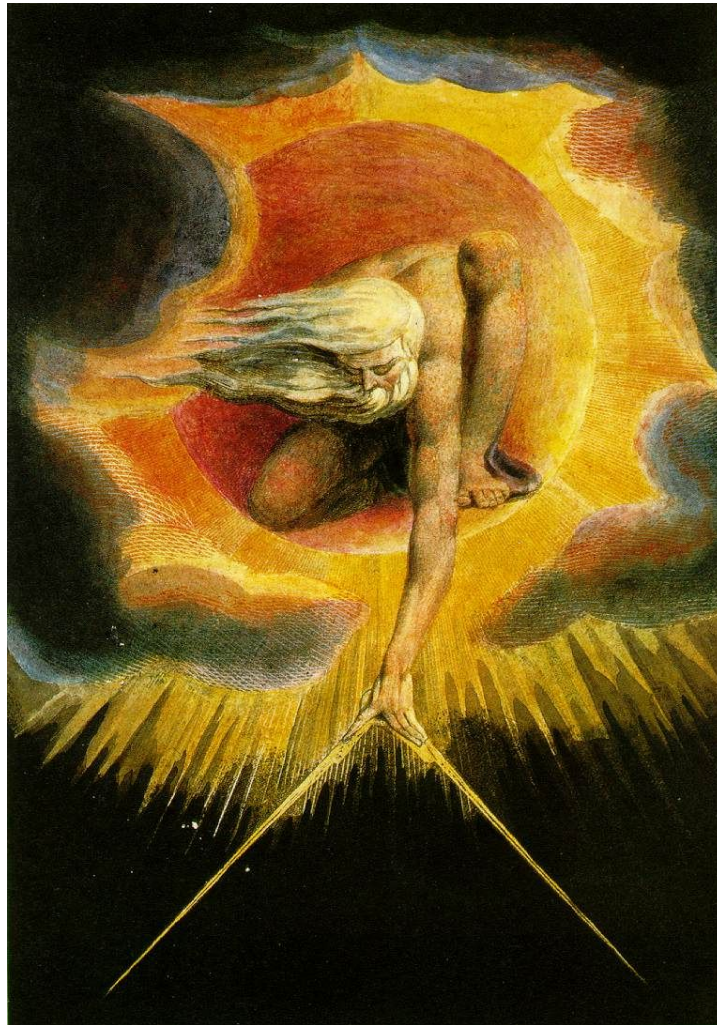




Voyage dans les esthétiques de Claude Régy et  
Stanislas Nordey

---



Exigence partielle à la certification. Mémoire de Bachelor.

Présenté à la Manufacture (HETSR) en Mai 2010 à Lausanne par :

Vincent Brayer

# Table des matières

<b>Table des matières</b>	<b>1</b>
<b>1 Introduction</b>	<b>5</b>
<b>2 Le travail de l'acteur chez Claude Régy : vers un acteur éthéré</b>	<b>9</b>
2.1 L'acteur comme présence désincarnée . . . . .	11
2.2 Le travail de la lenteur et la manducation du verbe . . . . .	16
<b>3 Claude Régy ou la quête d'un espace mental</b>	<b>19</b>
3.1 Un dispositif scénique complexe et intangible : un paradoxe scénographique . . . . .	21
3.2 Ombres et lumières, un outil pour un espace entre deux mondes . .	28
<b>4 Claude Régy : un songe communautaire ?</b>	<b>33</b>
4.1 Le rapport scène-salle . . . . .	33
4.2 Un théâtre spirituel . . . . .	39
<b>5 Une approche empirique de l'esthétique de Stanislas Nordey</b>	<b>45</b>
5.1 Spectacle <i>Das System</i> de Stanislas Nordey . . . . .	45
5.2 Spectacle <i>Incendies</i> de Stanislas Nordey . . . . .	49
5.2.1 Extrait : <i>Ce qui est là</i> . . . . .	50
5.2.2 Extrait : <i>L'homme qui joue</i> . . . . .	54

<b>6</b>	<b>Convergences et divergences des esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey</b>	<b>59</b>
6.1	Des héritiers contemporains du symbolisme ? . . . . .	60
6.1.1	Rejet du naturalisme . . . . .	60
6.1.2	Un nouvel espace scénographique . . . . .	63
6.1.3	Réformer le jeu de l'acteur . . . . .	65
6.2	Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ? . . . . .	68
6.2.1	Le théâtre politique de la cité ( <i>polis</i> ) de Stanislas Nordey . .	70
6.2.2	Le théâtre de l'assemblée ( <i>ecclesia</i> ) de Claude Régy . . . . .	74
<b>7</b>	<b>Conclusion</b>	<b>79</b>
<b>A</b>	<b>Annexes papiers</b>	<b>83</b>
A.1	Plan des annexes papiers . . . . .	83
A.2	Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010) . . . . .	84
A.3	Bouteille de Klein . . . . .	96
<b>B</b>	<b>DVD d'annexes</b>	<b>99</b>
B.1	Plan du DVD d'annexes . . . . .	99
B.1.1	Dossier Articles cités difficiles à trouver . . . . .	99
B.1.2	Dossier Photos et extraits de spectacles . . . . .	99
	<b>Bibliographie</b>	<b>101</b>

*Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.*

Nathalie Sarraute<sup>1</sup>

---

1. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Collection Folio/Essais, 76, Gallimard, Paris, 2006, p.8.



# Chapitre 1

## Introduction

L'année de mes douze ans, ma mère me "traîna" voir *Cyrano de Bergerac* interprété par Jacques Weber au théâtre de Nice.

Dire que j'étais récalcitrant serait un doux euphémisme. Ce souvenir reste pourtant gravé dans ma mémoire. Pas que je me souviens réellement de la pièce, du jeu d'acteur ou de la mise en scène. Non, je me rappelle simplement que j'avais trouvé cela tout bonnement incroyable, tant de vie, tant d'intensité, tant de, tant de... Je ne peux, aujourd'hui, que remercier celle qui m'a enfanté et élevé, d'avoir lutté contre mes réticences pour me donner une once de culture. La chose la plus étrange dans ces souvenirs, c'est qu'étant plus grand, je suis retourné voir d'autres spectacles, mais, pour moi, l'acteur n'était pas vraiment un être humain. C'était un être vivant uniquement sur scène et qui disparaissait une fois sorti du théâtre, comme une petite marionnette sombrant dans le sommeil sans mon regard pour l'animer. C'est fort de cette représentation, encore enfantine et naïve, que j'ai quitté le nid familial. À mes dix-sept ans me voilà parti de Nice à Lausanne, afin de mener mes études de mathématiques à l'EPFL.

Un jour, par une série de rencontres dues au hasard, je me retrouve à faire de l'improvisation théâtrale en parallèle à mes études. Une chose en amenant une autre : je commence le théâtre, la mise en scène, tout s'enchaîne naturellement, et toujours avec le même cercle d'improvisateurs amateurs. Nous n'allons que rarement au théâtre. Le temps passe, les projets s'enchaînent et à vingt-huit ans, je consacre parfois jusqu'à vingt heures par semaine au théâtre, toujours en parallèle de mon travail. Conscient de mon âge avancé et du temps que je consacre à l'art dramatique, je réalise que je devrais peut-être en faire un peu plus qu'un passe temps. Cela correspond aussi à la limite d'âge pour rentrer à la Manufacture. Je tente ma chance aux auditions, afin de ne rien regretter plus tard et j'obtiens, incrédule, mon diadème.

Quel rapport avec ce travail de mémoire me direz-vous et vous avez sans doute raison ; pourtant, il me fallait exposer cette petite biographie, pour rendre compte de mon ignorance sur le monde du théâtre contemporain, il y a encore trois ans. Depuis mon entrée dans le monde "professionnel" du théâtre, je suis passé du statut de parfait néophyte à celui de spectateur averti en un temps très bref. Mené à la baguette par une boulimie de théâtre, j'ai essayé de voir le plus de spectacles possibles, afin de combler mon retard et mon inculture dans le domaine. Ces spectacles n'ont cessé de questionner mon œil de spectateur et ma pratique de comédien. De quoi est fait cet art de l'éphémère ? Quels spectacles m'émeuvent-ils ? Quels sont leurs points communs ? Quelles techniques de jeu sont utilisées ? Quel training pour l'acteur ? Qu'est-ce qui rend un artiste si particulier ? Comment définir une esthétique ? Ces questions m'ont mené à devenir un lecteur attentif d'essais sur le théâtre provenant de divers horizons. Finalement, tous ces changements de positions, d'acteur, à spectateur en passant par lecteur ont entretenu mon goût et ont nourri ma recherche personnelle. Aujourd'hui, ce goût est devenu une nécessité de comprendre, un besoin de saisir de l'intérieur comment tout cela s'articule.

Après trois années intenses de spectateur et d'apprenti comédien, je commence à cerner certains artistes dont le travail me trouble particulièrement. Cette liste n'est pas exhaustive, mais elle tient compte de certains de ceux qui m'ont le plus touché : Claude Régy, Stanislas Nordey, Luc Bondy, Peter Brook, Joël Pommerat, Romeo Castelluci, Guy Cassier... Certes, tous ne provoquent pas en moi les mêmes émotions, mais tous ont un travail singulier qui éveille mon intérêt.

Les spectacles de Claude Régy et Stanislas Nordey auxquels j'ai eu la chance d'assister, m'ont laissé particulièrement ébranlé... comme à bout de souffle. Lors du spectacle *Ode maritime* de Claude Régy, j'ai été comme déchiré par le texte. Lorsque Jean-Quentin Châtelain entame ses longues litanies, j'ai cru entendre le cri du poète voulant s'arracher de son corps étriqué, de sa petite vie d'ingénieur. Au festival in d'Avignon, *Das System*, de Stanislas Nordey, m'a assailli par sa violence. Je me rappelle être presque tombé de ma chaise, tellement ces textes étaient effroyables, je ne pouvais plus respirer à force de rire. Je sais que c'est un peu particulier, mais l'horreur déclenche chez moi des fous rires terribles.

Les effets de ces spectacles sur ma personne ont été tellement importants qu'ils ont induit une réflexion chez moi. Pourquoi ces deux artistes me touchent-ils autant. Pourquoi eux deux ? Ont-ils des points communs ? Lesquels ? Pourtant, de prime abord les rapprochements ne sont pas évidents. Dès lors, qu'est-ce qui rapproche ces deux artistes dans leurs spectacles récents ? Quels sont leurs différences ? Participent-ils tous deux d'une même famille de théâtre contemporain ? Afin de répondre à ces questions, j'ai décidé de me munir d'une loupe et d'une pipe et de mener une petite enquête.

Toutes ces questions visent à déterminer ce qui aujourd'hui me meut et m'émeut dans l'esthétique de ces deux artistes. Moi, Vincent Brayer, pourquoi suis-je troublé par ces esthétiques ? Mon hypothèse est que ces artistes possèdent de nombreux points communs que je tenterai de mettre en évidence. En outre, je tenterai de démontrer qu'ils sont des héritiers, conscients ou non, du mouvement des symbolistes. Héritiers, certes, frère d'esthétique peut-être, mais sûrement pas des jumeaux. Leurs esthétiques divergent et il s'agit, à mon avis, de deux réappropriations différentes d'un même patrimoine.

Pour mener ma petite enquête, j'ai rassemblé des indices, afin de ne pas me perdre en cours de route. Malheureusement, les érudits et autres universitaires n'ont pas réservé un traitement équivalent à nos deux artistes. Claude Régy a écrit de sa main quatre ouvrages : *L'État d'incertitude*<sup>1</sup>, *L'Ordre des morts*<sup>2</sup>, *Au-delà des larmes*<sup>3</sup>, et *Espaces perdus*<sup>4</sup>. Plusieurs documentaires lui sont consacrés. En outre, les experts ont été plus que prolixes à son sujet, en faisant de son théâtre un sujet d'étude extrêmement bien exploré.

Pour Stanislas Nordey, la littérature accessible est plus que sibylline et sans aucune comparaison avec son aîné. J'ai donc mené mon enquête de manière un peu plus empirique. Cet état de fait se répercute sur mon travail.

Pour le travail de Claude Régy, je puiserai allègrement dans ses écrits pour mener ma recherche ; en effet, ces derniers ont eu sur moi un impact capital. Ils ont modifié ma perception du théâtre. Je me propose donc dans les trois premières parties de remettre en jeu mes lectures afin de tenter de cerner certaines caractéristiques de l'esthétique de Claude Régy.

Premièrement, j'étudierai le travail de l'acteur chez Claude Régy et mettrai en évidence son usage d'un jeu de type non naturaliste. Je tenterai d'établir une terminologie idoine et de cerner quels effets peuvent être produits sur le public, j'évoquerai aussi le travail de la langue qu'il mène avec ses acteurs.

Deuxièmement, je présenterai la quête de l'espace mental chez l'artiste. Pour cela, j'évoquerai ses recherches en scénographie et son travail sur les lumières. Je tenterai de montrer pourquoi ces éléments sont caractéristiques de l'esthétique développée par Claude Régy.

Troisièmement, je parlerai de la relation scène-public et j'expliquerai comment les spectacles de Claude Régy conduisent vers un songe communautaire, où chaque spectateur est amené à une nouvelle perception du monde.

---

1. Claude Régy, *L'État d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.

2. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003.

3. Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

4. Claude Régy, *Espaces perdus*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004.



Dans la quatrième partie, j'étudierai trois extraits tirés des captations des spectacles : *Das System*<sup>5</sup>, *Incendies*<sup>6</sup> de Stanislas Nordey. Cette étude empirique s'appuiera sur les éléments soulevés dans les trois premiers chapitres de ma recherche et me permettra de vérifier mon intuition quant aux similitudes que partagent les deux metteurs en scène.

La dernière partie servira à établir les convergences et divergences de ces deux esthétiques. Pour moi, les points communs peuvent être perçus comme héritage d'un mouvement artistique antérieur aux deux metteurs en scène : les symbolistes. Enfin, j'étudierai les différences entre les deux esthétiques. Je montrerai que ce sont des théâtres politiques. Mais l'un se dirige vers un théâtre politique citoyen (ou de la cité), quand l'autre fait un théâtre politique que je qualifierai « de l'assemblée ».

---

5. *Das System*, d'après des textes de Falk Richter édités en partie à l'Arche. Création du spectacle au TNB. Spectacle vu au in d'Avignon en été 2008.

6. *Incendies*, texte de Wajdi Mouawad, Actes Sud. Création du spectacle au TNB. Spectacle vu au Grütli à Genève en septembre 2008.

## Chapitre 2

# Le travail de l'acteur chez Claude Régy : vers un acteur éthéré

Au seuil de la visibilité et de l'audition, un corps est ; il semble se mouvoir dans une danse d'une extrême lenteur. Cette ombre dense, ce volume occulte à peine dessiné dans l'espace est bien le corps d'un acteur, pourtant par moment il est autre, comme un spectre<sup>1</sup>, une apparition évanescence, un être de brume.

Le travail de l'acteur chez Claude Régy dépasse totalement ce qu'il est communément possible d'observer au théâtre, du moins en occident. Dans cette esthétique, les canons "classiques" hérités du naturalisme sont complètement obsolètes. L'incarnation du personnage, la dramaturgie classique, la psychologie du personnage, toutes ces notions ne permettent aucun éclaircissement sur ce théâtre. D'ailleurs Claude Régy dans ses propos va même beaucoup plus loin :

*Tous ces vieux os rongés : l'incarnation, la psychologie du personnage, être ou ne pas être le personnage, travailler le personnage, tout ça déjà me blesse.*<sup>2</sup>

Les choses sont claires ici, les outils "classiques" de l'acteur (le naturalisme stanislavskien) sont rejetés en bloc. La question est donc de savoir ce sur quoi se base le travail de l'acteur dans cette esthétique et comment se déroule ce travail. Tentons déjà de relever les principales caractéristiques observables du jeu d'acteur chez Claude Régy.

Les comédiens se meuvent au ralenti, chaque geste est déroulé dans une extrême lenteur et une grande précision, comme si tous ces mouvements participaient d'une

---

1. Spectre : du latin *spectrum* dérivé de *specere*, qui signifie regarder. Il est intéressant de remarquer que le mot spectre est lié au regard et donc n'existe que vis-à-vis d'un témoin.

2. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, op. cit., p.47.

chorégraphie générale très élaborée. Les corps restent pourtant le plus souvent dans une quasi immobilité. Dans cette passivité corporelle apparente, chaque détail ou micromouvement revêt une importance capitale. Ainsi, lorsque le comédien procède à un déplacement sur le plateau, il semble sculpter l'air qui s'est densifié autour de lui durant cette longue immobilité. Son corps laisse derrière lui un sillon dans l'espace que l'on croit voir un instant comme spectateur et qui pourtant ne saurait exister. Le monde des perceptions est perturbé. Paola Didong déclare que « les acteurs sont comme des trous noirs d'une extrême densité dans l'espace vide »<sup>3</sup>. Tout se passe comme si les corps des acteurs présents sur le plateau pratiquaient une déformation de l'espace-temps les entourant. Dans leur proche voisinage l'air devient un volume compact plus dense et il altère l'état de la lumière. Ici, je me permets de tisser un parallèle avec la relativité restreinte d'Einstein. En effet, dans son modèle physique, la lumière ne parcourt pas le vide sidéral en ligne droite. Les astres, de par leur masse, déforment l'espace-temps et donc modifie la trajectoire de la lumière. Chez Claude Régy, les corps des acteurs semblent procéder comme les astres dans le vide sidéral.

Dans un silence omniprésent, les voix des acteurs sont faibles, flirtant avec les limites de l'audition du spectateur. Il n'est pas toujours évident de savoir qui a parlé, c'est un peu comme si la voix flottait dans l'espace, sans source connue et sans cible apparente, une parole spatiale en quelque sorte, une parole désincarnée, une parole de tous et pour tous<sup>4</sup>. Le débit de paroles est extrêmement lent et chaque son est nettement marqué par une sorte de sur-articulation. Chaque comédien possède une manducation de la parole propre et qui varie en fonction du texte<sup>5</sup>.

Voici les éléments principaux ayant trait au travail de l'acteur chez Claude Régy que je peux relever de prime abord. Je peux toutefois convoquer mon expérience de spectateur pour affirmer que la conjonction de tous ces éléments concourent à une déréalisation du jeu. Celle-ci induit un autre type d'écoute du texte chez le spectateur. Paola Didong, dans son article (au titre monastique) « Le fruit de l'ascèse : des acteurs poussés à la création », relève que chez Claude Régy :

*Les acteurs doivent lutter contre toute tentation de mimésis et éviter la reproduction du connu, car la matière à laquelle ils doivent accéder pour la transmettre et la livrer à l'imagination créatrice des spectateurs est elle-même de l'ordre de l'inconnu.*<sup>6</sup>

---

3. Paola Didong, « Le fruit de l'ascèse : des acteurs poussés à la création », in *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p.179.

4. Je reviendrai sur la parole « de tous et pour tous » un peu plus loin dans ce travail.

5. Voir dans le DVD d'annexes les vidéos de Valérie Dréville.

6. Paola Didong, « Le fruit de l'ascèse : des acteurs poussés à la création », in *Claude Régy*,

## 2.1 L'acteur comme présence désincarnée

---

Mais où les comédiens peuvent-ils puiser cette matière s'ils en ignorent l'origine? Et comment peut-elle être appelée à éveiller l'imaginaire des spectateurs?

## 2.1 L'acteur comme présence désincarnée

Chez Claude Régy, le travail de comédien ne consiste pas à élaborer un parcours intellectuel au cœur d'un texte ou encore à composer la silhouette d'un personnage. Non, ici, une autre recherche est menée, plus souterraine, qui peut conduire à cette qualité de présence si particulière. Mais en quoi consiste le travail de l'acteur chez cet artiste et pourquoi cet engouement pour le ralenti et le silence? Claude Régy rapporte :

*Lorsqu'on commence à marcher dans l'espace, il m'a semblé qu'il ne faut ni bouger ni parler sans chercher d'abord à rencontrer la source de la parole et du geste et j'ai pensé qu'on pouvait supposer qu'il y a un même point dans l'être (dont je ne peux pas définir la situation) où sans doute la parole naît, où l'écriture naît, et où probablement la sensibilité du geste prend forme. Pour ne jamais bouger et parler sans que le geste et la parole s'initient à leur source commune et bougent en même temps, il faut ralentir. Il faut passer d'abord par l'impossibilité de parler et donc de bouger. Et en garder quelque chose en parlant et bougeant.*<sup>7</sup>

Cette démarche si particulière naît donc de l'expérience empirique de l'artiste. Les corps et les voix participent d'un certain type de "ritualisation"<sup>8</sup> de la scène. Entendons-nous bien sur les termes, il ne s'agit pas d'un rituel où l'on reproduit une série de gestes appris au préalable qui pourrait se révéler être une forme morte sur scène. Non, il s'agit plutôt de retrouver une qualité de mouvement particulière, une présence à son corps constante pour l'acteur. Une écoute profonde du soi charnel, une attention aux lignes et courbes tracées par les corps dans l'espace. D'une certaine façon, c'est un peu comme si chaque corps sur scène composait à tout instant un nouveau rituel qui persistera dans la mémoire des spectateurs. Comme si le rituel n'était plus constitué par l'acte de répétition d'une pratique corporelle réglée à priori, mais plutôt que la présence à son corps de l'interprète constituait en lui-même le rituel. Plus explicitement : le rituel n'est plus une série de mouvements codifiés, mais : est rituel tout mouvement produit par un corps

---

ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p.176.

7. Claude Régy, *L'ordre des morts*, op. cit., p. 65-66.

8. Rite : pratiques réglées de caractère sacré ou symbolique (définition 4 du petit Robert).

présent à lui-même. Alain Neddam compte une petite histoire hassidique, que je reproduis ci-dessous, dont la lecture éclaire mon propos.

*Il y avait un rabbin qui connaissait un endroit dans la forêt et une certaine manière d'allumer un feu et une certaine prière : quand il avait réussi tout ça, il pouvait communiquer avec Dieu. Dix ans plus tard, le disciple de ce rabbin se souvenait de la manière d'allumer un feu, mais il avait oublié les paroles de la prière et pourtant il arrivait à communiquer avec Dieu. Trente ans plus tard un autre disciple, donc disciple du disciple, ne connaissait que le lieu dans la forêt. Là encore la communication avait lieu. Cinquante ans plus tard, un autre disciple, du disciple... ne savait plus rien du tout : ni le lieu dans la forêt, ni la manière d'allumer le feu et encore moins les paroles. Mais il pouvait encore communiquer avec Dieu parce qu'il connaissait cette histoire, et cette connaissance était suffisante. Je pense que le travail de Claude Régy est en relation avec cette histoire. C'est-à-dire qu'une fois qu'on s'est débarrassé du rituel, il reste la chose essentielle qu'on peut préserver une fois qu'on a tout enlevé.<sup>9</sup>*

Cette forme de ritualisation que j'évoquais est constituée par les traces des rituels disparus, leurs essences, qui persistent dans la qualité des mouvements des corps en présence. Je suis bien évidemment conscient que Claude Régy ne compose pas une chorégraphie pointue que les interprètes reproduisent. Non, bien évidemment, mais son travail de fond avec les comédiens les conduit à cette qualité de présence corporelle qui me donne cette sensation de ritualisation extrême. Ainsi, il reste bien des traces des mouvements passés, donc de rituels tombés dans l'oubli depuis. C'est cette mémoire des corps qui transpire des acteurs et leur donne cet aspect "ritualisé" que je viens d'exposer.

Pour que ces passés mémoriels, sensoriels et corporels puissent se mêler diffusément dans le *hic et nunc*, il est nécessaire que le mental du comédien soit mis "en veille", que le filtre conscient soit ôté. La réflexion et l'intelligence du comédien doivent céder leur place à autre chose, à un état inconscient souvent assimilé au sommeil éveillé dans le corpus de Claude Régy. Cet état est nécessaire afin de retrouver chez le comédien une forme de hasard, une certaine spontanéité lui échappant. Que l'inconscient puisse puiser librement à tout moment dans ces mémoires, ou innover par de nouveaux jaillissements. Que le corps soit dans une potentialité, dans cette infinité des mondes possibles sans choix fixe. Que le corps éructe le verbe, que la pensée flambe. De cet "être" inconscient, présent à lui-même

---

9. Serge Saada (Séance animée par), « Accompagner Claude Régy », in *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales*, 43, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 1993, p.20.

## 2.1 L'acteur comme présence désincarnée

---

et à l'expérience vivante du dispositif scénique<sup>10</sup>, peut alors émerger un acteur dépouillé de son égo et de tout psychologisme. Un acteur sensible et aux aguets, sans tension aucune. Tout le travail de l'acteur, chez Claude Régy, débute par l'immobilité et le silence, les acteurs doivent éprouver un certain état de passivité :

*Ce travail sur la passivité, cette façon de s'oublier soi-même pour se laisser soi-même traverser par des forces - des forces qui viennent aussi de l'écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l'inconscient - cela nous rapproche de la situation du rêve éveillé. Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort.*<sup>11</sup>

Ce long travail introspectif du comédien, qui consiste davantage en une guerre menée contre soi-même, peut lui permettre de se doter d'un corps autre. Un corps où le signifiant volontaire a disparu, un corps plus dense et non quotidien. Un corps humain semblable à tous les autres, et pourtant, un corps portant le trouble, car il n'est pas exactement un corps quelconque. Intrinsèquement, quelque chose est brisé et de cette fracture s'écoule des flux que nous ressentons dans le public. La métaphore du magnétisme est trop flagrante pour ne pas la citer. Mais n'est-elle vraiment qu'une métaphore, qui sait ? L'acteur serait le pôle Nord d'un aimant, et le spectateur son pôle Sud.

Dépouillé de son égo, le corps de l'acteur devient un corps anonyme. Anonyme, certes, mais pourtant pas impersonnel. La frontière séparant les deux est bien subtile, mais ici réside l'une des difficultés majeures pour les interprètes. Claude Régy affirme que « les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes [...] et ils doivent [...] laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes »<sup>12</sup>. Les acteurs sont des pages blanches sur lesquelles vont s'écrire le spectacle : « Dans le non-manifesté, toutes les possibilités du manifesté existent à l'état latent. »<sup>13</sup> Pourtant, chaque feuille possède son propre grain, sa propre épaisseur, ses propres dimensions et garde donc intrinsèquement sa propre identité. Être soi, en ayant tué son égo, être présent, éveillé, disponible, mais sans volonté propre, juste ici et maintenant, *hic et nunc*. Ceci n'est pas sans rappeler certains exercices de méditation présents dans les arts martiaux zen japonais, comme par exemple le kyudo (la voie du tir à l'arc). Dans ces pratiques, il s'agit de libérer son corps et son esprit de toute volonté, d'évacuer ses pensées et ne plus s'attacher au monde des apparences, de

---

10. Voir p.24.

11. Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 88-89.

12. *Ibid.*, p. 68.

13. Arnaud Desjardins, *Zen et Vedanta : commentaire du Sin-sin-ming / Arnaud Desjardins*, Collection Les petits livres de la sagesse, Éditions de La Table Ronde, Paris, 1995, p.57.

pratiquer le vide en soi et autour de soi, d'être dans une parfaite communion avec son environnement.

*Il faut d'abord que le mental se mette au diapason de l'inconscient [...] Il faut passer au-delà de la technique, de telle sorte que cet art devienne "un art sans artifice", qui ait ses racines dans l'inconscient [...] Cet état de non-conscience ne s'obtient que lorsque l'archer, parfaitement vidé et débarrassé de son égo, ne fait plus qu'un avec l'amélioration de son habileté technique [...] Une intuition qui saisit à la fois la totalité et l'individualité des choses.*<sup>14</sup>

Claude Régy met en avant les mêmes concepts d'inconscient, de vide, d'absence d'artifice, d'intuition. Mon propos, ici, n'est pas d'insinuer que l'artiste s'inspire directement de ces sources, mais bien de démontrer que la recherche qu'il mène n'est pas isolée à l'échelle mondiale. Ces questions sont amplement discutées, en d'autres termes, dans les traités sur le Nô (celui de Zéami par exemple), ou encore par des acteurs asiatiques contemporains, comme Yoshi Oida par exemple.

Le comédien, chez Claude Régy, suit une ascèse<sup>15</sup> le conduisant à un autre corps et une autre qualité d'être au monde. L'acteur suit une route personnelle qui passe par l'immobilité et le silence et qui tend à le libérer des tergiversations engendrées par la raison. Le terme d'ascèse est employé fort à propos : « l'immobilité et le silence ne sont pas imposés pour [...] faire abdiquer [les acteurs] mais pour les conduire à s'investir autrement et très profondément »<sup>16</sup>. Le théâtre serait, pour l'artiste, le lieu possible du silence, du vide et de l'ombre. Le temple d'une autre présence au monde. Il déclare :

*Il faudrait fonder des espaces de silence, comme les monastères autrefois existaient pour que la prière soit. Savoir qu'elle était quelque part suffisait, par rayonnement. Savoir seulement qu'il y a des endroits où on a trouvé le silence aiderait peut-être à vivre.*<sup>17</sup>

Ce qui est recherché ici, c'est une autre présence à la scène : un corps qui est et qui ne joue pas. Le travail de répétition pour l'artiste est davantage le temps de la préparation du comédien. Le spectacle reste une expérience livrée en direct par les interprètes, le moment où il faut retrouver l'endroit d'où ça parle, l'endroit

---

14. E. Herrigel (Bungaku Hakushi), *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Collection L'être et l'esprit, Dervy, Paris, 2008, p. 7-8.

15. Ensemble d'exercices physiques et moraux qui tendent à l'affranchissement de l'esprit par le mépris du corps. [...] Privation voulue et héroïque (définition du petit Robert).

16. Paola Didong, *op. cit.*, p.176.

17. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, *op. cit.*, p. 15

## 2.1 L'acteur comme présence désincarnée

---

d'où ça tire. L'endroit d'où le texte peut jaillir, comme une épiphanie de mots, un geysier de pensées.

Cette longue et périlleuse ascèse à laquelle l'acteur se livre ne constitue que la moitié du trajet. En effet, il faut encore pouvoir faire fleurir pour le public la richesse de ce monde mental présent chez l'acteur, rester vivant malgré l'immobilité imposée sur scène. Les acteurs « mènent une lutte intérieure pour rester vivants dans une zone limitrophe où la force de la vie émergente côtoie l'inertie de la mort. »<sup>18</sup>. Peut-être est-ce ce danger permanent, cette possibilité de sombrer, qui permet aux interprètes de Claude Régy d'être si "présents". C'est en menant cette quête intime, bercée d'incertitudes et de doutes, que les acteurs peuvent parfois se transcender et toucher à une altérité tangible et bouleversante. Alain Neddard évoque « une sur-existence, une sur-incarnation, quelque chose qui est une violente présence »<sup>19</sup>. Il ajoute que : « L'acteur doit être plus grand, plus vaste que sa dimension normale d'individu »<sup>20</sup>. Le travail de l'acteur se situe toujours, chez Claude Régy, à la frontière de l'explosion :

*Parfois [Claude Régy] pousse tellement la chose à son comble que ce qui le maintient en éveil pendant les répétitions, c'est quand l'acteur est à la limite d'on ne sait quoi, comme dans un précipice et qu'il se demande s'il faut sauter ou non. C'est une limite où l'acteur se perd lui-même, oublie même son texte ou commence à s'effondrer en sanglots. [...] Tout d'un coup l'acteur se dit : "mais c'est l'instant où on va crever." [...] C'est pour ces raisons qu'il est très difficile d'être dans ses spectacles, mais c'est aussi magnifique. [...] quelquefois la lumière apparaît, nous sommes lavés, comme renaissant, avec une sorte d'inquiétude parce que la naissance est nouvelle. C'est sûr qu'il y a un travail sur la métamorphose, qu'il demande aux acteurs de ne plus être comme ils étaient avant.*<sup>21</sup>

De la chrysalide au papillon... Que le cri de l'âme déchire le cocon. Qu'enfin l'acteur puisse être lui-même, pour lui, en lui. Que disparaisse l'acteur des conventions sociales. Une transformation vers un être entier, authentique, pur, sans truc et astuce, ou autre ruse de Sioux. Un corps qui s'offre à tous, et qui fait miroiter, en transparence, un autre monde des possibles. Un être-là, juste ici, juste maintenant, sans futurs, ni passés... juste là.

