

images de la culture

théâtre

Claude Régy, le passeur

d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat

**Claude Régy,
la brûlure du monde**

d'Alexandre Barry

Claude Régy, le passeur

1997, 92', couleur, documentaire

réalisation : Elisabeth Coronel, Arnaud de Mézamat

production : Abacaris Films, La Sept-Arte

participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, ministère de la Culture (DDF), Procirep

“Le théâtre n’est pas fait pour distraire, mais au contraire pour inquiéter.”

A ce jour (1997), Claude Régy a mis en scène soixante-deux textes, pour la plupart en création mondiale, ainsi que des opéras. Il s’explique, ses comédiens témoignent, des moments de spectacles illustrent les propos, Nathalie Sarraute ou Michaël Lonsdale disent leur complicité... et les silences se font entendre.

Un extrait de sa mise en scène, en 1974, de **La Chevauchée sur le lac de Constance** de Peter Handke, avec Delphine Seyrig, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu et Michaël Lonsdale, resitue son parcours. Aujourd’hui, dans un espace immense, dénudé et en cours de destruction comme il les affectionne, Claude Régy dit comment, dans l’écriture même des textes qu’il a portés à la scène, étaient induites d’autres manières de mettre en scène, excluant le naturalisme, le psychologisme, la narration traditionnelle et le cabotinage des acteurs. “Faire tomber les mots comme les pierres dans un puits”, dit Valérie Dréville. Travailler avec Régy, c’est désapprendre, se perdre et tenter de trouver en soi où s’originent le geste et la parole, comme l’auteur a su entendre la phrase inconsciente, la sensation pas encore mise en mots, au moment de l’écrire.
(Marie Dunglas, pour *Images de la culture*)

Photographies p. 4, 6, 15 et couvertures.

Claude Régy, la brûlure du monde

2005, 50', couleur, documentaire

réalisation : Alexandre Barry

production : Local Films, Canal 15 Télévision, Adam Productions, Futurniture/Suède

participation : CNC, Procirep, Angoa Agicoa, Pierre Bergé

D'une extrême sobriété, d'une grande rigueur formelle aussi, ce portrait du metteur en scène Claude Régy est en parfaite harmonie avec son "sujet". Moins attaché à l'homme et à sa biographie qu'à l'artiste, aux principes de son écriture et à sa pensée, aux qualités propres à son univers, il suggère cependant qu'un événement intime, la perte d'un ami, pourrait avoir été déterminant dans son œuvre.

"S'investir dans une activité où l'on croit, on espère créer quelque chose, c'est une façon de compenser le deuil. Et comme on a toujours une raison d'être en deuil, on trouve toujours des raisons de travailler." Entièrement tourné dans la scénographie de **Comme un chant de David** (2003) – un plateau carré, ouvert sur ses quatre côtés, – le film fait alterner deux présences : celle de la comédienne Valérie Dréville disant quelques fragments de la pièce et celle de Claude Régy, qui s'exprime plus largement sur son travail. Il évoque sa conviction qu'il est possible de toucher le public au-delà des murs du théâtre, "jusqu'à l'infini". Il parle du langage, du geste et de leur essence, de leur action respective sur le silence et le vide (l'espace "le plus vide possible"), des relations entre la voix et le corps. Et, à propos de la violence, du doute et du désespoir qui caractérisent le monde dans lequel nous vivons, il souligne l'acuité, la profonde actualité des psaumes de David.

(Myriam Blœdè, pour *Images de la culture*)



sommaire

- 7 approche dramaturgique
- 16 approche cinématographique
- 21 entretien avec Claude Régy et Alexandre Barry

pour en savoir plus :

- 31 biographie
- 32 bibliographie sélective
- 35 autres ressources



approche dramaturgique

Singulière est la démarche du metteur en scène Claude Régy parce qu'il remet en cause, par ses travaux, comme dans ses discours, toutes les conventions scéniques.

Très éloigné du théâtre de distraction, refusant le diktat du naturalisme et de ses avatars, soupçonnant d'échecs les dramaturgies explicitement politiques et en dénonçant le didactisme stérile, Régy se consacre à l'exploration de textes étranges et étrangers – qu'ils soient écrits pour la scène ou non – et, ce faisant, trouve les moyens de rompre avec les formes qu'il juge convenues, mortifères ou simplificatrices. On comprend qu'il hésite à se définir comme un metteur en scène. Plus pertinent serait d'envisager son parcours comme celui d'un chercheur. Les deux films – **Claude Régy, le passeur** et **Claude Régy, la brûlure du monde** – offrent, à quelques années de distance, un portrait du créateur qui met en lumière la période récente où son trajet et les mots pour le raconter, malgré "l'état d'incertitude"¹ qu'il revendique et cultive, se sont précisés et où il est permis de cerner certaines des modalités de sa recherche. Mais c'est un long travail, progressif, étroitement lié à la découverte d'écritures nouvelles, qui fonde la démarche de Claude Régy, telle qu'elle s'impose aujourd'hui et telle que la font apparaître les films : exigeante, exclusive et radicale.

Ses rencontres avec des textes modernes et contemporains l'incitent à repenser en profondeur l'organisation de tous les éléments scéniques et le travail de l'acteur. Elles le mettent sur la voie d'un dispositif théâtral sans égal qui vise à faire vivre au spectateur une expérience perceptive par laquelle il pourrait renouveler sa propre sensation du monde.

Le nom qu'il donne à sa compagnie en 1980, Les Ateliers contemporains, est significatif : Régy s'intéresse surtout à des œuvres récentes, qu'il est le plus souvent le premier à monter en France (**Le Passeur** déroule, en générique de fin, la liste impressionnante des textes qu'il fit découvrir – liste qui s'est encore enrichie de quelques noms depuis le tournage).

Dès ses débuts, dans les années 1950, le metteur en scène affectionne plus particulièrement les auteurs étrangers, jusqu'à développer certaines affinités². Il sonde les dramaturgies anglaises : il créera, dans les années 1960, quatre textes de Pinter³ mais aussi Saunders, Osborne et Stoppard, plus tard, Bond (1972) et Storey (1973), puis Stevens (1988) et Motton (1992, 1994), enfin Harrower (2000) et Kane (2003).

Les auteurs de théâtre de langue allemande, Peter Handke⁴ et Botho Strauss⁵ font l'objet, dans les années 1970-80, de plusieurs spectacles qui mobilisent, autour du metteur en scène, des troupes nombreuses.

¹ Titre d'un des livres de Claude Régy : **L'Etat d'incertitude**, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.

² La liste qui suit privilégie les auteurs les plus marquants et n'est donc pas exhaustive.

³ **La Collection** et **L'Amant** en 1965, **Le Retour** en 1966, **L'Anniversaire** en 1967.

⁴ **La Chevauchée sur le lac de Constance**, 1974 ; **Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition**, 1978 ; **Par les villages**, 1983.

⁵ **Trilogie du revoir**, 1981 ; **Grand et Petit**, 1982 ; **Le Parc**, 1986.

Plus récemment, il explore les territoires énigmatiques de jeunes écrivains norvégiens : il crée deux pièces de Jon Fosse (**Quelqu'un va venir** en 1999, **Variations sur la mort** en 2003) et la première partie du roman biographique sur le peintre Lars Hertervig, **Melancholia I**, devenue, pour la scène, **Melancholia-Théâtre**, en 2001 ; d'Arne Lygre, il fera entendre le premier la voix avec **Homme sans but** en 2007. Il prolonge son voyage au cœur de la littérature du nord en mettant en scène, fin 2010, un extrait des **Oiseaux** du novelliste et poète Tarjei Vesaas. Le spectacle s'intitule **Brume de Dieu**, titre proposé par Régy en écho d'un vers d'**Ode maritime**, le long poème de Pessoa qu'il a porté à la scène l'année précédente. Quand il s'intéresse aux auteurs français, il travaille essentiellement sur des récits non destinés au théâtre (des extraits de **La Malcastrée** d'Emma Santos en 1976, **Le Mort** de Georges Bataille en 1979, **Le Criminel** de Leslie Kaplan en 1988...) ou sur les premiers drames de romanciers : il créera ainsi plusieurs textes de Marguerite Duras (**Les Viaducs de la Seine et Oise** en 1963, **L'Amante anglaise** en 1968, **L'Eden cinéma** en 1977, **Le Navire Night** en 1979...) et de Nathalie Sarraute (**Isma** en 1973, **C'est beau** en 1975, **Elle est là** en 1980) – ces deux écrivains ayant sans doute marqué de façon décisive sa recherche. La création de **L'Amante anglaise**, en particulier, s'impose comme une véritable "révolution théâtrale"⁶ pour l'écrivain comme pour le metteur en scène qui éprouve alors les bases de son dispositif et radicalise sa démarche⁷.

La matière du théâtre de Claude Régy est donc largement européenne et transgénérique : pièces, poèmes, romans, récits... Ces rencontres, aussi différentes soient-elles, sont autant d'étapes dans l'exploration des potentialités scéniques d'œuvres qui ne correspondent pas à une définition conventionnelle du drame. Les textes choisis lui permettent de tester toutes les formes de rupture avec le modèle de la pièce bien faite telle que la présente Aristote dans **La Poétique**. En effet, ils ne s'organisent pas selon une logique de cause à effet qui garantirait le développement d'une fable et la progression d'une action. Ils se présentent comme fragmentés, se creusent d'ellipses, sont animés de répétitions et de stratégies de réticence qui altèrent l'impression d'une construction pleine et linéaire. Ils font surtout la part belle au silence. La prédominance du silence dans l'écriture, sans doute un des principaux critères d'élection, fait dysfonctionner le dialogue dramatique et suspend le flux de la parole. Les écritures éprouvées sur scène mettent donc en échec la possibilité d'un échange verbal intersubjectif qui donnerait l'illusion que les acteurs incarnent des personnages distincts, avec une carte d'identité, un caractère, des motivations. Elles font entendre des voix, des figures ; elles évoquent des silhouettes incomplètes, plus qu'elles n'engagent à jouer des individualités particulières. De même, elles n'admettent aucune représentation mimétique en ce qu'elles ne donnent pas à voir la globalité d'un monde à l'image de celui dans lequel nous vivons mais convoquent, le plus souvent, quoique très différemment, une vision ou une perception mentale, singulières et partielles, de l'espace et du temps.

⁶ Claude Régy, in **Marguerite Duras** : théâtre, réalisation Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, co-production Abacaris Films - La Sept/ARTE - Centre Georges Pompidou, 1996.

