

## *Homme sans but et Comme un chant de David* de Claude Régy, faire entendre la théâtralité de l'écriture

Élise Van Haesebroeck  
Université Toulouse II  
elisevh@hotmail.com



Synergies France n° 8 - 2011 pp. 55-62

**Résumé :** À partir de l'analyse de *Comme un chant de David* (2005) et de *Homme sans but* (2007), nous montrerons que Claude Régy utilise un mode de transposition scriptocentrique afin de faire de la forme même de l'écriture l'espace où l'on joue. Pour cela, il modèle le matériau des mots afin de souligner des structures formelles qui échappent au réalisme de la langue, en ce qu'elles sont fondées non plus sur la signification possible du discours voire sur l'imitation d'un schéma conversationnel mais sur un rythme et une prosodie. Cependant, il ne se cantonne pas à mettre en scène la théâtralité de l'écriture ; il réinvente également la théâtralité de la voix selon un mode de transposition que nous qualifierons de phonocentrique - marquant ainsi l'opposition entre la voix et le discours, entre la phonè et le logos. C. Régy utilise la théâtralité de la voix et de la forme de l'écriture afin de mettre en scène une lecture du monde qui lui est propre et qui repose sur la déconstruction patiente des discours traditionnels : valorisation de l'obscurité, du silence, de la lenteur et résistance à la pure visibilité, au logocentrisme et à l'intelligibilité immédiate.

**Mots-clés :** Claude Régy ; théâtralité de la voix ; théâtralité de l'écriture ; phonocentrisme ; scriptocentrisme

**Abstract:** Thanks to the analysis of *Comme un chant de David* (2005) and *Homme sans but* (2007), we shall study how Claude Régy uses a scriptocentric transposition model so as to convert the form of writing into the playing space. Indeed, he transforms the material of the words in order to emphasize the formal structures which do not belong to the realism of language because they rely neither on the possible meaning of speech nor on the reproduction of a conversational scheme but on rhythm and prosody. Nevertheless C. Régy does not confine himself to staging the theatricality of writing; he also reinvents the voice's theatricality according to a transposition model that we shall call phonocentric, thus evidencing the opposition between voice and speech, between phone and logos. C. Régy uses the theatricality of voice and writing in order to exhibit a vision of the world which belongs to him and which relies on the patient deconstruction of traditional models: enhancing the value of darkness, silence, slow motion and the resistance to pure visibility, logocentrism and instantaneous intelligibility.

**Keywords:** Claude Régy; voice's theatricality; writing's theatricality; phonocentrism; scriptocentrism

Dans *Comme un chant de David* - créé en 2005 au Théâtre National de Bretagne à partir de quatorze psaumes de David traduits par Henri Meschonnic - et dans *Homme sans but* - pièce écrite par Arne Lygre en 2005 et mise en scène par C. Régy en 2007 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe - Claude Régy utilise un mode de transposition *scriptocentrique* afin de faire dialoguer la forme même de l'écriture avec la scène. Nous introduisons le modèle *scriptocentrique* en référence à une analyse de Roland Barthes selon laquelle, dans certaines créations contemporaines, l'écriture scénique est du côté non plus du lisible mais du « *scriptible*<sup>1</sup> ». On retrouve cette même idée dans la pensée de Yannick Butel qui observe que C. Régy ne refuse pas « *une tradition scripturaire aliénant la scène au texte ou faisant de la représentation une expansion du texte* » (Butel, 2000 : 35). Parler d'un mode de transposition *scriptocentrique* implique de lever définitivement l'hypothèse *logocentrique* d'une représentation théâtrale qui ne serait que l'achèvement du sens - ou, plus précisément, d'un sens - porté par le texte. Dans le théâtre de C. Régy, si le texte demeure la structure profonde de la création, les écritures scéniques transposent également la forme de l'écriture. La matérialité de l'écriture dessine l'espace scénique des créations. C'est précisément ce qu'affirme C. Régy lorsqu'il dit que « *c'est en travaillant, très empiriquement, très concrètement, avec les acteurs, que cette idée m'est venue de rester dans le potentiel de l'écriture, d'en faire l'espace où on joue* » (Régy, 2002 : 73). Dans un premier temps, nous montrerons que C. Régy invite le spectateur à recomposer du sens à partir de la théâtralité contenue dans l'écriture des *Psaumes*. Dans un second temps, nous étudierons comment, dans *Comme un chant de David*, le metteur en scène ouvre le sens du texte en réinventant la théâtralité de la voix, bâtissant ainsi cette « *métaphysique de la parole* » chère à Artaud. Dans un dernier temps, nous verrons comment, dans *Homme sans but*, la théâtralité de l'écriture est un espace de dialogie entre le texte et la scène.



