

## Claude Régy : garder le secret du livre

*L'Art du théâtre*, n° 6, hiver 1986 – printemps 1987

Marie-Claire Pasquier

### Mettre en branle l'imaginaire

La pratique de la mise en scène pour Claude Régy, ce n'est pas uniquement sur le plateau que ça se passe. C'est un travail incessant, invisible, une sorte de ressassement continu qui passe beaucoup par des lectures de textes (pas forcément dramatiques), par une écoute intérieure constante, par une attention scrupuleuse au mot-à-mot de ce qu'il lit, en particulier des textes traduits, comme s'il cherchait à travers eux un original incompréhensible et vrai. La représentation, la théâtralité, la mise en scène au sens d'une intervention autoritaire, il s'en méfie comme d'une interruption de ce flux perpétuel qui circule entre des contradictions non résolues, ou de ces prolongements à l'infini dans nos consciences de l'ébranlement produit par un mot, un geste, un silence, une image. Son travail à lui tel qu'il le conçoit, ce n'est pas, au fil des années, de construire, de diriger, de prescrire, c'est plutôt de *ne pas* entraver, de *ne pas* faire obstacle : « Il ne faut rien faire sur la scène qui entrave en quoi que ce soit la liberté fantasmatique du spectateur, il ne faut faire que des mises en route, des suggestions, des choses qui puissent agir comme des excitants pour ces fantasmes, et laisser libre la direction où ils s'orientent » (à propos du *Navire Night*). « Ce que j'essaie de mettre en œuvre comme principe de mise en scène, c'est de *ne pas mettre en scène* ; que ce soit plutôt une espèce de travail d'accouchement : laisser passer, ouvrir les parois pour que puisse librement s'écouler ce qui vient de loin dans l'inconscient de l'auteur, l'inconscient des acteurs, et que comme ça, toujours sans barrières, ça atteigne l'inconscient des spectateurs. Mon travail, c'est d'organiser des décontractions suffisamment profondes et accomplies pour que toute paroi puisse s'ouvrir au maximum, pour que l'inconscient et le fantasme puissent circuler dans cet espace qui est un espace unique, scène et salle ». Application pratique de cette conception de la scène et de la salle comme lieu unique : dans *La Mère*, de Witkiewicz, le décor scénique prolongeait le

décor de la salle du théâtre Récamier. Dans *Le Navire Night*, la scène avançait dans la salle, dont on n'avait conservé que les premiers rangs d'orchestre. Dans *Le Mort*, de Bataille, c'étaient les spectateurs qui étaient sur scène. Régy n'aime pas le terme « décor » : « 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. »

\*

« Tous les objets sont tellement à leur place qu'il est difficile d'imaginer qu'ils puissent être ailleurs ; ils ne pourraient supporter d'être déplacés si légèrement que ce soit. Tout semble s'équilibrer, non seulement les objets, mais aussi les écarts et les intervalles ». (Peter Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance*)

\*

À force d'ébranler les murs protecteurs que nous construisons sans cesse, Claude Régy espère mettre à nu notre vulnérabilité : la sienne, celle des comédiens, celle des spectateurs, dans une sorte de conscience commune, ouverte, fluide.

\*

« Ce qui est béni par les dieux, c'est la volonté d'être vulnérable. » (Carson McCullers)

\*

Régy fait le détour par la fable, le fabuleux, le passé mythique de l'humanité, par ces vibrations secrètes qui nous parviennent à la fois de l'inconscient et du cosmos. Se constituent dans ce qu'il appelle volontiers « l'espace mental » un certain nombre de repères culturels, d'images ou de récits qui nourrissent l'esprit et qui font que le travail avec les comédiens en vue d'un spectacle sera différent, irrigué par tout ce matériau venu d'ailleurs : les Contes de Grimm, les Indiens de Lévi-Strauss, une clinique psychiatrique, des aphasiques en rééducation, Freud (mais pas les psychanalystes), Eurydice et Orphée, Murnau et le cinéma muet, Mizoguchi. Grands-mères travesties, dénicheurs d'oiseaux, petits garçons transformés en arbres, jeunes filles en blanc, fornications fantastiques d'une rive à l'autre du fleuve, sorcières de *Macbeth*, tout cela passe, escorte la mémoire, laisse sa trace, hante la scène. Tout cela ne cesse de s'approfondir, de se propager en ondes concentriques, de s'obscurcir, de s'éclairer, de se laisser troubler par des échos, des réverbérations. Les sens se mêlent, se répondent, surgissent et disparaissent. Ce qu'on voit, finalement, dans une représentation, c'est une élaboration dont le metteur en scène lui-même ne saurait rendre compte à moins de raconter

