

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

4 septembre – 31 décembre | 43^e édition



DOSSIER DE PRESSE CLAUDE RÉGY

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot
Assistant : Maxime Cheung

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01
c.delterme@festival-automne.com
c.willemot@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com



CLAUDE RÉGY

Intérieur de Maurice Maeterlinck

Intérieur de **Maurice Maeterlinck**

Mise en scène, **Claude Régy**

Assistant, Alexandre Barry

Adaptation, Claude Régy

Texte japonais, Yoshiji Yokoyama

Scénographie, Sallahdyn Khatir

Lumière, Rémi Godfroy

Costumes, Sallahdyn Khatir, Mai Ooka

Avec Soichiro Yoshiue, Yoji Izumi, Asuka Fuse, Miki Takii, Tsuyoshi Kijima, Haruyo Suzuki, Kaori Ibii, Mana Yumii, Gentarō Shimofusa, Hiroko Matsuda, Yusuke Oba, Hibiki Sekine

MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS

Mardi 9 au samedi 27 septembre 20h, samedi 15h et 20h, samedi

27 septembre 15h, relâche dimanche

20€ à 30€ // Abonnement 18€ à 22€

Durée : 1h30

Spectacle en japonais surtitré en français

Production Shizuoka Performing Arts Center ; Les Ateliers Contemporains // Coproduction tournée européenne Wiener Festwochen ; Kunstenfestivaldesarts ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Maison de la culture du Japon à Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Institut français // Avec le soutien de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France // Avec le soutien d'agnès b. // Avec le soutien de Van Cleef & Arpels

Spectacle créé le 15 juin 2013 au World Theatre Festival Shizuoka under Mt. Fuji 2013

En partenariat avec France Inter

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

Maison de la Culture du Japon

Aya Soejima

01 44 37 95 22

Ateliers Contemporains / Claude Régy

Nathalie Gasser

06 07 78 06 10

Invité pour présenter *Ode Maritime* au Shizuoka Performing Arts Center, Claude Régy s'est vu proposer de travailler avec un groupe de comédiens japonais. Pour cette collaboration inédite, il a choisi de reprendre *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, pièce qu'il avait déjà mise en scène en 1985. Dans la continuité des territoires en clair-obscur abordés avec *Brume de dieu* ou *La Barque le soir*, son théâtre nous convie aux lisières de la conscience, sur une ligne imperceptible où la représentation s'efface. Un seuil au bord du silence où la vie et la mort, la parole et le mutisme, l'effroi et la grâce se reflètent et s'entremêlent jusqu'à brouiller les certitudes rationnelles. Sur ce seuil, un petit groupe d'individus attend – porteurs d'une nouvelle qui, en un instant, peut tout faire basculer. De l'autre côté – à l'intérieur – une famille vague à ses occupations, inconsciente du drame qui l'environne. La pièce fait vaciller l'équilibre fragile entre chaos du dehors et refuge du dedans. Les doutes, les intuitions des personnages se concentrent en cet instant différé – comme deux extrémités de la conscience qui chercheraient à se toucher. Par un subtil jeu de lumières, Claude Régy inscrit ce silence dans l'espace, le fait infuser dans les mots des comédiens, laissant entrevoir une parole plus essentielle, aux frontières de l'indicible. "On ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes", écrit Maeterlinck. Avec Claude Régy, la scène devient le lieu où sonder cette étendue, la parcourir jusqu'à ses confins.

ENTRETIEN

CLAUDE RÉGY

Après *La Barque le Soir*, qu'est-ce qui vous a poussé à reprendre *Intérieur de Maurice Maeterlinck*, que vous aviez déjà mis en scène en 1985 ?