*Comme un chant de David*, mis en scène par C. Régy, Théâtre National de Bretagne, 2005

### 1- Du texte à la scène : le modèle *scriptocentrique*

*Comme un chant de David* ouvre le sens du texte et les perceptions des spectateurs. De fait, le sens n'est pas imposé par les mots mais, au contraire, il est démultiplié. Perturber les sens du spectateur et lui proposer de nouvelles façons de voir le texte et d'entendre les images l'amènent à percevoir un sens différent du sens figé par le caractère religieux des *Psaumes*. Afin de démultiplier le sens porté par le texte, C. Régy fait entendre la langue sous sa forme incantatoire. Dans *Comme un chant de David*, il donne à entendre le poème contenu dans les *Psaumes*. La poésie devient un autre réel possible et participe de la dimension subversive de ce théâtre. En effet, elle agit comme un dispositif de production de subjectivité dans le champ de la politique qui ne veut que raison, maîtrise et ordre. Elle met le spectateur en contact avec le réel. La poésie est un contremodèle aux modèles dominants, et, plus précisément, à celui imposé par la publicité qui produit des clichés, c'est-à-dire des excitations visuelles qui vont déclencher un comportement conforme chez le spectateur. La poésie, au contraire, offre un accès vers de nouvelles associations sensori-motrices et de nouvelles perceptions qui, au lieu de déclencher des comportements prévisibles, vont ébranler l'individu dans le fond de son âme. L'usage de

la poésie sur un plateau participe donc de la dimension politique du théâtre, un théâtre qui est, selon Serge Rezvani, le « *dernier refuge de l'imprévisible poétique* ». Pour le poète, un théâtre qui ferait entendre la poésie, « *théâtre de parole et d'interrogation, théâtre du passage de la Nuit la Nuit* », est un contremodèle aux formes qui utilisent les médias électroniques, « *ces formes de brouillage qui tendent de plus en plus à imposer les images de la désimagination* ». S. Rezvani définit le théâtre comme le dernier lieu où les poètes expriment l'incompréhensible et l'"indicible", où « *ils se taisent par les mots forts du silence, ceux qui ne disent ni n'expliquent mais parlent en langue. La musique, la peinture. L'informe du rêve. Et surtout le théâtre : ce rêve ensemble ! Eux parlent en langue et non en mots courants.* » (Rezvani, 2000 : 9-10). La poésie telle qu'il la conçoit ne répond pas au besoin de réponse de l'individu, besoin qui s'est, selon lui, toujours exprimé dans la rue. Elle s'adresse, au contraire, à « *l'homme intime* ». Un théâtre qui fait entendre le poème n'est donc pas un théâtre familial. Au contraire, c'est un théâtre qui prend en compte le savoir humain dans sa globalité, un théâtre de l'universel ou, selon S. Rezvani, « *un véritable théâtre aristotélécien* » (Rezvani, 2000 : 50).

