

Claude Régy : une leçon de maître

Virginie Lachaise

Numéro 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23523ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lachaise, V. (2008). Claude Régy : une leçon de maître. *Jeu*, (129), 72–76.

Claude Régy : une leçon de maître

L'important, ce n'est pas ce que le langage dit, mais ce que le langage nous fait.

En février 2008, Claude Régy présentait sa dernière création à l'Usine C, *Homme sans but*, de l'auteur norvégien Arne Lygre. Dans la foulée, il animait à l'UQAM l'une des innombrables *master class* dont il a pris l'habitude de ponctuer sa pratique. En compagnie d'une douzaine d'étudiants de l'École supérieure de théâtre, il explorait, une fois de plus, les conditions mentales et physiques de la « présence juste » sur la scène. Pour les quelques chanceux qui faisaient partie de la rencontre, cela revenait un peu à pénétrer dans l'ancre de l'alchimiste. Mais pour ce maître, convaincu que le théâtre ne commence à exister que lorsqu'il s'éloigne du spectacle, cela relevait d'un geste élémentaire, vital.

Le silence comme espace

Beaucoup le savent, le travail de mise en scène de Claude Régy ne se situe pas dans l'accomplissement technique, si précis soit-il, d'une action, mais avant tout dans l'espace imaginaire, dans l'image que l'interprète fait naître pour lui et en dehors de lui. C'est entre les mots et dans les mots qu'existe cette zone pleine de vide, en mesure de nourrir, d'habiter et d'être habitée. Son enracinement dans la lenteur, lié à la quête de l'indicible, vaut à cet homme de théâtre hors du commun le respect et l'admiration des uns, et suscite l'incompréhension chez les autres.

Quoi qu'il en soit, Claude Régy ne cherche pas à séduire. En quête de langages neufs, il est comme l'explorateur, à l'affût de terres vierges et sauvages, quelquefois arides. Ainsi révèle-t-il aux spectateurs Harold Pinter, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Peter Handke, Gregory Motton, Botho Strauss, Jon Fosse et, dernier en date, Arne Lygre, un jeune auteur norvégien dont l'écriture presque blanche, marquée par la désaffection, revêt aux yeux du metteur en scène la rare qualité de pouvoir sillonner librement en eaux profondes, loin de la surface des conventions.

À l'origine du jeu : le mot

Lorsqu'il anime une classe de maître avec les jeunes comédiens de l'École supérieure de théâtre à l'hiver 2008, ce sont aussi ces qualités qui orientent son choix vers un long poème du Norvégien Tarjei Vessas, « Vie près du flot ». En qualité de passeur, c'est-à-dire de découvreur faisant découvrir,



Régy sent dans cet alliage singulier de néo-norvégien et de dialecte régional la possibilité d'une traversée susceptible d'entraîner ses « élèves » : un souffle bucolique auquel se mêlent les rôles de l'inconscient, les pulsions souterraines, les élancements organiques et telluriques, les sursauts animaux, la spiritualité. Mais avant tout, il y entend un son, une matière sensorielle que l'acteur, tel Démosthène, peut placer dans sa bouche comme un caillou. La comparaison est de Claude Régy.

D'emblée, le maître insiste donc sur le travail de montage opéré par Sverre Udnaes à partir du recueil de Vessas et, surtout, sur la qualité de la traduction admirable d'Emmanuel Rouglan. Car celle-ci est pour lui l'étalon de tout jeu. En elle s'exprime l'inconscient du texte, la possibilité d'« un langage qui n'arrive pas à dire ce qu'il veut, mais grâce auquel, malgré tout, une transmission se fait ». On sait par ailleurs que c'est une certaine traduction, celle d'Henri Meschonnic, qui avait conduit Claude Régy à monter *Paroles du sage* d'après *l'Ecclésiaste*, parce que sans doute, comme pour la traduction de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, et celle d'*Homme sans but* de Arne Lygre, elle fait « entendre en filigrane la texture de la langue originelle¹ ».