---

18. *Ibid.*, p.179.

19. Georges Banu (Débat animé par), « Travailler avec Claude Régy », in *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales*, 43, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 1993, p.10.

20. Serge Saada, *op. cit.*, p.12.

21. *Ibid.*, p.16.



## 2.2 Le travail de la lenteur et la manducation du verbe

J'ai déjà évoqué la lenteur des mouvements dans l'esthétique de Claude Régy. Cette caractéristique se retrouve dans le traitement de la langue sur scène. Le texte est dispensé dans un flot ténu et le rythme d'énonciation est extrêmement lent, chaque syllabe est détachée. De longs silences peuvent intervenir au cœur du texte. La pratique de l'intonation est bannie afin de ne pas teinter le texte d'intentions explicites qui fermeraient le monde des possibles. Quelle est l'origine de ce choix pouvant paraître formel de prime abord ? L'artiste de déclarer :

*Je n'ai jamais pu comprendre ce que c'est que le temps. Simplement, pour faire entendre l'écriture et ce que le langage révèle, il m'est apparu qu'il ne fallait pas parler vite. J'ai analysé sur le terrain que la manière de parler courante, si on l'utilise au théâtre est dommageable pour la langue car la vitesse n'est créatrice de rien, sauf de vitesse. Généralement, les gens ont peur dès qu'ils ralentissent et surtout dès qu'ils s'arrêtent parce que l'arrêt se fait sur le vide. Mais c'est le contraire. C'est pendant les arrêts que le vrai plein de l'écriture s'entend si on ne l'a pas dès le départ occulté.<sup>22</sup>*

Tout provient d'un rapport particulier à la langue d'abord et au langage ensuite. Les mots doivent permettre à tous d'amorcer le voyage. Maryvonne Saison d'affirmer que Claude Régy travaille sur le concept de mot-image<sup>23</sup>, terminologie empruntée à Peter Handke<sup>24</sup>. Chaque mot recèle en son cœur différentes teintes, comme les miroitements d'un prisme, la couleur perçue variant en fonction de l'esprit qui l'entend. Les mots ou les sons sont des images évocatrices, qui ne sont pas forcément purement picturales : il peut s'agir de sensations, d'odeurs. Afin que la langue puisse pousser à l'aventure le plus grand nombre de personnes, il faut nourrir, préserver et cultiver la polysémie du texte. C'est ainsi que chaque mot ou son peut libérer sa puissance évocatrice, comme autant de saveurs à déguster avec l'esprit. L'acteur doit aussi pouvoir faire entendre tout de ce que le texte ne dit pas. Faire entendre sa part sombre, tout ce que l'écriture occulte, car derrière chaque texte se cache une partie immergée, à laquelle il faut donner accès.

---

22. Claude Régy, *L'ordre des morts*, op. cit., p. 65.

23. Maryvonne Saison, « "Les Ateliers Contemporains", Claude Régy et les figures du temps », in *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p.113.

24. Dramaturge allemand qui a entretenu un rapport très étroit avec Claude Régy. Ce dernier a d'ailleurs mis en scène plusieurs de ses textes.

## 2.2 Le travail de la lenteur et la manducation du verbe

---

*Ce n'est pas le texte écrit qu'il faut faire entendre avec une intonation soi-disant juste, c'est ce qui n'est pas écrit et qu'un art secret réussit à faire percevoir. C'est notre travail : sonder, découvrir, entendre cette vie que le texte révèle au-delà de lui-même.*<sup>25</sup>

Chaque texte n'est que la partie visible d'un iceberg gigantesque, dont la partie sous-marine attend d'être découverte. Il faut permettre au public de retrouver l'essence de la langue, la sève du langage, ce qui surgissait avant que le verbe soit formé, lui offrir la possibilité de percevoir ou de ressentir l'endroit où le langage est né. C'est cette partie polymorphe et atemporelle que l'acteur doit donner en miroitement, qu'il doit laisser deviner. Ce "devoir" de l'acteur devient, avec le travail sous la direction de Claude Régy, une exigence péremptoire. Le metteur en scène possède un rapport exigeant et rare à la langue. Certains qualifient sa démarche de mystique ; du reste, lui-même ne s'en défend pas : « On peut s'occuper de l'esprit et des choses spirituelles sans porter une soutane comme disait Artaud »<sup>26</sup>. Claude Régy se déclare athée, mais rappelle qu'il ne faut pas confondre mystique, ou plutôt spirituel, et religieux.

*Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite. Si la parole glisse à la surface du bavardage, elle semble alors inutile et non avenue. Mais quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée. Les acteurs par leurs intonations devraient pouvoir seulement suggérer. Faire penser à plusieurs interprétations. Ne pas faire de commentaire, leur ton ne devrait porter aucun jugement. Au-delà même de leurs partenaires, ils devraient ouvrir le discours vers le public, ils devraient parler aux dieux.*<sup>27</sup>

"Parler aux dieux". Ainsi, Claude Régy demande à ses acteurs un engagement total du corps, de l'esprit, de la langue. Il développe, dans ses écrits, l'idée que la langue porte en elle la graine d'une métamorphose à venir pour tous. Cette langue doit être digérée par les acteurs et dispensée en se rappelant que le langage est parfois un cri que l'auteur n'a su exprimer. Cette page gorgée d'énergie doit être "recorporisée" : les mots ont besoin d'un corps, d'une dégurgitation pour révéler leur suc. Paola Didong rapporte ces propos de Valérie Dréville, l'une des actrices de Claude Régy : « les mots eux-mêmes demandent à être incarnés, à être "corporisés". Comme si l'on remplaçait l'incarnation du personnage par l'incarnation du

---

25. Claude Régy, *Au-delà des larmes*, op. cit., p. 39.

26. Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010), voir les annexes p. 87.

27. Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 35.

langage »<sup>28</sup>. Ce lien mystique au langage, à sa manducation et à sa profération, est associé par Marie-Madeleine Mervant-Roux, tout en se référant aux travaux de B. Stock, à une pratique du Moyen Âge.

*À la fin de l'antiquité et au moyen-âge, le meditatio gardait souvent le sens original de la racine hébraïque haga qui veut dire murmurer à voix basse ou réciter un texte à un niveau à peine perceptible. Le murmure prépare physiquement la phase de manducation ou de rumination interne c'est-à-dire, après la lecture, la réappropriation intime, personnelle qui en est faite dans une perspective d'auto-transformation.*<sup>29</sup>

Marie-Madeleine Mervant-Roux fait de ce *meditatio* une des caractéristiques du traitement de la langue dans le travail de l'artiste. Elle expose d'ailleurs, dans ce même article, que le théâtre de Claude Régy peut être vu comme une résurgence du théâtre méditatif moyenâgeux. Chez Claude Régy, le mot est une expérience secrète et intime pour l'interprète. Le principe d'"auto-transformation" se retrouve dans son travail. Ce qui intéresse l'artiste et ses interprètes c'est ce qu'il y a au-delà du langage et du verbe : sa cosmogonie, sa genèse. Et par ce chemin, l'humain peut dévoiler une partie fondamentale de son essence qui resterait impalpable autrement. Claude Régy déclare :

*La nature de la parole qu'elle soit humaine ou divine - pas de différence de ce point de vue - ne se limite pas à ce qui est prononcé et composé de sons et de mots articulés, elle est aussi discours de l'âme et par là elle est indépendante de la manifestation verbale, exempte de toute articulation verbale et sonore.*<sup>30</sup>

Ainsi, comme le fait habilement remarquer Paola Didong<sup>31</sup>, les acteurs se retrouvent en porte-à-faux dans ce théâtre. À la fois au cœur de la création et du dispositif, exposé aux yeux de tous dans un espace vide, dans une apparente immobilité, ils doivent se livrer à une création périlleuse et éreintante se déroulant au plus profond de leur être (âme?).

Je vais maintenant m'intéresser au travail de l'espace chez Claude Régy.

---

28. Paola Didong, *op. cit.*, p.179.

29. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Exercices méditatifs », in *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p.352.

30. Claude Régy, *Au-delà des larmes*, *op. cit.*, p. 43.

31. Paola Didong, *op. cit.*, p.176.

## Chapitre 3

# Claude Régy ou la quête d'un espace mental

Un volume vide aux dimensions titanesques, un nombre de places restreint, une quasi obscurité sur scène, une grande proximité du public avec le plateau, des gradins construits spécialement pour remplacer ceux habituellement utilisés dans le lieu, voici quelques éléments "scénographiques" que j'avais pu relever lors du premier spectacle<sup>1</sup> de Claude Régy qui m'a été donné de voir. Vous me direz : quelle étrange manière de débiter une réflexion sur le travail de l'espace chez Claude Régy. Pourtant, cette perturbation que vous pouvez ressentir à l'instant est d'une intensité infiniment inférieure à celle qui m'a saisi lors de cette première "rencontre" avec l'artiste. En présence de cet ovni, à l'époque, je fus extrêmement déstabilisé. De nombreuses questions ou remarques surgirent dans mon esprit, dont certaines continuent d'alimenter ma réflexion aujourd'hui.

À l'époque, j'avais déjà relevé que pour *L'Homme sans but*, programmé au Théâtre du Loup à Genève, des gradins (remplaçant les sièges habituels) et un plateau surélevé (profond de quelques mètres) avaient été spécialement construits. Derrière ce plateau, un immense volume sombre et vide était visible. Trois panneaux verticaux surplombaient l'arrière de la scène et pouvaient se déplacer sur l'axe vertical. Par ce jeu, il était possible de plus ou moins obturer la "chambre noire" à l'arrière. Ce "décor"<sup>2</sup> m'avait donné à voir des acteurs flotter dans un lieu éthéré, un lieu... comme reposant sur un lit de brume.

---

1. *L'homme sans but* de Arne Lygre, mise en scène de Claude Régy, Théâtre du Loup, Genève, saison 07-08.

2. Claude Régy bondirait s'il pouvait me lire et probablement serait très fâché! Je m'en excuse, mais seulement à moitié. En effet, j'ai choisi volontairement ce terme, car à l'époque, ma réflexion et mon vocabulaire théâtral étaient encore plus limités qu'aujourd'hui, je vous laisse imaginer... Je voulais faire réapparaître cette forme de naïveté du débutant...

De ces souvenirs épars, je voudrais aujourd'hui initier une enquête sur le travail de l'espace et de la lumière chez Claude Régy. Je développerai plus loin des propos qui démontreront en quoi les termes de décors, scénographie et éclairages sont impropres au travail de l'artiste et je tenterai de présenter une terminologie idoine. Les choix radicaux de l'artiste sur l'espace ont des conséquences colossales sur d'autres domaines que je tenterai de mettre en évidence.

Mais auparavant, il me paraît essentiel de revenir sur la notion d'espace mental. Celle-ci est au cœur de la genèse des spectacles chez Claude Régy, et je souhaite, en guise de hors d'œuvre, tenter une première définition grossière. Lorsque j'ai demandé à Claude Régy ce qu'il entendait par cette expression au cours de notre entretien il m'a répondu : « L'espace mental est à mettre en opposition avec l'espace matériel. Il s'agit d'un espace dans l'esprit, qui n'a pas de représentation réelle »<sup>3</sup>. Voici une définition des plus énigmatiques, peut-être celle donnée par Chantal Guinebault-Szlamowicz sera plus éclairante :

*[Claude Régy] travaille à la maîtrise d'un espace de jeu qui se construit avec le temps, dans un rapport dynamique des corps dans l'espace. C'est cette quête qui [...] se précise par le biais de l'abstraction et la remise en cause des dimensions cartésiennes : la quête de l'espace mental.*<sup>4</sup>

Cette définition reste absconse, en tous les cas pour moi. C'est pourquoi je tâcherai de présenter certains éléments-clés présents dans la quête de l'artiste, qui permettent l'éclosion de cet espace mental. Peut-être pourrais-je entrevoir ce que cache cet "espace de l'esprit" et quels ingrédients permettent de le faire émerger.

De ces deux premières définitions, je peux d'ores et déjà tirer quelques conclusions. Pour Claude Régy, la recherche scénographique doit permettre de façonner un espace scénique concret (construit avec des matériaux réels), qui possède néanmoins une propriété exceptionnelle : permettre au public de "rêver le spectacle". Ces constructions scéniques devraient être abstraites, ceci pour éviter que le public ne puisse en formuler une interprétation et ainsi le laisser libre d'errer mentalement dans l'espace.

Je me propose de présenter certains aspects importants qui ont émergé des recherches et questionnements de l'artiste sur cet espace mental, tels que : l'élaboration d'un dispositif scène-salle unique, le monumentalisme dans les constructions scéniques, le travail de cadrage des acteurs par le metteur en scène, la lumière comme matériau. Certains de ces thèmes sont évoqués par l'artiste dans cette remarque qui peut servir de jalon à mon travail :

---

3. Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010), voir les annexes p.84.

4. Chantal Guinebault-Szlamowicz, *op. cit.*, p.29.

### 3.1 Un dispositif scénique complexe et intangible : un paradoxe scénographique

---

*J'attache une grande importance au cadrage. J'ai été extrêmement influencé par le cinéma : j'essaie d'amener des acteurs en gros plan en décadrant et, si possible, de faire un lieu unique entre spectateurs et acteurs, un lieu mental qui englobe l'aire de jeu et l'aire du public.*<sup>5</sup>

Quels sont donc les éléments essentiels qui concourent à l'élaboration de cet espace mental recherché par l'artiste ?

### 3.1 Un dispositif scénique complexe et intangible : un paradoxe scénographique

Lorsque j'ai débuté mes recherches sur le travail de Claude Régy, je ne pensais pas trouver une réflexion aussi poussée sur l'espace, la lumière et le temps. Les réflexions de l'artiste et de ses scénographes sont extrêmement pointues. Je tenterai de les présenter clairement. Pour cela, je vais opérer une dichotomie entre espace et lumière, un peu réductrice certes, mais nécessaire par souci de clarté. Dans la recherche de l'artiste tout s'élabore en parallèle : la construction du dispositif<sup>6</sup>, la création des lumières, le travail des acteurs, etc... Ainsi, cette séparation espace/lumière ne restitue pas du tout l'esprit dans lequel les recherches de l'artiste sont menées. En outre, la lumière est traitée comme une matière scénique à part entière qui structure l'espace et y découpe des volumes<sup>7</sup>. Dès lors, toute séparation est, de fait, artificielle et périlleuse. J'invite, néanmoins, le lecteur à se rappeler que tous les éléments présentés ici séparément participent d'un même travail de fond.

Le travail de l'espace chez Claude Régy présente des constantes relevées, entre autre, par Georges Banu : « [...] des décors qui en général ne représentent pas. Ils sont vides, abstraits, lisses, l'imaginaire est libre de projeter ce qu'il veut »<sup>8</sup>. Ces espaces vides sont élaborés en étroite collaboration entre l'artiste et un scéno-

---

5. Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 84.

6. Terme fréquemment utilisé aujourd'hui et tendant à remplacer celui de scène. Dispositif scénique indique, en effet, que la scène n'est pas fixe et que le décor n'est pas planté du début à la fin de la pièce : le scénographe dispose les aires de jeux, les objets, les plans d'évolution selon l'action à jouer et n'hésite pas à varier cette structure en cours de spectacle. Le théâtre est une machine à jouer plus proche des jeux de construction pour enfants que de la fresque décorative. Le dispositif scénique visualise les rapports actantiels et facilite les évolutions gestuelles des comédiens. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor/Éditions sociales, Paris, 1987, p.126.

7. Je reviendrai sur ce point dans la partie suivante p.28.

8. Georges Banu, « Travailler avec Claude Régy », *op. cit.*, p.8.

graphe<sup>9</sup>. Mais quels sont les processus concrets permettant d'obtenir ces espaces vides et abstraits? Ci-après des propos d'Adolphe Appia cités par Claude Régy lors d'une conférence - ces réflexions pourraient servir de manifeste scénographique aux recherches menées par l'artiste :

*La peinture a pris la haute main sur nos scènes pour remplacer tout ce qui ne pouvait pas être réalisé plastiquement, et cela dans le seul but de produire l'illusion de la réalité. Les images qu'elle accumule ainsi sur les toiles verticales sont-elles indispensables? Aucunement; il n'est pas une pièce qui en demande la centième partie; car, remarquons-le bien, ces images ne sont pas vivantes, elles sont indiquées sur les toiles comme une sorte de langage hiéroglyphique; elles signifient seulement les choses qu'elles veulent représenter, et cela d'autant plus qu'elles ne peuvent pas entrer en contact réel, organique, avec l'acteur. La plasticité demandée par l'acteur vise un effet tout différent, car le corps humain ne cherche pas à produire l'illusion de la réalité puisqu'il est lui-même la réalité! Ce qu'il exige du décor est simplement de mettre en valeur cette réalité...*<sup>10</sup>

Il me semble entendre Claude Régy au travers des mots d'Appia. Cette relation intime entre les deux artistes est plus profonde encore, j'aurai le loisir d'en parler dans la dernière partie de ce travail<sup>11</sup>. Voici encore un élément déterminant dans cette déclaration pour la recherche scénographique de Claude Régy : « ce [que le corps humain] exige du décor est simplement de mettre en valeur cette réalité ». Le travail scénographique doit donc mettre en valeur les qualités plastiques des corps humains, et ne pas essayer de représenter des espaces réalistes. La saveur du réel est déjà présente en don dans la présence des corps.

Ainsi, le travail scénographique doit mettre en valeur les corps humains tout en donnant aux spectateurs la liberté d'y projeter leur imaginaire. Cette dialectique permanente entre corps et "scénographie" a conduit l'artiste dans des recherches très poussées sur l'espace de la représentation. Comment offrir un espace où le public est libre de se projeter grâce à son imaginaire?

Chez Claude Régy, il s'agit, pour chaque spectacle, de concevoir un lieu unique contenant public et plateau. Un espace de présence sans fracture entre ces deux mondes d'ordinaire séparés. Une boîte noire englobant public et scène dans un

---

9. Claude Régy maintient ses collaborations artistiques durant de nombreuses années. Je peux citer en exemple Roberto Plate ou Daniel. La même fidélité se retrouve dans ses choix d'éclairagistes en la personne de Dominique Bruguière notamment.

10. Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, tome III, éd. élaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn, Lausanne, L'âge d'homme, 1988, p.349.

11. Voir p.60.

### 3.1 Un dispositif scénique complexe et intangible : un paradoxe scénographique

---

rapport de volume et de proximité très étudié. Le volume est le plus souvent partagé ainsi : deux tiers scène, un tiers salle. Afin de maintenir cet équilibre, Claude Régy et son scénographe doivent souvent repenser l'ensemble du théâtre :

*Le théâtre idéal serait en tout cas un théâtre qui n'aurait aucune décoration, qui n'aurait pas une jauge immense, qui serait une espèce de parallélépipède où l'on pourrait donner aux acteurs un espace au moins deux fois plus grand que celui réservé au public. [...] Le théâtre idéal, en tout cas, devrait être sans séparation aucune, ni en niveau, ni en cadre, entre l'espace de jeu et l'espace du public puisque selon nous, il y a une circulation mentale, une matière mentale qui circule entre les acteurs et le public. Il ne faut pas de séparation puisque c'est le même travail, c'est le public qui fait la représentation dans sa tête. La représentation - je l'ai dit souvent - est dans la salle.<sup>12</sup>*

Le public est placé face à un espace vide aux dimensions disproportionnées par rapport aux conventions usuelles du théâtre. Il est intéressant de relever que ce rapport deux tiers/un tiers se retrouve dans certaines estampes chinoises. Ces toiles sont composées essentiellement de vide, cet espace interne permet de donner une liberté infinie aux lignes peintes. Ces toiles donnent l'impression d'une étendue sans limite, comme si la toile s'élargissait de plus en plus pour remplir l'univers entier, comme si ces deux bambous n'étaient en fait que la frontière d'une forêt s'étendant à perte de vue. Ce monde vertigineux contenu dans une toile minuscule<sup>13</sup> ? Comment provoquer une sensation d'espace sans limite dans un volume borné ? Comment étirer l'air pour que le public oublie les limites proposées par le cadre pourtant bien visible ?

C'est un processus équivalent que l'artiste et ses scénographes tentent de mettre en place. Une scène contenant de grands espaces vides dans une relation intime avec un gradin de spectateurs qui semble sur le point de sombrer dans le néant du plateau. Un dispositif où tout le public a un cadre de vue optimal. Une scène invitant au songe, un lieu pour perturber les perceptions usuelles des spectateurs. Ces recherches affûtées rendent caduc l'usage du terme de scénographie dans le travail de Claude Régy. Daniel Jeanneteau déclare :

---

12. Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. Rencontre avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau au Centre culturel suisse, lundi 17 février 1997 », in DVD-ROM *Le Théâtre de Claude Régy*, ARIAS / CNRS Éditions, 2008, p.16.

13. Voir l'image sur le CD d'annexes. Source *in web* : <http://www.chine-informations.com/prenom/peinture-chinoise/peinture.php?police=1&texte=%2526%252323612%253B%2526%252321733%253B%2526%252325289%253B&img=11>. Dernière consultation le 4 mai 2010.



*Ce serait très important d'élargir le concept de scénographie. Aujourd'hui, on utilise beaucoup ce mot sans qu'on ait vraiment défini un sens. La scénographie, ça ne peut pas être seulement ce qu'on met sur le plateau. C'est vraiment l'ensemble du dispositif, c'est-à-dire, évidemment, la salle, comment on accueille le public, quel rapport on établit entre le public et le vivant. Peut-être même que cela pourrait suffire pour qu'il y ait scénographie. À partir du moment où on élabore une géométrie, une géométrie du lieu théâtral, propice et juste selon le projet qu'on mène, on se rend compte que la décoration devient caduque, inutile, superflue souvent...*<sup>14</sup>

Il s'agit en réalité de reconstruire un lieu, de repenser l'entier de la maison théâtrale. Où place-t-on le public ? Quelle jauge choisit-on ? Quel est l'espace de jeu ? Quelle taille ? Quelle est la proximité du public ? Comment fait-on oublier au public les limites du cadre, à l'instar de l'estampe chinoise ? Tout ce travail de recherche permet finalement d'enfanter une "matrice"<sup>15</sup>. C'est à dire un lieu où la gestation de l'œuvre et des rêves pourra s'opérer. Une dimension maternelle où tous peuvent retourner dans un état de songe éveillé.

Cette réflexion globalisante de l'espace scénique est un mouvement radical chez Claude Régy, il est d'ailleurs très virulent à ce propos : « si l'on veut que le théâtre soit un art vivant par la présence du corps vivant, il ne faut pas enfermer les volumes propres à recevoir la lumière dans le cadre de scène d'un théâtre à l'italienne... »<sup>16</sup>. Ces remodelages architecturaux du rapport scène-salle sont très communs pour l'artiste, mais rarissimes dans le paysage théâtral. Il s'agit de l'une des spécificités de l'artiste. Il est intéressant de constater qu'il ne s'agit pas de mélanger le public et les spectateurs dans un même espace, comme dans certaines propositions contemporaines. Non, il s'agit de mettre en place un rapport entre ces deux espaces et de s'assurer que l'échange puisse s'opérer. L'artiste évoque souvent l'existence d'un échange "mental"<sup>17</sup> entre le public et la scène. Je reviendrai sur ce point précis plus loin dans ce travail<sup>18</sup>.

---

14. Jeanneteau Daniel, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.7.

15. *La création d'une matrice : un volume global contenant salle et scène, présentant une couverture uniforme qui cache les murs, contours effectifs du théâtre. Ce volume est obtenu par l'élaboration de nouvelles limites, concrètes, très étudiées : il s'agit de concevoir un cadre, au sens strict, mais tridimensionnel. Il y a ensuite une déclinaison du vide : vide absolu et vide relatif dans lequel sont inscrits et plongés les corps (ceux des acteurs mais aussi, d'une autre manière, ceux des spectateurs).* Chantal Guinebault-Szlamowicz, *op. cit.*, p.34.

16. Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.4.

17. *Ibid.*, p.16.

18. Voir p.33.

### 3.1 Un dispositif scénique complexe et intangible : un paradoxe scénographique

---

La conception des dispositifs est au cœur des spectacles de Claude Régy, ce travail est mené en discussion permanente avec le jeu des acteurs et la création des lumières. Cette longue recherche méticuleuse conduit à l'avènement d'un nouveau type d'espace de représentation. Un lieu d'interface entre le monde réel et les limbes, une terre en transformation perpétuelle, où toute forme se donne à voir pour s'évanouir aussitôt. Un monde de brume, où toute personne sculpte ses songes grâce aux couteaux de son inconscient et de son imagination. Yannick Butel évoque l'espace théâtral mis en place par Claude Régy en ces termes :

*Un espace théâtral conçu comme un lieu intermédiaire et comme un passage. Un sas. Un entre-deux, en quelque sorte, propice à la découverte et à l'aventure, au bruissement et au murmure. Ce qui d'un point de vue plus général, renvoie le théâtre et la scène à la figuration d'un espace de médiation. Comprenons un médium : un outil, non pas pour passer d'un monde à un autre, mais pour s'immobiliser entre deux mondes.*<sup>19</sup>

Le plateau doit retrouver sa fonction première : être le lieu du verbe. Il faut que la scène soit l'espace de transition entre mots et images. Entre auteur et rêveur. Il ne faut jamais oublier que le propos de l'artiste est au final assez simple : faire entendre la langue ! Que le public se retrouve en position d'écouter, de se dissoudre dans les mots. Comme si le spectateur était en train de lire l'œuvre. La scène est donc cet espace où les mots s'articulent pour initier leur voyage jusqu'à l'esprit du spectateur. Elle est cette page blanche sur laquelle glisse la plume de l'auteur et doit donner à entendre ses crissements. Il faut que le dispositif permette cet échange et conduise le public dans une autre qualité d'écoute. Toutes les recherches de l'artiste naissent de ce besoin radical : Faire entendre, faire écouter. Je reviendrai en détail sur cette notion "d'espace de médiation" dans la dernière partie de ce chapitre<sup>20</sup>. Mais au préalable, je souhaiterais encore présenter l'un des paradoxes les plus troublants du travail scénographique de Claude Régy.

Dans ses spectacles, les dispositifs scéniques mettent en place d'immenses espaces vides dans lesquels évoluent les acteurs. Le plus souvent, ces dispositifs sont composés de constructions aux dimensions monumentales. Voici le paradoxe que j'évoquais : comment diable faire exister du vide au milieu de tels monuments scéniques ? Comment celui-ci n'est-il pas étouffé par ces monolithes ? Mon hypothèse est la suivante : le vide présent sur le plateau donne l'impression d'être sans limites grâce à la présence de ces monuments. Le secret réside probablement dans

---

19. Yannick Butel, « Variations sur les morts. Essai de rationalisation d'une expérience intérieure. », in *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p. 310.

20. Voir p.33.

le rapport d'échelle grand/petit qui nourrit une impression de gigantisme pour le public. En effet, les corps des acteurs ne peuvent être mis en rapport qu'à quelques éléments sur scène : d'autres corps, du vide, des constructions scéniques colossales. Les acteurs sont comme des petits corps célestes, des comètes, perdus dans le vide sidéral sans fin, courant le long d'une orbite étirée et rencontrant parfois des géantes gazeuses aux dimensions sans commune mesure : comme une tête d'épingle devant une boule de bowling. Ces trois composantes : corps, vide, construction, permettent de replacer le spectateur au cœur d'un univers aux dimensions vertigineuses. Elles redonnent un rapport entre humain et univers.

Afin d'illustrer mon propos voici un exemple concret. Dans son dernier spectacle *Ode maritime*<sup>21</sup>, Jean-Quentin Châtelain, unique acteur du spectacle, se place debout sur un ponton situé approximativement à deux mètres du sol<sup>22</sup>. Ce dernier fait office de proscenium et assure une proximité entre public et scène. Derrière l'acteur : une surface hyperbolique, couleur argent métallisé, remplit toute la largeur de la scène et enregistre approximativement cinq ou six mètres de haut. Sa forme pourrait évoquer une vague. Le reste du plateau est vide. Cette "vague" est colossale, pourtant parfois nous oublions sa présence, puis elle réapparaît, menaçante. L'acteur placé dans ce dispositif paraît sur le point d'être happé. J'y vois les flots d'une mer colérique rendre hommage à l'humain qui les a bravés. Comme si un Léviathan courbait l'échine devant la folie de l'humain, devant sa témérité née de l'urgence de vivre quand on sait sa mort prochaine.

Le dispositif permet inconsciemment de replacer l'humain dans un environnement le dépassant et pouvant le détruire à tout moment. Ici, je trouve judicieux de citer Roberto Plate parlant de son travail avec Claude Régy bien que la scénographie d'*Ode maritime* ne soit pas de lui : « le décor doit être invisible et juste, au point de s'imposer comme une évidence. [...] Plastiquement, ce [que Claude Régy] cherche, c'est comment trouver un vide »<sup>23</sup>.

L'aspect titanesque des constructions et le vaste espace vide présent sur scène permettent de déréaliser la représentation. Ces éléments scellent probablement un contrat secret entre spectateur et œuvre : ici, le réel n'a pas d'impact, ni d'importance, oubliez vos perceptions usuelles ! Ces vides monumentaux, ces rapports de taille dans l'ordre du gigantisme ne sont pas sans rappeler les volumes intérieurs des cathédrales gothiques. Alain Neddham<sup>24</sup> constate que ce travail de surdimensionnement existe dans plusieurs domaines chez Claude Régy :

---

21. *Ode maritime*, de Fernando Pessoa, mise en scène de Claude Régy, présenté au Théâtre de Vidy, Lausanne, saison 08-09.

22. Voir figure 3.1.

23. Georges Banu, « Travailler avec Claude Régy », *op. cit.*, p.7.

24. Alain Neddham est un ancien élève et assistant de Claude Régy.

### 3.1 Un dispositif scénique complexe et intangible : un paradoxe scénographique

---



FIGURE 3.1 – Photo de Mario del Curto pour la tournée d'*Ode maritime* mise en scène par Claude Régy.

*Cette dimension-là, "monumentale" : c'est un terme qui revient souvent quand [Claude Régy] travaille sur le décor ou sur le jeu de l'acteur ; il y a aussi cette expression de "surdimensionné". Les choses doivent avoir une dimension supérieure à celle qu'elles ont habituellement.*<sup>25</sup>

De nouveau cette volonté d'altérité : ici, ce n'est pas comme d'habitude ! Il s'agit de replacer le corps au sein d'un univers le dépassant complètement, tant par ses dimensions, que par la perception qu'il en a. Je reprends un instant l'exemple des cathédrales gothiques. L'une des volontés de leurs commanditaires était de remettre l'humain dans un rapport plus exact au divin : l'humain n'est qu'une poussière à l'échelle de Dieu. Pourtant, si Claude Régy partage cette volonté de replacer le corps humain dans un rapport plus juste à l'univers, de rappeler qu'à l'échelle astronomique nous sommes une quantité négligeable, il y a néanmoins une différence capitale. En effet, chez l'artiste l'espace vide n'est jamais fermé, le dispositif ne possède pas de bords perceptibles. Je m'explique : dans une cathédrale les murs de l'enceinte induisent un rapport d'humilité vis-à-vis du gigantisme de la construction, et toutes les frontières de cet espace sont très clairement visibles ; à contrario, dans les dispositifs scéniques de l'artiste, ce rapport du grand/petit est élaboré tout en effaçant les limites perceptibles de l'espace. Les murs sont souvent recouverts de tissus noirs afin de les camoufler. En outre, les lumières sont

---

25. Serge Saada, *op. cit.*, p.12.

toujours très ciblées et évitent d'illuminer les surfaces qui pourraient être perçues comme limitrophes. Nous sommes en présence d'un volume infini délimité par une surface d'aire finie : un paradoxe ! Un espace possédant les propriétés d'une bouteille de Klein<sup>26</sup>. Nous sommes en présence de corps dans un espace vide aux dimensions gigantesques semblant s'étendre dans toutes les directions et laissant parfois deviner comme une propagation du vide, une expansion. Un corps flottant dans un espace aux confins oubliés.