Dans *Comme un chant de David*, les *Psaumes* résonnent comme un poème, conformément au projet du traducteur, Henri Meschonnic, qui écrit dans le dossier de présentation de la pièce : « *on va lire en français les poèmes de ce recueil fameux. On va les lire comme des poèmes. Parce que les traduire a été avant tout un problème poétique.* » (Meschonnic, 2005 : 3). H. Meschonnic adopte des principes de traduction tout à fait particuliers et le découpage qu'il effectue à l'intérieur des mots rend difficile la circulation du sens figé et religieux des *Psaumes*. Par exemple, il respecte le jeu des accents disjonctifs et conjonctifs en hébreux, ce qui sépare ou unifie certains groupes de mots de façon inhabituelle. Il porte également une grande attention aux sonorités, aux allitérations et aux répétitions de mots mais aussi de radicaux. C'est donc déjà une musique qui est écrite et qui oblige à un phrasé distinct du phrasé naturaliste. En rendant difficile la circulation du sens figé et religieux des *Psaumes*, C. Régy invite chaque spectateur à recomposer un sens différent de ce sens figé, un sens créé non pas par les phrases - celui-là étant par ailleurs entendu - mais par les sons. C'est précisément ce sens-là qu'il souhaite faire circuler. Par son travail sur le langage, la diction et les sons, il recherche lui aussi la dimension métaphysique de la poésie parce que, selon lui, « *la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique et c'est même [...] sa portée métaphysique, son degré d'efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix* » (Artaud, 1964 : 66). C. Régy se détache ainsi du langage articulé pour aller vers la poésie et le langage physique. Ce faisant, il agit sur les sens parce que, selon lui, « *ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret [...] n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé* » (Régy, 2005 : 7). Pour exprimer la dimension métaphysique des *Psaumes*, C. Régy fait entendre un langage sous la forme de l'Incantation et transpose ainsi sur le plateau le projet d'Artaud qui rêve à une « *métaphysique du langage articulé* » :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire

alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation. (Artaud, 1964 : 69-70)

C. Régy arrache le langage à sa seule valeur informative pour lui donner une fonction poétique et rythmique proche de celle du chant. À travers le travail sur le rythme et les sonorités des *Psaumes*, il cherche à ce que le langage atteigne le spectateur dans des zones de l'audition qui ne sont pas celles du quotidien, c'est-à-dire dans cette même région de l'être « où la musique atteint ceux qui l'écoutent » (Régy, 1999 : 92). Ce glissement vers le chant est particulièrement observable dans *Comme un chant de David* où V. Dréville surarticule et utilise des tons "atones" afin de révéler le rythme originel des *Psaumes*. Certains passages peuvent s'écouter comme des ritournelles. Par exemple, l'invocation à "Adonaï" dans le Psaume 6 résonne comme un motif territorial, motif caractéristique de la ritournelle définie par Deleuze comme « tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux » (Deleuze, Guattari, 1980 : 397) :

Adonaï non dans ta colère ne me punis pas  
 Et non dans ta fureur ne me châtie pas  
 Pitié pour moi Adonaï car je suis écrasé moi guéris-moi Adonaï  
 Car mes os sont terrifiés  
 Et mon âme est terrifiée infiniment  
 Et toi Adonaï jusqu'à quand  
 Retourne Adonaï délivre mon âme  
 Sauve-moi à cause de ta bonté (Meschonnic, 2001 : 60)

C. Régy entretient avec les signes de la théâtralité un étrange rapport, rapport qui induit à ouvrir au maximum le sens avec des moyens minimaux en apparence. Ainsi, dans *Comme un chant de David*, les images ne sont plus visuelles. Si la seule image visuelle est celle de V. Dréville dans l'espace, une multitude d'autres images sont néanmoins convoquées dans l'imaginaire des spectateurs par la force de l'écriture, de ses structures et de ses sonorités. Il n'y a plus de spectacle. Désormais, c'est l'écriture qui fait voir. Le mode de transposition *scriptocentrique* qui fait dialoguer la forme même de l'écriture avec la scène induit ici un déplacement de l'expérience sensorielle vers un décodage de signes et une saisie du sens au cœur du sensible. L'écriture des *Psaumes* ne produit pas tant du lisible qu'elle n'invite à la production d'une réécriture. C. Régy ouvre le sens du texte en faisant au spectateur la proposition d'envisager une écriture en train de se faire et, ainsi, de prendre part à une œuvre mentale commune. Il fait entendre la théâtralité de l'écriture en travaillant de manière approfondie le rythme et les sonorités des *Psaumes*. La syntaxe bousculée du texte ainsi que l'articulation extrêmement lente de la comédienne et sa façon inhabituelle d'associer les mots empêchent le spectateur d'établir les connections qui amèneraient habituellement à un sens tout fait. Le signifiant perd ainsi son signifié unique pour retrouver un signifié mobile et illimité. Lorsque ce procédé est poussé à l'extrême, le spectateur ne perçoit plus ni mot ni phrase. Ces unités se dissolvent au profit de sons morcelés. Ce qui est énoncé se dépouille de ses caractéristiques proprement linguistiques et utilitaires. Par conséquent, le langage qui parvient au spectateur diffère du langage quotidien. La dimension poétique de la création convie le spectateur à une écoute centrée sur la saisie d'un rythme plutôt que sur la compréhension d'un échange dialogué. Le spectateur est invité non pas à comprendre les énoncés du texte mais à se laisser toucher par le surgissement du poème.

