

## Des erreurs fécondes

*Théâtre/public*, n°141, « Echouer », novembre 1997

Entretien avec Claude Régy  
Propos recueillis par Marie-Claire Pasquier

« Je crois à la perte »

Claude Régy : un des hommes les plus respectés de la profession. Entre les créations et les reprises, plus de soixante mises en scène au fil des années, depuis la toute première, au Théâtre des Noctambules, en 1952 : *Dona Rosita*, de Lorca, avec une belle distribution, Pascale de Boysson, Silvia Monfort, Philippe Noiret, Clotilde Joanno. Jusqu'à *Holocauste* à la Colline, texte presque irrespirable de Charles Reznikoff, dit par un jeune homme que le public ne connaît pas encore, Yann Boudaud : une voix, une silhouette qui se déplace lentement dans la pénombre, devant soixante-dix présents — on ose à peine dire spectateurs. Une raréfaction progressive de l'anecdotique, du spectaculaire, du déclamatoire, du brio même, de tout ce qu'il peut y avoir de mondain ou de frivole dans ce que résume bien l'expression « aller au théâtre ». Claude Régy, serait-on tenté de dire, est entré en théâtre comme d'autres, en d'autres temps, ont pu choisir d'entrer à la Trappe : à la recherche du silence et de l'absolu. Tous les spectateurs ne sont pas prêts à le suivre jusque-là. Régy les dérange. Et c'est bien ce qu'il veut.

S'il choisit cette voie austère, s'il choisit de travailler pour des petites jauges, et de ne donner qu'une cinquantaine de représentations par an, on sait bien que ce n'est pas par impuissance. Le succès, dont il dit avec gentillesse, sans vouloir le condamner trop catégoriquement, que « ce n'est pas bon signe », il sait comment cela se fabrique. Il l'a même pratiqué dans les années 60, à l'époque des Pinter et du Théâtre Antoine, et aujourd'hui cela ne l'intéresse pas, mais alors pas du tout. Il fonctionne beaucoup par refus : refus du déjà vu, déjà connu, déjà fait. Refus de refaire ce qu'on sait faire, de redire ce qui a été dit. Ce qui « marche », c'est ce qui imite des modèles, ce qui répond à une attente, et donc c'est déjà

mort. Il dit qu'il va à l'envers du parcours habituel : de plus en plus vers l'expérimentation. Et c'est logique, puisqu'il refuse de s'appuyer sur son expérience comme sur un acquis, un savoir-faire. Il ne serait pas loin de penser, comme Melville jadis, que l'homme n'est grand que dans l'échec, et par l'échec.

« Dans le succès, il y a l'échec atroce du succès, justement »

« C'est l'enfermement dans la réussite, dans le recopiage de méthodes éprouvées, la répétition des règles qui ont organisé ce succès. Il y a une partie du métier qui fonctionne comme ça, il faut remplir les salles, on est poussé à cela par le mythe de la rentabilité, qui est une autre absurdité gigantesque. La vertu du théâtre n'est pas d'être rentable. On ne peut pas faire de l'art un objet de rentabilité. Dès qu'on se met à monter du dicible, du pensable et du visible, ça n'en vaut pas la peine, ça n'a plus rien à voir avec la création artistique. Tout ce qui répète du connu, même si cela a un immense succès, ne sert absolument à rien, c'est nul et non avenu.

C'est vrai en musique aussi — regardez Varèse qui, avec la création de *Désertis*, en 1954, se faisait jeter aux orties. Ce qui fait bouger l'art commence par être décrié. La société elle-même bouge, l'art est le reflet de ce mouvement vivant. Rester immobile alors que la société bouge, pour quelqu'un qui se dit artiste, c'est vraiment un comble, et pourtant, c'est ce qui se passe. La jeunesse elle-même peut se montrer étrangement conventionnelle, peu aventureuse, elle peut se laisser contaminer par l'académisme. Au Conservatoire, j'ai vu arriver des garçons de province, ils n'avaient jamais vu de théâtre de boulevard : eh bien, ils avaient le “ ton boulevard “. Certains metteurs en scène d'aujourd'hui, débordants de jeunesse et d'énergie, sont des garçons passionnés, passionnants, ils sont l'exemple même de la réussite : eh bien, il n'y a rien de nouveau dans ce qu'ils font. Ils font du vieux théâtre. Et ça marche très bien.

L'échec, c'est une notion très imprécise, très relative. Appeler « succès » ce qui marche et « échec » ce qui ne marche pas, c'est être victime des apparences. En fait, ce serait plutôt le contraire. Ce qui marche n'a aucun écho par la suite, c'est enterré avec la dernière représentation. Jean-Marie Serreau le pensait et le disait lui aussi. Un grand succès correspond au « consensus », à l'attente de la vaste majorité des gens. C'est ce qui se passe si on travaille dans le déjà-admis.

