart, elles ont pour effet d'accentuer l'autonomie du fragment et sa dimension dramatique, concentrant ainsi entièrement l'attention sur le personnage de Mattis et sa situation dans sa barque perméable. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'une des suppressions les plus conséquentes, concernant les quelques paragraphes relatant la rencontre de Mattis avec un paysan du coin qui lui promet du travail dans le premier chapitre, et la mention qui en est faite au début du chapitre suivant. Le cadre de la narration ayant été posé, le récit est réduit à l'essentiel, entièrement tourné vers la journée de Mattis sur le lac ; cette suppression donne de ce fait à l'épisode un caractère encore plus monodramatique. Les autres modifications opérées visent quant à elles à souligner la montée en puissance de la narration. Ainsi, des phrases telles que « Bien qu'il essayât de parler calmement, il était échauffé », ou le « A tout bout de champ » qui suit « Il faut bien faire quelque chose tout de même »<sup>96</sup>, sont supprimées, atténuant la colère et la passion d'une part et l'urgence et la nécessité de l'autre. L'explosion finale en résulte alors d'autant plus forte. Suivant la même logique, son cri adressé à Hege est redoublé sur la scène, répété une deuxième fois par rapport au texte d'origine, soulignant ainsi son immense détresse<sup>97</sup>. Plus encore, est mise en valeur l'inconscience de Mattis devant le constat que sa barque prend l'eau, le fait que cela ne constitue pas tout de suite un événement en soi. En effet, sa panique n'est pas provoquée par un événement extérieur, une vague ou un coup de vent, comme à la fin du roman, mais par une prise de conscience, longuement préparée en amont. Ainsi, à la fin du chapitre XIX, la suppression du syntagme « sur son banc », dans la phrase « Il restait sur son banc là, à réfléchir »<sup>98</sup>, accroît l'effet de surprise provoqué par le « Blubb ! ». Le retour à la situation présente est rendu plus violent, et la prise de conscience plus vivace. Dans ce dernier chapitre, les passages purement narratifs décrivant l'îlot et les tentatives de Mattis pour extraire sa barque de l'eau sont supprimés, ainsi que son monologue intérieur rendant compte de son soulagement, son apaisement, sa détente au soleil. Le retour au calme, la joie et le bien-être que retrouve Mattis sont ainsi évacués, le laissant dans le traumatisme du naufrage. Par ces suppressions, le danger ne semble pas tout à fait dissipé, et sa tombée dans la torpeur apparaît plus abrupte. L'issue du récit est ainsi laissée en suspens, livrée à l'imagination du spectateur. L'autre effet

---

<sup>94</sup> Ce texte est extrait de la dernière œuvre de Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*.

<sup>95</sup> Cf. annexe 1.

<sup>96</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 114 et 115.

<sup>97</sup> D'autres syntagmes au discours direct sont ainsi réitérés tout au long du fragment : « Mais la bécasse est sous la pierre, elle », « tu es bête », « Blubb ! », « je veux vivre », « est-ce qu'il s'agit de moi ? », « pour moi, quoi », « je ne veux pas », soulignant le poids des mots dans la perception de Mattis.

<sup>98</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 121.

produit par l'isolement de ces chapitres par rapport au reste du roman et par ces suppressions est que cela atténue l'ancrage fictionnel du texte, le rendant ainsi encore plus atemporel et plus symbolique.

Ainsi détaché du réel et du quotidien, le fragment prend une autre mesure. Cette élévation à un rang symbolique n'est pas sans rapport avec son format, semblable à celui d'une nouvelle. Georges Ueberschlag dit à ce propos : « la forme allégorique de la nouvelle l'élève au-dessus des contingences du moment, contrairement à ce qui se passe dans le roman »<sup>99</sup>. Cette dimension, si elle est soulignée par le geste de fragmentation de Claude Régy, est avant tout propre au style de Tarjei Vesaas, souvent qualifié de symbolique. De façon particulièrement synthétique, Régis Boyer affirme dans sa préface au roman<sup>100</sup> : « Tout ici n'est que symboles ». Par eux, Tarjei Vesaas transfigure la contingence, s'empare de « l'évidente et immédiate beauté » du monde, ainsi magnifié<sup>101</sup>. A ces caractéristiques propres à l'œuvre de Tarjei Vesaas tout entière, s'ajoute donc l'appropriation du texte de Claude Régy. En isolant le fragment de l'ensemble auquel il appartient, en particulier des chapitres qui suivent et qui relatent son sauvetage par deux jeunes filles – moment exceptionnel dans la vie de Mattis –, cet extrait prend une importance nouvelle, et les éléments qui le composent un sens plus riche encore. Ceci apparaît avec le plus de clarté par l'ajout d'une simple marque typographique par rapport au texte original. Les « Blubb » de l'eau s'infiltrant dans sa barque sont en effet les deux fois précédés d'un tiret, indiquant l'eau comme une voix à part entière dans le dialogue et faisant de l'onomatopée sa parole. L'incise « dit l'eau » qui suit l'onomatopée est ainsi prise au pied de la lettre. Si ces indications ne sont visibles qu'à la lecture de la partition du spectacle, réservée donc au comédien, elles témoignent bien de l'approche symbolique qui est faite du texte : l'eau est un personnage qui parle à Mattis, dotée d'une voix et à qui un espace particulier est réservé dans le texte, comme sa sœur Hege par exemple. On peut ainsi supposer que ce qu'indique cette marque typographique infime est que Laurent Cazanave est chargé de faire entendre l'eau comme si elle était un personnage. Cette conception est cohérente avec la perception du monde de Mattis, qui lui attribue une volonté néfaste<sup>102</sup>, et qui à la fin du chapitre XX s'adresse à la barque comme à un individu : « Je fais attention à toi, tu fais attention à moi, dit-il à la barque »<sup>103</sup>. Ce rapport singulier de Mattis au monde est aussi manifesté par sa perception du temps et de la durée, non cadrée par des dates et des unités de mesures classiques, mais entièrement appuyée sur les événements, constituant des « ligne[s] de démarcation »<sup>104</sup> dans un ensemble indénombrable. De la même façon que le temps n'est pas pour lui celui de l'histoire mais du vécu, le temps du récit est semblable à celui du mythe, sans référent et universel.

---

<sup>99</sup> Georges Ueberschlag, « Tarjei Vesaas nouvelliste » in *Tarjei Vesaas*, p. 201.

<sup>100</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 10.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>102</sup> Il dit à son sujet : « elle voulait le noyer ! », Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 119.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 119.

L'écriture de Tarjei Vesaas autant que le geste de Claude Régy contribuent donc bien à faire de l'extrait qui nous occupe un fragment autonome, refermé sur lui-même, une « petite œuvre d'art » à part entière. Néanmoins, dans l'article qu'il consacre à la revue *Athenaeum* dans *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot commente cette idée et dit que ce point de vue implique que le fragment isolé soit considéré pour lui seul, hors du champ qu'il forme avec les autres fragments. Ce qu'il cherche à réintroduire alors est l'ouverture qui caractérise le fragment, son inachèvement qui le distingue de l'aphorisme, totalement clôturé sur lui-même. C'est elle qu'il faut désormais déceler, aussi bien au point de vue du texte qu'au niveau de la scène.

### L'essentiel inachèvement, ouverture sur l'infini de l'œuvre

Dans leur article consacré aux enjeux du fragment dans le drame moderne et contemporain, David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert formulent l'hypothèse suivante : « Traditionnellement, le fragment désigne le caractère incomplet ou inachevé d'une œuvre ; dans ce cas, et à en croire les définitions courantes, l'essentiel ne semble pas se trouver dans ce qui en reste ou dans ce qui a été composé, mais bien dans ce qui ne nous est pas parvenu, dans ce qui manque »<sup>105</sup>. Plus que son autonomie, ce qui caractériserait de façon encore plus évidente le fragment serait donc le manque qu'il donne à voir. Claude Lorin parle même de « mise en scène du manque »<sup>106</sup> – métaphore qui ramène sa réflexion sur l'inachevé des arts plastiques au théâtre. Maurice Blanchot formule cette idée dans « Parole de fragment », article dans lequel il rappelle que le fragment est généralement désigné comme fragmentation d'une réalité déjà existante ou comme moment d'un ensemble encore à venir. Dans l'un et l'autre cas, il y a « désignation sous-entendue de quelque chose d'entier qui le fut antérieurement ou le sera postérieurement »<sup>107</sup>. En ce sens, le fragment indique et implique le manque du tout. Ce manque est converti en valeur positive, ouvrant ainsi « à un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité »<sup>108</sup>. Ainsi, même autonome, le fragment ne constitue pas une unité, il est un « morceau de météore détaché d'un ciel inconnu »<sup>109</sup>. Dans l'article que Maurice Blanchot consacre spécifiquement aux Romantiques allemands et à leur revue l'*Athenaeum*, il montre qu'ils ont instauré une nouvelle conception de

---

<sup>105</sup> David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, p. 52.

<sup>106</sup> Claude Lorin, *L'Inachevé*, p. 19.

<sup>107</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 451.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 452.

l'écriture, fondée sur le pouvoir de l'œuvre « d'être et non plus de représenter »<sup>110</sup> et « d'affirmer ensemble l'absolu et le fragmentaire »<sup>111</sup>. En d'autres termes encore, l'œuvre romantique « ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant »<sup>112</sup>. L'Œuvre totale dont ils rêvent n'est donc atteignable que par le fragment qui la désigne en négatif. La formulation de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy de cette idée est particulièrement dense et intéressante :

« Petite œuvre », le fragment l'est donc aussi sans doute comme miniature ou microcosme de l'Œuvre. Mais il l'est aussi en ce que, détenant ainsi en quelque sorte la fonction de l'œuvre de l'œuvre, ou de la mise en œuvre de l'œuvre, il opère toujours en somme à la fois en sous-œuvre et en sur-œuvre. Le fragment figure [...] le hors-d'œuvre essentiel à l'œuvre, plus essentiel à l'œuvre que l'œuvre elle-même.<sup>113</sup>

Dans cette conception, le fragment ne vaut donc pas tant pour lui-même, malgré son autonomie et son éventuelle valeur symbolique, mais pour ce sur quoi il ouvre, ce « hors-d'œuvre » qu'il désigne paradoxalement, sur le mode du manque et de l'absence. Suivant ce second pan essentiel de la pensée romantique sur fragment, il s'agit donc de voir comment Claude Régy infinit le texte de Tarjei Vesaas, tant du point de vue du texte qu'au niveau de son esthétique scénique.

Si le choix de Claude Régy se tourne vers le roman *Les Oiseaux* plutôt que vers la nouvelle « La Houppette », dont le découpage et la structure correspondent pourtant davantage au format de son travail, c'est probablement que ce qui l'intéresse n'est pas tant le fragment découpé que ce qui l'entoure, pressenti dans ce qui reste. Ainsi, dans l'extrait qui nous occupe, certaines références sont incompréhensibles à qui ne connaît pas le roman. Quoique l'on puisse les attribuer au raisonnement obscur de Mattis, elles ont pour effet d'ouvrir des brèches, des failles, qui créent des vides dans le fragment. Par exemple, l'énoncé énigmatique de Mattis « Mais la bécasse est sous la pierre »<sup>114</sup> peut paraître particulièrement sibyllin ainsi décontextualisé par le geste de Claude Régy. Cette phrase elliptique, au contenu caché, renvoie à la première partie du roman, dans laquelle une bécasse qui passe pile au-dessus de la maison de Mattis, symbole d'espoir à ses yeux, est abattue par un jeune chasseur et enterrée par Mattis sous une grosse pierre. C'est encore de la bécasse dont il est question quand « deux yeux »<sup>115</sup> fondent sur lui alors qu'il coule, dont l'apparition soudaine redouble son angoisse. La bécasse abattue, Mattis la ramasse et a le sentiment de capter son dernier regard avant que ses paupières ne retombent. Le souvenir de ces yeux noirs devient dans son esprit le symbole même de la mort. Ainsi, si Mattis se surpasse après cette apparition dans l'eau et atteint l'îlot, c'est qu'il a entrevu le danger qui le menace. Ces éléments suggèrent donc un avant de la fracture, un tout

---

<sup>110</sup> Cette formulation évoque celle d'Archibald Mac Leish, citée par Régis Boyer dans sa préface à *Palais de glace* pour illustrer l'idée de présence dans l'œuvre de Tarjei Vesaas « A poem should not mean, but be », p. 16.

<sup>111</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 518.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>113</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, p. 68-69. Les formulations « sous-œuvre » et « sur-œuvre » ne sont pas sans rappeler celles que Claude Régy emploie pour parler des tons qu'il recherche, « sur-bas » et « sur-forts ».

<sup>114</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 114.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 123.

manquant dont restent encore des traces dans le fragment. Ces effets dus au geste de fragmentation de Claude Régy s'ajoutent au fait que l'écriture de Tarjei Vesaas est caractérisée par un puissant art de la suggestion et de l'esquisse, qui lui aussi ouvre sur quelque chose de supérieur à l'œuvre, sur le mode du manque. Ceci passe par l'emploi d'une langue dépouillée et par là extrêmement percutante. Ce trait tient autant à la simplicité des mots qu'il emploie, empruntés au quotidien, qu'à un choix bien particulier qui le singularise au sein de la littérature norvégienne : comme le rappellent chaque fois les critiques de son œuvre, Tarjei Vesaas écrit en néo-norvégien, en *nynorsk*, « dialecte chantant du Telemark »<sup>116</sup>, la région d'où il vient. Régis Boyer, le traducteur de ses œuvres en France, caractérise cette langue comme moins littéraire que le norvégien institutionnel, plus engagée dans la vie, plus authentique, au plus près de l'expérience de vivre. Sa langue semble donc débarrassée de trop de civilisation, de trop de culture, ce qui correspond bien à l'objet qu'il essaie de saisir par elle. La plupart de ses textes ont en effet pour cadre un monde rural, paysan, parsemé d'archétypes et d'éléments concrets. Claude Régy dit à propos de ce style si singulier : « l'essentiel de l'écriture, c'est ce qui n'est pas écrit ; [...] ce qui est écrit ne sert qu'à suggérer, à nous faire entendre ce qui n'est pas écrit – cette voix muette de l'écriture dont parle Jon Fosse. L'essentiel est de ne pas croire que le sens est dans les mots. La langue doit au contraire révéler un monde caché »<sup>117</sup>. Ces propos font particulièrement écho à la pensée des Romantiques sur l'inachèvement essentiel du fragment et son ouverture sur l'infini.

Cette ouverture du texte sur autre chose est un trait que l'on retrouve dans la plupart des œuvres dont se sert Claude Régy pour ses spectacles. Dans son article consacré à la notion de monologue dans ce théâtre, Sabine Quiriconi discerne chez le metteur en scène une attirance pour les textes qui « fondent une architecture du vide » dit-elle, reprenant une expression de Jean-Pierre Sarrazac<sup>118</sup>. Elle décrit ainsi ces textes qui l'attirent :

travaillés par des stratégies d'effacement – silences, répétitions, ressassement, raréfaction du vocabulaire, ellipses, procédés de collage et montage, asyndètes, « blancs » de toute nature qui inscrivent, en fait, « la continuité d'une subjectivité » en insufflant du rythme à l'ensemble. Plus une œuvre est trouée, plus elle semble vouée à la scène car les creux qui l'évident l'animent aussi du souffle de la voix originelle.<sup>119</sup>

A cela s'ajoute son propre travail du texte, désigné par les titres qu'il donne à ses spectacles et qui, parce qu'ils sont différents de ceux des œuvres dont il se sert, instaurent souvent une distance elles. Ses manipulations, on a pu le voir, consistent essentiellement en des suppressions, qui ont généralement pour effet de faire disparaître les références internes à l'œuvre, et qui du même coup « privilégient les associations inattendues, les connivences sonores »<sup>120</sup>. Pour rendre compte de ce

---

<sup>116</sup> Régis Boyer, préface à *La Barque le soir*, p. 7.

<sup>117</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

<sup>118</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 60.

<sup>119</sup> Sabine Quiriconi, « Visages du monologue » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 150.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 151.

penchant du metteur en scène pour ce type d'écritures, Sabine Quiriconi invoque le modèle du poème. Selon elle, « la versification désamorce les logiques syntaxiques et narratives pour inviter à une autre respiration du texte, longue phrase qui ne cesse d'avancer, procédant de ruptures inhabituelles »<sup>121</sup>. Cette invocation du genre lyrique peut également s'appliquer à l'écriture de Tarjei Vesaas. Outre le fait que ses héros sont dits « détenteur[s] d'une primitive vérité poétique »<sup>122</sup>, et que son écriture sublime le réel, des éléments formels invoquent ce genre dans ses œuvres. La dimension poétique de son œuvre se lit en effet dans les rythmes de son écriture, sa densité, ses ellipses, et plus clairement encore dans ses mises en page. La fin du chapitre XVIII en témoigne : le passage à la ligne d'une courte phrase à une autre les apparente à des vers libres, voire à des versets, donnant un style versifié au paragraphe<sup>123</sup>. Après avoir envisagé le roman comme un recueil de fragments, puis un recueil de nouvelles, on peut un instant le considérer comme un recueil de poèmes. Quel que soit le genre finalement retenu, la vocation scénique des textes que Claude Régy choisit réside donc dans la prédominance du vide, dans les trous de l'œuvre, qui permettent de faire entendre le morcellement du sujet à l'origine de la parole et de « narrer le processus de l'écrit »<sup>124</sup>. Cette idée que l'essentiel n'est pas dit, qu'il faut donc rechercher l'effacement de l'écriture, trouve un équivalent scénique dans le travail de Claude Régy. Son art à lui aussi peut être dit de la suggestion, dans ce que l'on peut appeler la disparition de la mise en scène.

A l'occasion de son dernier spectacle, *La Barque le soir*, Claude Régy relie de façon explicite l'écriture de Tarjei Vesaas à son théâtre : « C'est une écriture qui repose sur le manque. Cela m'attire car 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 ? »<sup>125</sup>. De la même façon qu'il est à la recherche du silence en littérature, il cultive sur scène un art du vide, caractéristique de son esthétique. Ce parti-pris de non représentation se manifeste avec le plus d'évidence au niveau de l'espace. Pour *Brume de dieu*, Claude Régy investit l'ancien parking qu'est la Ménagerie de Verre et exploite de façon singulière cette grande salle, basse de plafond. Sa profondeur est comme pressentie, mais indistincte, même après le spectacle, au moment où le public quitte les lieux : au début comme à la fin, une pénombre est entretenue qui empêche d'en prendre la mesure en pleine lumière. Ainsi, les spectateurs entrent et quittent la salle sans que jamais elle ne se révèle à eux, restant éternellement un lieu secret, à part, distinct du monde. Dans cette bulle isolée de la réalité, qui la désigne en négatif, sur le mode du manque, se dit un texte lui aussi détaché du monde. De façon significative, la nature du fond de scène n'est ainsi dévoilée qu'en dehors du cadre du spectacle dans les informations que livre

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>122</sup> Eric Eydoux, *Histoire de la littérature norvégienne*, p. 319.

<sup>123</sup> Cette dimension est mise en valeur dans la partition de Laurent Cazanave par de grands espaces blancs qui séparent les paragraphes (cf. annexe 1).

<sup>124</sup> Sabine Quiriconi, « Visages du monologue » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 152.

<sup>125</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *La Barque le soir*.

lui-même Claude Régy dans sa dernière œuvre, *Dans le désordre*. Il dit ainsi à son sujet qu'il est fait d'une même plaque que celles placées au sol, convexe et d'un noir brillant, « où se reflètent les murs plutôt blancs, parfois colorés par la lumière »<sup>126</sup>. Sa position exacte autant que sa matière restent ignorées du public, qui a le sentiment d'une profondeur infinie, qui lui échappe. Ce vide, s'il n'est pas visible, est sensible, et en cela, il influence la perception qu'a le spectateur du comédien. Il semble dans cette mesure être un équivalent spatial de ce reste du texte, à la fois présent et absent, comme s'il était lui aussi dérobé au spectateur du fait de l'obscurité de la salle.

S'interrogeant sur la nature de l'espace dans le théâtre de Claude Régy, qu'elle qualifie de mental, Chantal Guinebault-Szlamowicz a recours à un vocabulaire emprunté au cinéma. A défaut de coulisses, ses spectacles créent selon elle un effet de hors-champ, « suggéré par le décor, la lumière et le jeu »<sup>127</sup>, terme qui n'est pas sans évoquer le hors-d'œuvre de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Ce registre est employé par Claude Régy lui-même, qui dit : « Plutôt qu'une mise en scène, je fais des cadrages, c'est-à-dire que j'organise les rapports de distance des personnages entre eux et dans l'espace, qui est toujours pour moi un espace mental, un espace libre et non pas un décor »<sup>128</sup>. Ces termes techniques réfèrent également à la précision extrême qu'il a développée tout au long de sa carrière, tant du point de vue visuel que sonore. L'innovation dans *Brume de dieu* est par exemple l'usage de LED qu'il décrit ainsi : « ce sont des diodes – donc c'est de la lumière pure, il n'y a pas de gélamines. On ne voit pas les faisceaux, on n'arrive pas à distinguer d'où vient la lumière – elle a l'air d'émaner de l'acteur lui-même ». Et il conclut : « Dans ces basses intensités que je fréquente volontiers, il y a une netteté remarquable, et en même temps, une sorte d'hallucination par le flou »<sup>129</sup>. S'établit ainsi un contraste puissant entre la lumière, les détails infimes qu'elle révèle du comédien par son acuité, et l'obscurité impénétrable de la scène, presque palpable autour de son corps. Sa présence est ainsi intensifiée, perçue dans une écoute de tous les sens. Ce faisant, Claude Régy illimite l'espace, infinit la profondeur de champ pour mêler le vocabulaire romantique au registre cinématographique. Dans cette obscurité riche de nuances, le spectateur développe une vue autre qui lui permet de mieux percevoir, voire même d'accéder à une vision. La question que pose Claude Régy dans *L'Etat d'incertitude*, « Ne peut-on vraiment pas étendre nos moyens de perception jusqu'à voir ce qui n'est pas montré, jusqu'à entendre ce qui n'est pas audible »<sup>130</sup>, trouve ainsi une réponse positive. Préférant la « lumière infinie de ce qui est possible »<sup>131</sup> à la lumière de ce qui est, Claude Régy dilate notre

---

<sup>126</sup> Claude Régy, *Dans le désordre*, p. 104.

<sup>127</sup> Chantal Guinebault-Szlamowicz, « A la recherche de l'espace mental » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 39.

<sup>128</sup> Cité par M.-C. Pasquier dans « Claude Régy : garder le secret du libre », in *L'Art du théâtre* n°6, p.63.

<sup>129</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

<sup>130</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 34.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 35.



perception, pour atteindre un autre infini encore : « Agrandir le silence, agrandir l'espace et le temps, c'est ouvrir à l'infini ce lieu impalpable et pourtant sensible : la conscience »<sup>132</sup>.

Entre Claude Régy et Tarjei Vesaas, on assiste donc à une rencontre esthétique et existentielle particulièrement forte, dont témoigne le retour du metteur en scène à ce même auteur dans son dernier spectacle, *La Barque le soir*. Là où la réflexion sur le fragment trouve ses limites est qu'il est ici unique, pratiqué au singulier. Il n'y a donc pas de pluralité qui « dessine très exactement les contours de l'Œuvre »<sup>133</sup>. Celle-ci semble se manifester autrement dans notre cas. Après avoir pensé le fragment comme partie *du* tout, il s'agit désormais de l'envisager comme partie *pour* le tout, sur un mode métonymique.

---

<sup>132</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, p. 125.

<sup>133</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, p. 67.

## La relation métonymique : la partie pour le tout

Claude Lorin dit à propos du fragment qu'il a une vocation totalisante grâce à sa capacité à se saisir de l'essentiel, qu'il est un échantillon qui permet de découvrir le tout. A propos de son spectacle *Melancholia*, inspiré du roman de Jon Fosse, Claude Régy résume en ces termes sa démarche, très similaire à celle qui a présidé à *Brume de dieu* :

Ce que j'ai fait n'est pas du tout adapter un roman. J'ai essayé, en prenant un texte gorgé d'éléments et qui n'est pas un texte dramatique, de montrer que l'écriture peut créer des images et transmettre des sensations, et donc être théâtre. Il est question à partir d'un fragment de faire voir et entendre toute la matière du livre, celle qui circule dans l'œuvre entière<sup>134</sup>.

Si l'on suit sa pensée, l'expérience scénique du fragment permettrait donc d'entrer en contact avec le roman dans son intégralité, et, plus encore, avec toute l'œuvre de Tarjei Vesaas. Cette faculté de révéler le tout au travers d'une partie seulement n'est pas sans évoquer l'un des types de relations que recouvre le trope de la métonymie. Après avoir envisagé le geste de Claude Régy sur le texte de Tarjei Vesaas au travers de la conception romantique du fragment, l'approfondissement de cette nouvelle notion empruntée à la rhétorique conduira à envisager plus largement son esthétique scénique et l'expérience de perception singulière qu'en fait le spectateur.

## Métonymie ou synecdoque, le choix de la partie

Considérée avec la métaphore comme un trope, une figure de sens, la métonymie se voit accorder une place importante dans les traités de rhétorique. Elle est définie comme une figure de contiguïté, qui désigne un objet par le nom d'un autre objet, « entretenant avec lui un lien nécessaire, soit existentiel, soit de voisinage »<sup>135</sup>, sans que l'interprétation de la phrase s'en trouve nettement différente. Ce faisant, elle met en relation deux réalités autonomes, sur le mode de l'ellipse. Contrairement à la métaphore qui met en lien des réalités indépendantes, selon un procédé plus subjectif, la métonymie puise dans un même réseau de signification, dont la relation est vérifiable dans la réalité – celle qui lie un extrait à l'œuvre dont il provient, par exemple. Michel Le Guern formule en ces termes ce trait caractéristique : « elle est fondée sur un rapport qui existe dans la référence, dans le monde extérieur, indépendamment des structures linguistiques qui peuvent servir à l'exprimer »<sup>136</sup>. La définition de la métonymie est presque toujours suivie de près par celle de la synecdoque, avec laquelle elle est souvent confondue. Le rapport entre les éléments que la synecdoque met en place est

---

<sup>134</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 40.

<sup>135</sup> Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, p. 180.

