

Les affinités électives

Claude Régy – Les voies de la création théâtrale, éditions du CNRS, juin 2008

Marie-Claire Pasquier

Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr !
Viendra l'heureuse surprise...

Paul Valéry, *Charmes* (1922)

On entend parler aujourd'hui, parfois, de « patrimoine immatériel ». Je voudrais retenir cette expression pour le fil conducteur qui, invisible, donne sa cohérence, saison après saison, année après année, à la démarche « poétique » (osons le mot, entre guillemets) de Claude Régy. Reprenons-lui plutôt le beau terme de « lyrisme silencieux ». En suivant à la trace quelques repères qui — point de vue d'une fidèle spectatrice — auront une part de subjectivité. Par exemple en ne respectant pas la chronologie, ni un ordre hiérarchique, mais plutôt le hasard (qui n'est pas un désordre) des souvenirs. Rappelons-nous ce que dit T. S. Eliot sur « la tradition et le talent individuel » : tout poème est relié aux autres poèmes du même auteur, mais aussi aux poèmes d'autres auteurs, à tout ce qui a été écrit en poésie, en fait. Si nous lisons John Donne aujourd'hui, nous le lisons... eh bien, entre autres, en lecteurs de T. S. Eliot, justement, ou, au hasard, d'Emily Dickinson, de e. e. cummings, d'Yves Bonnefoy ou de Wallace Stevens. T. S. Eliot nous dit : « Quelqu'un a affirmé : les écrivains morts sont loin de nous parce que nous savons tellement plus de choses qu'eux. Précisément : ce que nous savons, c'est eux ! ». Le présent est certes tributaire du passé, mais le passé lui-même (notre perception du passé) est transformé par le présent. Le passé se recompose à tout instant en fonction des expériences du présent, et d'un horizon d'avenir qui se modifie sans cesse. Le passé comme présence vivante, voilà ce à quoi a affaire le créateur.

Je voudrais donc évoquer, de façon parcellaire, incomplète, quelques-unes des « heureuses surprises » qui ont jalonné le parcours de Claude Régy, qui ont « nourri son imaginaire », comme il aime à dire. Évidemment, « c'est moi qui raconte », donc peut-être que je fabule, que je censure, que je fantasme, que j'oublie... Mais c'est après tout mon privilège de fidèle spectatrice, saison après saison.

La mémoire de Claude Régy n'est pas la nôtre. Et chaque spectateur a la sienne. Pour certains, c'est tout nouveau tout beau. Dans l'un des tout premiers numéros des *Cahiers Renaud Barrault* (1955), Fernand Ledoux, à l'occasion d'une reprise de *Volpone*, le rappelait dans un hommage intitulé « Charles Dullin vivant » : « ...le public se renouvelle sans cesse par l'apport des nouvelles générations avides de découvrir et d'aimer et non de confronter des souvenirs, qu'elles ne peuvent avoir. »

Et nous, la génération qui a des souvenirs, c'est bien notre droit de les évoquer, tout déformés qu'ils sont, et sous notre seule responsabilité. « Je me souviens » d'une époque où Claude Régy ne jurait que par les contes pour enfants, en particulier ceux de Grimm, dans leur cruauté. Et cela avait « nourri », en 1974, *Vermeil comme le sang*. D'une époque où Claude Régy était plongé dans *Les Mythologiques*, de Claude Lévi-Strauss, en particulier *L'Homme nu* qui venait de paraître chez Plon (1971) et se délectait des récits mythiques des Indiens d'Amérique du Nord. C'est ainsi qu'il cite, au début d'*Espaces perdus*, vingt ans plus tard, le mythe de la grand-mère travestie. Mais je le revois aussi fasciné par les aventures du héros Coyote, le dénicheur d'oiseaux qui, voulant un fils, se fait un garçon avec une boule d'argile, puis un garçon de résine. Puis qui, convoitant une jeune fille de l'autre côté de la berge allonge son pénis jusqu'à traverser le fleuve et parvenir à ses fins. Qui, se lassant de sa femme, la transforme en rocher, transforme des vieilles femmes en larves, libère les saumons, ouvre quatre boîtes interdites contenant respectivement le vent, la fumée, les mouches et les guêpes. Je renvoie à *Espaces perdus* : « Dans les mythes, comme dans les contes, on voit perpétuellement les gens se transformer en végétaux ou animaux, redevenir des êtres humains, se marier avec des astres, revenir sur la terre baiser leur femme après avoir fait l'amour à la dame-soleil avec un sexe de glace. Ce qui semble pur délire de l'imaginaire parle de choses pour nous très primitives très primordiales, dilatées dans la totalité de l'univers. »

La Bible, c'est aussi toute une partie de la culture de cet homme qui eut une éducation protestante, avec une fascination, on ne s'en étonnera pas, pour le sacrifice. C'est ce qu'il avait

« nourri », en 1973, *Isaac*. Il y aurait de quoi « nourrir » un bel entretien : « Claude Régy, c'est quoi, pour vous, le sacrifice ? »