Les lumières jouent un rôle déterminant dans ce questionnement sur les frontières de la perception. Comment mettre en question cette limite entre visible et invisible ? Quelle fonction scénique pour les éclairages ?

### 3.2 Ombres et lumières, un outil pour un espace entre deux mondes

Voilà l'écrin du spectacle chez Claude Régy éclairé : une boîte noire proposant les deux tiers de son volume à l'œil du public. Mais cet ouvrage d'orfèvre ne serait rien sans le travail des lumières qui nimbe le dispositif d'une aura crépusculaire. Mais pourquoi les lumières sont-elles si faibles ? Pourquoi donnent-elles l'impression de trancher la scène et de densifier le vide du plateau ? Quelles sont les recherches que mènent Claude Régy pour obtenir de telles sensations dans le public ? Peut-être cette remarque de l'artiste me permettra de voir ce qui est recherché :

*Quelle est au juste la nature de la lumière qui éclaire un rêve dans le sommeil alors qu'on dort les yeux fermés, et quelle est la lumière que nous pouvons reconstituer au réveil d'un rêve ?<sup>27</sup>*

Comment reproduire les lumières d'un songe ? Elles, qui brillent sans source dans notre for intérieur. Comment faire émerger une zone de brouillard où rêves et cauchemars pourraient cohabiter ? Une zone où réalité et délire cohabitent et se mélangent, où l'on peut être aveugle et voyant, muet et prolix... Comment donner à la réalité une tension suffisante pour que le doute apparaisse, pour que la frontière avec cet autre monde s'effrite doucement, jusqu'à s'évanouir ? Faire craqueler le réel pour que le doute s'immisce. Claude Régy évoque sa recherche sur les lumières :

*La lumière, si on travaille avec elle, peut faire qu'on s'interroge sur la nature du réel. S'il y a plusieurs états du réel cela veut dire qu'il*

---

26. Voir annexes p.96.

27. Claude Régy, *L'État d'incertitude*, op. cit., p. 26.

### 3.2 Ombres et lumières, un outil pour un espace entre deux mondes

---

*n'y a pas un seul réel. À partir de quoi se pose la question : le réel existe-t-il ?*<sup>28</sup>

La nuit, le crépuscule : des moments où ombre et obscurité règnent en maîtres. Moments et lieux où le quidam perd ses repères, où ses sens sont mis à mal, où il peut sentir ses réflexes reptiliens rugir et être aux aguets. Dans la pénombre, tout est en question, tout objet possède des contours flous. L'homme n'est plus sûr de savoir si la forme qu'il voit au loin est un corps humain ou un buisson. L'inconscient prend le pouvoir : un murmure... un bruissement... un craquement, non ! C'est un animal à l'affût dans les bois qui guette sa proie. L'intellect ne peut plus suffire, l'instinct reprend ses droits. Ces corps sont-ils vivants ? Morts ? Sont-ils des spectres ? Voici probablement l'une des raisons qui pousse Claude Régy à travailler constamment sur les ombres :

*L'ombre, entre autre dons, favorise la possibilité d'échanges entre des éléments qui semblaient contraires. Il y a une mise en conscience qui se fait mieux dans l'obscurité que dans la lumière.*<sup>29</sup>

La quasi obscurité a la vertu de modifier la concentration du public, d'induire une autre qualité d'écoute. En outre, l'œil devient beaucoup plus sensible aux infimes variations. Ce phénomène est renforcé par l'immobilité apparente des acteurs. Le regard du public est au plus près des acteurs, toute variation de lumière paraît gigantesque. Dominique Bruguière, lors d'un entretien avec Chantal Guinebault-Szlamowicz, déclare que « plus on se rapproche de l'obscurité et plus on a des nuances, une complexité »<sup>30</sup>. Ce travail des ombres revêt une importance capitale dans le travail de Claude Régy. Ces micro-variations permettent de faire danser des ombres sur le visage des acteurs, comme des feuilles tremblant dans la brise matinale. Le visage du comédien apparaît en mutation constante bien qu'immobile.

Une attention particulière est donnée aux ombres portées sur le sol ou sur les constructions sur le plateau. Par exemple, grâce aux éclairages en contre-jour. Les photos de la *La mort de Tintagiles* mettent en valeur ces techniques<sup>31</sup>.

Le travail de l'ombre permet de conduire le spectateur vers une autre perception du monde. Pourtant, certains des détracteurs de Claude Régy l'accusent de laisser ses acteurs dans l'obscurité, ce qui rend impossible de les observer ; ils l'accusent de tuer ses comédiens en les camouflant dans les ombres. L'artiste ne voit pas du tout les choses ainsi. Pour lui, la lumière et l'espace entretiennent une

---

28. *Ibid.*, p. 27.

29. *Ibid.*, p. 17.

30. Chantal Guinebault-Szlamowicz, *op. cit.*, p.48-49.

31. Voir les photos du spectacle sur le DVD d'annexes.

relation intime, et l'ombre permet de faire resurgir une dimension de l'humain que nous avons oublié.

*Ce n'est pas vrai qu'on ne voit pas un être vivant s'il reste dans l'ombre. On ressent comme davantage de sa présence, davantage de la force invisible qu'un centre en lui irradie. On sent mieux non pas ce qu'il est mais ce qu'il aurait pu être. Et bien sûr, prédomine cet "aurait pu être" par rapport à "ce qui est". Il ne faut donc pas montrer la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps.*<sup>32</sup>

Cela va même plus loin que cela, l'espace, la lumière, le temps et le silence sont comme les raies de couleurs obtenues après le passage de la lumière blanche au travers d'un prisme : quatre éléments fondamentaux liés de façon inintelligible pour l'homme mais liés tout de même. Cette conception est aussi partagée par Dominique Bruguière, une des éclairagistes de l'artiste : « la lumière est un volume ; la matière lumineuse est volume, une architecture et du temps [...] la lumière est histoire du temps »<sup>33</sup>. La lumière sculpte les volumes, et la luminosité est liée au temps. L'idée peut paraître absconse, mais ce genre de conception n'est pas étrangère à la physique depuis l'avènement de la relativité restreinte. La lumière ne se déplace pas instantanément, sa vitesse est finie et déterminée. Comme le monde que nous percevons par la vision est entièrement dépendant des lumières que nous observons, notre perception du présent est déjà en quelque sorte une image du passé. Le temps absolu n'existe pas, il ne s'agit que d'une échelle de comparaison. Dans le même ordre d'idée : la trajectoire rectiligne de la lumière est déformée par la présence de corps célestes possédant une masse élevée. Et donc, la lumière, l'image du temps présent, est affectée par la masse des objets rencontrés sur sa route et par la distance séparant la source lumineuse du récepteur. Ainsi, la lumière se déplace de sa source au comédien, puis se réfléchit sur ce dernier pour se jeter dans l'œil du spectateur. Le temps que requiert la lumière pour ce parcours est très bref, mais non nul. Et qui sait ce que notre cerveau perçoit réellement, peut-être voit-il inconsciemment une différence. De même, nous ne pouvons pas écarter la possibilité que la quantité de lumière par unité de surface affecte le spectateur inconsciemment sur sa perception du temps ou sur d'autres domaines<sup>34</sup>.

---

32. Claude Régy, *L'État d'incertitude*, op. cit., p. 35.

33. Georges Banu, Nathalie Dauby, « De la nuit symboliste à la nuit sacrée. De *La mort de Tintagiles* au *Chant de David* », in *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p. 323.

34. Certains biologistes ont démontré la corrélation entre ensoleillement et maladie psychologique chez l'homme. Ainsi est née la luminothérapie, très utilisée en Suède par exemple.

### 3.2 Ombres et lumières, un outil pour un espace entre deux mondes

---

La relation de la lumière au corps humain reste un mystère encore épais. Mais une chose est sûre : le travail des éclairagistes chez Claude Régy est capital. Cette maîtrise de l'obscurité, des contre-jours, induit une déréalisation du sujet regardé pour le spectateur. Il le rapproche du monde des esprits et des spectres, ce monde de présences étioilées. Georges Banu relève que « la nuit [...] place le réel sous le signe du fantomatique. Ici, en effet on cultive l'"indéfini" comme chance d'accès à l'"infini" »<sup>35</sup>. Les présences ne sont plus celles d'individus aux identités fixes, mais contenant toutes celles à venir. Cette dématérialisation induite, en partie, par le travail des lumières, mais aussi par le jeu des comédiens<sup>36</sup>, altère la qualité de présence des corps sur le plateau. Les lumières nimrent les corps « d'une aura accentuant leur caractère surnaturel »<sup>37</sup>. Cette qualité de présence n'est atteignable pour Claude Régy qu'avec une collaboration de tous les instants avec son équipe. Malheureusement, les impératifs de production rendent ces échanges difficiles. Le plus souvent, les éclairagistes ne sont pas engagés sur toute la durée d'un projet et ne sont pas prêts à conduire une recherche profonde. Claude Régy déclare :

*Les "éclairagistes", ils éclairent ! Ils ont des trucs, ils connaissent leur métier ! Ils arrivent huit jours avant la première présentation. Ils ne connaissent à peu près rien de la mise en scène ni de l'œuvre, ils font leur lumière. Ils n'ont pas réfléchi sur la lumière. [...] Pas du tout. Et ils font de la lumière. Le mot "faire" est très symptomatique d'ailleurs.*<sup>38</sup>

Pour l'artiste, tous les domaines du théâtre devraient être intégralement repensés. La maison théâtrale, la scène, le gradin, les lumières, l'acoustique, la jauge, les marquages pour les issues de secours, etc... Même si le militantisme gagne souvent l'artiste<sup>39</sup>, il ressort néanmoins une force radicale de proposition que l'on ne saurait ignorer. L'ensemble metteur en scène/scénographe/éclairagiste, devrait être considéré comme un triumvirat dont la mission est de repenser l'espace-temps de la représentation. Il ne s'agit plus de représenter un salon bourgeois ou une prison, mais de remettre la création du spectacle à l'esprit des spectateurs.

C'est ce dernier point que je voudrais maintenant étudier. Quels sont les mécanismes liant les spectateurs et l'œuvre de l'artiste ?

---

35. Georges Banu, Nathalie Dauby, *op. cit.*, p.318-319.

36. Voir p.9.

37. *Ibid.*, p.330.

38. Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.8.

39. Voir notre entretien avec l'artiste dans les annexes p.84.





## Chapitre 4

# Claude Régy : un songe communautaire ?

Je viens de présenter, dans les chapitres précédents, certaines caractéristiques essentielles de l'esthétique de Claude Régy. Pourtant, tous ces éléments, bien que capitaux, sont subalternes à l'obsession fondamentale de l'artiste : faire entendre le texte de l'écrivain à chaque spectateur, comme si celui-ci était en train de le rêver. Toutes les recherches sont menées avec cet objectif en tête. Pourtant, pour que chaque spectateur ait l'opportunité de plonger dans cette aventure, il faut au préalable établir une relation privilégiée avec celui-ci. Quels sont donc les rapports qu'entretiennent salle et scène dans les spectacles de Claude Régy ? Quelle est la nature des échanges qui entrent en jeu ? Quel est le rôle dont chacun est investi ? Quels effets procurent au public ces rapports ? Je voudrais à présent éclaircir certains de ces aspects.

### 4.1 Le rapport scène-salle

Je viens d'aborder la recherche menée par Claude Régy et ses scénographes sur l'espace. Outre l'élaboration de ces dispositifs si particuliers, de cette matrice unique, qui permet une proximité entre scène et salle, il me faut signaler - élément que je n'ai pas développé dans la partie précédente - l'élaboration des gradins du public. L'artiste mène une étude précise afin de permettre à tous des bonnes conditions de vue et d'audition. Mais en réalité la réflexion menée est plus profonde. Il s'agit, pour l'artiste, de mettre en place les conditions optimales pour que la communication entre spectateurs, acteurs et dispositif puisse voir le jour. Daniel Jeanneteau relève que :

*C'est important, dans l'élaboration d'un gradin, de penser à ce que sera la cohésion du public. Pas forcément l'unité absolue, mais une cohésion, créer une sorte de corps vivant, complexe, parce qu'au cours de la représentation, tout le monde communique. On communique beaucoup avec la personne qui est à côté de nous, avec la personne qui est devant, d'une façon très latérale, très secrète, très inconsciente ; les présences muettes autour de nous, les comportements, les façons de croiser les jambes, d'être énervé, d'aimer, de détester, de tousser... agissent, entrent en dialogue. Il y a une vie énorme qui se produit pendant la représentation.*<sup>1</sup>

Le public vit, comme le fait remarquer le scénographe. Mais quelle est la place allouée à cette organicité dans la représentation ? Quel est le rôle du spectateur dans l'œuvre ? Comment s'assurer que celui-ci est à même de remplir la fonction que l'artiste souhaiterait lui confier ?

Afin de pouvoir esquisser un début de réponse à ces questions, je m'intéresserai en premier lieu à l'adresse<sup>2</sup> des acteurs. Dans les spectacles de l'artiste, la scène fait face au public (exception faite du spectacle *Le chant de David* en quadrifrontal). Que le texte soit dialogué ou non, l'adresse de l'acteur est frontale. Il en est ainsi pour le spectacle *Ode maritime*, mais aussi pour *L'Homme sans but*, ses deux derniers spectacles en date. Ce type d'adresse permet au public d'être toujours partie prenante dans chaque échange verbal. Claude Régy déclare :

*J'organise des présences très rapprochées carrément avouées face au public. Un dialogue ne se photographie pas de profil, comme un rapport intime auquel on assisterait, mais passe par le public, qui est un tiers partenaire, et, par lui le dialogue s'élargit et tend à devenir universel.*<sup>3</sup>

Ainsi, le spectateur est sollicité à tout instant, il est le récepteur de toute parole. Les répliques ne sont plus une séquence organisée de mots que les protagonistes s'échangent dans une situation fixée. Grâce au dispositif mis en place, à l'adresse, à la présence des acteurs et à leur façon de délivrer le texte (non naturaliste), c'est un autre matériau qui est donné à voir et à entendre. Un matériau plus abscons, certes, mais offert à tous pour une libre interprétation. Le public doit s'activer afin de s'approprier ce qui provient de la scène. Il s'agit d'une dévolution de la

---

1. Daniel Jeanneteau, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.22.

2. Adresse au public : *Parties de texte que le comédien, sortant de son rôle de personnage, adresse directement au public, rompant ainsi l'illusion et la fiction d'un quatrième mur séparant radicalement la salle et la scène.* Patrice Pavis, *op. cit.*, p.33.

3. Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 84.

## 4.1 Le rapport scène-salle

---

représentation du metteur en scène au spectateur : une expérience unique. Il est rarissime de confier la responsabilité de façonner la représentation dans sa totalité au public. De nos jours, de nombreux spectacles sont des fantaisies picturales des metteurs en scène ou encore leur interprétation d'un texte. Mais quelle place du public si celui-ci n'est pas en symbiose avec ce qui est représenté ? La démarche de Claude Régy est à contre courant : tout est tenté pour rendre à la représentation la texture du rêve, avec ses volutes d'espace, ses êtres polymorphes, ses mots-images et ses temporalités distendues. Un rêve qui vient chatouiller l'esprit inconscient de chacun des spectateurs. Une expérience individuelle au milieu d'une communauté. Claude Régy déclare :

*On essaye de faire des spectacles qui étendent l'esprit dans tout l'univers du public et des acteurs ; de faire que vous puissiez réinventer la pièce en même temps que nous. C'est un travail actif, fatigant, c'est un travail de création. Il faut travailler et il y a beaucoup de gens qui n'en ont pas l'habitude ou qui ont tellement pris l'habitude du préfabriqué ou du prêt-à-porter que ça les dérange.*<sup>4</sup>

Ou formulé autrement :

*Il y a une circulation mentale, une matière mentale qui circule entre les acteurs et le public. Il ne faut pas de séparation puisque c'est le même travail, c'est le public qui fait la représentation dans sa tête. La représentation - je l'ai dit souvent - est dans la salle.*<sup>5</sup>

Les spectateurs doivent fournir un travail, magnifique pour certains, rédhitoire pour d'autres. Cet aspect peu conventionnel dans le milieu théâtral peut expliquer en partie pourquoi l'esthétique de l'artiste peut provoquer de violents rejets chez certains spectateurs. Ils sont invités à embrasser un autre état d'existence, proche de celui de l'artiste quand il crée. Un état actif tout en restant assis. Ce ne sont pas des représentations qu'il est possible de consommer assis sur une chaise en attendant que le suc nous soit donné à la petite cuillère. Il faut un travail actif du spectateur, une certaine forme de participation à l'œuvre. Pourtant, nous ne sommes pas dans un théâtre participatif où le public est pris à parti et peut intervenir de façon directe et consciente dans le spectacle, comme chez Oscar Gomez Mata par exemple, ou Tg Stan d'une autre manière. Éric Vautrin relève :

---

4. Jean-Pierre Thibaudat (Séance animée par), « Interroger Claude Régy », in *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales*, 43, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 1993, p.30.

5. Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.16.

*Pour le spectateur réel, présent, ce rapport d'alliance au spectacle devient un rapport choisi, de participation; il ne s'agit plus de juger, de recevoir, mais d'entrer dans le rapprochement, dans le jeu des forces en présence. C'est cependant une participation passive, et non une "intégration" du spectateur dans le spectacle.*<sup>6</sup>

Présence participative certes, mais non "intégrée" au spectacle d'après Éric Vautrin. Il ajoute :

*Le spectacle devient non une proposition qui lui est adressée, mais une part de lui-même qu'il découvre hors de lui, devant lui, de par lui. C'est-à-dire enfin, lorsque son regard, plus que la scène, fait théâtre.*<sup>7</sup>

Le public est donc invité à fabriquer son propre spectacle. Ici, aucun produit fini, délivré pour une consommation immédiate. Un travail de concentration, d'attention et d'imagination doit être fourni, mais tout ceci doit rester inconscient. Éric Vautrin précise : « c'est cependant une participation passive, non une "intégration" du spectateur dans le spectacle ». Si par passif, celui-ci entend : sans action physique consciente, alors je suis d'accord avec ses propos. Le public n'a habituellement pas d'interactions directes et volontaires avec l'œuvre présentée dans le travail de Claude Régy. Mais dans le monde de l'inconscient les choses sont bien différentes. Dans cette dimension, le public n'est pas du tout passif lors de la représentation, au contraire, son activité est même des plus intenses. Chaque membre du public est engagé dans un intense travail d'écoute de l'œuvre et son imaginaire compose librement son propre spectacle. En outre, et c'est en cela que je nuancerai l'analyse d'Éric Vautrin, je considère que inconsciemment le public est un corps agissant et constitutif de la représentation. La vie des membres du public (le voyage qu'il mène durant la représentation ou leur ennui manifesté ou non) a une influence directe avec la présentation. Donc chaque spectateur est "intégré" dans le spectacle. En effet, dans le travail de Claude Régy, le comédien doit être connecté au public à tout instant et sa sensibilité est influencée par ses perceptions. L'espace du public représente tout de même un tiers du volume du dispositif et son influence est immense. Claude Régy m'a confié, à propos de son travail sur *Ode maritime*, que « quelques fois [Jean-Quentin Châtelain] fait des choses beaucoup plus violentes, plus fortes quand les gens bougent ou toussent, quand la salle est un peu bruyante »<sup>8</sup>. L'influence négative du public sur la représentation est

---

6. Éric Vautrin, « Pas du spectacle la chevauchée, ou inventer le verre », in *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008, p.92.

7. *Ibid.*, p.92.

8. Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010), voir les annexes p. 90.

## 4.1 Le rapport scène-salle

---

donc une évidence pour l'artiste, l'échange existe et influe sur les acteurs. Mais les influences du public sont nombreuses et difficile à cerner. Pour Claude Régy il y a un flux d'échanges entre public-acteur-auteur et l'important est de réussir à l'entretenir et le faire grandir : c'est ici que réside l'essence de la recherche de l'artiste. « C'est certain qu'on travaille avec le public, et que l'échange de la vie, donc l'auteur-acteur-public : c'est cette vie-là qui est intéressante. »<sup>9</sup>

Le spectateur se voit donc confier la tâche difficile d'être dans une écoute active, dans une connexion totale avec la scène. J'ai déjà présenté divers éléments<sup>10</sup> conduisant le spectateur à cette autre qualité de perception, d'écoute, plus sensitive, plus inconsciente, reptilienne. Cette même qualité d'écoute est requise des acteurs<sup>11</sup> et tout est mis en œuvre pour qu'elle fleurisse chez les spectateurs. D'une certaine manière, je pourrais presque parler d'un travail de chœur<sup>12</sup> sur scène se prolongeant dans le public. Dans *L'homme sans but*, les acteurs semblaient être en parfaite symbiose, même les acteurs cloîtrés dans le silence paraissaient être dans la parole des autres comédiens à tout moment, comme si ces derniers parlaient pour tout ceux sur scène, à l'instar d'un coryphée.

*Ceux qui ne parlent pas, plutôt que d'écouter une personne qui leur serait étrangère, doivent ressentir et imaginer avec autant d'intensité que celui qui parle. Tous doivent être celui qui parle.*<sup>13</sup>

Tous! spectateurs compris, doivent entrer dans cette autre qualité d'écoute inconsciente, "flottante"<sup>14</sup> selon les termes de l'artiste. Son éclosion est assurée par l'ensemble du dispositif mis en place dans le cadre de la représentation.

*Et le public à son tour continue et développe cette écoute souterraine, active, éloignée du bavardage, de l'anecdote, ou d'une action qui pourraient le distraire, le divertir. Écoute d'autant plus profonde qu'elle est aussi une "écoute flottante" parce que, justement, débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, des personnages, du jeu, du réalisme, c'est-à-dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu. Le spectateur doit être absent de cela, comme en retrait, au profit d'une autre forme de présence, une présence à soi-même.*

---

9. *Ibid*, p. 90.

10. Voir les deux chapitres précédents.

11. J'en ai parlé brièvement dans le premier chapitre.

12. *Depuis le théâtre grec, le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. Le chœur dans sa forme la plus générale, est composé de forces (actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs [...] Sa fonction et sa forme varient au cours des âges.* Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 67-69.

13. Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 78-79.

14. *Ibid.*, p. 78-79.

*Alors le spectateur est à l'écoute d'un mystère, d'une énigme qu'il doit percevoir en tant que telle, c'est-à-dire qu'il n'a pas à élucider, qu'il ne peut pas élucider, parce qu'elle est multiforme, insaisissable. Cet indéchiffrable qu'il voudrait sonder, c'est la forme première de lui-même, c'est sa propre énigme vivante.*<sup>15</sup>

Ainsi, cette qualité d'écoute si particulière conduit vers autre chose, vers une "présence à soi-même", vers une expression directe dans l'imaginaire de chacun du mystère de sa propre existence. Le public est invité à un voyage intérieur, un voyage au cœur de son être. Nous sommes conduits vers une autre perception du monde, une perception troublante. Nous nous sentons profondément connectés à nous-mêmes mais aussi à tous les autres dans une synchronie parfaite. Il nous est à nouveau possible de nous sentir comme part d'un tout nous dépassant. Chantal Guinebault-Szlamowicz parle de ce phénomène en ces termes : « Il s'agit de favoriser la conscience d'une présence commune, laquelle modifie singulièrement l'acuité d'une perception qui reste individuelle »<sup>16</sup>. "Un pour tous et tous pour un" diraient les mousquetaires d'Alexandre Dumas, et ils n'auraient sans doute pas tort. Tous des individus singuliers appartenant au même arbre-univers, comme autant de fruits pendus à ses branches.

*On ne sait pas exactement de quoi nous sommes faits, par quoi nous sommes reliés aux gens et à l'espace qui nous entoure. [...] Si nous nous laissons être, nous sommes reliés à l'ensemble du cosmos tout le temps.*<sup>17</sup>

Je voudrais détailler ce dernier point dans la seconde partie de ce chapitre et montrer en quoi le théâtre de Claude Régy peut être considéré comme un théâtre de l'esprit. En effet, celui-ci navigue entre théâtre de l'expérience mystique<sup>18</sup> et théâtre de "l'expérience intérieure"<sup>19</sup>.

---

15. *Ibid*, p. 78-79.

16. Chantal Guinebault-Szlamowicz, *op. cit.*, p.44.

17. Jean-Pierre Thibaudat (Séance animée par), « Interroger Claude Régy », in *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales*, 43, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 1993, p.26.

18. Relatif au mystère, à une croyance cachée, supérieure à la raison, dans le domaine religieux. (Le petit Robert). Nous entendrons plutôt ce mot comme suit : « Qu'entendez-vous par "mystique" ? - Ce qui présuppose et exige l'abdication de la raison. » (Gide, source : le petit Robert), tout en prenant garde d'enlever à cette définition de Gide sa connotation négative. En effet, le mystique est le lieu où la raison n'a plus d'utilité mais il ne s'agit pas d'une abdication mais plutôt d'une mise en pause.

19. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954, p.15.

## 4.2 Un théâtre spirituel

J'ai évoqué les échanges mentaux prenant place entre scène et public dans le travail de Claude Régy. J'ai aussi présenté cette qualité d'écoute "flottante" nécessaire chez les spectateurs et les acteurs pour que la représentation puisse bien se dérouler. Je voudrais maintenant approfondir la notion d'esprit dans le travail de l'artiste. Je rappelle que ce dernier fait état d'échanges entre les esprits en présence dans le dispositif ; pour lui, la représentation se déroule dans la tête des spectateurs. Il va même plus loin : « je pense que le théâtre est avant tout esprit, que la chose qui est déposée dans l'écriture vient de l'esprit, c'est de l'esprit »<sup>20</sup>. "Le théâtre est esprit". Mais qu'est-ce que cet esprit sur lequel l'artiste insiste tant ?

Je me suis plongé dans des dictionnaires pour obtenir certaines précisions de base sur le sujet. L'étymologie latine du mot esprit est *spiritus* qui signifie principe de vie, âme, souffle créateur envoyé par Dieu<sup>21</sup>. Ce concept peut aussi être rattaché aux termes grecs *psyché*<sup>22</sup> et *pneuma*<sup>23</sup> qui signifient tout deux : souffle. Souffle, force vitale, parfois donnée par Dieu. Dans mon travail, je souhaiterais considérer les mots esprits et âme sans leurs connotations religieuses. Par âme, j'entendrais le « principe spirituel de l'homme », et par esprit, la partie incorporelle de l'être humain. Je suis bien conscient que ces définitions sont imprécises et surtout que celles-ci créent des boucles de définitions par autoréférence. Peut-être faudrait-il aller chercher plus avant dans le domaine de la philosophie pour trouver une définition plus satisfaisante. Il reste, néanmoins, que la moindre occurrence des mots esprit et âme provoquent chez l'auditeur une réaction de rejet provenant sans doute du rationalisme hérité des Lumières ou encore du culte du matériel mis en place par le néo-libéralisme. Claude Régy n'ignore pas les réserves que peuvent susciter le recours à un vocabulaire qui touche au religieux :

*On voit bien qu'il y a un ricanement, un frémissement dès qu'on prononce le mot "d'âme". Parce que l'"âme", effectivement, ça fait religieux. Alors, on est suspect. Mais l'âme existe. [...] L'âme est la partie du corps qui n'a pas de limite, qu'on ne peut pas repérer, qu'on ne voit pas, et qui existe. C'est un crime contre l'humanité, je le dis très violemment, que d'avoir supprimé l'âme. [...] On a privé les hommes*

---

20. Jean-Pierre Thibaudat, *op. cit.*, p.30.

21. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/esprit>, dernière consultation le 29 mars 2010.

22. *Psyché* : emprunté au grec *ψυχή*, « souffle » d'où respiration, haleine ; force vitale, vie puis âme de l'être vivant ; individualité personnelle ; partie immatérielle et immortelle de l'être. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/psyché>, dernière consultation le 29 mars 2010.

23. *Pneuma* : « souffle », en particulier désigne le Saint-Esprit, du grec *πνεῦμα*. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/pneuma>, dernière consultation le 29 mars 2010.



*de leur âme. C'est comme l'homme qui a perdu son ombre. On vous a, on nous a laminés, on nous a réduits à la matière parce que Marx a oublié, n'a pas voulu du tout que l'inconscient existe. Donc, le rêve n'existe pas, la mort n'existe pas.*<sup>24</sup>

C'est cette partie indicible et insondable de l'être humain et la voie par laquelle le théâtre de Claude Régy permet de s'en approcher et de s'y connecter que je souhaiterais approfondir ici. Loin de moi l'idée de faire des bondieuseries... je veux parler d'une expérience existentialiste perceptible, d'un rapport à soi, que les spectacles de Claude Régy permettent d'effleurer. Il est clair que le spectateur est en présence d'une réalité altérée, d'une texture différente de l'espace-temps que je ne saurais définir aisément. Cette concentration centripète qui fait miroiter à chacun ce que renferme son être et qu'il a depuis longtemps oublié. Ce rapport charnel de l'individu au monde et au temps. Car tout un chacun vient à se rappeler que le monde lui échappe, et l'individu, l'humain quel qu'il soit n'a aucune espèce de contrôle sur son environnement ou sur son corps. À tout moment, la vie peut cesser, et c'est cette fin à venir qui donne à la vie toute sa valeur. Ce genre de considérations ne surgissent pas après un raisonnement argumenté ; les spectacles de Claude Régy nous amène inconsciemment à cette épiphanie. Le spectateur ressent les limites de ses perceptions, les faiblesses de ses croyances, mais tout se déroule dans le monde de l'inexprimé. L'artiste fait remarquer :

*Plus je travaille, plus je pense qu'on a affaire à du sacré, au sens antique du terme. Les œuvres recèlent une zone où les plus puissants prêtres n'ont pas le droit d'accéder, qu'ils ne peuvent pas manipuler. Cette zone est inaccessible. Mais si on n'essaie pas d'en approcher, de toute façon, on n'approchera jamais le réel. Il s'agit d'approcher, non d'atteindre. Approcher le mystère de la création du monde par le démembrement d'un corps, le mystère du sacrifice humain acte fondateur de toute humanité, gage de fertilité. La mort génératrice de vie, ce qui lie la vie et la mort, leur identité, leur continuité, leur coexistence. Mystère de la découverte parce que toute ouverture nous livre de nouvelles zones d'opacité. Et ça, à l'infini.*<sup>25</sup>

Voici l'une des raisons pour lesquelles je peux affirmer que ce qui se déroule chez le spectateur est bien de l'ordre du mystère, du mystique, dans le sens où celui-ci se reconnecte à des vérités transcendantes<sup>26</sup>. Tout un chacun peut être

---

24. Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.12-13.

25. Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 115.

