

Comme un chant de David de Claude Régy, rendre le corps à l'état de brume

Elise Van Haesebroeck
Université Toulouse 2, France



Synergies Pays Riverains de la Baltique
n°8 - 2011 pp. 77-84

Reçu le 15-10-2010/ Accepté le 25-02-2011

Résumé : A partir de l'analyse de *Comme un chant de David* créé en 2005 par Claude Régy - metteur en scène français contemporain - à partir de quatorze psaumes de David, nous montrerons comment le metteur en scène réinterroge le rapport entre le tangible et l'intangible, questionnement qui se traduit par la mise en scène d'un corps à l'état de brume. Il réhabilite en effet le corps politique comme corps sensible et s'oppose ainsi au modèle dominant du corps rationalisé. Cette mobilité ontologique du corps se traduit par des identités mouvantes, plastiques et reconfigurables et fait jaillir de ce corps -ralenti ou immobile, mais toujours bien présent - une dimension érotique forte.

Mots-clés : Claude Régy, théâtre contemporain, indéfinition sexuelle, indétermination, érotisme

Abstract : Thanks to the analysis of *As a song of David* created in 2005 by Claude Regy - Contemporary French director - from fourteen psalms of David, we will underline how the director re-examines the relationship between the tangible and the intangible, questioning which leads to the staging of a spectral body. C. Regy restores the politic body as a sensitive body and, thus, opposes himself to the dominant model of the streamlined body. This ontological body's mobility results in changing, plastics and reconfigurable identities. A strong erotic dimension flows from this slow moving or stationary - but still alive - body.

Key words : Claude Régy, contemporary theater, sexual indefinition, indetermination, eroticism



Figure 1 : *Comme un chant de David*, mise en scène par Claude Régy. Théâtre de La Colline, Paris, décembre 2005. © Pascal Victor/ArtComArt.

Claude Régy fait ses débuts en 1952 avec la mise en scène de *Dona Rosita* de Garcia Lorca. Très rapidement, il s'éloigne à la fois du réalisme, du naturalisme psychologique et du théâtre dit *politique* - sous-entendu ouvertement politique et militant. Aux antipodes du divertissement, il choisit de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation. Découvreur d'écritures contemporaines françaises et étrangères¹,

C. Régy est le premier à avoir mis en scène des œuvres de Marguerite Duras (*Les Viaducs de la Seine-et-Oise* en 1963, *L'Amante anglaise* en 1968, *L'Eden Cinéma* en 1977 et *Le Navire-Night* en 1979) mais aussi de Nathalie Sarraute (*Isma* en 1973, *C'est beau* en 1975 et *Elle est là* en 1980). Il a également mis en scène *Ivanov* d'Anton Tchekhov (1985) et *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (1990) à la Comédie Française et monté des opéras comme *Passaggio* de Luciano Berio (1985), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1990) et *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991). Il a mis en scène *Paroles du Sage* à partir de *L'Ecclésiaste* retraduit de la Bible par le linguiste et poète Henri Meschonnic (1995), *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (1997), *Holocauste* du poète américain Charles Reznikoff (1999), *Quelqu'un va venir* du Norvégien Jon Fosse (2000), *Des Couteaux dans les poules* du jeune Ecossais David Harrower (2000), *Melancholia-théâtre* à partir du roman de Jon Fosse *Melancholia I* (2001), *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2002), *Variations sur la mort* de Jon Fosse (2003), *Comme un chant de David* (2005), *Homme sans but* de Arne Lygre (2007), *Ode maritime* de Fernando Pessoa (2010) et *Brume de Dieu* de Tarjei Vesaas (2011).

L'androgynie est en nous. Les hommes à l'envers dans les tableaux de Bosch, la tête enfoncée dans la terre, les jambes en Y tendues vers le ciel, sont signe d'androgynie. Et androgynes ou pas, l'animalité est en nous. Les Celtes conduisent à Mélusine. [...] D'après l'étymologie celte, dans Melle il y a noir, dans Lusignan, lumière. Dames noires, dames blanches, maléfiques, bénéfiques. Mélusine - noir, lumière - était les deux. Elle fonda et détruisit.