Claude Régy lui-même, quand il est dans un projet, se défie de toute nostalgie : pour lui aussi, chaque fois, c'est tout nouveau tout beau. Mais peut-il oublier le sacrifice d'Isaac, peut-il monter *Comme un chant de David*, d'après les psaumes (*Gloires*) traduits par Meschonnic, sans avoir en tête, « quelque part », la présence vivante de *Paroles du Sage*, monté dix ans plus tôt dans la traduction de L'Écclésiaste du même Henri Meschonnic ? Dans leurs discussions, peut-on imaginer qu'ils aient fait table rase du travail déjà accompli ensemble, et des lectures qu'a pu faire Régy de l'ouvrage monumental de Meschonnic, *Poétique du traduire*. Quelle inspiration pour lui, forcément, que les chapitres : « Traduire ce que les mots ne disent pas mais ce qu'ils font », « Le rythme comme éthique et poétique du traduire », « Traduire le sacré, traduire le rapport au divin ». Peut-il demander à Valérie Dréville d'être son interprète sans se rappeler (et sans qu'elle-même se souvienne) qu'elle le fut dans *La Mort de Tintagiles*, *Quelqu'un va venir*, *Des couteaux dans les poules*, dans *Variations sur la mort* ? La choisir, elle, c'est avoir l'assurance qu'elle va le comprendre à demi-mot, qu'elle va entrer dans sa démarche avec le dépouillement requis, qu'elle saura intérioriser — et faire passer — le primat du rythme. Et travailler avec lui, pour elle, c'est savoir qu'il va régler le mouvement, le rapport à l'espace, et les éclairages, avec une technique rigoureuse sans cesse soumise à une exigence qu'il faut bien appeler spirituelle.

Notre mémoire de spectateurs, que vaut-elle ? Régy sait qu'il a changé, alors que nous le croyons le même. Et quand nous le croyons changé, il sait qu'il reste le même. Un « acte de connaissance », de perception attentive, sommes-nous jamais sûrs qu'il sera exact comme le fil à plomb ? Mais tout de même, nous voulons le croire, tout compte, tout s'inscrit, il y a, pour reprendre la formule classique, ce qui reste quand tout est oublié. Entre « vrais » spectateurs d'une même génération, il y a, croyons-nous sentir, une sorte de connivence historique, des expériences à demi enfouies, mais partagées. Il suffit de dire : « *La Chevauchée sur le lac de Constance*, vous vous rappelez ? », et un ange passe.

Peter Brook l'a dit souvent : c'est à partir d'une image centrale qu'on peut reconstruire, non pas une représentation dans son déroulement ni dans ses détails, mais tout un réseau de significations, l'essence même du sens. Il donnait, parmi les exemples parlants pour ses contemporains : deux clochards sous un arbre, une vieille femme qui tire une charrette. De la même façon, William Faulkner a raconté dans un entretien que c'est une image mentale qui

avait été pour lui le point de départ du roman *Le Bruit et la fureur*. Celle d'une petite fille grimpée dans un poirier, avec le fond de sa culotte tout sale et tout mouillé, qui, de son perchoir, voit dans la maison l'enterrement de sa grand-mère et raconte à ses frères, restés en bas, ce qu'elle voit. Le romancier se trouve dans l'obligation de se demander qui ils sont, ce qu'ils font, et comment la petite fille a sali sa culotte. Oh, se dit-il, une nouvelle n'y suffira pas, il faut que ce soit un roman.

Parmi les exemples parlants pour les spectateurs de Régy, les remises en cause du rapport frontal : le décor de la salle du Théâtre Récamier qui se prolongeait sur le plateau, dans *La Mère* de Witkiewicz (1970). À l'inverse, pour *Le Navire Night*, lui-même qui avançait dans la salle. Régy n'avait conservé que les premiers rangs d'orchestre, conférant aux spectateurs le statut de *happy few*. Dans *Le Mort* de Georges Bataille, par une inversion inhabituelle, c'étaient les spectateurs qui étaient sur scène. Difficile dans ces conditions de savoir où est le théâtre, où est la réalité. Ou plutôt : la réalité de ceux qui regardent, la réalité de ce qu'on leur donne à voir. Résultat que Genet avait cherché à atteindre par d'autres moyens. Relisons la fin du *Balcon* : « Il faut rentrer chez vous où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici... » Relisons aussi l'avertissement de Genet : « ...que le mal sur scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous. »

Quelques images au hasard des souvenirs : Hamlet qui passe de gauche à droite, deviné derrière un voile, un livre à la main, dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*. Il est en train de dire la fameuse tirade « To be or not to be ». Ce qui se déroule sur le plateau, c'est le « hors-scène » du *Hamlet* de Shakespeare, il y a inversion du jeu et du hors-jeu. Autre image : l'homme suspendu, haut, très haut, à un arbre-gibet dans *Trois Voyageurs*. Xavier Marchand, dans *Le Criminel*, droit comme un I, le corps à l'oblique, défiant tel un yogi la pesanteur : « l'homme diagonal ». Comme l'a dit Régy « à l'intersection de l'équilibre et du déséquilibre ». Mais alors : pourquoi pas trois bras, pourquoi ne pas prendre racine ? Est-ce la force du vent ? Bel exemple, tout simple, de « défamiliarisation ». Xavier Marchand, le déséquilibriste.

Autre image qui revient en mémoire : le sable blanc recouvrant tout le plateau, noyant les contours, ratissé avec soin et cependant presque irréel, fantomatique. C'était dans *Intérieur*, de Maeterlinck, avec les lumières d'une maison, loin, loin dans le fond. Le texte disait : « Mais il n'y a pas de volets par ici et j'ai vu de la lumière... Oui, ils veillent encore sous la lampe. » Image, mais aussi et surtout, vraie rencontre, entre Régy et Maeterlinck, on le voit par l'insistance, ou la fidélité : dix ans après *Intérieur* (1986), dans le même Théâtre Gérard

Philippe de Saint-Denis, Régy monte *La Mort de Tintagiles* (1986). « Peindre avec un tout petit orchestre » disait Paul Klee.

Maeterlinck, comment l'a-t-il connu ? Certes, cet écrivain flamand de langue française, il pouvait le lire sans intermédiaire. Nous aurions tous pu lire son théâtre, que Slatkine Reprints avait réédité en 1979. Mais en 1986, (année où Régy monte *Intérieur*) qui y songeait ? Un prix Nobel de 1911 étiqueté « symboliste », autrement dit une vieille lune. L'auteur de *La Vie des abeilles*. Ah, et aussi de *Pelléas et Mélisande*, mais c'est parce qu'on aimait Debussy. Comment croire que Régy, après Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Botho Strauss ou Peter Handke allait se tourner vers lui — et, du coup, nous le faire redécouvrir ? Et pourtant.