⁷ Voir l'article d'Arnaud Rykner, **L'inconnu dans la chambre noire**, Claude Régy et les dispositifs, in **Les Voies de la création théâtrale**, No.23, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS éditions, 1988, pp. 52-65.

Elles dessinent la géographie de territoires troubles, où le réel est toujours filtré par l'inconscient, hanté par le fantasma, modelé par la folie ou le rêve. Elles empruntent souvent aux contes, qui bouleversent l'ordre des possibles, à des récits mythologiques, qui transfigurent le nouveau. Claude Régy aime d'ailleurs, pendant les répétitions, faire référence à ces fables comme à une matière souterraine qui irrigue les écritures et peut libérer l'imagination des acteurs. Quand il lui arrive de se pencher sur les textes du passé, il choisit tout naturellement l'écriture symboliste de Maeterlinck (*Intérieur* en 1985 et *La Mort de Tintagiles* en 1997, dont on verra des extraits dans *Le Passeur*) et les dramaturgies intimes de Strindberg et Tchekhov, tous trois précurseurs, selon le théoricien Peter Szondi, de "la mise en crise du drame"⁸, à l'orée du XX^e siècle, par la prédominance de l'onirisme et de la subjectivité dans leurs œuvres. Tous ces textes croisent les obsessions du metteur en scène : son intuition de l'inconnu, de la présence de la mort, en travail au sein de la vie même, son intérêt pour l'invisible, l'insaisissable, l'irrationnel et, surtout, pour toutes les formes d'exploration des limites identitaires du moi – la folie, l'acte de création – l'acte de création comme folie.

Car Claude Régy pense que tout acte de création – l'écriture en particulier, mais aussi la mise en scène – exige la transgression des frontières les plus intimes. S'il s'agit de faire entendre des textes, c'est d'abord comme "matière", c'est-à-dire association de sons et de silences qui sont la trace sensible d'un sujet aux prises avec le monde, jusqu'à s'y dissoudre. Si on épouse le rythme de l'œuvre, on peut rendre perceptible que l'écriture est parole, c'est-à-dire organisation du langage par une subjectivité particulière qui lui a insufflé son mouvement. Ce souffle organisateur, tout à la fois origine et produit de l'écrit, qui se révèle par le rythme, ce "sujet poétique" selon la terminologie du linguiste et traducteur Henri Meschonnic⁹, Régy l'appelle volontiers "l'auteur".

Il convient donc de faire apparaître le geste intime du scripteur et le paradoxe, aussi, de cette source de parole : unique, elle s'est parfois diffractée en plusieurs voix – que l'on confond trop souvent avec des personnages – à moins que, dans la perception du monde qu'elle exprime, l'anecdote de son histoire personnelle n'ait été pulvérisée.

Qu'il monte le dernier texte de la très jeune et contemporaine Sarah Kane, **4.48 Psychose**, dont on soupçonne fortement l'ancrage autobiographique, ou les psaumes bibliques vieux de trois mille ans attribués au légendaire roi David, il les juge "exemplaires" sur un même point : par leur écriture, "on sent leur être intérieur et ce que c'est d'exister et on sent aussi comment ils ressentent le monde et comment le monde agit catastrophiquement sur les individus. C'est une espèce de loi tragique et ils sont les médiums remarquables pour vibrer exactement au battement du monde lui-même. Leurs propres pulsations sont les pulsations du monde en même temps. Et ils réussissent à nous transmettre ça"¹⁰.

⁸ Szondi Peter, *Théorie des modernes dramas (1880-1950)*, 1956, *Théorie du drame moderne. 1880-1950*, trad. Patrice Pavis en coll. Avec Jean et Mayotte Bollack, L'Age d'homme, 1983.

⁹ On pourra se référer en particulier à l'ouvrage qu'il a écrit avec Gérard Dessons :

Traité du rythme. Des vers et des proses, Dunod, 1998.

¹⁰ In Claude Régy, *la brûlure du monde*.

Ces propos prouvent que le registre intime auquel Régy s'intéresse ne relève pas de la confiance égotique qui consacrerait l'identité de celui qui insuffle son mouvement à la parole. Bien au contraire, la transmission au public (donc l'ouverture à une altérité) n'est possible que si l'écriture fait sentir comment le sujet à l'origine perçoit le monde ou "brûle" – pour reprendre la métaphore suggestive retenue par Alexandre Barry dans son titre. Et il est difficile de "trouver ce point-là qui est un court-circuit où quelque chose brûle, c'est-à-dire produit à la fois de la cendre et de la lumière. Il faut brûler de cette brûlure qui est celle [...] [que] le monde utilise pour se détruire".

L'écriture, telle la brûlure du monde, est un geste paradoxal – à la fois de perte et de création. Proche en cela de Blanchot, Régy pense qu'une œuvre vit nécessairement de la perte d'elle-même, comme le travail, risque-t-il, qui pourrait être "une sorte de compensation du deuil du monde ou du deuil de soi-même"¹¹. Est susceptible d'être portée à la scène toute écriture qui sait rendre perceptible la disparition indispensable à son éternel recommencement, le vide dont elle procède, par lequel elle se consume pour se renouveler. Le théâtre de Claude Régy ne peut donc pas se fonder sur des textes qui célèbrent la victoire triomphale du langage sur l'opacité intérieure de l'être. Les écritures choisies font entendre le silence qui "double les mots"¹² pour en désigner la limite mais aussi leur conférer la force de convoquer, au-delà d'eux, "quelque chose qui est sans mot", "une sensation difficile à décrire"¹³, dit Nathalie Sarraute.

Et la quête de l'écrivain se confond avec celle du metteur en scène. Cette conscience de l'inadéquation du langage avec la nature de certaines sensations est aussi ce qui fait que Régy préfère monter des textes traduits, "parce qu'il y a l'intervalle, parce que ça ne fonctionne pas", résume Georges-Arthur Goldschmidt, auteur des versions françaises des textes de Strauss, Handke et des extraits de Büchner filmés dans *Le Passeur*. Si Régy participe le plus souvent activement aux traductions des œuvres qu'il veut monter, ce n'est pas pour obtenir un résultat qui effacerait la sensation que l'écriture originelle est passée dans un autre système linguistique. Attentif à la prosodie plus qu'au sens, il espère, au contraire, par le nouveau texte, étrangéfier la langue de réception en faisant sentir que "ça ne passe pas"¹⁴. L'impact et la singularité de l'écriture, sa force de suggestion, seraient alors restitués. Si les psaumes de David l'intéressent, c'est parce qu'ils ont été traduits par Henri Meschonnic¹⁵ – dont il avait déjà mis en scène, en 1995, *Paroles du sage*, version nouvelle de *L'Éclésiaste*¹⁶. Le traducteur n'a pas tenté de "franciser la Bible" mais il s'est acharné à "hébraïser le français"¹⁷ en respectant les accents disjonctifs et conjonctifs du texte de départ, au mépris, du coup, des règles de grammaire et de métrique françaises.

¹¹ Ibid.

¹² Claude Régy, conférence du 26 mars 2011 à l'INHA, dans le cadre du colloque *Cinématographicité du théâtre – Théâtralité du cinéma*, organisé par T. Karsenti et M. Chabrol, univ. Paris Ouest-Nanterre/La Défense.

¹³ Nathalie Sarraute, in *Claude Régy, le passeur*.

¹⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, in *Claude Régy, le passeur*.

¹⁵ G. Gloires, *Traduction des psaumes*, éditions Desclée de Brouwer, 2001.

¹⁶ In *Les Cinq Rouleaux*, éditions Gallimard, 1970.

¹⁷ Claude Régy à Sabine Quiriconi. Cf. infra p. 21, in *Entretien avec Claude Régy et Alexandre Barry*.

Alexandre Barry, pour *La Brûlure du monde*, a filmé quatre des douze psaumes que disait Valérie Dréville pendant le spectacle¹⁸. Ces extraits rendent compte de la capacité de la traduction à faire entendre autrement le langage, dans la mesure où le travail de la comédienne s'applique à exécuter la partition que la typographie du texte publié, marquée de blancs et de signes de césure, a inscrit dans l'espace de la page. La comédienne se conforme, en effet, à la longueur des respirations et aux ruptures indiquées par le traducteur ; sa profération déconstruit le verset biblique au point qu'elle fait éprouver la langue à la fois comme un ensemble de mots reconnaissables et comme une parole étrangère, bizarrement accentuée. L'exercice ne se soumet jamais à la contrainte de rendre intelligible ni surtout morale et encore moins sacerdotale la parole de David (Régy est, profondément, un athée) : la Bible devient un poème inouï dans lequel on entend le souffle d'un sujet hanté par le fanatisme et la peur, si l'on accepte de tendre l'oreille.

Travailler sur la matière de l'écriture engage donc à reconsidérer le travail des acteurs mais aussi l'ensemble des moyens mis en œuvre sur une scène. Régy propose un dispositif singulier – une sorte de théâtre en négatif – qui invite le spectateur à une expérience perceptive dont la radicalité est à l'origine des liens complexes que le metteur en scène a longtemps entretenus avec la critique, le public et une partie de la profession. Il s'agit de réunir les moyens d'une rencontre sensible et créative avec une écriture pour en faire éprouver le "secret" – mot clé employé par le comédien Michaël Lonsdale et l'auteur Nathalie Sarraute¹⁹. De fait, l'acteur, sur la scène nue, doit "exposer" le texte, centre de la représentation, en renonçant à tout travail démonstratif, illustratif et explicatif, comme à toute incarnation psychologisante : il ne s'identifie pas à un personnage, ne construit pas un "parcours" motivé et logique (Régy refuse la pratique naturaliste de Stanislavski). Il se présente comme un "passeur de parole", un médiateur, dont le travail se déterminerait plutôt par opposition aux définitions communes du jeu : il doit "être dérouter de toutes ses habitudes", affirme le metteur en scène, "apprendre à désapprendre ce qu'il sait", confirme Valérie Dréville²⁰. Qu'on observe la virtuosité de cette dernière dans *La Brûlure du monde* ou les propositions des jeunes acteurs de l'ERAC dans *Le Passeur*, on constatera aisément à quel point le travail demande une concentration extrême sur l'acte d'énonciation. Le texte est proféré lentement, sans forcer la voix, en sur-articulant et en restant attentifs à la prosodie et au rythme. Pour parler, l'acteur doit accéder à une disponibilité particulière, chercher "l'état d'avant l'écriture", la matière inconsciente qui a présidé au geste du scribe. Dépositaire de l'ensemble du texte même s'il n'en dit qu'une parcelle, il travaille à l'unisson des autres comédiens : il les écoute comme s'il parlait lui-même et parle comme s'il les écoutait, afin de faire entendre "une seule voix à travers toute la troupe. C'est-à-dire [que] ça devient un monologue ce qui ne veut pas dire un discours d'un seul mais un seul discours. Et on en revient finalement à l'origine du chœur de la tragédie grecque"²¹,

18 Comme un chant de David, créé en 2005.

19 In Claude Régy, *Le passeur*.

20 Ibid.

21 Ibid.

conclut Régy. Les acteurs ne s'adressent donc pas les uns aux autres en donnant l'illusion qu'ils dialoguent (pas plus qu'ils ne s'adressent à la salle par une interpellation directe) : ils profèrent le texte devant le public, frontalement, en un seul mouvement choral – c'est-à-dire à la fois commun et multiple. La recherche d'un tel partage du texte semble avoir ouvert la voie à tous les modes d'expérimentation de la diffraction et trouvé un aboutissement dans les nombreux solos montés par Régy, qui s'imposent, aujourd'hui, comme les formes d'exploration les plus radicales des méandres du moi. Le solo – qui, par la voix d'un seul acteur, dit la diffraction du sujet – se révèle l'avenir de la choralité et de ses avatars – qui, en réunissant plusieurs comédiens, tentaient de recréer une unité perdue.