Dans la création de C. Régy, la théâtralité de l'écriture substitue donc au surgissement du sens commun et figé des *Psaumes* un autre surgissement qui est, lui, de l'ordre de l'irrationnel et de l'aléatoire. À la fois se rendre disponible à ce surgissement particulier et n'en attendre rien de précis, telle est l'exigence du théâtre de C. Régy.

C. Régy utilise le mode de transposition *scriptocentrique* afin de mettre en scène la théâtralité contenue dans l'écriture. Pour cela, il modèle le matériau des mots afin de « *souligner des structures formelles qui échappent au réalisme de la langue, en ce qu'elles sont fondées non plus sur la signification possible du discours voire sur l'imitation d'un schéma conversationnel mais sur un rythme, une prosodie<sup>2</sup>* ». Cependant, il ne se cantonne pas à mettre en scène la théâtralité de l'écriture ; il réinvente également la théâtralité de la voix selon un mode de transposition que nous qualifierons de *phonocentrique* - marquant ainsi l'opposition entre la voix et le discours, entre la *phonè* et le *logos*.

## 2- Réinventer la théâtralité de la voix, bâtir une « *métaphysique de la parole* »

H. Meschonnic parle du théâtre de C. Régy comme d'un « *théâtre de la voix* ». En effet, le metteur en scène ouvre le sens des textes en essayant de donner à entendre l'illimité de la voix. Dans *Comme un chant de David*, il met en scène la théâtralité de la voix de la comédienne, réalisant une part du rêve d'Artaud dans lequel le théâtre

abandonne les utilisations occidentales de la parole, fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons. [...] Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers.<sup>3</sup>

Ainsi, la voix de V. Dréville peut résonner comme une voix d'enfant ou comme une voix de fou. La comédienne accomplit un travail sur les sons et fait ainsi entendre la dimension métaphysique et poétique des *Psaumes*. L'élaboration d'une métaphysique de la parole passe par la recherche de l'origine organique des sons. En effet, le travail d'incarnation de la parole accompli par V. Dréville consiste à faire entendre d'où viennent les mots, d'où ils naissent dans le corps. Sa parole sollicite le spectateur non pas sur le mode de l'intelligible mais bien sur celui du sensible puisque l'effet recherché est l'ébranlement physique du spectateur, un ébranlement de la même nature que celui qui peut être provoqué par la musique. V. Dréville est proche de l'Acteur décrit par Wallace Stevens, un acteur qui est « *[u]n métaphysicien dans l'obscurité qui fait résonner / Un instrument, fait résonner une corde métallique / qui rend / Des sons qui traversent des exactitudes fulgurantes, qui / Contiennent entièrement l'esprit, en dessous desquels il / ne peut descendre, / Au-delà desquels il n'y a aucune volonté de monter* » (W. Stevens in Régy, 1998 : 127).

Par ailleurs, V. Dréville respecte les accents disjonctifs et conjonctifs présents dans la traduction de H. Meschonnic. Cela induit un souffle particulier ainsi que des associations de sons inhabituelles. Elle respecte également les blocs de mots indiqués dans la typographie : alinéas, versets, lignes sautées ou déportées. Le blanc dans la page est une autre manière d'écrire. La comédienne bouscule le langage afin de faire passer ces interruptions, tout en faisant ressentir le continuum de cette matière vivante qu'elle essaie de dégager et de transmettre dans la salle et au-delà des murs du théâtre. Grâce à un travail de surarticulation, elle privilégie les rythmes et les sons et permet ainsi