<sup>136</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p.25.

cette fois dit d'inclusion. C'est là qu'on trouve le type de la partie pour le tout, suivant un mécanisme particularisant. Pierre Fontanier dit qu'elle consiste en « la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout »<sup>137</sup>. Dans ce cas particulier, le trope fait entendre plus, le plus petit objet étant énoncé pour le plus grand. Cette synecdoque consiste donc « à prendre une partie du tout pour le tout lui-même »<sup>138</sup>. Si les définitions de ces deux figures sont relativement stables, ce sont leurs relations qui posent problème. L'existence de la synecdoque en tant que figure est en effet discutée. César Chesneau Dumarsais, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dit d'elle qu'elle est une « espèce de métonymie »<sup>139</sup> ; plus récemment, Catherine Fromilhague emploie une métaphore en disant qu'elles sont de la même « famille »<sup>140</sup>, et que certains la considèrent comme un cas particulier de métonymie. Marc Bonhomme rappelle quant à lui que l'appellation est fréquemment restreinte au cas de la partie pour le tout, « noyau dur de la figure ». S'il qualifie la synecdoque de périmétonymie avec la métalepse, il fait lui aussi un cas particulier de la relation partie/tout et l'isole des autres types de relations synecdochiques en la plaçant « dans la mouvance de la métonymie »<sup>141</sup>. Selon lui, c'est l'extension tropique de la métonymie – l'une des principales figures de discours – qui explique le fait qu'elle ait pu absorber la synecdoque. Enfin, selon Michel Le Guern, c'est l'organisation bipolaire du système des tropes qui a fait de la synecdoque un sous-genre de la métonymie. Sa réflexion sur la question est particulièrement intéressante, dans la mesure où il adopte non pas la posture d'un linguiste mais celle d'un sémanticien, pour qui la distinction entre les deux figures n'est pas aussi fondamentale que pour le premier. Pour lui, la différence repose sur les deux processus de modification qu'entraînent ces figures : la métonymie agit sur la référence alors que la synecdoque agit sur la signification. Quel que soit le nom donné à cette relation partie/tout – le nom plus technique de synecdoque ou le nom plus répandu de métonymie, pour lequel nous opterons –, les enjeux sont les mêmes dans le cadre de notre réflexion.

Le problème majeur qui se pose dans l'usage du couple de notions formé par la métonymie et la synecdoque pour penser la pratique de Claude Régy est celui de l'échelle. Toutes les études précédemment citées explorent le phénomène à un niveau microstructural, comme le remplacement d'un nom par un autre nom. Si Gérard Genette considère la litote comme une variante macrostructurale de la synecdoque qui nous intéresse<sup>142</sup>, il semble que les enjeux de cette figure de pensée soient bien différents, et l'échelle encore trop petite. Il s'agit en effet ici d'appliquer dans la mesure du possible les critères caractéristiques de ces deux tropes – leur mode de production, leurs effets, leur interprétation et leur réception –, à l'échelle du roman de Tarjei Vesaas, et à celle de la scène de Claude Régy tout entière. Roman Jakobson adopte une méthode similaire dans ses *Essais de*

---

<sup>137</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 87.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>139</sup> Cité par Michel Le Guern dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 29.

<sup>140</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, p. 64.

<sup>141</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 58.

<sup>142</sup> Mentionné par Catherine Fromilhague dans *Les Figures de style*, p. 111.

*linguistique générale*, quand il cherche à penser deux types d'aphasie par le prisme des tropes que sont la métaphore et la métonymie. Ce faisant, il introduit la métonymie dans le champ psycholinguistique et la considère comme un processus général du langage. Marc Bonhomme parle en ces termes de sa démarche : « De simple effet de substitution tropique qu'elle était dans la tradition rhétorique, elle se voit déportée aux sources du langage »<sup>143</sup>. Dans le développement de sa pensée, Roman Jakobson ne distingue pas métonymie et synecdoque, employant en grande partie des exemples de synecdoques pour des exemples de métonymie comme le remarque Michel Le Guern<sup>144</sup>. Ainsi étendue du domaine de la linguistique à celui de la sémiologie, la notion de métonymie est ainsi applicable à l'art. Selon Roman Jakobson, l'oscillation entre métaphore et métonymie peut ainsi apparaître « dans des systèmes de signes autres que le langage ». Et il développe :

Comme exemple marquant, tiré de l'histoire de la peinture, on peut noter l'orientation manifestement métonymique du cubisme, qui transforme l'objet en une série de synecdoques ; des peintures surréalistes ont réagi par une conception visiblement métaphorique. Depuis les productions de D. W. Griffith, le cinéma, avec sa capacité hautement développée de varier les angles, perspectives et réglages des prises de vue, a rompu avec la tradition du théâtre et employé une gamme sans précédent de gros plans synecdochiques et de montages métonymiques en général. Dans des films tels que ceux de Charlie Chaplin ces procédés se sont vus supplantés par un nouveau type, métaphorique, de montage, avec ses « fondus superposés » – véritables comparaisons filmiques.<sup>145</sup>

Le terme de métonymie lui sert alors à qualifier l'attention au détail développée par certains courants artistiques. Marc Bonhomme conclut à ce propos : « la synecdoque de la partie déborde le domaine de la linguistique pour celui de la sémiologie des arts chez Jakobson et ses continuateurs »<sup>146</sup>. C'est donc dans cette lignée que s'inscrit notre réflexion, quoique l'on tende plus vers la phénoménologie que la sémiologie avec le théâtre de Claude Régy, comme on a pu le voir précédemment.

Reprenant donc les critères caractéristiques de la métonymie et de la synecdoque, ce qui importe dans un premier temps est son mode de production. Qu'on l'appelle de l'une ou de l'autre façon, la relation partie/tout est fondée sur une opération de sélection. Georges Molinié dit ainsi : « Finalement, on se rend compte qu'une des plus fortes déterminations sémantiques de la métonymie réside en fait dans la sélection d'un attribut d'une réalité, attribut que l'on met en valeur ou par lequel on désigne cette réalité »<sup>147</sup>. Catherine Fromilhague parle ainsi du « choix d'un élément représentatif, exemplaire, prototypique »<sup>148</sup>. Ce choix, dont on a pu voir des traces dans un entretien du metteur en scène à propos du spectacle, est donc à évaluer en termes de pertinence. Il s'agit donc de voir en quoi la partie sélectionnée par Claude Régy est particulièrement signifiante, pour elle-même et en la mettant ensuite en rapport avec l'ensemble de l'œuvre. Il apparaît en effet qu'à partir de ces trois chapitres,

---

<sup>143</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 10.

<sup>144</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 30.

<sup>145</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, tome I, Les Fondations du langage*, p. 63.

<sup>146</sup> Marc Bonhomme, « La Synecdoque de partie pour le tout : une relation problématique » in *La Relation partie-tout*, p. 696.

<sup>147</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 218.

<sup>148</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, p. 61.

une grande partie du roman est mise en écho. Ils donnent à voir la simplicité de Mattis, sa perception singulière, le manque de concentration qui l'empêche de travailler, la souffrance que fait naître le regard des autres sur lui, sa relation avec Hege et leur mode de vie relativement simple. Le style répétitif de Tarjei Vesaas diffuse ces informations-cadres dans toutes les pages de l'œuvre, révélant bien que ce ne sont pas les événements qui importent mais la façon dont ils sont vécus par son anti-héros. De façon encore plus évidente, l'importance du fragment isolé apparaît dans le fait que c'est le seul moment dans le roman où il est question des parents de Mattis et Hege et de leur mort, à l'origine de leur situation actuelle. Ces informations, généralement attendues en début de roman, afin de mettre en place les conditions de l'histoire, complètent à ce moment-là seulement le portrait de Mattis, quelques temps avant un événement décisif dans sa vie. Cette promenade en barque apparaît en effet comme telle par son dénouement, passé sous silence sur la scène de Claude Régy. Après s'être échoué sur son îlot et avoir sombré dans la torpeur, Mattis est réveillé par deux jeunes filles qu'il ramène triomphant jusqu'au ponton de son village. Afin de susciter leur admiration et de les séduire, Mattis se propose de ramer et déploie toutes ses forces et focalise toute son attention pour naviguer vite et droit. C'est cet épisode qui mène à la découverte de sa vocation de passeur, mythe fondateur dans le roman de Tarjei Vesaas et dans la pensée de Claude Régy. A partir de cet événement, Mattis va ramer toute la journée sur le lac, reliant par son trajet deux rives : celle où il habite, pleine de vie, et celle qui lui fait face au loin, recouverte par une forêt dépeuplée. De cette dernière arrive Jörgen, un bûcheron venu dans la région pour chercher du travail, que Mattis ramène jusqu'à chez lui, et qui noue une histoire d'amour avec Hege. Cette irruption dans son quotidien provoque le désespoir de Mattis, qui décide un jour de s'en remettre aux dieux et aux éléments pour décider de son sort.

Là où le fragment sélectionné par Claude Régy se révèle particulièrement signifiant est dans sa mise en regard avec les deux derniers chapitres du roman, dont il est programmatique. L'épisode qu'il choisit et la façon dont il l'interrompt annonce en effet l'issue du roman à de multiples égards. Délaissé lui semble-t-il par sa sœur, Mattis se rend sur le lac par un jour de temps calme, malgré le fait que sa barque soit mauvaise, et avec de surcroît de nouvelles rames, plus lourdes que les précédentes. Il s'éloigne vers le large, se cachant du rivage, et frappe du pied là où sa barque est la plus faible, après avoir invoqué Hege, sa destinataire éternelle. Plaçant ses nouvelles rames sous ses bras pour flotter, telles les ailes d'un oiseau, il s'escrime pour avancer jusqu'à la terre, incapable de nager. Quand soudain le vent se lève, agitant l'eau jusqu'à produire des vagues, il perçoit ce changement du climat comme un signe, lui indiquant qu'il doit mourir. A ce moment-là, c'est son propre prénom qu'il appelle, comme s'il reprenait conscience de lui-même dans un ultime éclair de lucidité. Ce cri, comparé à celui d'un oiseau, sauvage comme celui de Laurent Cazanave sur la scène, met fin au récit. L'ellipse finale de sa mort, quoiqu'elle ne laisse aucun doute quant à sa noyade, rappelle celle du fragment qui nous occupe entre les mains de Claude Régy. Cet épisode final, vécu comme une épreuve décisive par Mattis, est donc annoncé en de nombreux points par celui qui se trouve au cœur du

roman. Plus encore, c'est parce qu'il a fait l'expérience du danger, qu'il a entrevu la menace de mort qui a pesé sur lui la première fois, que Mattis se rend à nouveau sur le lac. Néanmoins, bien que l'issue soit cette fois fatale, l'extrait choisi par Claude Régy est plus tragique. La détresse de Mattis est en effet plus grande, comme le montrent les nombreux cris qu'il pousse : à ce moment-là du récit, il ne veut pas se noyer et mourir. Dans le roman de Tarjei Vesaas, Mattis n'est donc plus seulement passeur de morts, il est aussi agent de la mort en ramenant Jörgen, et il est le mort.

L'épisode retenu par Claude Régy, en ce qu'il annonce et prépare la fin du roman, est donc central et emblématique de l'œuvre tout entière. Isolé du sauvetage de Mattis par les jeunes filles, dont le metteur en scène fait mention dans son entretien au sujet du spectacle, il se révèle encore plus représentatif du reste de l'œuvre. Ainsi, si Claude Régy ne semble pas s'approprier le roman de façon globale et synthétique en n'en choisissant qu'un extrait, l'expérience du fragment permet de donner à voir une bonne part de l'œuvre de Tarjei Vesaas. De plus, l'empathie qu'il instaure à partir de cet unique fragment amènerait à supposer qu'il considère ce mode d'appréhension plus authentique et plus fort que la lecture rapide et cursive. En ces termes, la violence associée au geste de fragmentation est relativisée. Le fragment choisi met donc en écho tout le roman tout en affirmant une forte autonomie ; dans cette double caractéristique se lit sa dimension exemplaire. Marc Bonhomme distingue deux phases dans la synecdoque, la décomposition et l'exemplarisation<sup>149</sup>. Toutes deux se retrouvent bien dans la démarche de Claude Régy, qui fragmente l'œuvre de Tarjei Vesaas et en choisit un morceau particulièrement signifiant, et ce dans une perspective bien précise, toute orientée vers le spectateur.

### Le moins pour le plus : les effets produits par la métonymie dans le discours

Marc Bonhomme dit de la synecdoque et de la métalepse qu'elles ont beau être simples et secondaires, leurs effets pragmatiques sont puissants. Selon ses termes, elles créent des saillances dans le discours. Pierre Fontanier exprime en une formule concise l'effet produit par la synecdoque de la partie pour le tout : elle dit « le moins pour le plus »<sup>150</sup>. Néanmoins, ce qui est mis en valeur par les auteurs cités est que dans un premier temps, il arrive que l'on ne voie que la partie. Selon Marc Bonhomme, cela est dû au fait que les métonymies n'affectent pas systématiquement la compréhension, étant plus ou moins perceptibles. Michel Le Guern, quant à lui, se sert de la différence entre métaphore et métonymie pour illustrer cet aspect : alors que la métaphore est perçue comme un

---

<sup>149</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 142.

<sup>150</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures du discours*, p. 87.

écart, « la plupart des métonymies passent inaperçues dans les conditions normales de communication et ne sont révélées que par l'analyse linguistique ou stylistique »<sup>151</sup>. Cela pourrait expliquer le fait que le fragment peut être pris pour lui-même, envisagé comme une nouvelle si l'on ignore l'origine du matériau textuel dans le spectacle – ce qui est probablement le cas d'une grande majorité du public. La métonymie « laiss[ant] des traces dans la substance des énoncés »<sup>152</sup>, les failles du fragment, ses obscurités seulement explicables à la lumière du reste du roman, sont dans ces conditions logiquement attribuées aux raisonnements impénétrables de Mattis.

Pour que la métonymie soit perceptible par le lecteur, il faut donc lui indiquer une approximation, qu'il doit corriger en passant par le sens propre disent les grammairiens. La distinction entre sens propre et sens figuré est en effet mobilisée pour penser l'interprétation de la métonymie. Le second est l'œuvre de l'écrivain, du locuteur, donc ici de Claude Régy, qui fragmente l'œuvre et donne à l'extrait qu'il retient un sens figuré – c'est ce que l'on a appelé autonomisation, dramatisation et élévation à un niveau symbolique. Deux lectures sont en effet nécessaires pour prendre la mesure de son geste : celle du fragment en tant que tel, au sens *propre*, et celle du fragment par rapport au reste de l'œuvre. A cette échelle, il est perçu comme *figuré*, sa dimension symbolique et métonymique, étant mise en valeur. Catherine Fromilhague dit du second qu'il est « un sens plus motivé que le sens propre, et donc d'une expressivité renforcée »<sup>153</sup>. Néanmoins, selon elle, toute la valeur du trope repose dans la perception concomitante du sens propre et du sens figuré : « la richesse et, peut-être, l'existence même du trope comme figure viennent de ce qu'on perçoit la présence du sens littéral comme « valeur ajoutée », trace connotative »<sup>154</sup>. La métonymie doit donc indiquer l'absence du tout, du terme propre pour reprendre le vocabulaire de la linguistique. Outre les creux du fragment lui-même, le sens figuré semble également désigné sur la scène, qui dit elle aussi sur un autre mode la relation du moins pour le plus. En effet, rares sont les gestes de Laurent Cazanave qui coïncident avec le récit, lui qui dit le texte de tout son corps plus qu'il n'en incarne le personnage principal. Par leur rareté précisément, ceux qu'il fait prennent toute leur importance. Ainsi, lorsque Mattis exprime son désir de rapporter un poisson à Hege, il est dit qu'il « n'avait qu'à bouger une main, le poisson filait aussitôt dans quelque trou noir, en bas »<sup>155</sup>. Cette courte phrase, décomposée comme les autres par sa lente prononciation, est redoublée par les mouvements extrêmement ralentis de Laurent Cazanave. Ses bras jusque-là à demi-tendus vers l'avant se dissocient, le droit s'ouvrant et s'élevant, jusqu'à ce que sa main atteigne le niveau de sa tête tandis que le gauche redescend le long de son buste. Sa main droite franchement ouverte, les doigts dressés et écartés, saisit le mouvement dont il est question dans le texte en l'immobilisant. Plus encore, quand le poisson file, Laurent Cazanave tourne son regard –

---

<sup>151</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 77.

<sup>152</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 83.

<sup>153</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, p. 57.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 56. C'est précisément au travers de cette dialectique entre le tout et la ou les partie-s que Lucien Goldmann aborde les œuvres de Blaise Pascal et Jean Racine dans son ouvrage *Le Dieu caché*.

<sup>155</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 119.

jusque-là orienté vers l'avant, fixant un point intermédiaire entre lui et le public – sur sa gauche, vers le bas, comme vers le « trou noir » du texte. Minimaux, lentement décomposés dans la durée, les mouvements se révèlent ainsi capables de concentrer toute la substance du récit. De façon encore plus frappante, à la fin du spectacle, quand Mattis échoué sent le sommeil venir, il est dit : « il attacha à la barque la seule chose qui se trouvât à sa portée : lui-même. Il entortilla la corde autour d'une de ses chevilles et fit un nœud solide »<sup>156</sup>. Laurent Cazanave, assis sur le sol par l'unique contact de son bassin, les jambes en suspension, tend lentement ses deux mains vers l'une de ses chevilles et y pose ses deux mains. S'il n'esquisse pas le geste d'entortiller la corde et de faire un nœud, ce contact entre ses membres contient tout cela, l'indique de façon métonymique, le moins disant en effet le plus.

Georges Molinié reconnaît à la métonymie « une réelle puissance dans le discours »<sup>157</sup>. Selon Catherine Fromilhague, cette puissance, cette force, « vient de son pouvoir de condensation »<sup>158</sup>. En exprimant le plus par le moins, elle est caractérisée par sa densité, qui lui permet d'éviter de longs développements. Marc Bonhomme dit de façon assez efficace qu'elle contient un « maximum d'informations dans un minimum de discours »<sup>159</sup>. La métonymie est donc employée pour abrégier l'expression, elle s'inscrit dans la recherche « d'une expression plus concise »<sup>160</sup>, et produit un discours énergique et efficace. Selon Roman Jakobson, elle est caractéristique de la littérature réaliste qui cherche à focaliser l'attention des lecteurs sur des détails particulièrement signifiants. L'esthétique est donc celle du gros plan, du zoom. Marc Bonhomme emploie quant à lui le qualificatif de « pointilliste » et dit qu'elle crée une vision détaillée, qu'elle permet de concentrer au mieux la référence, par son pouvoir distinctif qui lui sert à mettre en valeur la particularité. Il dit encore qu'elle crée « un resserrement dénotatif maximal de l'ensemble, perçu à travers une unité-type »<sup>161</sup>. Selon lui, la vision d'ensemble est ainsi rendue encore plus précise à travers l'un de ses éléments exemplaires. Pour rendre compte de cet effet, il parle de « focalisation synecdochique », qui « affecte une entité qu'elle décompose en parties qui réfèrent à leur tour à l'entité en question »<sup>162</sup> – mouvement dialectique par lequel on rejoint la réflexion des Romantiques allemands sur le fragment. Afin que la métonymie soit identifiable, l'exigence est donc que le référent fractionné, réduit au minimum, reste reconnaissable par rapport au tout qu'il désigne. Le trope a donc deux caractéristiques essentielles : il est fondé sur un principe d'économie, seulement efficace grâce à la pertinence de la sélection de la dénotation. De la même façon, Claude Régy ne choisit que quelques chapitres du roman de Tarjei Vesaas, dont l'importance est particulièrement significative par rapport au reste du roman, comme on a pu le voir. Plus encore, cette esthétique du moins pour le plus est soulignée et redoublée par la scène

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>157</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 218.

<sup>158</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, p. 67.

<sup>159</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 39.

<sup>160</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 80.

<sup>161</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 143.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 143.



de Claude Régy, pensée en des termes semblables à ceux employés pour parler des effets la métonymie.

Rapprochant l'esthétique scénique de Claude Régy aux conceptions de Stéphane Mallarmé sur le théâtre, Alice Folco souligne que ses spectacles procèdent à « la suppression des coordonnées élémentaires du théâtre »<sup>163</sup>. Ce qui est ici mis en valeur est le vide qui entoure le comédien sur la scène et qui concentre toute l'attention du spectateur sur lui. Entièrement débarrassé du superflu, proche d'un degré zéro, l'espace régien est également caractérisé par sa taille. Le metteur en scène estime en effet que le plateau doit être deux fois plus grand que la jauge. Ce faisant, il crée un espace immense autour du comédien, qui plutôt que de le rapetisser, crée un effet de zoom sur lui. Ce phénomène cinématographique est mis en valeur par un vocabulaire symptomatique, aussi bien employé par Claude Régy lui-même que par les commentateurs de son travail. A propos de son dernier spectacle, il dit ainsi :

Quand vous levez la main comme ça (geste de la main de bas en haut) il y a déjà dix plans entre cette table et ma main. Donc, il y a toujours un enrichissement du détail qu'il faut prendre en compte, un grossissement. [...] On peut ainsi faire des gros plans, du détail, on peut démultiplier les plans, ce qui donne une richesse de plans énorme.<sup>164</sup>

Ailleurs, dans *Espaces perdus*, il dit plus explicitement encore : « J'attache une grande importance au cadrage. J'ai été extrêmement influencé par le cinéma : j'essaie d'amener des acteurs en gros plan », et décrivant le cours de ses spectacles : « Ce sont souvent de très longs plan-séquences, des plans fixes et des images arrêtées, les séquences commencent en général par un plan fixe et finissent par un plan fixe »<sup>165</sup>. Concernant l'espace qu'il construit autour du comédien et sa mise en lumière, on parle également de la suggestion d'un hors-champ. Ce registre emprunté au cinéma vient contredire l'assertion de Roman Jakobson, qui affirme que le cinéma a « rompu avec la tradition du théâtre »<sup>166</sup> grâce à sa capacité à varier les perspectives et les angles d'approche. L'attention que Claude Régy porte à la répartition des proportions entre jauge et scène, à la relation frontale établie entre spectateurs et comédiens ainsi qu'aux moindres effets scéniques fait que « le champ de vision du spectateur est totalement maîtrisé »<sup>167</sup>, comme le dit Chantal Guinebault-Szlamowicz. Dans son analyse, elle souligne que l'apparent dénuement de la scène n'est pas révélateur de l'important encadrement technique de chacun de ses spectacles. Elle invite ainsi à remarquer que « les surfaces murales qui entourent le public sont parfaitement uniformes et ne présentent aucun accident ; aucun élément technique n'est visible »<sup>168</sup>. L'attention portée à l'espace s'inscrit également dans cette esthétique du

---

<sup>163</sup> Alice Folco, « Les affinités électives. 3. Mallarmé » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 242.

<sup>164</sup> Claude Régy, propos reproduits dans le dossier pédagogique de *La Barque le soir*.

<sup>165</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 84.

<sup>166</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, tome I, Les Fondations du langage*, p. 63.

<sup>167</sup> Chantal Guinebault-Szlamowicz, « A la recherche de l'espace mental » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 30.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 40.

zoom selon elle : « Le cadre est conçu comme un support pour l'action dramatique, une structure spatiale qui va capter, canaliser le regard du spectateur pour lui permettre d'accéder à une autre « vision » »<sup>169</sup>. Elle conclut en disant que son art consiste à « montrer moins pour suggérer plus », et ajoute, « montrer moins, mais aussi maîtriser absolument ce qui est donné à voir »<sup>170</sup>. Ce travail soigneux sur l'espace a pour effet d'aiguiser les sensations, d'intensifier la perception des spectateurs. Entouré d'une obscurité impénétrable, canalisant toute la lumière sur son visage, le comédien, saisi dans une immobilité mouvante, apparaît avec une netteté hors du commun. Par cette focalisation, les plus infimes mouvements de son visage et de son corps sont ainsi rendus perceptibles. Ces éléments semblent révéler que le mécanisme de la synecdoque de la partie pour le tout est bien à l'œuvre dans l'esthétique de Claude Régy.

Néanmoins, la métonymie est plus qu'un simple ornement du discours, plus qu'une figure particulièrement efficace par son pouvoir de condensation pour Michel Le Guern. Selon lui, elle sert à mettre en évidence un point de vue. Catherine Fromilhague exprime cette même idée en ces termes : la métonymie est « certes objectivement vérifiable, mais contextuellement liée à un point de vue en confrontation avec le point de vue conventionnel »<sup>171</sup>. Elle correspond donc à une appropriation subjective de l'univers référentiel, du réel et du monde. Elle dit encore : « Notre saisie du monde est perturbée par une formulation tropique qui met en évidence l'illusion d'une identité et d'une stabilité objective du référent »<sup>172</sup>. La métonymie ne rend donc pas compte du monde mais d'une de ses expériences, subjectives et individuelles. L'enjeu, de la métonymie mais aussi du théâtre de Claude Régy, est bien de manifester et de mettre en place une perception du monde différente. Dans *L'Etat d'incertitude*, il s'interroge sur la nature du réel, sur son existence même, son travail sur la lumière faisant selon lui apparaître « plusieurs états du réel »<sup>173</sup>. Pour Michel Le Guern, la métonymie témoigne d'une opération fondamentale de l'esprit qui « braque, concentre (focalise) ou dilue (défocalise) son faisceau inquisiteur et éclairant selon ses préoccupations ou ses intentions »<sup>174</sup>. Cette métaphore de la lumière est particulièrement opportune quand on se rappelle l'attention qu'y porte Claude Régy, en particulier pour *Brume de dieu*. Là où son point de vue semble s'exprimer avec plus de clarté encore est dans l'usage qu'il fait du texte et le rapport qu'il met en place entre lui et la scène. Outre sa fragmentation initiale, ce qui frappe est son extrême décomposition. La lenteur apparaît comme contraire à la situation d'urgence dans laquelle est placée Mattis, et on peut se demander si elle atténue ou amplifie la violence du récit. Alors que la douleur du suicide et de la noyade semble adoucie dans *La Barque le soir*, par l'extrême dilatation de la chute du personnage dans l'eau, le cri que pousse Laurent Cazanave dans *Brume de dieu* surgit au contraire avec une violence extrême.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>171</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, p. 58.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>173</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 27.

<sup>174</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 80.