(Régy, 1999 : 36-37)

Claude Régy, metteur français contemporain, aborde la question subversive de la réversibilité des identités en mettant en scène des personnages dont l'identité est indéterminée. Transposer la question de l'indétermination de l'identité sur la scène est un acte subversif. De fait, la détermination sexuelle et la détermination de genre font partie des impératifs imposés par la société. L'individu doit être homme ou femme, hétérosexuel ou homosexuel. Le fait d'imposer des codes identitaires extrêmement rigides contraint ceux qui ne se retrouvent pas dans ces catégories à s'identifier à d'autres catégories, les transsexuels par exemple. La vraie liberté consiste au contraire à pouvoir rester dans l'Indétermination. Afin de réhabiliter le corps politique comme corps sensible, s'opposant ainsi au modèle dominant du corps rationalisé, C. Régy, réinterroge continuellement le rapport entre le tangible et l'intangible, questionnement qui se traduit par la mise en scène d'un corps spectral, à la lisière du vivant et du mort. Comment se manifeste cette mobilité ontologique du corps dans le théâtre de C. Régy, un corps devenant identités mouvantes, plastiques et reconfigurables tant dans sa matière que dans sa forme ? Comment cette mobilité ontologique produit-elle des effets sur l'identité ? Quel érotisme jaillit de ce corps ralenti ou immobile, mais toujours bien présent ?

1. Lorsque la cartographie de la sexualité devient mensongère

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, C. Régy met en scène la question de l'indéfinition sexuelle des genres. Cette question, récurrente dans son œuvre, apparaît dans *Comme un chant de David* par la mise en scène d'un corps androgyne. L'androgynie n'est qu'une des déclinaisons des contraires que le metteur en scène cherche à ne plus séparer dans son théâtre : masculin et féminin, noir et lumière,

vie et mort, folie et santé mentale. La réunion de ces contraires fonde ce qu'il nomme « l'animalité ». Dans *Comme un chant de David*, cette animalité habite Valérie Dréville, silhouette neutre, entre le chien et le loup. De fait, la réalité physique du corps de la comédienne reste floue tout au long de la création. Seuls ses cheveux longs sont un signe non dissimulé de son identité sexuelle. Ses autres attributs féminins disparaissent sous des habits amples, plutôt androgynes : des chaussures en cuir marron, un pantalon et un pull gris amples et fluides que l'on voit ci-dessous :



Nous établissons un lien entre l'effacement des attributs de la féminité de la comédienne et l'assimilation de la scénographie - un désert - à la stérilité des femmes. Par ailleurs, V. Dréville est éclairée par une source lumineuse unique qui se trouve au dessus d'elle, dans le plafond du dispositif. Ainsi, même lorsqu'elle est dans le carré lumineux, on aperçoit mal les détails de son visage. Nous les distinguons uniquement lorsqu'elle incline la tête en arrière. Nous sommes en présence non pas d'un corps précis mais de tous les corps.

Figure 2 : *Comme un chant de David*, mise en scène par Claude Régy. Théâtre de La Colline, Paris, décembre 2005. © Pascal Victor/ArtComArt.

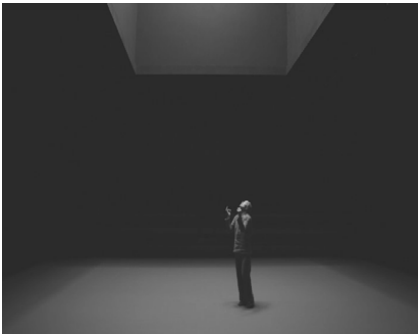


Figure 3 : *Comme un chant de David*, mise en scène par Claude Régy. Théâtre de La Colline, Paris, décembre 2005. © Pascal Victor/ArtComArt.

V. Dréville est une figure de l'Indéterminé. Mettre en scène l'indéfinition sexuelle des genres revient à révéler non pas ce que nous comprenons ou contrôlons chez l'individu, mais, au contraire, ce qu'on ne sait pas, ce qui nous échappe chez lui. Si C. Régy interroge les frontières de la sexualité, c'est parce que, selon lui : « La cartographie de la sexualité est mensongère. Les frontières ne passent pas là où elles sont indiquées dans les manuels. Il faudrait chercher des liens - partout multiples - de ce qu'on nous dit être séparé. » (Régy, 1998 : 99).

2. Rendre le corps à l'état spectral

Si l'alchimie marie le feu et l'eau, le théâtre vit d'ombre et de lumière, mais pas en termes opposés, au contraire : le travail c'est de trouver cette seule chose qui est faite d'ombre et de lumière. Il faudrait inventer un nom. Ainsi le mot être contient à la fois ce qu'il ne faudrait plus séparer en deux mots : esprit et corps.

