

Loxias

Pour citer cet article :

Elise Van Haesebroeck,
" Claude Régy, un théâtre au bord du silence ",
Loxias, Loxias 33,
mis en ligne le 15 juin 2011.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Claude Régy, un théâtre au bord du silence

Elise Van Haesebroeck

Après plusieurs années passées dans la finance internationale, Elise Van Haesebroeck est aujourd'hui docteur en études théâtrales et enseigne l'histoire et l'esthétique du théâtre à l'Université de Toulouse II. Depuis 2005 elle collabore avec le Groupe Merci en tant que dramaturge et assistante à la mise en scène.

Dans *Comme un chant de David* - créé par Claude Régy en 2005 au Théâtre National de Bretagne à partir de quatorze psaumes de David traduits par Henri Meschonnic - Valérie Dréville est au bord du silence et de l'immobilité alors qu'elle parle et se déplace. Elle évolue dans un espace où il n'y a rien. Au vide scénique délimité par les jeux de lumière répondent la corporéité et la parole de l'interprète qui remplissent les trous. Les mots comblent l'espace, l'ordonnent et lui font acquérir une matérialité aux significations multiples. La comédienne parvient à une contention du corps, de la voix et du souffle - toujours à la lisière du vide. Elle habite un espace de retrait parce que, selon les mots de C. Régy dans *L'Ordre des morts* (78) : « il faut savoir se retirer. C'est dans l'absence, dans le retrait que quelque chose peut naître. Dématérialiser la matière pour qu'il y ait de la place où l'esprit de la matière puisse se voir ».

Régy (Claude), Dréville (Valérie), théâtralité de l'écriture, érotisme, silence, ralenti, partage du sensible, théâtre métaphysique, Artaud, Duras, *Comme un chant de David*



Comme un chant de David, mise en scène de Claude Régy, théâtre de la Colline, Paris, 2005. © Pascal Victor/ArtComArt.

Claude Régy¹ fait entendre une parole spécifique au théâtre, une parole qui casse les liens du réel et déränge la syntaxe familière du naturalisme. Son théâtre est proche de ce que Denis Guénoun nomme « un théâtre des sons, un théâtre de l'ombre. Théâtre de la nuit, de l'éclipse, du moment d'obscurité qui s'oppose aux lumières comme les silences habitent la musique. Moment où par l'oreille aussi, se fait l'épreuve de l'apparaître-là d'un corps – d'un souffle, d'une voix – qui peut en effet, un moment être aveuglement entendu² », un théâtre émancipé de son rapport à l'ocularité comme sensation singulière pour s'ouvrir à l'écoute. C. Régy donne à voir la provenance du visible dans la langue, activité qui s'inscrit dans une expérience de partage du sensible. Son théâtre parvient à montrer le devenir sensible des mots, une démarche proche de celle que préconisait Artaud. Il s'agit pour les deux hommes de retrouver, grâce à l'archaïque, une parole d'avant les mots, d'avant le langage, de faire entendre la pulsion même de l'âme.

*Comme un chant de David*³ a une dimension sensuelle et quasi-érotique. L'érotisme qui émane de la comédienne est lié à l'usage qui est fait du silence. En effet, Valérie Dréville est au bord du silence et de l'immobilité alors qu'elle parle et se déplace. Tout est mesuré, infinitésimal. C. Régy tente de s'approcher de l'illimité du langage à travers une juste répartition du silence et des sons – sons du langage lui-même mais entraînés au-delà du sens, et d'autres sons aussi, inventés, hors du langage. Les *Psaumes* retentissent comme un poème. Or, C. Régy définit la poésie comme une tentative pour « illimiter » le langage⁴. Selon lui, en effet, « le langage n'est pas exact, il est plein d'à-peu-près, d'ambiguïté, de malentendu, de flou, d'ambivalence et c'est là que la poésie se loge. C'est-à-dire dans cet écart qui ouvre les signes⁵ ». Le langage que fait entendre le metteur en scène n'est pas concerné en premier lieu par la signification. C'est un langage qui est lui-même et qui ne signifie qu'en second lieu. Son essence et son existence propres prévalent sur la signification superflue. Dans *Comme un chant de David*, C. Régy ne fait pas entendre le sens des *Psaumes* – d'autant plus qu'ils sont multiples. Il fait entendre un tissu sonore de