26. Termes qui sont d'une signification si universelle qu'ils dépassent toutes les catégories (Le petit Robert).

## 4.2 Un théâtre spirituel

---

conduit à éprouver physiquement les frontières de son être, à ressentir une force qui le traverse de part en part et qui le relie au tout. Cette force n'est pas la gravitation - ou peut-être alors est-ce une expérience intime de celle-ci. Claude Régy expose ainsi sa croyance en une verticalité d'ordre cosmogonique :

*Je crois en tout cas qu'il y a un axe vertical qui doit nous traverser et qui nous relie avec le centre de la Terre et par ce trait se dresse une verticale au-dessus de nos têtes qui nous dépasse à l'infini, après quoi il n'y a plus qu'à s'ouvrir horizontalement pour communiquer avec les autres et le monde. Alors on peut travailler avec un univers entier et pas avec la seule idée d'un petit monsieur en son particulier.*<sup>27</sup>

Les spectacles de Claude Régy sont comme des "sas", pour reprendre la terminologie de Yannick Butel<sup>28</sup>, ce sont des portes d'accès à un monde où tout individu est membre d'une unité retrouvée : « toujours les mêmes visages et la même image de l'Unité perdue. L'unicité de chacun se dissout dans l'ensemble »<sup>29</sup>. Un espace de transition, un lieu de flou, où le tracé de l'individu perd de sa netteté, où les frontières deviennent diaphanes, où l'individu questionne ses limites : où je m'arrête ?

*Où je commence ?  
Où j'arrête ?  
Comment je commence ?  
(Puisque j'entends continuer)*<sup>30</sup>

Ne plus se situer comme un individu en se comparant aux autres, mais accepter que nous sommes tous différents et que c'est en cela que nous sommes tous similaires. S'abandonner comme spectateur et être surpris de découvrir que ce que je croyais être moi, n'est en réalité pas tout à fait réel, que je suis plus proche de cet autre que je ne le pensais. Claude Régy souhaite :

*Parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus savoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde, où commence l'autre et où commencent les autres, c'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun.*<sup>31</sup>

---

27. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, op. cit., p. 97.

28. Voir p. 25.

29. Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 61.

30. Sarah Kane, Evelyne Pieiller (trad.), *4.48 Psychose*, L'Arche, Paris, 2003, p. 33.

31. Claude Régy, *L'État d'incertitude*, op. cit., p. 158.

Il est intéressant de noter que cette volonté de troubler la réalité est aussi appliquée à l'identité du spectateur. Pour le spectateur, il y existe un flou des frontières spatiales, mais aussi des limites de sa propre personne. Tout ceci me rappelle le principe d'incertitude en physique quantique. L'artiste ne cache pas son intérêt pour cette branche. Mais je tiens à éclaircir quelque peu l'analogie proposée. En effet, dans la physique moderne, les électrons, par exemple, ne sont plus modélisés comme ayant des orbites elliptiques autour du noyau de l'atome, comme dans le modèle classique. Non, en fait, l'électron peut occuper n'importe quelle place dans l'espace autour du noyau et le modèle physique permet d'établir des densités de probabilités de présence de l'objet autour du noyau de l'atome. Ainsi, l'électron est très probablement proche de son orbite elliptique dictée par la physique classique, mais il peut très bien être ailleurs. Il n'est, en outre, pas possible de connaître sa position exacte, sans effectuer une mesure, et donc sans perturber le système. Finalement, sans mesure directe, l'électron est diffus dans l'espace autour du noyau, à la fois partout et nulle part, ses frontières connues se sont évanouies. Pour le spectateur, il en va de même, son être n'est défini que si sa conscience se pose explicitement la question. Tant que le spectateur vit le songe du spectacle, ses frontières individuelles n'existent plus réellement, du moins pour lui. Ainsi, le spectateur est amené à autre état de perception.

Ce nouvel état de lucidité rendu possible par le travail de l'artiste permet à tout spectateur s'étant jeté dans le voyage des sens qui lui est proposé de redécouvrir le monde autrement. De connaître qui il est ou plutôt de se reconnaître, voir de renaître à lui-même. Grâce aux spectacles de Claude Régy, tout le monde peut, sans être un expert de la méditation, ressentir ce que peut ressentir l'adepte du Tao<sup>32</sup>. Lao Tseu expose ainsi ce paradoxe :

*Sans sortir de ma maison, je connais l'univers ; sans regarder par ma fenêtre, je découvre les voies du ciel. Plus l'on s'éloigne et moins l'on apprend. C'est pourquoi le sage arrive (où il veut) sans marcher ; il nomme les objets sans les voir ; sans agir, il accomplit de grandes choses.*<sup>33</sup>

---

32. Philosophie : dans la Chine ancienne, principe transcendant et immanent d'où procède toute vie, qui est à l'origine de plusieurs religions, entre autres du taoïsme et du confucianisme. Il s'agit de vivre "naturellement" à un double point de vue : il faut adapter sa vie aux saisons, mais aussi suivre le Tao, c'est-à-dire le droit chemin, en accord avec la loi divine de la nature (Doebelin, Pages imm. Confucius, 1947, p. 37). Dans l'ancienne philosophie chinoise, principe d'ordre qui fait l'unité de l'Univers. (J.-B. Du Halde, Description géographique de l'Empire de Chine ds Quem. DDL t. 26). <http://www.cnrtl.fr/definition/tao>, dernière consultation le 29 mars 2010.

33. Lao Tseu, *Tao Te King ou le livre de la voie et de la vertu*, Collection Texte intégral, Éditions Mille et une nuits, Paris, 1996, p 105.

## 4.2 Un théâtre spirituel

---

Le sage voyage immobile, rêve éveillé, nomme sans voir, agit sans agir. Le temps n'existe plus, présent, passé, futur se sont confondus en un temps unique : le *hic et nunc*, ici et maintenant. Arnaud Desjardins évoque cette disparition de la temporalité en ces termes :

*Dans le ici et maintenant réel de la conscience éveillée, la notion même de temps s'évanouit. Les choses sont faites au moment où elles doivent être faites, sans impatience mais aussi sans les remettre au lendemain. La peur, liée à la notion du temps [...] disparaît aussi. Ni passé, ni futur : le maintenant éternel.*<sup>34</sup>

Le voyage du spectateur, durant un spectacle de Claude Régy, relève bien pour moi de l'aventure intérieure, c'est-à-dire d'une certaine forme de révélation mystique. Chacun est amené à ressentir ce que Claude Régy nomme le Dieu de Pessoa : « c'est sans doute une chose de l'homme [...] c'est la sensation d'un autre espace, d'un espace plus vaste, d'une autre dimension de l'espace »<sup>35</sup>.

Voilà la spiritualité dont je parlais, il ne s'agit en aucun cas de foi ou de religion. Il s'agit de ce que certains intellectuels nomment aujourd'hui le "dieu Einsteinien"<sup>36</sup>. C'est cette même idée d'émerveillement transcendantal qui enthousiasmait déjà Carl Sagan dans *Pale Blue Dot* : « C'est mieux que nous le pensions ! L'univers est bien plus grand que ne le disaient nos prophètes, plus grandiose, plus subtil, plus élégant »<sup>37</sup>.

Les spectacles de Claude Régy me permettent de ressentir cet émerveillement. Les spectateurs sont amenés à méditer sur l'univers de façon inconsciente. Je souhaiterais terminer mon enquête sur Claude Régy en évoquant l'un de ses souhaits :

*Certains ont eu des lieux de méditation, des rituels, des mythes, comme formes et espaces de recueillement. Nous pouvons peut-être avoir des lieux de théâtre. Des lieux où même si les quêtes aujourd'hui paraissent absurdes, vides, parce qu'on a perdu l'origine des mondes, on entend toujours un appel, sans savoir d'où.*<sup>38</sup>

Je crois qu'intrinsèquement c'est cet appel, ce cri silencieux, qui déchire si fort mon être. C'est ce rôle qui fait que cette esthétique me touche si profondément.

---

34. Arnaud Desjardins, *Zen et Vedanta : commentaire du Sin-sin-ming / Arnaud Desjardins*, Collection Les petits livres de la sagesse, Éditions de La Table Ronde, Paris, 1995, p.99.

35. Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010), voir les annexes p. 84.

36. Richard Dawkins, *Pour en finir avec Dieu*, R. Laffont, Paris, 2008, p. 21-42.

37. Carl Sagan cité par Richard Dawkins dans : *Ibid.*, p. 23.

38. Claude Régy, *Espaces perdus, op. cit.*, p. 26.

J'y vois une reconquête d'un espace d'expression libre sans règles fixes, sans tutelle d'autorités spirituelles, juste un lieu pour que chacun puisse voyager librement et mener sa visite intérieure comme il l'entend.

Je viens de mener une petite enquête sur l'esthétique de Claude Régy. Bien évidemment, je ne peux pas me targuer d'avoir été exhaustif. De nombreux domaines touchant à l'artiste n'ont même pas été effleurés. Par exemple, son rapport à l'écriture contemporaine, ou encore son travail sur la traduction. Je n'ai pas non plus fait d'étude approfondie sur un spectacle particulier de l'artiste. Je suis resté dans un certain degré de généralité. Bien conscient de ces failles, j'ai pensé que mon propos (à savoir : pourquoi cette esthétique me meut et m'émeut ?) serait mieux servi en procédant ainsi.

## Chapitre 5

# Une approche empirique de l'esthétique de Stanislas Nordey

Pour pallier au léger déficit évoqué ci-dessus, je vais mettre en place une démarche plus empirique pour étudier l'esthétique de Stanislas Nordey. À cet effet, j'ai sélectionné trois séquences issues de captations de spectacles de l'artiste. Les spectacles retenus sont *Das System*<sup>1</sup> et *Incendies*<sup>2</sup>. Je tâcherai de mettre en évidence certaines caractéristiques de l'esthétique de l'artiste en utilisant les points que j'ai développés dans les chapitres précédents. Ceci devrait me permettre de mettre en lumière et en mots ce que mon intuition n'avait fait que deviner. Ainsi, je devrais pouvoir déterminer les points de convergences et de divergences entre les esthétiques de Claude Régy et de Stanislas Nordey.

### 5.1 Spectacle *Das System* de Stanislas Nordey

Le spectacle *Das System* occupe pour moi une place particulière. En premier lieu, il constitue mon premier contact avec l'esthétique de Stanislas Nordey. Lorsque j'ai assisté à cette représentation au In d'Avignon, j'ai été électrisé. C'était la première fois que j'entendais une parole aussi violente. La mise en scène crue permettait aux textes de Falk Richter de se déployer. En second lieu, ce spectacle m'a permis de découvrir la plume de ce jeune dramaturge allemand. Sa langue corrosive, tranchante et éminemment politique m'a provoqué.

---

1. *Das System*, spectacle mis en scène par Stanislas Nordey, captation réalisée au TNB en 2008, d'après des textes de Falk Richter dont, *Le Système*, L'Arche, Paris, 2008.

2. *Incendies*, spectacle mis en scène par Stanislas Nordey, captation réalisée au TNB en 2008, d'après un texte de Wajdi Mouawad, *Incendies*, Actes Sud, Arles, 2009.

Dans le second tableau du spectacle, une partie chorale basée sur le texte *Sept secondes (In God we trust)*<sup>3</sup>, une des comédiennes insultaient de nombreux politiques très durement et pendant un long moment. Ce qui était hilarant pour moi, c'était d'entendre un discours ouvertement anti-américain poussé à son paroxysme. Ce n'était pas un discours larvé, comme il est d'usage sur ce sujet. Non, ici tout était frontal, radical, violent, sans nuances et sans finesse. Dans cette logorrhée extrême, j'ai entendu tellement de choses diverses et contradictoires ! Par exemple, la bêtise de ce genre de discours, mais aussi la rage de l'impuissance. Une femme hurlait son impuissance à freiner l'engrenage d'un conflit la dépassant. Plus encore, le complexe d'infériorité d'une vieille Europe qui n'a toujours pas accepté sa nouvelle place dans l'ordre mondial.

De nombreux autres tableaux m'ont touché dans ce spectacle, mais je ne vais pas tous les décrire. Je me propose d'étudier le premier tableau du spectacle où Laurent Sauvage joue une partie du texte *Das System* de Falk Richter édité chez l'Arche. Mais avant de me plonger dans mon étude, je voudrais résumer en quelques mots ce spectacle, composé de trois parties séparées par des entractes. De nombreux textes de l'auteur sont mis à contribution dans ce spectacle, à l'instar de *Das System*, *Sept secondes (In God we trust)*, *Sous la glace*, et d'autres. Certains sont utilisés intégralement, d'autres par bribes. Il n'y a pas de fable à proprement parler dans ce spectacle. Mais globalement, le thème du pouvoir est assez central dans chacun des textes ; le pouvoir de l'état, des politiques, des milieux financiers, de l'armée par exemple. L'extrait que j'ai retenu développe l'idée d'un système globalisant à l'échelle mondiale qui déploie toute une machinerie de destruction.

Le spectacle commence avec un plateau nu blanc<sup>4</sup>. Trois murs en tissus blanc dessinent un volume carré. Au centre de ce carré pend un long fil noir tombant du plafond, au bout duquel brille une ampoule à quelques centimètres du sol. Comme un astre perdu dans le vide. À jardin, très proche du public, une construction noire, que je distingue mal, peut-être une stèle. Dans ce plateau vide une voix off commence à parler<sup>5</sup> : « on cherche bien toujours le texte ultime ». L'ampoule commence à prendre de l'altitude doucement et continue sa progression tout au long du discours. En remontant, l'ampoule génère des ombres au sol qui se projettent aussi sur les trois murs blanc. Ces ombres tournent par rapport à l'axe du fil dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. « Le texte qui dit justement

---

3. Un extrait de ce texte est proposé sur le site officiel de Falk Richter dans une traduction de Anne Monfort. Je ne crois pas que le texte soit publié en français. *In web* : <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=13&id=30>. Dernière consultation le 5 mai 2010.

4. Voir la photo de la scénographie sur le DVD d'annexes.

5. Sur le DVD d'annexes, vous trouverez une série de photos et un fichier pdf suivant ce qui est décrit ci-dessous, ainsi que l'extrait vidéo de la captation.

## 5.1 Spectacle *Das System* de Stanislas Nordey

---

tout ce qu'on devrait dire et qui échoue évidemment toujours. Mais quoi qu'il en soit, on a essayé. Je cherche une nouvelle forme, où je puisse mettre ensemble ces différents niveaux esthétiques et formels. Il s'agit de la tentative de faire vivre les contenus politiques au théâtre ». À jardin, en fond de scène, entre un acteur vêtu d'un jean bleu et d'une veste noire, il longe le rideau blanc jusqu'au milieu de la scène. « La tentative que rien de moins qu'un théâtre politique pour notre époque. Un théâtre qui face à l'information zéro des reportages en temps réel, et à la propagande des chaînes de télévision... ». Le comédien tourne à 90 degrés et marche face public, au centre de la scène, lentement. Le texte continue : « ... pose une autre esthétique, ralentit, et danse dans l'information ». Le comédien avance toujours, l'ampoule monte lentement. Maintenant, l'acteur a dépassé le centre de la scène, il est à contre-jour. On ne voit plus son visage qui est nimbé d'ombres. « Ce sont en quelque sorte des projets, des grands mots qu'on n'honore jamais. Il n'y a pas de pièce, désolé, et pourtant elle est là, c'est ça. Stop ». Le comédien s'arrête, il est arrivé à deux mètres du public, peut-être moins, toujours sans visage, vêtu d'une cape d'ombre. Il recule de quelques pas, en synchronie le texte dit : « en arrière, en avant. On avance en arrière. Je pense qu'on commence là, maintenant et qu'on continue à parler ». Le comédien avance de quelques pas, au même moment l'ombre envahit le plateau en avant-scène et en arrière-scène, jusqu'à ce que le sol blanc ne soit plus qu'une tâche sombre. En parallèle, depuis la face, une lumière éclaire l'acteur de plain-pied. Il est très proche du public, derrière et tout autour de lui, un espace vide, sombre. Seul l'acteur est éclairé. Il s'arrête enfin. Toute cette séquence a duré une minute et vingt secondes. Un silence.

L'acteur commence à dire le texte de Falk Richter. Il fait face au public, les bras le long du corps. Il est immobile, calme. Son débit est assez lent. Il prend cinq secondes pour dire sa première phrase : « depuis environ deux heures, je cherche ces notes ». Un silence, « J'avais tout écrit quelque part », un geste de la main droite, petit, précis. La main reste dans cette position. « Le système ». Silence. « Comment ça fonctionne », rotation du poignet droit, la main est au niveau du nombril. À l'exception de cette main et de la tête rien ne bouge. À chaque pause, l'acteur tourne sa tête et cible, de son regard, une autre personne dans le public. Tout se déroule calmement. « J'avais pris exprès un an pour ça (*un temps*) pour trouver comment ça marche, comment ça fonctionne ». Au cours de cette phrase sa main gauche est venue se placer symétriquement à sa main droite. Le monologue a commencé depuis une vingtaine de secondes. « Il y avait une série de points de repère (*un temps*) et maintenant (*un temps*) ils ont tous disparus ». Les deux mains se tournent, paumes face public.

Le monologue de Laurent Sauvage se déroule ainsi sur quatorze minutes. Les lumières ne changent pas durant tout le tableau. Le corps de l'acteur reste ancré au même endroit sur le plateau, ses jambes sont immobiles. Seul ses mains continuent



à mener leur petit ballet, toujours lentes, toujours précises, traçant des lignes très claires dans l'espace. Le regard de l'acteur continue de changer d'adresse extrêmement souvent, à chaque phrase. Ce changement se fait toujours très calmement et très précisément. Tous ces micromouvements sont dessinés à l'extrême.

Je pourrais continuer à détailler ce monologue, mais je pense qu'il est plus intéressant de tenter d'analyser ce passage. Tout d'abord, l'acteur se tient immobile au plus près du public. Seuls bougent ses mains et son regard. Sa diction est ciselée, chaque mot est détaché du précédent assez ostensiblement. Du point de vue de l'interprétation, je remarque que Laurent Sauvage n'utilise presque pas d'intonations. Le texte est délivré à plat. Pourtant la voix ne fait pas du *recto tono*. Les variations sont : le débit des mots, l'occurrence des pauses dans les phrases et la durée des silences. Les silences correspondent à la ponctuation dans le texte original :

*Depuis environ deux heures je cherche ces notes, j'avais écrit tout ça quelque part - LE SYSTÈME - comment ça fonctionne, j'avais pourtant consacré exprès un an de mon temps à ça, pour trouver comment ça marche, comment ça fonctionne... il y avait toute une série de points de repères, mais maintenant ils ont tous disparu<sup>6</sup>*

L'acteur délivre le texte, donne à entendre la langue, il ne parasite pas le discours par un jeu scénique trop développé, tout est très minimal. Quelques mouvements des mains pour l'aider à conduire sa pensée. Le comédien se livre à nu et devient un passeur de mots, Stanislas Nordey demande à ses acteurs de s'effacer pour laisser fleurir la langue :

*Les moments qui me semblent les plus beaux dans mes spectacles, ce sont souvent ceux où les acteurs arrivent à s'effacer pour faire apparaître soit la langue, soit encore autre chose. [...] Je voulais que l'on puisse travailler sur un paradoxe. Celui d'arriver à la fin du monologue en ayant tout entendu sans se dire : "Cet acteur est extraordinaire." Il a fallu un travail extrêmement subtil, parce qu'il peut en résulter une frustration pour un acteur d'accepter ce retrait.<sup>7</sup>*

Laurent Sauvage excelle dans cet effacement, il nous donne à entendre cette parole sans jamais tirer la couverture à lui. Il s'agit d'un grand travail d'humilité de l'acteur sur le plateau.

---

6. Falk Richter, Anne Monfort (trad.) *Hôtel Palestine. Electronic City. Sous la glace. Le Système.*, L'Arche, Paris, 2008, p. 161.

7. Franck Laroze (dir), *Passions civiles, Stanislas Nordey, Valérie Lang, entretiens avec Yan Ciret et Franck Laroze*, Éditions La passe du vent, Grenouilleux, 2000, p. 93-94.

## 5.2 Spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey

---

Le plateau est nu. Le comédien vient se placer au plus proche du public, laissant apparaître derrière lui l'immensité vide de la scène. J'ai tenté de décrire les jeux entre ombres et lumières de ce tableau. Il y a tout un travail sur les ombres projetées sur scène par une source lumineuse unique. J'ai aussi relevé l'utilisation de contre-jour pour faire brièvement disparaître le comédien. Tout ceci contribue à effacer le visage de l'acteur, à le rendre anonyme, à faire disparaître son identité, juste l'espace d'un instant. J'y ai vu une manière de me faire voir que cet homme parle pour tous les présents. Il prend la parole devant nous, mais la mise en scène donne l'impression que tout individu présent dans la salle aurait pu s'adresser à cette foule. Cet homme est comme moi et il vient pour me parler, d'égal à égal, de frère à frère, de citoyen à citoyen. L'acteur adresse tout son texte face public, il prend soin de changer très souvent la personne du public qu'il cible. L'acteur ne s'adresse pas à la ligne bleue des Vosges loin au-dessus du public. Non, il me parle à moi, individu dans le public, ainsi qu'à mon voisin, puis à la femme trois rangées plus loin... Il est réellement avec nous et il nous parle directement et simplement.

Je trouve ce premier tableau assez emblématique du travail de Stanislas Nordey, il permet de relever certaines caractéristiques essentielles de son esthétique. Je vais maintenant me plonger dans la captation du spectacle *Incendies* pour vérifier si ces premières impressions se confirment.

## 5.2 Spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey

Encore ému de ma première "rencontre" avec l'esthétique de Stanislas Nordey, j'ai vu *Incendies* à peine deux mois plus tard au festival de la Bâtie à Genève. J'avais besoin de savoir si mes premières sensations étaient dues au hasard. Mais le choc a été tout aussi important, même si je dois reconnaître que sa nature était différente. Ce spectacle m'a touché à un autre endroit, plus intime. Je vais m'intéresser à deux extraits de ce spectacle fleuve. Mais avant cela, voici un bref résumé de la fable de la pièce.

La pièce commence par la lecture du testament de Nawal, morte après de longues années de mutisme. Dans son testament, elle confie à ses jumeaux, Jeanne et Simon, deux lettres, une pour leur père et une pour leur frère dont ils n'ont jamais entendu parler. En suivant la quête des origines de Jeanne, l'auteur nous transporte à travers les époques à certains moments capitaux de la vie de Nawal. Adolescente, cette dernière a dû abandonner un fils, né de son amour de jeunesse pour Wahab. Par le truchement du destin, cet enfant sans parents, deviendra Nihad, un franc-tireur, puis un tortionnaire dans une prison de femmes. Dans ce dernier lieu, dans l'ignorance de ses origines, il violera sa propre mère qui donnera naissance aux jumeaux. La vérité sur l'identité de Nihad ne sera révélée à Nawal

que bien plus tard, lors de son procès pour crime de guerre. Nihad dévoilera alors le seul objet hérité de ses parents : un nez de clown. Cet objet était à Wahab. Nawal réalise que son tortionnaire - père des jumeaux Jeanne et Simon - et son fils ne sont qu'une et même personne. Après cette épiphanie, elle sombrera à jamais dans le mutisme.

Avant de me lancer dans l'étude des deux extraits que j'ai retenu pour mon travail, j'aimerais parler de la scénographie du spectacle. La scène est une boîte blanche : trois murs blancs et un sol blanc. Des structures métalliques portant les lumières sont disposés contre les murs. Au centre du plateau, deux rangées de tabourets se font face. Les tabourets sont de deux tailles différentes. Ces "colonnes" sont placées symétriquement sur la scène, mais leur arrangement diffère. Contre tous les murs sont placés des extincteurs qui servent de gong lors de transitions scéniques. Stanislas Nordey parle de sa vision scénographique pour cette œuvre en ces termes :

*Le décor est très simple, c'est un espace blanc, presque un espace de danse. Je ne voulais pas un décor réaliste mais plutôt un lieu dans lequel tout soit possible. Je pense que Wajdi est très influencé par Shakespeare, Sophocle et par cette façon qu'ont les grands auteurs classiques de définir un lieu en disant au début : "Nous sommes dans une forêt" et il n'y a pas besoin de représenter la forêt. Le fait de le dire suffit. J'ai donc volontairement travaillé sur un espace blanc dans lequel l'imaginaire est libre de projeter tout ce qu'il veut.*<sup>8</sup>

En réalité, dans ce spectacle, l'espace est dessiné grâce à un travail pointu sur les lumières. Celles-ci découpent l'espace, lui donnent de la profondeur, ou encore le contractent. Il s'agit d'un travail de cadrage, qui peut être rapproché, dans une certaine mesure, de ce qui se fait dans le cinéma. Cette recherche était déjà présente dans le spectacle *Das System*. Mais c'est *Incendies* qui me fournit un exemple parfait pour analyser ce travail de cadrage.

### 5.2.1 Extrait : *Ce qui est là*

Je vais maintenant me concentrer sur la scène *Ce qui est là*<sup>9</sup>. Plus exactement, je vais me placer un tout petit peu en amont du début de cette scène afin de pouvoir commenter le changement de plateau.

---

8. Dossier pédagogique du spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey, p.16, Voir dans notre DVD d'annexes.

9. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p.22.

## 5.2 Spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey

---

Avant le début de cette scène, le plateau est éclairé par un plein feu chaud laissant la moitié de la scène dans la pénombre<sup>10</sup>. L'éclairage est assez intense sur la partie avant du plateau. La vidéo montre du blanc saturé sur les vêtements des acteurs. Puis quand l'actrice jouant Jeanne sort, on entend le gong (l'extincteur) résonner. Le changement de lumières est brutal. Le plateau est plongé entièrement dans l'obscurité ; seuls, les murs blancs irradiant l'espace d'une lumière rappelant les écrans de salle de cinéma. Les acteurs se déplacent sur le plateau, le plateau sombre davantage dans la nuit, les murs "semblent s'éteindre". La nuit a gagné l'entier du plateau. Une lueur naît au centre de la scène, un acteur se tient dans cette auréole naissante. La fin de la scène *La conjecture à résoudre* est jouée. Des trois protagonistes, seul est visible Hermile Lebel avec son téléphone portable. Les appels de Nawal et Wahab surgissent du cœur de la nuit. Comme si l'on remontait dans les méandres du temps pour regagner une époque lointaine. Une époque de ténèbres, une époque de nuits noires hantées par les spectres de la mémoire. Le noir sur scène est absolu. Le tronc de l'acteur incarnant Hermile Lebel est éclairé d'une lumière vive mais concentrée. Aucune lumière ne vient frapper le sol. Puis Hermile Lebel sort de cette couronne de lumière vers jardin. On voit naître un visage qui s'avance depuis le fond du plateau. Nawal apparaît et gagne la place qu'occupait Hermile, il y a quelques instants. Cette apparition m'a beaucoup marqué. C'est une naissance, l'actrice surgit des nimbos, comme si l'imaginaire de l'auteur venait de prendre forme. J'y vois la transition entre la sensation d'une idée en devenir et son articulation. Je me suis senti devenir auteur de la pièce. Ces cris sans corps dans la nuit ont éveillé mon imaginaire, l'ont provoqué. Cette apparition, je l'ai ressentie comme la réponse que mon rêve aurait pu modeler. Cette actrice, je l'ai vue sortir de mes songes, comme si mon imaginaire lui avait insufflé la vie.

L'actrice débute la scène *Ce qui est là*. Elle est baignée depuis le nombril dans cette lumière chaude et partout autour d'elle règne la nuit. Cette image me fait penser à certains tableaux représentant la sainte vierge. La comédienne dit : « Wahab ! Écoute-moi ». Elle s'adresse face public, comme si chaque spectateur était ce Wahab, encore absent à nos yeux. Elle continue : « Ne dis rien. Non. Ne parle pas ». Après chaque point, l'actrice laisse un silence. À l'instar de l'extrait précédent, les mains, seules, s'animent dans un ballet. De par les lumières et l'immobilité relative de la comédienne, il s'opère un cadrage en plan américain qui concentre tout l'espace scénique sur le corps de l'actrice. Les mouvements de ses mains prennent une importance gigantesque. Parfois, ces mouvements paraissent un peu trop importants relativement au cadrage serré qui est opéré. Dans ce passage, je constate que la partition corporelle a l'air un petit peu moins précise que dans le premier extrait. En effet, les fins des mouvements sont moins nettes, moins précises. Les

---

10. Voir la photo de la scénographie sur notre DVD d'annexes. Vous trouverez aussi une série de photos suivant le déroulement de ce tableau, ainsi que l'extrait vidéo de la captation.

formes sont moins dessinées, ce qui donne au spectateur une sensation plus floue. L'actrice change son adresse très souvent, presque à chaque silence. Elle respire soit après les virgules, soit après les points du texte. Le rythme de la parole est perceptible grâce aux vides produits par les inspirations. Après quatre minutes, Wahab apparaît comme une figure, je ne peux voir que son visage. Puis, il s'avance pour rejoindre Nawal, se place derrière elle et pose sa main droite sur le ventre de Nawal. Encore une fois, ce cadrage m'évoque de nombreuses représentations de la sainte vierge portant en son sein le Christ.

Cette scène dure dix minutes, dans le texte original cela correspond à environ deux pages de texte. Les deux scènes suivantes sont représentées dans le même dispositif scénique. Pour donner une idée du flot de la parole dans ce tableau, je vais prendre un exemple concret dont voici le texte original :

*J'ai un enfant dans mon ventre, Wahab! Mon ventre est plein de toi. Mon ventre est plein de toi. Tu vois? Tu vois? C'est un vertige, n'est-ce pas? C'est magnifique et horrible, n'est-ce pas? C'est un gouffre et c'est comme la liberté aux oies sauvages, n'est-ce pas? Et il n'y a plus de mots! Que le vent! J'ai un enfant dans mon ventre. Quand j'ai entendu la vieille Elhame me le dire, un océan a éclaté dans ma tête. Une brûlure. C'est la vieille Elhame qui me l'a dit. Elle me l'a dit.*<sup>11</sup>

Voici comment ce texte est délivré par la comédienne, je marquerai dans le corps du texte, en italique les césures pauses et autre temps vide et en gras les accents toniques, puis les commentaires seront placés en-dehors des guillemets :

D'une voix douce « J'ai un enfant dans mon **ventre** », silence de deux secondes, « **Wahab!** », silence d'une seconde. « Mon **ventre**... », césure, « ... est **plein**... », césure, « ... de **toi** ». Le mot "plein" est plus timbré que le reste de la phrase. La comédienne enjambe ce point, puis continue d'une voix forte à la limite du cri : « Mon **ventre** est **plein** de **toi** ». Silence d'une seconde. Elle reprend sur sa voix parlée : « Tu **vois**? » Silence de deux secondes. D'une voix plus douce : « Tu **vois**? C'est un **vertige**... », césure, « ... n'est-ce **pas**? » Silence de trois secondes. La voix est aiguë en début de phrase et plus grave pour la question : "n'est-ce pas". « C'est **magnifique**... », silence d'une seconde, « ... et **horrible**, n'est-ce **pas**? » Silence d'une seconde. « C'est un **gouffre**... », césure, « ... et c'est comme la **liberté** aux oies **sauvages**, n'est-ce **pas**? » Silence d'une seconde. La voix reste parlée. « Et il n'y a plus de **mots!** » Silence d'une seconde. « Que le **vent!** » Silence de trois secondes. Sur cette série de questions, le débit s'est un peu accéléré, la voix est toujours parlée. L'actrice reprend plus lentement : « J'ai un **enfant**... », césure, « ... dans mon **ventre** ». Silence de deux secondes. « Quand j'ai entendu

---

11. Wajdi Mouawad, *Ibid.*, p.23.

## 5.2 Spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey

---

la vieille Elhame me le **dire...** », césure, « ... un océan a éclaté dans ma tête ». Silence bref. « Une brûlure ». Silence d'une seconde. « C'est la vieille Elhame... », césure, « ... qui me l'a **dit**. Elle me l'a **dit** ». Toute la fin du texte est donnée par l'actrice avec une voix parlée assez douce.