Claude Régy : En général, je ne reviens pas sur les textes que j'ai déjà mis en scène – je préfère travailler sur des textes nouveaux. Là, c'est la demande du théâtre de Shizuoka qui m'a poussé à le faire. M. Miyagi, son directeur, vient en Europe assez souvent, il avait vu plusieurs de mes spectacles – et pas parmi les plus simples... Il me semble qu'il avait vu les *Psaumes*, *Comme un chant* de David. *Brume de dieu* également. Il avait invité *Ode maritime* au Japon, et c'est pendant que l'on jouait cette pièce qu'il m'a demandé si j'accepterais de faire une création en langue japonaise avec sa troupe. C'est là que j'ai pensé à *Intérieur* – d'instinct je dirais. Mais en y réfléchissant plus avant, je me suis dit que la division qui organise cette pièce – entre une image muette et des acteurs délivrant le texte – pouvait être intéressante à traiter dans ce contexte. Par exemple, parce que cette division entre image et parole est au fondement du *Bunraku* japonais. En même temps, le sujet même d'*Intérieur*, son thème central, est la mort. Et dans tous les *Nô*, la mort est un élément extrêmement présent : l'échange entre le monde des morts et le monde des vivants se fait de manière très fluide. Il n'y a pas de frontière clairement définie entre vie et mort dans ce théâtre. Ce sont ces correspondances, formelles ou thématiques, avec le théâtre japonais qui m'ont amené à faire ce choix.

Cette pièce a donc été conçue au théâtre Daendo à Shizuoka. Est-ce que la version parisienne conservera une trace de ce lieu ?

Claude Régy : Le théâtre Daendo est un lieu à part. Il est situé dans un parc végétal : il y a d'une part des champs de thé, et d'autre part des arbres extraordinaires, au travers desquels on peut voir le Fuji par temps clair... Le Fuji a un don de disparition très particulier... De temps en temps il apparaît dans sa splendeur. Ce théâtre n'est pas un théâtre au sens où on peut l'entendre : c'est une chose ovale qui ne peut contenir que 135 spectateurs – ce qui va dans le sens de mes jauges restreintes... Et en même temps, pour des raisons difficilement explicables, on ne peut y jouer que quatre fois par mois ! J'ai donc beaucoup pensé la pièce en fonction de ce théâtre qui n'en est pas un, qui possède des colonnes – des arbres écorchés de leur écorce... Cela tient plus du temple à vrai dire. En ce sens c'est un lieu de recherche pur – presque un lieu de méditation. Il est étonnant que ce lieu existe, il y en a très peu de semblables dans le monde... Après l'expérience d'*Ode maritime*, j'ai été très heureux de faire une création dans ces conditions très particulières.

Du coup, il restera quelque chose de cette expérience – pas sous la forme d'une imitation du lieu bien entendu... Mais nous avons conservé cet espace vide, et tout n'est traité que par la lumière – elle sépare et permet une communication entre les deux univers représentés dans la pièce. La division n'advient que dans la fragilité de la lumière.

Il y a dans *Intérieur* une citation très belle qui semble la résumer toute entière : « On ne sait pas jusqu'où s'étend l'âme autour des hommes »

Claude Régy : J'entends dans cette citation un hommage au silence : tout n'est pas exprimé, ni exprimable. Ce qui se répand autour des hommes, c'est que la vie ne s'arrête pas à ce qu'on en connaît. Jean-Jacques Rousseau écrivait déjà que « ce que nous voyons n'est qu'une faible part de ce qui est ». Et cette part que nous ne voyons pas, que nous ne connaissons pas, elle agit sur nous. L'écriture est un des moyens de communication – un rapport possible avec cette part invisible qui nous agit. Tarjei Vesaas le montre très bien, Maeterlinck aussi. Il y a une manière d'exprimer l'indicible. C'est le miracle de l'écriture, et c'est ce qui distingue les vrais écrivains de ceux qui ne le sont pas.

Dans « l'étendue » de cette âme dont parle Maeterlinck, on entend presque une indication théâtrale, qui rappelle la manière dont votre théâtre charge l'espace d'une part invisible.