¹ Le dernier numéro des *Voies de la création théâtrale* est consacré à Claude Régy (*Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, n° 23, sous la dir. de M.-M. Mervant-Roux, CNRS Editions, Paris, 2008.) Claude Régy a mis en scène des textes de Harold Pinter (*L'Amant* et *La Collection* en 1965, *Le Retour* en 1966, *L'Anniversaire* en 1967), James Saunders (*La Prochaine Fois je vous le chanterai* en 1966), Tom Stoppard (*Rozencrantz et Guildenstern sont morts* en 1967), Edward Bond (*Sauvés* en 1971), David Storey (*Home* en 1971), Peter Handke (*La Chevauchée sur le Lac de Constance* en 1973, *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* en 1978, *Par les villages* en 1983), Botho Strauss (*Trilogie du revoir* en 1981, *Grand et petit* en 1982, *Le Parc* en 1983), Victor Slavkine (*Le Cerceau* en 1990), Gregory Motton (*Chutes* en 1992, *La Terrible Voix de Satan* en 1994), Charles Reznikoff, Jon Fosse, David Harrower et Léos Janacek (*Carnet d'un disparu* en 2001).

² Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*, Marseille, éditions de l'Aube, 1992, pp. 52-53.

³ *Comme un chant de David* met en scène quatorze psaumes de David et a été créée par Claude Régy au théâtre de la Colline en 2005.

⁴ On retrouve cette notion chez Roland Barthes. Cette tentative d'illimiter le langage consiste pour lui en un passage à la loupe du mot qui devient un objet de vision dense et qui suscite en même temps un espace illimité.

⁵ Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 67.

matière imaginaire et émotionnelle qui a des échos en nous et qui se met à recréer une vie. Afin de conserver le degré d'indétermination du mot, il demande à V. Dréville de constamment tenir compte du degré d'irradiation des mots. Il fait entendre ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, c'est-à-dire, selon Artaud, « ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes mais à condition qu'il prolonge leur sens, leur physionomie, mesure leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet⁶ ». Le metteur en scène travaille non pas sur la valeur discursive des mots, qu'Artaud définit comme leur valeur d'élucidation, mais sur leur valeur expansive. Si l'on ne travaille que la valeur discursive des mots c'est que « la parole s'est ossifiée, les mots sont gelés, engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte. Le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne, mais la termine ; il n'est en somme qu'aboutissement⁷ ». Au contraire, la valeur expansive désigne « tout ce qui touche à l'énonciation particulière d'un mot, à la vibration qu'il peut répandre dans l'espace, lui échappe, et tout ce que, de ce fait, il est capable d'ajouter à la pensée⁸ ». Sur le plateau de *Comme un chant de David*, lorsque le verbe se fait chair, V. Dréville apparaît comme cet « excitant d'un ordre érotique⁹ » dont parle C. Régy dans *Espaces perdus*. Ce dernier met en scène une sensualité à la fois confuse, violente et indiscernable : dans l'obscurité, à tâtons, le spectateur est invité à s'approcher au plus près de la comédienne et de l'essence du spectacle.

⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 138.

⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 183.

⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 183.

⁹ Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 68.



Comme un chant de David, Claude Régy, théâtre national de la Colline, Paris, 2005. Valérie Dréville. © Pascal Victor/ArtComArt.

Au tout début de la création, V. Dréville apparaît couchée au centre du carré lumineux. La comédienne, le public et l'espace sont unis par la nuit. Puis, la comédienne commence à décrire, dans le silence, un parcours autour de quelque chose – peut-être l'origine. Elle semble en quête de ce « plus près d'elle-même » qu'évoque C. Régy dans *L'Ordre des morts* : « On peut essayer modestement d'amener les gens – les acteurs – petit à petit, à être au plus près d'eux-mêmes et à émettre des sons à partir de ce plus près d'eux-mêmes en espérant atteindre, au plus près, les autres – les spectateurs – et déplacer ainsi le bruit périphérique dans lequel nous nous mouvons, comme des mutilés en général¹⁰ ». L'origine désigne peut-être aussi « ce point dans l'être où sans doute la parole naît, où l'écriture naît et où probablement la sensibilité du geste prend forme¹¹ ». La comédienne repasse inlassablement sur le même carré, se rapprochant parfois de son centre pour décrire un carré plus petit. Sa parole dessine l'espace. Cette description continue d'un même parcours fait peu à peu pénétrer le spectateur dans l'espace de la parole. Il est, non plus, autour des mots mais bien à l'intérieur d'eux. La parole resserre, enserre, emprisonne. La quête se passe là et maintenant, aucune possibilité de s'évader ni de l'espace, ni de la parole. De plus, *Comme un chant de David* met en scène le passage du corps à l'esprit. Les mots ne sortent pas seulement de la bouche de la comédienne, mais de tout son corps. Ils sont aussi en gestation dans ses pieds, ses

¹⁰Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 15.