Christophe Bident et Jérémie Majorel racontent ainsi : « il arriva qu'un des spectateurs s'écrie spontanément, après un sursaut violent (et toute la jauge sursauta) : « Mais il est fou ce mec ! » »<sup>175</sup>. S'il surprend tant, c'est en partie parce que plusieurs cris ont précédé celui « sauvage » du nom de Hege dans le récit, et que Laurent Cazanave les a rapportés avec un même volume sonore et une même intonation que le reste du texte. Alors qu'à la lecture l'acmé du chapitre pourrait être le moment où il *hurle* – terme plus fort que celui de « crier » –, Claude Régy fait le choix de mettre l'accent sur le dernier de ses cris, adressé à sa sœur, soulignant combien elle est omniprésente dans tout le fragment. Ceci révèle un décalage entre le texte et sa diction, sa mise en voix et en corps sur la scène. Quoique guidés par la progression du récit, les rares gestes esquissés par Laurent Cazanave ne sont pas mimétiques. Dans cette non-concomitance s'affirme le point de vue de Claude Régy sur le texte, son empreinte la plus sensible. Il formule ce parti-pris ainsi :

Le rapport entre le texte et l'image est libre : on n'est pas obligé de faire ce qui est dit. Ce qui est dit, il faut justement mieux ne pas le faire, ou le faire autrement, et pas au même moment. On peut aussi se réjouir de moments de coïncidence exacte, mais on peut, aussi bien, évoquer à peine, donner seulement une idée de la représentation au cas où elle aurait lieu.

Le metteur en scène imprime donc sur le texte une temporalité, un rythme et une image qui sont différents, comme parallèles. Ce faisant, l'image scénique ne fait pas qu'illustrer le texte, se soumettant à lui et s'effaçant derrière lui ; elle est rendue plus visible par un décalage, qui finalement les souligne l'un et l'autre. Dans *Brume de dieu*, le pouvoir de l'image est donc moins dévolu à la scène qu'au texte. Dans le théâtre de Claude Régy, c'est lui qui fait voir. C'est ainsi que l'on peut expliquer une légère modification de l'extrait, jusque-là laissée de côté car unique en son genre. Dans le dernier chapitre sélectionné, l'eau se manifeste une nouvelle fois à la perception de Mattis, qui prend enfin conscience du danger. Le texte de Tarjei Vesaas dit à ce moment-là : « Il avait de l'eau jusqu'aux genoux presque, et écopait avec une écope à moitié cassée »<sup>176</sup>. Claude Régy remplace l'adverbe « presque » par le syntagme « repliés haut ». Cette substitution, qui affecte le sens de la phrase, déplace l'attention du niveau de l'eau à la posture de Mattis. Ce faisant, le metteur en scène augmente la dimension visuelle du texte, détaille plus encore l'image qu'il construit, ce qui lui permet également de ne pas la redoubler sur la scène, par une posture de Laurent Cazanave qui serait identique.

Comme le locuteur qui emploie une métonymie, Claude Régy procède à « une restructuration plus révélatrice »<sup>177</sup> du monde. Marc Bonhomme dit : « le but de la métonymie est de déconstruire le monde et de le repositionner dans le respect de ses constituants de base »<sup>178</sup>. Ces deux données se

<sup>175</sup> Christophe Bident et Jérémie Majorel, « Par-delà la pudeur, le dégoût et la pitié : Régy, Warlikowski » in *Théâtre/Public* n°203, p. 97.

<sup>176</sup> Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, p. 122.

<sup>177</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 158.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 158.

retrouvent bien dans le geste de Claude Régy, qui après avoir fragmenté met en valeur des éléments pour orienter le regard du spectateur, alors co-créateur du spectacle.

### Offrir le minimum pour donner à imaginer au maximum

Comme toute figure de style, la métonymie n'en est une que si elle est perçue par celui à qui elle est destinée. Plus encore, elle implique sa compréhension, sa participation active dans l'élaboration du discours. Selon Marc Bonhomme, elle « recèle toujours de l'implicite »<sup>179</sup>, c'est pourquoi il relève du destinataire d'évaluer le supplément de sens qu'elle apporte. Allant plus loin encore dans le décryptage du trope, Marc Bonhomme souligne que la réception d'une métonymie active des ressources encyclopédiques, comblées à défaut par l'imagination. Celle-ci est particulièrement sollicitée dans l'usage descriptif de la métonymie. Dans ce cas, la figure « ébauche des descriptions à partir d'un ou deux traits figuratifs »<sup>180</sup> et met à contribution le destinataire en lui faisant imaginer le tout au travers d'une partie ou plusieurs de ses parties seulement. Suivant cette logique, le projet de Claude Régy serait donc de montrer le minimum pour donner le maximum à imaginer.

Ce minimum est tout d'abord manifeste au travers de son esthétique du vide, « menaçant et problématique »<sup>181</sup> selon Christian Biet et Christophe Triau, un vide qui invite à être comblé par l'imagination. Le metteur en scène crée en effet des espaces « où le non-résolu prédomine. Des espaces où le public demeure dans une possibilité d'imagination personnelle »<sup>182</sup>. Tout l'enjeu de son art est ainsi de « faire voir sans rien montrer »<sup>183</sup>. Prenant en compte le reproche souvent adressé à l'adaptation – qu'elle soit théâtrale ou cinématographique – d'imposer des images qui entrent en contradiction avec l'imaginaire déclenché par l'œuvre adaptée, Claude Régy prend le pli exactement inverse et crée des spectacles sans images. Selon lui, l'usage croissant de la vidéo encourage à « la paresse de l'imagination des spectateurs », alors que lui défend l'idée qu'il « faut laisser au spectateur une part du travail »<sup>184</sup>. L'espace qu'il bâtit autour du comédien et les marges du spectacle qu'il met en place sont ainsi autant d'éléments qui laissent place à l'imaginaire. Dans son art, le vide va de pair avec le silence. Dans son dernier ouvrage, *Dans le désordre*, il dit à propos de *Brume de dieu* : « Il y a

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>181</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 361.

<sup>182</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *La Barque le soir*.

<sup>183</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

<sup>184</sup> *Ibid.*

dans le spectacle à peu près une heure de théâtre sans texte. Et à peine une demi-heure de texte »<sup>185</sup>. Malgré cette répartition déséquilibrée entre silence et profération, contraire à la tradition théâtrale française et européenne, des spectateurs lui ont témoigné à plusieurs reprises leur impression que tout le roman a été dit : « Les spectateurs me disent qu'ils ne savent pas du tout combien de temps dure le spectacle. Ils disent qu'ils ne se rendent pas du tout compte qu'il y a si peu de texte »<sup>186</sup>. On retrouve là le rapport propre à la métonymie entre le moins et le plus. C'est également dans cette perspective que s'inscrit son usage de la lumière. A ce sujet, il dit recevoir l'héritage de Charles Dullin qui disait :

le rôle de la lumière est plus subtil ; c'est le seul moyen extérieur qui puisse agir sur l'imagination du spectateur sans distraire son attention ; la lumière a une sorte de pouvoir semblable à celui de la musique ; elle frappe d'autres sens, mais elle agit comme elle ; la lumière est un élément vivant, l'un des fluides de l'imagination, le décor est une chose morte.<sup>187</sup>

La lumière et la matière sonore n'étant pas mimétiques, elles agissent de façon presque inconsciente sur le spectateur. Refusant ainsi de lui offrir des images toutes faites, Claude Régy a donc développé un art extrêmement maîtrisé de la suggestion.

Dans cette perspective, sur la scène, « ce qui est donné à voir fournit un tremplin à l'imaginaire »<sup>188</sup>. Claude Régy dit être en quête d'un spectacle idéal, fondé sur le vide. C'est probablement la raison pour laquelle l'adjectif mental est souvent invoqué pour qualifier son esthétique, à de nombreux égards contraire à la tradition théâtrale et à la notion de représentation. Christian Biet et Christophe Triau la disent dans cette mesure « aux *limites* du théâtre »<sup>189</sup>. Alice Folco exprime en ces termes la relation qui s'établit entre la scène et le spectateur : « Il s'agit de créer un espace à la fois physique et mental, d'une virginité active si l'on veut, où l'inconscient du spectateur peut à la fois se reconnaître et se projeter »<sup>190</sup>. C'est comme si l'espace que le metteur en scène libère sur le plateau par son esthétique du vide devait être en mesure de laisser une place physique, matérielle, aux imaginaires de chacun. La posture ambiguë des comédiens avec qui il travaille, entre personnage et conteur, trouve également son sens dans cette conception du rôle actif du spectateur. Comme lui, ils sont des passeurs, « des gens qui font passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs »<sup>191</sup>, qui doivent « laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes »<sup>192</sup>. Ils sont donc des supports qui transmettent sans imposer, et qui relèguent au spectateur la charge de créer les images invoquées par le texte. Celui-ci est ainsi entraîné « à un travail imaginaire, à un effort poétique,

---

<sup>185</sup> Claude Régy, *Dans le désordre*, p. 184.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>187</sup> Charles Dullin, propos reproduits dans le dossier pédagogique de *La Barque le soir*.

<sup>188</sup> Chantal Guinebault-Szlamowicz, « A la recherche de l'espace mental » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 30

<sup>189</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 822.

<sup>190</sup> Alice Folco, « Les affinités électives. 3. Mallarmé » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 242.

<sup>191</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 87.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 68.

à un investissement mental »<sup>193</sup>. « Par les simples effets de la présence et de la sensation »<sup>194</sup>, Claude Régy exploite ainsi de nouvelles catégories de perception dans lesquelles l'imaginaire le plus enfoui s'investit. On a là tout le paradoxe de son théâtre : « Tout en posant un geste esthétique fort, extrêmement singulier et reconnaissable, la mise en scène ne se veut que geste de passation et ouverture sur le spectateur, dont seul l'imaginaire propre reconfigure ce que la scène lui donne à percevoir et à éprouver »<sup>195</sup>. Son théâtre n'a pas pour mission de montrer quoi que ce soit, de créer des images, mais de *faire voir*. Seule l'écriture doit faire surgir des images et des émotions, seule elle *est* théâtre. L'investissement imaginaire du spectateur et sa participation à la construction du spectacle sont donc fondamentaux dans son projet. Suivant sa conception, le spectateur n'est pas passif, il est un collaborateur, un spec-acteur, un créateur même, dont les conditions de création sont précisément mises en place par la scène.

Travaillant à déclencher les capacités d'imagination de son spectateur, Claude Régy dit à son sujet qu'il est « le dernier « auteur » de ce qui est présenté sur scène »<sup>196</sup>. Dans sa dernière œuvre, *Dans le désordre*, il dit que le spectateur doit s'imaginer « non pas qu'il assist[e] à une représentation, mais qu'il [est] en train de créer l'œuvre, qu'il [est] en train de l'écrire »<sup>197</sup>. Ses spectacles construisent donc « un espace général de création »<sup>198</sup>, qui implique aussi bien les artistes que le public. Il convient pourtant d'interroger la nature de cette activité créatrice du spectateur. Si les imaginaires déclenchés par la scène peuvent apparaître profondément individuels, singuliers à ceux qui les conçoivent, il faut les rapprocher de ceux inspirés par la lecture. De fait, bien que le lecteur investisse dans son activité des données purement personnelles, la vision construite est en grande partie déterminée par l'œuvre qui en est à l'origine. Ainsi, de la même façon que la métonymie offre une troisième voie entre « l'assomption du réel » et « le repli vers l'imaginaire »<sup>199</sup>, le théâtre de Claude Régy propose d'imaginer *à partir de quelque chose*. De ce point de vue, son art s'apparente moins au théâtre et au cinéma, qui imposent des images, qu'à la lecture, qui laisse une grande liberté à l'imagination en lui offrant un cadre dans lequel elle puisse s'épanouir. Claude Régy s'inspire en effet largement de cette expérience-là pour nourrir son art : « Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire – comme lorsqu'ils lisent un livre »<sup>200</sup>. Maryvonne Saison dit à propos de sa scène qu'elle « devient l'espace où s'affiche la page », même plus, qu'elle a une

---

<sup>193</sup> Georges Banu et Nathalie Dauby, « De la nuit symboliste à la nuit sacrée, de *La Mort de Tintagiles* au *Chant de David* » in Claude Régy, *Les Voies de la création théâtrale*, p. 322.

<sup>194</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 822.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 826.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 825.

<sup>197</sup> Claude Régy, *Dans le désordre*, p. 69.

<sup>198</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Avant-propos : un théâtre contrevenant » in Claude Régy, *Les Voies de la création théâtrale*, p. 9.

<sup>199</sup> Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, p. 158.

<sup>200</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 68.

« dimension scripturale »<sup>201</sup>. Selon elle, ses spectacles mettent en place une temporalité « arrachée aux contingences et vouée à la lecture »<sup>202</sup>. On pourrait ainsi envisager l'expérience que le metteur en scène propose comme une lecture en commun, donnée à vivre dans le présent de l'espace théâtral, dans le *hic et nunc* qui le caractérise.

Ce qui est en jeu dans l'attention aigüe que Claude Régy porte aussi bien à l'écriture – aux écritures – qu'à l'expérience de la lecture, est le langage qui les unit toutes deux. C'est de sa puissance évocatrice que peut naître le théâtre selon lui. Plus encore, à ses yeux, une œuvre est toujours inachevée, elle n'est parfaite que par ceux qui la perçoivent. Sa conception de la littérature semble donc profondément imprégnée du fonctionnement de la métonymie, mentalement complétée, construite, enrichie par celui qui la lit : à partir de mots et de phrases, naissent des visions. En portant un texte à la scène, il n'entend pas créer d'autres images que celles que celui-ci invoque, témoignant d'une véritable confiance dans le pouvoir de la littérature. Sur sa scène, l'écriture n'est donc pas « parasitée par le spectaculaire »<sup>203</sup>, pour reprendre ses termes. En renonçant à montrer une image concrète qui serait bien en-deçà de ce dont est capable l'imaginaire, Claude Régy laisse pleine liberté à chacun. Plus encore, l'état singulier dans lequel il nous place aigüise notre aptitude à voir en pensée, donne plus de force et de netteté encore à l'image créée. Reconnaisant une force supérieure à l'absence de représentation plutôt qu'à la surenchère des moyens scéniques sur les scènes actuelles, Claude Régy s'en remet donc entièrement à la capacité de ses spectateurs à imaginer. Ainsi, si l'écriture se trouve à l'origine de son travail, c'est bien ce qu'elle peut faire naître dans l'imaginaire de ses spectateurs qui en est la visée.

La notion de métonymie partage donc avec celle de fragment, l'idée d'un vide créateur, d'un manque qui ouvre sur l'infini de l'œuvre. Relevant toutes deux d'un art de la suggestion, elles déclenchent l'imaginaire et invitent à la participation active du spectateur, à son investissement créateur. Ainsi, si la scène de Claude Régy ne représente rien – et *parce qu'elle ne représente rien* –, le spectateur est en mesure de voir en pensée Mattis et sa sœur Hege, la maison qu'ils habitent, sa barque envahie par l'eau et l'îlot sur lequel il s'échoue, au milieu du lac. Le souvenir du spectacle est assez symptomatique de l'expérience qu'il nous invite à vivre. Celui-ci est scindé en deux, entre la scène matérielle, réelle, et celle de l'imaginaire. Paradoxalement, s'inscrit moins en mémoire le spectacle en lui-même, indescriptible, sorte de tableau mouvant au ralenti et à la temporalité annulée, que les images qu'il a fait surgir, que le film intérieur qui s'est déroulé en suivant le cours du texte. L'image de la scène, pourtant très élaborée, très forte, très hypnotisante dans le présent du spectacle, perdure

---

<sup>201</sup> Maryvonne Saison, « Les Ateliers contemporains. Claude Régy et les figures du temps » in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, p. 105.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>203</sup> Claude Régy, *Au-delà des larmes*, p. 28.

moins que les paysages créés autour de Matis. La durée du spectacle elle-même est remplacée par celle du récit, dont le style, le rythme et les expressions ressassées restent en mémoire. Dans cette mesure, la tentation est grande de nommer cette expérience onirique. Non pas du fait de la syntaxe, au contraire linéaire, mais par la tension permanente qui reste entre la surprécision du corps exposé et le flou qui l'entoure, qui libère ; le noir de la scène et la luminosité du paysage déclenché en imagination. En sortant de la salle, isolée du reste du monde, le spectateur a le sentiment d'avoir vécu une expérience profondément individuelle, de l'ordre de l'intime. De la même façon, le désir qui amène à la raconter, à la mettre en mot, révèle que deux discours en apparence opposés peuvent être tenus : l'un purement objectif, presque scientifique, sur les conditions de l'expérience spectatorielle, l'autre bien plus personnel, reposant entièrement sur les images créées par le texte. Claude Régy rapporte ainsi avec satisfaction au sujet de l'un de ses premiers spectacles : « 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 »<sup>204</sup>. Ailleurs il dit encore « D'une certaine manière, la chose faite n'a pas existé et pourtant, dans le souvenir elle va rester et devenir de plus en plus forte. C'est l'inverse de la frustration. C'est par le vide, une idée du plein »<sup>205</sup>. Ainsi, avec le théâtre de Claude Régy, le théâtre n'est plus si éphémère : comme la lecture, le spectacle poursuit « une existence impalpable »<sup>206</sup>, il continue de vivre en ceux qui en ont fait l'expérience, physique et mentale.

De façon encore plus révélatrice, au moment de revoir l'un de ses spectacles, l'attention est entièrement accaparée par la mise en condition du spectateur, les modes d'émission et de transmission du texte qui ont été capables de déclencher avec une telle puissance son imaginaire lorsqu'il a découvert le spectacle, comme s'il s'agissait désormais de découvrir les ficelles du magicien. Il apparaît alors que le processus de création ne peut « marcher » que la première fois, quand le spectateur ignore encore le texte, le découvre ligne à ligne, entièrement soumis à l'expérience sensible que lui propose le metteur en scène. Ainsi, si Claude Régy accorde une telle attention et une telle importance à la mise en condition dans son travail, cela n'est pas à mettre au compte d'une exigence d'artiste trop pointilleux. Pour lui, il s'agit véritablement d'ancrer le spectateur dans le présent de l'acte théâtral, de l'isoler du monde, de le débarrasser de ses préoccupations quotidiennes, afin qu'il se retrouve seul à seul avec lui-même. Le dispositif sert alors à mettre en place la possibilité d'un déclenchement de l'imaginaire, le plus libre qui soit. Celui-ci repose également sur le choix minutieux d'une œuvre littéraire, puis en son sein d'un fragment, capable de la révéler tout entière. Tels sont les gages de la liberté esthétique qu'il offre finalement au spectateur, et probablement ce sur quoi repose la prouesse de son art, capable de mettre en place les conditions fragiles de cette expérience unique de la première lecture. Dans *Espaces perdus*, il se situe dans la lignée de Botho Strauss et le cite : « Il y a

---

<sup>204</sup> Claude Régy, entretien reproduit dans le dossier de presse de *Brume de dieu*.

<sup>205</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 133.

<sup>206</sup> Claude Régy, *La Brûlure du monde*, p. 48.



des émotions qui n'existent plus que par le livre »<sup>207</sup>. C'est ce type d'émotions uniques qu'il cherche à reproduire dans la communauté que forment les spectateurs de théâtre. Extrait du monde, aussi bien par la mise en condition de Claude Régy que par le texte qu'il nous fait entendre, lointain, mythique, le spectateur vit une expérience sensible extraordinaire.

Quoique notre réflexion se soit restreinte à *Brume de dieu*, le dernier spectacle de Claude Régy, *La Barque le soir*, a pu apporter certaines confirmations à cette réflexion, et notamment à la mobilisation des notions de fragment et de métonymie pour penser son travail. Le titre de ce spectacle fait directement référence à la dernière œuvre de Tarjei Vesaas, dont il s'est inspiré. La notion de fragment s'impose d'elle-même dans le traitement de cette œuvre que l'on pourrait qualifier de testamentaire, publiée deux ans avant la mort de l'auteur. Elle est en effet composée de seize textes, sortes de nouvelles, de courts récits, dont la dimension autobiographique est à peine voilée. Fragment, le texte que Claude Régy choisit, intitulé « Voguer parmi les miroirs », l'est donc d'emblée par son format et son fonctionnement autonome. Il le devient plus encore entre ses mains, dans l'utilisation qu'il en fait. Dans la continuité thématique de *Brume de dieu*, ce texte relate la noyade d'un homme, qui s'est jeté du haut d'une falaise et qui dérive avec le courant jusqu'au moment de s'échouer sur la rive. En vue de son spectacle, le metteur en scène procède à des coupes au sein du récit, qui ont pour fonction d'en atténuer la voix narrative, le point de vue extérieur, à la faveur de l'expression des sensations du personnage, plus intime et moins logique. Il n'y a donc pas à proprement parler *réécriture*, mais bien un geste qui introduit des silences et ouvre des vides, capables d'accueillir l'infini vers lequel tend le fragment. Du point de vue scénique, l'esthétique du vide pourtant caractéristique du travail de Claude Régy, est à relativiser. De fait, au cours du spectacle, un arrière-plan extrêmement travaillé se dévoile, sans que l'on puisse pour autant parler d'un retour à la représentation. Néanmoins l'expérience spectatorielle de *La Barque le soir* est quant à elle très proche de celle de *Brume de dieu*, le spectacle reposant en grande partie sur la capacité du spectateur à imaginer, à créer une vision intérieure du texte, à partir de la scène. Cet art en creux de Claude Régy, fondé sur le manque à combler et le vide scénique, se distingue à de multiples égards de celui de François Tanguy, qu'il convient maintenant d'aborder.

---

<sup>207</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 39.

## Le montage citationnel : *Onzième* de François Tanguy

Par l'expression « montage citationnel » est désigné un nouveau type de pratique du texte romanesque dans le théâtre contemporain, très différent de l'adaptation, de la théâtralisation ou même encore de ce que l'on a appelé « fragment métonymique ». Il consiste à s'emparer de plusieurs extraits issus d'œuvres différentes et à les mettre en contact, afin de construire un discours, tenu par le metteur en scène. Les œuvres invoquées par ce type de pratique s'inscrivent ainsi dans un projet plus large, qu'il soit politique ou esthétique, le montage citationnel s'éloigne encore un peu plus de la notion de fable. Le texte est alors envisagé comme un matériau : mis au même plan que les autres ressorts scéniques, quant à eux démultipliés et protéiformes, il ne commande plus la représentation. Le metteur en scène François Tanguy est adepte de cet usage tout particulier du texte, qui va à l'encontre de notre culture textocentrée. Ce qui conduit à inscrire ce spectacle au sein de notre réflexion est la place toute particulière que tiennent les extraits de roman dans sa dernière création, *Onzième*, non seulement par rapport aux autres types d'extraits qu'ils côtoient mais à l'échelle de la scène tout entière. Ce spectacle nous permettra donc d'envisager une nouvelle forme de présence du roman au théâtre, multiple, fragmentée, et fondue dans le mouvement d'ensemble de la représentation.

### Place, nature et perception du matériau textuel dans *Onzième*

Il convient tout d'abord de justifier l'emploi du terme « matériau », employé pour désigner l'usage que fait François Tanguy du texte sur la scène. Florence Baillet et Catherine Naugrette considèrent l'émergence de cette notion comme un effet de la remise en cause des dramaturgies traditionnelles de type aristotéliennes, de la crise de la représentation et de la déconstruction du drame dans le théâtre moderne et contemporain : « à travers la remise en question du textocentrisme comme à travers le rejet du « bel animal » aristotélien, c'est le texte lui-même qui est donc vu comme matériau, ou comme source composite de matériaux »<sup>208</sup>. Elles poursuivent leur réflexion en citant plusieurs metteurs en scène de la deuxième moitié du XXe siècle et les pratiques théâtrales qui leur sont propres :

Qu'il s'agisse des spectacles de Robert Wilson, qui traite les textes qu'il met en scène comme des matériaux au même titre que la lumière, le son ou les gestes, des mises en scène de Matthias Langhoff,

---

<sup>208</sup> Florence Baillet et Catherine Naugrette, « Matériau » in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, p. 63.

qui considère les textes comme des matériaux de départ, ou bien des pièces de Heiner Müller ou de Didier-Georges Gabily, qui assemblent leurs textes à partir de matériaux littéraires et de mythes charriés par le temps, pour les proposer ensuite au lecteur ou au metteur en scène comme autant de matériaux – que l'on pense au texte de Heiner Müller intitulé : *Médée-matériau* –, le matériau est mis en travail à l'intérieur d'une forme polyphonique, ouverte, où le sens est suspendu, pluriel, où il reste toujours à construire.<sup>209</sup>

D'emblée, en plus du fait qu'est tracée une belle généalogie d'artistes qui inscrit François Tanguy dans une histoire du théâtre moderne, bon nombre des questions auxquelles va conduire une telle conception du texte sont ici soulevées.

### La relation de François Tanguy au texte : le cas particulier d'*Onzième*

Lorsque l'on a été confronté à l'esthétique de l'une des créations de François Tanguy, il peut sembler réducteur de ne penser *Onzième* qu'au travers de l'une de ses composantes. Il est donc nécessaire de situer précisément la place du texte dans son travail avant de pousser plus avant la réflexion.

Le premier indice de cette conception toute particulière de la matière textuelle sur la scène peut se trouver dès le titre de ce dernier spectacle. D'emblée, on peut constater qu'il ne renvoie pas à une œuvre du patrimoine littéraire ; il fait en effet référence à un quatuor à cordes de Beethoven<sup>210</sup>. Comme certains des spectacles précédents de François Tanguy – *Choral* (1994), *Les Cantates* (2001), *Coda* (2004) ou encore *Ricercar* (2007) – la dénotation mise en valeur est musicale. De même, aucun nom d'auteur n'est indiqué dans le programme de salle distribué aux spectateurs du Théâtre de Gennevilliers, où le spectacle a été repris dans le cadre du Festival d'Automne après avoir été créé au Théâtre National de Bretagne à Rennes, quelques semaines plus tôt. Il faut donc se reporter au dossier de presse du spectacle pour découvrir l'origine de la matière textuelle proférée sur la scène. Une série de noms d'artistes, précédée de la mention « En compagnie de » révèle ainsi une profusion de sources littéraires, immédiatement suivie de l'énumération encore plus importante des compositeurs dont les œuvres ont nourri la matière sonore du spectacle :

En compagnie de Dante Alighieri, Antonin Artaud, Paul Celan, Fedor Dostoïevski, Friedrich Hölderlin, Franz Kafka, William Shakespeare, August Strindberg, Torquato Tasso, Virgile, Stanislaw Witkiewicz & Jean-Sébastien Bach, Ludwig Van Beethoven, Pierre Boulez, Paul Celan, Sergiu Celibidache, Friedrich Cerha, Paul Dessau, Morton Feldman, Beat Furrer, Heinz Holliger, Faradj Karadjev, Francisco Lopez, Alvin Lucier, Witold Lutoslawski, Franck Martin, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki,

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>210</sup> Il s'agit du *Quatuor à cordes n°11* en fa mineur, op. 95.