Le Passeur prend le risque de présenter des extraits d'un travail préparatoire autour d'Holocauste de Charles Reznikov²². C'est sans doute l'une des plus inclassables expériences de Régy parce qu'il y renonce résolument à tout onirisme (à la même période il monte Maeterlinck et les auteurs norvégiens) pour parler des camps de concentration. Cependant, la rupture n'est qu'apparente : le poète objectiviste a rapporté les récits, entendus lors des procès de Nuremberg et Eichmann à Jérusalem, sous la forme d'un récitatif à la troisième personne, énonçant des faits sans commentaire ni lyrisme. Celui qui écrit s'est effacé derrière les événements qu'il relate et n'a pas cherché non plus à imiter la parole des victimes : il a trouvé une forme pour la convoquer.

On pourrait s'étonner de l'apparente neutralité de l'acteur, au travail devant la caméra : elle est cependant effort pour ne pas donner le spectacle de son émotion, éviction de tout pathos, cri retenu, tentative d'effacement, afin que se fassent entendre, au-delà de sa personne, par les pouvoirs prosodiques du texte, par les mots qui disent crûment l'horreur, les mille voix anonymes déposées dans l'écriture. Cet exemple confirme à quel point Régy n'envisage jamais l'exercice de la parole, en scène, comme un épanchement lyrique et révèle que c'est fondamentalement par son rejet des stratégies passionnelles, par sa recherche d'un type d'émotion en quelque sorte dépersonnalisé, non narcissisant, qu'il entrevoit la possibilité d'un théâtre qui agisse sur le spectateur et, peut-être, sur le monde.

Une telle pratique de l'acte de profération nécessite l'immobilité, qu'un geste ou une marche, parfois, interrompent mais qui semblent s'en arracher avec peine et être de même nature que le statisme tant leur développement est ralenti. La lenteur est un moyen d'éprouver ce dont Régy a la conviction profonde : "L'origine de la parole et l'origine du geste sont les mêmes. Il doit y avoir un centre en nous. [...] Il faut trouver en soi, en se remettant dans l'état d'avant l'écriture [...] d'où ça parle, comme l'auteur a trouvé d'où ça écrit. [...] Le geste doit venir du même endroit²³."

²² Le texte est dit, dans **Claude Régy, le passeur**, par Christophe Lichtenauer, mais le travail rendu public, **Holocauste : fragments**, a été programmé en 1998 avec Yann Boudaud.

²³ **Claude Régy, le passeur**.

Les corps se meuvent le plus souvent dans le silence, prolongeant le mouvement de la parole quand elle s'est tue. Ils adoptent alors une façon de bouger non mimétique. De fait, le ralenti se révèle une source de "dénaturalisation remarquable"²⁴. Dans le même temps, il captive l'œil du spectateur en l'obligeant à se fixer moins sur le but d'un geste que sur le processus selon lequel celui-ci est en train de s'accomplir. Parce qu'il rejette ce que l'on appelle communément l'incarnation (la représentation psychologique d'un personnage individualisé et caractérisé), le théâtre de Claude Régy expose le corps – un corps mu en écho de la parole et qui expérimente, très concrètement, l'espace du plateau.

Les questions de scénographie ont toujours été primordiales dans le travail de Claude Régy, qui cherche non un décor référentiel mais un espace mental permettant l'écoute et la réception du texte²⁵. Il a bénéficié de l'apport de collaborateurs aussi singuliers que différents (Ezio Frigerio, Jean Le Marquet, Roberto Plate, Daniel Jeanneteau de 1989 à 2003, aujourd'hui Sallahdyn Khatir). Au fil du temps, l'espace est de plus en plus dépouillé. Il se vide, s'agrandit, se géométrise tandis que la lumière (signée Dominique Bruguère, Maryse Gautier, Joël Hourbeight...) joue sur les paradoxes de l'obscurité : des lignes se dessinent, entre chien et loup ; les murs de la salle disparaissent ; la scène est baignée d'ombres ; les clairs-obscur, parfois, isolent le visage, "table de lecture"²⁶, à moins que les acteurs n'apparaissent, dans **La Mort de Tintagiles** ou **Melancholia-théâtre**, comme des silhouettes noires, aux traits indiscernables, sur des surfaces écraniques blanchies de lumière. Les travaux sollicitent donc l'œil tout en le soumettant à l'expérience de ses limites. Les extraits de **La Mort de Tintagiles**²⁷ laissent deviner que le fond du plateau est fermé par un rideau de lattes métalliques où les corps se découpent, telles des ombres chinoises, sans qu'on sache de quel côté de la cloison se trouvent les acteurs : sont-ils derrière ? Devant ? Dans quel monde est Tintagiles ? Celui des vivants ? Celui des morts ? Le dispositif, en mettant en doute la perception des seuils, rend sensible l'abstraite question de Maeterlinck et suggère une communication possible entre les vivants et les morts. C'est tout aussi bien et surtout le spectateur qui ne doit plus savoir s'il est devant ou dans le dispositif, conçu pour inquiéter sa perception. En témoigne une pratique, adoptée en ouverture de plusieurs travaux, dont **Paroles du sage**, comme le souligne Martial di Fonzo Bo dans **Le Passeur** : les spectateurs étaient plongés pendant de longues minutes dans un noir absolu pour que chacun perde ses repères et se sente englobé dans l'obscurité matricielle à partir de laquelle, très progressivement, naissait une autre nature de lumière, dans laquelle le texte pouvait être dit et écouté. Au fil du temps, les jauges de plus en plus réduites, le rapprochement de l'aire de profération (qui souvent n'est plus une scène au sens propre du terme mais un proscenium ou un espace de plain-pied) et de la salle, la frontalité et la proximité des acteurs, la partition sonore, de plus en plus manifestement sophistiquée, ont rendu plus poreuses les frontières et intensifié, pour le public, la sensation qu'il est pris au sein d'une expérience en train de se dérouler.

²⁴ Ibid.

²⁵ Voir l'article de Chantal Guinebault-Slamowicz, *A la recherche de l'espace mental*, in **Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale**, No.23, op.cit. pp.24-51.

²⁶ Régy Claude, *Espaces perdus*, éditions Plon, p.139.

²⁷ Claude Régy, *Le passeur*.

Régy voudrait faire du théâtre non un lieu de monstration soumis à la loi du spectaculaire, mais un espace de projections de nature à provoquer les dérives imaginaires et fantasmatiques, le retour en chacun du mémoriel et de l'intime, la mise en doute de la perception conventionnelle du réel.

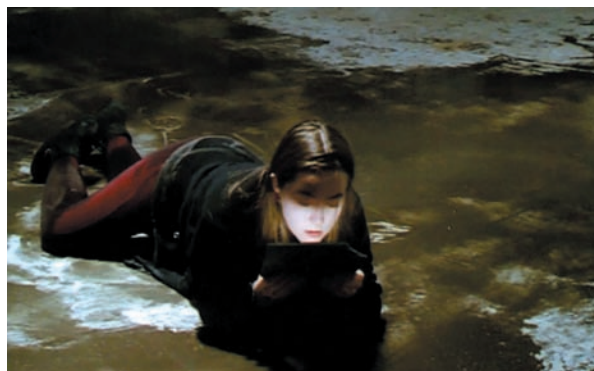
L'œuvre de Claude Régy témoigne d'une mutation fondamentale non seulement dans le choix des textes mais surtout dans les moyens de les porter à la scène, de les "exposer", plus que d'en proposer une lecture scénique critique et commentative. La mise en scène n'est pas ici interprétation, élaboration d'un sens que les éléments propres au théâtre concourraient à éclairer. Elle se défend, par ailleurs, de toute dimension métaphorique ou symbolique. Elle se définit plutôt comme un dispositif d'écoute, transparent, destiné à rendre perceptibles les paradoxes du mouvement de l'écriture – entre silences et mots, vide et création, expression de soi et diffraction du sujet, vie et mort, ombre et lumière – et à en libérer la force de suggestion.

Dans cette perspective, Régy ouvre une voie qui questionne à la fois l'espace, le temps, la nature des images et la présence de l'acteur. Il rend aiguë la conscience de la durée, des limites du visible et surtout du face à face avec celui qui porte la parole, tandis que s'estompe la ligne de démarcation entre le spectateur et ce qui n'est plus représentation mais présentation. A ce titre, on peut définir son travail comme un théâtre d'expérience, non pas au sens du happening ou du théâtre documentaire mais au sens d'une mise en jeu amplifiée de la perception d'un acte de parole par une assemblée.

L'exploration de l'écriture comme matière inconsciente l'a mis sur la voie de ce dispositif, résolument non dramatique, et qu'il convient d'appréhender moins par les outils de la sémiologie que par ceux de la phénoménologie²⁸. En ce sens, la recherche de Claude Régy, aussi singulière soit-elle, s'inscrit dans un mouvement plus vaste, notable dans l'histoire de la mise en scène européenne à la fin XX^e siècle et au début du XXI^e, et dont il constitue, pour la France, la figure majeure.