comment il s'est laissé rêver par des matériaux inouïs, terrifiants, fascinants, convergents et contradictoires. Ce qui agit, souterrainement, sur le metteur en scène, les acteurs, les spectateurs, ce sont les grands mythes enfouis dans notre mémoire immémoriale, c'est la mort dans la vie, c'est ce que la folie révèle mieux que la prudente raison quotidienne. Régy est extraordinairement réceptif à ces appels, à ces coïncidences de culture à culture.

### Crime, sacrifice, folie

« Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. » (Artaud)

\*

« L'état quasi fossile de notre mémoire est attesté par nos meurtriers et par ceux qui lisent tous les détails d'un crime avec un intérêt ardent et passionné... C'est seulement à la faveur de pareils moyens extrêmes que l'homme ordinaire parvient à se rappeler quelque chose d'ancien ; non qu'il se le rappelle vraiment, mais le crime lui-même est la porte d'une accumulation, un moyen de mettre la main sur le frémissement d'un passé qui est encore en train de vibrer ». (Djuna Barnes, *Le Bois de la nuit*)

### Deuil, fantômes

« ...Il nous faut recueillir le texte comme une survivance, comme une trouvaille originale, comme un vestige... » (Botho Strauss)

« Tout ça va très bien avec cette idée que nous sommes des cimetières vivants, et que ce qu'on représente sur la scène ne doit pas du tout être l'essentiel. L'essentiel vient d'ailleurs, à travers l'auteur, à travers les acteurs et les spectateurs qui sont finalement peut-être à l'origine de l'histoire et en train de la faire, eux. Il faut supprimer toutes ces « douteuses médiations », comme dit Botho Strauss, qui rapetissent la dimension à un présent, alors qu'on peut être à la fois là et dans un ailleurs... »

\*

« Prenez garde ; on ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes... » (Maeterlinck, *Intérieur*)

## « Des espèces de phrases qui circulent entre des personnes »

Dans le décloisonnement généralisé qu'il *pratique*, Régy ne sépare pas sa réflexion de sa *pratique*, les thèmes qui l'obsèdent de sa façon d'aborder ou de résoudre les problèmes techniques de mise en scène. Quand il parle aux comédiens, c'est comme quand il parle aux journalistes, ou aux traducteurs, tout passe en vrac, du fond d'une exigence qu'on pourrait presque dire spirituelle. Tout sert. Ainsi cette idée empruntée à *Macbeth* de deux personnages en un, qui est aussi l'idée non seulement d'une action mais d'une parole qui circule entre plusieurs personnages ; il l'utilisera pour *Le Navire Night* de Marguerite Duras, et pour *Isma*, *C'est beau, Elle est là*, de Nathalie Sarraute. « Ça n'a rien à voir avec des dialogues entre les acteurs, ce sont plutôt *des espèces de phrases qui circulent entre les personnes*. » La formule rend bien compte de cette impersonnalité qu'il recherche, aux antipodes de la construction psychologique du personnage.

C'est vrai aussi de son travail sur Peter Handke : « ... Et dans cet étrange vide, des énergies violentes, des flux sexuels, des rapports de puissance, de domination, des jeux sont libérés, circulent, se déplacent d'une personne à l'autre » (à propos de *La Chevauchée sur le lac de Constance*). On remarque que Régy préfère au terme de personnage celui de *personne*. Ce seul détail influence en profondeur ces « personnes » que sont les comédiens lorsqu'ils travaillent avec Régy (il faudrait trouver pour les désigner un autre terme que comédien, ou même acteur ; *medium* serait sans doute celui que Régy accepterait le plus volontiers). À propos de la pièce de Handke *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition*, il dit : « Davantage qu'un décor et davantage que des *personnages* à qui il arriverait une *histoire*, il faut montrer les ligues de force, les courants, les poussées qui se rassemblent en masse et qui demandent à sortir. »