Claude Régy : L'espace, et j'ajouterais : le vide. Il est très important de conserver la part du vide pour que l'espace soit perceptible – de ne pas le surcharger de propositions visuelles et spectaculaires. J'essaie toujours de laisser une place au vide, au silence, et de prendre le temps, afin de changer notre rapport à l'espace et au temps. C'est à partir de ces notions-là que j'essaie de faire un théâtre... qui ne correspond peut-être pas à ce qu'on attend du théâtre en général... Il s'agit d'une recherche au-delà de l'intelligible. A ce propos, pendant mes recherches, j'ai été très frappé des similitudes entre une phrase de Maeterlinck et une phrase d'Artaud – alors que Maeterlinck est antérieur à Artaud. Artaud dit : « Si nous faisons un théâtre, ce n'est pas pour jouer des pièces mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrélévé, se manifeste en une sorte de projection matérielle réelle ». Et en parallèle, cette phrase de Maeterlinck : « Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison et de l'intelligence ».

Pour filer la métaphore japonaise, cela rappelle la danse *butoh*, qui a été fortement influencée par Antonin Artaud dans cette exploration des zones obscures.

Claude Régy : Oui, j'ai d'ailleurs observé que l'on comparait souvent mon travail au *butoh*, de par la réduction des moyens qui se résolvent à la présence de l'acteur sur scène.

Comment s'est déroulé le travail avec cette compagnie japonaise, avec ces acteurs qui n'étaient pas forcément habitués à votre manière de travailler ?

Claude Régy : Nous avons d'abord fait un voyage préliminaire afin de décider de la distribution. J'ai rencontré des acteurs, nous avons fait des essais sur le texte de Maeter-

linck. A partir de là, j'ai construit la distribution. Bien entendu, les habitudes des acteurs sont assez réalistes – emprisonnées dans l'exécution, le fait de faire ce qui est demandé, de pouvoir le reproduire. Ce que j'ai essayé de faire passer, c'est une sorte de maintien de l'improvisation, tout en sachant ce qu'on fait. Il ne s'agit pas de le refaire à l'identique, mais de le réinventer chaque jour, et que dans cette réinvention, il y ait une fragilité. Pas une forme fixe, arrêtée. Il faut que cela reste en mouvement, ouvert à la possibilité d'un renouvellement : provoquer des rêveries nouvelles à partir d'une chose qui semble identique. C'est là-dessus que j'ai beaucoup travaillé avec ces acteurs – qui sont, il faut bien le dire, d'une disponibilité exceptionnelle, et qui ont une grande conscience professionnelle. Le travail a été très agréable – ils ont tout à fait accepté de se défaire de leurs habitudes.

Vous qui donnez une telle importance au texte, aviez-vous déjà eu l'occasion de travailler avec des comédiens dont vous ne partagiez pas la langue ?

Claude Régy : C'est la raison principale pour laquelle je travaille très peu à l'étranger. Effectivement, le travail sur le langage n'est pas possible de la même manière avec une langue que l'on ne parle pas. Il faut avoir de très bons interprètes – ce qui était le cas.

Il me semble que je suis malgré tout parvenu à ce que j'appelle la « sur-articulation » : faire entendre le son des syllabes, faire en sorte que le son soit prioritaire sur le sens. Que la compréhension s'opère par le rythme, la musique. Quand un acteur y parvenait, les autres étaient entraînés dans cette voie... C'est cette manière non-réaliste de traiter le texte que j'essaie d'atteindre.

Du coup, êtes-vous allés jusqu'à vous passer de sur-titrage ?

Claude Régy : Je l'aurais souhaité ! Mais comme en toutes choses, on a habitué les gens à s'accrocher au sens. C'est d'ailleurs relativement récent... je me souviens d'un temps où les spectacles venaient à Paris, au Théâtre des Nations par exemple – et ils étaient présentés sans sur-titrage. Je me souviens d'impressions très fortes reçues en voyant des spectacles que je ne comprenais absolument pas – ce qui corrobore cette idée que l'on comprend bien au-delà de ce qu'on croit comprendre. Mais maintenant, le sur-titrage est devenu une prothèse : quand on en prive le public, il se sent frustré. Il a l'impression de ne rien comprendre. Mais lire les sous-titres, c'est remettre les choses au plan de la compréhension intelligible. J'essaie de jouer avec cette contrainte, et de faire intervenir le sur-titrage à minima, de manière à ce que le spectateur ne reste pas les yeux rivés à l'écran. J'essaie de ne donner que ce qui est essentiel à la compréhension, et de donner quelques exemples de la façon dont c'est écrit.