Dans un entretien avec Georges-Arthur Goldschmidt, Régy raconte qu'il avait lu la pièce *Intérieur* très jeune (à l'âge, sans doute, où il lisait Dostoïevski) et qu'il avait peur, en la relisant, d'être déçu. Il y découvre au contraire « un précurseur de la non-représentation ». Et, en un sens, en passant par Botho Strauss et Peter Handke n'a pas été inutile. Comme plus tard Ionesco, Beckett ou Genet, Maeterlinck est déjà, à son époque, la fin du XIXe siècle, un homme que le théâtre contemporain ne satisfait pas : « J'étais venu au théâtre dans l'espoir de voir mes jours rattachés à leur source et à leur mystère par des liens que je n'ai l'occasion ni la force d'apercevoir à tout instant... » Au lieu de quoi, il ne trouve sur scène que psychologie bavarde, drames de la jalousie ou du quiproquo... Régy a rencontré une âme-sœur. Imaginons-le lisant, de Maeterlinck, la préface à son théâtre : « ce courant d'infini, tout ceci et tout cela, qui n'ayant ni nom ni forme, nous autorise à mêler nos images en en parlant, et paraît nécessaire pour que l'œuvre dramatique coule à pleins bords... » « Ni nom ni forme », « courant d'infini » « tout ceci et tout cela », « coule à pleins bords » : est-ce que cela n'est pas fait pour lui aller droit au cœur ? Comme lui va droit au cœur le fait que, dans *Intérieur*, « il y a une dissociation entre une image muette et un récit délivré par d'autres personnages dans *Le Jardin de la maison* : donc la parole est dans l'ombre, et l'image muette dans la lumière » (*Théâtre/public*, n° 66, Festival d'Automne 1985, p. 44).

Ressurgit une autre image encore : Emma Santos, pour le spectacle qui porta son nom, bras ballants, paupières baissées, cheveux longs sur une casaque à la Jeanne d'Arc, déambulant dans les catacombes du Nouveau Carré, derrière les Arts et Métiers, Claude Régy avait dit à l'époque, en 1976 : « Le lieu est un miracle d'acoustique, qui permet des tons très bas, et des résonances sur les cheminées de brique ou dans les trous, Emma peut fuir le public, disparaître, se promener dans une enfilade de caves, et sans élever la voix le son passe à

travers les murs d'une manière intacte, le texte nous arrive comme l'écriture pure à travers les salles. » Vraie rencontre, encore une, d'un tout autre ordre, entre Régy et Emma Santos. Éphémère bien sûr puisque cette écorchée vive se suicida peu après. Emma Santos, qui avait d'abord assisté aux répétitions, n'avait pas supporté, elle qui se sentait, à vie, dépossédée de tout, de l'homme qui avait été dix ans de sa vie, de l'enfant qu'elle avait porté puis perdu, de son propre corps, non elle n'avait pas supporté d'être dépossédée de ses mots. C'était « comme si on lui arrachait un morceau de son propre corps et qu'on essayait de faire croire que l'autre personne était elle-même. Il y avait là un déchirement qui n'a pas été possible. » Là c'est Régy qui parle. Emma Santos, maintenant. Dans un café, très intimidée, j'avais bavardé avec elle, elle m'avait dit : « Ça m'a semblé du viol, du vol, je ne voulais absolument pas donner mes textes. Je les ai lus devant Claude, petit à petit on est arrivés à réduire le nombre des comédiens, et finalement je me suis retrouvée seule, donc improvisée comédienne. »

Et donc Régy prit le risque immense de faire « travailler » cette femme blessée, cette femme fragile, qui n'avait aucune expérience professionnelle et qui pouvait à tout instant lui faire faux bond (jusqu'à la dernière minute, il en eut la crainte). Or ce fut « miraculeux ». « Ces textes, c'est elle-même, c'est son corps, ce sont ses propres blessures, c'est son délire. Ce qu'elle fait est toujours juste, c'est toujours d'une vibration musicale extraordinaire. Elle est perpétuellement dédoublée. Chez elle, comme chez Nerval, ou Artaud, ou Van Gogh, tout est démultiplié, la sensibilité, la lucidité. » Que pouvait faire le metteur en scène ? Justement, ne pas mettre en scène : « Mon expérience à moi, c'est de l'amener au maximum de ce qu'elle veut faire. » On remarquera au passage que Régy ne dit pas ce qu'elle « peut » faire mais ce qu'elle « veut » faire. Sa présence professionnelle à lui était-elle pour autant inutile ? « Ce que j'ai développé, ce sont ses possibilités de respiration, d'élargissement du texte, de netteté de diction. » Quant au lieu, il fut miraculeux lui aussi, pour faire résonner l'enfermement : « C'est un lieu qui n'était pas du tout un décor prévu à l'avance, mais il s'est mis à fonctionner avec le texte, dans ses possibilités de ressemblance avec l'asile, ou la prison, avec les murs crasseux, pisseux, avec le renfermement du silence. »

De tout temps Régy a été fasciné-terrifié par l'enfermement des prisons, des hôpitaux psychiatriques. Non par le crime ou par la folie en tant que pathologie, ce ne serait pas exact, mais par les états extrêmes de conscience, qu'ils soient souffrance, exaltation, résistance, ou mal-être : jusqu'au crime, pourquoi pas, jusqu'à la folie, pourquoi pas, et jusqu'au délire. Fasciné aussi et surtout par les mots pour dire la souffrance — y compris la souffrance de ne

pas pouvoir s'exprimer par des mots. D'où son admiration, son intérêt émerveillé pour les textes hors-norme, et, avant Bataille qu'il montera — avec elle, précisément — juste après, pour cette Emma Santos qui veut « bousculer déranger inverser renverser désarticuler désatomiser les mots, les anéantir détruire secouer démolir vider, les pulvériser, les mots. » Douceur et violence d'Emma Santos : « Emma elle-même est extrêmement douce, ce qui n'empêche pas une grande violence. Il y a dans son parler une violence qui s'insinue, qui s'inocule comme un liquide se répand dans les veines. »