Sabine Quiriconi

²⁸ Voir sur ce point les pages consacrées à Claude Régy par Christian Biet et Christophe Triau, in **Qu'est-ce que le théâtre ?**, Gallimard, coll. *Folio essais*, 2005, pp.820-828 et 872-873.



approche cinématographique

Devant un spectacle de Claude Régy sourd un sentiment prégnant : ce qui est là manifestement, échappe et échappe aussi, on le devine, pour mieux être là. On y fuit le drame pour aller au plus près, ou au plus profond, de la parole et de l'écriture. Et, singulière expérience, de cette descente en soi et dans l'écriture, fondée sur l'écoute d'un acteur qui lui aussi fait ce chemin, de cette confrontation avec des images aussi bien "mentales" que réelles, les spectateurs se souviendront "de ce qu'ils n'ont pas vu"²⁹.

On comprend ainsi mieux la réticence de Régy à la captation de ses spectacles. Seuls quatre d'entre eux ont été fixés par la caméra en intégralité par les grandes institutions qui les ont produites (Comédie-Française, Opéra de Paris et Théâtre du Châtelet) ; d'autres demeurent de très brefs extraits (tels ceux de que l'on verra dans **Claude Régy, le passeur**). Le théâtre est le lieu d'une expérience dont la vidéo ne saurait rendre compte entièrement. Aussi, pour pouvoir en rendre compte dans un documentaire, les réalisateurs doivent déjouer les pièges de la facilité d'un simple enregistrement. De la même manière que **Le Criminel** (1988) donna lieu la même année à un film original de Didier Goldschmidt et de Régy pour la télévision, les extraits de **Woyzeck** de Büchner, des **Soldats** de Lenz et d'**Holocauste fragments** de Reznikoff, présentés dans **Le Passeur**, sont filmés non sur une scène de théâtre, mais dans une bâtisse industrielle désaffectée qui autorise une expérience d'écoute inédite. Il en va de même pour les extraits de **Comme un chant de David**, qui effacent les dimensions de la scène, montrée à d'autres moments vide ou traversée par Claude Régy lui-même et par son interprète, Valérie Dréville. Les psaumes y sont proférés par l'actrice filmée en gros plan, visage et voix au plus proche du spectateur.

L'écoute est centrale dans le travail de Régy. Elle l'est aussi, naturellement, dans les films qui lui sont consacrés. On y écouterait d'abord le metteur en scène, longuement, dans les deux documentaires, parlant généreusement, frontalement dans les deux cas. Dans une des dernières scènes de **La Brûlure du monde**, on l'entend pourtant énoncer sa réticence à parler de son travail, qu'il s'agit de garder secret, car en parler serait une tricherie, une imposture ou une trahison, à supposer qu'on y arrive. Littéralement obscène, hors scène, devant demeurer caché. C'est un des paradoxes de Régy, mais ne dit-il pas que "la vérité est paradoxale" justement. Dans le film d'Alexandre Barry, l'un de ses plus proches collaborateurs, il est le seul à parler de son travail, parfois filmé comme un acteur de son propre monde, dans le décor de **Comme un chant de David**. Le parti pris diffère en cela de celui du film d'Elizabeth Coronel et d'Arnaud de Mézamat, qui alterne des interviews avec divers extraits d'archives d'époques différentes (de 1974 à 1997). Dans **Le Passeur**, on écouterait ainsi longuement Nathalie Sarraute, à laquelle Régy a consacré un documentaire, Valérie Dréville, Marcial di Fonzo Bo, Michaël Lonsdale ou le scénographe Daniel Jeanneteau. Ce ne sont pas seulement des documents d'amis et de collaborateurs, mais des témoignages au sens fort du terme, où l'on entend le silence qui permet aux choses d'affleurer entre les mots. Une communauté d'esprits aussi se dessine autour de lui, avec une grande intensité.

²⁹ Claude Régy, "Déconstruction", in **Claude Régy** (dirigé par M.-M. Mervant-Roux et Eric Vautrin), Paris, CNRS Editions, *Les Voies de la création théâtrale*, 2009, p. 17.

On y entend l'écoute, si chère à Régy, et partagée par tous. Le documentaire joue aussi sur un autre paradoxe, plus qu'une contradiction. Le metteur en scène, qui entend garder son mystère au travail des répétitions, dit à ses interlocuteurs invisibles ne pas souhaiter que l'on y assiste, car ce serait là encore "impudique". Ce travail est cependant montré. Pourtant, au lieu de dévoiler le mystère des répétitions, les deux extraits l'approfondissent. On y assiste, dans le prolongement d'une scène, à la reprise, non pas d'un geste ou un déplacement, mais à une incitation de Régy faite à ses acteurs d'écouter plus profondément encore le texte, et d'abord en eux-mêmes, pour communiquer les virtualités. À ce terme d'acteurs du reste, il préfère celui de passeurs, qui donne son titre à l'un des deux documentaires : "ceux qui font passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs"³⁰. Ces deux films aux voies différentes permettent de comprendre comment Régy suggère aux acteurs comme aux spectateurs de se rendre entièrement disponibles à l'écoute, à la concentration et "de faire le calme en soi" pour accéder à une expérience proche des exercices spirituels ou méditatifs décrits par Pierre Hadot³¹: la concentration sur l'instant présent, le vide fait en soi et la sollicitation de l'écoute – physique et mentale – permettant d'atteindre un sentiment d'infini, où l'on "s'ouvre à l'univers" entièrement, comme le dit dans *Le Passeur* Valérie Dréville.

L'art de Régy, qui tend à retrouver une vertu archaïque et l'essence du théâtre, n'est cependant pas étranger au cinéma, ou du moins à une idée du cinéma. *La Chevauchée sur le lac de Constance* (1974) apparaît dans son parcours comme un tournant. Les acteurs (Jeanne Moreau, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu, Sami Frey et Michaël Lonsdale) y forment, pour la seule fois réunis, une quintette parfait des films dans lesquels, durant cette décennie, Marguerite Duras chercha à faire entendre elle aussi une traversée de l'écriture. Ces stars y jouent les rôles qui portent les noms d'acteurs célèbres du cinéma allemand des années 1920 (Elisabeth Bergner, Heinrich George, Emil Jannings, Henry Porten, Erich Von Stroheim), sous un maquillage évoquant l'outrance expressionniste. L'exacerbation de la référence cinématographique se révèle aussi dans le décor où l'escalier est digne de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, hanté par d'autres fantômes d'acteurs connus, et dans les rappels cinématographiques convoqués par Jeanne Moreau et Delphine Seyrig surtout (*L'Année dernière à Marienbad* et *Muriel* de Resnais). Celle-ci souligna, lors de la création de la pièce, que "la mémoire du cinéma [...], des acteurs très anciens [...] permet d'imaginer des choses très nouvelles. Tout à coup, on a accès au passé, et ce passé, on le mélange au présent et ça donne des choses très explosives"³². Mais ce spectacle opère aussi le passage d'une référence au cinéma auparavant métaphorique ("le film invisible" que se font les acteurs et les spectateurs) à un authentique travail sur le cinéma dans la deuxième partie de sa carrière.

³⁰ Claude Régy, in *Les Champs magnétiques. Entretien avec Claude Régy*, d'A. Philippon, *Les Cahiers du cinéma*, No.387, septembre 1986, p.35.

³¹ Voir M.-M. Mervant-Roux, "Exercices méditatifs", in *Claude Régy, op. cit.*, pp. 346-363.

³² Delphine Seyrig, in *Interactualités*, 6 janvier 1974, cité par Eric Vautrin, "Pas du spectacle la chevauchée, ou inventer le verre", in *ibid.*, p. 94.

Régy parle volontiers de ses goûts cinématographiques. Celui pour l'univers de Gus Van Sant, en particulier, est souligné par Alexandre Barry qui le fait figurer, en remerciement, au générique final de *La Brûlure du monde*. Le metteur en scène dit communiquer avec sa manière de se "balad[er] sur une frontière dangereuse, avec distinction et élégance" où les valeurs sont subverties³³. Chez Bresson ou Straub, il est touché par le choix d'acteurs non-professionnels, comme ceux qu'il a parfois choisis lui aussi, habités "par un noyau intérieur très dur, avec une espèce de rayonnement fabuleux". Chez Oliveira, et en particulier dans *Francisca*, il loue "la parole proférée de face" et "la durée sur laquelle peut agir cette parole". Enfin Ozu, "qui travaille avec rien", renvoie à sa propre quête, "par la lenteur, le silence, par le fait de trouver la source où les acteurs vont puiser ce qui passe à travers eux"³⁴. Mais Régy ne se prive pas de dire que ces influences des réalisateurs et de leurs films peuvent être aussi virtuelles et rétrospectives (ainsi *Gerry* de Gus Van Sant en 2004 a agi, dit-il, comme une influence rétrospective sur la mise en scène de *Melancholia-Théâtre* de Jon Fosse en 2001), ce qui rejoint les récents essais de Pierre Bayard sur les influences en littérature. Et pour la question des influences, "il est aussi important de ne pas voir une œuvre que de la voir"³⁵. Sans doute s'agit-il d'une manière élégante pour le metteur en scène de répondre à ses interlocuteurs et critiques, tout en les dissuadant de fixer les choses, de croire à une explication définitive. C'est aussi le témoignage d'une vision qui laisse une très grande place à l'imaginaire et à la poésie des virtualités. Il insiste ainsi beaucoup devant la caméra d'Alexandre Barry sur la capacité des voix, au théâtre, de toucher des gens qui ne les entendent pas et ne voient pas la pièce.

Parmi les influences cinématographiques – ou mieux, des incitations –, Régy évoque régulièrement l'écran et le gros plan. Il a ainsi renoncé progressivement au théâtre à l'italienne fait disparaître les cadres de la scène pour inventer des dispositifs restituant à l'image sa totalité comme le ferait l'écran (ainsi dans *Le Passeur*, l'espace de *La Mort de Tintagiles*). Le dispositif de *Melancholia-Théâtre* est une "chambre d'incandescence" blanche encadrée de noir, à la fois trop profonde pour être l'écran qu'elle peut suggérer, mais beaucoup plus étroite qu'une scène traditionnelle, essentialisant ainsi les mouvements des acteurs. Mais à l'opposé, le dispositif de *Comme un chant de David* dans *La Brûlure du monde*, une scène entourée de gradins des quatre côtés, déjoue la frontalité traditionnelle du cinéma et du théâtre pour multiplier les angles de vision, tandis que son sommet – qui est un puits de lumière – renvoie aussi à un possible écran.

³³ Claude Régy, "Gus Van Sant va à la limite des interdits", interview par Isabelle Régner, in *Le Monde*, 12 septembre 2009.

³⁴ Claude Régy, *Les Champs magnétiques*, op. cit., p.37.

³⁵ Claude Régy, "Gus Van Sant ...", art. cit.