Gerard Pesson, Henri Purcel, Arnold Schoenberg, Franz Schubert, Salvator Sciarrino, Ruth Crawford Seeger, Dimitri Chostakovitch, Jean Sibelius, Oscar Strasnoy, Piotr IlitchTchaïkovski, Giuseppe Verdi, Hans Zender.

Par la suite, la liste des œuvres dont sont issus les extraits dits sur la scène est dressée, sous le titre « Paroles ». Lui succède une autre liste, plus longue, indiquant les références des extraits musicaux diffusés et leurs interprètes, sous le titre « Elaboration sonore ». Ces appellations sont elles aussi révélatrices de la place accordée à la matière textuelle dans le spectacle : alors que la seconde souligne le travail conséquent de montage de ces pièces et la part centrale de la musique dans le spectacle, la première semble d'emblée indiquer un manque, comme si la mélodie, qui renseigne sur les notes et sur le rythme du chant, était à chercher ailleurs. Cet ailleurs est en effet constitué de tous les autres moyens scéniques invoqués sur la scène de François Tanguy : outre la musique donc, la scénographie, la lumière, la vidéo, les corps, les gestes, les costumes et les accessoires. Tous ces éléments, loin de se soumettre à la matière textuelle dans le but de la servir, mettent en jeu son écoute, au point parfois de l'entraver.

Les différents spectacles créés par François Tanguy depuis le début des années 1980 révèlent que l'importance nouvelle accordée à la matière textuelle dans *Onzième* est le résultat d'une évolution, particulièrement significative dans le cadre de notre réflexion. En effet, après avoir monté des œuvres du répertoire classique, telles que *Dom Juan* de Molière ou *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare<sup>211</sup>, François Tanguy et le Théâtre du Radeau renoncent à mettre en scène des œuvres dramatiques, et même à suivre une quelconque logique narrative ou fictionnelle sur scène, afin de développer une esthétique singulière dans des créations personnelles. Comme le rappellent Christian Biet et Christophe Triau, « leur théâtre passe alors par la raréfaction de la parole, dans des spectacles quasiment muets, sinon la présence d'une sorte de grommelot »<sup>212</sup>. La musique – plutôt que le texte dans la tradition théâtrale – devient alors l'élément constituant et structurant de leurs créations. Dès lors, quand, en 1997, la parole resurgit sur leur scène avec *Orphéon*, c'est non pas sur un mode dramatique, mais suivant un usage qui perdure jusqu'à *Onzième*. C'est ainsi que Christian Biet et Christophe Triau le décrivent :

la parole intervient à travers le montage de textes d'origines diverses – théâtraux, narratifs, lyriques –, des textes proférés ou murmurés, qui plus est parfois en langues (originales) étrangères, donc d'un matériau textuel qui n'est jamais porté selon les modalités d'une expressivité et d'une audibilité traditionnelle, ni attribué à des figures acquérant le statut de personnages, encore moins chargé de constituer les bribes d'une fable. Ce sont des textes qui au contraire existent à égalité avec les autres éléments du spectacle, la musique en particulier, avec laquelle ils jouent sur divers modes, parfois portés, parfois submergés par elle.<sup>213</sup>

*Onzième* est donc la dernière étape en date de cette évolution, qu'il poursuit à son tour. Avec ce spectacle, la matière textuelle prend en effet une place plus importante encore par rapport à ceux qui le

---

<sup>211</sup> Respectivement en 1982 et en 1985.

<sup>212</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 894.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 894-895.

précèdent. Si le sens des extraits qui la composent est à de nombreuses reprises mis en danger par une musique trop forte ou du fait qu'ils sont proférés en langue étrangère, certains d'entre eux, sur lesquels nous reviendrons plus précisément par la suite, se laissent entendre distinctement. Dans ces cas, qui sont encore mineurs, les textes soumettent – la plupart du temps pour un instant seulement – les autres moyens scéniques. C'est comme si le parcours du Radeau avait consisté à montrer que la parole, plutôt que de dominer la scène par principe, avait dû reconquérir sa place par rapport au reste, une place encore souvent précaire.

La difficulté qu'éprouve le spectateur à parler du spectacle après l'avoir vu, si elle repose en grande partie sur la profusion des moyens scéniques employés, est également un phénomène symptomatique de l'usage tout particulier qui est fait du texte. L'universitaire et critique Yannick Butel consacre à cette difficulté à parler du spectacle presque un tiers de son article sur *Onzième*<sup>214</sup>. Il dit ainsi de façon très explicite : « il n'est pas aisé de parler d'une création de Tanguy ». Le langage est en effet mis à l'épreuve face à une telle œuvre, faisant de la parole le lieu « d'un différé, d'un éclaté, d'une étrangeté, d'une tentative... plus proche du tâtonnement, du balbutiement, du piétinement... qui sont les mouvements précis de la pensée à l'œuvre, relayée par le langage, devant l'œuvre » pour le citer à nouveau. De fait, l'absence de récit, ou même d'une quelconque forme de narration, empêche de raconter le spectacle, de le résumer, de dire ce qui s'est joué ou même de restituer ce qui a été dit. La saisie plus ou moins consciente d'extraits textuels, non systématiquement identifiés ni même entendus, est en effet perturbée par un flux continu, qui non seulement emporte le spectateur et détourne l'attention qu'il leur porte, mais aussi prime largement dans le souvenir du spectacle. Dès lors, cela l'oblige à se contenter de rendre compte d'une impression d'ensemble, dominée par un enchevêtrement d'éléments, dont est symptomatique l'usage du pluriel, non seulement pour parler des comédiens, des costumes ou des éléments de la scénographie, mais aussi de la matière textuelle et de la musique. Ce qui s'inscrit le plus fortement en mémoire est donc l'image d'une scène en métamorphose permanente : apparemment encombrée de cadres, de cintres et de tringles, mais aussi de tables, de chaises et d'armoires, qui semblent compromettre le moindre mouvement, elle est néanmoins en reconfiguration continue, tantôt s'ouvrant dans la profondeur, tantôt se refermant et faisant alors écran. De façon significative, il semble que, bien plus que les comédiens, c'est l'espace qui les entoure qui évolue, inversant radicalement leurs relations par rapport à la tradition théâtrale. Dans son déroulement, le spectacle est composé de tableaux, de scènes, dont les limites sont floutées, notamment par la musique, qui tisse un lien de l'une à l'autre, suivant un fonctionnement autonome par rapport à elles. Omniprésente, elle dramatise les scènes parlées ainsi que les rares silences par contraste, et rend solennels les moindres déplacements, de corps ou de panneaux. La lumière qui éclaire le plateau, jamais franche, n'émane parfois que des projections vidéos, qui évoquent la plupart du temps des paysages bucoliques. Les huit comédiens qui occupent cet espace mouvant cherchent à y

---

<sup>214</sup> Yannick Butel, « *Onzième* : conversation sur la montagne », article publié sur le site *L'Insensé*.

prendre place par tous les moyens, en équilibre sur des planches ou des tables, perchés au haut d'une armoire ou pendus par les bras à une tringle. A l'origine des moindres déplacements qui animent la scène, ils apparaissent en son centre comme des pantins articulés et manipulés, aux costumes encombrants. Ceux-ci déforment leurs silhouettes et leurs ombres, qui souvent les redoublent ou se substituent à eux. L'absence d'intrigue, de personnage, ou même d'un espace qui serait fixe, fait de l'instabilité un motif, un principe artistique sur cette scène. Yannick Butel parle ainsi d'une « multitude éparse », d'un « monde de brouillages », d'un « tout éclectique et baroque, une piste de cirque où une phrase se détache parfois »<sup>215</sup>, et y voit le signe d'un art en train de se faire, qui se construit au moment même où il se montre.

Non pas employés de façon hiérarchique, selon des proportions traditionnelles, tous ces éléments sont constamment juxtaposés, enchevêtrés, inextricables. Un tel travail n'est pas sans évoquer celui de Jan Lauwers, metteur en scène et plasticien flamand, décrit en ces termes par Hans-Thies Lehmann :

les détails visuels, les gestes, les couleurs et les lumières, la matérialité des objets, les costumes et les rapports spatiaux constituent, avec les corps exposés, un tissu complexe d'allusions et d'échos qui – avec tout le caractère fortuit en apparence et l'imperfection acceptée – n'en représentent pas moins une véritable composition.<sup>216</sup>

Cette orchestration précise de toutes les composantes du spectacle à laquelle procède François Tanguy amène ainsi à le nommer lui aussi « artiste-plasticien », plutôt que metteur en scène. Face à une telle œuvre, les sens du spectateur, en permanence accaparés de part et d'autre, dérangent l'attention que l'intellect porte au texte, ce qui entame sa compréhension, et parfois même son écoute. On pourrait parler ici d'effets d'interférences : à plusieurs reprises, la perception du texte par les spectateurs est compromise par des mouvements parallèles, qui se superposent à la matière textuelle, quoiqu'ils soient en décalage complet avec elle. Par exemple, l'écoute de la fin de l'extrait emprunté à Antonin Artaud, enfin rendue audible par un passage au second plan de la musique, est troublée par une importante reconfiguration scénographique qui a pour effet de refermer l'espace et de limiter l'aire de jeu à l'avant-scène. L'intervention de plusieurs comédiens et les manipulations qu'ils font des nombreux éléments scénographiques qui se trouvent sur le plateau détournent la perception, ou du moins la perturbent, jusqu'à mettre en péril la compréhension de ce qui est proféré. L'écart entre le texte et la scène est encore plus grand lors de la déclamation de la tirade extraite de *King Richard II* de Shakespeare. Outre le fait qu'elle est dite en anglais, l'important jeu de mime mis en place en parallèle de sa profération focalise toute l'attention du spectateur, au détriment du texte et de son sens. Il apparaît donc que la matière textuelle de ce spectacle peut moins être envisagée dans le présent du spectacle qu'*a posteriori*, dans un temps qui ne lui appartient déjà plus.

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre Postdramatique*, p. 176.

## Nature de la matière textuelle et usage de l'extrait romanesque dans *Onzième* de François Tanguy

Comme nous en informe le dossier de presse du spectacle, la matière textuelle est composée de multiples extraits, issus d'œuvres diverses. La liste qu'il livre indique en effet quatorze sources de onze auteurs différents. Sont ainsi rassemblées et mises en contact des œuvres appartenant toutes au patrimoine européen, aussi bien dramatiques, romanesques que lyriques, allant de l'Antiquité au XXe siècle<sup>217</sup>. Sur le plateau de François Tanguy, Dante Alighieri côtoie donc Fiodor Dostoïevski, Virgile Friedrich Hölderlin et William Shakespeare Antonin Artaud. L'indice le plus évident de la diversité de ces sources dans le cours du spectacle est que six extraits sont déclamés dans leur langue d'origine, en allemand, anglais ou italien<sup>218</sup>. Ce plurilinguisme ne pouvant être postulé chez l'ensemble des spectateurs, cela renseigne d'emblée sur l'usage qui est fait de ceux-là : il s'agit moins de les comprendre que de les entendre, pour la musicalité de leur langue et de leur style. Parmi les autres extraits dits en français, certains sont plus audibles que d'autres. Par exemple, ceux d'August Strindberg et d'Antonin Artaud sont presque totalement recouverts par une musique diffusée à un volume puissant. Les spectateurs en sont donc réduits à voir des comédiens les proférer, sans que le sens des mots ni parfois même leurs sons leur parviennent. D'autres, comme ceux de Stanislas Witkiewicz et de Franz Kafka semblent amputés de leurs fins à cause de perturbations produites par d'autres comédiens ou par des reconfigurations importantes de la scénographie et de l'espace, qui ont pour effet d'en détourner l'attention jusqu'à en faire perdre le fil. En conséquence, seuls quelques-uns des extraits indiqués dans cette liste sont véritablement entendus. C'est le cas par exemple du début du texte de Stanislas Witkiewicz, qui constitue la première *scène* véritable du spectacle, perçue comme telle par un apaisement du mouvement permanent engagé sur le plateau depuis les premières minutes du spectacle. Si la scénographie n'est pas totalement stable, qu'elle continue d'évoluer au cours de cette séquence, elle semble se soumettre un instant au texte et en suivre l'évolution. Enfin audible, compréhensible, ce texte est même *joué* par un couple de comédiens, qui incarnent les deux amants de Stanislas Witkiewicz. Cette domination temporaire de la scène par le texte, qui plus est par un texte de théâtre, donne ainsi la mesure de la distance qu'entretient par ailleurs François Tanguy par rapport à la tradition théâtrale, dans l'utilisation des autres éléments de la matière textuelle. Par la suite, ce phénomène se réitère avec les cinq extraits relativement longs de Fiodor Dostoïevski, et celui de la troisième « Bucolique » de Virgile.

Parmi ces rares scènes, les plus proches d'un théâtre traditionnel dans la répartition des différents éléments scéniques entre eux et la façon dont le texte les domine, cinq s'appuient donc sur

---

<sup>217</sup> Pour consulter le détail des extraits, cf. l'annexe 2.

<sup>218</sup> Il s'agit des deux poèmes de Paul Celan, « Mandorla » et « Was geschah ? », de la tirade empruntée à *King Richard II* de William Shakespeare, du chant VIII de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, du poème de Friedrich Hölderlin, « Ganymed », et du poème de Torquato Tasso, « Invitation à l'étreinte amoureuse ».

des extraits de romans, trois issus des *Démons* et deux des *Frères Karamazov*. Le fait qu'un même auteur soit ainsi invoqué à cinq reprises, et que chacun des extraits empruntés à ses œuvres soit audible et même joué, semble indiquer une véritable attirance de la part de François Tanguy pour l'œuvre de Fiodor Dostoïevski<sup>219</sup>. Néanmoins, même quand ils sont empruntés à un même roman, les extraits restent indépendants les uns des autres, ils ne sont pas employés dans la perspective de reconstruire une narration. Cela tient autant à leur agencement – au fait que d'autres textes sont intercalés entre deux morceaux dostoïevskiens – qu'au choix de ces extraits par rapport à l'ensemble des œuvres. Contrairement à la démarche de Claude Régy, François Tanguy ne s'inscrit pas dans une logique de fragment métonymique : il ne choisit pas des passages qui soient signifiants à eux seuls, et capables de mettre en résonance tout le reste de l'œuvre. Plus encore, la manipulation des extraits à laquelle il procède tend à les détacher de leur contexte d'origine, à atténuer les éléments d'ancrage romanesque qui pourraient aider à les identifier. En un mot, pour François Tanguy, il ne s'agit pas du tout de raconter sur scène *Les Démons* ou *Les Frères Karamazov*.

Dans un premier temps, on peut se pencher un instant sur les extraits qu'il retient de ces deux œuvres et procéder à une rapide contextualisation. C'est tout d'abord un dialogue emprunté aux *Démons* que l'on entend, situé dans le premier tiers du spectacle. Il s'agit d'une des rares scènes du roman où apparaît Stavroguine, qui, quoiqu'il soit la plupart du temps absent, plus parlé que parlant, en est l'un des personnages centraux. Placé au cœur des intrigues amoureuses qui accaparent l'attention des habitants du village et au cœur des machinations politiques menées par le petit groupuscule qui s'y cache, en lui se réunissent les deux pôles du roman. Dans ce dialogue précis, il se rend chez le suicidaire mystique Kirillov et l'interroge sur sa conception singulière de la vie et de la mort, voulant s'assurer de sa fiabilité en vue de leur prochaine action révolutionnaire. Par la suite, après une série de tableaux moins clairement identifiables dans le cours du spectacle, ce sont les deux extraits empruntés aux *Frères Karamazov* qui se font entendre, très proches l'un de l'autre. Le premier consiste en la visite du plus jeune des trois frères éponymes, Aliocha, à la veuve Khokhlakova, curieuse d'en savoir plus sur la condamnation de son frère aîné pour le meurtre de son père, mais dont le bavardage domine largement la conversation. Le second s'inscrit dans la continuité du premier : après la mère, Aliocha rend visite à la fille, Liza, avec qui il a un moment été fiancé et qui l'a fait appeler pour une affaire urgente. Leur dialogue est essentiellement tourné vers la jeune fille et sa conception singulière du bien et du mal. Enfin, les deux dernières scènes d'*Onzième* s'appuient à nouveau sur deux extraits des *Démons*. Le premier est relativement proche de la confrontation entre Kirillov et Stavroguine : après s'être quittés, ce dernier se rend à l'autre bout de la ville, là où logent le capitaine Lébiadkine et sa sœur, Maria Timoféïevna, à qui il est secrètement marié. Demandant à la voir, il entre dans sa chambre et la surprend en train de dormir, avant que ne s'engage un dialogue

---

<sup>219</sup> Dans un état antérieur du spectacle, certains critiques ou universitaires ont même pu croire à une adaptation dostoïevskienne, tant ce matériau était mis en valeur.



totale­ment envahi par la folie de la jeune femme. Enfin, la dernière scène du spectacle précède celle-ci dans l'ordre du roman. Il s'agit de la visite du capitaine Lébiadkine à la mère de Stavroguine, la noble Varvara Pé­trovna, qui a recueilli sa sœur suite à un étrange dialogue à la cathédrale. Là, son discours farfelu le fait lui aussi passer pour fou auprès des nombreuses personnes qui assistent à leur échange.

Une fois ces informations livrées, il est particulière­ment intéressant de voir comment ces extraits ont été travaillé­s par le metteur en scène et les comédiens. Ce qui apparaît tout d'abord est qu'ils ont été utilisé­s comme un matériau théâtral. De fait, les cinq extraits choisis sont des dialogues, des scènes de confrontation, par opposition à des passages purement narratifs. Cette alternance entre scènes dialoguées et développements narratifs est tout à fait caractéristique du style de Fiodor Dostoïevski. Dès avant leur extraction, les pages retenues par François Tanguy semblent donc isolables par leur caractère dialogué, de plus en plus renforcé à mesure que la tension monte – comme c'est le cas lors de la confrontation de Kirillov et Stavroguine, dans laquelle les incises se font plus rares à la fin de l'extrait – et par la relative autonomie que leur longueur semble leur attribuer. Les éléments qui relèvent encore de la narration, quoique rares dans ces extraits, sont donc supprimés, pris comme des didascalies par les artistes. Ainsi les incises du type « reprit, les sourcils un peu froncés, Nikolaï Vsévolodovitch, après un long silence de réflexion, près de trois minutes »<sup>220</sup> ou « fit-elle en agitant son bras mignon, même si Aliocha n'avait pas ouvert la bouche »<sup>221</sup>, indiquant le ton employé ou les gestes qui accompagnent les propos des personnages, ne sont pas dites sur la scène, mais considérées comme si elles étaient des indications scéniques. Fiodor Dostoïevski, à qui il arrive de placer ce type d'informations entre parenthèses, et qui ce faisant les relègue à un autre plan que celui de la parole, semble lui-même inviter à un tel usage du texte, comme l'attestent par exemple ces deux exemples : « (Il agitait toujours les bras) »<sup>222</sup> ou encore « (elle se signa) »<sup>223</sup>. Par ailleurs, les autres suppressions auxquelles François Tanguy a procédé­es, outre les paragraphes purement descriptifs concernant l'allure des personnages ou leurs déplacements et les commentaires généralisants du narrateur, visent à atténuer l'ancrage fictionnel de ces dialogues. Ainsi, dans le troisième extrait emprunté aux *Démons*, le plus modifié par rapport à l'œuvre originale, des détails concernant la scène précédente sur le parvis de la cathédrale, l'identité du lieutenant-colonel dont il est question ou la mention des activités de bienfaisance de Varvara Pé­trovna sont évacués. Il en résulte que certains déictiques anaphoriques perdent leur fonction référentielle. Ainsi cette phrase de Varvara Pé­trovna : « Ce registre [...] se trouve en bas, chez mon portier »<sup>224</sup>, ne désigne plus rien dans la version modifiée du texte. Un troisième type de suppression dans cet extrait en particulier s'inscrit dans la même logique : l'é­lision des répliques de Varvara Pé­trovna fait du discours déjà déconstruit du capitaine Lébiadkine un monologue incohérent et fou. Ces atténuations du cadre fictionnel des extraits ont donc

<sup>220</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, volume II, p. 53.

<sup>221</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, volume II, p. 450.

<sup>222</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, volume I, p. 304.

<sup>223</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, volume II, p. 433.

<sup>224</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, volume I, p. 299.

pour effet de les décontextualiser, de les isoler de leur source d'origine. Il apparaît ainsi que la démarche de François Tanguy n'est pas d'adapter ces romans à la scène, ni même d'en raconter des passages, mais bien plutôt d'en faire entendre des bribes, pour elles-mêmes, comme désenracinées. Néanmoins, ces manipulations des deux textes de Fiodor Dostoïevski, plutôt que de les dénaturer, révèlent la dimension profondément théâtrale de ces dialogues, et, dans cette dernière scène en particulier, leur charge comique.

Le caractère théâtral de l'œuvre de Dostoïevski, ici mis en valeur, est une constante de son appréhension critique. Le traducteur André Markowicz dit ainsi que, en plus du fait que l'auteur a toujours voulu écrire pour le théâtre, « Dostoïevski est fait pour la scène »<sup>225</sup>. Il est en effet, selon Muriel Plana, l'un des auteurs les plus adaptés en France au XXe siècle<sup>226</sup>. Outre Constantin Stanislavski et Erwin Piscator à l'étranger, elle cite plusieurs metteurs en scène français qui se sont emparé de son œuvre, tels Jacques Copeau, Gaston Baty, Albert Camus, Roger Planchon ou encore Chantal Morel. Et elle conclut : « Tous ces exemples tendent à montrer que le roman dostoïevskien est une source et un modèle qui a obsédé la vie théâtrale au XXe siècle »<sup>227</sup>. Selon elle, ce qui crée un désir de théâtre dans ces œuvres est l'opacité des personnages. Non plus cernés par un narrateur omniscient, ils ne se laissent saisir qu'au travers de leur discours, sur le même mode que les personnages de théâtre. Néanmoins, la différence majeure de ces romans avec des œuvres dramatiques est que ce ne sont pas les dialogues qui font avancer l'action, mais bien plutôt les passages purement narratifs. De façon originale, ce sont donc les premiers qui constituent des pauses dans le cours de la narration, et qui, du même coup, mettent le mieux en lumière les personnages. Muriel Plana reconnaît également un caractère dramatique à ces œuvres du point de vue de leur organisation spatio-temporelle : selon elle, elles sont constituées d'une succession de scènes-crisis. Ces caractéristiques de l'œuvre de Fiodor Dostoïevski qu'elle soulève ainsi sont en grande partie fondées sur l'étude de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. Elle invoque en effet les deux concepts qu'il a inventés pour aborder ses romans, le dialogisme et la polyphonie, et les oppose à « la narration hétérodiégétique traditionnelle »<sup>228</sup>, moins encline à un passage à la scène. Selon elle, ce sont ces qualités modernes de son œuvre qui expliquent une telle propension à l'adaptation. Mikhaïl Bakhtine, quant à lui, refuse d'assimiler le dialogisme de l'œuvre de Dostoïevski à la démultiplication des voix au théâtre, comme le fait Léonide Grossman<sup>229</sup>, réservant ce terme au phénomène précis de l'affrontement de personnages qui incarnent un point de vue indépendant de celui de l'auteur qui les a créés. Néanmoins, certaines caractéristiques qu'il soulève dans la poétique de l'auteur semblent bien motiver ce désir de théâtre que suscitent ses romans. Ainsi, il affirme que « tout, dans les romans de Dostoïevski, converge vers

---

<sup>225</sup> André Markowicz, entretien avec Florence Bernard in *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*.

<sup>226</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, p. 41.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>229</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 46-47.

ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but »<sup>230</sup>, ou de façon plus explicite encore :

Dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la *coexistence* et l'*interaction*. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace et non pas dans le temps. D'où son penchant prononcé pour la forme dramatique. [...] A l'opposé de Goethe, Dostoïevski avait tendance à percevoir même les étapes dans leur *concomitance*, d'établir entre elles des rapprochements et un *affrontement* dramatique au lieu de les disposer en une série du devenir.<sup>231</sup>

Ces qualités qui fondent l'originalité de l'œuvre dostoïevskienne selon Mikhaïl Bakhtine trouvent une réelle consonance avec le théâtre de François Tanguy. Lui aussi semble en effet privilégier la coexistence, l'interaction et la concomitance par rapport au développement narratif. Si l'on peut percevoir des thèmes communs aux différents textes qu'il réunit – l'amour, le sens de la vie et de la mort, la question du bien et du mal, le rêve et la vieillesse –, ceux-ci ne sont pas agencés de façon dialectique, dans le but de construire à partir d'eux un discours qui soit monolithique, pour reprendre un terme de Mikhaïl Bakhtine. De même, une phrase telle que celle-ci : « l'univers de Dostoïevski peut apparaître comme chaotique et l'architecture de ses romans, comme un conglomérat de matériaux hétérogènes et de principes impossibles à énumérer »<sup>232</sup>, semble également applicable à l'esthétique de François Tanguy. S'il n'est évidemment pas question d'assimiler de façon excessive le travail de ces deux artistes, ce type de parallèles nourrit la réflexion.

Pour en revenir à la dimension théâtrale de ces scènes inspirées par Fiodor Dostoïevski, c'est donc comme si, par le détour du roman, le théâtre de François Tanguy revenait à une certaine forme de théâtralité, qu'il avait délaissée depuis plusieurs années. Dans ces extraits, plus longs que l'ensemble des autres fragments réunis, on discerne un instant des personnages, pris dans des situations, qui si elles nous échappent dans leur ensemble, sont tout de même perçues de façon partielle. Ainsi, même s'il n'est jamais dans l'incarnation réaliste, naturaliste, le comédien renoue avec les notions de rôle et de personnage, de la même façon que l'on a réinvoqué celle de scène. *A contrario* des deux extraits des *Frères Karamazov* qui, s'ils se suivent dans le roman, apparaissent comme indépendants l'un de l'autre sur la scène par la suppression des quelques phrases qui servent à les joindre et l'arrivée de nouveaux comédiens – leur profonde différence tonale se trouvant ainsi soulignée –, les deux derniers extraits des *Démons* semblent aller jusqu'à installer une certaine forme de continuité. La proximité des deux extraits l'un par rapport à l'autre dans le spectacle, seulement séparés par quatre vers de Paul Celan en allemand, et le retour de la même comédienne dans la même robe rose fané tendent à souligner leur source commune. Ce rapprochement ne fait que complexifier l'appréhension du roman en démultipliant les personnages et en décalant l'enjeu de la situation, mais il n'en reste pas moins que la comédienne interprète le même personnage d'une scène à une autre, qu'elle assure un lien concret entre elles. Ainsi, si François Tanguy reste encore bien loin d'un mode narratif et dramatique

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 35.

traditionnel, on peut constater une tendance, une tentation du raconter, qui se réalise selon un mode qui lui est propre. Cette dernière remarque en particulier relève de la perception toute particulière de cette matière textuelle, dont l'enjeu est central dans le spectacle.