Claude Régy animant une *master class* à l'UQAM en février 2008.
Photo : Véronique Borboën.

De l'écoute à la choralité

C'est pourquoi aussi, avant d'entraîner les jeunes participants sur l'aire de jeu, Régy les contraint à une forme d'ascèse. Au cours de cette trop brève rencontre à l'UQAM, dont un bon tiers se déroule « à la table », le maître soumet son auditoire à l'écoute, à la patience. Ponctuant de ses commentaires chaque fragment du poème de Vessas lu par les stagiaires, il instille, entre autres principes, que « le sens apparent n'est pas intéressant », que « seul compte le non-exprimé, le poétique », qu'« il faut faire entendre la multiplicité, les sens contraires ». Bref, qu'« il ne faut pas lire, mais rêver en lisant et remplacer la passivité par l'activité » ou, en d'autres termes, « qu'il faut lire et écouter en même temps ». Dans ce contexte, se taire ou parler constitue un travail identique pour l'acteur : c'est ici la première leçon.

Par ailleurs, le choix d'un long poème lyrique plutôt qu'une œuvre dramatique pour un stage en dit long sur l'idéal artistique qui anime Régy. D'abord parce que, loin de la séduction d'une langue immédiatement théâtrale, le poème est un chemin qui permet à l'acteur de faire entendre la voix qui puise à ses canaux souterrains. Mais surtout parce que loin des effets de l'intrigue, du psychologisme, de la construction du personnage, loin de la chronologie, le metteur en

1. Gwénola David, « Entre non-désir de vivre et non-désir de mourir », entretien avec Claude Régy, *Théâtres*, n° 5, octobre-novembre 2002, p. 12.



scène voit dans cette composition poétique qui se déploie sous forme fragmentaire la possibilité de libérer et de faire résonner plusieurs voix à l'unisson, qui plus est dans un laps de temps extrêmement réduit. Or, on le sait, le partage de la voix permet, chez Régy, de se défaire des conventions dramatiques en privilégiant la choralité.

Car c'est bien le principe choral qui semble avoir dominé le travail mené à l'UQAM. C'est aussi selon ce même principe que Régy avait fait de la parole poétique de Peter Handke, dans *Par les villages*, une « matière privilégiée d'un travail de monologisation² ». Dans tous les cas, qu'il agisse dans le contexte de la création professionnelle ou universitaire, l'artiste poursuit une même et unique entreprise qui consiste à traquer dans le langage les innombrables modalités qui permettent d'agencer l'un et le multiple. Il ne lâche pas le fil rouge d'une langue qui se trame dans l'émiettement des mots et dans le tissage des voix à la fois multiples et singulières.

La réduction du jeu de l'acteur

De telles préoccupations ont nécessairement un impact sur le jeu de l'acteur. Ainsi, avant de diriger individuellement ses jeunes interprètes, accordant à chacun une attention d'une densité extraordinaire, Régy s'applique à faire naître chez eux la conscience de leur caractère interchangeable. Chacun est donc rapidement convaincu qu'il doit se fondre dans le flux d'une énonciation commune et complexe, et que l'exploration d'une forme d'intimité imposée par l'attention au texte exige une disparition du sujet dans le groupe. Cela étant admis, le travail en solo peut débiter, ou peut-être d'abord faut-il parler d'un étrange duo qui unit la présence de l'acteur à celle du metteur en scène.

Selon Claude Régy, on commence en effet par « nourrir l'imaginaire ». Tandis que l'acteur sur le plateau tente de « laisser passer le texte en lui », Régy parasite son jeu et y introduit des images, des histoires, du silence aussi. Il s'agit là bien sûr d'un périlleux exercice d'écoute pour l'acteur qui doit faire la preuve d'une active disponibilité d'esprit, seule susceptible de faire advenir *la* qualité de présence sur le plateau, selon le maître. Ici, la leçon de théâtre tient de la leçon de spiritualité : on y apprend le dépouillement, l'humilité, l'incertitude et la patience. Certains y laissent quelques larmes d'énervement...