Mais ces élans vers le cinéma, ou plutôt vers une idée de cinéma, ne doivent pas être pris pour une afféterie, comme un gage donné à un autre art devenu décisif dans notre vision du monde depuis un peu plus d'un siècle. Et le modèle de l'écran, qui doit donner au spectateur le champ de vision le plus ample possible, n'est pas négation du théâtre ; il doit favoriser une concentration accrue du spectateur, dont tous les moyens d'écoute et de perception sont ainsi convoqués, à l'égard d'une représentation où la coprésence des acteurs et des spectateurs est rendue on ne peut plus sensible³⁶.

Cette relation de Régy avec le cinéma est particulièrement sensible dans les divers extraits. **La Mort de Tintagiles** (1997) est l'équivalent d'un film du "grand temps béni du muet et du noir et blanc", de "la magie du silence"³⁷, l'espace fût-il, ici, traversé d'un cri. On perçoit ici combien la création sonore, avant tout tissu de voix, est également capitale chez Régy car il appartient à ce jeu, allant du silence et du murmure au cri, de permettre de rompre avec le naturalisme, perçu comme mensonge, pour laisser parler l'écriture, surgir l'imaginaire et accroître la sensibilité. Dans les extraits présentés dans **Le Passeur**, le long plan initial – travelling par nature impossible au théâtre –, les gros plans attachés à la matière et le travail de cadrage des acteurs évoquent ce désir qui n'est en effet ni de fondre, ni de juxtaposer les deux arts, ni de faire théâtre ou cinéma, mais bien de conserver entre eux une tension et d'inquiéter constamment les formes, les acteurs, les spectateurs. Au théâtre comme dans sa recreation cinématographique, il convient de ne pas oublier, comme Régy le dit dans **La Brûlure du monde**, que le moindre geste est déplacement du vide, la moindre parole modification du silence, et que les deux sont nécessaires pour atteindre l'essentialité.

Voilà ce que montrent les larges extraits filmés : une attention à la densité du temps, à l'épaisseur du silence et au visage des acteurs. Régy attribue aussi à son goût du cinéma de croire beaucoup "quand les acteurs sont suffisamment habités, à toutes les vibrations qui peuvent émaner du statisme, d'un plan fixe, d'un silence"³⁸. Les plans de Valérie Dréville dans **Comme un chant de David** concrétisent magnifiquement cette croyance.

Si l'on ne saurait parler de fusion des deux arts chez Régy, ni dans son travail théâtral ni dans les recreations cinématographiques de ses spectacles, peut-être le mot de porosité permettrait-il d'approcher l'esprit de cette relation. Mieux, sans doute, conviendrait-il de reprendre ce qu'il dit du vide dans son théâtre, par analogie avec la peinture chinoise, où le vide entre les objets représentés est élément de communication entre eux : espace non-rempli où ils se mélangent sans se confondre (**La Brûlure du monde**).

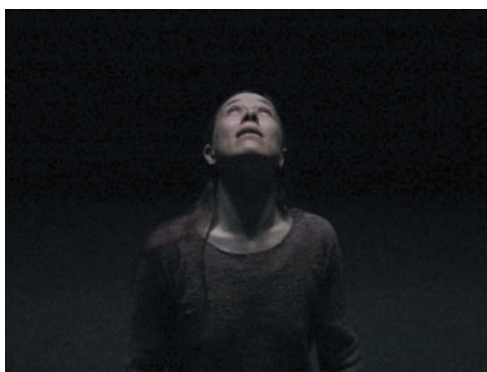
Claude Régy, comme le dit Valérie Dréville dans le bien-nommé **Le Passeur**, "croit à l'impossible".

Mireille Brangé

³⁶ Chantal Guinebault-Szlamowicz, "A la recherche de l'espace mental", in **Claude Régy**, *op. cit.*, p. 44.

³⁷ Claude Régy, *Les Champs magnétiques*, *op. cit.*, p.37.

³⁸ *Ibid* p.34.



entretien avec Claude Régy et Alexandre Barry, par Sabine Quiriconi

Comment est née l'idée du film **Claude Régy ou la Brûlure du monde** ?

Alexandre Barry : C'est moi qui ai proposé à Claude de faire un portrait de lui qui soit différent du premier film que j'avais fait pour ARTE en 2003,

Par les abîmes. C'était un film d'entretiens de 26 minutes, sans illustration, ni extrait de spectacles, ni photo. J'ai le souvenir que Claude était très content du film qui avait une vraie force brute. J'ai tourné *La Brûlure du monde* deux ans après cette première expérience que j'ai eu envie de prolonger. Je lui ai présenté le projet comme une tentative, parce que je savais qu'il était réticent au fait de filmer des images de son travail.

Ce qui m'intéressait, c'était le rapport de Claude avec les psaumes qui composent **Comme un chant de David**, le fait qu'il les monte à ce moment-là de sa vie, avec cette actrice-là, Valérie Dréville, qui lui permet des expériences peu communes... Le matériau était très puissant, aussi bien pour lui que pour elle. Il y avait donc les chants de David, traduits par Henri Meschonnic, Claude, avec son histoire par rapport à ces chants, et Valérie, au travail dans sa propre histoire et dans la continuation de la recherche qu'elle a entreprise avec Claude depuis plusieurs années. Je crois qu'il a senti aussi la force particulière du travail qui était en train de se faire et il m'a dit : essayons... Cherche comment il serait possible de transcrire, par la matière filmique, la matière vivante du théâtre sans la trahir. Ce qui est un peu la quadrature du cercle, en fait, surtout pour ce genre de travail, où l'essentiel se joue dans l'espace de la représentation. Comment, sous la surface du film, rendre sensibles ces courants souterrains, ce rapport vivant à quelqu'un qui est en face de soi et l'incertitude sur la nature de la réalité ? Ce sont des questions difficiles mais essentielles, me semble-t-il, si on veut ne pas trahir, ne rien affaiblir.

L'origine du film est donc le spectacle **Comme un chant de David**.

Est-ce la traduction nouvelle des psaumes par Henri Meschonnic qui vous a incité à travailler sur la matière biblique ?

Claude Régy : Oui, ce n'était pas la première fois que je travaillais avec Meschonnic. On s'était rencontré au moment de **Paroles du sage** – le travail que j'ai fait à partir de sa traduction de **L'Ecclésiaste**. De lui, j'avais lu **Jona et le signifiant errant...** Meschonnic ne considère pas la Bible comme un texte religieux. Il parle de "débondieuser" la Bible et il dit aussi qu'il ne faut pas confondre le divin et le religieux. Il faut au contraire bien faire la séparation entre les deux et se débarrasser du pouvoir des religieux : la vie de l'esprit, la spiritualité n'appartiennent à aucune religion ; elles ne sont pas du tout l'exclusivité de l'armée des prêtres. Tout le monde a le droit d'en parler. Pour Meschonnic, les chants de David sont un poème de la pensée. On y sent l'énergie de la pensée. Il a traduit le texte selon sa théorie : il a hébraïsé le français plutôt que franciser l'hébreu. Il revendique un respect essentiel des accents conjonctifs et disjonctifs et considère que toute traduction de l'hébreu qui ne tient pas compte des accents est une trahison. Lui, il les marque par des blancs, que nous avons évidemment

respectés. Certains spectateurs étaient dérouterés, surtout ceux qui vénèrent les psaumes comme un élément de la cérémonie religieuse, car cette traduction élimine le vocabulaire habituel du religieux. Tant mieux si le spectacle avait un air païen.

Comment s'est fait le choix des psaumes qui composent le spectacle ?

C. R. : Il y a cent psaumes en tout. Pour le spectacle, j'en ai choisi douze. Les psaumes m'ont intéressé fondamentalement pour prouver que la querelle des anciens et des modernes est tout à fait ridicule. Je cite dans un de mes livres cette phrase d'Adorno : "Le nouveau, c'est en même temps l'ancien. Dans le nouveau l'ancien se reconnaît et devient facilement intelligible." C'est donc, au lieu d'opposer l'ancien et le moderne, comprendre que l'ancien éclaire et renouvelle le nouveau, lui donne une lumière différente. Et c'est un enrichissement réciproque. Je suis repéré comme quelqu'un qui ne monte que des textes contemporains donc il fallait absolument que je plonge dans ces textes, anciens de plus de trois mille ans, pour montrer leur modernité. C'est un mot que Meschonnic déteste mais c'est bien grâce à lui que la Bible est devenue un texte neuf...

J'ai donc choisi des chants qui avaient à faire avec notre époque. C'était la guerre d'Irak. Bagdad c'est Babylone, Babylone c'est là où les hébreux ont été déportés... D'ailleurs ça m'a permis de m'apercevoir que David est le fondateur de l'Etat d'Israël ; il est le premier à avoir réuni les tribus d'Israël alors qu'il y avait deux blocs et c'est lui qui a déplacé la capitale à Jérusalem. Il a fondé Jérusalem.

Il est le fondement mais, après son fils Salomon, ça s'arrête : l'unification d'Israël avec Jérusalem pour capitale n'a duré que 72 ans. C'est très court. Ce temps de la force d'Israël et de sa réunification a été détruit très vite. Donc on est là au cœur des guerres de Palestine et d'Israël et au cœur de la guerre d'Irak avec l'intervention américaine. Le fanatisme des psaumes est aussi ce qui m'a frappé. David dit vouloir étendre la foi en son dieu "jusqu'aux fins de la terre". C'est un intégrisme absolu.

Les psaumes sont adressés à "Adonāi". Que désigne ce mot ?

C. R. : Meschonnic a tenu à garder ce mot parce que, de toute façon, c'est un nom innommable. Interdit. Il a fait ce choix pour éviter la traduction "mon Seigneur" ou "Seigneur", qui est chrétienne. "Adonāi", je crois que ce n'est qu'une sonorité. C'est quelque chose qui évoque cette personne sans nom, pour laquelle l'idée même de nom est bannie. Il faut rendre hommage au travail de Valérie Dréville parce qu'elle a trouvé comment dire ce nom qui esquivait l'appellation.

Comment avez-vous choisi les psaumes qui composent le film ?

A. B. : Le choix est venu du long temps qu'on avait passé en répétition. J'en ai filmé six ou sept et, parmi ces sept, j'en ai choisi quatre. J'ai retenu les moments les plus forts, qui évoquaient quelque chose de Claude. Je ne pourrais pas dire que j'ai eu une réflexion sur la construction, non... c'était de l'ordre de l'intuition. J'ai gardé malgré tout l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le spectacle et qu'avait construit Claude. J'avais un souci d'équilibre entre les séquences consacrées aux entretiens avec lui – j'ai filmé une quinzaine d'heures d'interview – et les psaumes, qui ne devaient pas simplement être des illustrations

de ses réflexions. J'ai voulu créer au montage des correspondances, des ricochets de sens... une matière un peu hétéroclite mais qui, au bout du compte, trouve sa cohérence. Ensuite, il y a une grande part de subjectivité... J'ai tenu à garder le long psaume qui dure près de quinze minutes ce qui, pour un objet télévisuel habituel, est impensable. Je trouvais intéressant que ce moment devienne comme le cœur du film.