## La recherche d'une perception singulière de la matière textuelle et de la scène

D'emblée, le fait qu'il n'y ait aucune indication concernant l'origine de la matière textuelle du spectacle dans le programme de salle induit une perception toute particulière de la parole proférée sur la scène par les spectateurs. Le titre du spectacle, la mention « d'après » que l'on retrouve souvent pour désigner et déguiser de nombreuses pratiques diverses, et les noms des auteurs ou des œuvres invoquées dans un spectacle sont en effet autant d'éléments qui cadrent l'horizon d'attente du spectateur et déterminent de façon profonde sa perception. Dès lors que des sources sont indiquées, elles invitent à un jeu d'identification qui détourne de la sensation pure. François Tanguy semble vouloir échapper à cela, restreignant le désir de recontextualisation du spectateur en le mettant à l'épreuve de l'anonymat. Ainsi, même en supposant que le spectateur puisse avoir sous les yeux la liste des œuvres utilisées dans *Onzième* pendant la représentation, cela ne suffirait pas à lui permettre d'être en position d'interprète, du fait du brouillage des transitions d'un extrait à un autre et de l'absence de mention des retours d'une même œuvre dans la liste qui en livre le détail – comme c'est le cas pour les extraits de Fiodor Dostoïevski par exemple.

Passée sous silence en amont de la représentation, il apparaît, une fois le spectacle commencé, que la matière textuelle n'en constitue pas même le point de départ. Elle est en effet précédée d'une chorégraphie très précise des corps et de l'espace. C'est ainsi tout un foisonnement qui signale le début de la représentation : des images vidéos, évoquant un paysage naturel fait de feuilles, sont projetées sur un fond disparate, formé de plusieurs parois enchevêtrées, et éclairent faiblement la scène d'une lumière vacillante, tandis qu'un homme entre et s'assied de profil sur le proscenium. Un poème de Paul Celan, diffusé en voix *off* et en allemand, se superpose à la diffusion d'un air de l'opéra d'Arnold Schoenberg, qui ne constitue que l'une des multiples strates de la matière sonore. Après une procession précise des comédiens, qui entrent sur le plateau à reculons après être passés derrière un panneau mobile, et la valse d'un couple sur deux tables alignées, le plateau s'ouvre dans la profondeur et une première scène identifiable débute, appuyée sur l'extrait de *La Poule d'eau* de Stanislas Witkiewicz. Comme pour le poème de Paul Celan, aucun indice n'est livré quant à la nature du texte qui est proféré. La question se pose à ce moment-là avec plus d'acuité que précédemment, dans la mesure où celui-ci domine pour un moment l'ensemble des éléments scéniques. Si l'espace continue

d'évoluer en même temps que les comédiens jouent, sa métamorphose semble relativement contenue, placée à un second plan par rapport à la parole, même si c'est pour un instant seulement. Ce premier dialogue est en effet interrompu de façon radicale par un changement de tonalité du point de vue sonore et l'entrée en scène d'un autre couple, proférant cette fois le texte d'August Strindberg extrait du *Chemin de Damas*. D'abord en posture de recherche d'un sens, le spectateur, confronté à ce nouveau tableau dans lequel le texte est complètement recouvert par une forte musique, le rendant de ce fait totalement inaudible, est rapidement détourné d'une perception traditionnelle de la scène. De la même façon que le plateau est encombré d'éléments composites, il comprend alors que différents matériaux textuels ont été enchevêtrés. Et de même que les morceaux de musique sont simplement ébauchés, les personnages ou les situations dans lesquels ils sont pris n'ont jamais le temps de se fixer, voire même de s'installer. Mis dans l'impossibilité d'identifier les différents éléments qui composent la matière textuelle et de comprendre la logique qui préside sur le plateau, le spectateur est donc obligé d'adopter une nouvelle attitude par rapport à elle et à l'ensemble de la scène.

Ces quelques éléments sur le début du spectacle montrent bien qu'il ne s'agit pas pour le spectateur de faire preuve d'érudition et de chercher à retrouver les sources des extraits, au moment où ils sont proférés. Quand ils ne sont pas réduits à un bruit, voire même à une image – celle d'un couple qui dialogue sur le mode du regret dans le cas de la scène empruntée au texte d'August Strindberg – les extraits, si tant est que cela soit possible, n'ont donc pas pour vocation d'être replacés dans leur contexte d'origine. Ainsi confondus, les éléments qui composent la matière textuelle laissent donc entrevoir des relations et des discours, brassant de grands thèmes qui parfois se recroisent d'un extrait à l'autre, mais sur le mode de l'esquisse, de l'effleurement. Néanmoins, à défaut de dominer le voir, la matière textuelle nourrit l'esthétique singulière de ce spectacle que Yannick Butel qualifie de « déconstruit, ramassé, condensé »<sup>233</sup>. La plupart du temps éloigné du sens qui lui a été attribué par son auteur, le texte est parfois uniquement dit pour sa musicalité, utilisé pour sa dimension purement formelle. Cette pratique du texte comme pure production de sons et de sensations, fait écho au commentaire de Véronique Bontemps sur la réécriture d'*Hamlet* de Shakespeare par Carmelo Bene, réécriture nourrie de nombreuses références externes, tant textuelles que musicales, difficiles à identifier pour le spectateur :

Les mots sont traités comme de pures sensations, dans ce retournement de la direction de la parole souhaité par Artaud : que les mots cessent d'être pris pour leur signification mais soient d'abord des charges qui atteignent les sens. La partition est ce tissage des voix et des musiques qui libèrent le mot de son trop plein de sens pour le rendre aux sens.<sup>234</sup>

Suivant la même logique, Yannick Butel dit à propos de François Tanguy – et cela peut également s'appliquer aux spectateurs – qu'il est « dans un rapport d'intellection sensible où la raison est un

---

<sup>233</sup> Yannick Butel, « *Onzième*, conversation sur la montagne ».

<sup>234</sup> Véronique Bontemps, « De l'art de citer et de dynamiser *Hamlet* : un essai critique de Carmelo Bene » in *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 78.

guide mais pas une clé »<sup>235</sup>. Selon lui, ses spectacles, entièrement fondés sur le voir et l'entendre, imposent une réécoute du langage, quand il n'est ni fable, ni bavardage. Comme Tadeusz Kantor, François Tanguy pourrait donc vouloir mettre en garde son public en le préparant comme suit :

ATTENTION : il tiendrait de la plus pure pédanterie de bibliophile de vouloir retrouver les fragments manquants du texte, afin de reconstituer un « savoir » total sur la trame dramatique du texte. Ce serait le meilleur moyen de détruire toute cette sphère du RESENTIR.<sup>236</sup>

Si ces quelques lignes trouvent un écho frappant avec la démarche de François Tanguy, un tel avertissement conditionnerait déjà probablement trop la perception du spectateur dans sa démarche. Le metteur en scène le laisse donc passer par le stade du désir de reconnaissance des textes proférés avant de le laisser se résigner à les écouter quand il le peut, à défaut de les comprendre. Une fois qu'il a renoncé à cette posture, le spectateur se voit en effet obligé de se laisser guider par ses sens, constamment sollicités de toutes parts, en permanence appelés à passer à autre chose, à se laisser porter par le flux du spectacle.

Les extraits mêmes dont s'empare François Tanguy disent ce rapport tout particulier à la matière textuelle que cherche à mettre en place la scène. En effet, le poème de Paul Celan, « Mandorla », premier texte à être proféré dans *Onzième*, en allemand, est organisé comme un dialogue, un jeu de questions-réponses qui par métaphore semble mettre fin à toute entreprise de décortilage. Il est traduit comme suit par Martine Broda :

Dans l'amande – qu'est-ce qui se tient dans l'amande ?  
Le Rien.  
Le rien se tient dans l'amande,  
Il s'y tient, s'y tient.  
[...]

Et ton œil – vers quoi se tient ton œil ?  
Ton œil se tient face à l'amande.  
Ton œil face au Rien se tient.<sup>237</sup>

Ainsi placé en exergue, ce poème uniquement accessible aux germanophones, semble ainsi livrer la clé de perception de la matière textuelle. De façon plus accessible car traduit en français, le premier extrait des *Démons* de Fiodor Dostoïevski entendu, également dialogué, esquive une tentative semblable d'interprétation :

– Qu'est-ce que c'est ? une allégorie ?  
– Non... pourquoi ? Pas une allégorie, non, je dis une feuille, tout simplement, juste une feuille. Une feuille, c'est bien, tout est bien.<sup>238</sup>

Face à l'objet insaisissable que constitue *Onzième*, il semble donc qu'il n'y ait pas de sens, ni même de logique à reconstituer. Bousculé dans sa perception traditionnelle de la scène, frustré dans son désir de

---

<sup>235</sup> Yannick Butel, « *Onzième*, conversation sur la montagne ».

<sup>236</sup> Tadeusz Kantor, programme de *La Classe morte*.

<sup>237</sup> Paul Celan, « Mandorla » in *La Rose de personne*, trad. Martine Broda.

<sup>238</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, volume II, p. 56.

comprendre ce qui s'y joue et de percevoir clairement chacun de ses constituants, le spectateur doit donc accepter de se laisser porter, se contenter d'être atteint par ce qui le touche, par la gravité ou par le rire. Ce théâtre accorde donc une place toute particulière à la question de la perception du spectateur, qu'il met en jeu et qu'il renouvelle.

La nature de la matière textuelle autant que sa place sur la scène obligent donc à penser ce spectacle en d'autres termes que ceux traditionnellement employés. Afin de ne pas renoncer à tenir un discours sur ce théâtre, nous allons donc tenter de mobiliser des notions n'appartenant pas strictement au champ de la théorie théâtrale, qui permettront aussi bien de qualifier avec plus de précision l'usage de la matière textuelle dans *Onzième*, que de se saisir de son esthétique scénique tout entière.

## *Onzième* : un usage citationnel des textes

D'emblée, on remarque par rapport au cas précédent un passage du singulier au pluriel : du texte aux textes. C'est précisément cette multiplicité qui oblige à un geste de sélection, d'extraction, et éventuellement de greffe – termes empruntés au vocabulaire théorique de la citation. L'intuition qui mène à mobiliser cette notion est le fait que des extraits de texte, isolés de leur contexte d'origine, sont restitués de façon littérale ou presque, dans un ensemble plus large, qui les dépasse. Appartenant davantage au champ de la théorie littéraire que de la pensée théâtrale, la notion de citation nécessite d'être adaptée, manipulée pour servir au mieux notre réflexion. Mise à l'épreuve de la pratique de François Tanguy, elle aide à penser la nature de la matière textuelle dans *Onzième* et les enjeux posés par son utilisation du texte romanesque. De plus, une telle notion, par ce qu'elle suggère de fragmentaire et de disparate, permet également de se saisir de l'ensemble des composantes du spectacle.

### Le geste citationnel de François Tanguy et du Théâtre du Radeau

Dans son ouvrage consacré à la citation, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon l'aborde dans un premier temps comme un phénomène, « telle qu'en elle-même »<sup>239</sup> dit-il. Le point de départ de sa réflexion repose sur la polysémie du mot « citation ». Le terme désigne en effet deux opérations totalement différentes : l'une de prélèvement et l'autre de greffe, pour reprendre les métaphores de l'auteur ; et plusieurs acteurs : celui qui la choisit et l'insère dans son propre texte, et celui qui la lit ou l'entend, la reconnaît et tente de la comprendre. Soucieux de distinguer toutes ces étapes, il commence donc par adopter le point de vue du lecteur qui lit, relit, souligne, et peut-être recopie une phrase qui l'a *sollicité*. Dès le moment où il y a relecture, la phrase isolée devient autonome, détachée de ce qui précède ou de ce qui suit. Par elle, le texte se trouve donc éclaté, démonté, éparpillé : « ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et détache du contexte »<sup>240</sup>. Ce faisant, Antoine Compagnon souligne que la citation est avant tout un geste de lecteur, « c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation »<sup>241</sup>, et distingue le geste de citation, l'acte de prélèvement, du sens qu'il produit quand elle est réécrite, réutilisée dans un autre contexte. C'est donc uniquement dans un second temps qu'il prend en compte sa réappropriation,

---

<sup>239</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 15.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 27.



voyant alors dans la citation une tentative pour « reproduire dans l'écriture une passion de lecture »<sup>242</sup>. Selon lui, c'est seulement quand elle est replacée dans un nouveau contexte que la question du sens se pose. Autrement, le sens de la répétition étant supérieur au sens du mot cité, celui-ci est en sommeil, évoqué de manière indirecte. Placée dans un nouvel environnement, c'est une fois qu'elle a été repérée, identifiée, que la dimension interdiscursive du signe a été perçue, que la citation suppose donc d'être interprétée. A partir de là, le sens de l'acte de citation, du fait que le contexte d'origine de la citation ne soit que partiellement livré, reste à reconstruire. Dans cette mesure, « le sens vient de surcroît, il est le supplément de travail »<sup>243</sup>. Cette mise au point permet à Antoine Compagnon de distinguer de façon claire l'acte de citation – l'énonciation –, de son sens – l'énoncé. Une fois ceci fait, il est en mesure de les considérer de façon corrélée dans la suite de son étude.

Cette appréhension phénoménologique de la citation, conduisant à une telle mise en valeur de la lecture qui préside au geste de citation, est tout à fait opportune pour penser celui de François Tanguy. En effet, la diversité des sources indiquées sous le titre « Paroles » révèle bien l'importante activité de lecture à l'origine du spectacle. Cette liste témoigne en effet d'une étape de travail dans la création du spectacle, qui consiste pour le metteur en scène et les comédiens à lire, à lire ensemble, c'est-à-dire à mettre en commun des textes, à les partager, puis à en prélever des morceaux. On peut donc parler – comme pour Claude Régy mais au pluriel – d'un « théâtre de grands lecteurs ». Ces lectures, multiples à tous les points de vue, aboutissent à la constitution d'un recueil d'extraits, de citations plus ou moins longues, de quelques vers à plusieurs pages, qui va servir de partition aux comédiens. Si la construction de la scénographie, elle aussi commune, est parallèle à cette activité de lecture, et si par la suite la matière textuelle est mise à l'épreuve de tous les autres moyens scéniques invoqués sur le plateau, ce recueil de textes constitue une trace qui permet de décomposer la progression temporelle du spectacle *a posteriori*, mais qui surtout témoigne d'un de ses états antérieurs, d'un moment important de son élaboration. Néanmoins, les artistes en restent à ce stade du recopiage, de la pulsion adolescente – terme dépourvu ici de toute connotation négative – qui consiste à noter des phrases dans un carnet<sup>244</sup>, et à le donner à lire, à le partager avec les spectateurs. Suivant les termes d'Antoine Compagnon, on peut dire que François Tanguy et le Théâtre du Radeau s'en tiennent au moment de la sollicitation : « Bien antérieure à la citation, plus obscure et plus profonde, c'est la sollicitation : un petit coup de foudre parfaitement arbitraire, tout à fait contingent »<sup>245</sup>. La citation, isolée, puis recopiée et réutilisée dans un autre contexte, n'est pas *motivée*, comme on pourrait l'attendre. François Tanguy et le Théâtre du Radeau se passent en effet de cette étape en nous offrant un recueil de citations – dans ce que cela comprend de brut et de fragmentaire –, encore totalement

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>244</sup> « La citation emprunte à une pulsion enfantine et adolescente, celle des phrases, maximes ou aphorismes *recopiés* d'abord pour soi dans un carnet », Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix, avant-propos à *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 12.

<sup>245</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 23-24.

imprégné de l'arbitraire qui l'a constitué. Si l'on peut discerner des thèmes communs d'un extrait à un autre, identifier des personnages quoiqu'à peine esquissés, là n'est pas le propos. Ce qui est en jeu semble bien être ce *geste* de citation.

Ayant distingué l'énonciation et l'énoncé tous deux contenus dans le terme de « citation », Antoine Compagnon constate qu'il arrive que la première excède le second, reconnaissant là « une puissance de la citation indépendante du sens »<sup>246</sup>. Cette puissance semble être l'objet même des recherches de François Tanguy, qui exhibe le geste de citation, et ce faisant, l'interroge pour lui-même, comme indépendamment de toute signification qu'il pourrait produire. Ce qui est exprimé là est moins une passion pour le sens que pour le phénomène. Dans cette mesure, le sens, qui ne disparaît jamais totalement, est comme second, accidentel : il importe moins de comprendre la citation que de la reconnaître. Antoine Compagnon pose ainsi la question suivante : « est-ce que le sens de ce que je lis, de ce que j'écris m'importe vraiment ? »<sup>247</sup>. François Tanguy semble répondre par la négative. On peut expliquer par là le fait que le recours citationnel lui-même ne soit pas revendiqué comme tel. On l'a vu, les noms des auteurs cités dans le texte sont précédés dans le dossier du spectacle par la mention relativement vague « En compagnie de »<sup>248</sup>. Une telle expression autorise toute liberté par rapport à ces auteurs, relégués semble-t-il au rang d'inspirateur, de collaborateurs lointains. Même plus, ces indications qui livrent des informations sur les sources de la matière textuelle dans le spectacle se situent *autour* de lui, hors de la représentation – ce qui est inévitable comme on va le voir – mais pas même dans le programme de salle : il faut aller les chercher dans le dossier de presse pour les obtenir. On comprend bien alors que le projet de François Tanguy ne consiste pas du tout à mettre en place un jeu d'intertextualité, à mettre en écho des textes de toutes origines dans la perspective de construire un discours polyphonique à visée universelle. De la même façon, le mode d'appréhension du spectacle n'est certainement pas intellectuel, il ne s'adresse pas à un public lettré ou érudit. Au contraire, le spectateur idéal est probablement celui qui renonce à chercher l'origine des extraits, à trouver une logique qui donnerait sens à leur mise en contiguïté, et qui accepte de se laisser porter par ses sens. Ainsi, si les noms des auteurs et des œuvres sont indiqués, il semble que ce soit moins par souci de propriété intellectuelle que suivant un désir de mettre en place une dialectique entre identification et renonciation. Le but de François Tanguy n'est pas d'effacer totalement les sources de la matière textuelle, mais plutôt d'amener le spectateur à dépasser son réflexe d'identification pour qu'il adopte un autre mode d'appréhension. Se met alors en place un jeu subtil où il s'agit de montrer le geste de citation pour mieux le dépasser.

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>248</sup> La liste d'artistes qui ont inspiré la compagnie pour le spectacle *Les Cantates* était quant à elle précédée de la mention « avec les voix de », qui soulignait davantage le geste d'emprunt.

## La citation au théâtre : comment la désigner ?

L'une des propriétés de la citation est qu'elle doit être identifiée par celui à qui elle est destinée. Autrement dit, pour qu'une citation en soit une, il faut qu'elle soit reconnue comme telle. Or, contrairement à l'écrit, où la citation est signalée grâce à des codes stables – les guillemets ou l'italique – sur la scène, aucun signe typographique aussi infaillible que ceux-là n'indique la variété des niveaux d'énonciation. Se posent les questions : « qui cite et comment citer ? »<sup>249</sup>, mais aussi : comment désigner la citation, comment la faire entendre et comment amener le spectateur à l'identifier ? Paradoxalement, au théâtre, la citation est peut-être la plus évidente quand elle n'est pas textuelle – tel cet immense crâne sur la scène de Valère Novarina dans *L'Acte Inconnu*, qui renvoie à celui de Yorick entre les mains d'Hamlet, dans la pièce éponyme de William Shakespeare<sup>250</sup>. Autrement, c'est seulement dans les marges du spectacle, que peuvent être indiquées les sources des citations textuelles, quelle qu'en soit la nature – comme le fait le dossier de presse d'*Onzième*<sup>251</sup>. Sur la scène, la citation est donc immédiate, prise dans un flux et non signalée de façon systématique. Livrée sans commentaire, nue, pour elle seule, elle ne peut pas être identifiée sans créer un vide, un trou dans le tissu du spectacle. Dans cette mesure, le théâtre ne peut pas reposer entièrement sur l'identification de la citation, il nécessite même de s'en passer – ce à quoi nous pousse en effet François Tanguy. Il en résulte que dans l'espace restreint de la scène, toute forme d'autorité semble impossible. Si l'on en croit Tiphaine Samoyault, il s'agirait alors de plagiat : « l'absence totale de typographie propre transforme la citation en plagiat, dont la définition minimale pourrait être la citation sans guillemets, la citation non marquée »<sup>252</sup>. Néanmoins, ce terme, outre sa lourde connotation morale, implique un geste de réappropriation totale du discours d'autrui, ce à quoi ne prétend pas François Tanguy. Même si la découverte des noms des auteurs qu'il cite n'est possible que grâce à « une curiosité de chercheur, hors représentation »<sup>253</sup>, il signe la mise en scène du spectacle, sa scénographie, ses lumières et son élaboration sonore, mais pas son texte, dont il ne revendique à aucun moment la paternité. Cette relégation en marge des sources de la matière textuelle montre au contraire qu'elles sont accessoires dans son projet, secondes dans l'ordre de la perception du spectateur. Il est donc préférable de parler d'emprunt ou, mieux encore, d'impli-citations.

---

<sup>249</sup> Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix, avant-propos à *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 13.

<sup>250</sup> Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, présenté au Festival d'Avignon en juillet 2007 et repris au Théâtre National de la Colline du 15 septembre au 10 octobre 2007.

<sup>251</sup> Dans cette mesure, n'importe quel texte de théâtre apparaît sur la scène sous la forme d'une citation, mais une citation cadrée *a priori* par le titre du spectacle ou par l'indication explicite des références de l'œuvre sur l'affiche ou dans la feuille de salle.

<sup>252</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire et littérature*, p. 34.

<sup>253</sup> Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix, avant-propos à *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 17.

Ce terme est forgé par Bernard Magné, au cours de son étude sur les phénomènes de citation dans le roman de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*. Selon lui, la pratique de l'impli-citation se manifeste dans les pièces annexes de l'œuvre, en particulier dans le « Post-scriptum » qui révèle *a posteriori* l'existence de citations dans l'œuvre. Georges Perec nous en informe en ces termes :

(Ce livre comprend des citations parfois légèrement modifiées de : René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn.)<sup>254</sup>

Ce début de phrase – que Bernard Magné signale comme une citation elle-même légèrement modifiée – et cette liste d'auteurs n'est pas sans évoquer le « En compagnie de » de François Tanguy, également signalé dans les marges du spectacle. L'auteur nomme un tel phénomène « impli-citation » et ajoute : « une énonciation peut toujours en cacher une autre »<sup>255</sup>. Distinguant deux types d'impli-citations, la simple et la complexe, il soulève le problème de l'identification de l'énonciateur et montre le trouble que produit ce type de pratique au niveau de l'énonciation. Plus encore, Bernard Magné désigne l'impli-citation comme « geste scriptural contradictoire »<sup>256</sup>. De fait, si la citation doit être implicite, certains de ses effets doivent être manifestes pour qu'elle soit perçue. La question qu'il pose est ainsi : comment l'impli-citation est-elle désignée ? Et il répond en ces termes : « Il s'agit dans ce cas de signaler simplement au lecteur le principe des impli-citations, c'est-à-dire leur existence globale »<sup>257</sup>. Parmi les trois manières qu'il indique, deux nous intéressent dans la perspective d'*Onzième* : le « Post-scriptum » – ou paratexte du spectacle – qui annonce une liste d'auteurs et les œuvres citées, signalant la présence de citation, mais ni leur emplacement, ni la forme sous laquelle elles apparaissent ; et les métaphores métatextuelles : « l'impli-citation étant montage-découpage puis réassemblage, tout ce qui, dans la fiction [ou sur la scène] relève de cette double activité – découper, réassembler –, se trouve porteur de connotations métatextuelles désignant le travail citationnel »<sup>258</sup>.

Si la citation est *a priori* illisible au théâtre, elle peut être désignée grâce à une mise en valeur de l'hétérogénéité énonciative au sein de la matière textuelle. Celle-ci peut par exemple être rendue audible par les nuances vocales que peuvent déployer les comédiens ou grâce à des ressorts techniques, capables de désigner un discours autre. Ainsi, dans *Onzième*, le premier texte entendu du spectacle, le poème de Paul Celan, est diffusé en voix *off*. Ce mode de profération acorporel, en plus du fait que le texte soit dit dans sa langue d'origine, semble indiquer son origine allogène. De façon plus générale, l'hétérogénéité présente au sein même de la matière textuelle est manifestée sous de

---

<sup>254</sup> Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 636.

<sup>255</sup> Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », in *Pérecollages*, p. 73.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 77.

multiples formes dans le cours du spectacle. En effet, l'effacement des sources de la matière textuelle n'étant pas destiné à produire un semblant de continuité, d'unité, une sorte de fluidité homogène, la diversité des sources est constamment mise en évidence, suivant une esthétique de la rupture. A plusieurs reprises, des scènes sont ainsi brutalement interrompues par d'autres, par un effet d'enchâssement des textes. L'insertion du poème de Torquato Tasso en italien au milieu de la tirade du capitaine Lébiadkine brandissant ses billets, constitue ainsi un intermède dédramatisant au sein de la dernière scène du spectacle. De façon tout aussi explicite, le passage d'une langue à une autre ne laisse aucun doute, tout comme la diversité des tons des textes cités. L'enchaînement du second extrait des *Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski avec la troisième « Bucolique » de Virgile souligne ainsi un changement radical de registre, cette dernière étant déclamée sur un mode parodique qui suscite le rire. *A contrario*, certains textes sont liés les uns aux autres sans qu'il y ait une quelconque forme d'interruption. C'est notamment le cas de l'extrait emprunté à Antonin Artaud, immédiatement accolé au premier extrait des *Démons*, sans aucune variation tonale, comme s'il s'agissait d'un monologue de Stavroguine désormais seul sur scène. Dans ce cas précis la distinction entre les deux textes est moins immédiate, mais l'hétérogénéité resurgit bientôt avec le monologue extrait de *King Richard II* de William Shakespeare, déclamé en langue originale. Le spectateur perçoit donc une variété de la matière textuelle, sans qu'il puisse pour autant en reconnaître les sources, qu'il entrevoit vastes et multiples.