Pas de pire enfermement que l'enfermement dans son propre cerveau, quand les autres ne vous comprennent plus et que vous ne comprenez pas les autres. Comme le disait un jour de façon bouleversante un enfant autiste, renvoyant les psychiatres dans les cordes : « C'est moi qui ne vous comprends pas. » Dans *Wings*, d'Arthur Kopit, Madame Stilson, la malade, ne dira pas autre chose : « Ils font toujours comme s'ils ne me comprenaient pas ; je me demande s'ils ne sont pas fous. » Comment la communication est-elle possible si chacun à chaque instant invente sa propre langue ? On sait que les linguistes ont fait d'immenses progrès dans l'analyse du langage en étudiant des cas pathologiques d'aphasie partielle ou totale. Jakobson, par exemple, a fait remarquer que « la régression aphasique s'est révélée être un miroir de l'acquisition par l'enfant des sons du langage, elle nous montre le développement de l'enfant à l'envers. » De la même façon, peut-être qu'une langue « poétique » (il faut à nouveau risquer ce terme) qui secoue le joug des règles parvient à dire quelque chose d'essentiel, approche de plus près « l'indicible », justement. Tout travail sur le langage doit sans doute en passer par l'exploration des cas limites de manifestation du langage : langage à l'état naissant, langage proliférant au-delà de toute utilité fonctionnelle, langage en dissolution. Et c'est pour découvrir que tout langage vrai, Oo juste, même s'il paraît couler de source, est toujours à un certain degré empêché. La remémoration, l'écriture, la traduction même sont, comme le désir, nécessairement douloureux, nostalgiques, inassouvis. La plénitude du dire est toujours une utopie. Les significations restent inépuisables, jusqu'à vous donner le vertige.

L'intérêt pour les situations d'empêchement de la parole pour le langage comme « espace intérieur où les mots prennent leur forme » (G.-A. Goldschmidt) s'est manifesté très fort dans trois spectacles de Régy des années soixante-dix : *Sauvés* de Bond en 1972, *Home* de Storey en 1973 et un peu plus tard, en 1979, *Wings*.

Sans respecter la chronologie, commençons par *Home* (créé en Angleterre en 1970). Titre ambigu, et dialogue elliptique, entre deux hommes puis deux femmes, désœuvrés, qui échangent des propos décousus, allusifs, ponctués de souvenirs fragmentaires et de remarques empruntées à la sagesse populaire du type « Ce qui est bien dans la guerre, c'est la camaraderie » ou « La pomme c'est la santé ». Ils sont résidents de ce « home » dont on comprendra peu à peu qu'il s'agit d'une maison de santé psychiatrique. À relire la pièce aujourd'hui, on mesure le chemin parcouru. En 1973, le théâtre de l'absurde déroutait encore. Ne reste qu'une certaine drôlerie presque boulevardière. Et le souvenir de Depardieu, Lonsdale, Tatiana Moukhine et Pascale de Boysson, assis sur des chaises, côte à côte, face au public, servant le texte avec leur intelligence instinctive. Le théâtre, c'est un peu comme un bulletin météo. Dès le lendemain, passé minuit, le carrosse est une citrouille. C'est comme la femme de Loth : si on regarde en arrière, on est changé en statue de sel. Dans un *New Yorker* récent, il y avait un « cartoon » qui représentait une petite église de village, avec, au bord de la route, le panneau de bois qui annonce les événements à venir. Celui-là disait : « Niveau de la colère de Dieu » (comme sur les plages surveillées, l'état de la mer). Avec à la craie, en majuscules, pour la journée à venir : « HIGH ! ». C'est peut-être ça, le théâtre de Régy : l'étiage de la colère divine... et s'il faut ou non, ce jour-là, faire profil bas.

Wings. Le sujet de la pièce et la façon dont Kopit l'avait traitée avaient tout pour fasciner Régy. On avait commandé à Kopit cette pièce (initialement prévue pour la radio) alors que son propre père venait, à la suite d'une attaque cérébrale, de perdre l'usage de la parole. Le fils se pose la question : « Dans quelle mesure est-il conscient de son malheur. Comment vit-on cela de l'intérieur ? » Et à partir de deux cas observés dans le centre de rééducation où son père est soigné, il crée le personnage d'Emily Stilson (que joua à Paris Madeleine Renaud) et tâche de nous faire percevoir le monde à travers ce cerveau désorienté. Deux modèles pour lui, raconte-t-il, car l'une était plus intéressante par sa biographie, l'autre par la richesse des effets linguistiques de son accident cérébral. Il y a même un troisième modèle, celui de la rééducatrice, elle-même une ancienne aphasique : « Le souvenir qu'elle gardait de cette période lui apparaissait désormais comme le voyage d'une visionnaire dans un autre monde. »