La durée totale du fragment est d'environ cinquante-cinq secondes. Il est assez difficile de faire ressortir par écrit les variations de rythmes de la parole, il faudrait compter le nombre de syllabes prononcées par seconde, mais je ne suis pas vraiment sûr que cela soit vraiment très intéressant. Les accents toniques restent le plus souvent les accents de langue. Les seuls rares accents oratoires sont sur les mots "plein" et "horrible". Le mot "plein" est un accent de langue mais le sur-martelage de l'actrice fait que "plein" résonne plus fort que le dernier mot de la phrase : "toi", ce qui peut être considéré comme un accent oratoire. En effet, la dernière syllabe de la phrase est toujours, en français, la plus marquée. Ces deux déplacements d'accents permettent d'entendre fortement les mots : "plein" et "horrible" : j'y entends la terreur de la mère-enfant. Les changements de registres de voix et la mise en lumière plongent le spectateur dans l'intimité de cette Nawal que nous ne connaissons pas encore. Chaque spectateur est le confident de cet enfant. Pourtant, lorsque l'actrice explose sur le mot "plein", je me suis senti reculer, comme si la caméra venait de faire un zoom arrière. La violence de cette nouvelle éclate : elle est enceinte et c'est beau et grave à la fois, doux et dangereux. À la suite de ce recul, j'ai pu reconstruire l'entier du volume du plateau, puis cette voix de nouveau douce et les lumières inchangées ont, à nouveau, permis de rétablir ce rapport de proximité avec l'actrice, ce cadrage en plan américain.

Ces deux extraits mettent parfaitement en exergue le travail de la langue chez l'artiste. Pour Stanislas Nordey :

*Le corps est pris comme un instrument et non pas comme une source.  
Il véhicule la langue, il est courroie de transmission, traversé par la  
pensée, l'articulation de l'auteur.*<sup>12</sup>

Les deux comédiens sont au service de la langue, ils ne tentent pas de la dominer. Le texte les traverse, ils sont des passeurs de verbe. Je voudrais finalement étudier un dernier extrait qui devrait me permettre de mettre en évidence encore certains éléments de l'esthétique de Stanislas Nordey.

---

12. Franck Laroze, *op. cit.*, p. 94.

### 5.2.2 Extrait : *L'homme qui joue*

Ce dernier extrait, *L'homme qui joue*<sup>13</sup>, est interprété par Laurent Sauvage. La scénographie est inchangée. Le changement de scène qui précède est assez tranché : un changement de lumières radical accompagné d'un son puissant, une vibration. La scène débute par un plateau vide, une bande éclairée sur toute la largeur en avant-scène. Le reste est plongé dans l'obscurité. Sur les images, je peux identifier seize projecteurs à contre-jour en fond de scène et deux groupes de huit en latéraux à l'avant-scène. Sur la vibration, des papiers sont jetés par quelqu'un depuis la zone d'ombre, ils chutent sur le sol, est-ce des photos ? Le bruit s'étioule, je commence à deviner un homme tout de noir vêtu, sa tête est noire, il porte une cagoule, il tient une mitraillette dans les mains<sup>14</sup>. Il passe la mitraillette dans sa main droite et observe une pause avec l'arme verticale dans l'axe du sol. Il laisse redescendre l'arme, fait quelques pas, puis reprend la même pause en ayant changé le poids de son corps. Il commence à chanter : « When I was young », silence de deux secondes, « It seems that life was so », césure, « wonderful ». Silence deux secondes. « A miracle ». Silence de trois secondes. « Oh... », silence d'une seconde, « It was beautiful », césure, « magical ». Il laisse redescendre son bras puis lève lentement la main gauche vers le ciel. Tous ces mouvements qui accompagnent le premier couplet de la chanson de Supertramp sont effectués très lentement et avec une précision extrême. La chanson est privée de sa mélodie, l'acteur utilise une voix chantée en *recto tono*. Il découpe de manière chirurgicale chaque phrase de la chanson en continuant cette danse avec son arme. Le tout est extrêmement étrange. Voici, le texte original de la chanson :

*When I was young, it seemed that life was so wonderful,  
A miracle, oh it was beautiful, magical.  
And all the birds in the trees, well they'd be singing so happily,  
Joyfully, playfully watching me.  
But then they send me away to teach me how to be sensible,  
Logical, responsible, practical.  
And they showed me a world where I could be so dependable,  
Clinical, oh intellectual, cynical.  
There are times when all the worlds asleep,  
The questions runs too deep  
For such a simple man.  
Won't you please, please tell me what we've learned  
I know it sounds absurd*

---

13. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p.73.

14. Vous trouverez sur le DVD d'annexes un fichier pdf présentant des photos de toutes les poses de cette chorégraphie. Vous y trouverez aussi l'extrait vidéo de la captation.

## 5.2 Spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey

---

*But please tell me who I am.  
Now watch what you say or they'll be calling you a radical,  
Liberal, oh fanatical, criminal.  
Won't you sign up your name, we'd like to feel you're  
Acceptable, respectable, oh presentable, a vegetable!*

Cette danse du comédien dure environ quatre minutes. Mais, je me rappelle très bien comme spectateur d'une sensation de distorsion du temps, comme si cette danse macabre avait duré vingt minutes. Il est intéressant de relever que le chant et la danse sont indiqués en didascalies par l'auteur, mais que la mise en scène proposée par l'artiste transcende le propos. En effet, lorsque j'ai revu cette scène dans la mise en scène de Wajdi Mouawad, l'acteur se contentait de chanter la chanson normalement et dansait de façon réaliste, comme dans une soirée disco. Il ne m'a pas été possible dans cette version de comprendre en quoi le texte de cette chanson était si horrible dans la bouche d'un sniper. Dans la mise en scène de Stanislas Nordey, le sniper, incarné par Laurent Sauvage, se met lui-même en scène dans cette danse au ralenti, comme s'il se savait observé : ce qu'il est puisque c'est une scène de théâtre. En outre, le texte de la chanson fait entendre un vrai questionnement existentiel chez Nihad (le nom du sniper). La chanson et donc le personnage dit : « Apprenez-moi à être sensible ; Il est un temps où tout le monde dort, les questions vont trop loin, pour un homme si simple. Pouvez-vous me dire ce que l'on a appris, je sais que c'est absurde, s'il vous plaît, dites-moi qui je suis ». Dans cette mise en scène de sa propre image, le tireur cynique se demande qui il est. Et lorsque l'on connaît la suite de la pièce, on se rend compte que cette chanson résonne autrement si on lui donne une vraie possibilité d'exister. Car Nihad, le tireur, ne sait pas qui il est et c'est bien cela la source de sa tragédie puisqu'il va violer sa mère. Cette danse et ce traitement du langage, chez Nordey, permettent de faire dissoner le début de la chanson : un franc-tireur qui parle de joie, de beauté, de magie, de sensibilité, d'oiseaux qui gazouillent, c'est tout de suite très dérangeant. Mais pour que cela soit possible, il faut que la chanson cultissime de Supertramp accède à un autre statut, qu'elle ne soit plus le tube que tout le monde chantonne. Stanislas Nordey et Laurent Sauvage réussissent à faire réentendre le texte corrosif de Supertramp que l'auteur avait choisi de placer à cet endroit de son texte pour les raisons que j'ai en partie évoquées. Cette mise en scène fait aussi ressortir l'aspect immoral du personnage, celui s'est implémenté un système de règles qui lui est propre et qui le place en-dehors de la morale commune. De ce fait, le spectateur est ramené à la violence des conflits pour les enfants orphelins qui doivent être prêts à tout pour survivre. Les règles d'usages sont caduques. Et le sniper de dire : Maintenant faites attention à ce que vous dites ou vous serez appelé, un radical, un fanatique, un criminel. Le problème ne se situerait donc pas dans l'acte mais dans la parole, tuer ce n'est pas grave, en parler médiatiquement



comme dans la fausse interview qui suit, voilà ce qui est réellement dangereux.

Cette mise en scène fait éclore une kyrielle de questions. Cette danse et cette chanson interrogent sur la morale, la normalisation, l'identité, le rapport au pouvoir, l'aliénation de l'individu, le fanatisme, la guerre, etc... À mon sens, la mise en scène par Wajdi Mouawad de sa propre pièce ne fait pas émerger toutes ces questions, qui sont pourtant présentes dans son écriture. C'est bien une preuve de la spécificité de Stanislas Nordey qui arrive dans le texte d'un tube disco à faire résonner à nouveau le sens réel des paroles, on découvre la plume du groupe Supertramp, on a le temps de l'entendre. Cette danse très lente donne aussi un statut particulier à l'arme, elle est comme une extension du corps du tireur. Elle est vectrice d'identité et de sens, sans elle, qui est-il ? Au-moins avec elle il est un franc-tireur : c'est sa place dans le monde. Par le rapport du corps à l'objet dans cette chorégraphie, beaucoup de sens transpire grâce au symbolisme de la scène. Chaque pose évoque un statut de soldat révolutionnaire, comme on en trouve en Amérique du Sud par exemple. J'y vois aussi une question ouverte sur le sens de la révolution : jusqu'où peut-on aller ? Ainsi, d'une scène de guerre, la mise en scène arrive à me mettre en question sur une multitudes de sujets connexes, le sens s'ouvre et questionne bien davantage le spectateur.

Après cette scène, la scène se poursuit et le comédien pointe souvent son arme sur le public. Je me souviens que les spectateurs réagissaient beaucoup lors de ces moments. Je sentais grandir une tension, la tribune se sentait vraiment en danger. Ce genre de relation avec le public ne peut se construire que très lentement. Il faut laisser à l'imaginaire le temps de se déployer. Ainsi, Stanislas Nordey démontre une grande maîtrise de la mise en scène. Il sait focaliser l'attention du spectateur, grâce à un subtil jeu de lumières et donc de cadrage scénique. Il donne à entendre aux spectateurs des pensées réactivées par des corps en mouvement. Il nourrit la polysémie de la langue afin d'ouvrir le plus de sens possible et éclairer les zones d'ombre de l'auteur. Il s'intéresse à la relation spectateur/acteur et crée les conditions d'une parole d'un côté et d'une écoute de l'autre. Pour cela, il efface tous les subterfuges à vocation naturaliste. Dans ce théâtre épuré, les matériaux sont le verbe et les corps présents sur scène. Pas de tricherie, les acteurs sont là pour délivrer une parole et il est inutile de renforcer l'illusion de la fable en incarnant des situations. Le texte sera mis en branle par l'imaginaire des spectateurs. Pour Stanislas Nordey tout peut être ramené à cette remarque :

*Le théâtre commence dans l'acte de lire. Mon plaisir de lecteur est de pouvoir mettre les images que je veux sur ce que je lis et de savoir que la personne qui lit le même roman à côté va mettre d'autres images. Cela m'amène à ne surtout pas plaquer une image présumée au texte.*<sup>15</sup>

---

15. Franck Laroze (dir), *op. cit.*, p. 95.

## 5.2 Spectacle *Incendies* de Stanislas Nordey

---

Faire le tour d'une esthétique comme celle de Stanislas Nordey est un travail dantesque qui demanderait à lui seul plusieurs années de recherche. Néanmoins, je pense avoir relevé suffisamment de matériaux pour pouvoir mettre en évidence des similitudes fortes entre les esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey.

La première et la plus évidente est l'importance capitale accordée à la parole par les deux artistes. Il s'agit pour eux de faire entendre le verbe du poète, de donner à voir au public la langue de l'auteur en faisant résonner toute sa polysémie. Cette recherche conduit les deux artistes à diriger les comédiens dans un type de jeu non naturaliste, dans lequel l'acteur tente de s'effacer afin de devenir un vecteur du langage. Cet acteur passeur de mots tente de ne plus interpréter le texte de façon univoque. L'adresse se fait face au public, i le spectateur est la caisse de résonance dans laquelle le verbe doit vibrer. Toutefois, le traitement de la langue n'est pas tout à fait identique dans ces deux esthétiques. Chez Claude Régy, l'acteur ralentit son débit de paroles à l'extrême. Chez Stanislas Nordey, la parole est scandée avec force.

Les deux artistes mettent en avant une scénographie de l'espace vide. La scène doit mettre en valeur les corps des acteurs tout en laissant le spectateur libre de projeter ce qu'il veut sur cet espace. La scène ne doit pas représenter réalistement un lieu existant. Il s'agit plutôt, pour les deux artistes de fabriquer des métas-lieux. Pourtant, les deux metteurs en scène ne pensent pas tout à fait l'espace pareil. En effet, chez Claude Régy, l'espace vide tente de mettre en place des rapports grands/petits. À cet effet, l'espace vide est habité par des constructions monumentales qui tentent de fausser la perception du spectateur des limites mêmes de la scène. Chez Stanislas Nordey, l'espace vide est plutôt l'affirmation d'une absence de subterfuge. Il s'agit d'une scène où l'on vient délivrer une parole, d'une scène vue comme tribune.

Enfin, je retrouve l'usage des ombres et des contre-jours pour découper l'espace scénique chez les deux artistes. Néanmoins, ils ne les utilisent pas exactement de la même façon. Chez Claude Régy, l'ombre est omniprésente, et le centre de sa recherche pourrait se résumer par les expressions suivantes : faire naître une lumière noire, ou une ombre lumineuse. Cette dialectique est au cœur de toutes ses recherches, il tente de retrouver la lumière des songes par d'infimes variations. Chez Stanislas Nordey, les lumières découpent l'espace, mais connaissent de plus grandes variations. On peut ainsi passer radicalement, en l'espace d'un instant, de grands couloirs très lumineux à une salle plongée dans la nuit, où seul subsiste une faible auréole de lumière. Ces grands bouleversements altèrent violemment le spectateur et le pousse à se ressituer constamment.

Je me propose maintenant d'étudier les convergences artistiques des deux metteurs en scène. Puis, je prouverai qu'il est possible de les rapprocher tout deux du

mouvement des symbolistes. Enfin, je tenterai d'expliquer que leurs divergences peuvent être vues comme deux réappropriations différentes d'un même héritage et que tout deux développent un théâtre politique différent.

## Chapitre 6

# Convergences et divergences des esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey

Après ce voyage au cœur des esthétiques de ces deux artistes, le moment est venu d'identifier ce qui les rapproche et ce qui les sépare. Je vais tenter de montrer que leurs points de convergences peuvent s'expliquer par le fait que Claude Régy et Stanislas Nordey sont des héritiers, conscients ou non, de certaines valeurs portées par le mouvement symboliste<sup>1</sup>. Enfin, je montrerai que leurs divergences sont probablement dues à des réappropriations différentes de cet héritage. Cela se caractérise par deux formes de théâtres politiques différentes : pour Stanislas Nordey un théâtre politique dit citoyen (ou de la cité), et pour Claude Régy un théâtre politique de l'assemblée.

---

1. Le symbolisme est un mouvement littéraire et artistique apparu en France et en Belgique vers 1870, en réaction au naturalisme et au mouvement parnassien. Ce mouvement s'est exporté jusqu'en Russie, en particulier grâce à Valéry Brioussov, poète et fondateur du symbolisme russe. Voir aussi les Préraphaélites en Angleterre.

Le mot est proposé par Jean Moréas, qui utilise ici l'étymologie du mot symbole ("jeter ensemble") pour désigner l'analogie que cette poésie souhaite établir entre l'Idée abstraite et l'image chargée de l'exprimer. Pour les Symbolistes, le monde ne saurait se limiter à une apparence concrète réductible à la connaissance rationnelle. Il est un mystère à déchiffrer dans les correspondances qui frappent d'inanité le cloisonnement des sens : sons, couleurs, visions participent d'une même intuition qui fait du Poète une sorte de mage. Le symbolisme oscille ainsi entre des formes capables à la fois d'évoquer une réalité supérieure et d'inviter le lecteur à un véritable déchiffrement : d'abord voué à créer des impressions - notamment par l'harmonie musicale - un souci de rigueur l'infléchira bientôt vers la recherche d'un langage inédit. L'influence de Stéphane Mallarmé est ici considérable, ce qui entraîne la poésie vers l'hermétisme.

Source : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Symbolisme\\_\(art\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Symbolisme_(art)), dernière consultation le 1 avril 2010.

## 6.1 Des héritiers contemporains du symbolisme ?

Au travers de mes lectures, j'ai constaté que de nombreux propos de Claude Régy et de Stanislas Nordey semblaient être comme de lointains échos d'autres artistes depuis longtemps disparus. En outre, le rapport au symbolisme de Claude Régy a été de nombreuses fois évoqué, par Georges Banu entre autres. L'artiste a mis en scène plusieurs pièces de Maurice Maeterlinck donc la question n'est pas si innocente que cela. J'ai interrogé Claude Régy sur son rapport au symbolisme. Il a simplement répondu en évoquant la sur-représentation du théâtre naturaliste<sup>2</sup>. Pour Stanislas Nordey, le lien n'est pas aussi évident, mais tout de même certains des propos que nous avons cités dans le chapitre précédent vous sembleront étrangement familiers lorsque vous lirez ceux présents ci-dessous.

J'ai donc tenté de récolter les propos de certains de ces artistes sur des sujets comme la scénographie, le jeu des acteurs et sur ce que devrait être un spectacle au théâtre. Les auteurs que j'ai retenus sont : Maurice Maeterlinck, Pierre Quillard, Edward Gordon Craig et enfin Adolphe Appia. Tous les quatre sont contemporains du mouvement symboliste. Pierre Quillard est un choix qui peut paraître un peu étrange du fait de son quasi anonymat dans le mouvement symboliste. Mais la réflexion de ce dernier est surprenante. Il rejoint de façon exemplaire les positions de Claude Régy et Stanislas Nordey. Ce mouvement, particulièrement influent en France (mais aussi par la suite en Europe) a su toucher certains des plus grands poètes de l'époque : Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé (bien qu'il ne se soit jamais vraiment déclaré symboliste), Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Lautréamont. Maurice Maeterlinck reste l'un des auteurs les plus emblématiques du mouvement en ce qui concerne le théâtre.

### 6.1.1 Rejet du naturalisme

J'ai relevé, autant dans l'esthétique de Claude Régy que dans celle de Stanislas Nordey, une volonté de ne pas coller à la réalité visible. Pour ces deux metteurs en scène, le théâtre n'est pas le lieu de la reproduction de la vie. Il s'agit de se rendre à un autre endroit. Cet état de fait se répercute dans tous les domaines de l'œuvre théâtrale, comme la scénographie et le jeu des acteurs par exemple. Ce rejet du naturalisme se retrouve cycliquement dans le monde théâtral. Ainsi, les symbolistes s'étaient déjà situés en réaction au naturalisme galopant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour eux, il ne s'agit pas de dépeindre la réalité perceptible, mais plutôt de faire fleurir les sensations de l'artiste afin d'évoquer un monde sublimé, idéal. Un art pour l'âme baigné dans la lumière des songes. Mais c'est en Verlaine

---

2. Voir p.89.

## 6.1 Des héritiers contemporains du symbolisme ?

---

que les Symbolistes salueront leur chef de file, en raison d'une écriture dont *l'Art poétique* prescrit les règles :

*Car nous voulons la Nuance encore,  
Pas la Couleur, rien que la nuance ?  
Oh ! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor !<sup>3</sup>*

Ce mouvement a eu des échos dans le monde théâtral, grâce à Lugné-Poe, par exemple qui a porté Maurice Maeterlinck à la scène, mais aussi grâce à Adolphe Appia et Edward Gordon Craig. Je reviendrai sur les révolutions instiguées par ces deux artistes un peu plus loin dans ce travail. Les symbolistes se sont souvent exprimés de façon extrêmement virulente sur le sujet du naturalisme dans l'art, allant même, pour Craig, jusqu'à attaquer des sommités du monde littéraire comme Pouchkine <sup>4</sup> :

*Évitez le soi-disant "naturalisme" tant dans les mouvements que dans les décors et les costumes. Le naturalisme n'a paru à la scène que lorsque la convention est devenue affectée, insipide. [...] Cette tendance à imiter la nature n'a rien à voir avec l'Art; elle est aussi nuisible, lorsqu'elle s'introduit dans le domaine de l'art, que la convention peut l'être lorsque nous la rencontrons dans la vie de tous les jours. <sup>5</sup>*

L'art n'a rien à voir avec la copie du monde. Il serait intéressant d'établir les liens entre l'émergence du mouvement symboliste, le développement éclair de la photographie <sup>6</sup> et la venue du cinématographe <sup>7</sup>. La photo a changé radicalement la donne pour le monde de la peinture, il a fallu aux artistes une révolution picturale pour pouvoir subsister. Mais je m'éloigne de mon sujet. Voici les propos de Pierre Quillard au sujet du naturalisme :

*Nulle part l'inanité du naturalisme n'est apparue plus clairement qu'au théâtre. [...] Pour donner l'illusion complète de la vie, on crut habile d'établir des décors scrupuleusement exacts. [...] Et cependant, malgré le soin méticuleux avec lequel on représentait tout l'extérieur des*

---

3. Paul Verlaine, *Art poétique*, 1874, in web <http://pagesperso-orange.fr/paul-verlaine/paul-verlaine/pages/œuvres/artpoetique.htm>. Dernière consultation le 2 avril 2010.

4. Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Collection Penser le théâtre, Éditions Circé, Belfort, 2004, p.61.

5. *Ibid.*, p.61.

6. Parfois l'invention est datée de 1833.

7. Les frères Lumière sont les concepteurs du cinématographe en 1895. Mais auparavant l'image animée avait déjà connu des développements avec Thomas Edison entre autres.

*choses, le drame était perdu et énigmatique, et l'illusion faisait entièrement défaut. C'est que le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre.*<sup>8</sup>

La volonté du naturalisme de rendre le drame réel, c'est-à-dire comme extrait de la vie quotidienne, dénature la beauté du songe du poète. Le rêve est banni car le concret le supprime, et la place du public ne se situe plus que dans la réception d'images et de sens choisis par le metteur en scène. Pourtant relève Quillard : « le poète a animé [ses êtres de papier] d'un souffle surnaturel ; il les a créés par la force de la parole, et ils s'en vont à travers le monde, pèlerins de l'éternité »<sup>9</sup>. C'est cette possibilité d'une autre réalité qui se cheville au corps des symbolistes. Et Pierre Quillard d'ajouter :

*Le spectateur s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge ou nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve.*<sup>10</sup>

Il me semble lire un écrit de Claude Régy... Les connexions entre l'artiste et ces déclarations sont assez évidentes. En ce qui concerne Stanislas Nordey, il tente de faire ressortir la polysémie des textes, de faire surgir l'éventail des possibles du texte. Ce dernier s'anime ainsi différemment dans l'imaginaire de chaque spectateur. Maurice Maeterlinck affirme : « Il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celle de la raison ou de l'intelligence »<sup>11</sup>. Il faut conduire les spectateurs à un autre endroit d'écoute. Donner une nouvelle place au monde des sensations. Adolphe Appia affirme : « Nous voulons voir en scène non plus ce que nous savons que sont les choses, mais comment nous les sentons »<sup>12</sup>.

Le spectateur doit écouter autrement. À cet effet, il faut repenser l'entier de l'espace scénique, c'est-à-dire, la scénographie, les lumières, les corps dans l'espace, le jeu des acteurs, etc... Je n'aborderai pas tous ces sujets, ce serait une gageure. Il me faut tout de même signaler qu'Adolphe Appia et Jacques Dalcroze ont mené des études très poussées sur la rythmique et les corps sur scène. Ici, je présenterai

---

8. Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, Tome XXII, Slatkine reprints, Genève, 1971, p. 180-181.

9. *Ibid.*, p. 181.

10. *Ibid.*, p.182.

11. Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, Commentaire dramaturgique de Claude Régy, Collection Répliques Actes Sud, Actes Sud, Arles, 1997, p. 71.

12. Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, tome II, éd. élaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn ; introduction générale par Denis Bablet, L'âge d'homme, Lausanne, 1986, p.68.

## 6.1 Des héritiers contemporains du symbolisme ?

---

la vision de certains artistes proches des symbolistes à propos de la scénographie de théâtre et du jeu des acteurs.

### 6.1.2 Un nouvel espace scénographique

Le mouvement symboliste a influencé de nombreux artistes, comme précédemment évoqué. Adolphe Appia détient une place particulière dans le monde de la scénographie, grâce aux recherches pointues qu'il a menées sur l'espace et les lumières. Peut-être un léger rappel du contexte historique est-il nécessaire. Les scénographies de l'époque étaient surtout constituées de toiles peintes en deux dimensions. Adolphe Appia a ramené la troisième dimension dans les décors de théâtre, connectant ainsi l'espace, la scène et les corps des acteurs. Il a aussi effectué des recherches sur le travail des ombres et des couleurs des éclairages qui a eu les développements que nous connaissons aujourd'hui. N'oublions pas que l'électricité n'en était qu'à ses balbutiements. L'un des objectifs de l'artiste était d'obtenir une œuvre complète où s'alliaient lumière, scénographie et corps humain. Ses décors dessinaient de nouveaux volumes, plus abstraits, qui donnaient la part belle aux droites obliques sur le plateau. Adolphe Appia a surtout été reconnu pour ses mises en scène des opéras de Wagner<sup>13</sup>. Claude Régy parle en des termes plus qu'élogieux du travail scénographique d'Adolphe Appia :

*Appia [...] a été un révolutionnaire très important, qui a commencé à lutter contre la toile plate, qui a pris conscience qu'un corps en trois dimensions ne peut pas vivre devant une toile peinte et qui a conçu toute une théorie sur le rapport à l'espace vivant entre le corps et les volumes, qui a aussi découvert l'importance de la lumière. Lui et Gordon Craig sont les fondateurs de la scénographie moderne. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ont toujours été suivis... Des vagues de naturalisme renaissent sans cesse. Ce sont parfois, comme en ce moment, des raz-de-marée...*<sup>14</sup>

Comme le fait remarquer Claude Régy, les apports d'Edward Gordon Craig dans le domaine scénographique sont tout aussi importants que ceux d'Adolphe Appia. Les réflexions d'Edward Gordon Craig sur la scénographie occupent une part importante de ses écrits : « il ne s'agit pas de faire un décor qui distraie notre attention de la pièce, mais de créer un site qui s'harmonise avec la pensée du poète »<sup>15</sup>. J'ai déjà parlé des scénographies de Claude Régy et Stanislas Nordey et montré que tous deux s'orientaient dans des décors abstraits, aux lignes affutées.

---

13. Voir les figures 6.1 et 6.2 pour des exemples de scénographies d'Adolphe Appia.

14. Claude Régy, « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. », *op. cit.*, p.1.

15. Edward Gordon Craig, *op. cit.*, p.53.



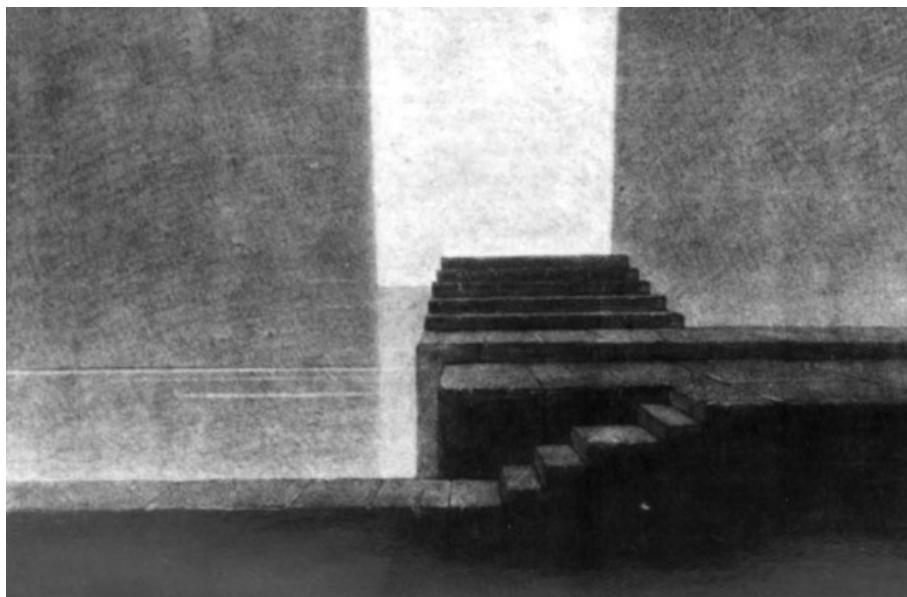


FIGURE 6.1 – Croquis extrait des œuvres complètes d'Adolphe Appia.

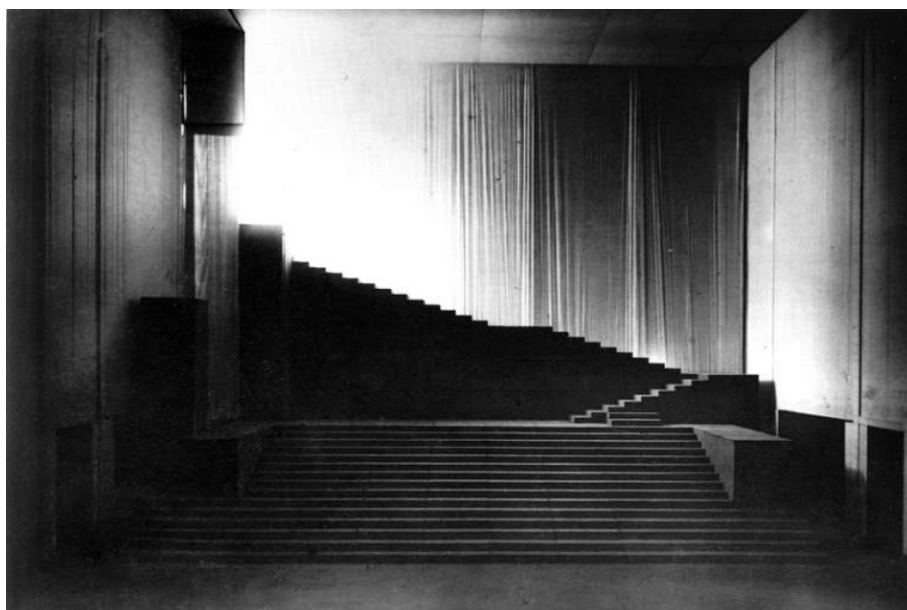


FIGURE 6.2 – Photo extraite des œuvres complètes d'Adolphe Appia.

## 6.1 Des héritiers contemporains du symbolisme ?

---

Leurs décors ne sont pas naturalistes, ils donnent un support concret pour que l'imaginaire du spectateur puisse se déployer aisément.

J'ai évoqué que Claude Régy et ses scénographes menaient des recherches très précises sur les gradins du public, sur leur disposition spatiale, mais aussi sur l'écartement des sièges et sur la différence de hauteur entre les rangs. J'avais aussi relevé que cette recherche était assez unique dans le paysage contemporain actuel. Aussi ai-je été surpris de lire chez Adolphe Appia ces quelques mots :

*Il va sans dire qu'aucune des places ne doit dénaturer le sens expressif du spectacle pour celui qui s'y trouve ; en sorte que les places les plus rapprochées et les plus éloignées de la scène, ainsi que celles des côtés, ne dépasseront pas la limite qui, pour une vue moyenne, est celle où le tableau conserve encore de l'expression.*<sup>16</sup>

Vous direz qu'il paraît élémentaire de s'inquiéter de la réception de l'image scénique dans le public, mais les impératifs commerciaux imposent souvent leurs lois aux artistes. Ainsi, certaines salles, aux jauges aberrantes qui ne sont jamais remplies, n'ont pas bénéficié lors de leur construction de ce genre de réflexion. Le spectateur du dernier rang est beaucoup trop loin, ou encore, les places du balcon rendent la vue du spectacle impossible. Les théâtres à l'italienne sont souvent de bons exemples de ce genre d'aberrations, mais les théâtres récents ne sont pas épargnés.