C. R. : Le choix des psaumes – Meschonnec le disait lui-même – c'est aussi une écriture.

Si Comme un chant n'avait pas été un solo, est-ce que vous auriez envisagé de faire un film – et, qui plus est, un portrait intime de Claude Régy ?

A. B. : Le fait que Valérie soit seule dans cet espace particulier, qu'il y ait beaucoup d'air, que ça respire, qu'il y ait ce travail de lumière et la force rare de sa présence présentaient un réel intérêt pour le filmage. Parce que je peux avoir dans l'image elle et l'espace alors que, s'il y a plusieurs acteurs sur un plateau, soit on est en plan éloigné pour tous les avoir dans le cadre, soit il faut faire un découpage. C'est un autre travail. Là, avec un acteur seul, je savais que quelque chose pouvait être tenté – de très frontal et de très rapproché... en tout cas, d'un radicalisme qui puisse se rapprocher de celui du travail de Claude.

C. R. : Le solo crée une concentration naturelle du spectacle.

A. B. : D'où, ensuite, le choix d'essayer d'inclure le visage de Valérie en pleine image et, à travers ce visage, de faire sentir sa relation à l'espace et, avec des mouvements qu'on a créés, de faire aussi sentir l'espace qui entoure cette présence. Mais c'est parce qu'elle était seule et qu'il y avait une concentration qui rendait le travail possible. De plus, l'idée d'associer le travail de l'actrice à ce portrait intime était intéressante : je sais ce que représente Valérie dans le travail de Claude et inversement. La rencontre entre eux constitue une espèce d'accord idéal dans la recherche. Certaines bases ne sont plus à définir. Ce sont deux artistes, ou plutôt – puisque Claude dit, dans le film, qu'il a horreur de ce mot – deux chercheurs, qui explorent ensemble... On n'est pas à la recherche d'un résultat mais on est avant tout en recherche, à l'écoute d'une écriture.

C. R. : Je voudrais intervenir sur cette histoire de "portrait intime". Pour moi, ce n'est pas du tout un portrait intime mais on ne peut pas parler si on ne parle pas de soi. Handke disait que la seule façon de ne pas mentir c'est de parler de soi. Faire des théories abstraites sur l'art dramatique ou sur l'art de la mise en scène ou sur l'art du jeu de l'acteur, cela ne m'intéresse pas du tout. Si on veut dire des choses générales, il faut partir de quelque chose de particulier.

Vous qui êtes si réticent à toute perspective narcissique, pourquoi avez-vous accepté qu'Alexandre introduise des photos de vous enfant à la fin du film ?

C. R. : Parce que j'ai une grande force d'indifférence. C'aurait été très bien de ne pas le faire, c'est peut-être très bien de le faire... c'est égal. Ça ne se serait pas fait, je n'aurais pas demandé à ce que ça se fasse. Il se trouve qu'Alexandre

l'a fait. De toute façon, c'est toute une histoire quand on a quatre-vingts ans de se voir à vingt ans... ou à trois mois, ou à quinze ans, en maillot de bains. C'est toute une histoire. On ne peut pas être indifférent.

Qu'est-ce que vous voyez dans cet adolescent ?

C. R. : Je vois qu'on est différent. Je vois comment ça se passe de grandir d'abord puis de vieillir. Mais c'est tout. C'est objectif. Il ne s'agit pas de coller des sentiments là-dessus.

A. B. : J'ai intégré au film des photos de Claude enfant d'abord parce que je les aimais beaucoup, ensuite parce que je trouvais cela un peu incongru. J'avais choisi une forme de film sans chronologie, sans commentaire explicatif, où tout passe par sa parole, par la présence de son visage, par celui de Valérie, le tout englobé dans les psaumes... il y avait là une cohérence qui m'intéressait. Puisque le film brasse des réflexions assez poussées, vu son grand âge, j'ai eu envie de dire : "Voilà comment il parle, voilà ce qu'il est", à travers ce qu'il dit, et j'ai eu comme un désir de brûler tout ça aussi, d'un seul coup de basculer dans l'inverse absolu : l'illustration pure d'un être – et donc de montrer des photos d'enfance. Avec ce que ça peut créer de lire ce qu'il y a d'enfance dans son visage d'homme adulte. Peut-être est-ce un moyen pour dire que l'essentiel n'est pas seulement dans la virtuosité avec laquelle il s'exprime ? Il peut aussi être dans une photo muette, dans un silence, dans un souvenir... Donc j'ai subtilisé ces photos et je les ai incluses dans le film. Il les a découvertes une fois que le film était fait mais pas finalisé. Et il se trouve – je le dis parce qu'il ne le dira pas – qu'il a été très ému de les voir. Peut-être parce qu'il ne s'y attendait pas. Mais, au-delà de la surprise, il avait une vraie émotion de se revoir à ce moment-là, au milieu de ses frères. Peut-être qu'inconsciemment je voulais le ramener à ce passé parce que j'ai toujours cru que le rapport que Claude avait avec les textes bibliques trouvait son origine dans l'enfance ?

C. R. : C'est parce que je suis né dans le protestantisme où on envoie les enfants à ce qu'on appelle l'Ecole du dimanche. Et là, on lit la Bible et les pasteurs ne parlent qu'à partir d'interprétations des textes bibliques. Ce qui est très douteux, c'est justement la façon dont ils les interprètent.

Vous qui vous méfiez des captations, êtes-vous intervenu pendant le tournage ?

C. R. : J'étais présent pendant le tournage mais j'ai pris le parti de ne pas intervenir. Si on ne laisse pas la liberté à celui qui travaille, on gâche quelque chose. Je ne connais pas du tout la technique de la caméra. Je ne suis jamais intervenu. Sauf une fois, je pense. Le chant le plus long : tu voulais, avec la caméra, tourner autour de Valérie et je t'ai dit qu'il me semblait que c'était mieux de faire un plan fixe, de face. Et, après, ça m'a fait réfléchir, parce que tout ce psaume, en plan fixe et assez rapproché, passait beaucoup mieux en gros plan filmé qu'il ne passait dans le spectacle. D'ailleurs ce serait peut-être une idée de filmer tous les psaumes en gros plan. Ça s'entendrait autrement... il y aurait une autre présence. Il n'y a rien de mieux que le gros plan de face.

Solos et gros plans vont bien ensemble ?

C. R. : Oui, solos et gros-plans...

A. B. : Si cette tentative, faite de très gros plans, marche plutôt bien, cela tient beaucoup à Valérie Dréville aussi, qui est littéralement traversée par cette parole...

C. R. : D'ailleurs, je pense qu'une des raisons qui font que je suis très heureux que ce film ait eu lieu, c'est qu'il permet de voir le travail de Valérie sur ces textes-là, traduits de cette façon-là, d'en garder une trace. Je suis impressionné. Même après l'avoir dirigée je ne sais pas vraiment comment elle fait pour faire ce qu'elle fait. En même temps, il y a une obéissance et l'intervention d'une personne qui est vraiment libre et qui est libre de s'exprimer elle-même. Dans le spectacle, quand elle passait à proximité des gradins de spectateurs placés le long de l'espace quadrilatéral, il y avait aussi une proximité très grande dont le gros plan rend compte, une proximité qui permet de voir son travail. On voit alors que jouer n'est pas tricher. On voit que s'il y avait la moindre intervention de la tricherie même une seconde, ça ne tiendrait pas. Donc c'est une leçon sur le travail de l'acteur.

Outre les gros plans, vous avez aussi opté pour certains mouvements récurrents de caméra...

A. B. : Le pari était, à partir du dessin de la mise en scène, d'en capter la vibration et de recréer le sentiment qu'on a quand on est dans la représentation. Dans un espace de théâtre – et c'est là la grande différence avec le cinéma – la sensation de l'espace se mêle à la sensation de la présence de l'acteur. A l'image, soit on a la sensation de la présence de l'acteur parce qu'on s'en approche – et dans ce cas-là on perd l'espace – soit on a l'espace nu, sans l'acteur, soit l'espace avec l'acteur "ratiiboisé" pour ainsi dire. Donc, comment recréer la sensation de l'espace et de l'acteur, propre au théâtre ? J'ai pensé à des mouvements très simples, élémentaires dans le langage cinématographique, qui étaient des travellings avant assez lents permettant déjà d'englober une partie de l'espace et de s'approcher progressivement pour arriver à la sensation du visage de Valérie qui baigne dans cet espace.

Pendant le long psaume, selon la mise en scène, l'actrice était au centre de l'espace et elle tournait sur elle-même : comment capter ce mouvement circulaire, de va et vient entre la ligne d'horizon et la verticalité ? Ça s'est fait pratiquement en improvisant avec Valérie, dans une grande mobilité. Je n'avais rien fixé...

Le psaume dure 15 minutes et demande à l'actrice une vraie puissance dans le travail, je ne pouvais pas non plus faire dix prises... Je crois d'ailleurs qu'on a juste fait deux ou trois prises de chaque psaume. Mon idée était d'en faire le moins possible, de les penser avant, de les répéter plus ou moins dans le mouvement pour que ce soit fluide... On n'avait pas non plus des conditions de tournage qui nous permettaient de faire autrement : une seule caméra, un travelling qui n'était pas idéal... A un moment, on entend le bruit des roues du travelling sur le plancher qui craque... j'ai laissé ces bruits volontairement pour qu'on perçoive la dimension artisanale du tournage qui est en train de se faire. C'était aussi ça le film.

Mais ce qu'il faut quand même spécifier c'est que pour filmer ces extraits,

je bénéficiais déjà d'un travail vraiment élaboré en lumière (par Joël Hourbeigt) et en son (par Philippe Cachia), qui sont des éléments fondamentaux du spectacle. Pendant que je filmais, je travaillais aussi avec Rémy Godefroy et Alexandre Magnin, les techniciens du spectacle, qui se sont mis à la disposition du film. J'ai utilisé, parfois déplacé, le son du spectacle qui est devenu le son du film. Seule la musique qui accompagne les photos a été ajoutée.

Aussi complexe que soit de trouver les façons de filmer ces expériences de plateau, les propositions scéniques de Claude ne recèlent-elles pas des potentialités cinématographiques ?