## « Désengager les significations »

De même que le « rôle » cesse de coller à un « personnage », le *sens* (d'une réplique, d'une scène, d'une pièce) cesse d'être imposé par l'« interprétation » du metteur en scène. On ne peut même pas dire, dans une telle optique, que le sens doit rester flottant, car ce *doit* serait déjà quelque chose d'imposé. Est constant chez Régy le refus de l'univocité : « On sait qu'il peut y avoir d'autres significations ; des zones d'ombre qu'il est nécessaire de maintenir. Le metteur en scène ne doit pas intervenir pour proposer une explication univoque » (à propos

de *Grand et Petit*, de Botho Strauss). Ne parlons même pas d'imposer : « proposer » une explication, c'est encore trop, Régis laisse coexister les contraires : horreur et fascination, vérité et mensonge, bonheur et malheur. Il travaille le plus volontiers avec des auteurs qui ont dans leur écriture ce sens de l'ambivalence, de l'ambiguïté. Ainsi le Pinter des débuts, Duras, Sarraute : ainsi, avec *Intérieur*, Maeterlinck, lui qui sait, avec profondeur, détecter le côté tragique du bonheur : « Je puis respirer avec moins d'inquiétude puisque je ne suis plus heureuse », dit l'une de ses héroïnes. Ainsi Peter Handke : « Un auteur comme Peter Handke arrive à mettre des phrases contradictoires côte à côte de manière à ce que le public ne soit pas du tout orienté par le sens d'une phrase, et qu'il reçoive immédiatement le sens contraire comme égal et tout aussi valable. Dans *La Chevauchée* par exemple, il y a des phrases du genre : « Un homme est assis sur un canapé et il a la tête penchée vers le sol, est-ce qu'il est triste ? » La réplique d'après dit : « Non, ne peut-il simplement être assis sur un canapé et regarder le sol ? » C'est une phrase qui n'a l'air de rien, mais c'est extrêmement important, car sur un geste, sur une mimique ou sur une image représentée, le public a tendance à faire appel aussitôt, par un travail électronique du cerveau, à toute une série de schémas déjà vus, déjà connus, déjà répertoriés, et à plaquer ces schémas sur la représentation ».

\*

« Quelqu'un cherche une paire de chaussures, trouve la première chaussure, continue à chercher : chaque fois qu'il voit la première chaussure, il croit avoir trouvé la seconde. » (Peter Handke, « Notes sur *La Chevauchée* »).

\*

« Si un choix est fait par le ton de l'acteur, s'il *fait passer* tel sentiment ou telle intention dans une réplique, cela et rien d'autre, c'est quelque chose d'imposé. À partir du moment où l'on veut que tout puisse passer : le texte, le sous-texte, les sens contradictoires, et l'idée qu'on dit souvent le contraire de ce qu'on veut dire, que ce qu'on veut peut-être faire passer, c'est exactement l'inverse de ce qui est dit, alors il faut faire un tout autre travail. Il faut arriver à des tons ouverts, à des tons neutres — dont certains accuseront la monotonie. »

## Temps, tempo

« Le temps, c'est cette vibration qui vous aide à traverser ce maudit siècle et c'est aussi la voûte de lumière de la survivance. Seuls les gens sans regard croient que c'est une image. »  
(Peter Handke, *Par les villages*)

\*

« Une tendre lenteur est le tempo de ce discours. » (Nietzsche, *Ecce Homo*, en exergue à *Par les villages*)