au spectateur de recomposer un sens en dehors du sens figé des *Psaumes*. Le fait de devoir recomposer mentalement chaque mot à partir des sons et des syllabes alimente l'imaginaire du spectateur qui, avant d'arriver aux mots de la langue française, doit passer par des associations de sons ou de mots qu'il n'avait jamais faites auparavant. V. Dréville fait résonner des sons dans le corps des spectateurs et en cela sa parole peut être rapprochée du chant des Eskimos Inuits qui, selon la description qu'en fait Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée*, « font résonner leurs cris dans la bouche ouverte d'un partenaire » (Nancy, 2004 : 77). Comme un chant de David n'est plus de l'ordre de la représentation, c'est un chant qui n'est pourtant ni chanté ni mis en musique. Comme sur la scène du Théâtre du Radeau, on est proche ici du *sprechgesang*. Par ailleurs, grâce au dispositif quadrifrontal créé par Salladhyn Khatyr, la comédienne délivre le poème au plus près des spectateurs qui sont face à elle. Le choix de casser la frontalité et de travailler avec quatre groupes de gradins induit un autre rapport entre le texte et le public. Jamais personne ne voit la même image. Cela oblige la comédienne à être à peu près tout le temps en mouvement afin de répartir sa présence sur les quatre côtés. Comme la syntaxe du texte, la syntaxe du théâtre et du spectacle est, elle aussi, cassée. Chaque spectateur est traversé par des champs de forces qui le dépassent absolument et dont il ne sait rien, des choses mortes et non avenues. De plus, le dispositif quadrifrontal fait que la scène n'est pas à la lisière d'un autre monde mais bien le centre du théâtre. On ne peut plus y plaquer un monde imaginaire qui serait celui d'une scène en particulier. Ce sont tous les imaginaires des spectateurs qui convergent vers le centre de l'espace, qui se rejoignent dans le jeu de la comédienne. L'image frontale devenant irréalisable, une autre image se forme.

Dans *Homme sans but*, C. Régy utilise à nouveau les modes de transposition scriptocentrique et phonocentrique et le plateau devient un véritable espace de dialogisme entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique.

### 3- La théâtralité de l'écriture comme espace de dialogue entre le texte et la scène

Dans la mise en scène de C. Régy, le sens du texte ainsi que sa dimension subversive parviennent au spectateur. Ceci s'explique par la clarté et l'intelligence de la fable d'A. Lygre ainsi que par la dialogie entre le texte et la mise en scène de C. Régy. Si, dans *Comme un chant de David*, il y avait correspondance entre le texte et la mise en scène, dans *Homme sans but* nous observons une véritable confrontation entre l'écriture et la mise en scène. Cette dialogie est construite à partir de la théâtralité de l'écriture. En effet, le metteur en scène joue des béances syntaxiques inventées par A. Lygre pour faire entendre non pas une langue mais comment un auteur agit sur une langue. Il bâtit ainsi une véritable partition qui souligne les amplitudes, les variations d'intensité, les vides et les pleins de l'écriture d'A. Lygre, travaillant le texte comme l'abstraction musicale d'une locution séquencée. En jouant sur les accents, la diction, le phrasé et les timbres de voix, il invente pour chaque personnage un phrasé qui lui est propre. Ce travail est particulièrement saisissant chez Jean-Quentin Châtelain qui étire les syllabes de fin et joue de son timbre de voix si particulier, trainant et magnétique. Sa parole est entre celle de l'homme ivre et le rôle du mourant. La partition vocale des comédiens est sous-tendue par la bande-son créée par Philippe Cachia. Tout au long de la création, on entend, au lointain, soit une note tenue - comme dans le dernier acte -, soit des sons enregistrés à la fois évanescents et stridents, tels que des bruits de machines industrielles - des rotatives, des presses -, de trains, de ferraille, des souffles rapides ou

des halètements. Le spectateur perçoit d'autant mieux ces partitions vocales que, entre leurs répliques, les comédiens jouent des silences dont certains peuvent durer plusieurs minutes. L'objectif de C. Régy est de faire entendre ce que M. Duras nomme « *la voix muette de l'écriture* » (*Duras in Régy, 2008*), cette part de non-écrit dans l'écrit, cette part de secret qui est révélée non pas par l'assemblage des mots mais par les rythmes, les sons et les silences. Afin de faire entendre cette voix, les comédiens ne doivent pas adopter un phrasé naturel. C. Régy fait ici à nouveau la démonstration que la théâtralité de l'écriture suffit au théâtre : « *Rien qu'un mot sur une page et il y a théâtre* » écrit S. Kane dans *4.48 Psychose*.