J'avais fait cela pour *Sarah Kane* à New York – les sur-titres étaient très rares, et les critiques avaient été choqués. Certaines personnes s'étaient même demandé s'il n'y avait pas une panne de la machine ! Trop de spectateurs oblitèrent en eux la faculté à comprendre au-delà des mots. Il est

vrai que je demande un grand effort au public pour qu'il développe cette faculté, mais je suis heureux de constater que même pour des spectacles aussi difficiles que *La Barque le Soir*, cela fonctionne. Beaucoup de gens sont atteints par le spectacle.

Pour revenir à Maeterlinck, Intérieur invente un vrai « dispositif » à l'intérieur du texte : tout est articulé autour d'un vide, tout se passe à l'extérieur, l'intérieur étant une poche de silence.

Claude Régy : Il y a deux univers en fait : deux mondes. Chez moi bien entendu, il n'y a pas de « maison » à proprement parler. La séparation entre les deux mondes est produite uniquement par la lumière. La famille est « à l'intérieur », et en même temps, cette partie est dans l'inconscience de la mort, tandis que ceux qui sont devant la maison, dehors – ceux qui parlent – sont au courant de la mort. Par ce jeu sur l'intérieur/extérieur, Maeterlinck réussit à faire émerger le mélange de l'inconscient et du conscient. C'est une dimension sur laquelle on peut dire que la littérature, et particulièrement des auteurs comme Maeterlinck ou Artaud, ont précédé la psychanalyse : la manifestation conjointe de l'inconscient et du conscient. C'est ce qui fait de cette pièce quelque chose d'assez abstrait. Maeterlinck dit que la famille n'a pas conscience de la nouvelle de la mort, mais des signes de prémonition sont distillés – correspondant peut-être à la connaissance d'un ordre mystérieux, indiquant une porosité entre intérieur et extérieur...

Les personnages situés à l'extérieur ne cessent d'ailleurs de décrire et d'interpréter les signes venus du dedans. D'interpréter leurs faits et gestes comme les signes d'une prémonition...

Claude Régy : Oui, et cela forme une sorte de ballet abstrait : beaucoup d'actions ayant lieu à l'intérieur sont décrites – et ces paroles se traduisent par des gestes. Ce sont d'ailleurs souvent des gestes en direction de l'enfant qui dort – il y a cette symbolique d'un enfant endormi, qui ne se réveille d'ailleurs pas lorsque la morte est apportée – le sommeil jouant ici comme une métaphore de la mort. La dernière parole de la pièce concerne cet enfant qui ne s'est pas réveillé – comme un écho. Il y a toujours en suspens cette indécision, ce refus des séparations tranchées.

Vous parliez d'étirer tout à l'heure, de traiter le temps par l'étirement. Il est vrai que Intérieur est une pièce relativement courte...

Claude Régy : Oui, justement parce qu'il y a beaucoup de silences, beaucoup de vide, beaucoup d'hésitations qu'il faut laisser résonner. Maeterlinck dit « on ne sait pas jusqu'où s'étend l'âme autour des hommes »... on ne sait pas non plus jusqu'où s'étendent les significations profondes de la pièce... Comment les choses nous pénètrent, nous traversent, et nous emmènent au-delà de ce que nous croyons savoir. C'est une pièce où tout se déroule *entre*

les mots. C'est ce « entre » que la mise en scène doit chercher à approcher. A ce propos, je cite toujours une phrase de Nathalie Sarraute que j'ai retrouvée récemment : « les mots servent à libérer une matière silencieuse qui est bien plus vaste que les mots ». Cette matière silencieuse est invisible, et seul le temps peut la faire ressentir.

Dans cette pièce, on passe par toutes les nuances de l'hésitation – l'essentiel des dialogues tournant autour de la question de savoir quand annoncer la nouvelle...