\*

Ce qui est très beau dans la lenteur, c'est l'expérience concrète, physique presque, du ralentissement. C'est comme si l'on changeait d'échelle, comme si l'on *voyait* travailler les cellules nerveuses du cerveau, comme si l'on *entendait* les pulsations du sang. Le ralentissement sert d'amplificateur ; Régy recherche ces effets de grossissement : « Une espèce de passage à la loupe du mot, qui devient un objet de vision et qui suscite en même temps un espace illimité. » Il y a là une expérience comparable à celle que procurent certaines drogues peut-être, il y a un univers qui s'ouvre. C'est une exploration en profondeur où l'on avance d'étonnement en étonnement avec une attention comme suspendue, comme décrochée des petites aspérités du quotidien. Mais c'est une question de dosage, et sur cet être collectif extrêmement instable qu'est une salle, cela « prend » ou cela ne prend pas. Un exemple de ralentissement magique, c'était *Intérieur*, à cause d'un texte d'une grande profondeur et d'une apparente limpidité, à cause aussi de sa relative brièveté : Régy pouvait demander à son public de partager une expérience spirituelle intense sur une durée qui lui permettait de rester bien disposé. Pour *Par les villages*, et ensuite pour *Le Parc*, l'effort demandé fut souvent jugé démesuré. Cournot fut tout sauf bien disposé. À propos de *Par les villages*, il écrit : « Mais la lenteur imposée par Régy est parfois si lente qu'elle n'est plus tendre, qu'il s'installe sur la scène un vide glacial, sinistre, qui risque de déterminer, chez le spectateur, une douleur ». « Sinistre », c'est de la méchanceté journalistique, on ne s'y attardera pas. Mais « imposée » pose un problème : au moment même où Régy veut lâcher prise, libérer les fantasmes, n'est-il pas vrai qu'il tire sur les rênes, qu'il a dans la tête le déroulement d'un spectacle à la seconde près ? N'est-il pas vrai que seule une certaine forme de rigueur pouvant aller jusqu'à l'austérité, voire l'aridité, permet de faire entendre toutes les résonances possibles contenues dans le texte ? Que devient, dans ce système contraint, le rôle

du mot dans la phrase, dans « ces espèces de phrases qui circulent » ? Quand la phrase se fait interminable, la syntaxe n'a-t-elle pas tendance à se distendre, laissant vagabonder, dans une presque totale autonomie, les petits sens partiels, les associations portées par chaque mot ? Et sera-ce alors chacun pour soi, dans un rêve éveillé, ou bien est-ce le « corps verbal », cette unité organique portée par le médium qu'est l'acteur, qui s'impose malgré tout comme une certaine forme d'évidence ambiguë ? Quant à « douleur », il faut y réfléchir aussi. Dans la perspective ascétique où Régy se place, que serait une jouissance où elle n'aurait pas sa place ?

## Présence

L'enfant jouant avec ses petits soldats dit : « Ils ne me voient pas, je n'existe pas. » Et quand on lui demande pourquoi, il répond : « C'est moi le metteur en scène ». Le metteur en scène est bien celui qu'on ne voit pas, qu'on n'entend pas, qui n'existe pas. Il est le grand absent, la représentation ne peut avoir lieu et créer un monde imaginaire que s'il s'efface, à la différence du chef d'orchestre qui témoigne, par sa silhouette découpée entre ombre et lumière, du fait qu'il « dirige ».

Claude Régy est présent dans la salle, toujours, à toutes les représentations. Il ne « dirige » pas, il vit intensément — du point de vue du spectateur et non, comme d'autres, du point de vue de la technique — chaque moment du spectacle. Ce magnétisme qui est celui de la présence des comédiens dans un lieu qu'ils partagent, dans la concentration, l'intériorité, l'attention aux mots du texte, aux intervalles entre les mots, à l'avant et à l'après du texte, ce magnétisme passe aussi par l'attention de Régy, sa présence, sa concentration. Pensons aux acteurs japonais qui se recueillent devant un miroir, hors scène, avant de mettre devant leur visage un masque qui rendra ce visage invisible. C'est un paradoxe du même ordre. On ne peut pas mettre un masque sur un visage distrait ou inerte, non préparé ; la concentration du visage va en quelque sorte irradier à travers le masque et affecter sa puissance expressive. C'est impossible mais c'est comme ça, c'est comme le toucher au piano. La présence de Régy n'est pas visible, les comédiens ne le regardent pas, les spectateurs non plus, et pourtant elle est sensible et sensibilisante, le lieu mental commun est habité au lieu d'être désaffecté, au lieu d'être livré à l'entropie, à la diction mécanique, aux coquetteries. S'il y a trois présences — les acteurs sur scène, le public, et Régy — ça circule sans fin.

## SOURCES

Ma source principale a été une série d'entretiens enregistrés avec Claude Régy, au moment du *Navire Night*, en vue d'un livre qui, comme il arrive, n'a pas vu le jour. J'ai aussi utilisé :

- *Théâtre/ public*, n° 66, "Le retour des comédiens" (entretien avec G.-A. Goldschmidt).
- *L'Avant-scène théâtre*, n° 776 (spécial Festival d'automne 1985).
- Le programme de *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* (« Notes de mise en scène »).
- *Le Monde* 11-11-82 (Colette Godard sur *Grand et Petit*).
- *Le Monde* 29-11-83 (Michel Cournot sur *Par les villages*).