Or ce qui est important, c'est de dépasser l'instant de la représentation, du succès, justement. Les choses agissent très au-delà du temps où elles ont lieu, elles agissent à notre insu, c'est comme un fleuve souterrain, il y a une matière fluctuante qui s'échappe des œuvres, au théâtre comme en littérature, ou en peinture. Et c'est complètement Indépendant des échecs et des succès. L'acte théâtral vit dans le souvenir, avec toutes les transformations, les déformations que cela comporte. Il vit dans les reprises, dans les nouvelles traductions, dans tout ce qui est rejoué ailleurs, dans des langues différentes.

L'important, c'est que ce qu'on fait ne soit pas indifférent. C'est de ne pas continuer à répéter du déjà-connu. Il faut chercher à déranger les choses en place, à créer des espaces où quelque chose puisse être découvert, quelque chose qui transforme les gens, qui leur fasse percevoir une vérité d'eux-mêmes, aussi bien. Au fur et à mesure qu'on avance, on comprend mieux qu'on avait cru comprendre, mais qu'on ne comprend pas vraiment, qu'il y a autre chose à chercher, en dehors des territoires explorés. Ce que je me donne comme liberté, c'est d'explorer au-delà de ce qu'on peut savoir. Comprendre avec son corps. Au-delà du savoir, trouver le moyen d'appréhender ce que nous ne pouvons pas connaître : la mort, la folie, l'infini. »

On remarquera que Régy dit « les gens », plutôt que « le public », qui semblerait établir un face-à-face spectacle / spectateurs, séparés par l'infranchissable barrière symbolique de la rampe. Une division et — qui sait — une hiérarchie, entre ceux qui agiraient et ceux qui recevraient... Sur cette question du public, la position de Régy est complexe, jusqu'au contradictoire. Il se méfie, on l'a vu, du grand nombre, de la majorité, du consensus. Il croit au petit nombre, à ceux qui vont être ébranlés, secoués, dérangés, et qui, à leur tour, par imperceptibles secousses, feront bouger le monde. Il croit que, par leur écoute ou par leur résistance, les spectateurs agissent sur un spectacle, sont en mesure de l'influencer, le modifier. Lui-même est présent chaque soir, comme s'il participait à l'événement, l'influçait dans le bon sens de toute sa force mentale. Mais il croit aussi que « la vraie vie du théâtre » ne saurait dépendre de la sanction du public ou de la presse.

« Le public ne sait pas ce qu'il pense, et quand il croit penser quelque chose il se trompe »

« L'effet véritable que produit le spectacle sur le spectateur, celui-ci peut l'ignorer complètement, il peut le découvrir progressivement, ou beaucoup plus tard, après avoir dormi, rêvé, lu, vu et vécu d'autres choses.

Un public peut détruire une représentation, même sans bouger, sans faire le moindre bruit, par son refus. Il y a des jours où le spectacle ne peut pas passer, c'est comme si on jouait devant un mur de vibrations hostiles, ou simplement de non-réception. Le spectacle ne se fait pas que sur la scène, il se fait dans la salle, avec les spectateurs. En général, on le sent, s'il y a écoute ou pas. Les acteurs sont instinctifs, ils reçoivent ce paquet d'influences. Ils ne sont pas les mêmes d'un soir à l'autre, la rencontre avec eux se fait selon des impondérables. D'une salle à l'autre, j'ai connu des jours où les gens s'agitaient, parlaient, sortaient, d'autres où il n'y avait pas un bruit. Je veux tous les jours assister à cette recreation de vie qui n'est pas du tout la représentation de la veille. »

La réussite n'est pas déshonorante en soi. Elle est le fruit du hasard, des malentendus, de ce qu'on appelle « la mode », qui joue, à la roulette, pour ou contre vous. Et l'échec, voire l'erreur, plus grave puisqu'on en est responsable, peut être la source de fructueuses découvertes. Bref, tout est fruit à qui sait le cueillir.

« J'ai travaillé avec ce qu'on appelait des stars. Prenez, en 1966, *Se trouver*, de Pirandello : il y avait dans la distribution Delphine Seyrig, Sami Frey, Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle, Henri Garcin, Claude Piéplu, Mary Marquet. En 1969, la création de *L'Amante anglaise* de Duras : Madeleine Renaud, Claude Dauphin, Michaël Lonsdale. En 1973, à l'Espace Cardin, *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke : Jeanne Moreau, Delphine Seyrig, Sami Frey, Michaël Lonsdale, et Gérard Depardieu, qui avait vingt-cinq ans, et qui était moins connu que les autres à l'époque — il n'est devenu vedette de cinéma qu'à partir de 1974.