Claude Régy : Oui, il y a cette attente prolongée – quelqu'un dit à un moment que l'on a trop attendu... Plus ils attendent, et plus cela devient difficile... Toute la pièce fonctionne sur l'étirement de cette attente, et donc dans l'étirement du non-savoir. Ceux qui savent ne veulent pas, ou n'arrivent pas à le dire. « Officiellement », les spectateurs restent dans le non-savoir, mais le texte nous renseigne, par une sorte de savoir inconscient.

Finalement, les spectateurs sont dans une position intermédiaire : à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, ne sachant pas – et s'apprêtant à savoir...

Claude Régy : Ils sont en relation avec les deux groupes, oui. Ils voient en même temps ce que c'est de ne pas savoir, et le fardeau qu'il y a à savoir... Là encore, je suis frappé que Freud soit plus jeune de quelques années que Maeterlinck. Il y a pour moi un rapprochement passionnant entre Maeterlinck, Freud, Artaud et Edward Craig – qui est l'inventeur de la « surmarionnette », invention qui a beaucoup intéressé les symbolistes. *Intérieur* fait d'ailleurs partie de la série de trois pièces « pour marionnettes » de Maeterlinck. Mais la surmarionnette de Craig n'était pas une poupée, c'était une autre conception du jeu de l'acteur, et de sa formation. Toute cette époque s'est battue contre une forme de prise de pouvoir par les comédiens – qui mettaient en avant leurs savoir-faire, leur brillance, leur « technique », au détriment de tout le reste. Maeterlinck a écrit très clairement que cette tendance tuait le texte.

Sans compter que cette idée de « surmarionnette » est elle aussi très proche du Bunraku japonais, où des marionnettes sont actionnées par des manipulateurs à vue.

Claude Régy : Absolument. C'est également une des raisons qui m'ont poussé vers *Intérieur*. Dans le *Bunraku*, les manipulateurs arrivent à donner une vie extraordinaire à ces marionnettes... Une chose que j'ai beaucoup répété aux acteurs concernait la possibilité de rêver : se donner la possibilité d'entrer dans un monde onirique. C'est d'ailleurs dit dans le texte... « On dirait que je les vois en rêve »... Avec l'inconscient, survient toujours quelque chose qui appartient au domaine de l'onirique. Il est très important de conserver cette transparence irrepérable du rêve dans le jeu des acteurs.

La procession qui s'approche, chargée du corps, et qu'on ne verra jamais, les personnes qui attendent dans le jardin, et la famille à l'intérieur forment au fond plusieurs plan

de conscience qui cherchent à se rejoindre...

Claude Régy : Oui, on s'arrête juste avant, la procession arrive par un autre chemin. Ils arrivent devant la maison, alors que tout se passe dans le jardin – jardin où les occupants de la maison « ne viennent jamais » - dit le texte, ce qui est tout à fait étrange...

Cela fait partie du rêve, de la construction mentale de Maeterlinck – et c'est très malin de sa part, c'est ce qui permet à la pièce de fonctionner : cette découpe spatiale est son dispositif même. Les fenêtres viennent comme des chemins de lumière, par lesquels on peut percevoir des bribes de la vie – et de la mort en même temps...

Je ne travaille finalement jamais sur autre chose que sur cette « concomitance des contraires ». Je cherche à les mettre en présence – la vie et la mort, l'ombre et la lumière – et à les faire travailler ensemble. Une nouvelle matière émerge peut-être de leur fusion.

Vous allez au fond de plus en plus vers une spiritualisation et une dématérialisation de l'expérience théâtrale ?

Claude Régy : Oui, mais ce n'est pas fait exprès. Ce n'est pas une décision que j'ai prise. Cela s'est fait petit à petit, par le choix des textes et l'évolution du travail.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

CLAUDE RÉGY

Né en 1923.

Adolescent, la lecture de Dostoïevski "agit en lui, comme un coup de hache qui brise une mer gelée". Après des études de sciences politiques, il étudie l'art dramatique auprès de Charles Dullin, puis de Tania Balachova. En 1952, sa première mise en scène est la création en France de *DOÑA ROSITA* de García Lorca.