¹¹Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 65.

épaules et sa gorge. On sent leur cheminement à travers son corps. La sensation s'accroît lorsque le spectateur voit la comédienne de dos. Ses mots lui parviennent alors en écho comme s'ils émanaient de tout son corps, détachés de la bouche qui les a émis. Le spectateur peut alors mentalement se représenter leur trajectoire. *Comme un chant de David* met également en scène le passage de l'esprit au corps. Pendant la marche, la parole surgit d'un corps pratiquement sans mouvement mais bien vivant puisqu'il avance. Peu à peu, on oublie l'enveloppe charnelle et la voix devient corps. Les mots se font chair. Dans *Comme un chant de David*, l'affirmation du metteur en scène selon laquelle « la parole est du corps¹² » trouve une transposition. Le caractère érotique de la création naît de la fusion entre le corps de la comédienne et les sons qu'elle émet. Les sons et les associations de sons parcourent la chair de la comédienne, la stimulent et lui procurent une certaine jouissance. La stimulation érotique est d'ordre non plus tactile mais sonore. En voulant découvrir l'origine organique et physique des mots – comme une zone érogène –, C. Régy met en scène la jouissance physique de la comédienne dont le corps est traversé par des sons. Cette jouissance se répercute non plus dans le champ cérébral mais dans la chair des spectateurs.

Dans *Homme sans but*¹³, l'objectif de C. Régy est, une fois encore, de faire entendre ce que Marguerite Duras nomme « la voix muette de l'écriture¹⁴ », cette part de non-écrit dans l'écrit, cette part de secret qui est révélée non pas par l'assemblage des mots mais par les rythmes, les sons et les silences. C. Régy met ici en scène la théâtralité de l'écriture. Nous observons une véritable confrontation entre l'écriture et la mise en scène. Le metteur en scène joue des béances syntaxiques inventées par A. Lygre pour faire entendre, non pas une langue, mais comment l'auteur agit sur une langue. Il bâtit ainsi une véritable partition qui souligne les amplitudes, les variations d'intensité, les vides et les pleins de l'écriture de A. Lygre, travaillant le texte comme l'abstraction musicale d'une locution séquencée. En jouant sur les accents, la diction et les timbres de voix, il invente pour chaque personnage un phrasé qui lui est propre.

¹² Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 48.

¹³ *Homme sans but* est un texte de Arne Lygre mis en scène par Claude Régy au théâtre de l'Odéon en 2007.

¹⁴ Marguerite Duras citée par C. Régy, « Dialogue », entretien entre C. Régy et A. Rykner, enregistrement, théâtre Garonne, Toulouse, janvier 2008.



Homme sans but de Arne Lygre, mise en scène de C. Régy, théâtre de l'Odéon, Paris, 2007. Marion Coulon, Jean-Quentin Chatelain et Redjep Mitrovista à la mort de Peter. © Pascal Victor/ArtComArt.

Ce travail est particulièrement saisissant chez Jean-Quentin Châtelain qui étire les syllabes de fin et joue de son timbre de voix si particulier, traînant et magnétique. Sa parole est entre celle de l'homme ivre et le rôle du mourant. La partition vocale des comédiens est sous-tendue par la bande-son créée par Philippe Cachia. Tout au long de la création, on entend, au lointain, soit une note tenue – comme dans le dernier acte –, soit des sons enregistrés à la fois évanescents et stridents, tels que des bruits de machines industrielles – des rotatives, des presses –, de trains, de ferraille, de souffles rapides ou de halètements. Le spectateur perçoit d'autant mieux ces partitions vocales que, entre leurs répliques, les comédiens jouent des silences. Afin de faire entendre cette voix muette de l'écriture, les comédiens ne doivent pas adopter un phrasé naturel. Le metteur en scène fait ici à nouveau la démonstration que la théâtralité de l'écriture suffit au théâtre : « Rien qu'un mot sur une page et il y a théâtre¹⁵ » écrit S. Kane dans *4.48 Psychose*. Grâce à l'utilisation du silence et du ralenti, il introduit du décalage entre les paroles des personnages et leurs états émotionnels. En effet, quelle que soit la nature de leurs paroles – tragiques, violentes, douces – et, par là-même, de leur état émotionnel, les personnages se déplacent et effectuent chacun de leurs mouvements dans un rythme ralenti. Leurs gestes sont précis, chirurgicaux, parfois même à la limite de l'imperceptible. Le décalage entre l'état émotionnel indiqué par la parole et la nature du mouvement est une manière de transposer le simulacre des relations entre les personnages. De plus, les acteurs sont parfois dans un état de non-jeu. Cet état fait partie du vocabulaire de travail de C. Régy, vocabulaire dont il a commencé l'expérimentation dès la mise en scène de *L'Amante anglaise* de M. Duras en 1968. À l'occasion de cette création, M. Duras avait d'ailleurs affirmé que « le jeu de l'acteur tue l'écriture¹⁶ ». Dans *Homme*

¹⁵ Sarah Kane citée par Claude Régy in *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 77.