Par ailleurs, grâce à l'utilisation du ralenti, C. Régy introduit du décalage entre les paroles des personnages et leurs états émotionnels. En effet, quelle que soit la nature de leurs paroles - tragiques, violentes, douces - et, par là-même, de leur état émotionnel, les personnages se déplacent et effectuent chacun de leurs mouvements dans un rythme ralenti. Leurs gestes sont précis, chirurgicaux, parfois même à la limite de l'imperceptible. Le décalage entre l'état émotionnel indiqué par la parole et la nature du mouvement est une manière de transposer le simulacre des relations entre les personnages. De plus, les acteurs sont parfois dans un état de non-jeu. Cet état fait partie du vocabulaire de travail de C. Régy, vocabulaire dont il a commencé l'expérimentation dès la mise en scène de *L'Amante anglaise* de M. Duras en 1968. À l'occasion de cette création, M. Duras avait d'ailleurs affirmé que « *le jeu de l'acteur tue l'écriture* »<sup>4</sup> (*Duras in Régy, 2008*). Dans *Homme sans but*, le ralenti et l'immobilité des corps soulignent la virtualité de la réalité dans laquelle les personnages évoluent : en dehors des relations motivées par l'argent, il n'existe entre eux aucune relation de chair, de désir, aucune rencontre, aucun contact. Tout se réduit au simulacre de la parole. Le ralenti et le silence sont au service du propos d'A. Lygre puisqu'ils mettent en scène un monde virtuel vidé de toute humanité, comme vidé de sa chair. En ce sens, il y a correspondance entre l'écriture d'A. Lygre et le point de vue de C. Régy. Si A. Lygre est l'inventeur d'une poésie sans phrase, C. Régy est, quant à lui, l'inventeur d'une poésie faite de longs silences et de notes étranges émises par des voix qui ne sont pas celles du quotidien.

Grace aux modes de transposition - entre le texte et la scène - scriptocentrique et phonocentrique, C. Régy bâtit un théâtre résistant, à la limite du terrorisme. Son projet théâtral est d'inventer des formes souterraines, « *d'un ordre non clair* » (Régy, 1999 : 37) et quasi illicites. En faisant le choix de faire de la théâtralité de l'écriture et de la voix l'espace dans lequel les comédiens jouent, C. Régy s'éloigne du théâtre pour s'approcher de l'essence du recueillement.

## Bibliographie

Artaud, A., 1964. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

Butel, Y., 2000. *Essai sur la présence au théâtre*. Paris : L'Harmattan.

Deleuze, G., Guattari, F., 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit.

Meschonnic, H., 2005. Dossier de présentation de *Comme un chant de David*. Paris : Théâtre National de la Colline.

- Meschonnic, H., 2001. *Gloires, traduction des Psaumes*. Paris : Éditions Desclée De Brouwer.
- Nancy, J.-L., 2004. *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur.
- Régy, C., 2008. *Dialogue. Entretien avec A. Rykner*. Enregistrement. Toulouse : Théâtre Garonne.
- Régy, C., 2007. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Régy, C., 2005. Dossier de présentation de *Comme un chant de David*. Paris : Théâtre National de la Colline.
- Régy, C., 2002. *L'État d'incertitude*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Régy, C., 1999. *L'Ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Régy, C., 1998. *Espaces perdus*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Rezvani, S., 2000. *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*. Paris : Actes Sud Papiers.

### Ouvrages collectifs

- Mises en scène du monde. Colloque international de Rennes*. 2005. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, n° 23. 2008. Sous la direction de M.-M. Mervant-Roux. Paris : CNRS Éditions.

### Notes

- <sup>1</sup> Barthes, R. cité par Maurin, F. in *Mises en scène du monde*, p. 217-218 : « Si l'artiste de la scène, en lisant, "écrit", ce qu'il donne à "lire" par cette écriture est aussi donné à "réécrire" par les spectateurs. [...] On assiste alors à l'ouverture d'une infinité potentielle de sens, qui place "l'écriture scénique" dans un perpétuel devenir. À ce titre, elle ne serait plus du côté du lisible, mais pour reprendre la distinction de Roland Barthes, du côté du "scriptible". »
- <sup>2</sup> Naugrette, C., « Pour une métaphysique de la lenteur », in *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, n° 23, p. 126.
- <sup>3</sup> Meschonnic, H., « La force du continu », in *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, n° 23, p. 270.
- <sup>4</sup> Lors de la création de *La Vie matérielle*, Marguerite Duras a affirmé que le jeu de l'acteur tuait l'écriture.