La pièce se déroule en quatre séquences : « Prélude », « Catastrophe », « Réveil », « Explorations ». Citons le prélude : « Là où elle vient d'être brutalement déportée, le temps et l'espace ont perdu leurs limites... Quand elle se meut dans cet espace labyrinthique, c'est comme si le monde bougeait autour d'elle plutôt qu'elle ne bouge elle-même... désormais il

n’y a plus rien de normal ni de prévisible... quelque chose qui passe son entendement la tient en son pouvoir ». Citons maintenant une phrase de Mme Stilson, l’accidentée au cerveau endommagé : « Oui, cette habitude qu’ont les murs de bouger autour de moi... Oui, je l’ai remarqué, je ne suis pas idiote ! » Citons aussi la toute dernière phrase du prélude — qui, en un sens, dicte la mise en scène, et ne pouvait que ravir Régy dans son exploration de la non-représentation et de la dissociation de l’image et du texte : « Puisque Mme Stilson déchiffre à présent les choses à un rythme différent du nôtre, il n’y a aucune raison pour que tout ce qui se passe hors d’elle-même corresponde visuellement à ce que nous entendons. »

Pourquoi ce titre « *Wings* » ? Mme Stilson est une femme qui, aux temps héroïques de l’aviation, était renommée pour ses exploits acrobatiques. Elle « marchait sur les ailes » ! Oui, cela se faisait, et le public venait en famille le dimanche admirer en frémissant, en redoutant l’accident tout en le souhaitant secrètement, comme avec les trapézistes. Kopit part d’une photo punaisée sur un mur de la chambre de la malade — une image là encore : un biplan dans un grand pré, le pilote est assis dans la carlingue. La jeune femme est debout sur l’aile inférieure « un foulard de soie blanche autour du cou, de grosses lunettes relevées sur son casque de cuir. Elle porte un pantalon de cheval, des bottes, un blouson de cuir. Son visage est fin, beau, altier. » En reste-il quelque chose dans la vieille dame qu’observe l’écrivain dans le centre de rééducation ? « J’y reconnais le sourire superbe et légèrement railleur que j’ai découvert dans l’après-midi ».

Suivant les traces de Kopit, et avec le même scrupule, Régy était allé observer les patients en rééducation d’une aphasiologue, le docteur Gisèle Gelbert. Celle-ci, qui avait fait l’expérience pendant des années de « l’angoisse, la brisure » que provoquent « les mécanismes linguistiques désarticulés », devait dire, dans les *Cahiers Renaud Barrault* qui accompagnaient le programme de la pièce, sa reconnaissance pour un travail permettant de faire comprendre au public (et par là même aux familles des patients) que le patient « n’est pas dément, qu’il a seulement un jargon, qu’il ne reconnaît plus son univers habituel et qu’il ne peut plus communiquer ». Kopit, auteur dramatique, (et après lui Claude Régy, metteur en scène) ne s’intéressait pas à la pure description documentaire d’un cas clinique. Tout en se laissant guider par les faits et en ayant à cœur de ne pas sortir de la vraisemblance, l’un et l’autre voulurent recréer par l’imagination la lutte terriblement émouvante d’une personne qui cherche à tenir encore un discours quand elle cherche ses mots sans les trouver. La situation du mal-dire mais aussi et surtout peut-être du mal-entendre est, on le sait bien, vécue comme

une angoisse : angoisse de la parole qui vous parvient déformée, inaudible, ou qui n'est à l'inverse que pure agression phonique, bruit dépourvu de signification. Madeleine Renaud, âgée déjà, dont la mémoire flanchait parfois, qui avait été Winnie dans *Oh les beaux jours*, qui avait joué aussi dans *L'Amante anglaise* et *L'Eden-Cinéma* (en 1968 et 1977) pour Régy, prêta à Mme Stilson, dans la grande salle du Théâtre d'Orsay, son air inimitable de candeur soucieuse : la bonne élève prise en faute. À un moment de *Wings*, Emily Stilson interroge sa rééducatrice : « Où est-ce que vous trouvez le nom des choses ? » Réponse : « Moi ? Là, comme vous. » « Vous savez comment vous faites ? » « Non. » « Alors moi, comment je peux apprendre ? » La question laisse sans voix la rééducatrice. Il faut avoir entendu Madeleine Renaud dire cela.

Le problème, on le devine, était de transposer en français des particularités syntaxiques ou de vocabulaire liées à l'anglais. C'est Matthieu Galey qui avait signé l'adaptation avec un vrai talent de librettiste. L'effet du délabrement de la syntaxe, ou des mots dits l'un pour l'autre, « passait » en français sans qu'on sente le relais par l'anglais. Dès le titre, le choix avait été fait, en accord avec Régy, de le garder dans l'original : « Wings ». En effet, que dire : « Ailes », « Les ailes », « Z-ailes » comme « Yeux-verts » prononcé « Zieux-verts » dans *Haute surveillance* de Genet ? Également malencontreux. Au fond, l'idéal se dit-on parfois, plutôt que de traduire les pièces, ce serait éduquer le public, chaque fois, suffisamment pour qu'il entende l'original : bien sûr pas à travers des écouteurs, ce qui est pire que tout, mais en apprenant à entendre la langue, juste assez. Comme le fait Régy, en somme, chaque fois.

Autre problème, inévitable, des adaptations : le décalage dans le temps. Passé/présent ne se recomposent pas de la même façon dans le pays où la pièce est transplantée. C'est Matthieu Galey qui le faisait remarquer en 1968 à propos de « l'aventure de Pinter en France » : « Elle commence par une incompréhension totale, se poursuit grâce à un malentendu, et s'achève provisoirement dans un grand désarroi. » Et de conclure : « L'adaptation est un leurre : il n'existe que des « acclimatations ». Certaines boutures prennent, d'autres pas. »