De façon plus évidente encore – et c'est là le deuxième moyen d'identification du geste citationnel que fournit Bernard Magné – l'hétérogénéité textuelle est constamment désignée par l'esthétique scénique de François Tanguy, qui multiplie, selon les termes de l'auteur, les métaphores métatextuelles. En effet, le passage d'un texte à un autre est presque toujours accompagné d'une redistribution toujours nouvelle entre les différents éléments scéniques. La scène est ainsi en continuelle métamorphose, parfois suspendue un instant à la faveur d'un texte alors mis en valeur, mais la plupart du temps annonçant le passage à un autre extrait, par anticipation et redoublement. La rupture énonciative se situe non plus seulement au niveau de la matière textuelle, mais de la scène tout entière. L'arrivée de nouveaux comédiens et la reconfiguration de l'espace, notamment du point de vue de la profondeur, selon une logique d'ouverture et de fermeture, en sont les signes les plus évidents. Par ailleurs, la musique est elle aussi une métaphore métatextuelle centrale. Egale citationnelle comme l'indique la liste d'œuvres placée sous le titre « Elaboration sonore », et perçue comme la matière textuelle sur un mode elliptique, elle est omniprésente. La tonalité des différentes pièces autant que le volume auquel elles sont diffusées distinguent ainsi les séquences, dont le contraste entre elles est plus ou moins radical. Ainsi, après la deuxième scène extraite des *Frères Karamazov*, au cours de laquelle la matière sonore était reléguée au second plan, elle renforce un passage sans transition du registre tragique au registre comique. En plus du fait que l'espace est reconfiguré, que trois nouveaux comédiens arrivent avec des costumes de pacotilles, bricolés dans un

papier bleu, brillant et très fin, la célèbre sérénade du *Schwanengesang* de Franz Schubert est subitement diffusée à haut volume. L'un des comédiens, qui fait mine de la chanter avec beaucoup de maniérisme, suscite soudainement le rire et invite ainsi à lire sur un mode parodique l'extrait de la troisième « Bucolique » de Virgile. L'esthétique scénique tout entière est donc soumise à ce mode citationnel et elliptique. C'est en elle qu'on peut percevoir le « texte » dans lequel s'inscrit la citation.

## L'esthétique scénique comme écriture

L'un des traits essentiels de la citation jusque-là laissé de côté est sa réutilisation dans un contexte nouveau. Comme on l'a vu, Antoine Compagnon a d'abord adopté le point de vue du lecteur, qui isole des phrases de façon arbitraire, hors de tout usage. L'insertion d'une phrase dans un nouveau texte constitue donc le deuxième temps du phénomène citationnel. D'une certaine façon, on peut envisager que tout spectacle cite des textes, en indiquant *hors* de la représentation quelle en est la source. Patrice Pavis considère d'ailleurs dans l'article qu'il consacre à cette notion que, dans le cas du théâtre, « l'instance citante est le metteur en scène »<sup>259</sup>. Dans le cas particulier d'*Onzième*, la question se pose avec plus d'acuité encore. On a en effet affaire à un centon, « terme hérité du latin où il désignait un habit composite, fait de pièces et de morceaux, un ouvrage entièrement composé de citations »<sup>260</sup>. En littérature les cas sont rares, on cite généralement les entreprises de Lautréamont<sup>261</sup>, de Paul Eluard<sup>262</sup> et de Georges Perec<sup>263</sup>. La pratique de la citation dépasse donc ici la simple mise en scène d'un texte, et les phrases invoquées ne sont pas systématiquement intégrées à un discours autre, qui serait celui du metteur en scène. De fait, l'activité de lecture de François Tanguy et des comédiens du Théâtre du Radeau n'aboutit pas à un travail d'écriture au sens propre. Elle mène à la constitution d'un recueil, d'un corpus de textes d'auteurs. Dès lors, la citation n'est pas simplement pensée comme quelque chose de ponctuel, de passager ou d'allusif, réduite à une phrase ou un aphorisme : elle constitue l'ensemble de la matière textuelle. De plus, la citation au théâtre étant décapitée, non réattribuée à son auteur au moment où elle est proférée, elle ne peut pas être employée dans une logique d'autorité. François Tanguy ne l'invoque donc pas dans le but d'inscrire son propos sous le patronage de grands auteurs, ou afin qu'elle serve au contraire de contre-exemple. Dans ces conditions, la matière textuelle s'inscrit dans le flux du spectacle, au niveau de son esthétique

---

<sup>259</sup> Patrice Pavis, « Citation » in *Dictionnaire du théâtre*, p. 48.

<sup>260</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire et littérature*, p. 35.

<sup>261</sup> Dans *Les Chants de Maldoror*.

<sup>262</sup> Notamment *Premières Vues anciennes*.

<sup>263</sup> Dans l'ensemble de sa production, et plus particulièrement dans *Un Homme qui dort*.

scénique. C'est donc la scène que l'on peut considérer comme nouveau contexte pour la citation, non purement textuel mais bien écriture.

C'est précisément à ce registre que fait appel Bruno Tackels pour penser la démarche de certains metteurs en scène contemporains, comme Jan Fabre, Romeo Castellucci ou encore François Tanguy. S'inscrivant dans la lignée de Hans-Thies Lehmann et de sa réflexion sur le théâtre postdramatique, il envisage les esthétiques singulières de ces metteurs en scène comme de « nouvelles langues » et nomme ces derniers « écrivains de plateau », écrivains « d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer, explicitement ou souterrainement »<sup>264</sup>. Selon lui, ces metteurs en scène cherchent d'autres modalités de la parole, d'autres signes qui n'appartiennent plus seulement au langage, mais organisés selon de nouvelles syntaxes scéniques. C'est par ce prisme qu'il explique l'ouverture de la scène contemporaine à d'autres formes artistiques, « plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques »<sup>265</sup> et le fait que la fable et le discours « ne constituent plus la grammaire dominante »<sup>266</sup>. Catherine Bouko se revendique également de Hans-Thies Lehmann et partage la même opinion, disant que l'une des caractéristiques du théâtre postdramatique est que « le drame se situe au même niveau que les autres signes du spectacle », mais aussi qu'« une dramaturgie visuelle se développe : celle-ci suit une logique propre et non plus une logique au service de la fable »<sup>267</sup>. Ce déplacement du registre de l'écriture du texte à la scène confirme l'intuition qui amène à envisager que le spectacle tout entier tient lieu de texte, de nouveau contexte à la citation.

On peut donc envisager que le discours de François Tanguy n'est pas fait de mots, que le metteur en scène s'exprime plutôt au travers de l'ensemble des moyens scéniques qu'il invoque. On l'a vu, la citation ne se limite pas à caractériser la matière textuelle du spectacle. Son esthétique toute entière est citation : la musique et l'espace le disent, mais aussi les images audiovisuelles, fugitives, les costumes évoquant un autre temps, les intonations jouant avec différents registres... La citation permet finalement de penser le spectacle dans toutes ses composantes. Là où François Tanguy se fait entendre, ce n'est pas tant au niveau du texte lui-même que dans l'agencement général de tous ces éléments. Comme on l'a vu, c'est par l'hétérogénéité qu'est désignée la citation. Ici, elle est telle que le geste du metteur en scène est sans cesse rappelé à l'esprit du spectateur. Celui-ci ne s'efface pas derrière un auteur ou une œuvre, il désigne au contraire le travail de fabrication du spectacle, souligne ses sutures. Patrice Pavis considère que cette posture est proprement épique<sup>268</sup>, et qu'elle a pour effet

---

<sup>264</sup> Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau – Ecrivains de plateau 2*, p. 10.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>267</sup> Catherine Bouko, « La Citation postdramatique du *Roi Lear* et de *La Tempête* de William Shakespeare vers un modèle de la citation intersémiotique » in *La Citation dans le Théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 39.

<sup>268</sup> « Une dramaturgie épique montre l'origine de la parole et son processus de fabrication par un auteur et des comédiens. Il apparaît alors que la représentation n'est qu'un récit et une citation à l'intérieur du dispositif théâtral », Patrice Pavis, « Citation » in *Dictionnaire du théâtre*, p. 47.

de produire un effet d'étrangeté. La citation fait en effet intervenir de nouveaux personnages, de nouveaux énonciateurs qui se superposent sur les corps des comédiens. Néanmoins, sur la scène de François Tanguy, elle se fait sur le mode de l'incarnation, grâce aux supports que sont les personnages et les narrateurs dans les extraits choisis. Les comédiens ne sont pas des porte-paroles, ils n'apportent pas de recul critique par rapport à ce qui est dit. Même si c'est parfois sur un mode caricatural, distancié, si ce n'est que pour un court instant, et qu'*in fine* leurs identités restent fluctuantes, ils incarnent des personnages, les interprètent, au sens traditionnel de ces deux termes. En ce sens, la question de savoir qui parle se pose peu, il n'y a pas d'ambiguïté entre l'auteur cité et le metteur en scène citant.

Face à une écriture aussi hétérogène, l'étrangeté est en effet moins causée par la question de l'identité troublée de l'énonciateur que par l'incapacité dans laquelle se trouve le spectateur à construire un sens. Le spectacle s'organise en effet comme une dérive continue qui l'oblige sans cesse à s'arracher à la logique d'un extrait, à peine entré dedans. Rafaëlle Pignon discerne un processus similaire dans le spectacle *Winch Only* de Christophe Marthaler. A propos de ce spectacle, également composé de citations, annoncées par la mention assez vague « d'après les textes de H. Michaux, F. Kafka et de M. Maeterlinck »<sup>269</sup>, elle dit ainsi :

La représentation rhapsodique ne reposant pas sur un texte écrit préalablement, le spectateur découvre donc la partition au moment de sa présentation. L'utilisation déroutante de la citation l'amène alors à reconnaître l'irruption d'une parole déterritorialisée – celle-ci perturbant sa perception linéaire.<sup>270</sup>

Selon elle, un tel processus provoque un double phénomène d'inquiétante étrangeté : « si l'intervention des citations est reconnaissable, celles-ci ne sont pas forcément identifiables, et si elles sont identifiées, elles déstabilisent l'activité de construction de la fable »<sup>271</sup>. Le spectateur est donc en mesure d'identifier le procédé de citation, sans pour autant pouvoir discerner ni ses sources, ni les motivations qui ont conduit à ce geste. La difficulté dans laquelle se trouve le spectateur à construire un sens à partir de la matière textuelle du spectacle, son support dans le théâtre traditionnel, l'oblige à accepter le trouble provoqué par l'utilisation des citations, ce qui a pour effet de mettre en place une nouvelle forme de perception. Rafaëlle Pignon en parle en ces termes : « Lâcher prise dans notre besoin de construire une fable qui tienne debout [...], c'est peut-être aussi une manière d'accepter de recevoir un spectacle avec d'autres sens que la seule raison »<sup>272</sup>. Biliana Vassilieva-Fouilhoux dit encore à propos du spectacle de Pina Bausch, *Tanztheater* : « La citation s'inscrit [...] dans une logique du sens qui passe par la logique des sens »<sup>273</sup>. Tel est bien l'enjeu de François Tanguy.

---

<sup>269</sup> Rafaëlle Pignon, « La citation comme symptôme d'une névrose familiale dans le spectacle *Winch Only* de Christophe Marthaler », in *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p.179.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>273</sup> Biliana Vassilieva-Fouilhoux, « La citation dans *Tanztheater* de Pina Bausch » in *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 199.



Ce désir de mettre en place une autre forme de perception va encore plus loin dans *Onzième*. En effet, avec ce spectacle, non seulement le spectateur est confronté à un jeu complexe d'intertextualité, dont les clés ne lui sont pas livrées, mais en plus, ce jeu n'est pas motivé. En principe, l'opération de greffe qui constitue le second temps de la citation consiste à l'intégrer dans un nouveau contexte, qui la charge d'un nouveau sens et qui révèle par lui des motivations, thématiques, parodiques ou encore explicatives. Or, François Tanguy souligne davantage le geste de citation que le sens qu'il peut produire. En ne livrant pas le nom des auteurs qu'il cite, il empêche le spectateur de se mettre en posture de détective. Celui-ci est alors pris dans une tension insoluble entre sens et non-sens. Même plus, non seulement les citations sont décapitées, dépourvues d'origine, mais elles sont aussi décontextualisées. Ainsi, le but n'est pas pour lui de jouer une scène extraite d'un roman de Fiodor Dostoïevski, d'en incarner les personnages, de rendre compte de l'œuvre ou encore d'en révéler la dimension théâtrale – même si c'est ce qui se passe en réalité. La représentation masque au contraire l'origine de la parole et fait passer les extraits des *Démons* et des *Frères Karamazov* pour du théâtre, notamment en atténuant leur nature romanesque par la suppression des incises narratives qui ponctuent les dialogues. Dans cette mesure, la scène de François Tanguy se réapproprie totalement le roman, absorbe la citation, laissant volontairement de côté la question de son origine.

Un tel désir de flouter les sources de la matière textuelle, tant en amont du spectacle qu'au cours de la représentation, donne une autre ampleur aux extraits cités, faisant bouger leur sens et les faisant entrer dans un flottement herméneutique. D'emblée, l'intertextualité, et la pratique de la citation traditionnelle en particulier, ouvre le champ sémantique du texte. Ici, les mots n'étant plus limités à un unique contexte, ils deviennent le support de sens multiples, une plateforme de circulation du sens, attribués autant par les artistes que par les spectateurs. Par cette pratique, le langage est déchargé de ses connotations, les extraits s'ouvrent à des sens neufs, multiples et non arrêtés. Jean-Paul Manganaro formule ainsi cet usage paradoxal du texte : « volonté particulière d'échapper à la spécificité du texte de scène, sans pour autant renoncer aux « textes » »<sup>274</sup>. Dans son commentaire sur *Ricercar*, l'avant-dernière création de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, il caractérise en ces termes leur scène, dans son style si singulier : « une scène qui n'interprète ni ne juge, mais est constamment tenue, et, par là, tendue dans l'inassignation de son sens, vers les projets-projections de ses devenirs suspendus : dans sa tension de virtualité en devenir »<sup>275</sup>. Ce langage déraciné, déchargé de toute connotation, entendu comme neuf, évoque la posture de Kirillov à l'égard du monde, dans *Les Démons* : « Il y a beaucoup d'idées qui existent depuis toujours, et qui deviennent nouvelles, d'un coup. C'est juste. Beaucoup de choses, aujourd'hui, que je vois pour la première fois »<sup>276</sup>. François

<sup>274</sup> Jean-Paul Manganaro, « Retables pour *Cantates* », in *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, p. 77.

<sup>275</sup> Jean-Paul Manganaro, « Sur le motif (Etude sur *Ricercar*) » in *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, p. 113.

<sup>276</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, tome II, p. 53.

Tanguy invite donc le spectateur à poser un tel regard sur les textes dont il se sert, mais aussi sur la scène tout entière qu'il offre à sa perception.

La notion de citation, ainsi manipulée et mise à l'épreuve de notre objet, a permis d'envisager la matière textuelle elle-même, sa nature et son usage, mais aussi le spectacle tout entier. Notre parcours a conduit à signaler à plusieurs reprises des effets d'hétérogénéité, de décalages énonciatifs ou encore de ruptures de tons. Une telle esthétique, commune à l'ensemble des éléments qui composent le spectacle, invite à mobiliser la notion de montage, pour – après avoir tenté de cerner leur nature – penser désormais la méthode d'agencement de ces extraits et leur inscription dans l'objet final qu'est *Onzième*.

## Le montage, textuel et scénique

Dans le cas particulier qui est le nôtre, où les citations constituent l'ensemble de la matière textuelle d'un bout à l'autre, celles-ci nécessitent d'être agencées les unes par rapport aux autres. Pour désigner ce second geste après celui de sélection et d'extraction, on fera appel à la notion de montage, issue du cinéma. Comme celle de citation, il faut la manipuler et l'adapter au cadre précis de notre réflexion sur *Onzième*. En tant qu'association d'éléments hétérogènes, il convient dans un premier temps de la dissocier de celle de collage, avec laquelle elle est souvent confondue. Puis, de la même façon que la citation nous a conduits de la matière textuelle à la scène tout entière, la notion sera élargie à l'ensemble des moyens scéniques afin de se ressaisir du spectacle tout entier. Dans un dernier temps, sera réinterrogée la perception du spectateur, les deux notions que l'on a mobilisées désormais prises en compte.

### Le geste de François Tanguy : montage ou collage ?

La réflexion sur la citation conduit d'elle-même aux notions de montage et de collage. Dans son ouvrage, on l'a vu, Antoine Compagnon commence par aborder la citation « telle qu'elle-même ». La première sous-partie de ce long chapitre est intitulée de façon significative « Ciseaux et pot de colle »<sup>277</sup>. Ainsi, avant même toute tentative de définition de la citation, le terme de collage apparaît dès les premières lignes, signalant une continuité théorique entre les deux notions. Le collage au sens propre préside en effet au geste de citation, et Antoine Compagnon fait remonter à l'enfance ce plaisir de bricoler avec les mots et avec les phrases. Il y voit en effet la forme dérivée d'une pratique originelle du papier, antérieure au langage. Par la suite, la métaphore de la greffe, fréquemment employée pour parler du second temps du geste de citation, suggère également l'idée d'insertion d'un élément étranger dans un ensemble homogène. Si l'on se penche plus avant sur la notion de collage, on constate qu'elle est très souvent associée à celle de montage, dès lors que toutes deux sont pensées hors de leur discipline d'origine – les arts plastiques pour le collage, le cinéma pour le montage. Dans le champ du théâtre en particulier, ces notions sont mobilisées pour penser la mise en crise du drame. Elles font ainsi l'objet d'un article commun dans le collectif *Poétique du drame moderne et contemporain*, dans lequel Florence Baillet et Clémence Bouzitat soulignent en quoi montage et collage s'opposent à l'idée aristotélicienne d'une action principale dotée d'une progression linéaire. De la même façon, deux autres ouvrages qui traitent de cette question au théâtre confondent les deux

---

<sup>277</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 16.

termes, de façon plus ou moins explicite mais certainement symptomatique. Celui du CNRS, datant de 1978, les associe dès son titre, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Denis Bablet dit lui-même dans son exposé introductif : « Il est indiscutable que les frontières entre collage et montage ne sont pas très précises » ; et plus encore : « il est vrai aussi qu'un collage peut être un montage, et un montage un collage », avant qu'il entreprenne de les discerner selon trois critères. Si l'on en croit son titre, *Le Montage entre les arts aux XXe et XXIe siècles*, le collectif plus récent dirigé par Sylvie Coëllier se limite à l'une des deux seulement. Néanmoins, dès son introduction à l'ensemble des études réunies, cette dernière a recours à la notion de collage. Avant de choisir l'une ou l'autre dans le cadre de notre réflexion, on peut tenter de percevoir les éléments qui conduisent à une telle confusion, ce qui amènera à mettre à l'épreuve du geste de François Tanguy certains de leurs traits définitoires.

Montage et collage sont caractérisés par l'insertion de matériaux étrangers dans une œuvre, empruntés à d'autres arts ou à la réalité. On parle volontiers de recyclage, d'un art de la récupération de matériaux anciens. Kurt Schwitters, dans ses manifestes en faveur d'un théâtre-collage dans les années 1920, après avoir souligné la capacité du théâtre à combiner les éléments les plus divers, appelle à « bâtir du nouveau avec des débris »<sup>278</sup>. Cette expression fait écho au théâtre de François Tanguy, non pas tant du point de vue de la matière textuelle – certes constituée de multiples références littéraires déjà existantes – qu'au niveau scénique. En effet, le Théâtre du Radeau trouve le mobilier et les costumes dont il se sert sur scène chez Emmaüs, qui revend des objets de seconde main après les avoir réparés. En outre, l'insertion de matériaux aux origines diverses dans une œuvre a pour effet de perturber sa continuité spatiale et temporelle. Dès lors, le geste de juxtaposition, de superposition de ces éléments, loin d'être déguisé dans le but de mettre en place une quelconque illusion, est mis en valeur, souligné. Cette hétérogénéité caractéristique du collage et du montage, nous nous sommes efforcés de la mettre en valeur au moment d'aborder la citation, tant du point de la matière textuelle que de la scène tout entière.

Un autre trait qui unit montage et collage est leur dimension manuelle. Si elle est évidente pour le collage, il faut remonter aux débuts du montage pour la retrouver : à l'origine, il s'agissait, selon l'*Encyclopedia Universalis*, d'une « opération manuelle qui consiste à coller bout à bout des morceaux de pellicule afin d'obtenir un tout en juxtaposant des plans disparates »<sup>279</sup>. Cette dimension est particulièrement sensible sur la scène de François Tanguy, où ce ne sont pas des régisseurs qui agissent de façon ponctuelle pour reconfigurer l'espace, mais où ce sont les comédiens eux-mêmes qui œuvrent sur la scène. Non seulement ce sont eux qui manipulent les cadres, les panneaux ou les meubles qui l'occupent, dans un mouvement permanent qui n'est pas soumis à la parole, mais en plus

---

<sup>278</sup> Cité par Florence Baillet et Clémence Bouzitat dans « Montage et collage » in *Poétique du drame moderne, Lexique d'une recherche*, p. 76.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 77.

ils agissent de même entre eux, les uns portant les autres, les déplaçant comme des poupées inanimées, ou les activant comme des automates. Ce faisant, les comédiens deviennent eux-mêmes des matériaux qu'il faut mettre en mouvement, au même titre que les autres éléments scénographiques. Cette dimension construite, fabriquée, du montage ou du collage, ont pour effet de signaler celui qui est à l'origine de ce geste. Pour cette raison, Patrice Pavis et Hélène Kuntz pensent la citation sur la scène dans le cadre d'une dramaturgie épique. Cette dernière soulève une tension entre la disparition de l'auteur produite par la citation et le geste de montage qu'elle implique. Elle dit ainsi : « Entre effacement de toute voix personnelle et exhibition d'un geste épique de montage, la citation construit une posture d'écriture paradoxale »<sup>280</sup>. Rafaëlle Pignon associe quant à elle le montage ou collage de citations à ce que Jean-Pierre Sarrazac a appelé la rhapsodisation du théâtre. Néanmoins, la démarche de François Tanguy ne relève ni de l'épiscisation du théâtre, ni de sa rhapsodisation. Bien que ces notions aient toutes deux contribué à remettre en cause la domination de la fable sur la scène de théâtre, celle-ci se maintient aussi bien dans le théâtre épique que dans le théâtre rhapsodique. Le montage ou collage de citations chez François Tanguy ne relève pas, quant à lui, d'une technique de narration, comme a pu chercher à la caractériser Jean-Pierre Morel dans son article « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente »<sup>281</sup>. Si l'on identifie des principes d'interruption, de discontinuité narrative, de rupture de la linéarité, parfois au sein même des extraits mis en contact, ces effets ne sont pas soumis à la construction d'une fable, d'un récit, voire même d'une narration qui ne serait qu'elliptique.

Cet aspect du travail de François Tanguy le rapproche encore des notions de montage et de collage, dont les bornes sont souvent floues, voire indéterminées. Arnaud Maïsetti fait part de cette expérience toute particulière du début, face à *Onzième* : « avant cet amont du début, dans l'attente des acteurs, on se retrouve longuement devant le plateau nu – on ne le sait pas mais la pièce avait déjà commencé »<sup>282</sup>. Plus encore, la fin n'est identifiée que parce que les comédiens reviennent en ligne et saluent, face à la salle encore silencieuse. Pris d'un doute à l'idée qu'il s'agit peut-être là d'une nouvelle séquence, les spectateurs hésitent un instant à applaudir. Cette incertitude tient au fait que rien n'a indiqué que la scène précédente était la dernière, aucun effet d'annonce ni aucun dénouement – si ce n'est peut-être le constat que tous les comédiens se trouvent tous sur scène en même temps, pour la première fois depuis le tout début de la représentation. Du fait que rien n'ait été *raconté*, le spectacle semble en effet pouvoir durer indéfiniment. Enfin – et tout cela est étroitement corrélé – un trait que partagent collage et montage est l'absence de hiérarchisation entre les différents éléments hétérogènes assemblés. Sur la scène du Théâtre du Radeau, ni la matière textuelle, comme le veut la tradition théâtrale, ni la musique, ni aucun autre élément ne soumet les autres, ou de façon seulement

---

<sup>280</sup> Hélène Kuntz, « Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte... (Heiner Müller) », in *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, p. 56.

<sup>281</sup> Paru au sein du collectif *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*.

<sup>282</sup> « *Onzième*, présences communes », publié dans ses *Carnets* en ligne.

temporaire et précaire. Cette mise au même plan des différents éléments qui constituent le spectacle confirme bien la pertinence de la mobilisation des notions de montage et de collage pour penser le théâtre de François Tanguy.

Néanmoins, la critique s'efforce de les distinguer selon différents critères, qu'il nous faut maintenant éprouver au contact d'*Onzième* pour finalement n'en retenir qu'une. Alors que Jean-Pierre Morel affirme que le collage est « surtout spatial » et que le montage « fait intervenir le temps »<sup>283</sup> dans le cadre de sa réflexion sur le roman, ce critère est d'emblée mis en échec par le théâtre. De fait, cet art mêle espace et temps de façon constante, et tout particulièrement celui de François Tanguy, dans lequel juxtaposition spatiale et flux temporel sont indissociables. Un autre moyen de les différencier consiste à placer le collage comme antérieur au montage. S'il est fréquemment rapproché de la citation, voire préféré à elle dans le cas d'Aragon, c'est que l'un de ses traits proprement caractéristiques est, dans son travail avec différents matériaux, son dialogue avec la matière, son jeu sur les signifiants. Le collage a en effet pour caractéristique de reproduire les particularités sémiotiques des éléments dont il se sert, de les désigner comme corps étranger. Sur la scène de François Tanguy, les citations sont de différentes natures comme on l'a vu, elles concernent autant le texte que la musique, les costumes, les sources de lumières ou encore les intonations. Leur hétérogénéité permet d'identifier qu'elles proviennent de sources différentes, mais l'on a malgré tout le sentiment d'un flux, d'une unité esthétique forte et identifiable. En cela, on peut percevoir un geste de réappropriation de la part du metteur en scène, qui l'identifie plus au montage qu'au collage. Un exemple est particulièrement révélateur de ce geste de François Tanguy. L'enchaînement sans interruption aucune entre le dialogue extrait des *Démons* de Fiodor Dostoïevski et du texte d'Antonin Artaud sur le cauchemar par le comédien qui interprétait Stavroguine, sans qu'il n'y ait aucune reconfiguration scénique, ni aucun changement du point de vue sonore ou lumineux, sans même que le comédien ne change de position, tend à dissoudre l'hétérogénéité de ces deux extraits. Ainsi confondus, ils perdent leur identité première. De manière plus générale, les citations, mises au contact les unes des autres, sont dépourvues de leur fonction narrative : extraites de leur contexte d'origine, leurs noms propres et leurs déictiques perdent leur fonction référentielle, et la singularité de chacun des textes est considérablement atténuée. L'absence d'indice qui livrerait le nom de l'œuvre ou même seulement celui des auteurs a pour effet d'effacer considérablement les différences. En ce sens, François Tanguy est moins un adaptateur qu'un monteur : il agit sur la signification des œuvres qu'il emprunte et sur leur perception. Son geste va donc au-delà de la mise en scène, au sens propre. De la même façon que l'on a pu caractériser son spectacle comme un texte dans lequel s'insèrent les citations textuelles et scéniques, on peut caractériser le geste de François Tanguy comme auctorial, dans la mesure où il exprime une singularité et une volonté artistique fortes.