Claude Régy et Stanislas Nordey partagent la vision d'Adolphe Appia (et d'autres symbolistes) en ce qui concerne l'élaboration de scénographies non naturalistes favorisant le rêve du spectateur. Et Pierre Quillard de dire que « la parole crée le décor comme le reste »<sup>17</sup>. Ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Stanislas Nordey au sujet de la scénographie de son spectacle *Incendies*. Je vais maintenant m'intéresser aux changements dans la pratique du jeu de l'acteur qui ont suivi l'apparition du mouvement symboliste.

### 6.1.3 Réformer le jeu de l'acteur

De nombreux artistes du mouvement considéraient que les acteurs tuaient les mots du poète. Des propos qu'il est possible de retrouver bien plus tard dans la bouche de Marguerite Duras. Afin de faire résonner le mystère contenu dans la langue du poète, il faut un acteur différent. Un acteur qui aurait abandonné tout désir égotique de se mettre en valeur, tout cabotinage, qui ne tenterait pas

---

16. Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p.110.

17. Pierre Quillard, *op. cit.*, p. 181.

dans sa présence d'illustrer le texte, d'en interpréter le sens par un usage habile d'intonations. Avec un tel acteur, remarque Maurice Maeterlinck : « nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros »<sup>18</sup>. Les spectateurs pourraient de nouveau entendre ce que la langue recèle de secret. Et Maeterlinck de s'interroger :

*Ce qu'on entend sous le roi Lear, sous Macbeth, sous Hamlet, par exemple, le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît, ne pourrait-on, par je ne sais quelle intervention des rôles, les rapprocher de nous tandis qu'on éloignerait les acteurs ?*<sup>19</sup>

Cette volonté d'effacer l'acteur pour faire résonner la langue dans toutes ses sonorités, toutes ses déclinaisons, se retrouve chez Claude Régy et Stanislas Nordey<sup>20</sup>. Edward Gordon Craig définit ainsi ce qu'il attend de l'acteur : « la supermarionnette, c'est le comédien avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y mettent les mortels »<sup>21</sup>. Il est donc nécessaire, pour Claude Régy, Stanislas Nordey et les symbolistes de conduire l'acteur à un autre endroit de sa personne, d'en faire un passeur de mots, un corps donnant vie au verbe. L'interprète serait capable d'aller puiser dans son for intérieur un monde poétique composé de symboles qu'il pourrait délivrer au public. Edward Gordon Craig précise ainsi les vertus que l'acteur devrait posséder :

*L'acteur idéal saurait concevoir et nous représenter les symboles parfaits de tout ce qui est dans la nature. Il ne bondirait pas de fureur, il ne tempêterait point, dans le rôle d'Othello, il ne roulerait pas des yeux, et ne se tordrait pas les mains pour exprimer la jalousie. Il descendrait au plus profond de son âme, et tâcherait d'y découvrir tout ce qu'elle recèle, puis retournant à d'autres régions de son esprit, il y forgerait certains symboles qui, sans mettre sous nos yeux les passions nues, nous les feraient cependant comprendre clairement.*<sup>22</sup>

Nous savons que Craig n'a jamais vraiment pu mener à terme sa recherche sur le jeu d'acteur. Son rêve de théâtre s'incarnerait-il aujourd'hui, d'une certaine

---

18. Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, Commentaire dramaturgique de Claude Régy, Collection Répliques Actes Sud, Actes Sud, Arles, 1997, p. 65.

19. *Ibid.*, p. 68.

20. Voir les chapitres p.9 et p.45.

21. Edward Gordon Craig, *op. cit.*, p.34.

22. *Ibid.*, p.44.

## 6.1 Des héritiers contemporains du symbolisme ?

---



FIGURE 6.3 – Diffraction de la lumière blanche par un prisme.

manière, dans les recherches menées par Claude Régy et Stanislas Nordey ? Il m'importe toutefois de relever que ces deux artistes suivent une quête avec leurs acteurs afin de trouver le lieu du langage, de faire voir à nouveau chaque mot comme un prisme de l'âme dans lequel les sens pourraient se diffracter<sup>23</sup>.

Les théâtres développés par Claude Régy et Stanislas Nordey laissent la part belle aux acteurs, qui nourris de toutes ces contraintes peuvent devenir de véritables créateurs. Ils ne sont plus des hommes sur la route facile de l'efficacité immédiate. C'est avec les mots d'Adolphe Appia que je souhaite conclure cette partie :

*D'une main, l'acteur s'empare du texte, de l'autre il tient, en un faisceau, les arts de l'espace, puis il réunit, irrésistiblement, ses deux mains et crée, par le mouvement, l'œuvre d'art intégral. Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête. C'est du corps, plastique et vivant, que nous devons partir pour revenir à chacun de nos arts et déterminer leur place dans l'art dramatique.*<sup>24</sup>

---

23. Voir la figure 6.3.

24. Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, tome III, éd. élaborée et commentée par Marie-Louise

J'ai démontré que les obsessions de Claude Régy et de Stanislas Nordey recourent celles des symbolistes. Néanmoins, malgré cet héritage commun, les différences entre les deux artistes et les symbolistes existent bel et bien. Tout d'abord, les symbolistes avaient la volonté de n'avoir aucun rapport avec la politique de leur temps (ce qui ne signifie pas forcément que leur art n'avait pas de portée politique). Ce qui n'est pas le cas de Claude Régy et Stanislas Nordey. Tous deux développent un théâtre, qui a des ramifications politiques<sup>25</sup>, mais chacun de manière différente. Cet état de fait implique des divergences quant au traitement de la langue, par exemple. Je vais maintenant tenter de démontrer que Stanislas Nordey et Claude Régy proposent des esthétiques dont les divergences peuvent être expliquées par des réappropriations différentes de cet héritage des symbolistes.

## 6.2 Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ?

Comme je viens de l'expliquer, les liens entre les symbolistes et les deux artistes sont extrêmement nombreux. Malgré tout, cela ne fait pas d'eux des symbolistes à proprement parler. Primo, ce mouvement artistique est ancré dans le temps à une époque bien précise. Secundo, il y a une composante politique chez Claude Régy et Stanislas Nordey qui ne se retrouve pas chez les symbolistes. Politique, mais en quel sens ? Si pour le cas de Stanislas Nordey, cette affirmation ne choque pas l'oreille au vu de ses déclarations publiques ; dans le cas de Claude Régy, cette dernière est plus inattendue. Mais avant de me lancer plus avant dans ces considérations, il me faut, au préalable, éclaircir quelque peu la notion de politique.

Le mot politique vient du grec *politikè* (πολιτικός) : la science des affaires de la cité, qui concerne les citoyens, populaire, qui concerne l'État, public : « étymologiquement, la politique est donc synonyme d'organisation de la Cité. La Cité visée est celle de l'Antiquité grecque, aujourd'hui appelée Cité-État du fait de la similitude de son organisation avec celle de nos États modernes (pouvoir centralisé, institutions, diplomatie...) »<sup>26</sup>. Une étymologie latine du mot renvoie au terme de

---

Bablet-Hahn ; introduction générale par Denis Bablet, Lausanne, L'âge d'homme, 1988, p.362-365.

25. Voir p.68.

26. Notion polysémique, la politique recouvre au moins trois sens :

La politique en son sens plus large, celui de civilité ou *Politikos*, indique le cadre général d'une société organisée et développée. Plus précisément, la politique, au sens de *Politeia*, renvoie à la constitution et concerne donc la structure et le fonctionnement (méthodique, théorique et pratique) d'une communauté, d'une société, d'un groupe social. La politique porte sur les actions, l'équilibre, le développement interne ou externe de cette société, ses rapports internes et

## 6.2 Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ?

---

*politicus* : "relatif au gouvernement des hommes". Je parlerai de politique au sens de : qui concerne les citoyens.

Le théâtre<sup>27</sup> - qui désigne étymologiquement le lieu du public - a une fonction éminemment politique. Attention à ne pas confondre les deux assertions : le théâtre est "politique" et le théâtre est "de la politique". Politique donc... mais ce qui est politique ce n'est pas obligatoirement le contenu de la représentation, non ! Est politique l'acte de théâtre (sauf évidemment si l'on joue seul dans sa chambre et encore...). Denis Guénoun relève :

*La convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique. [...] Ce qui est politique, au principe du théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation : son existence, sa tenue, "physique" si l'on veut comme assemblée, réunion publique, attroupement.*<sup>28</sup>

L'acte de réunion publique dans un lieu donné est un acte politique. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler que tout régime totalitaire commence par interdire les rassemblements publics libres de citoyens, puis s'attaque très vite au monde des artistes. Le théâtre est un lieu de rassemblement libre et un lieu où s'expriment des artistes... double crime. Vous pourrez soulever le contre-exemple du régime communiste où le théâtre existait sous le contrôle des autorités publiques. Certains artistes contribuaient à cet art de propagande, mais ce n'est pas le propos de ce mémoire. Vous m'excuserez donc de ces quelques généralités imprécises et réductrices, mais je ne souhaite pas m'appesantir ici.

Le théâtre de par son existence même est politique. Mais si tout théâtre est politique, quelles sont les raisons qui font de ces deux artistes des artistes politiques ? Malgré leurs liens évidents au symbolisme et donc le hiatus que la notion

---

ses rapports à d'autres ensembles. La politique est donc principalement ce qui a trait au collectif, à une somme d'individualités et/ou de multiplicités. C'est dans cette optique que les études politiques ou la science politique s'élargissent à tous les domaines d'une société (économie, droit, sociologie, etc...).

Enfin, dans une acception beaucoup plus restreinte, la politique, au sens de *Politikè*, ou d'art politique se réfère à la pratique du pouvoir, soit donc aux luttes de pouvoir et de représentativité entre des hommes et femmes de pouvoir, et aux différents partis politiques auxquels ils peuvent appartenir, tout comme à la gestion de ce même pouvoir.

Source : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/politique>, dernière consultation le 1 avril 2010.

27. Emprunté au latin classique *theatrum* : lieu de représentations ; les spectateurs, le public et au figuré "lieu où se produit quelque chose d'important", emprunté au grec *θέατρον*, dérivé de *θέαομαι*, *-εῶμαι* : "regarder, contempler".

Source : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/théâtre>, dernière consultation le 31 mars 2010.

28. Denis Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé/poche 21, Éditions Circé, Belfort, 1998, p. 10.

de politique dans ce théâtre provoque, ce qui est politique dans ces deux esthétiques, c'est l'attention toute particulière qui est portée aux spectateurs dans la composition de la représentation. Le public est le lieu où se compose réellement la représentation. Ces deux artistes replacent le théâtre dans sa première fonction. Un lieu où l'on voit ensemble. Denis Guénoun le rappelle et le souligne :

*Théâtre veut dire : lieu d'où l'on voit. [...] Lieu d'où l'on voit, c'est : lieu du public. [...] Au théâtre c'est le public qui fonde, [...] c'est la salle, c'est le lieu des gens, c'est l'endroit du peuple, ensemble.*<sup>29</sup>

C'est cette conscience du public et de la fonction de la représentation qui fournit à ces deux esthétiques cet élément politique supplémentaire. Peu sont les artistes qui placent les spectateurs au centre de leurs œuvres en leur attribuant plusieurs fonctions dans la représentation : en tant que témoin de la scène bien sûr, mais surtout en tant que sculpteur de représentation de par leur imaginaire, et c'est cet aspect qui est pour nous déterminant dans la dénomination de "politique".

Claude Régy et Stanislas Nordey se préoccupent, consciemment ou non, de cette nécessité d'un théâtre non réaliste, un théâtre parlant à l'esprit, à l'âme de tous les spectateurs. Un spectacle qui a pour vocation d'altérer l'humain, de le rendre au monde changé. Néanmoins, tout deux manifestent différemment ce besoin.

Stanislas Nordey se situerait davantage dans un théâtre politique, un théâtre de la cité, de la *polis*, un théâtre de l'agora, un théâtre citoyen à l'usage du citoyen, un théâtre des idées, un théâtre sur le songe du monde.

Claude Régy, lui, se situerait plutôt dans un théâtre de l'assemblée, de l'*ecclesia*<sup>30</sup>, un théâtre sur le monde du songe.

### 6.2.1 Le théâtre politique de la cité (*polis*) de Stanislas Nordey

Tisser des liens entre l'esthétique de Stanislas Nordey et le théâtre politique n'est pas des plus compliqués, car en effet, le metteur en scène se réclame de ce mouvement en y apportant néanmoins quelques nuances :

*Ca m'a donné envie avec cette génération-là d'aborder Richter et de prolonger la question d'un théâtre politique aujourd'hui. Ce n'est plus*

---

29. Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Les Cahiers de l'Égaré, Le-Revest-les-Eaux, 1996, p.24.

30. Ecclesia : Emprunté au grec *ἐκκλησία* : "assemblée du peuple".  
Source : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ecclesia>, dernière consultation le 1 avril 2010.

## 6.2 Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ?

---

*un théâtre militant, ce n'est plus de l'agit-prop, mais un théâtre qui interroge l'actualité.*<sup>31</sup>

Un théâtre qui réfléchit aujourd'hui, sur les événements actuels. Un lieu où les acteurs leur position de citoyen. Par extension, cette nécessité de repenser l'environnement social s'étend aux spectateurs. Mais comment faire pour que ces derniers aient accès réellement à la parole de l'auteur et que celle-ci puisse provoquer une réflexion dans l'auditoire ? Qu'est-ce qu'une parole citoyenne ? Comment est-elle donnée ?

Une grande partie du travail de Stanislas Nordey réside dans l'acte de la parole sur scène. Tout comme Claude Régy, il donne une importance majeure au verbe. Il recherche, lui aussi, à livrer l'essence de la langue portée par l'écriture du poète. Pour Stanislas Nordey, la parole est vectrice de pensées et d'idées. Elle est à même de transformer celui qui l'entend. Yan Ciret, qui connaît bien le travail de l'artiste pour avoir mené de nombreux entretiens avec ce dernier, relève que :

*Le théâtre serait là pour rendre au langage sa plus grande teneur, ce serait peut-être sa dernière fonction de refonder la langue, d'un point de vue de vérité et de décision. La refondation de la langue serait le premier acte réellement politique. La parole ne vaut plus rien dans l'espace public actuel, elle est totalement dévaluée, dégradée, corrompue, le théâtre serait peut-être le dernier lieu de la parole, le laboratoire du langage.*<sup>32</sup>

Il s'agit de délivrer une parole politique car citoyenne, c'est-à-dire donnée par des citoyens pour des citoyens, de redorer le verbe qui a perdu de son impact. Pour cela, il faut faire réentendre un langage ancré dans un corps humain vivant, c'est ainsi que la parole peut redevenir actuelle. Il faut un mot pur délivré par une bouche froide, un mot non entaché de l'interprétation de l'acteur, un mot-acte pour redonner aux idées leurs places. Pour cela il n'existe, de nos jours, plus qu'un seul espace possible, toutes les tribunes publiques ayant disparu : le théâtre. Pour l'artiste, le théâtre « est un endroit où les mots résonnent aussi, où ils sont proférés. C'est la grande force du théâtre de permettre à une civilisation de s'entendre ». <sup>33</sup>

Un lieu pour écouter le citoyen parler au citoyen. Le théâtre comme seul lieu de la parole et de la réflexion vivante et directe ? Quid des universités ? Ce sont

---

31. Bernard Debroux, Christophe Triau, « Le Metteur en scène comme accompagnateur. Entretien avec Stanislas Nordey », in *Créer et transmettre*, in *Alternatives théâtrales*, 98, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 2008, p.31.

32. Franck Laroze (dir), *Passions civiles, Stanislas Nordey, Valérie Lang, entretiens avec Yan Ciret et Franck Laroze*, Éditions La passe du vent, Grenouilleux, 2000, p. 108.

33. *Ibid.*, p. 109.



des lieux de pensées, bien évidemment, mais le rapport n'y est pas aussi direct, pas aussi corporel. Les pensées logent avec la raison dans la tête et hésitent à se propager à l'entier du corps. Les pensées doivent passer par la lecture, ou par la transmission professorale à l'université. Elles n'y sont plus expulsées par des corps vivants. Elles y perdent toute violence, toute vigueur, toute brutalité. L'aspect cru de la pensée directe n'y opère plus. Il faut replacer la pensée dans un rapport direct, dans un lieu où on l'écoute, et pas dans un lieu où on tente de la raisonner. Replacer les mots dans un lieu fait pour les entendre !

Pour s'assurer que les spectateurs puissent entendre le verbe porté par l'interprète, Stanislas Nordey travaille énormément sur l'adresse frontale au public. Travail que l'on retrouve chez Claude Régy, l'immense différence se situe dans le traitement de la langue. Chez Claude Régy la langue est très lente, aux limites de l'audition ; tandis que chez Stanislas Nordey, la langue est percussive, elle est adressée de manière directe, comme autant de flèches décochées aux spectateurs. Yan Ciret déclare : « sur scène, il n'y a plus aucun signe de réalisme, mais de la parole action, performative, le mot projectile »<sup>34</sup>. Comme si le comédien se trouvait sur une tribune pour s'adresser à la foule du public. Une estrade, où chaque pensée assénée est un coup d'estoc à l'esprit du spectateur visant à le mettre en branle, à provoquer une réflexion. C'est une pensée belligérante faite pour bousculer l'auditeur, une pensée redevenue contondante, qualité qu'elle n'aurait jamais due perdre. Denis Guénoun connecte l'adresse frontale de la parole à ce qui existait dans l'agora des cités antiques :

*Les Grecs usent d'un verbe : agoreuo. Sur l'agora, on s'adresse. Pour vendre, sur le marché, agiter la politique - parler au peuple - ou chanter la tragédie.*<sup>35</sup>

Tout est donc destiné à cette autre personne, présente dans le public, qui est un citoyen au même titre que l'acteur. Une personne, à qui il importe de livrer la pensée vivante de l'auteur, pour que celle-ci chante la vision du monde du poète dans la tête du spectateur. Faire sonner la langue, pour que les pensées soient perceptibles, comme les porte-étendards de l'écrivain. Ne plus incarner une idée préconçue du texte, mais délivrer tous les mots pour que ceux-ci reprennent vie dans le mental du spectateur.

Comme déjà vu dans l'analyse des extraits des captations des spectacles de Stanislas Nordey, les comédiens utilisent une diction qui fait retentir tous les sons

---

34. Yan Ciret, « Chœur is queer », in *Choralités*, in *Alternatives théâtrales*, 76-77, Académie expérimentale des Théâtres, Bruxelles, 2003, p.82.

35. Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, op. cit., p.35.

## 6.2 Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ?

---

du texte<sup>36</sup>. Le tout est délivré avec une grande énergie sur un ton neutre, Yan Ciret parle d'une voix blanche :

*Il y a une sorte de neutralité dans la parole proférée, une apparente neutralisation de l'effet déclamatoire. Il y a une technique vocale qui met en jeu ce que Barthes et Blanchot ont appelé "la puissance du neutre". [...] c'était de l'ordre du discours, au sens démocratique du terme, une parole qui engage la citoyenneté, au sens où la démocratie produit, génère une éloquence neutre, à la manière athénienne, une parole publique, civile.<sup>37</sup>*

C'est cette neutralité qui permet à l'auditeur d'y projeter ce qu'il veut y entendre. Les acteurs doivent maintenir ce ton, afin de faire fleurir la polysémie du verbe. On retrouve chez Claude Régy la même obsession. Néanmoins, les procédés mis en place sont distincts et l'effet sur le public est très différent. Là, où l'on était conduit dans un état proche du songe éveillé chez Claude Régy ; chez Stanislas Nordey, les mots sont comme des projectiles, et le spectateur est éveillé par toutes ces pensées qui viennent exploser dans son cortex. Les pensées sont des bombes et tous les spectateurs redeviennent des révolutionnaires. Ceci peut provoquer de violentes réactions dans le public, parfois extrêmes. Bruno Tackels en éclaire ainsi les possibles raisons :

*Beaucoup ne comprennent plus leur rapport aux œuvres, parce que la télévision habitue les gens à lire une espèce de sous-titre mental qui leur indique clairement ce qu'il faut penser. Dès qu'il y a une pensée politique un peu plus complexe à construire soi-même - et la politique, c'est complexe - tout d'un coup, il y a un grand désarroi chez beaucoup.<sup>38</sup>*

Le théâtre de Stanislas Nordey est un théâtre politique du citoyen, car il tente de réveiller les foules endormies en leur rappelant la vigueur de la pensée en mouvement. L'artiste repose sans cesse cette question si souvent passée sous silence : pourquoi faire du théâtre ? Mais pourquoi ? Vraiment ? Il est si facile de s'en passer. Peut-être que la réponse de Valérie Lang, une des comédiennes du metteur en scène, pourra nous éclairer :

*La vraie question, c'est pourquoi on fait du théâtre et à qui on s'adresse ? [...] Je fais du théâtre, pas seulement pour moi, je le fais pour et avec*

---

36. Voir les extraits vidéos sur le DVD d'annexes.

37. Franck Laroze (dir), *Passions civiles*, op. cit., p. 92.

38. Bruno Tackels, *Pasolini par Stanislas Nordey*, in web : <http://www.mouvement.net>, dernière consultation le 5 mars 2010. Voir sur le CD d'annexes.

*les autres. [...] le théâtre le plus difficile, c'est précisément le théâtre démocratique parce que c'est celui-là qui amène les gens à la pensée donc à la démocratie. Parce que, quand on n'a plus de pensée ou quand on n'a pas d'échanges de pensée possible, on n'a pas d'armes pour pouvoir se situer dans la société et pas de nourritures pour se constituer une liberté de pensée. Le théâtre, c'est donner les armes de la pensée, les armes de la poésie.*<sup>39</sup>

En outre, le travail de Stanislas Nordey sur scène s'accompagne d'un travail de fond sur la communauté vivant dans l'édifice du théâtre, mais aussi dans les environs de l'édifice<sup>40</sup>. Je vais maintenant m'intéresser à l'aspect politique du travail de Claude Régy.

### 6.2.2 Le théâtre de l'assemblée (*ecclesia*) de Claude Régy

J'ai affirmé auparavant, que le théâtre de Claude Régy pouvait être considéré comme un théâtre politique. Je vais, bien évidemment, étayer mon propos, mais avant cela, je voulais mettre en exergue une remarque de l'artiste.

*Beaucoup de gens me reprochent de ne pas faire du théâtre politique. Je crois qu'on a une fausse idée du politique. Je pense que la politique a énormément changé, qu'on ne peut pas continuer à parler toujours dans les mêmes termes sans tenir compte de ce qui se passe réellement dans le monde.*<sup>41</sup>

Il est intéressant de noter que d'après Claude Régy, de nombreuses personnes l'accusent de ne pas faire du théâtre politique. Si vous voulez bien vous arrêter un instant sur la tournure du propos, vous verrez que celui-ci peut laisser entendre que Claude Régy peut penser faire du théâtre politique. Sauf que pour lui, il ne s'agit pas du même théâtre politique que celui de son interlocuteur. En effet, pour l'artiste, le théâtre politique a muté et sa pratique doit se repenser. Selon moi, son théâtre constitue en lui-même une forme (nouvelle?) de théâtre politique. Que l'artiste en soit conscient ou pas, qu'il le revendique ou qu'il le nie, n'est pas vraiment important. L'affirmation est aisée, je vais tenter de l'étayer.

---

39. Franck Laroze (dir), *Passions civiles*, op. cit., p. 19-20.

40. Cet autre volet de l'aspect politique du théâtre de l'artiste est amplement développé dans l'ouvrage de Frank Laroze et Yan Ciret. Pour de plus amples informations veuillez vous y référer.. J'ai préféré me concentrer sur la portée politique de la représentation à proprement parler.

41. Alain Veinstein (Émission animée par), « Claude Régy, Rencontre en Avignon, le 13 juillet 2002. Extraits », in DVD-ROM *Le Théâtre de Claude Régy*, ARIAS / CNRS Éditions, 2008, p.3. Vous trouverez ce texte dans le DVD d'annexes.

## 6.2 Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ?

---

Le théâtre de Claude Régy n'est, bien sûr, pas un théâtre militant, ou revendicateur. Non, il remet en jeu une des fonctions premières du théâtre : être un lieu d'assemblée<sup>42</sup>. Un lieu où sont réunis des citoyens, afin de communier. Communier, ne doit pas être entendu dans le sens chrétien (qui est le premier à venir à l'esprit), mais plutôt dans le sens "d'être en union spirituelle"<sup>43</sup>. Si l'on considère cette définition, il y a deux notions en jeu : union et esprit. Je pense avoir montré la composante spirituelle du théâtre de Claude Régy dans les paragraphes antérieurs de ce travail<sup>44</sup>. Quant à la notion d'union, elle peut être expliquée en se remémorant ce que j'ai dit à propos de la communication inconsciente des spectateurs à l'intérieur du public<sup>45</sup>. Ainsi, le mot assemblée sera compris dorénavant comme "assemblée de citoyens", venant du grec *ekklesia*. Denis Guénoun relève à propos de cette étymologie : « fâcheux : d'*ecclesia*, nous avons fait "église", et fonction ecclésiale vous a une allure catholique, baptismale, curiale, qui gêne »<sup>46</sup>. Ici, les termes usités doivent être libérés de toutes connotations religieuses.

Donc, Claude Régy délivre un théâtre politique que j'ai appelé, éclairé de la réflexion de Denis Guénoun : théâtre de l'assemblée. Mais jusqu'à présent, je n'ai fait que jouer sur les termes, et si les choses s'arrêtaient là, ce ne serait pas vraiment très intéressant... Le théâtre de Claude Régy, en plus de sa composante spirituelle - liée au voyage intérieur du spectateur, déjà amplement évoqué<sup>47</sup> - possède une caractéristique supplémentaire fondamentale. Il redonne à la mort sa vraie place au cœur de la vie. C'est cette particularité qui est éminemment politique. En effet, notre société contemporaine a banni tous les actes, tous les rituels qui concernent la mort et les morts. Nous cachons nos anciens dans des maisons bien hermétiques, de peur que ceux-ci nous inoculent cette mort. Sans elle, ne sommes-nous pas immortels ? Si l'on occulte les corps des défunts et des mourants, la mort n'existe plus. À l'image d'un bébé de six mois qui croit que son doudou n'existe plus lorsqu'il disparaît sous la table. Une chose que nous ne voyons pas ne saurait exister. Claude Régy cite Jean Baudrillard à ce propos :

*Il est une exclusion qui précède toutes les autres, plus radicale que celle des fous, des enfants, des races inférieures, une exclusion qui précède toutes les autres et leur sert de modèle, qui est à la base même de la "rationalité" de notre culture : c'est celle des morts et de la mort. Car*

---

42. Étymologie et histoire : 1. 1155 "action de réunir, rassemblement" ; 2. 1539 "groupe de personnes réunies" ; 3. 1539 "corps constitué appelé à délibérer".

Source : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/assemblee>, dernière consultation 1 avril 2010.

43. Définition seconde du petit Robert.

44. Situés dès la page 39.

45. Voir p.34.

46. Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, op. cit., p.30.

47. Voir p.39.

*il n'est pas normal d'être mort aujourd'hui, et ceci est nouveau. Être mort est une anomalie impensable, toutes les autres sont inoffensives en regard de celle-là. La mort est une délinquance, une déviance incurable. Plus de lieu ni d'espace-temps affecté aux morts, leur séjour est introuvable, les voilà rejetés dans l'utopie radicale - même plus parqués : volatilisés.*<sup>48</sup>

Le théâtre de Claude Régy est politique, car il réunit des individus pour les conduire vers une autre écoute du monde et de leur personne. Il trouble la perception usuelle des frontières : celles de l'individu, mais aussi celles de l'espace. Il remet en évidence la fin inéluctable de toute chose et replace la mort au cœur de la vie. Claude Régy expose en ces termes ce qui pourrait être son programme politique :

*Dans un monde - le nôtre - qui exclut la mort comme une anomalie de mauvais aloi au profit d'une vie définie mensongèrement comme devant être saine et consacrée au profit, à l'actif, au résultat, à la rentabilité, au rationnel, il est primordial de montrer un rituel où la vie est rééquilibrée par la juste place rendue à la mort dans la vie elle-même. C'est aussi rendre sa juste place au néant. La plus forte métaphore de l'absolu.*<sup>49</sup>

Le public est mis en présence d'une œuvre, où ombre, absence, manque, mort ne sont plus occultés. Tous peuvent ressentir inconsciemment que la vie n'existe qu'intimement entrelacée avec la mort. Tous perçoivent la limite des idées préconçues qu'ils ont sur le monde, comme l'opposition des contraires. Ces derniers ne peuvent exister dans le théâtre de l'artiste sans leur alter ego, et ne sauraient en être dissociés. Ainsi, la mort alimente la vie. Tout en citant Montaigne, Claude Régy note : « vous êtes en la mort pendant que vous êtes en vie »<sup>50</sup>. La nuit engendre le jour, et sans ces deux mouvements, point de vie. Sans peine, pas de bonheur. L'un n'existe que balancé par l'autre. Les spectateurs ressentent inconsciemment ce que les bouddhistes nomment : "l'impermanence"<sup>51</sup>.

---

48. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, op. cit., p.89.

49. *Ibid.*, p.88.

50. Montaigne cité par Claude Régy, *Au-delà des larmes*, op. cit., p.17.

51. Le fait d'être impermanent revient au fait de cesser au travers d'une altération naturelle et continue. 1) Cependant, certains phénomènes n'ont pas de début et peuvent avoir une fin. 2) D'autres phénomènes peuvent avoir un début mais ne pas cesser. 3) Quelque chose peut aussi ne pas avoir de début ni de fin. 4) et quelque chose peut avoir un début et une fin, comme les phénomènes produits et donc sujets à l'impermanence. On distingue surtout deux formes d'impermanence : l'impermanence grossière (tibétain : *mitakpa rakpa*); et l'impermanence subtile (*mitakpa thrawa*). L'impermanence grossière fait partie des phénomènes évidents (*ngeungyours*) qui nous apparaissent directement, de manière sensorielle. Par exemple, on voit un verre se casser, un perçoit la fin d'un son, le mouvement des nuages etc... L'impermanence

## 6.2 Claude Régy et Stanislas Nordey : deux appropriations différentes d'un même héritage ?

---

Ce qui est radical chez l'artiste, et qui en fait une œuvre politique, c'est le rejet du modèle porté par notre société contemporaine. La représentation conduit le spectateur dans une autre qualité d'écoute, dans une mise en doute de sa rationalité, un questionnement sur les frontières de l'individu et des sens, puis finalement une réappropriation de la thématique de la mort. Cette dernière fait voir la vacuité de notre existence où nous nous escrimons à accumuler des objets sans aucune réelle importance.

Politique, mais pas pour autant démagogique, ou totalitaire, car l'artiste expose les failles de notre société, mais ne propose jamais aucune solution. Il fait ressentir au public qu'un autre monde est potentiellement possible, que l'individu peut se métamorphoser, que les sens, le langage, l'univers sont difficilement catégorisables. En bref, que le monde résiste à l'assaut classifiant de la raison cartésienne, que l'univers perceptible par l'être humain n'est probablement qu'une image déformée de la réalité.