Rapprochons de cette pièce axée sur le langage le théâtre de Nathalie Sarraute : *Isma*, pièce mise en scène par Régy à l'Espace Cardin en 1973 et *C'est beau*, mise en scène en 1975 au Théâtre d'Orsay. À propos de ces pièces, Nathalie Sarraute écrivait : « Dans toutes mes pièces, l'action est absente, remplacée par le flux et le reflux du langage. » Voilà même pourquoi (c'était ne pas connaître Régy) il lui avait tout d'abord semblé qu'elles étaient plus

faites pour la radio que pour le théâtre : « C'est parce que la substance de ces pièces n'est rien d'autre que du langage qu'il m'avait semblé qu'on ne pouvait que les écouter. » Vint Régy : il sut « conserver au texte le premier rôle. Même pas le premier rôle : le rôle unique. Dans sa mise en scène, rien ne vient en distraire. Les acteurs s'y soumettent à la lettre, en suivant, en isolant toutes ses nuances, en amplifiant à peine son rythme... Toutes les répétitions étaient le décorticage minutieux et très sensible de chaque vibration du langage. Claude Régy a fait voir chaque pli, chaque froissement, tous les grains de la peau du gant retourné. » (Ce « gant retourné », c'est la sous-conversation qui devient la conversation, le dedans qui devient le dehors.) Elle est proche d'Emma Santos, et de Mme Stilson, Nathalie Sarraute, quand, à propos d'*Isma*, elle oppose « ceux de la surface, ceux qui vivent dans l'apparence » aux autres, à qui va, on le sent bien, son empathie d'écrivain : « aux sourciers, aux voyants, aux hypersensibles, aux délirants, aux déments. » Proche des « hypersensibles » quand, dans *Le Silence*, elle utilise la banalité d'un instant silencieux « comme un catalyseur, comme un réactif puissant. » « Sous l'effet de ce silence les gens s'agitent, interrogent, souffrent, supplient, se galvaudent, mettent en cause ce qu'ils ont de plus cher, de plus précieux — puis, épuisés, remontent à la surface : que s'est-il passé ? Mais rien. »

Puisque tout est dans le langage, examinons, pour le plaisir, comment Claude Régy, à partir de Nathalie Sarraute, fait du Claude Régy : « On reçoit un concert de lieux communs, d'idées reçues pliées dans des formules toutes faites qui agissent à la fois comme des lances ou des poignards et à la fois comme un poison qui vous corrode à l'intérieur. Des sons insupportables. Une autre pâte qui lève (et fait la guerre à l'autre). Une autre combinaison chimique. Virulente. Active. Pernicieuse, vénéneuse. Qui entame. Qui pourrit. Qui rouille. Un cancer d'imbécillité. » Celui qui parle ici (dans *Les Cahiers Renaud Barrault*) ne le fait pas en écrivain (ce qu'il sait être) mais en pédagogue, il s'adresse aux comédiens qui vont jouer la pièce. Cela s'intitule : « Nathalie Sarraute : un théâtre d'action. Nathalie Sarraute : théâtre de la violence ». Sous-titre : « Divagations de mise en scène ». Régy en rajoute, accumule les métaphores, il enfonce le clou, met les points sur les i. Aujourd'hui, ce ne serait plus nécessaire, tout cela est devenu l'air que nous respirons. Nathalie Sarraute est dans La Pléiade, Marguerite Duras a eu le prix Goncourt, le CNRS publie un volume sur Régy. Mais 1975, c'était il y a trente ans, ne l'oublions pas, de l'eau a coulé sous les ponts. Et en même temps : « C'était hier », comme dirait Pinter — plus précisément : comme ferait dire à Pinter Éric Kahane traduisant par ces mots « *Old Times* ».

Chez Beckett aussi — on ne peut s'empêcher de l'évoquer à propos du « patrimoine immatériel » de Régy — la parole flue et reflue, envahit le paysage mental des personnages : parole empêchée, encombrante, incontrôlable. On ouvre un texte au hasard, et c'est toujours le même chant litannique, quel que soit le narrateur, nommé ou innommé. Voici *L'Innommable*, justement :

« Je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, où que j'aïlle je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots, des étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, se fuyant pour dire. »

Est-ce que ce n'est pas une anomalie, dans le parcours de Régy, qu'il n'ait jamais monté un Beckett ? Quand on lui pose la question, il répond à peu près : Roger Blin est arrivé avant moi (*En attendant Godot*, 1953, *Fin de partie*, 1957, *Oh les beaux jours*, 1963) Oui, si l'on y réfléchit, quand Régy a commencé à s'affirmer, à être reconnu (dira-t-on dans les années soixante ?), Beckett était déjà le Grand Intouchable. Le Prix Nobel (1969), passe encore, mais il est une forteresse gardée de tous les côtés. Par les Éditions de Minuit, qui défendent bec et ongles ses textes contre la moindre atteinte, par le couple Renaud-Barrault, dont il est si proche, comme l'est Roger Blin. Par le fait qu'il se traduit lui-même, qu'il surveille d'un œil soupçonneux toute initiative de ses metteurs en scène, au point qu'il finit par se mettre en scène lui-même (en 1967 à Berlin). On voit mal comment Régy pourrait « travailler » sur un texte de Beckett. La Bible, oui, Beckett non. L'ironie de la vie veut que tout ce petit monde se côtoie, autour des Renaud-Barrault, justement, au Récamier, puis au Théâtre d'Orsay, puis finalement au Théâtre du Rond-Point. J'imagine la courtoisie déférente de Claude face au grand Sam, et la gentillesse terriblement intimidante de Sam... Régy met en scène « Madeleine » : mais pas dans du Beckett. D'ailleurs, le Beckett qui lui conviendrait, c'est, plutôt que l'auteur de théâtre, celui des premiers romans, ou du *Dépeupleur*, ou des *Textes pour rien*. Rappelons enfin et surtout que l'un des grands talents de Régy, c'est d'être un découvreur. Mais Duras, mais Sarraute, dira-t-on ? Quand il les rencontre, certes elles sont célèbres, mais c'est bien lui qui, sous l'égide des Barrault, les installe sur scène, « non sans courage », admettra Sarraute elle-même. Alors que Beckett n'a pas besoin de lui, Régy ne peut

pas le faire aller plus loin, le porter plus haut. Et puis marcher sur des œufs, ce n'est pas son style. Il lit, il admire, mais c'est comme Shakespeare : ce n'est pas pour lui.