Parmi les exercices de base, le ralentissement est prôné comme le premier outil de dénaturalisation ou de dépersonnalisation du jeu. « Il faut, dit Régy, arrêter le volontarisme. Car c'est en voulant faire absolument que l'on se ferme la possibilité du faire. Il faut se laisser faire. » C'est la condition pour « ressentir, sans le savoir, l'invisible, l'inanalysable ». De tels principes reposent sur la conviction que la « création est toujours à faire, qu'elle n'est pas faite, qu'on ne l'atteint jamais », que « la représentation ne sert qu'à montrer l'immontrable, ce qui n'existe pas » et que, finalement, « toute action nous remettant en rapport avec la mort, il s'agit de réinvestir notre état mortel, à chaque instant ».

2. Sabine Quiriconi, « Visages du monologue », dans *Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions, coll. « les Voies de la création théâtrale », 2008, p. 149.



Claude Régy animant une master class à l'UQAM en février 2008. Photo : Véronique Borboën.

Dans de telles sphères, l'interprète doit évidemment oublier tout ce qu'il a appris, rompre avec les procédés et poncifs académiques. Bref, il doit éviter de parler pour ne rien dire. Il doit « être capable de laisser au texte son ouverture », par laquelle l'accès à des régions inconnues est possible et dans lesquelles circulent ensemble la vie et la mort dans un indicible chèrement préservé. C'est pourquoi par exemple, moqueur, le maître engage un des acteurs à travailler contre la formule pontifiante de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement... » À la place, il lui brandit la lumière de l'énigme valorisée par Lévinas. Et de s'exclamer, devant l'élève décontenancé : « Il faut ôter le carton-pâte de la diction qui crée quelque chose de mort ! » Sur ce, il se lance dans le récit d'un conte philosophique chinois où il est question d'une leçon de tir à l'arc. Son histoire achevée, l'acteur reprend le jeu. Lorsqu'il s'interrompt, Régy conclut d'un ton satisfait : « Cette fois, ça a "tiré". »

Ce que le langage fait

On l'a dit, Régy guide le jeu de l'acteur dans des zones d'ombre. Cela procède selon lui d'un « refroidissement de l'émotion » et d'un travail qui se situe, pour reprendre le titre de son dernier essai, « au-delà des larmes ». Dans cette approche, « le ton de bon aloi », faussement poétique, est bien entendu banni : « Il faut, dit-il, s'écarter des langues de bois, des langues sûres d'elles-mêmes, des langues qui croient savoir. » C'est pourquoi, *a contrario*, il prescrit que chaque interprète renonce à vouloir exprimer une quelconque idée ou un quelconque sentiment reconnaissable dans le texte, mais cherche à renouer avec le caractère insondable et sacré de toute parole, avec sa puissance. Car, « l'important, ce n'est pas ce que le langage dit, mais ce que le langage nous fait, affirme-t-il. Il faut s'ouvrir à des espaces sans limites et non se sentir joliment ému. » Patiemment, touchant ses acteurs par des mots comme avec des

Au-delà des larmes, quatrième volet d'une méditation sur le vide

Comme chacun des ouvrages de Claude Régy, *Au-delà des larmes* (Les Solitaires Intempestifs, 2007) ne se laisse pas enfermer dans un genre. Après *Espaces perdus* (Plon 1991, réédition Les Solitaires Intempestifs, 1998), *l'Ordre des morts* (Les Solitaires Intempestifs, 1999), *l'État d'incertitude* (Les Solitaires Intempestifs, 2002), ce dernier opus emprunte au recueil de poèmes sa forme fragmentaire et à l'essai, l'ambition d'une réflexion spirituelle et philosophique sur le monde, intimement engagée dans le langage. À 84 ans, le maître français s'y livre, avec une vigueur accrue, partageant sa fascination pour la matière, sa dégradation et sa recomposition.