Claude Régy est un résistant contre le monde matérialiste, un artiste politique par l'acte de rébellion contenu dans ses œuvres. Il n'en est pas pour autant un politicien, car il ne recourt pas aux discours démagogiques. Il ne propose pas de modélisation globalisante du monde : pas de modèles et pas de représentations prêts à l'emploi pour les spectateurs. L'artiste se situe en opposition avec notre société consumériste. Il préfère valoriser l'esprit contre la matière, la pensée contre la raison. Pour lui, le théâtre est le dernier havre du verbe, un temple du songe, peut-être le dernier endroit sur Terre où chacun peut se prendre à rêver un autre monde. C'est cette possibilité de cultiver l'altérité et donc la pluralité des pensées qui va à l'encontre de l'uniformisation que nous connaissons actuellement. Claude Régy affirme que le théâtre se doit d'être explosif, n'est-ce pas l'arme première d'un révolutionnaire ?

*Le théâtre n'est utile que s'il contient un explosif insondable. D'un ordre non clair. Le théâtre doit être le corps conducteur d'un acte de résistance concentré, plus violent et plus calme que n'importe quelle déclai-*

---

subtile fait partie des phénomènes semi-cachés, qui n'apparaissent pas à notre perception directe mais que nous avons la possibilité d'appréhender au travers de l'inférence logique, ou déduction. Par exemple, comme nous voyons une fleur faner, ou notre corps vieillir, nous constatons que cette altération ne s'est pas faite d'un seul coup. Et donc nous savons que le processus d'altération, d'impermanence se fait de manière continue et insensible. Nous en venons alors à étudier ce phénomène et nous comprenons que, dans notre réalité relative, tel effet naît d'une cause mais ne peut pas naître d'une cause permanente. En effet, si la graine restait graine pour toujours, la pousse n'aurait jamais l'occasion d'apparaître. Donc la graine doit cesser pour que l'effet advienne. Et comme la cause est impermanente, son effet l'est aussi forcément. Source : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Anitya#L.27impermanence\\_dans\\_le\\_bouddhisme\\_mah.C3.A2y.C3.A2na.7CMah.C3.A2y.C3.A2na](http://fr.wikipedia.org/wiki/Anitya#L.27impermanence_dans_le_bouddhisme_mah.C3.A2y.C3.A2na.7CMah.C3.A2y.C3.A2na). Dernière consultation 1 avril 2010.

*ration ou n'importe quel discours rationalisé.*<sup>52</sup>

"Un acte de résistance concentré". Une résistance profondément ancrée dans l'être et pas dans ses mots. C'est pourquoi le théâtre de Claude Régy est politique car il peut conduire les spectateurs à une réelle métamorphose. Un spectateur plus conscient du monde, moins aveuglé par ses propres représentations, prêt à concevoir son environnement différemment. Un nouvel humain, ouvert et apte à penser autrement. Voilà un réel programme politique.

Je pense avoir démontré que Claude Régy et Stanislas Nordey peuvent être considérés comme des porteurs de nouvelles formes de théâtre politique. Ils incarnent une frange non dogmatique du théâtre qui offre de la pensée brute aux spectateurs. La digestion et la mise en mouvement de cette pensée en mouvement est dévolue au public. Le théâtre didactique est bien loin de ces considérations, ici chacun fabrique son propre sens et devient ainsi un nouveau penseur.

---

52. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, *op. cit.*, p.37.

# Chapitre 7

## Conclusion

Ce travail est composé de trois mouvements distincts. Le premier est constitué des trois premiers chapitres de ce travail et m'a permis d'étudier l'esthétique de Claude Régy. J'ai ainsi pu m'intéresser au travail de l'acteur, de l'espace et de la relation scène/salle chez ce metteur en scène. Dans le second mouvement, j'ai pu - armé des outils développés dans les trois premiers chapitres - faire une étude empirique de l'esthétique de Stanislas Nordey. Je me suis intéressé à trois extraits vidéos tirés de spectacles de l'artiste. Enfin, le dernier mouvement m'a permis de rapprocher ces deux artistes du mouvement des symbolistes, puis de montrer en quoi ces influences communes ont donné naissance à deux nouvelles formes de théâtre politique bien distinctes : le théâtre de l'assemblée chez Claude Régy et le théâtre citoyen chez Stanislas Nordey.

Le but de mon enquête était de tenter de comprendre pourquoi les esthétiques de Claude Régy et Stanislas Nordey m'émeuvent et me troublent autant comme spectateur. Je pense avoir cerné certains éléments de réponse chez les deux artistes. Tous deux se concentrent sur un jeu d'acteur non naturaliste plaçant au centre de la représentation le verbe et la pensée du poète. Cette volonté d'entendre la langue de l'auteur les pousse à chercher des espaces scéniques ne permettant pas d'interprétations fixes qui fermentaient le sens de l'œuvre. Ainsi, leurs scénographies tentent d'articuler l'espace autour de grands espaces vides. Chez Claude Régy ces espaces sont de type monumentaux et tentent d'effacer les limites apparentes de la scène. Chez Stanislas Nordey, l'espace vide est une tribune pour soutenir et mettre en avant le porteur du verbe. Enfin, les deux artistes réfléchissent très spécifiquement aux rapports existants entre scène et salle et entre acteur et spectateur. L'adresse frontale des comédiens est une des caractéristiques communes à leur esthétique.

Dans mes hypothèses de recherche, je pensais pouvoir lier ces deux artistes au mouvement des symbolistes. Je crois avoir démontré qu'un tel lien existe bel



et bien. Pourtant les deux artistes expriment ces influences différemment. Claude Régy tente dans son théâtre de conduire le spectateur à un nouvel état de perception plus proche de l'inconscient, où toutes les frontières sont remises en doute. Stanislas Nordey veut redonner à la pensée de l'écrivain sa faculté d'ébranler, de déplacer le spectateur. Ainsi, ces acteurs tentent de redonner corps aux idées pour que celles-ci s'activent dans l'esprit du spectateur et le laissent altéré.

Il me faut pourtant nuancer quelque peu mes propos. Je suis conscient que mon étude est parcellaire au mieux et incomplète au pire. En effet, il faudrait consacrer des recherches beaucoup plus approfondies aux esthétiques des deux artistes ainsi qu'au mouvement symboliste. En outre, mon approche empirique de l'esthétique de Stanislas Nordey est trop succincte. Ces trois extraits ne peuvent en aucun cas être considérés comme représentatifs de l'entier de son travail. Il faudrait probablement faire une étude comparative de plusieurs de ses spectacles pour pouvoir être plus précis dans mes propos. Néanmoins, je pense que les tendances générales que j'ai pu dégager en comparant ces deux esthétiques ne trahissent pas l'esprit des deux artistes.

Il serait intéressant de comparer très précisément un spectacle de Claude Régy et un spectacle de Stanislas Nordey. Cette comparaison pourrait, par exemple, comprendre une étude de la gestion des silences chez les deux artistes. Le mémoire de Claire Deutsch sur le silence dans l'œuvre de Claude Régy et plus précisément dans son spectacle *Ode maritime* pourrait servir de jalon à cette recherche.

À l'instant où j'écris les dernières lignes de ce mémoire, je réalise à quel point ces recherches ont influencé ma pratique de jeune comédien. Une phrase de Claude Régy me hante souvent : « la vitesse n'est créatrice de rien, sauf de vitesse »<sup>1</sup>. Je crois qu'aujourd'hui je sais mieux vers quel théâtre je voudrais me diriger comme interprète et comme apprenti metteur en scène. J'aimerais réfléchir à la texture de l'espace entre deux corps sur scène. Comment densifier l'espace séparant deux êtres sans pour autant qu'il y ait un déplacement ? Et réciproquement, comment éloigner deux êtres en étirant l'espace les séparant sans que ces derniers ne bougent ? Comment délivrer un texte pour que l'espace du verbe résonne à nouveau dans toutes les têtes ? Comment ne pas interpréter et ne pas fermer le sens d'une œuvre sans pour autant sombrer dans un jeu neurasthénique complètement formel et mort ? Comment faire naître la vie sur scène et la peindre dans toutes les couleurs possibles simultanément, pour que chaque spectateur puisse rêver la représentation dans les teintes qui vibrent en lui ? Je me prépare à quitter l'école avec une pléthore de questions dans ma besace, alors que j'étais venu les poches presque vides. Suffisamment de questions pour alimenter des années de recherche. Et derrière chaque porte que j'ouvrirai probablement je trouverais une nouvelle pièce

---

1. Voir p.16.

emplie de portes. Il ne me reste plus qu'à me plonger dans la vie professionnelle et espérer que ces questions continueront longtemps à paver ma pratique.

## Remerciements

Je remercie vivement Rita Freda, Éric Vautrin, Mathieu Bertholet, Julien Georges et Stéphane Cancelli, pour l'aide précieuse qu'ils m'ont offerte durant toutes les étapes de ce travail. Sans eux, tout aurait été plus difficile, si ce n'est impossible, merci. Je tiens aussi à remercier toute l'équipe de la Manufacture qui a rendu ces trois années d'études toujours plus agréables, plus stimulantes et passionnantes. Merci : Jean-Yves Ruf, Denis Maillefer, Philippe Saire, Sarah Neumann, Ingrid Walther, Ian Lecoultre, Nicolas Berseth, Dominique Falquet, Urs Stauffer, Christophe Jacquet, et tout ceux que j'ai oublié de citer.

Je tiens à remercier tout particulièrement : Claude Régy qui a accepté de nous rencontrer, Claire et moi, et de répondre à toutes nos questions ; le TNB, Briac Jumelais et Stanislas Nordey qui m'ont fait confiance et qui ont accepté de me prêter des captations de spectacle.

Je ne peux que remercier tous les enseignants et élèves que j'ai croisés à la Manufacture. Merci de m'avoir supporté et aidé durant toutes ces années. Un merci tout particulier à Claire, Cédric, Adrien, Pierre-Antoine et Nissa pour nos nombreux échanges sur le théâtre et l'amitié partagée qui m'ont permis d'aller toujours plus loin, merci à vous. Merci à toutes les autres personnes de la promotion D pour cette somme de travail et de moments partagés.

Merci à tous mes amis proches et éloignés, perdus de vue ou non. Merci à vous pour tout ce que vous m'avez apporté et pour tous ces moments de complicité qui ont bercé ma vie quotidienne. Merci.

Finalement, que serais-je devenu sans ma famille ? Toujours présente, même dans mes moments de silence. Merci à vous tous de me soutenir dans mes péripéties et dans le parcours hiératique que je tente de me tracer. Merci à vous de m'accompagner, de croire en moi, même quand je prends des décisions contestables. Vous êtes à mes côtés dans toutes les situations et toujours présents dans mon cœur. Merci n'est pas assez et les mots ne couvrent pas l'étendu de ma gratitude. Merci, maman, papa, Knut, Françoise, Ariane, Julie, Frédéric, Sophie, Adrien, Patrick, Léana, Nalla. Julie, je pense à toi dans cette année difficile. Ariane, je te souhaite plein de bonheur dans ta nouvelle demeure. Frédéric, ne brille pas trop dans ta réussite pour que je puisse encore te suivre. Merci à tous.



# Annexe A

## Annexes papiers

### A.1 Plan des annexes papiers

- . Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (p. 84).
- . La bouteille de Klein (p. 96).

## A.2 Entretien avec Claude Régy par Vincent Brayer et Claire Deutsch (Strasbourg, le 24 janvier 2010)

**Vincent Brayer :** Dans vos écrits on retrouve souvent cette notion d'espace mental. Que signifie-t-elle pour vous ?

**Claude Régy :** L'espace mental est à mettre en opposition avec l'espace matériel. Il s'agit d'un espace dans l'esprit, qui n'a pas de représentation réelle.

**Claire Deutsch :** Vous dites que le silence "agrandit l'espace", agrandit-il cet espace mental ?

**C.R. :** Oui. Et il agrandit aussi l'espace réel. Tout ce qui fait du bruit attire l'attention et ratatine le vide. Sur l'espace on peut se poser beaucoup de questions. Pour l'esprit, il est intéressant de s'imaginer qu'au lieu d'avoir trois dimensions d'espace plus la dimension du temps, il y aurait dix ou onze dimensions d'espace. C'est inimaginable car on n'a pas été élevé avec cette idée. On ne nous a pas enseigné ça. C'est une ouverture d'esprit fabuleuse. Et c'est aussi une façon d'agrandir l'espace. Je pense que le silence agrandit l'espace. Et je le double du ralenti. C'est aussi un élément de déréalisation, un élément qui distend, qui délimite un espace beaucoup plus grand. Je pense qu'il y a une relation non seulement entre l'espace et le temps mais aussi entre l'espace et le silence - la sensation qu'on en a. C'est presque empirique. On s'aperçoit que si on fait respecter le silence, si on ne s'agite pas à remplir l'espace de mouvements précipités, il y a quelque chose qui s'installe d'une autre dimension. C'est comme ça que Pessoa définit Dieu. Il dit que c'est sans doute une chose de l'homme mais que c'est la sensation d'un autre espace, d'un espace plus vaste, d'une autre dimension de l'espace. Je pense que tous les grands écrivains sont des agrandisseurs d'espace.

**V.B. :** Vous dites que la scène est un espace de transition : entre le monde des vivants et le monde des morts, entre l'ombre et la lumière... Comment travaillez-vous pour instaurer ce lieu, ce lieu de flou ?

**C.R. :** Il s'agit d'un espace ouvert qui doit surtout rester ouvert, c'est-à-dire ne pas avoir de signification repérable, ne représenter rien. C'est au moment où on conçoit le dispositif scénique qu'on a des préoccupations diverses : comment privilégier ce passage du texte à travers l'acteur, c'est-à-dire le passage de l'auteur à travers l'acteur, vers le public. On se préoccupe des conditions acoustiques. Pour *Ode maritime*, la courbe gigantesque qui constitue la scénographie est un résonateur extraordinaire. Dans chaque lieu où on se rend il faut se demander comment le dispositif peut-il améliorer les conditions acoustiques. Visuellement, c'est surtout une question de lumière. Je ne veux

pas faire la différence entre l'ombre et la lumière. Il y a une sorte de lumière dans l'ombre et d'ombre dans la lumière. Plus on arrive à restituer cette zone indéfinie. On essaie de se maintenir dans une dialectique à tout propos, c'est-à-dire de cesser d'opposer les contraires, de les considérer comme opposés. On cherche à voir tout ce qui peut communiquer entre les contraires. Dès qu'on ouvre cette communication ce n'est pas facile. C'est même très inconfortable, mais ça ouvre un espèce de territoire inconnu parce que dans cette zone on n'a jamais mis les pieds. C'est ce qu'on pourrait appeler une interzone. Cette interzone capte quelque chose par osmose des choses qui l'entourent, mais elle n'est aucune des choses qui l'entourent. Ça crée un espace nouveau et même une matière nouvelle. Et je cite souvent Baudrillard parce que ça m'a beaucoup aidé à me servir systématiquement de l'harmonie des contraires. Il dit que la séparation des contraires est faite par les pouvoirs. Dans l'interstice créé entre les contraires opposés le pouvoir s'insinue et s'exerce. L'église par exemple, se sert de l'opposition de la vie et de la mort parce qu'ils croient qu'ils détiennent le principe de la vie, ils terrorisent les fidèles avec l'idée de la mort, c'est une façon de prendre le pouvoir sur eux. Les politiques ne font pas autre chose, que ce soit avec la grippe, avec la guerre.

**C.D.** : L'inconscient est-il aussi une interzone où les contraires peuvent s'harmoniser ?

**C.R.** : Certainement. La frontière entre la vie et la mort est très marquée dans nos civilisations. Dans les civilisations nordiques le rapport entre la vie et la mort est très différent. La mort est toujours mêlée à la vie. Elle est tout le temps présente. C'est essentiel pour ne pas rater sa vie et ne pas rater sa mort non plus.

**V.B.** : Pour le travail que vous avez fait avec Valérie Dréville, vous aviez mis en place un dispositif avec un puits de lumière et un cube, cela m'a fait penser au *dojo* pour les *sumotori*. Vous inspirez-vous du théâtre oriental ?

**C.R.** : Je ne m'en inspire pas vraiment. Quand je suis arrivé à Paris, que je voyais des pièces, s'est inventé ce qui s'est d'abord appelé le festival de Paris et puis qui est devenu le Théâtre des Nations : ça a été pour moi extraordinaire parce que j'ai vu arriver beaucoup de théâtre étranger dont le japonais, dont le No, l'utilisation de l'inconscient, la relation du monde des vivants et des morts, le ralenti, des timbres de voix très renforcés : tout cela m'a énormément intéressé par rapport à ce qu'on voyait du théâtre Français à Paris à l'époque. De voir arriver à la fois les Américains, les Japonais, et Brecht avec le Berliner Ensemble et Hélène Weigel. Je me suis battu avec Handke contre la simplification que représente le théâtre politique, le théâtre qui donne des leçons. On a simplifié Brecht et c'est ce qu'on a fait de lui qui

est condamnable. La façon chez Brecht de mettre l'acteur face au public m'a influencé. La lenteur m'a été transmise par Wilson, dans son spectacle *Le regard du sourd*. Je voulais chercher une façon d'exprimer quelque chose autrement.

**C.D.** : Vous parlez de voix muette...

**C.R.** : Ce n'est pas moi, c'est Jon Fosse, il a écrit un article qui s'intitule *La voix muette de l'écriture*. La voix muette, c'est comprendre, contrairement à ce que la majorité croit, que le langage n'arrive pas à dire ce qu'il veut dire. Il y a parallèlement au langage écrit, aux signes une voix muette qui n'est pas écrite, qui est une espèce de ligne en dessous. Si on ne la fait pas entendre cette voix muette, si on ne la rétablit pas en lisant, si les acteurs ne la font pas entendre, cette façon de faire intervenir le silence à l'intérieur même du bruit que fait l'émission du langage, c'est l'art le plus difficile, l'exigence la plus difficile à tenir pour les comédiens d'autant plus qu'en général personne n'en parle, que ce n'est pas du tout un sujet d'enseignement, ni une habitude professionnelle, donc les acteurs ne sont pas du tout préparés à se créer un sens supplémentaire qui leur permet d'entendre et d'interpréter, de faire passer et transmettre cette voix qui n'est pas écrite et qui est essentielle. Le poète trouve le moyen avec le langage qui n'arrive pas à dire à faire quand même entendre ce qu'il veut dire et qui en fait est inexprimable, indicible. Donc il n'y a que cette part muette du langage qui l'exprime à partir de la partition qu'on entend. C'est ce double jeu qui pour moi est tout à fait essentiel. Il y a une part de silence qu'on utilise avant la parole, qui crée une autre manière de parler et de faire entendre la parole, et qui se manifeste aussi à la fin de l'image ou d'un groupe de mots pour faire entendre les échos. Il y a ce troisième silence très important qui est celui qu'il faut faire entendre en même temps que le bruit des mots. Il ne s'agit pas de s'arrêter, de faire des acrobaties vocales, c'est comme toutes les choses importantes, c'est une chose inexplicable, c'est une chose qu'on ne peut pas apprendre. On peut l'apprendre par l'expérimentation, on peut s'entraîner. Comme dit Duras, les acteurs n'aident pas l'écriture, ils tuent l'écriture. Cette analyse du langage, et cette nécessité d'une deuxième voix non-dite. Pour ceux qui travaillent sur des textes, c'est curieux qu'ils n'aient pas réfléchi à l'écriture. Ça m'a beaucoup aidé de travailler avec Duras, Sarraute. Ma rencontre avec Meschonnic a été déterminante. Il parle de cette théâtralité inhérente au langage. S'il y a une théâtralité à l'intérieur du langage il faut que les gens puissent la percevoir. Il faut donc diminuer le potentiomètre des autres théâtralités, sinon, elles font du bruit et de l'agitation et elles étouffent toute chance de percevoir cette chose invisible et inaudible.

**V.B.** : C'est très proche de Diderot et Craig par rapport à ce qu'ils disent de

l'acteur sur le plateau.

**C.R.** : J'ai très peu lu Diderot. Je suis très peu classique et très peu français. Chez Craig il y a le concept de l'acteur marionnette, qui n'est pas une marionnette d'ailleurs, c'est simplement une autre notion de l'acteur.

**V.B.** : Il y a tout un pamphlet sur le travail de l'acteur interprète.

**C.R.** : Oui, je crois que c'est une époque où ça revient au galop. Ils ont essayé d'arrêter le cabotinage. L'acteur prend la place du poème. Les gens admirent les brillances, les numéros d'acteur, le cabotinage. C'est vrai que ça marche très bien.

**V.B.** : Vous avez lu l'ouvrage qui vous est consacré dans *Les Voies de la création théâtrale* ?

**C.R.** : Je ne l'ai pas lu, je ne peux pas lire un ouvrage où mon nom apparaît toutes les trois lignes. Du point de vue de la documentation, c'est important. Ces dames ont fait un vrai travail de chercheur. Ils ont rétabli tous les travaux que j'ai pu faire, à tous les âges. Il y a un article sur la traduction que j'ai lu. Ils donnent des exemples très frappants de la façon de traduire de mon amie, Odile Piebert, des corrections qu'on a apportées avec son consentement. Les différences sont considérables. C'est un retravail que j'ai fait sur Pessoa. Je ne parle ni anglais, ni portugais. Je n'arrive à parler aucune langue étrangère. Ça me permet de faire la rencontre d'une langue idéale. Meshonnic le dit, la traduction est un atelier de réflexion sur le langage. En travaillant, même sur des langues que je ne connais pas, on comprend beaucoup mieux. C'est un théoricien du Coran qui dit que parallèlement à la langue écrite et aux signes qu'on entend ou qu'on voit, il y a cette langue idéale, idéale dans le sens où elle est dans l'idée, cette langue idéale qui n'a aucun signe, ni visible ni sonore. Il dit que c'est l'âme qui s'exprime.

**V.B.** : Il y a un article de Madeleine Morvan-Roux qui étudie les manières de parler des acteurs de Claude Régy. Elle parle du *meditatio* qui est un mode liturgique au moyen-âge. Le *meditatio* qui a une racine hébraïque signifie "murmurer à voix basse". Elle rapproche ce travail de voix de l'incantation, de la supplication, au sens spirituel : une supplication pour rencontrer une essence divine alors qu'on sait qu'elle n'existe pas. Est-ce que vous vous sentez proche d'un travail de la langue qui serait proche de la profération ? Quelque chose qui prépare la personne qui parle, au travers de la parole, à un changement à venir ?

**C.R.** : Oui, je pense. Meshonnic est aussi important sur ce plan-là parce qu'il n'a pas traduit la bible comme un livre religieux mais comme un poème. Il a débouffé la bible. On peut s'occuper de l'esprit et des choses spirituelles sans porter une soutane comme disait Artaud. On a beaucoup pensé que



j'étais dans une mystique quelconque. On a parfaitement le droit de s'occuper de l'esprit, on peut même oser le mot âme. L'embêtant, c'est qu'on crée immédiatement l'opposition entre l'âme et le corps. Pessoa l'exprime très bien : il y a du corps dans l'âme et de l'âme dans le corps. Les expressions d'habitude employées pour le corps il les met sur l'âme. Il parle du sang et des nerfs pour l'âme. C'est très important de ne pas être dans la séparation. Qu'il y est quelque chose qu'on pourrait appeler l'âme sans lui donner une connotation religieuse. Aucune église n'a le droit de s'arroger une exclusivité de la spiritualité. Jeanne D'Arc, quand elle a eu son procès avec les évêques français, ils demandaient si, quand elle voyait Saint-Michel, il y avait de la lumière. Elle a répondu : "La lumière n'est pas toute pour vous". La lumière n'est pas toute pour eux. Ils vendent une lumière falsifiée. Spinoza disait qu'il y avait une chose plus importante que la circulation du sens, c'est la circulation de l'esprit. Les poètes, les artistes ont absolument le droit et le devoir de s'occuper de l'esprit, de l'imaginaire, du mental et de sortir de l'emprise du matérialisme, sans basculer dans aucune religion.

**V.B.** : Dans le rapport scène-salle vous évoquez le rôle du spectateur qui doit être muni d'un silence actif qui a une fonction de témoin. Vous dites "pas on, pas nous, mais je". Pour vous, entre la scène et la salle, y a-t-il un rapport de communion ? Est-ce qu'on doit fabriquer quelque chose qui englobe et la scène et la salle ? Quelle forme ça doit avoir et pour quels objectifs ?

**C.R.** : La forme en principe, il faut s'abstenir d'entrer dans les déclinaisons du théâtre construites pour être du théâtre. Il y a eu beaucoup de construction au XVIIIème siècle de théâtre italien et qui ne correspond plus du tout à la notion de ce que pourrait être un théâtre contemporain. Cela risque de freiner l'évolution du théâtre. Pour moi, c'est très important que le lieu où se passe le spectacle et le lieu où le public le regarde- l'esprit ne fait pas que regarder, être passif, il doit être actif et créateur- que ce lieu soit unique, sans séparation, sans distinction de décoration. C'est difficile à avoir. La salle de Lausanne est un parallélépipède. À Avignon on a choisi une salle des fêtes, avec quatre murs. On a refait des murs noirs, à nos dimensions, on a fait un gradin spécifique. Il n'y avait aucune différence de décor. Dans cette salle du TNS, qui peut accueillir huit cent spectateurs, on a réduit la jauge à deux cent cinq places. Vous avez vu quelque chose de bâtard : le cadre de scène ne se voit pas beaucoup. A cause de la passerelle surélevée qui donne de la présence à l'acteur, les premiers rangs ont été supprimés. On commence au troisième rang du gradin qui enchaîne sur la corbeille. On a supprimé tout le deuxième étage : c'était trop loin et trop plongeant. On a supprimé les places de côté. On a essayé d'estomper le plus possible la lumière des sorties de secours.

- C.D.** : En tant que spectatrice, j'avais l'impression, à certains moments, d'être hypnotisée. Les avant-bras et le visage de l'acteur sont découverts, nus. Quand Jean-Quentin Châtelain place ses mains en porte-voix lentement, j'avais l'impression que mon corps se projetait dans le sien.
- C.R.** : C'est cela qu'on cherche : que vous deveniez l'acteur et donc l'auteur. Cela me surprend aussi beaucoup. J'ai appliqué la lenteur qui agit certainement, il y a quelque chose de magique. Il y a toujours un silence assez grand quand il lève les mains et les rabaisse. Le cri est impressionnant. C'est écrit dans le texte qu'il met ses mains de chaque côté de la bouche. Ça déforme un peu son visage. Et là on est tombé dans des intensités extrêmement basses, on ne sait plus très bien ce qu'on voit. On peut imaginer tout ce qu'on veut au temps des corsaires et des pirates. Tous les extrêmes on les laisse dans l'ombre. Il y a certaines lumières où ils sont totalement dans l'ombre.
- V.B.** : Je ne sais pas si vous connaissez Quignard : c'est un pré-symboliste de la fin du XIXième. Il a écrit un article qui s'intitule *De l'Inutilité absolue de la mise en scène*.
- C.R.** : Ce genre de questions est posé à un rythme régulier. Ce qu'on disait du symbolisme qui a essayé de tuer les déformations du théâtre et la grandiloquence, c'est perpétuellement repris et perpétuellement c'est dépassé très vite par des gens qui reviennent à ces formes parce que ce sont ces formes là qui font plaisir aux acteurs et au public. C'est un espèce de coït obscène. Tout le monde retourne au coït. Il faut tout le temps repartir en guerre, refaire la même bataille. J'aurai eu beaucoup de plaisir à lire Quignard.
- V.B.** : Il dit : *Le théâtre sera ce qu'il doit être, un prétexte au rêve. La parole crée le décor comme le reste. L'œuvre se montre toute nue, vierge de maquillage et décele aussitôt sa beauté native ou sa tare originelle, honnêteté peut-être insolente mais qui ne va point sans péril.*
- C.R.** : Il faut republier cet homme ! Maeterlinck disait qu'il avait le trac quand il rentrait dans un théâtre et qu'il voyait le rideau fermé. Et en effet quand l'acteur qui joue Hamlet entre, je sais déjà que la pièce est finie. Je préfère la lire. Comment représenter sans tomber dans ces travers ? les acteurs aiment ça, même Jean-Quentin Châtelain est chatouillé par le démon.
- C.D.** : Vous dites que le but c'est que l'acteur devienne l'écriture du poète, comment êtes-vous entrés dans le texte avec Jean-Quentin Châtelain ?
- C.R.** : On part du travail autour de la table. Avant de venir à Strasbourg, pour la reprise du spectacle, Jean-Quentin a travaillé une semaine avec le répétiteur pour se remettre le texte en bouche. Puis ensemble nous avons travaillé deux semaines autour de la table pour revenir au plus près du texte et pour éviter certains déraillements qui sont des procédés d'acteur. Je lui en ai

encore parlé hier. Je lui ai permis une fois de faire du déblaiement parce qu'il fallait faire entendre les répétitions. Si on développait trop les énumérations intermédiaires on n'entendait pas les répétitions. Les acteurs aiment déblayer le texte, mais on n'entend plus rien, le temps passe et on ne s'ennuie pas et on est content que ça aille vite, on attend le prochain rendez-vous. C'est les procédés qu'il emploie parce qu'il faut aussi se mettre à sa place. Il a la responsabilité pendant deux heures en face d'un public qui est très difficile à maintenir avec un texte de cet ordre et une mise en scène absente. Il prend aussi les mesures de sauvegarde. Quelquefois il fait des choses beaucoup plus violentes, plus fortes quand les gens bougent ou toussent, quand la salle est un peu bruyante. C'est certain qu'on travaille avec le public, et que l'échange de la vie, donc l'auteur-acteur-public c'est cette vie-là qui est intéressante. Je suis là tous les soirs pour surveiller et éviter les déraillements. Mais il faut aussi qu'il y ait une liberté. S'il n'y a pas de liberté, c'est ennuyeux. Il faut aussi qu'on sente qu'il invente. Ce n'est pas un travail scolaire. Ça ne peut pas être une corvée de faire ça. Il faut qu'il prenne du plaisir.

**C.D.** : Vous parlez de théâtre figé. Est-ce qu'il s'agit d'un théâtre où les acteurs se laissent aller à ces procédés ?

**C.R.** : Figé, non pas dans l'immobilité mais figé au sens de périmé, figé dans des formes néfastes.

**C.D.** : Quels sont ces procédés ?

**C.R.** : Ça vient des habitudes professionnelles. Les acteurs s'entendent mutuellement, ils s'imitent plus ou moins. Les professeurs font la même chose. Ils recommandent aux acteurs d'aller plus vite quand c'est ennuyeux.

**C.D.** : Comment faites-vous pour atteindre l'essence du texte, pour faire en sorte que Jean-Quentin Châtelain arrive à abandonner ce qui est en trop ?

**C.R.** : Il a fait un travail formidable. Dans les répétitions à Paris je l'ai repris sur des choses que je pouvais difficilement lui dire en Avignon. J'ai remis des choses en place, quelquefois des choses très simples, il s'agit beaucoup d'empêcher de faire des nuances. Il y a cette phrase magnifique où il dit : « je frémis en pensant au fils que je n'ai pas et qui dort tranquille à la maison ». Cette phrase superbe est très pessoenne : À la fois il a un fils et il ne l'a pas. Il l'a sans l'avoir. Si l'acteur dit : « je frémis en pensant au fils/ QUE JE N'AI PAS/ Mais... qui dort tranquille à la maison », la phrase de Pessoa est foutue. Si on la dit comme elle est écrite, dans son propre mouvement. Il faut empêcher l'acteur de prendre la place de l'écrivain, c'est-à-dire de mettre au premier plan le jeu d'acteur avec ses trucs et ses brillants et son efficacité. C'est très difficile de retirer ça à l'acteur car il peut avoir très peur que ça se passe mal, d'ailleurs Jean-Quentin avait très peur. On avait la chance que

ça se passe plutôt bien à Lausanne et à Avignon, maintenant il est un peu rassuré. Je pense qu'il va avoir très peur au Théâtre de la Ville.