Venons-en à *Saved*. Il est émouvant de retrouver sur l'affiche du T.N.P. de l'époque Gérard Depardieu, tout jeune (vingt-quatre ans), presque encore inconnu, sur fond de mur de briques, avec une frange à la Beatles. La saison précédente Georges Wilson, qui dirigeait le T.N.P., avait monté *Early Morning* du même Bond (traduit en français par « Demain la veille »,) Bond n'avait encore écrit que quatre pièces. Auteur encore à découvrir donc, et assez provocateur pour avoir vu ses pièces interdites en Angleterre. Une curiosité d'époque : la critique de Jean Jacques Gautier dans *Le Figaro* (22 novembre 1970). Avait-il aimé ? On se doute que non. Son rôle ? Contre tout ce qui dérangeait, rassurer ses lecteurs, dont il se faisait le porte-parole : « Si donc vous êtes un être ordinaire normal, moyennement constitué sur le plan cérébral, et raisonnablement cultivé, et que vous assistiez deux heures et demie durant à un spectacle auquel vous ne prenez pas le moindre intérêt parce que vous ne saisissez pas une seule des intentions de l'auteur. » Citons la conclusion : « tout cela engendre un ennui incommensurable et vous met la tête en bouillie. Je ne sais combien de temps dureront ces exploits, probablement jusqu'à ce que les fauteurs de tant d'épouvantables soirées soient arrivés à décourager tout à fait le public d'aller au théâtre. Il n'y en a plus pour très longtemps. » Rideau. On comprend que les artistes n'aient bientôt plus pris la peine de lire ces insultes convenues, prévisibles. S'appuyant sur une complicité ricanante, avec toujours l'argument imparable : l'ennui.

Avec *Saved*, Régy découvrait (dans une traduction due à Emmanuelle de Lesseps et, sous pseudonyme, à Christiane Rochefort) un auteur qui mettait la violence au centre de la scène afin de démonter un système d'oppressions en cascades. « C'était hier », ces bandes de jeunes désœuvrés, privés de toute motivation, de toute possibilité d'insertion, éprouvant sans cesse avec inquiétude leur virilité par des échanges symboliques et répétitifs de plaisanteries obscènes. Mais la pièce n'était naturaliste qu'en apparence. Seul le dialogue dramatique, recréé, reconstruit par Bond avec une rigueur pourrait-on dire poétique, était constitutif du dévoilement de la réalité. On comprend que Régy ait saisi aussitôt l'intérêt d'un écrivain qui, comme Pinter, travaillait sur le rythme, les sonorités, l'opacité des doubles sens et des monologues contrariés. Dans *Saved*, ce que disent les personnages est toujours une réaction verbale à une situation. Ils sont en porte-à-faux, ils se répondent à l'oblique. Toute séquence dramatique se construit aussi par des silences, des répétitions, des hésitations, des pauses.

Quand on ne lance pas des pierres, on lance les mots comme des pierres pour écartier l'autre, l'obliger à garder ses distances, protéger un peu un espace vital toujours menacé. Ce sont de brefs phonèmes saccadés, fragmentaires, des syntagmes stéréotypés qui sont le véhicule des tensions, des affrontements, des explosions, et il convient de les déchiffrer comme une courbe sismographique. Rien de plus éloigné, en apparence, de l'univers de Nathalie Sarraute. Mais on y trouve, finalement, une même attention aux infimes « craquelures », bref, aux « tropismes ».

Je voudrais maintenant mentionner un épisode peu connu de la carrière de Régy, qui se situe peu de temps après, en 1973-1974. Il s'agit du travail de traduction du *Lear* de Bond. Régy avait le projet de monter *Lear*, et en vue du spectacle, il passa avec Simone Benmussa et moi, pendant presque un an, de longs après-midi de week-end, régulièrement, assidument, à travailler sur le texte anglais. Travail ligne à ligne, infiniment instruit pour moi, qui étais censée apporter la compétence linguistique. Dans les discussions à trois, il y avait d'incessants renversements d'alliance : les professionnels du théâtre contre l'universitaire, mais quand les deux professionnels n'étaient pas d'accord entre eux, ce qui arrivait fort souvent, j'étais chargée d'arbitrer... Finalement, la traduction Benmussa-Pasquier fut publiée chez Bourgois en 1975, et utilisée bon gré mal gré par Patrice Chéreau, (il disait entre ses dents : « le petit livre rouge »), car c'est lui qui put mettre sur pied la production, et c'est lui qui créa la pièce le 8 avril 1975 au Théâtre national populaire, alors implanté à Lyon. Ce travail préparatoire est à verser au dossier du « patrimoine immatériel » de Régy, puisque le spectacle qu'il avait rêvé sous nos yeux ne vit jamais le jour. Je pense que dans sa distribution, il aurait, comme Chéreau, choisi Gérard Desarthe pour le personnage du Fils du fossoyeur. C'est un homme jeune qui se fait tuer par des soldats devant sa femme, enceinte, et devant Lear qu'il a recueilli dans sa ferme. Il réapparaît sous forme de fantôme et tient compagnie à Lear enfermé dans une cellule. J'ai vu sous mes yeux naître cette scène dans l'émotion que suscitait chez Régy la découverte, phrase à phrase, de la situation et du dialogue : comme des décalcomanies qui peu à peu prennent vie et couleur. Le fantôme, inspiré à la fois d'Edgar et de Kent dans Shakespeare (les deux bannis qui accompagnent le roi quand il erre sur la lande), est pour Lear un compagnon, il est comme son fils. Il est de plus en plus pâle, de plus en plus maigre, il a de plus en plus froid. « Regarde mes mains, » dit-il à Lear, « on dirait celles d'un vieillard. Elles sont desséchées. Je suis jeune, mais j'ai l'estomac tout ratatiné et les cheveux blancs. Regarde mes bras ! Tâte comme je suis maigre ! » et Lear lui répond : « Oui, oui. Pauvre enfant. Couche