Très vite, il s'éloigne du réalisme et du naturalisme psychologiques, autant qu'il renonce à la simplification du théâtre dit "politique".

Aux antipodes du divertissement, il choisit de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation, d'autres espaces de vie : des espaces perdus. Ce sont des écritures dramatiques contemporaines — textes qu'il fait découvrir le plus souvent — qui le guident vers des expériences limites où s'effondrent les certitudes sur la nature du réel. Claude Régy a créé en France des pièces de Harold Pinter, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Edward Bond, Peter Handke, Botho Strauss, Maurice Maeterlinck, Gregory Motton, David Harrower, Jon Fosse, Sarah Kane. Il a dirigé Philippe Noiret, Michel Piccoli, Delphine Seyrig, Michel Bouquet, Jean Rochefort, Madeleine Renaud, Pierre Dux, Maria Casarès, Alain Cuny, Pierre Brasseur, Michael Lonsdale, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu, Bulle Ogier, Christine Boisson, Valérie Dréville, Isabelle Huppert... Au-delà du théâtre, qui selon lui ne commence qu'en s'éloignant du spectacle, Claude Régy écrit un long poème, fragile et libre, dans la vastitude et le silence, irradié par le noyau incandescent de l'écriture.

Découvreur d'écritures contemporaines, étrangères et françaises, Claude Régy est un des premiers à avoir mis en scène des œuvres de Marguerite Duras (1960), Nathalie Sarraute (1972), Harold Pinter (1965), James Saunders (1966), Tom Stoppard (1967), Edward Bond (1971), David Storey (1972), Peter Handke (1973), Botho Strauss (1980), Wallace Stevens (1987), Victor Slavkine (1991), Gregory Motton (1992), Charles Reznikoff (1998), Jon Fosse (1999), David Harrower (2000), Arne Lygre (2007). Il a également travaillé à la Comédie Française : *Ivanov* d'Anton Tchekhov en 1985, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre en 1990. Il a mis en scène des opéras : *Passaggio* de Luciano Berio (1985), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1990) au Théâtre du Châtelet, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991) à l'Opéra de Paris-Bastille. En 1995, *Paroles du Sage* (L'Éclésiaste traduit de la Bible par le linguiste Henri Meschonnic). En 1997 *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Puis création de *Holocauste* du poète américain Charles Reznikoff, au Théâtre national de la Colline et en tournée durant toute l'année 1998. Saison 1999/2000, deux créations successives au Théâtre Nanterre-Amandiers : *Quelqu'un va venir* du Norvégien Jon Fosse (Festival d'Automne à Paris) et *Des Couteaux dans les poules* du jeune Écossais David Harrower. Janvier 2001, création de *Melancholia* - théâtre, extraits du roman de Jon Fosse *Melancholia I* (Théâtre national de la Colline à Paris, puis tournée à Caen,