¹⁶ Marguerite Duras citée par Claude Régy, « Dialogue », entretien entre C. Régy et A. Rykner, enregistrement, théâtre Garonne, Toulouse, janvier 2008. Lors de la création de *La Vie matérielle*, Marguerite Duras a également affirmé que le jeu de l'acteur tuait l'écriture.

sans but, le ralenti et l'immobilité des corps soulignent la virtualité de la réalité dans laquelle les personnages évoluent : en dehors des relations motivées par l'argent, il n'existe entre eux aucune relation de chair, de désir, aucune rencontre, aucun contact. Tout se réduit au simulacre de la parole. Le ralenti et le silence sont au service du propos de A. Lygre puisqu'ils mettent en scène un monde virtuel vidé de toute humanité, comme vidé de sa chair. En ce sens, il y a correspondance entre l'écriture de A. Lygre et le point de vue de C. Régy. Si l'auteur est l'inventeur d'une poésie sans phrase, le metteur en scène est, quant à lui, l'inventeur d'une poésie faite de longs silences et de notes étranges émises par des voix qui ne sont pas celles du quotidien.

Le théâtre *régyen* est une réinvention continuelle du pouvoir du langage et de celui du silence qui vient trouver le langage. Un silence devenu langage. C. Régy donne à entendre une langue exigeante qui tient compte des différents sens possibles de chaque mot. La volonté se s'approcher de l'illimité du langage conduit le metteur en scène à bâtir une métaphysique de la parole qui, par le travail sur le silence et les sons notamment, amène le public à un état quasi-hypnotique qui limite le caractère politique de la création. Le metteur en scène œuvre donc à faire sentir le devenir sensible des mots, à faire entendre cette parole d'avant les mots et d'avant le langage. Cette démarche révèle une volonté politique forte, celle de restituer au langage sa profondeur en le libérant de la tyrannie de l'information. C. Régy libère le langage de la logique informationnelle et communicationnelle afin que la parole poétique puisse à nouveau être entendue. Cependant, si sa volonté est d'ordre politique, le spectateur perçoit ce silence et cette parole d'avant les mots et d'avant le langage comme une parole d'ordre métaphysique.

Claude Régy fait ses débuts en 1952 avec la mise en scène de *Dona Rosita* de Garcia Lorca. Très rapidement, il s'éloigne à la fois du réalisme, du naturalisme psychologique et du théâtre ouvertement politique et militant. Aux antipodes du divertissement, il choisit de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation. Découvreur d'écritures contemporaines françaises et étrangères, il est le premier à avoir mis en scène des œuvres de Marguerite Duras (*Les Viaducs de la Seine-et-Oise* en 1963, *L'Amante anglaise* en 1968, *L'Eden Cinéma* en 1977 et *Le Navire-Night* en 1979) mais aussi de Nathalie Sarraute (*Isma* en 1973, *C'est beau* en 1975 et *Elle est là* en 1980) – Jean-Louis Barrault avait cependant créé *Le Silence* et *Le Mensonge* en 1967. Régy a également mis en scène *Ivanov* d'Anton Tchekhov (1985) et *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (1990) à la Comédie Française et monté des opéras comme *Passaggio* de Luciano Berio (1985), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1990) et *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991). Il a mis en scène *Paroles du Sage* à partir de *L'Ecclésiaste* retraduit de la Bible par le linguiste et poète Henri Meschonnic (1995), *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (1997), *Holocauste* du poète américain Charles Reznikoff (1999), *Quelqu'un va venir* du Norvégien Jon Fosse (2000), *Des Couteaux dans les poules* du jeune Ecossais David Harrower (2000), *Melancholia-théâtre* à partir du roman de Jon Fosse *Melancholia I* (2001), *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2002), *Variations sur la mort* de Jon Fosse (2003), *Comme un chant de David*, créé en 2005 au Théâtre National de Bretagne à partir de quatorze psaumes de David traduits par

Henri Meschonnic, *Homme sans but* de Arne Lygre, créé en 2007 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et *Ode maritime* de Fernando Pessoa (2010).