A. B. : Claude, dans son travail de théâtre, utilise beaucoup le vocabulaire du cinéma : il parle souvent de ralentis, de gros plans, de mouvements latéraux, de fondus au noir, de plans séquences... Mais, surtout, je pense que son travail a un immense potentiel cinématographique dans la mesure où il permet une expérience de cinéma. Si un travail, aussi puissant soit-il, ne permet pas une expérience, pour moi, c'est là que cela devient difficile : il vaut mieux ne pas y toucher. Parce que ça veut dire que sans possibilité de tentatives un peu folles, on est dans la position de capter et capter, malheureusement, c'est détruire, c'est affaiblir. On voit ce que sont les captations. Tout le monde est d'accord là-dessus : ce n'est même pas que c'est mauvais, c'est que ce n'est rien.

C. R. : Dans le travail que je fais, je pense que la lenteur, l'espace vide et le silence favorisent le tournage. L'espace vide exalte la présence des acteurs surtout s'ils sont seuls. Le silence au cinéma est très important. L'image sans texte, à l'écran, peut durer. Et ça je l'utilise quand même beaucoup par rapport aux mises en scène où on parle tout le temps qui, si on les filme, deviennent du théâtre filmé. Tandis que là on peut avoir l'impression qu'on filme une personne et qu'on filme un écrivain dans l'acte d'écrire par exemple. Une chose invisible. C'est cela qui est intéressant. Je pense donc qu'il est plus facile d'introduire une caméra dans ce travail que dans une mise en scène où tout s'agit et parle en continu...

A. B. : ... et où il faudrait recourir à un découpage. Chez toi, il n'y a pas de découpage à faire... Tes spectacles sont des plans séquences. Là, les psaumes sont des plans séquences. D'ailleurs j'ai filmé dernièrement, selon le même principe, *Ode maritime* de Pessoa avec Jean-Quentin Châtelain : le film est un plan séquence de deux heures. Recourir au découpage, c'est artificialiser quelque chose. Tout filmage du travail de Claude ne peut être qu'une tentative. On ne peut pas aborder l'idée d'un travail comme ça sans passer par l'impossible. Il vaut mieux se préparer à la difficulté et à la recherche. Et c'est ce qui m'intéresse. Obligatoirement ça emmène dans un espace où se pose sans cesse la question : comment faire ? et qui, finalement, nous plonge dans le même état que celui de Claude quand il commence un travail et quand il répète.

C. R. : La vraie question est souvent : comment ne pas faire ?

A. B. : Oui, comment ne pas faire... Mais à un moment donné tu es obligé de faire quelque chose.

C. R. : C'est toujours la question primordiale : comment ne pas faire en faisant ?

A. B. : C'est pour cela que, d'après moi, si on veut être au plus haut degré de fidélité par rapport à ce travail, il faut pouvoir le violer, ne pas avoir peur de le détourner pour le faire apparaître dans sa nature originelle. En le prenant de front, on est perdant : c'est comme un négatif sur lequel rien n'apparaîtrait. On ne peut que le recréer, le transposer pour en saisir l'essentiel. On ne peut pas le capter. Ce serait la plus grande des vanités. J'en suis convaincu.

De façon générale, voyez-vous quelque intérêt à vous prêter au jeu des interviews et, plus particulièrement, à répondre aux questions d'Alexandre, qui est votre assistant depuis près de quinze ans ?

C. R. : C'est un exercice comme un autre alors autant essayer de le faire sincèrement en tout cas. Mais je pense toujours à cette phrase de Blanchot : "La réponse est l'ennemie de la question." Donc c'est très dur d'être obligé de répondre. C'est mieux de faire l'effort de laisser les questions ouvertes.

A. B. : Je crois que c'était le cas, si je m'en souviens bien. J'avais travaillé dans ce sens-là...

C. R. : Mais tu ne gardais que les réponses...

A. B. : Par élégance, quand même. La question n'est qu'une rampe de lancement, une façon de t'emmener dans un territoire où tu as un espace de parole absolu. C'est ça la question.

C. R. : Ce que veut dire Blanchot, il me semble, dans cette phrase, c'est que la réponse est à champ limité alors que la question est infinie.

A. B. : C'est pour cela que tu réponds aussi par des questions, des interrogations, des mises en doute. Il y a un vrai cheminement de la pensée. Pour moi, la façon dont les choses sont dites est au moins aussi importante que ce qui est dit. Quand je filme quelqu'un c'est pour faire sentir l'intérêt de ce qui est dit et le mouvement dans lequel c'est dit. Je suis sûr que ça joue pour n'importe quel spectateur même si on n'en a pas conscience. Si j'ai laissé tourner la caméra après la fin des entretiens, par exemple, c'est parce que Claude a une pensée qui se construit par paliers et qu'au bout d'un instant de silence il va continuer sa pensée et en poursuivre le mouvement... Cette façon de travailler m'intéresse, parce que ça crée une présence silencieuse à l'image, un plan muet où on sent de la pensée en mouvement. Ce qui apparaît alors, c'est le rapport d'un être avec lui-même. Et c'est là que ça bouleverse.

C. R. : Je voudrais finir par quelques citations que j'ai toujours avec moi et qui parlent de l'écriture. Meschonnic dit : "Un texte, qu'on l'écrive ou le lise, déborde ce qu'on dit, débordé ce qu'on sait qu'on entend." D'où son autre formulation : "On entend aussi ce qu'on ne sait pas qu'on entend." Ça, c'est essentiel pour moi. Parce qu'on voit aussi ce qu'on ne sait pas qu'on voit. Qu'on voit un film, qu'on voit un spectacle ou qu'on lise un texte...

Ce qui est important pour moi maintenant – j’ai acquis cette conviction – c’est de travailler sur l’au-delà du texte. C’est relayé par Lévinas qui écrit : “Un texte contient plus qu’il ne contient.” Et il dit, de façon plus imagée : “Le sens immobilisé dans les caractères déchire déjà la texture qui le tient.” Donc la vie du texte fait exploser la forme, la formulation même ; l’essentiel pour un texte n’est pas dans ce qu’il dit mais dans ce qu’il fait entendre, au-delà de lui-même. C’est complété d’ailleurs par une phrase de Merleau-Ponty : “Ce que le peintre n’a pas figuré appartient aussi au tableau.” Ce sont là de petites idées qui crèvent les conventions, qui crèvent les murs et qui font qu’on n’est pas dans la stupidité de croire qu’on sait ce qu’on fait. C’est au-delà. Tout se passe au-delà. C’est même le secret de l’écriture que de faire entendre autre chose que ce qu’elle a l’air de dire et ça, pour le jeu des acteurs, c’est primordial. Et je pense qu’il y a très peu de gens qui en ont conscience. Ça ne s’apprend pas dans les écoles... pas dans les écoles de théâtre en tous cas... Et ça ne se voit pas beaucoup sur les plateaux.

Propos recueillis par Sabine Quiriconi, février 2011





biographie

Claude Régy est né en 1923. Adolescent, il découvre Dostoïevski qui le sauve d'un univers familial bourgeois, protestant et puritain. Après des études de sciences politiques, il étudie l'art dramatique dans les cours de Charles Dullin puis de Tania Balachova. En 1952, il signe sa première création : **Dona Rosita** de Garcia Lorca. Suivront plus de soixante-dix mises en scène de théâtre et d'opéra. Il fonde en 1980 la compagnie Les Ateliers contemporains. Il se consacre dès ses débuts à des drames modernes et contemporains qu'il est le plus souvent le premier à monter : il fait découvrir en France, notamment, des dramaturges anglais (Pinter, Osborne, Stoppard, Bond, Stevens, Motton, Harrower), des auteurs de langue allemande (Handke, Strauss...), des écrivains norvégiens (Fosse, Lygre). Il crée les premiers textes pour la scène de Marguerite Duras et de Nathalie Sarraute. Il a contribué au regain d'intérêt pour Maurice Maeterlinck avec **Intérieur** (1985) et **La Mort de Tintagiles** (1997).

Sa recherche se fonde aussi sur l'exploration d'écritures qui ne sont pas destinées à la scène : il s'intéresse à des poèmes (**Holocauste** de C. Reznikov, des extraits de la Bible traduits par H. Meschonnic) et des récits (de Bataille, Santos, Kaplan, Vesaas).

Pour faire entendre la charge mystérieuse de ces écritures, il élabore un dispositif scénique aussi singulier que radical qui remet en cause les conventions théâtrales, les frontières entre les genres, la part du visible dans la représentation et jusqu'à notre perception convenue du réel.

Il a dirigé Philippe Noiret, Michel Piccoli, Delphine Seyrig, Michel Bouquet, Madeleine Renaud, Pierre Dux, Maria Casares, Alain Cuny, Pierre Brasseur, Michaël Lonsdale, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu, Bulle Ogier, Claude Degliame, Christine Boisson, Valérie Dréville, Isabelle Huppert, Jean-Quentin Châtelain... Il a formé des générations d'acteurs au CNSAD, où il fut un temps professeur, et à l'occasion de nombreux stages (au TNS, au TNB, à l'ERAC).

Depuis 1991, il publie régulièrement des ouvrages qui témoignent de sa recherche : **Espaces perdus, L'Ordre des morts, L'Etat d'incertitude, Au-delà des larmes.**

bibliographie sélective

Claude Régy, auteur

Espaces perdus

Les Solitaires intempestifs, 1998. 135 p.

Ordre des morts (L')

Les Solitaires intempestifs, *Comment te dire ?*, 1999. 128 p.

Etat d'incertitude (L')

Les Solitaires Intempestifs, 2002. 141 p.

Au-delà des larmes

Les Solitaires Intempestifs, *Du Désavantage du Vent*, 2007. 141 p.

Claude Régy, co-traducteur

Mort de Tintagiles (La)

Maeterlinck, Maurice. Commentaires de Claude Régy.

Actes Sud, *Babel, Répliques*, 1997. 224 p.

Terrible voix de Satan (La)

Motton, Gregory. Traduit de l'anglais par Claude Régy & Arnaud Rykner.

Bourgeois, *Le Répertoire de saint Jérôme*, 1994. 116 p.

Trois voyageurs regardent un lever de soleil

Stevens, Wallace. Traduit de l'anglais par Leslie Kaplan & Claude Régy.

Actes Sud, *Papiers*, 1988. 47 p.

Des couteaux dans les poules

Harrower, David. Traduit de l'anglais par Jérôme Hankins

avec la collaboration de Claude Régy. L'Arche, *Scène ouverte*, 2008. 74 p.