---

<sup>283</sup> Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, p. 47.

Un autre critère de distinction entre collage et montage est la question de l'intentionnalité, pour le moins problématique concernant *Onzième*. Aragon souligne la gratuité de certains de ses collages dans ses romans<sup>284</sup>, l'absence de motivation sémantique de son geste. Le montage, au contraire, est en principe conçu selon une logique de création, une organisation qui, si elle est contrastée, non harmonisée, a pour but de créer du sens. L'un des signaux de cette intention sémantique est la répétition, qui fait passer du collage au montage. Celui-ci est alors défini comme une construction, inscrite dans un projet bien particulier. Dans cette mesure, le spectacle de François Tanguy peut alors donner l'impression d'un collage. L'articulation de citations et d'éléments scéniques semble parfois être plus le résultat d'affections personnelles, d'instincts inexplicables que d'une véritable volonté de faire sens. Il arrive en effet que l'on ait l'impression d'être face à un recueil de choses rassemblées par goût, mais non structurées les unes par rapport aux autres. C'est comme si François Tanguy s'en maintenait au stade du collage. Pourtant, sa posture est plus ambiguë : même s'il refuse d'atteindre un sens, il ne se contente pas de juxtaposer des éléments disparates de façon totalement gratuite. Il semblerait faux d'affirmer que son geste se résume à une mise en contiguïté, à une mise en présence d'éléments hétérogènes. Au contraire, c'est comme si le spectateur pouvait percevoir le geste de montage sans pouvoir en identifier clairement la logique. Faut-il alors avoir recours à une troisième notion, celle de composition ? Bien que ce terme puisse mettre en valeur la nature profondément musicale du travail de François Tanguy, et qu'il désigne en effet « une réunion de morceaux issus de sources hétérogènes », Sylvie Coëllier constate que la composition « convoque l'assouplissement ordonné des différences de ce qu'elle assemble »<sup>285</sup>. Ce qu'elle souligne par là est que la composition est une mise en ordre, une réduction de l'hétérogénéité en vue de l'harmonisation, selon des règles esthétiques définies. Le montage apparaît alors comme un moyen terme entre collage et composition. Partant de cela, il reste à qualifier la nature de ce montage tout particulier que propose François Tanguy, dont l'intentionnalité semble nous échapper, mais qui ne paraît pas non plus totalement absente.

### Montage esthétique, montage symbolique

La notion de montage implique deux temps. Le premier est la parcellisation, la décomposition, le démontage du réel ; le second est l'appropriation de ce réel. Il y a donc une véritable dialectique entre démontage et remontage, entre destruction et recomposition. En ce sens, cette notion permet,

---

<sup>284</sup> Aragon, « La Suite dans les idées », préface aux *Beaux Quartiers*.

<sup>285</sup> Sylvie Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts » in *Le Montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles*, p. 6.

après avoir souligné l'hétérogénéité des matériaux mis en présence, de repenser l'unité du spectacle, sa singularité exceptionnelle et ce qui fait qu'il est caractéristique du travail de François Tanguy et du Théâtre du Radeau. Après avoir décomposé *Onzième*, vient donc le moment de le ressaisir comme un tout.

Sur la scène de François Tanguy, le montage est diachronique et synchronique, il s'inscrit aussi bien dans le temps que dans l'espace. Du point de vue de la matière textuelle, il se manifeste non seulement par la mise en contiguïté de textes d'origines différentes, mais aussi par leur enchâssement. Il arrive en effet à plusieurs reprises qu'un extrait relativement long soit interrompu par un autre, plus court. C'est le cas de la scène du *Chemin de Damas* d'August Strindberg, qui vient interrompre celle de *La Poule d'eau* de Stanislas Witkiewicz, mais aussi du chant de Dante inséré au milieu de l'extrait des *Frères Karamazov*, et enfin du poème de Torquato Tasso, dans la dernière scène des *Démons* de Fiodor Dostoïevski. L'unité et la continuité des séquences sont par ce mode brisées. Outre ce niveau textuel, le montage peut également servir à caractériser la matière sonore, elle aussi composée de citations aux origines différentes, qui sont mises en contact les unes des autres. Du point de vue spatial, le montage est à chaque instant désigné par la manipulation de cadres, de châssis et de mobilier par les comédiens, qui construisent l'espace et le déconstruisent dans un mouvement permanent. L'investissement de la lumière sur la scène encombrée désigne aussi cette pratique. Elle souligne en effet des décalages entre les différents pans, la multiplicité des plans qu'ils créent, et les superpositions innombrables qui empêchent de voir le fond de scène. Dans le cas de l'irruption soudaine d'un nouvel extrait textuel dans le déroulement d'une scène, tous ces éléments se conjuguent et soulignent l'effet de rupture. Christophe Bident et Christophe Triau parlent en ces termes de la première de ces irrptions : « autre texte, autre rythme, autre fond et autre intensité musicaux, autre degré d'audibilité et d'intelligibilité, venant comme briser ou trouser de l'intérieur la séquence en cours, qui reprend après cette interruption »<sup>286</sup>. Dans cette mesure, tous deux caractérisent donc la pratique du montage chez François Tanguy comme « principielle, centrale et omniprésente – à tel point omniprésente qu'elle en devient presque insaisissable –, et tissée de paradoxes »<sup>287</sup>. Le premier de ces paradoxes, ou du moins la première des difficultés que l'on a pu soulever, réside dans le fait que la notion de montage implique la construction d'un sens à partir d'éléments épars qu'il rassemble.

François Tanguy semble en effet plus dans le démontage que dans le montage, dans l'ouverture la plus grande possible du sens, dans le refus de la mise en ordre et de la construction logique. Son rejet d'un théâtre narratif, et plus encore dramatique, et l'incapacité dans laquelle se trouve le spectateur de déterminer la nature des relations entre les différents éléments mis en présence semblent le faire tendre vers « une écriture du démontage, voire de la décomposition », pour reprendre

---

<sup>286</sup> Christophe Bident et Christophe Triau, « Déliasion, tension, variation : pratiques du montage chez François Tanguy et le Théâtre du Radeau », article à paraître.

<sup>287</sup> *Ibid.*



les termes de David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert<sup>288</sup>. Pour autant, il faut s'efforcer de caractériser l'unité de son spectacle, ce qui empêche d'assimiler la représentation à un spectacle de cirque où les numéros restent irrémédiablement indépendants les uns des autres malgré les efforts de M. Loyal pour assurer une continuité entre eux. Le discours unifiant du montage qui permettrait l'appropriation d'éléments hétérogènes, semble se situer au niveau de l'esthétique de ses spectacles – même si François Tanguy se montre réticent à employer ce terme d'« esthétique », le trouvant comme beaucoup d'autres trop figé. Quel que soit le mot employé pour appeler cela, il y a une véritable identité de ses spectacles qui permet de les reconnaître du premier coup d'œil – de la même façon que l'on reconnaît immédiatement un spectacle de Claude Régy. Cela est en grande partie dû à la scénographie, composite, toute en superpositions, mouvante, mais aussi aux costumes, toujours un peu désuets, rafistolés, jamais trop brillants, ou encore aux lumières, tendres, expressives et bienveillantes. Des adjectifs qui relèvent plus de la perception, du sensible, que du jugement objectif, mais que l'on retrouve pourtant d'une création à l'autre. C'est parce que ces éléments sont si identifiables que le discours profondément personnel, même intime, de Jean-Paul Manganaro sur plusieurs des créations de la compagnie peut résonner et aider à en caractériser d'autres, sans que leur singularité ne soit englobée dans un discours rigidifiant. De façon plus nette, le continuum qu'invite à rechercher le montage se situe peut-être précisément dans cette logique de floutage, qui lie le tout et empêche d'identifier de façon claire des séquences. Textes, musiques et scénographie ne concordent jamais, ne s'harmonisent jamais parfaitement pour indiquer la fin d'une séquence. Au contraire, la reconfiguration scénographique, quand elle s'est interrompue ou apaisée un instant, précède souvent la fin d'un extrait et annonce le suivant, emportant dans un même flux des éléments disparates. Ainsi, tandis qu'un comédien déclame le texte d'Antonin Artaud, immédiatement accolé à celui de Fiodor Dostoïevski comme on l'a vu, la fin de l'extrait est perturbée par une métamorphose de la scénographie. Progressivement l'espace se referme, la lumière se modifie et la musique suggère une transition, tous annonçant une nouvelle séquence à venir. De manière générale, les configurations ne sont que temporaires, l'espace est en perpétuelle reconstitution, ce qui amène Christophe Bident et Christophe Triau à identifier le mouvement comme principe de montage des spectacles du Théâtre du Radeau : « c'est le mouvement qui fait le lien – un lien d'un autre ordre que celui du lien logique. Car, sur la base de la déliaison première, tout se lie dans les spectacles du Radeau – par associations, variations, mutations, bifurcations... »<sup>289</sup>. Le mouvement comme principe de continuité, tel serait le paradoxe du montage chez François Tanguy.

De la même façon que la citation n'était que désignée, sans volonté explicite de faire sens, le montage est identifiable mais ne semble pas pouvoir s'expliquer, ne tend pas vers un discours qui le

---

<sup>288</sup> David Lescot et Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, p. 51.

<sup>289</sup> Christophe Bident et Christophe Triau, « Déliaison, tension, variation : pratiques du montage chez François Tanguy et le Théâtre du Radeau ».

montrerait comme système construit. L’empreinte artistique de celui qui procède au montage se situe donc dans l’organisation, dans l’association du déjà-là dont il se sert. Cette organisation peut être diversement qualifiée. Ainsi, Odette Aslan parle de montage « passionnel »<sup>290</sup>, par opposition à un montage didactique ou politique, désignant par là une œuvre qui serait le résultat d’affections profondément intimes et inexplicables. Quel que soit l’adjectif choisi, il ne s’agit pas de conclure avec David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert qu’une esthétique de la fragmentation aurait pour objet de dire : « le monde est cassé, et il est vain de se mettre en quête d’un quelconque effet de puzzle ou d’une loi ordonnatrice. Le monde n’est pas organisé, l’œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l’échec, l’impossibilité de toute construction »<sup>291</sup>. Le philosophe et théoricien de l’art Jacques Rancière propose une autre distinction entre deux types de montage, particulièrement efficace dans le cadre de notre réflexion. Inscrivant son propos dans la modernité, ou plutôt ce qu’il appelle le « régime esthétique de l’art »<sup>292</sup> – caractérisé par la disparition de l’histoire, de la fable, du poème qui instituait jusque-là une communauté entre les signes de l’œuvre, et entre les signes de l’œuvre et son public – il distingue le montage dialectique du montage symbolique. Selon lui, le premier organise des chocs, cherche à montrer l’incompatibilité de plusieurs objets entre eux, alors que le second s’emploierait plutôt à établir entre les différents éléments qu’il convoque « une familiarité, une analogie occasionnelle, témoignant d’une relation plus fondamentale de co-appartenance, d’un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptible de s’assembler selon la fraternité d’une métaphore nouvelle »<sup>293</sup>. Malgré l’énergie que l’on a pu déployer à mettre en valeur l’hétérogénéité des éléments assemblés par François Tanguy, il serait faux de dire qu’il les met en rapport sur le mode du choc, ou sur celui de la concurrence. C’est en cela que sa démarche se distingue de celle de Frank Castorf, pourtant similaire à bien des égards. Dans son récent spectacle intitulé *La Dame aux camélias*<sup>294</sup>, celui-ci opérait un montage entre le roman d’Alexandre Dumas fils, la pièce d’Heiner Müller, *La Mission*, et le texte de Georges Bataille, *Histoire de l’œil*. La véritable confrontation de ces différents matériaux, non dépourvue de violence, était motivée par le désir du metteur en scène de formuler un discours sur le monde actuel et de véhiculer un message politique. Le montage symbolique, lui, lie dans un même mouvement les hétérogènes : il y a en lui une réelle tension entre hétérogénéité et continuum. Celui-ci se constitue dans ce que Jacques Rancière appelle un phrasé. Ce terme qui appartient au registre musical semble particulièrement convenir au mouvement de la scène de François Tanguy, au flux tout à fait singulier qui mêle tous les éléments qu’elle met en présence.

---

<sup>290</sup> Odette Aslan, « Vers une nouvelle écriture dramatique » in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, p. 200.

<sup>291</sup> David Lescot et Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie » in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d’une recherche*, p. 54.

<sup>292</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, p. 49.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>294</sup> *La Dame aux camélias*, à partir du roman d’Alexandre Dumas fils, de *La Mission* de Heiner Müller et de *Histoire de l’œil* de Georges Bataille, présenté à l’Odéon – Théâtre de l’Europe, du 7 janvier au 4 février 2012.

Avec Jacques Rancière, on peut donc envisager autrement ce montage qui ne cherche pas à livrer un sens, qui ne véhicule pas de message. Pour qualifier le montage symbolique, il en appelle à la catégorie du mystère, « élaborée par Mallarmé et explicitement reprise par Godard »<sup>295</sup>, dit-il. Ce mystère, capable de « mettre en scène, par les voies les plus imprévues, une co-appartenance »<sup>296</sup> aurait pour qualité d'« aviver une sensibilité nouvelle aux signes et aux traces qui témoignent d'une histoire et d'un monde commun »<sup>297</sup>. Appuyant sa réflexion sur *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard – avec lequel François Tanguy dit explicitement avoir des affinités<sup>298</sup> – il caractérise ce dernier de « mélancolique ». L'adjectif semble particulièrement bien convenir au metteur en scène, qui nous fait entrevoir l'étendue de ses lectures personnelles, de sa vaste bibliothèque, avec une affinité toute particulière pour les grands auteurs tragiques des XIXe et XXe siècles – Fiodor Dostoïevski mais aussi Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Stanislas Witkiewicz, Antonin Artaud, Paul Celan... Plus largement, en mêlant toutes les littératures sans distinction, il transcende la notion de genre et puise abondamment dans un fonds culturel universel, pris comme un réservoir de ressources qu'il s'approprie sur un mode original. Ce fonds culturel que Jacques Rancière appelle « monde commun », plutôt que l'hétérogénéité des éléments rassemblés, montre la co-appartenance de toutes ces œuvres au patrimoine littéraire, mais plus encore de tous les éléments non textuels qu'il réunit sur sa scène au théâtre lui-même. On touche là à une dimension tout à fait particulière de son geste, que l'on peut caractériser de mémorielle, et qui est l'un des éléments qui entre en compte dans la perception singulière du spectateur qui est mise en place.

## Ce que perçoit le spectateur

Le montage s'inscrit la plupart du temps dans des démarches réalistes, profondément ancrées dans l'actualité et dont le parti-pris politique est explicite. Avec François Tanguy, il semble relever d'une intention d'un autre ordre, plutôt esthétique pour le dire comme Jacques Rancière. On peut ainsi postuler que, même s'il n'y a pas de logique rationnelle apparente dans la démarche du metteur en scène, elle est fondée sur une recherche sur la perception du spectateur. L'enjeu serait moins orienté vers la scène que vers ceux à qui elle s'adresse. Dès lors, une telle réflexion sur la perception serait précisément ce qui corrèlerait les différents éléments mis en présence sur la scène, tel serait l'objet donc du geste de François Tanguy, et sa finalité. Dans le programme du spectacle *Les Cantates*, son

---

<sup>295</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, p. 68.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>298</sup> Notamment dans son entretien avec Eric Vautrin en juin 2001, reproduit dans le dossier de *Coda* pour les représentations à l'Odéon – Théâtre de l'Europe.

projet se définit comme un processus qui « engage une autre aventure des sens et des perceptions »<sup>299</sup>. Cette hypothèse justifie encore une fois la mobilisation de la notion de montage, dans la mesure où la question de la perception est également posée par elle : elle est en effet mise en jeu par cette pratique, décentrée, déroutée, et impliquée dans un effort de compréhension. L'objectif de François Tanguy et du Théâtre du Radeau n'étant pas, comme on l'a vu, de raconter quoi que ce soit, ni même de créer du sens par le détour d'une déstructuration de la narration, le spectateur perçoit alors la scène comme un lieu de production d'affects, d'affects purs, nommés par la veuve Khokhlakova dans son dialogue avec Aliocha, dans le premier extrait des *Frères Karamazov* entendu sur la scène, quoiqu'étant d'une autre nature<sup>300</sup>. Christian Biet et Christophe Triau disent en effet que devant une création de François Tanguy, le spectateur se retrouve « face à une scène se présentant comme un fabrique d'affects, de sensations, un lieu de réagencement des perceptions et des sens »<sup>301</sup>. La puissance de ces affects tient au fait qu'ils ne sont pas clairement identifiés par le spectateur, qu'ils lui échappent : ils ne sont en effet pas suscités par le texte, ou par la musique, ou encore par la lumière, mais bien par la conjugaison de l'ensemble des éléments scéniques mis en contiguïté sur le plateau.

François Tanguy emploie lui-même ce terme précis dans le programme des *Cantates*, disant que les moyens qu'il invoque sur la scène sont « des affects découpant dans les espaces des traces mémorielles, des résonances matérielles, des mutations sensorielles de passage »<sup>302</sup>. En associant la production d'affects à « des traces mémorielles », le metteur en scène souligne une dimension tout à fait importante dans *Onzième*. En effet, la mémoire est ce qui ramène sa démarche au théâtre et à la théâtralité, présents sous forme de vestiges. L'indice le plus évident de cet imaginaire théâtral dont il s'inspire réside dans les costumes des comédiens, que l'on a pu évoquer à plusieurs reprises. Ceux-ci sont en effet revêtus de robes et de perruques qui connotent, qui *citent*, un passé non clairement identifié. Crinolines et chapeaux viennent encombrer leurs corps, flouter leurs silhouettes et compromettre leurs déplacements. Ces costumes, mis en contiguïté avec des accessoires plus précaires, faits de carton et de gros scotch orange, loin de s'inscrire dans une perspective de reconstitution historique ou même de prétendre faire illusion, se désignent eux-mêmes, comme les signes d'une théâtralité passée. Cette esthétique fanée fait naître tout un imaginaire : transportés, manipulés et animés les uns par les autres, les comédiens sont semblables à de vieilles poupées, empoussiérées, ressorties du coffre du grenier d'un théâtre et rafistolées. Plus encore, dans *Onzième*, le retour du texte sur leur scène s'accompagne également d'un retour de l'acteur. Le montage se manifeste en effet également au point de vue des styles de jeu, évoquant le passé par des déclamations emphatiques ou par des modes de proférations très travaillés, qui ont pour effet d'invoquer une mémoire propre au théâtre. Laurence Chable, en particulier dans deux grandes scènes empruntées à

---

<sup>299</sup> François Tanguy, programme des *Cantates* (2001).

<sup>300</sup> Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, volume II p. 442.

<sup>301</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 893.

<sup>302</sup> François Tanguy, programme des *Cantates*.

Fiodor Dostoïevski, les plus longues et les moins brisées dans leur unité – celle de la visite d’Aliocha à Mme Khokhlakova et celle de l’arrivée du capitaine Lébiadkine dans le salon de Varvara Péetrovna – joue avec le mythe de la grande actrice. L’hyperthéâtralité de son jeu, qui a pour effet d’amoindrir l’importance des rôles masculins dans ces scènes, l’inscrit avec humour dans la lignée des grandes duègnes du théâtre, ces vieilles femmes comiques voire ridicules. S’invitent ainsi sur la scène des personnages de Molière, de Beaumarchais ou de Victor Hugo. Ainsi, c’est comme si le vieux théâtre nous était donné à voir, mais dans sa désuétude, sur un mode à la fois mélancolique et joueur, avec une tendre ironie. Jean-Paul Manganaro fait part d’une telle impression à propos de *Ricercar*, la précédente création de François Tanguy et résume ainsi l’expérience de perception du spectateur :

Liberté encore du spectateur délivré de l’obligation de suivre la spécificité souvent équivoque des textes écrits pour la scène : il est ainsi entraîné à se perdre dans le flux incontinent d’une fable qui, tout en n’étant pas narrative, n’en propose pas moins un parcours fabuleux de théâtre<sup>303</sup>.

Une nouvelle fois, François Tanguy et le Théâtre du Radeau reviennent donc au théâtre par un détour – après celui du roman, celui de l’évocation visuelle et orale d’une époque dépassée –, le plaçant non comme principe de leur démarche mais comme résultat d’un questionnement, un questionnement qui ne se limite pas à la réflexion en amont de la compagnie mais qui se formule sur la scène de théâtre elle-même.

Ainsi placés sous le sceau de la mémoire, les spectacles de François Tanguy semblent en suivre le cours mouvementé, elle qui entremêle et entrecoupe différents souvenirs, suivant les bonds arbitraires de ses réminiscences. Dès lors que le montage ne sert plus à « serrer encore plus fort le nœud représentatif » pour reprendre une expression de Jacques Rancière<sup>304</sup>, il se substitue à la fable. Il décale la vision commune et impose alors de nouvelles règles d’intelligibilité et de sensibilité. En ce sens, le montage pose la question de la syntaxe. Ici, le mode de liaison des différents éléments semble être celui de l’analogie, de l’association libre, que Sigmund Freud voit comme un trait propre au rêve et à son interprétation. Le rêve servirait cette fois non pas à caractériser la posture dans laquelle est mis le spectateur, sa perception de la scène, mais bien le mode d’appropriation de l’hétérogène de François Tanguy. Hans-Thies Lehmann, dans sa tentative de caractérisation du théâtre dit postdramatique place également cette catégorie du rêve comme l’une de ses constantes et l’associe aux notions de montage et de collage :

les discours de la scène se rapprochent davantage de la structure des rêves [...]. Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. « Les pensées du rêve » constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logique structuré d’événements. Le rêve constitue le modèle par excellence de l’esthétique théâtrale non hiérarchique<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> Jean-Paul Manganaro, « Sur le motif (Etude sur *Ricercar*) » in *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, p. 108-109.

<sup>304</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, p. 65.

<sup>305</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, p. 131.

De façon encore plus spécifique, David Lescot, cité par Christian Biet et Christophe Triau, caractérise la syntaxe des spectacles du Théâtre du Radeau d'« onirique » dans l'article qu'il lui consacre<sup>306</sup>. Reprenant cette idée, voici comment les deux auteurs désignent l'esthétique de François Tanguy et son effet sur la perception :

la discontinuité, la juxtaposition, l'hétérogénéité, ainsi que le chevauchement, la superposition et la perturbation réciproque des constituants en sont les principes, instaurant par conséquent un déplacement général des catégories de perception du spectateur devant ce que lui présente le plateau.<sup>307</sup>

Le spectateur a alors le sentiment de vivre un rêve éveillé, dans tout ce que cette métaphore implique de douceur et de beauté, mais aussi de manque d'emprise et de dépassement. Yannick Butel semble lui aussi faire référence à cette syntaxe onirique lorsqu'il emploie deux à deux ces quatre termes pour se saisir de l'art de François Tanguy<sup>308</sup> : « brièveté et intensité, rareté et syncopée ». Une telle syntaxe met constamment en valeur la dimension formelle de l'œuvre, son processus de fabrication. Le spectacle se donne alors non pas comme un produit fini, mais comme un lieu de construction, un chantier. Le cinéaste Sergueï Eisenstein, dont la réflexion sur le montage s'étend jusqu'au théâtre, insiste particulièrement sur le fait que « l'art dramatique devient jeu de construction »<sup>309</sup>. Cette dimension se retrouve sur la scène de François Tanguy : il témoigne à plusieurs reprises d'un refus de voir le spectacle, et de manière plus générale son art, se figer. Ainsi, après un an de tournée, François Tanguy intervient lui-même sur la scène du Théâtre Dijon-Bourgogne pour perturber le cours de la représentation. Il surgit, enveloppé dans un grand manteau bleu et masqué par une fausse barbe noire, et tend muettement des tiges de bois surmontées d'épis de blés aux comédiens qui occupent le centre de la scène et profèrent un texte. De façon encore plus intrusive et surprenante, il envoie ces mêmes tiges de par-derrière les panneaux qui encadrent l'espace de jeu. Ce faisant, il réintroduit le mouvement, ramène l'instabilité sur scène et oblige les comédiens à une conscience permanente de ce qui se construit. Pris dans le flux d'ensemble, ces effets ne sont perceptibles que pour celui qui a vu plusieurs fois le spectacle ; pour les autres, ils constituent de nouvelles interférences par rapport à ce qui est dit et participent du mouvement continu de la scène.

S'il y a la perception d'une mémoire du théâtre, le spectateur est la plupart du temps dégagé de toutes croyances ou de tous savoirs supposés, pour reprendre une idée de Louis Dieuzayde<sup>310</sup>. Tous les éléments qui participent à la création du spectacle entrent dans le projet de François Tanguy de faire ressentir le spectateur, de produire des affects. Pour parvenir à ses fins, il s'efforce de lui imposer une

---

<sup>306</sup> David Lescot, « Une syntaxe onirique (sur le Théâtre du Radeau) », *Ritm*, hors-série n°4, cité par Christian Biet et Christophe Triau dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 896.

<sup>307</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 896.

<sup>308</sup> Yannick Butel, « Onzième : conversation sur la montagne ».

<sup>309</sup> Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Montage et collage » in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, p. 75.