Rennes et Belfort). La même année au KunstenFestival-desArts, création d'une œuvre musicale, *Carnet d'un disparu* de Léos Janacek, d'abord à Bruxelles, puis au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, au Théâtre Nanterre-Amandiers / Théâtre&Musique et au Carré Saint-Vincent d'Orléans. Le dernier texte de Sarah Kane, *4.48 Psychose* est créé en octobre 2002, avec Isabelle Huppert, au Théâtre des Bouffes du Nord, avant de tourner à Caen, Gérone, Genève, Lorient, Lisbonne, Anvers, Lyon, Rennes, Sao Paulo, puis en 2005 à Montpellier, Los Angeles, New York, Montréal, Berlin, Luxembourg et Milan. En octobre 2003, création d'une nouvelle pièce de Jon Fosse, *Variations sur la mort*, au Théâtre national de la Colline. En janvier 2005 création, avec la comédienne Valérie Dréville, de *Comme un chant* de David, 14 psaumes de David traduits par Henri Meschonnic (Théâtre national de Bretagne - Rennes, MC2 - Grenoble, De Singel - Anvers, puis de janvier à mars 2006, Théâtre national de la Colline - Paris et CDN de Normandie-Caen). En septembre 2007 création de *Homme sans but* du jeune écrivain norvégien Arne Lygre, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Ateliers Berthier), puis en tournée : Genève, Lyon, Anvers, Montréal. *Ode maritime* de Fernando Pessoa sera créée en juin 2009 au Théâtre Vidy Lausanne puis au Festival d'Avignon en juillet, et reprise en tournée début 2010, au Théâtre National de Strasbourg puis à Lorient, Paris (Théâtre de la Ville), Toulouse, Montpellier, Villeneuve d'Ascq, Belfort, Grenoble, Reims, au Japon (Festival de Shizuoka, puis Kyoto) et enfin au Portugal (Festival d'Almada - Lisbonne). Il crée à l'automne 2010 *Brume de dieu* à partir du roman de Tarjei Vesaas *Les Oiseaux*, au TNB - Rennes, puis à Paris (Ménagerie de Verre, Festival d'Automne à Paris), Épinal, Vire, Tours, Toulouse, spectacle repris pendant la saison 2011-12 à Paris (Ménagerie de Verre, Festival d'Automne à Paris), Orléans, Cherbourg, Brest, Angers, Aix-en-Provence, Bruxelles et Marseille. En septembre 2012, poursuivant l'exploration de l'œuvre de Tarjei Vesaas, création de *La Barque le soir* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (aux Ateliers Berthier, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris), puis à Toulouse, Reims, Lorient, et Orléans. En juin 2013 il crée à Shizuoka (Japon) *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, en langue japonaise, avec des acteurs japonais du Shizuoka Performing Arts Center (repris dans plusieurs festivals européens en 2014 : Wiener Festwochen, KunstenFestival des Arts Bruxelles, Festival d'Avignon). A l'automne 2013, reprise à Paris (au Centquatre), puis à Aix-en-Provence du spectacle *La Barque le Soir*. Il a publié plusieurs ouvrages : *Espaces perdus* - Plon 1991, réédition Les Solitaires Intempestifs 1998, *L'Ordre des morts* - Les Solitaires Intempestifs 1999 (Prix du Syndicat de la critique 2000 - meilleure publication sur le théâtre), *L'État d'incertitude* - Les Solitaires Intempestifs 2002, *Au-delà des larmes* - Les Solitaires Intempestifs 2007, *La Brûlure du monde* (livre et DVD) - Les Solitaires Intempestifs 2011, *Dans le désordre* - Actes Sud 2011, *La Mort de Tintagiles*, Maurice Maeterlinck / collection « Répliques » -

Babel / Actes Sud 1997.

Dans sa filmographie, il a réalisé : *Nathalie Sarraute - Conversations avec Claude Régy* — La Sept / INA 1989. Plusieurs films lui ont été consacrés : *Mémoire du Théâtre « Claude Régy »* — INA 1997, *Claude Régy - le passeur* — réalisation Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, Abacaris films / La Sept Arte 1997, *Claude Régy, par les abîmes* — réalisation Alexandre Barry, Arte / One time 2003, *Claude Régy, la brûlure du monde* — réalisation Alexandre Barry, Local Films 2005. Le spectacle *Brume de dieu* a été filmé par Alexandre Barry — LGM Production 2012

Claude Régy au Festival d'Automne à Paris :

- 1978 *Elle est là* (Centre Pompidou)
- 1984 *Passaggio* (Théâtre du Châtelet)
- 1985 *Intérieur* (Théâtre Gérard Philipe - CDN)
- 1988 *Le Criminel* (Théâtre de la Bastille)
- 1990 *Le Cerceau* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 1994 *La Terrible Voix de Satan* (Théâtre Gérard Philipe)
- 1999 *Quelqu'un va venir* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
- 2003 *Variations sur la mort*
(La Colline - Théâtre national)
- 2007 *Homme sans but* (Odéon - Théâtre de l'Europe)
- 2010 et 2011
Brume de Dieu (Ménagerie de Verre)
- 2012 et 2013
La Barque le Soir
(Odéon - Théâtre de l'Europe / Atelier Berthier)
(CENTQUATRE)



43^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2014

4 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com