toi près de moi. Là. Je te tiendrai dans mes bras. On se réconfortera. Pleure pendant que je dors, et quand tu dormiras, je pleurerai en veillant sur toi. Chacun son tour. » Quand on procède à l'extraction des yeux de Lear avec un appareil soi-disant scientifique, scène visuellement très brutale, renforcée par la description verbale de l'action, le fantôme est auprès de Lear, il l'aide à se lever (« Marche comme si tu voyais clair »), et Lear sort en disant « Emmène-moi mourir quelque part. » De retour à la ferme, le fantôme finira par mourir pour de bon, attaqué par les cochons, et Lear aussi, tué par le revolver d'un soldat. Réplique de Lear, dans l'avant-dernière scène, qui résume de façon un peu naïvement sentencieuse le point-de-vue-de-l'auteur : « Votre loi fait toujours plus de mal que le crime, et votre morale est une forme de violence. »

Quand j'ai vu, l'année suivante, la pièce montée par Chéreau, j'ai eu l'impression d'une trahison par rapport à la pièce telle que l'avait fait vivre Régy par ses interminables questionnements sur le texte. Un peu comme lorsqu'on voit transposé au cinéma un roman qu'on a aimé. On a envie de dire : « Mais non, ce n'est pas ça ! ». Et puis, quand je relis la traduction, avec le recul, je suis frappée par ses innombrables maladresses, elle reste toute prise dans la pâte de l'original, ce n'est plus du tout comme ça que je ferais aujourd'hui. Je crois que nous nous paralysions les uns les autres. Régy tirait du côté de la littéralité, et d'une certaine brutalité des expressions, je pensais souvent que ses choix étaient plus crus que l'anglais, mais dans le doute, je lui donnais raison. Aujourd'hui, ces maladresses mêmes sont pour moi émouvantes. Je suis le témoin de ces moments vécus à trois, de ces tâtonnements scrupuleux, de ces rencontres du samedi rue Saint-Sulpice chez Simone. Il en reste quelque chose dans ces pages imprimées. La traduction a depuis, je crois, été refaite, je ne veux surtout pas lire la nouvelle.

J'ai donc été le témoin privilégié de ces séances de travail quasi talmudiques et je peux du coup, en imaginer d'équivalentes, avec Peter Handke et Georges-Arthur Goldschmidt, avec Leslie Kaplan, avec Nicole Brette et Évelyne Pieiller (encore une proche, une « disciple »), avec Henri Meschonnic, avec Jérôme Hankins (Régy allait trouver là plus littéraliste que lui...).

Leslie Kaplan, voilà une rencontre véritable, encore une âme-sœur. C'est après le travail de traduction sur *Trois voyageurs regardent un lever de soleil*, de Wallace Stevens, que Régy monte un texte d'elle, *Le Criminel*. Affinités profondes dans le minimalisme et la violence contenue, intérieure, admiration et respect réciproques. Régy travaille bien avec les femmes. Mais attention : pas n'importe quelles femmes. Rappelons comme il a magnifiquement

travaillé avec Duras, avec Sarraute. Deux grands écrivains qui lui doivent beaucoup et qui ont su, de leur vivant, le reconnaître.

Régy aime qu'on lui résiste, et il aime qu'on lui cède. C'est une des raisons pour lesquelles (qu'il me dise si j'ai tort) il aime travailler sur/avec/contre des textes étrangers dans des langues qu'il entend peu ou mal ou pas du tout et qu'il ne se risquerait en tous cas pas à parler. Avec/contre des traducteurs dont il respecte les compétences et dont il a besoin, car c'est eux qui détiennent la clé de l'accès au texte. Qui, en outre, ne sont pas en concurrence avec lui, et n'ont pas, contrairement aux critiques, le pouvoir de nuire. Avec qui, seul à seul, Régy peut se battre pied à pied, discuter, extirper la moelle vivante du texte original, allant dans certains cas jusqu'à co-signer l'adaptation. Exemples privilégiés de collaboration : les traducteurs attachés à un même écrivain, comme Éric Kahane pour Harold Pinter, Georges-Arthur Goldschmidt pour Peter Handke. Et puis les traducteurs qui sont aussi des écrivains. Georges-Arthur Goldschmidt, justement, Leslie Kaplan. Et Marguerite Duras, qui signa l'adaptation de *Home*, de David Storey.

Il aime travailler avec/contre quelques comédiens choisis (peu de musiciens dans son petit orchestre) qu'il admet dans son univers, qui sont réchauffés par son regard sur eux, par son attention, sa patience, en même temps qu'ils se dépouillent d'un narcissisme « professionnel ». Évoquons pour mémoire les « stars » des débuts : Delphine Seyrig, Jean-Pierre Marielle, Bernard Fresson, Claude Piéplu, Michel Lonsdale, Michel Bouquet, Jean Rochefort, Madeleine Barbulée. Mais le Régy des quinze dernières années, c'est Bulle Ogier, Valérie Dréville, c'est Axel Bogousslavsky, Marcial Di Fonzo Bo, Yann Boudaud, Jean-Quentin Chatelain. Dire leurs noms suffit à faire naître l'image fantasmée de leur présence sur scène. Des acteurs qui acceptent et respectent son perfectionnisme. Qui l'appelleraient volontiers « Maître » si c'était admis dans le monde du théâtre, comme cela l'est chez les musiciens. Claude Régy : « Maestro » !