Delphine Seyrig, je l'ai rencontrée au moment des Pinter (*L'Amant*, *La Collection*, en 1965 au Théâtre Hébertot). Il y a eu tout d'un coup une focalisation sur ce travail. Grâce à cela, le Théâtre Antoine nous a téléphoné, nous sommes devenus une troupe directrice, artistique, du théâtre — ce qui est très rare — et pendant deux ans nous avons monté tout ce que nous

voulions. Ça a été une mode, on croyait qu'on avait trouvé de nouveaux auteurs, une nouvelle manière de jouer : Barrault m'a avoué qu'il était inquiet de la concurrence... À l'intérieur de cette période de succès, de cet effet de mode, je recevais des propositions de tous les théâtres, une quinzaine par saison. Une année, il m'est arrivé de monter quatre spectacles en trois mois, ce qui est très nocif.

Le cas de *La Prochaine Fois je vous le chanterai*, de James Saunders, en 1966, est exemplaire. Nous avons connu quelques succès, nous étions à la mode, le Tout-Paris venait à nos premières. Première représentation : désastre, pas d'applaudissements, tout le monde était consterné. La directrice du théâtre me dit : "Claude, il faut absolument faire quelque chose, vous voyez bien, c'est un four noir." Des gens comme François Périer viennent me trouver : "Il faut couper, c'est beaucoup trop long, c'est ennuyeux." Le dimanche qui a suivi, en matinée, sans Tout-Paris, sans "collectivités", il y avait Jean-Jacques Gautier, critique dramatique du Figaro, qui, en général, me détestait. Le public riait, un public "libre". Et Jean-Jacques Gautier a adoré Claude Piéplu dans son rôle. Comme il y avait mélange des genres, je lui avais demandé d'aller jusqu'aux larmes. Et Gautier a été épaté que cet acteur comique puisse pleurer. Le lendemain, deux colonnes dithyrambiques dans *Le Figaro*. À partir de là, le public s'est précipité, salles combles, ça a été un immense succès. À deux doigts de l'échec total, profond. Avec le mépris de la profession, l'angoisse de la directrice, les pressions... Après, on a fait quelques reprises, et puis on s'est séparés.

Nous parlions de modes. En plus de quarante ans de carrière, vous imaginez bien que j'en ai vu défiler beaucoup : le théâtre de l'absurde, le théâtre social, le théâtre des plasticiens, le théâtre sans texte. Le théâtre sans texte, j'en ai fait une fois, c'était en 1973, à la salle Gémier du T.N.P. *Vermeil comme le sang*. C'était une erreur. C'était une sorte de commande de Jack Lang qui voulait faire des spectacles pour enfants qui soient en même temps pour adultes (dans le même temps, Vitez faisait à Chaillot *Les Miracles*, inspiré de l'Évangile selon Saint Jean, qui n'a pas non plus été son spectacle le plus mémorable).

Mon erreur, c'était de penser qu'on pouvait travailler sur le silence, en l'absence de tout texte, parce que je m'étais aperçu que les moments de silence, dans les pièces, étaient magnifiques. Or le silence est intéressant lorsqu'il est l'écho de quelque chose qui est créé par le texte, ou lorsqu'il prépare quelque chose que le texte va dire. Mais ma peine n'a pas été perdue, parce j'ai commencé, à cette occasion, à travailler sur le mythe. Et ça a été la matrice de toute ma dramaturgie à partir de là.

Autre exemple d'erreur productive : j'ai certainement eu tort de monter, en 1969, *Le Jardin des délices d'Arrabal* — voyez mon éclectisme —, toujours avec Delphine Seyrig, et aussi Jean-Claude Drouot, Bernard Fresson, Marpessa Dawn. Mais en même temps, cela m'a fait découvrir la force de l'image que jusque-là je ne travaillais pas du tout, parce que, à ce moment-là, je ne croyais qu'au texte. Quand en 1970 j'ai monté *La Mère* de Witkiewicz, au Théâtre Récamier, j'ai beaucoup travaillé sur l'image et, ensuite, sur l'association et la dissociation, le décalage entre texte et image (par exemple, beaucoup plus tard, en 1988, dans *Le Criminel* de Leslie Kaplan). Donc ces deux spectacles, *Le Jardin des délices* et *Vermeil comme le sang*, qui représentent deux échecs, ont fait le meilleur de ce que j'ai pu faire par la suite. »

Cependant, tout n'a pas droit au glorieux nom d'échec. Sans donner d'exemples, Claude Régy fait bien la différence : « **Reconnaissons-le, il y a aussi des ratages tristes.** »