**V.B.** : Ça se passe mieux qu'il y a deux ans. Quand j'avais vu l'homme sans but à Genève, au Théâtre du Loup, il y avait énormément de gens qui partaient.

**C.R.** : Ça tenait beaucoup au théâtre qui était trop petit et avait une très mauvaise acoustique. Et c'était un gradin de location qui était très bruyant. Il y avait un grand nombre de sorties. Mais c'est très étrange, il y a quelque chose que je n'ai jamais compris. Au début de l'Homme sans but les spectateurs riaient dès que Jean-Quentin ouvrait la bouche. Après ils ont vu que ce n'était pas drôle donc ils ont démissionné. Pourtant Jean-Quentin n'a pas la réputation d'acteur comique.

**V.B.** : C'est la première fois que je voyais jouer Jean-Quentin Châtelain, et j'ai ri au début parce que c'est très étrange.

**C.R.** : Pourquoi l'étrangeté fait-elle rire ? On n'aurait pas dû accepter ce théâtre-là, mais je ne voulais pas passer à la Comédie de Genève. Ils n'ont trouvé que cette salle du Loup dans le genre parallélépipède. Je me souviens de *La Voix de Satan* à Vidy-Lausanne avec déjà Gonzales où ça s'est passé très mal : les gens s'en allaient, certains nous insultaient. Depuis je n'étais plus retourné à Vidy. Mais, là il a craqué sur Pessoa et Jean-Quentin seul... Je n'ai pas un bon rapport avec la Suisse. La dialectique ne se fait pas.

**V.B.** : Comment faites-vous travailler des jeunes acteurs ?

**C.R.** : Comme les vieux. Je ne crois pas que ce soit différent.

**V.B.** : Mais avec Jean-Quentin il y a un passif, un vocabulaire qui est préexistant...

**C.R.** : Avec Jean-Quentin, on a toujours fait avec des difficultés entre nous. C'est officiel qu'on a plutôt un rapport difficile. Et en même temps il y a chez lui un goût de revenir. Pendant une période, il m'a dit « il faut que je laisse passer au moins trois ans à chaque fois parce que c'est trop dur ». Entre *L'Homme sans but* et *Ode Maritime* il n'a pas mis de distance. Le travail avec les jeunes comédiens, c'est un peu la même chose : ils vont au théâtre, voient le naturalisme proliférer, regardent la télévision, vont voir un certain cinéma qui ne nous échappent pas de ça. Ils suivent des cours où on leur apprend la même chose, le travail est à reprendre complètement. C'est difficile au départ, et ça ne peut pas se passer sur la totalité des élèves d'une classe. Il y a toujours des éléments avec qui ça se fait mieux, quelquefois très bien et quelquefois ça ne se fait pas. Là je suis content car c'est souvent au cours de stage que j'ai rencontré de jeunes acteurs qui n'ont pas la sclérose des acteurs de métier. Martial Di Fonzo Bo est tombé très vite dans le panneau, grâce à quoi il a brillamment réussi. Quelquefois les jeunes acteurs n'ont pas encore

les défauts professionnels qu'ils attrapent en jouant. Ils sont plus vierges et plus malléables. Je suis heureux de rencontrer dans les écoles des gens qui ne sont pas encore déformés. Tous les êtres humains ne sont pas aptes à ce genre de... comme tous les publics ne sont pas aptes à aimer ça. Tous les jeunes acteurs n'ont pas envie de se casser la tête, ni de changer leurs habitudes et les recettes qui sont garanties comme donnant de bons résultats. La façon de faire ne garantit pas le bon résultat. Faut-il mettre devant soi en premier l'obtention du résultat ? Je ne le pense pas.

**C.D.** : Vous avez réalisé un spectacle complètement silencieux et vous avez dit que ça avait été une erreur, pourquoi ?

**C.R.** : Oui, ça avait été une erreur. C'était venu de ce que j'avais fait à l'opéra : il y avait des moments silencieux et des séquences où il n'y avait que de la musique, pas de chant. Je me suis dit que c'était peut-être très bien de faire des spectacles comme ces séquences-là. Mais en fait, si on analyse les théories en question, le silence est magnifique par rapport à la parole, soit pendant la parole, accompagnant la parole, soit avant ou après. Mais quand il n'y a pas de parole le silence reste vide ou il faut inventer une chorégraphie, une façon autre de travailler. Je n'ai donc pas réitérer cette tentative qui a été suscitée par Jack Lang. Il était directeur de Chaillot à l'époque, il avait quitté Nancy où avait eu lieu *Le regard du sourd* pour la première fois. Il avait voulu créer à Chaillot quelque chose qui est devenu très à la mode, des spectacles qui seraient à la fois pour des adultes et pour des enfants. Il avait parlé à Vitez et à moi de faire des spectacles à usage double. J'étais parti d'un conte. Vitez avait réalisé quelque chose sur les miracles. Les deux spectacles étaient plus ou moins ratés. Ça arrive quand les directeurs donnent des directives, je pense que ce n'est pas sain pour le métier.

**V.B.** : Comment vous choisissez les textes sur lesquels vous avez envie de travailler ?

**C.R.** : On ne peut pas savoir ce qui pousse à choisir une œuvre, une manière de travailler. C'est pour une grande part instinctif. C'est surtout un travail d'aveugle. Je pense qu'il faut énormément s'abandonner à cette cécité et que c'est comme cela qu'on voit clair. Je ne sais pas pourquoi un texte me parle. Il y a sans doute une correspondance entre ce texte et quelque chose chez moi. Quand on lit un livre, quand on écoute une musique ou qu'on regarde une toile il y a quelque chose qui fait qu'on est rejoint par ça, qu'on se sent proche de ça. On sent aussi qu'on a quelque chose à faire avec ça et qu'on peut faire quelque chose de ça et qui correspond à ce qu'on a envie de dire. On décide de le faire et ça paraît inéluctable. Quand j'ai lu *La Chevauchée sur le lac de Constance*, ça m'a paru évident qu'il fallait le faire de toute urgence. J'ai lu Sarah Kane et dans l'instant où j'ai lu le manuscrit j'ai eu

envie de le faire. Le lendemain matin j'ai appelé Isabelle Huppert parce que j'avais la sensation que c'était la même chose pour elle. Je l'avais déjà fait travailler une fois pour *Jeanne au bûcher*. Je pensais qu'elle n'accepterait pas parce que c'était très périlleux pour une star. Sa fille était très excitée par Sarah Kane, elle s'est donc laissée influencer par son enfant. Elle a finalement accepté. Après elle était très heureuse avec ce texte. Si je n'avais pas arrêté les choses, on serait encore en tournée. Ce sont les textes qui s'imposent. Je sens qu'il y a une nécessité dans le temps. Il y a aussi une continuité très étrange : J'avais monté il y a très longtemps une auteure très peu connue : Emma Santos. Elle a écrit ce beau livre, *La mal castrée*. Elle était vivante, elle était très heureuse qu'on fasse ce spectacle. Il s'est passé une chose étrange : elle est venue aux lectures. Et comme il s'agissait de sa maladie et de ses problèmes personnels elle n'a pas supporté de l'entendre dit par les acteurs. J'ai aussi connu ça avec Duras et Sarraute.

J'ai toujours été proche de la maladie mentale. J'ai l'obsession de mêler la vie et la mort, de parler de la mort et donc de l'inconscient. L'inconscient, comme le dit Jung, est certainement le monde des morts depuis la création de l'humanité. C'est énormément de monde qui nous habite et plus ou moins nous téléguide, nous télécharge. Tout se recoupe. Quand on lit une œuvre il y a aussi cette continuité très étrange. Il y a des thèmes récurrents : il y a du crime, de la folie, de l'incompréhension. J'aime travailler sur les choses pas claires, irrationnelles, auxquelles on ne peut pas donner d'explications logiques.

Il y a des rencontres avec des acteurs. Quand on lit une œuvre on pense à certains acteurs. Il y a des pièces que j'ai montées parce qu'il y avait un groupe d'acteurs qui pouvaient se retrouver dans la distribution, avec lesquels je savais que je pouvais faire correctement ce travail. Il existe des permanences, des constantes : les thèmes, les interprètes. Avec les scénographes ça a fonctionné en séries. C'est après coup que je m'aperçois que tout ça a tourné autour de la mort et de la maladie mentale, de la folie. Je ne l'ai pas décidé. Quand j'ai lu *4.48 Psychose*, je n'ai pas pensé à Emma Santos. Plus tard, quand je l'ai relu, j'ai été frappé des similitudes. On ne peut clarifier les choses que par une analyse a posteriori. Pendant qu'on fait on ne sait pas ce qu'on fait. On se jette aveuglément dans le trouble et on regarde ce qui se passe.

**C.D.** : *Criminel* de Leslie Kaplan a aussi été un travail sur la folie.

**C.R.** : C'est Duras qui m'a parlé de Leslie Kaplan. Cette maison de folie qui s'appelle Laborde était une des premières maisons antipsychiatriques, mais qui est retombée dans les méthodes classiques. J'ai suivi un mouvement de l'antipsychiatrie à travers certains auteurs. Il s'agissait de réfléchir à une

autre manière de traiter la maladie.

**V.B.** : Vous avez parlé du théâtre comme un lieu dédié au silence, comme temple. On peut faire le rapprochement avec l'ascèse du comédien dans son travail : le fait de devoir se libérer de soi-même, parler pour faire apparaître quelque chose qui est soi-même mais qui n'est pas visible au préalable, qui peut parler à tous.

**C.R.** : Temple signifie vide.

**V.B.** : Y a-t-il un manque que le théâtre doit combler dans la société contemporaine et lequel ?

**C.R.** : Je me suis battu contre la permanence des théâtres à l'italienne. C'était l'époque où on jouait dans les garages : n'être plus dans l'architecture du théâtre, n'être pas dans un lieu de théâtre, destiné à l'origine au théâtre, qui est construit pour. La "ménagerie de verre" est un endroit formidable. La salle du bas est un ancien garage, c'est bas de plafond, c'est un lieu bizarre, qui n'a en principe aucun charme. Il y a quelque chose dans ses proportions qui fait que c'est un lieu magique. Je suis parti en guerre d'une part contre l'architecture conventionnelle, traditionnelle et majoritaire et en même temps contre les grandes institutions. Je trouvais intéressant qu'on nous ouvre d'autres lieux que les théâtres. Je proposais qu'on désaffecte des friches. Ce sont des lieux privilégiés qui peuvent être très beaux en eux-mêmes et puis où on est complètement libre de créer ce qu'on veut. On n'est pas contraint par une architecture théâtrale, par une disposition imposée du public, avec des étages, des places de côté, des choses aberrantes par rapport à la notion d'image qu'on peut avoir aujourd'hui. Cette revendication, c'était après mai 68. C'était l'époque où on avait envie de casser le rapport spectacle/spectateur.

Quand on a monté *L'Amante Anglaise*, on a complètement cassé la salle Gémier à Chaillot. J'ai pu le faire parce que j'avais comme décorateur Jacques ? qui était le patron de la scénographie à Chaillot. Il avait les mains libres pour faire ce qu'il voulait. On a supprimé le balcon, on a cassé les fauteuils de l'orchestre, on les a mis en hémicycle. Ils ont installé un diaphragme. On a mis une petite estrade dans la salle. Je peux dire maintenant que les acteurs se trouvent dans la salle. On fait en sorte que ce ne soit plus un théâtre, que les repères du théâtre ne soient plus visibles. J'ai été élève chez Dullin, dans le Théâtre Sarah Bernhardt (le théâtre de la Ville) qui a été débaptisé par les Allemands quand ils ont envahi Paris. Ce théâtre était conventionnel, il y avait trois étages, un poulailler, des loges de côté. C'était un théâtre parfait où Dullin a fini par se ruiner. Ça a été repris par son administrateur qui était un acteur exécrationnel. Il a pris la place de Dullin qui était couvert de dettes et malade. Il a fondé le fameux festival de Paris. Et en même temps il a fait

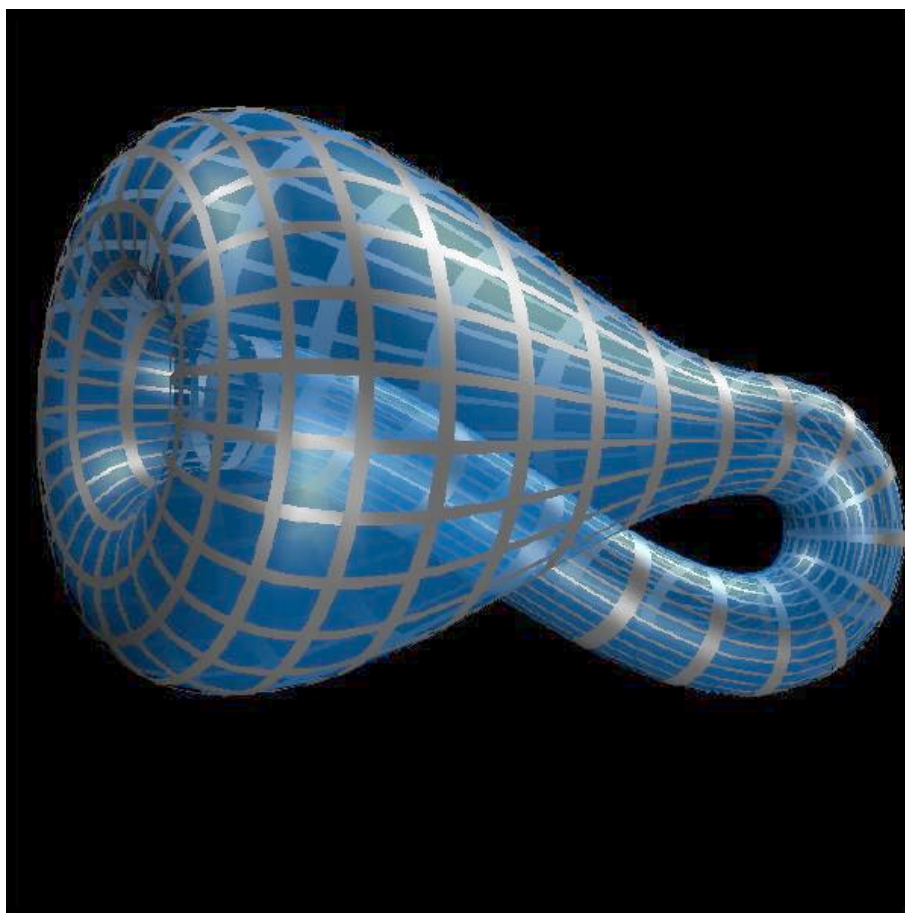
cette chose importante qui a donné le théâtre de Nation, qui a permis aux parisiens de voir autre chose que les productions de metteurs en scène de l'époque. Il a ouvert les frontières.

Le grand maître de tout ça c'est le hasard. J'ai eu de la chance. Tout a été à peu près dû au hasard : la rencontre avec les textes, les auteurs, les acteurs. Il y a parfois des décisions, des désirs qui sont exaucés mais la plupart du temps les choses arrivent par hasard. Tout cela est très chaotique. Il ne faut pas trop chercher d'explications logiques et rationnelles.



## A.3 Bouteille de Klein

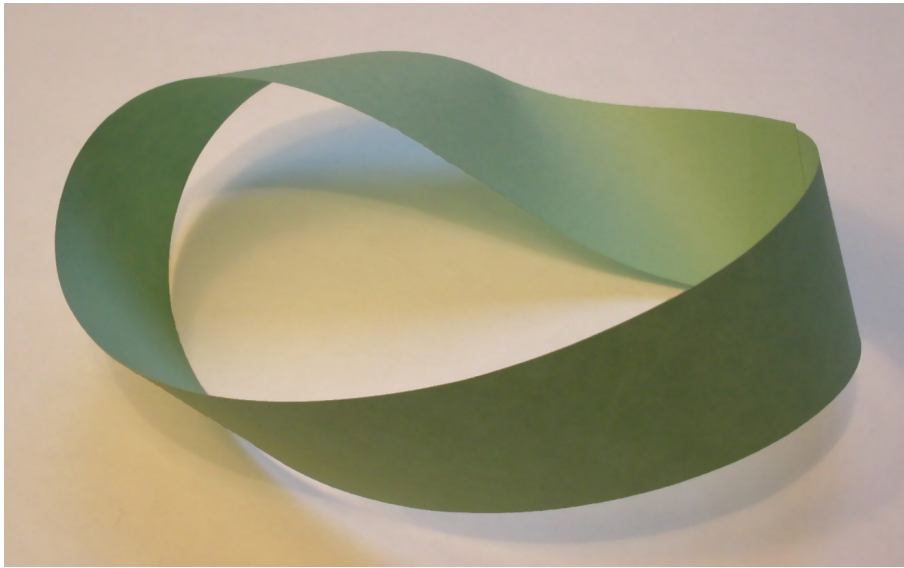
En mathématiques, la bouteille de Klein<sup>1</sup> est une surface fermée, sans bord et non orientable, c'est-à-dire une surface pour laquelle il n'est pas possible de définir un "intérieur" et un "extérieur". La bouteille de Klein a été décrite pour la première fois en 1882 par le mathématicien allemand Felix Klein.



Elle est étroitement liée au ruban de Möbius.

---

1. In web, source : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Bouteille\\_de\\_Klein](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bouteille_de_Klein), dernière consultation le 4 avril 2010.

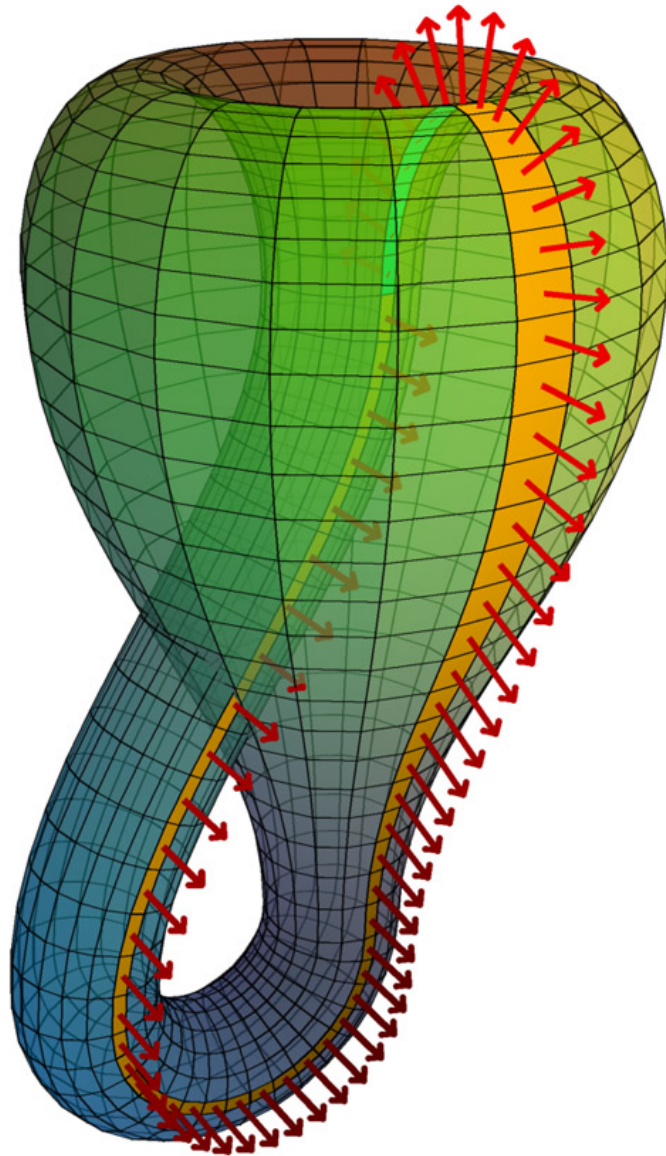


C'est un des exemples les plus simples de variété abstraite, car c'est une surface qui ne peut être représentée convenablement dans l'espace à trois dimensions. Mathématiquement, on dit qu'elle possède une immersion de classe dans l'espace de dimension trois, mais n'y possède pas de plongement continu.

Il est possible de comprendre la structure de la bouteille de Klein à partir de la représentation fournie dans cet article, et au prix d'un effort intellectuel moins important que ce que l'on pourrait croire.

Imaginons un individu vivant dans un monde plat, à 2 dimensions. On essaye alors d'expliquer à l'individu ce qu'est un nœud. Pour cela, on lui dessine un nœud sur le plan : il ne voit qu'une courbe qui s'auto-intersecte. On lui explique alors que ce ne sont pas des points d'intersections qu'il voit, mais que la courbe passe "dessus" et "dessous". Notre individu est interloqué : vivant dans un monde plat, il ne comprend pas ce qu'est le dessus ni ce qu'est le dessous. Il lui manque une dimension (le haut et le bas) pour pouvoir visualiser le nœud.

Nous rencontrons le même problème lorsque nous essayons de visualiser la bouteille de Klein, puisque nous voyons une surface qui s'auto-intersecte. Néanmoins, si nous raisonnons avec une quatrième dimension, il suffit d'imaginer qu'à cet endroit, la bouteille passe "dessus" et "dessous" au sens de cette quatrième dimension, et donc ne s'auto-intersecte pas.



On peut en quelque sorte considérer que la bouteille de Klein est une surface qui fait un "nœud". En tant que surface (objet à 2 dimensions), il lui faut 4 dimensions pour faire un nœud, de même que pour une courbe (objet à une dimension) il faut 3 dimensions pour faire un nœud.

# Annexe B

## DVD d'annexes

### B.1 Plan du DVD d'annexes

#### B.1.1 Dossier Articles cités difficiles à trouver

- . Bruno Tackels, *Pasolini par Stanislas Nordey*, in web : <http://www.mouvement.net>, dernière consultation le 5 mars 2010.
- . Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », in *Revue d'art dramatique*, Tome XXII, Slatkins reprints, Genève, 1971.
- . Alain Veinstein (Émission animée par), « Claude Régy, Rencontre en Avignon, le 13 juillet 2002. Extraits », in DVD-ROM *Le Théâtre de Claude Régy*, ARIAS / CNRS Éditions, 2008.
- . Claude Régy, Daniel Jeanneteau « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. Rencontre avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau au Centre culturel suisse, lundi 17 février 1997 », in DVD-ROM *Le Théâtre de Claude Régy*, ARIAS / CNRS Éditions, 2008.
- . Dossier pédagogique d'*Incendies* de Wajdi Mouawad, mise en scène de Stanislas Nordey. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de Paris en partenariat avec le Théâtre National de la Colline., n° 58 octobre 2008.

#### B.1.2 Dossier Photos et extraits de spectacles

- . Spectacle *Das System*, mise en scène de Stanislas Nordey. L'Extrait vidéo étudié ainsi que des photos et un fichier pdf regroupant les photos dans l'ordre chronologique sont mis à disposition.
- . Spectacle *Incendies*, mise en scène de Stanislas Nordey. Deux dossiers distincts contenant chacun des photos des deux extraits étudiés sont disponibles. Pour *L'Homme qui joue* un fichier pdf contenant les photos des poses de la chorégraphie ordonnées chronologiquement est disponible. Les deux extrait

vidéos sont aussi disponibles ainsi qu'une photo de la scénographie du spectacle.

- . Spectacle *Ode maritime*, mise en scène de Claude Régy. Des photos du spectacle du photographe Mario Del Curto sont mises à disposition.
- . Spectacle *Comme un chant de David*, mise en scène de Claude Régy. Vous trouverez quatre extraits vidéos de la comédienne Valérie Dréville tirés du documentaire *Claude Régy, la brûlure du monde* d'Alexandre Barry.
- . Spectacle *La Mort de Tintagiles*, mise en scène de Claude Régy. Ces photos tirés de l'ouvrage *Claude Régy*, ouvrage collectif réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Collection Les voies de la création théâtrale 23, Collection Arts du spectacle, CNRS éditions, Paris, 2008.

# Bibliographie

- ADOLPHE, Jean-Marc et Bruno TACKELS. *Le Théâtre n'est pas un monde à part. Entretien avec Valérie Lang et Stanislas Nordey*. <http://www.mouvement.net>. Dernière consultation le 31 mars 2010.
- APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*. Éd. par Marie-Louise BABLET-HAHN. T. 2. Lausanne : L'âge d'homme, 1986.
- *Oeuvres complètes*. Éd. par Marie-Louise BABLET-HAHN. T. 3. Lausanne : L'âge d'homme, 1988.
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double ; suivi de Le Théâtre de Séraphin*. Collection Folio Essais 14. Paris : Gallimard, 2008.
- BABLET, Denis (réunis et présentés par). *Le Théâtre de la mort : Tadeusz Kantor*. Lausanne : Éditions L'Age d'homme, 1977.
- BANU, Georges. « Traverser ensemble une poésie. Sur le travail de Stanislas Nordey. Entretien avec Valérie Lang. » Dans : *Les répétitions*. Alternatives théâtrales 52-53-54. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 1996, p. 118–119.
- BANU, Georges (Débat animé par). « Travailler avec Claude Régy ». Dans : *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*. Alternatives théâtrales 43. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 1993, p. 5–10.
- BARRY, Alexandre. *La Brûlure du monde*. Local Films. Documentaire. 2005.
- BATAILLE, Georges. *L'Épérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.
- BRAYER, Vincent et Claire DEUTSCH. *Entretien à Strasbourg le 24 janvier 2010*. Annexes du mémoire de Vincent Brayer. Entretien. 2010.
- BROOK, Peter. *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*. Collection Points 465 Essais. Paris : Éditions du Seuil, 2003.
- *Points de suspension*. Collection Points 519 Essais. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- CIRET, Yan. « Choeur is queer ». Dans : *Choralités*. Alternatives théâtrales 76-77. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 2003, p. 77–83.
- COMBES-LAFITTE, Camille, Matthieu HAUMESSER et Nicolas PUYUELO. *Philosophie du théâtre*. Collection Textes clés. Paris : J. Vrin, 2008.
- CORONEL, Elizabeth et Arnaud DE MEZAMAT. *Claude Régy, le passeur*. Documentaire. 1997.

- CRAIG, Edward Gordon. *De l'Art du Théâtre*. Avec une introd. par Georges Banu et BORIE Monique. Avec un postf. par Peter Brook et PARRY Natasha. Collection Penser le théâtre. Belfort : Éditions Circé, 2004.
- DAWKINS, Richard. *Pour en finir avec Dieu*. Paris : R. Laffont, 2008.
- DEBROUX, Bernard et Christophe TRIAU. « Le Metteur en scène comme accompagnateur. Entretien avec Stanislas Nordey. » Dans : *Créer et transmettre. Alternatives théâtrales 98*. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 2008, p. 26–31.
- DESJARDINS, Arnaud. *Zen et Vedanta : commentaire du Sin-sin-ming / Arnaud Desjardins*. Collection Les petits livres de la sagesse. Paris : La Table Ronde, 1995.
- DI FONZO BO, Martial. « Pas seulement acteur ». Dans : *Le Rôle de l'acteur. Outrescène 3*. Strasbourg : Théâtre National de Strasbourg, 2004, p. 125–130.
- FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. T. 1, L'Espace du texte*. Carnières (Morlanwelz) : Éditions Lansman, 1997.
- *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. T. 2, Le Corps en scène*. Carnières (Morlanwelz) : Éditions Lansman, 1998.
- *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. T. 3, Voix de femme*. Montréal : Québec Amérique, 2007.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Collection Pluriel Philosophie. Paris : Hachette Littératures, 2008.
- GUÉNOUN, Denis. *Lettre au directeur du théâtre*. Le-Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré, 1996.
- *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Circé/poche 21. Belfort : Circé, 1998.
- HERRIGEL, E. *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Collection L'être et l'esprit. Paris : Dervy, 2008.
- INNES, Christopher. *Holy theatre : ritual and the avant garde*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- JEANNETEAU, Daniel et Claude RÉGY. « Les Mouvements de la création scénographique via Adolphe Appia, le précurseur. Rencontre avec Claude Régy et Daniel Jeanneteau au Centre culturel suisse, lundi 17 février 1997. » Dans : *DVD-ROM : Le Théâtre de Claude Régy*. ARIAS / CNRS Éditions, 2008.
- KANE, Sarah. *4.48 Psychose*. Paris : L'Arche, 2003.
- LAROZE, Franck (dir). *Passions civiles, Stanislas Nordey, Valérie Lang, entretiens avec Yan Ciret et Franck Laroze*. Grenouilleux : Éditions La passe du vent, 2000.
- MAETERLINCK, Maurice. *La Mort de Tintagiles*. Avec un postf. par Claude RÉGY. Collection Répliques Actes Sud. Arles : Actes Sud, 1997.

- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (réunis et présentés par). *Claude Régy*. Collection Les voies de la création théâtrale 23. Paris : CNRS Éditions, 2008.
- MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Paris : L'Arche, 2003.
- NORDEY, Stanislas. *Das System*. Captation au TNB. D'après des textes de Falk Richter. 2008.
- *Incendies*. Captation au TNB. D'après un texte de Wajdi Mouawad. 2008.
- « La Cape d'invisibilité ». Dans : *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? Out-scène* 6. Strasbourg : Théâtre National de Strasbourg, 2005.
- *Pièces démontées n° 55 : Incendies de Wajdi Mouawad dans une mise en scène de Stanislas Nordey*. <http://crdp.ac-paris.fr>. Dernière consultation le 31 mars 2010. Dossier présent dans notre DVD d'annexes. 2008.
- OIDA, Yoshi. *L'Acteur invisible*. Collection le temps du théâtre. Arles : Actes sud, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales, 1987.
- PERRIER, Jean-Louis. *À Rebours. Entretien avec Stanislas Nordey*. <http://www.mouvement.net/ressources-204077-a-rebours>. Dernière consultation le 31 mars 2010.
- QUILLARD, Pierre. *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*. T. XXII. Genève : Slatkine reprints, 1971, p. 180–183.
- RÉGY, Claude. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2007.
- *Espaces perdus*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2004.
- *L'Ordre des morts*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 1999.
- *L'État d'incertitude*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2002.
- RICHTER, Falk. *Hôtel Palestine. Electronic City. Sous la glace. Le Système*. Arles : Actes Sud, 2008.
- SAADA, Serge (Séance animée par). « Accompagner Claude Régy ». Dans : *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*. Alternatives théâtrales 43. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 1993, p. 11–22.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Collection Folio/Essais 76. Paris : Gallimard, 2006.
- TACKELS, Bruno. *Pasolini par Stanislas Nordey*. <http://www.mouvement.net>. Dernière consultation le 31 mars 2010, texte disponible dans le DVD d'annexes.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre (Séance animée par). « Interroger Claude Régy ». Dans : *Claude Régy, metteur en scène déraisonnable*. Alternatives théâtrales 43. Bruxelles : Académie expérimentale des Théâtres, 1993, p. 23–34.
- TSEU, Lao. *Tao Te King ou le livre de la voie et de la vertu*. Avec un postf. par Catherine DESPEUX. Collection Texte intégral. Paris : Éditions Mille et une nuits, 1996.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre : the human seriousness of play*. Collection Performance studies series 1. New York : PAJ publications, 1982.



VEINSTEIN, Alain (Émission animée par). « Claude Régy, Rencontre en Avignon, le 13 juillet 2002. Extraits. » Dans : *DVD-ROM : Le Théâtre de Claude Régy*. ARIAS / CNRS Éditions, 2008.

ZEAMI. *La Tradition secrète du nô ; suivi de Une journée de nô*. Collection Connaissance de l'Orient 3. Paris : Gallimard : UNESCO, 1985.