Dès la première ligne, le nom d'Henri Meschonnic, le traducteur des *Psaumes* de David, est évoqué. En instance tutélaire du livre, il en signale d'emblée l'enjeu, qui consiste à prolonger une réflexion amorcée depuis longtemps sur les relations entre l'ordre des mots et l'ordre du monde. Collage de commentaires personnels et de citations puisées dans une palette des plus larges, cet objet hétéroclite privilégie donc une pensée qui progresse « à sauts et à gambades » comme disait Montaigne, plutôt que selon la logique bien ficelée d'une argumentation. Et pourtant, c'est bien ce caractère bricolé qui confère au livre son pouvoir de fascination. Car, à coup de juxtapositions, de similitudes et de contradictions, une forme poétique évanescence, déstructurée, mais toujours en éveil et à l'affût de la vérité finit par émerger. En d'autres termes, empruntant au dialectisme et à l'ellipse son élan et son mystère, *Au-delà des larmes* échappe à la simplification de la pensée et du discours, et parvient à mettre en mouvement l'immensité de l'imaginaire : le nôtre comme celui de l'auteur.

outils d'excavation, il les pousse donc un à un à se débarrasser du pathos pour atteindre l'essentiel du sensible, seule source d'émotion vraie. Avec une gaité juvénile, il s'exclame :

L'important, c'est d'oser, d'explorer. Arrêter d'être sage et raisonnable. On est tellement sage, tellement télévisuel ! Il faut faire travailler l'imaginaire, essayer d'être fou ! Les mots sont actifs ; ils créent des choses. Pour l'interprète, cela consiste, entre autres, à travailler sur le climat, car les mots se transmettent selon une certaine atmosphère. Peut-être le mot que l'on dit est-il déjà très loin, effacé par le temps, le vent, le sable. Peut-être est-il projeté dans l'infini, dans l'indéfini. Il n'a pas fini d'être pensé et déjà, jeté sous une pierre tombale, il gît comme un résidu, sur le point d'être effacé.

Il ajoute, citant Vessas :

Beaucoup plus loin
Est peut-être le mot
Éraflé de mains effrayées
Sur une pierre
Où il va
À travers le temps
S'effacer...

Ce que les étudiants de l'UQAM ont appris au cours de ces trois jours de février est difficilement descriptible. Mais une chose est sûre, la « leçon » n'a pas fini de tracer en eux sa voie. Elle leur a fait sentir aussi qu'en faisant corps avec le théâtre et les mots, ils avaient peut-être une chance de ne pas être « frappés », comme dit Régy, « d'inexistence ». ¶

Quelques-unes des mises en scène de Claude Régy

- 1965 - *La Collection* de Harold Pinter et *l'Amant* de Marguerite Duras
- 1966 - *La Prochaine Fois je vous le chanterai* de James Saunders
- 1968 - *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras
- 1970 - *La Danse de mort* de August Strindberg
- 1972 - *Sauvés* de Edward Bond
- 1974 - *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke, puis, du même auteur, en 1978, *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* et, en 1983, *Par les villages*
- 1980 - *La Trilogie du revoir* de Botho Strauss, suivie en 1982 de *Grand et Petit* et, en 1986, du *Parc*
- 1990 - *Le Cerceau* de Viktor Slavkine
- 1991 - *Chutes* de Gregory Motton, suivie en 1994 de *la Terrible voix de Satan*
- 1995 - *Paroles du sage (l'Éclésiaste)*, traduit par Henri Meschonnic
- 1999 - *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse
- 2002 - *4.48 Psychose* de Sarah Kane
- 2003 - *Variations sur la mort* de Jon Fosse
- 2005 - *Comme un chant de David*, 14 psaumes de David, traduits par Henri Meschonnic
- 2007 - *Homme sans but* de Arne Lygre