Ouvrages de référence

Cette partie est introduite par l'ouvrage phare de l'œuvre de Claude Régy écrit par Marie-Madeleine Mervant-Roux. Une riche bibliographie sélective y est proposée à laquelle nous vous invitons à vous référer.

Claude Régy

Mervant-Roux, Marie-Madeleine.

CNRS éditions, *Arts du spectacle : les voies de la création théâtrale*, 2008. 407 p.

Claude Régy : garder le secret du livre

Pasquier, Marie-Claire.

Actes Sud, *Théâtre national de Chaillot, L'Art du théâtre*, 1986. p.62-69.

Confrontations avec Raymond Depardon, Daniel Humair, Emir Kusturica,

Artzvad Pelechian, Claude Régy, Alain Rocca, Martin Scorsese.

La Fémis, *Confrontation*, 1993. 92 p.

Corps, le sens (Le)

Héritier, Françoise & Nancy, Jean-Luc & Green, André.

Préface de Francis Marmande. Seuil, *Fiction & Cie*, 2007. 280 p.

De la parole aux chants

Banu, Georges. Actes Sud, *Papiers, Apprendre*, 1995.

Voir : *Les sons et les sens*, Claude Régy, p.88-91.

Ere de la mise en scène (L')

Scéren-CNDP, *Théâtre Aujourd'hui*, 2005.

Voir : *Claude Régy, le militant de l'obscur*, Jean Chollet, p.176-183.

Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne, Butel, Yannick.

L'Harmattan, 2000. 126 p.

Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse

Rafis, Vincent. Préface de Claude Régy.

Les Presses du Réel, *Nouvelles scènes*, 2009. 192 p.

Mises en scène du monde : colloque international de Rennes

des 4-6 novembre 2004 organisé dans le cadre du Festival Mettre en Scène

Les Solitaires Intempestifs, *Du Désavantage du Vent*, 2005.

Voir : *La mort créatrice*, Claude Régy, p.307-327.

Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain

Naugrette, Catherine. Circé, *Penser le théâtre*, 2004. p.113-120.

Répétitions (Les) - De Stanislawski à aujourd'hui

Banu, Georges. Actes Sud, *Le Temps du théâtre*, 2005.

Voir : *Travail souterrain : entretien avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau*,

Georges Banu, propos recueillis par Olivier Besson, p.207-225.

Réticence (La)

Louvel, Liane & Rannoux, Catherine. Presses Universitaires de Rennes,

La Licorne, 2004.

Voir : *Enjeux dramaturgiques et scéniques de la réticence dans Quelqu'un va venir*

(pièce de Jon Fosse et mise en scène de Claude Régy), Geneviève Jolly,

propos recueillis par Olivier Besson, p.207-225.

Articles

Expériences de l'extrême

Université de Rennes 2 et Théâtre national de Bretagne. In **Alternatives théâtrales**,

No.99, 2008. Voir : *La scène au XXème siècle et défi du dialogue avec les morts :*

Genet, Kantor, Régy, Vitez, Monique Borie, p.13-17 et *Faire vivre la mort dans la vie*,

Claude Régy, p.23-28.

Désir de théâtre, Désir au théâtre

Martin-Lahmani, Sylvie & Debroux, Bernard. In **Alternatives théâtrales**, No.104,

2010. Voir : *Naviguer est nécessaire Ode Maritime de Fernando Pessoa*,

mise en scène de Claude Régy, Pierre Légglise-Costa, p.65-68.

Sarah Kane Claude Régy 4.48 Psychose

Régy Claude. In **Art Press**, No.285, 2002, p.12-14.

Réinvention du drame (La)

Sarrazac, Jean-Pierre & Naugrette, Catherine. In *Etudes théâtrales*, No.38-39,

2007. Voir : *Claude Régy, Marguerite Duras : l'émancipation réciproque*, p.156-160.

Du son au théâtre : à propos d'Ode maritime mis en scène par Claude Régy

Besche, Thierry. In *Frictions* No.15, 2009, p.39-53.

Claude Régy : le théâtre d'entre les mots

Bouteillet, Maïa & Moreigne, Marc. In **Mouvement**, No.6, 1999, p.18-35.

Dossier spécial : Lumières

In **Patch**, No.11, 2010.

Voir : *La lumière, cet état d'incertitude : entretien avec Claude Régy*,

propos recueillis par Cyril Thomas, p.31-34.

Dossier : Le Théâtre : Reflet d'une société qui va mal

Chevrier, Hélène. In **Théâtral Magazine**, No.13, 2007.

Voir : *Entretien avec Claude Régy*, p.18-19.

Dossier : Avignon

Chevrier, Hélène. In *Théâtral Magazine*, No.20, 2009.

Voir : *Entretien avec Claude Régy [Ode maritime de F. Pessoa]*, p.42-43.

Claude Régy, metteur en scène de Ode Maritime de Fernando Pessoa, Théâtre de la Ville, Chevrier, Hélène. In *Théâtral Magazine*, No.23, 2010, p.32.

Présentation ? Représentation ?

Lepinois, Gérard. In *Théâtre/Public*, No.144, 1998.

Voir : *Une théâtralité radicale de la non représentation : Holocauste*, p.43-44.

Une épure minimaliste : Quelqu'un va venir de John Fosse/Claude Régy

Dehove, Claire. In *Théâtre/Public*, No.152, 2000, p.35-36.

Présentation ? Représentation ?

Lepinois, Gérard. In *Théâtre/Public*, No.153, 2000.

Voir : *Qu'est-ce que la chose du théâtre ? Des couteaux dans les poules de David Harrower*, p.35-36.

Regards

Guinebault-Szlamowicz, Chantal. In *Théâtre/Public*, No.165, 2002.

Voir : *Une peinture de Claude Régy : Scénographie de Melancholia-Théâtre*, p.40-42.

4.48 Psychose ou le Théâtre de Caïn : Entretien avec Claude Régy

propos recueillis par Yan Ciret. In *Théâtre/Public*, No.171, 2003, p.88-97.

Déclamer, proférer, dire ?

Raissiguier, Sylvie. In *Théâtre/Public*, No.173, 2004.

Voir : *Entretiens avec Claude Régy - Retrouver en soi quelque chose comme "presque" l'origine du langage*, p.100-105.

Scénographie : l'ouvrage et l'œuvre. In *Théâtre/Public*, No.177, 2005.

Voir : *Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait - Entretien avec Claude Régy*, propos recueillis par Chantal Guinebault-Szlamowicz, p.11-13.

Un silence assourdissant

Pasquier, Marie-Claire. In *Théâtre/Public*, No.178, 2005, p.50-55.

Théâtre Oracle

Meschonnic, Henri. In *Théâtre/Public*, No.189, 2008, p.4-94.

Voir : *Les regards du dedans : Un maximum d'intensité du langage*, Claude Régy, p.6-8.

Jacques Le Marquet-Claude Régy : recherche d'une esthétique du vide

Dupuy-Olivier, Anaïs. In *Théâtres*, No.26, 2007 p.39-43.

Exil

Gayot, Joëlle. In *Ubu Scènes d'Europe - European Stages*, No.45, 2009.

Voir : *Entretien avec Claude Régy : Une expérience limite : c'est maintenant ce vers quoi je tends*, p.30-33.

autres ressources

IMEC

fonds de l'Académie expérimentale des théâtres :

www.imec-archives.com

Claude Régy

Besson, Olivier, dossier mis à jour par Quentin Bonnell.

Théâtre national de La Colline :

www.colline.fr/revues-electroniques.html

www.colline.fr/pdf/06-claude-regy.pdf

CNC-Images de la culture, catalogue de films et revue.

Films disponibles sur support DVD, revue gratuite sur demande.

A propos d'Alexandre Barry, Elisabeth Coronel, Arnaud de Mézamat et Claude Régy :

Au-delà de la rampe – Interviews de Daniel Jeanneteau, de Véronique Patte Doumbé, 2005, 63'.

Catalogue d'oiseaux d'Olivier Messiaen,

d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, 2000, 29'.

Claude Régy, le passeur,

d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, 1997, 92'.

Claude Régy, la brûlure du monde,

d'Alexandre Barry, 2005, 50'.

Delphine Seyrig, portrait d'une comète,

de Jacqueline Veuve, 2000, 52'.

Klavierstück de Stokhausen,

d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, 1998, 30'.

Liv Ullmann-Erland Josephson – Parce que c'était eux,

d'Alexandre Barry, 2004, 57'. Voir : Trois pas dans la Suède, Frédérique Berthet,

in **Images de la culture**, No.22, 2007.

Première Sonate pour piano de Pierre Boulez,

d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, 1995, 30'.

Saburo Teshigawara, danser l'invisible,

d'Elisabeth Coronel, 2005, 58'. Voir : Le passage de l'air sur le corps,

Elisabeth Coronel, in **Images de la culture**, No.22, 2007.

Trois études pour piano de György Ligeti,

d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, 2001, 33'.

Centre national du Théâtre

134 rue Legendre 75017 Paris
www.cnt.asso.fr

Service de la vidéothèque

contact : Cléo Jacque – 01 44 61 84 98 – videotheque@cnt.asso.fr
Consultation gratuite, sur place et sur rendez-vous
du lundi au vendredi 10h-13h et 14h-18h.

Service documentaire

contacts : Marie-Pierre Ghribi-Bianchi, Nancy Anakesa –
01 44 61 84 85 – documentation@cnt.asso.fr
Pour bon nombre des publications signalées, le service documentaire
du CnT, vous accueille pour les consulter le jeudi et le vendredi
de 10h à 13h et de 14h à 18h.

Centre national du cinéma et de l'image animée

Service de la diffusion culturelle – Catalogue Images de la culture

11 rue Galilée 75116 Paris
www.cnc.fr/idc

contact : Alain Sartelet – 01 44 34 35 05 – alain.sartelet@cnc.fr
Mise à disposition de supports DVD pour la constitution de fonds
de documentation ou pour l'organisation de représentations
publiques non commerciales par des organismes culturels,
sociaux ou éducatifs.



Ce document pédagogique est édité par le Centre national du cinéma
et de l'image animée et le Centre national du Théâtre, avec le concours
du SPCCI (Service de la coordination des politiques culturelles
et de l'innovation) du ministère de la Culture et de la Communication.

rédaction : Sabine Quiriconi, Mireille Brangé

bibliographie : Marie-Pierre Ghribi-Bianchi,
service documentaire du CnT

responsables du projet : Cléo Jacque (CnT), Isabelle Gérard-Pigeaud
et Marc Guiga (CNC)

conception graphique : Dupont & Barbier

impression : IME – Imprimerie Moderne de l'Est

© CnT – CNC, 2011