<sup>310</sup> Louis Dieuzayde, « De « l'homme aux parties remplaçables » à « l'anti-homme expérimental – Une approche des mutations du montage à partir du travail de l'acteur » in *Le Montage dans les arts aux XXe et XXIe*, p. 26.

autre posture que celle à laquelle l'invite le théâtre traditionnel. En entretenant un mouvement permanent sur le plateau et en jouant de la juxtaposition des différents moyens invoqués sur la scène, l'esthétique de François Tanguy décentre constamment la perception du spectateur, la décale. Ses sens sont sans cesse en éveil, interpellés de toutes parts par des déplacements et des surgissements visuels et sonores. Le spectateur ne peut ainsi plus se contenter de ne s'attacher qu'à un seul élément, qui serait stable et l'aiderait à naviguer dans le spectacle. Forcé de renoncer à un mode d'appréhension purement rationnel de la scène, il devient plus sensible aux images produites qui touchent par leur beauté, plus enclin au rire qui surgit à plusieurs reprises d'une attitude ou d'un geste, et plus réceptif aux réminiscences les plus intimes que la scène fait naître. L'univers artistique extrêmement personnel de François Tanguy sollicite alors un univers tout aussi intime pour chaque spectateur, qui pour combler le manque de discours investit de son être et de ses émotions dans le spectacle. C'est comme si les artistes cherchaient à se saisir, comme Claude Simon, de « tout ce qui peut se passer en un instant, en fait de souvenirs, d'images et d'associations dans un esprit »<sup>311</sup>, et à transmettre une expérience similaire aux spectateurs par le biais de la scène.

---

<sup>311</sup> Cité par Yannick Butel dans « *Onzième* : conversation sur la montagne ».

Reprenant la pensée de Sarah Kane placée à l'orée de ce travail, Claude Régy dit dans *L'Etat d'incertitude* : « L'écriture peut créer des images et transmettre des sensations, et donc être théâtre »<sup>312</sup>. Sa propre démarche ainsi que celle de François Tanguy illustrent chacune à leur façon cette pensée. S'affranchissant des modes traditionnels de transmission d'un texte sur la scène et ne tenant plus compte de son identité générique, tous deux invitent à faire une expérience de l'écriture singulière, entièrement fondée sur le sensible. Que la scène soit totalement vide, créant un espace presque irréel autour d'un unique comédien, ou qu'elle soit au contraire chargée de multiples éléments scénographiques, de lumières, de sons, de langues et de corps différents, le spectateur est mis à l'épreuve d'une nouvelle appréhension de la matière textuelle, tant au niveau perceptif qu'intellectuel.

Dans un premier temps, nous avons essayé de penser, au travers du geste de Claude Régy sur le roman de Tarjei Vesaas, la pratique du fragment métonymique. Du roman ne sont retenues sur scène que quelques pages, formant un tout relativement autonome et permettant de mettre en écho l'ensemble de l'œuvre. Proche de la théâtralisation, cette pratique s'en distingue dans la mesure où elle ne prétend pas à l'exhaustivité, où elle prend davantage de libertés par rapport au roman d'origine. Cela est manifeste dans le choix et la mise en valeur d'épisodes exemplaires, et la mise en évidence d'un tout rendu perceptible sur le mode du manque. La manipulation textuelle est donc centrale dans la construction du spectacle, et en elle se manifeste le geste du metteur en scène. Ce qui distingue également cette pratique de la théâtralisation est la place que tient l'esthétique scénique. La pratique n'étant pas fondée sur une lecture purement dramaturgique du roman, qui rechercherait en lui les moyens de son passage à la scène, le fragment métonymique s'inscrit dans un projet théâtral plus large, qui dépasse ses propres fins. Dans ce cas, il semblerait que le metteur en scène ne soit pas soumis à l'œuvre, simplement animé par un désir de raconter ; il se la réapproprie et l'inscrit dans la continuité de ses recherches scéniques, tout en servant sa lecture. Ainsi, si le texte et son écoute sont bien placés au cœur du projet du metteur en scène, ils sont atteints par un détour, esthétique et perceptif. Cette pratique du fragment métonymique atteint donc un équilibre rare entre la mise en valeur de la matière textuelle et la recherche d'une esthétique scénique poussée, capable de contribuer au renouvellement des cadres de perceptions traditionnels. Dans ce cas, les apports sont réciproques entre roman et théâtre : pour reprendre notre exemple, Claude Régy nourrit son esthétique de l'œuvre de Tarjei Vesaas et sa mise en scène met considérablement en valeur ce roman, dans les conditions extrêmement soignées d'écoute qu'il met en place. On a là une véritable relation entre roman et théâtre, au sens amoureux du terme.

---

<sup>312</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 38.



La pratique que l'on a nommée montage citationnel s'éloigne encore un peu plus de celle de la théâtralisation. De fait, l'écoute et l'identification du matériau textuel elles-mêmes sont remises en jeu dans le cours de la représentation. Au travers de l'exemple d'*Onzième* de François Tanguy, on a donc pu envisager le cas où la matière textuelle est le résultat d'un important travail de lecture, de sélection et de montage en amont du spectacle. La source n'est plus ici singulière mais plurielle, allant à l'encontre de la tradition théâtrale, en particulier de sa propension à raconter une histoire, que ce soit sur le mode dramatique ou épique. Dans ce cas, ce qui importe est moins l'identification du matériau textuel que la perception du geste citationnel du metteur en scène, et la remise en jeu et en écoute des extraits dans un cadre nouveau. Dans cette relation de proximité avec d'autres, les différents extraits choisis révèlent leurs points de convergence et de divergence, amenant le spectateur à entendre autre chose que le propos d'origine de l'auteur. Dans ce cas, le montage citationnel est soumis au discours d'un metteur en scène, qu'il soit politique ou esthétique, et qu'il se manifeste sur le mode de la confrontation idéologique ou dans la production d'affects sensoriels. Le destinataire de cet objet qui porte en chaque recoin la trace de sa fabrication est le spectateur, non pas amené à s'investir sur le mode imaginaire, comme dans le cas du fragment métonymique, mais confronté à la difficulté de reconstruire une logique et un discours volontairement déstructurés sur la scène, et ainsi placé dans une posture plus sensible qu'intellectuelle. Si le traitement accordé au roman semble moins valorisant que dans le cas précédent, il garde une place importante dans le spectacle. En effet, bien que dans cette pratique il soit encore moins question de raconter que dans le fragment métonymique, que l'enjeu soit davantage de multiplier les expériences autour du matériau textuel et que le roman soit considéré au même titre que d'autres textes de nature différente, il est encore présent de façon littérale. Dans l'un et l'autre de ces deux cas exemplaires, le roman se voit donc octroyer une place toute particulière au théâtre, pour ce qu'il est fondamentalement.

Ce qui semble commun aux deux démarches, malgré les nombreuses différences qui sont apparues au cours de leurs analyses respectives, est précisément cette reconnaissance des qualités narratives du roman, et sa capacité à solliciter l'imaginaire du spectateur. Non plus seulement employé pour les histoires et les personnages qu'il peut fournir, non plus adapté, réécrit, dramatisé, il est pris pour ce qu'il est, dans son articulation essentielle entre fond et forme. Bien que n'en soient retenus que des morceaux, des extraits – ou précisément pour cela – il démontre son pouvoir d'immersion dans un univers autonome grâce à quelques pages, voire à quelques lignes, dont la représentation mentale entre en concurrence directe avec l'image scénique, à moins qu'elle ne s'y substitue. De fait, chez Claude Régy comme chez François Tanguy, le texte et la scène, l'écouter et le voir, ne concordent pas pleinement. Bien au contraire, c'est le décalage entre l'image invoquée par le texte et l'image scénique qu'ils exploitent tous deux, chacun à sa manière. Dans cette perspective, on pourrait supposer que le roman est invoqué comme une source de création de nouvelles images et de nouveaux univers au théâtre, plus libres qu'une représentation réaliste ou mimétique, et plus intenses. Dans le cas de Claude

Régy, ces images sont provoquées, déclenchées par la scène mais achevées par le spectateur, pleinement investi dans le processus de création. Dans celui de François Tanguy, c'est toute une part de l'histoire du théâtre qui est invoquée sur la scène par le détour du roman, suivant un mode mémoriel qui affecte la scène et la perception qu'en a le spectateur. Cette hypothèse expliquerait l'attention toute particulière qui est précisément portée à la perception du spectateur, au cœur des problématiques d'une grande partie de la création contemporaine.

Ce recours du théâtre au roman pour exploiter de nouvelles formes d'images, mentales, rejoint l'idée de Mikhaïl Bakhtine selon laquelle le roman est le seul genre littéraire à être plus jeune que l'écriture, à n'avoir pas de forme ancienne orale et à être le seul « adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire la lecture »<sup>313</sup>. Néanmoins, on peut inverser l'idée qu'il partage avec Milan Kundera selon laquelle le roman absorbe tous les genres au cours de son évolution dans l'histoire littéraire, conduisant les autres genres à se *romaniser*, à se libérer de leurs conventions, et constater que la scène se révèle capable d'accueillir toutes les formes de récit. Même le roman le plus inadapté, le moins dramatique qui soit, peut ainsi y trouver sa place, sans même voir ses qualités narratives les plus antithéâtrales modifiées. Ainsi, le théâtre contemporain s'empare du roman, se le réapproprie, et quand il ne révèle pas sa théâtralité cachée, il révèle les pouvoirs incomparables de la lecture. C'est comme si le théâtre, suivant l'exemple du roman dit a-canonique par Mikhaïl Bakhtine, en recherche perpétuelle d'une liberté plus grande, faisait lui aussi l'expérience de cette libération par son biais. Il serait évidemment excessif de voir le roman comme l'avenir du théâtre contemporain, mais on peut néanmoins avancer l'hypothèse qu'il contribue au renouvellement de ses formes et nourrit ses recherches scéniques et esthétiques les plus audacieuses.

A de nombreux égards en effet, ces pratiques s'inscrivent dans la tendance actuelle et permettent d'aborder par cet angle particulier du roman une partie de la création théâtrale contemporaine. Les questions que posent la présence du roman dans le théâtre contemporain sur la place du texte – non acquise mais remise en jeu à chaque spectacle –, sur le rôle prépondérant du spectateur – co-créateur du spectacle par son implication perceptive – et sur la recherche d'esthétiques scéniques nouvelles sont en effet partagées par de nombreux metteurs en scène. Claude Régy et François Tanguy ont en effet tous deux développé des esthétiques extrêmement singulières, immédiatement identifiables, dont les enjeux ne sont ni dramatiques ni épiques, pour reprendre une dichotomie brechtienne, mais perceptifs, sensibles.

Notre tentative de distinguer parmi les différentes pratiques d'adaptation de romans au théâtre trois types particuliers de présences du roman – théâtralisation, fragment métonymique et montage citationnel – s'est chaque fois appuyée sur des exemples précis, explorés jusque dans leurs moindres détails. La généralisation à d'autres cas, semble dans ces conditions difficile, et il va de soi que chaque

---

<sup>313</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 441.

spectacle nécessite de questionner chacun des critères de définition proposés, afin d'approcher au plus près le geste du metteur en scène. Ces distinctions constituent moins des cases délimitées par des frontières nettes dans lesquelles ranger les spectacles que des balises sur un axe entre lesquelles ils se déplacent, voire des positions reliées les unes aux autres qui formeraient une constellation non linéaire. De nombreux types de relations restent donc encore à aborder, à situer les unes par rapport aux autres, à commencer par celui de la réécriture. Dans le contexte contemporain, alors que l'illusion et les qualités dramatiques d'une œuvre ne dominent plus, qu'il ne s'agit plus de raconter une histoire soigneusement composée et d'incarner des personnages devenus mythiques, de nouvelles questions se posent. Ainsi, se demander en quoi consiste le projet d'un metteur en scène qui réécrit une œuvre, quels sont les enjeux profonds de ses suppressions et de ses modifications, et quelle place occupe l'esthétique scénique par rapport au texte sur le plateau, sont autant d'interrogations que suscite par exemple l'adaptation du roman immense et inachevé de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, par Guy Cassiers<sup>314</sup>. De façon encore moins évidente, tenter d'identifier la démarche de Krystian Lupa dans son spectacle *La Cité du rêve*<sup>315</sup>, d'après le roman du dessinateur Alfred Kubin, *L'Autre Côté*, ou enquêter sur les spectacles de Krzysztof Warlikowski ayant recours au roman, invite à poursuivre encore la réflexion sur les relations entre roman et théâtre sur la scène contemporaine.

Notre réflexion ne constitue donc qu'une étape, une amorce de typologie de ce champ extrêmement vaste, qui semble à chaque spectacle gagner un peu plus de la liberté que Mikhaïl Bakhtine considère comme caractéristique du roman. Dans la perspective d'un travail plus vaste sur les différentes formes de présence et d'utilisation des romans dans le théâtre contemporain, il faudrait élargir notre réflexion à l'échelle européenne et l'inscrire dans une durée plus longue, moins immédiatement ancrée dans le théâtre contemporain. En remontant au début du XXe siècle par exemple, on pourrait voir en quoi le rapport au texte romanesque s'est radicalement renouvelé et souligner les effets de persistance, de continuité et de récurrence des relations entre roman et théâtre, au travers de plusieurs pratiques exemplaires. En parallèle d'une typologie des différentes pratiques développées par les metteurs en scène, ce travail nécessiterait également de considérer les types de romans qu'ils choisissent. Chaque roman pose en effet des défis dramatiques et esthétiques différents, sur lesquelles repose en grande partie la qualité du spectacle qui s'en inspire. Dans cette mesure, quelle que soit le geste que ce terme désigne, toutes les adaptations ne se valent pas et toutes ne peuvent être mises sur un même plan. Un tel travail permettrait ainsi à la fois d'envisager la variété des pratiques des metteurs en scène face au roman et de discerner plus précisément le type de roman dont le théâtre contemporain se nourrit pour assurer le renouvellement permanent qui le caractérise.

---

<sup>314</sup> *Marathon Musil : L'Homme sans qualités I, II et III*, trilogie mise en scène par Guy Cassier, adaptée de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, présentée à la Maison de la Culture d'Amiens le 1<sup>er</sup> décembre 2012.

<sup>315</sup> *La Cité de rêve*, mis en scène par Krystian Lupa, d'après *L'Autre Côté* d'Alfred Kubin, présenté au Théâtre de la Ville du 5 au 9 octobre 2012.

## Bibliographie

### Sur *Brume de dieu* de Claude Régy :

- Claude Régy, *metteur en scène déraisonnable*, dossier coordonné par Georges Banu, Pedro Kadivar, Serge Saada, in *Alternatives théâtrales*, n°43, Académie expérimentale des théâtres, 1993.
- Alexandre Barry, *Brume de dieu*, film réalisé à partir du spectacle de Claude Régy, produit par LGM Télévision, 2012.
- Christophe Bident et Jérémie Majorel, « Par-delà la pudeur, le dégoût et la pitié : Régy, Warlikowski », in *Théâtre/Public, Etats de la scène actuelle : 2009-2011*, n°203, mars 2012.
- Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard coll. « Folio essais », 2006.
- Jérémie Majorel, « L'Aboiement – Notes sur *La Barque le soir* de Claude Régy », article publié sur <http://thtr.fr/spip/spip.php?article26> (consulté le 15/11/2012).
- Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle », 2008.
- Sabine Quiriconi, « Faire entendre le texte : recours et retour d'une doxa », in *Théâtre/Public, Une Nouvelle séquence théâtrale européenne*, n°194, sept. 2009.
- Claude Régy, *Brume de dieu* d'après *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, adaptation et mise en scène de Claude Régy, spectacle présenté dans le cadre du Festival d'Automne à la Ménagerie de Verre du 13 décembre 2010 au 29 janvier 2011 et repris au même endroit du 15 septembre au 22 octobre 2011.  
Dossier de presse du spectacle conçu par le Festival d'Automne et disponible dans les archives du site du Festival d'Automne : <http://www.festival-automne.com/claude-regy-spectacle1459.html> (consulté le 19/10/2012).
- Claude Régy, *La Barque le soir*, d'après le roman de Tarjei Vesaas, adaptation et mise en scène de Claude Régy, spectacle présenté dans le cadre du Festival d'Automne aux Ateliers Berthier de l'Odéon – Théâtre de l'Europe du 27 septembre au 3 novembre 2012.  
Dossier de presse du spectacle et dossier pédagogique conçus par le Festival d'Automne et disponibles dans les archives du site du Festival d'Automne : <http://www.festival-automne.com/claude-regy-spectacle1529.html> (consulté le 08/10/2012).
- Claude Régy, *Espaces perdus*, Les Solitaires intempestifs, 1998.
- Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Les Solitaires intempestifs, 1999.

- Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Les Solitaires intempestifs, coll. Du Désavantage du vent, 2007.
- Claude Régy, *La Brûlure du monde*, Les Solitaires intempestifs, 2011.
- Claude Régy, *Dans Le Désordre*, Les Solitaires intempestifs, 2011.

#### Sur *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas :

- Eric Eydoux, *Histoire de la littérature norvégienne*, Presses universitaires de Caen, coll. « Littérature nordique », 2007.
- Tarjei Vesaas, *Le Vent du Nord*, traduction Marthe Metzger, La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1993.
- Tarjei Vesaas, *Palais de glace*, introduction et traduction de Régis Boyer, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Littérature étrangère », 1993.
- Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, préface et traduction de Régis Boyer, Plein Chant, coll. « L'Atelier furtif », 2000.
- Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, préface et traduction de Régis Boyer, José Corti, coll. « Littérature étrangère », 2002.
- *Tarjei Vesaas*, revue *Plein Chant* n°25-26, Juillet-août 1985.

#### Sur le fragment :

- Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, coll. « Champ Essais », 1984.
- Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « Fragment » in *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2010.
- Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, coll. « Blanche », 1969.
- Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, coll. « Blanche », 1980.
- Yves-Jean Harder, « L'Œuvre infinie » in *Une Pensée singulière : hommage à Jean-François Marquet*, sous la direction de Bernard Mabille et Pascal David, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2003.
- Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- Claude Lorin, *L'Inachevé*, Grasset, coll. « Figures », 1984.

- David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie », in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes Théâtrales, coll. « Revue Etudes Théâtrales », 11/2001.

#### Sur la métonymie :

- Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, coll. « Dictionnaires, encyclopédies et atlas », 1997.
- Marc Bonhomme, *Le Discours métonymique*, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 2006.
- Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. « Champs », 1993.
- Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1956.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, tome I, Les Fondations du langage*, Les Editions de Minuit, coll. « Arguments », 1973.
- Georges Kleiber, Catherine Schnedecker, Anne Theissen, *La Relation partie-tout*, Peeters Louvain, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 2006.
- Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, coll. « Langue et langage », 1973.
- Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, 1992.

#### Sur *Onzième* de François Tanguy :

- Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard coll. « Folio essais », 2006.
- Yannick Butel, « *Onzième*, conversation sur la montagne », article publié sur la revue en ligne *L'Insensé* : <http://www.insense-scenes.net/site/?p=article&id=228> (consulté le 07/05/2013).
- Tadeusz Kantor, programme de *La Classe morte*, disponible sur le site du Festival d'Automne : <http://www.festival-automne.com/tadeusz-kantor-spectacle439.html> (consulté le 6/11/2012).
- Paul Celan, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Points, coll. « Points Poésie », 2007.
- Arnaud Maisetti, « *Onzième*, présences communes », article publié dans ses *Carnets* sur <http://thtr.fr/spip/spip.php?article24> (consulté le 20/11/2012).
- Jean-Paul Manganaro, *François Tanguy et le Radeau*, P.O.L., 2008.

- Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le Ré-imaginement du monde – L’art du Théâtre du Radeau », in *La Scène et les images. Les Voies de la création théâtrale*, dir. Béatrice Picon-Vallin, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle », 2001.
- Bruno Tackels, *Ecrivains de plateau : Tome 2, François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- François Tanguy, *Onzième*, spectacle de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, créé au Mans et présenté au Théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d’Automne du 25 novembre au 14 décembre 2011, notamment repris à la Fonderie du Mans du 3 au 13 octobre 2012 et à la salle Jacques Fornier de Dijon du 13 au 17 novembre 2012.  
Dossier de presse du spectacle conçu par le Théâtre de Gennevilliers et disponible dans les archives du site du Théâtre de Gennevilliers : <http://www.theatre2gennevilliers.com/2011-12/fr/programme/73-onzieme.html> (consulté le 11/12/2012).
- François Tanguy, programme du spectacle *Les Cantates*, disponible sur le site du Théâtre du Soleil : <http://www.theatre-du-soleil.fr/invites/th-radeau3.shtml> (consulté le 14/02/2012).

Sur *Les Démons* et *Les Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski :

- Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970.
- Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, tome I, trad. André Markowicz, Acte Sud, coll. « Babel », 1995.
- Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, tome II, trad. André Markowicz, Acte Sud, coll. « Babel », 1995.
- Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, tome III, trad. André Markowicz, Acte Sud, coll. « Babel », 1995.
- Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, tome I, trad. André Markowicz, Acte Sud, coll. « Babel », 2002.
- Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, tome II, trad. André Markowicz, Acte Sud, coll. « Babel », 2002.
- André Markowicz, entretien avec Florence Bernard, annexe 1 de la Thèse de doctorat de Florence Bernard, *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*, sous la direction de Marie-Claude Huber, soutenue publiquement le 28 novembre 2008 à l’université Aix-Marseille.

#### Sur la citation :

- *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, collectif, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Editions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2010.
- Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, coll. « Philosophie générale », 1979.
- Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Seuil, coll. « Poétique », 1986
- Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Seuil, coll. « Points Essais », 1978.
- Hélène Kuntz, « Citation », in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes Théâtrales, coll. « Revue Etudes Théâtrales », 11/2001.
- Bernard Magné, *Pérecollages, 1981-1988*, Presses Universitaires du Mirail Toulouse, coll. « Cahiers de Littérature », 1998.
- Patrice Pavis, « Citation », in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, coll. « Lettres », rééd. 2009.
- Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Le Livre de Poche, coll. « Littérature & Documents », 1980.
- Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire et littérature*, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

#### Sur le montage :

- *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, collectif présenté par Denis Bablet, Centre national de la recherche scientifique, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978.
- Aragon, « La Suite dans les idées », préface aux *Beaux Quartiers*, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Montage et collage », in *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes Théâtrales, coll. « Revue Etudes Théâtrales », 11/2001.
- Christophe Bident et Christophe Triau, « Déliasion, tension, variation : pratiques du montage chez François Tanguy et le Théâtre du Radeau », article à paraître.
- Sylvie Coëllier (dir.), *Le Montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles*, Publication de l'Université de Provence, coll. « Théorie et pratique des arts », 2008.



- Patrice Pavis, « Montage », in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, coll. « Lettres », rééd. 2009.
- Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique Editions, coll. « La Fabrique », 2003.

## Ouvrages généraux :

### Sur l'adaptation et sur le théâtre :

- Didier Bezace, *L'Entêtement amoureux, Propos sur l'adaptation d'un texte littéraire au théâtre*, Théâtre de l'Aquarium, 1994
- Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. « Folio essais » 2006.
- Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1997.
- Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas Editions, coll. « Dictionnaire Bordas », 1995.
- Julie de Faramond, «Du roman à la scène», article publié sur la revue en ligne *Agôn* : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=2590> (consulté le 20/05/2013).
- Han-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, coll. « Lettres », rééd. 2009.
- Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004.
- Michel Pruner, *La Fabrique du théâtre*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup » 2005.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2011.
- Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. L'Aire, coll. « L'aire théâtrale », 1981.
- Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes Théâtrales, coll. « Revue Etudes Théâtrales », 11/2001.
- Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sybille Muller, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.
- Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
- Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, coll. « Le Messager » 1991.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1996.

- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1996.

Sur le roman et les genres littéraires :

- Aristote, *La Poétique*, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990.
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 1990
- Gérard Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Hermann, 1990.
- Nathalie Piégay-Gros, *Le Roman*, Flammarion, coll. « GF corpus », 2005
- Martin Riegel, Jean-Christophe Pella, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadrige Manuels » Edition 4, 2009.
- Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1989
- Virginia Woolf, *L'Art du roman*, trad. Rose Celli, Points, coll. « Points Signatures », 2009.

## Annexes

1. *Brume de dieu*, extrait du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas traduit du néo-norvégien par Régis Boyer, Brochure du spectacle des Ateliers Contemporains, novembre 2010.
2. « Paroles et élaboration sonore » – *Onzième*, François Tanguy et le Théâtre du Radeau.

# Table des matières

Introduction .....	4
1. Le fragment métonymique : <i>Brume de dieu</i> de Claude Régy .....	12
Nature, usage et perception du texte romanesque dans <i>Brume de dieu</i> .....	12
La relation de Claude Régy au texte : inscription des <i>Oiseaux</i> au sein d'une longue carrière....	12
<i>Les Oiseaux</i> sur la scène de Claude Régy : usage de l'extrait romanesque dans <i>Brume de dieu</i> ..	17
L'écriture comme événement sur la scène .....	22
<i>Brume de dieu</i> : le fragment comme pratique théâtrale .....	27
Fragment et fragmentation : du théâtre aux premiers Romantiques allemands.....	27
Impact du geste de fragmentation sur l'extrait : autonomisation, dramatisation et élévation à un niveau symbolique .....	31
L'essentiel inachèvement, ouverture sur l'infini de l'œuvre .....	36
La relation métonymique : la partie pour le tout .....	42
Métonymie ou synecdoque, le choix de la partie .....	42
Le moins pour le plus : les effets produits par la métonymie dans le discours .....	46
Offrir le minimum pour donner à imaginer au maximum .....	52
2. Le montage citationnel : <i>Onzième</i> de François Tanguy .....	58
Place, nature et perception du matériau textuel dans <i>Onzième</i> .....	58
La relation de François Tanguy au texte : le cas particulier d' <i>Onzième</i> .....	59
Nature de la matière textuelle et usage de l'extrait romanesque dans <i>Onzième</i> de François Tanguy .....	63
La recherche d'une perception singulière de la matière textuelle et de la scène .....	68
<i>Onzième</i> : un usage citationnel des textes.....	72
Le geste citationnel de François Tanguy et du Théâtre du Radeau .....	72
La citation au théâtre : comment la désigner ?.....	75
L'esthétique scénique comme écriture.....	78

Le montage, textuel et scénique.....	83
Le geste de François Tanguy : montage ou collage ? .....	83
Montage esthétique, montage symbolique .....	87
Ce que perçoit le spectateur.....	91
Conclusion.....	96
Bibliographie .....	100
Annexes.....	107