(Régy, 1999 : 81)

C. Régy travaille davantage sur l'immatérialité de la matière que sur la matière elle-même. Il va loin dans son entreprise de dématérialisation afin d'explorer toujours plus avant les territoires liminaires de la mort. Son théâtre est non pas un théâtre de la mort mais un théâtre qui donne à entendre et à voir que la vie ne se fait que par la mort. Le

projet à la fois artistique, philosophique et politique de C. Régy pourrait être résumé en une phrase, oser parler de la vie comme entrelacée à la mort. Ce projet trouve un écho immédiat à la fois dans le texte des *Psaumes* et dans l'écriture scénique de *Comme un chant de David*. Dans les *Psaumes* tout d'abord, la vie foetale et matricielle mais aussi le séjour des morts sont évoqués à plusieurs reprises. Les références à la vie matricielle apparaissent par exemple dans le Psaume 22 :

- 10 Car toi tu m'as tiré du ventre
 Tu m'as donné confiance sur les seins de ma mère
 11 Sur toi j'ai été jeté de la matrice
 Du ventre de ma mère mon dieu c'est toi (Meschonnic, 2001 : 90).

Dans ce même Psaume, David évoque le séjour des morts :

- 14 Ils ont ouvert sur moi leur gueule
 Un lion qui déchire et qui rugit
 15 Comme l'eau on m'a versé et on a dispersé tous mes os mon cœur a été comme la cire
 Fondu en plein dans mes boyaux
 16 Sèche comme un tesson ma force et ma langue collée à mes mâchoires
 Et jusqu'à la cendre de la mort tu me mettras au feu (Meschonnic, 2001 : 90)

La continuité, ou, plutôt, la non-séparation entre la vie et la mort, entre le jour et la nuit, est transposée dans la création de C. Régy par la présence d'un corps tout entier investi par ce que Monique Borie appelle le « fantomal » ou encore le « spectral » (Borie, 1997 : 34). Le théâtre de C. Régy est une quête de l'invisible, une approche mystique du mystère humain. Il est de l'ordre de l'absence et du retrait : c'est un théâtre de « l'ordre des morts² ». Dans *Comme un chant de David*, C. Régy met en scène la fragilité de la Chair au bord d'un gouffre. Ainsi, la première apparition de V. Dréville, dans une très faible luminosité, est troublante. Elle rappelle cette « forme peut-être à naître » (Didi-Huberman, 1998 : 60) dont parle G. Didi-Huberman à propos d'une photographie de Victor Regnault. Lors de la première apparition de la comédienne, le spectateur voit apparaître non pas un corps humain mais un être à la frontière entre la vie et la mort. Non pas une présence, mais, selon le concept développé par la physique quantique, une « présomption de présence » (Régy, 2007 : 14) ou encore, selon les termes de M. Cassé, une « densité de probabilité de présence³ ». V. Dréville apparaît non pas comme une femme ou un homme, mais davantage comme une créature. Lorsqu'elle commence sa marche ininterrompue, c'est un corps sans ombre qui évolue dans le carré lumineux. L'absence d'ombre s'explique par l'existence d'une source lumineuse unique dissimulée dans le plafond rabaisé du théâtre. Une seule lumière, toujours à son zénith. Le fait que la comédienne n'ait pas d'ombre renvoie à l'idée que l'ombre et la lumière sont une seule et même chose. La lumière contient sa propre part d'ombre comme la vie contient sa propre part de mort.

3. De l'érotisme émanant d'un corps dont l'identité est indéterminée

L'absence de réponse fait entendre les poèmes de David comme éventrés, entrouverts, rendus à eux-mêmes, écorchés dans le temps d'aujourd'hui. C'est concret. Une sensualité les traverse. La violence destructrice de David et celle de Dieu. L'érotisme fait partie du rapport de l'Homme à Dieu⁴.

Si *Comme un chant de David* est avant tout une expérience spirituelle, C. Régy n'exclut cependant pas le corps, conférant ainsi à sa création une dimension sensuelle. En effet, le corps de V. Dréville est vivant dans la lenteur, la précision et la répétitivité. Le rythme intérieur de la comédienne est ralenti, comme si elle voyait une autre sorte de lumière, une lumière intérieure. Ses gestes sont rares mais précis. Ce vide de geste - auquel correspond un vide dans l'espace - appartient au vocabulaire de C. Régy. La comédienne accomplit chacun de ses mouvements dans la lenteur. Ce ralenti permet d'installer une continuité du dedans et du dehors du corps et engendre ainsi une sensualisation du corps. V. Dréville bouge lentement et continuellement les doigts de sa main droite comme si elle égrenait un chapelet. Ce geste rappelle cet acte immobile qu'accomplit le personnage de la Dentellière de Vermeer, dont G. Didi-Huberman dit que c'est : « Un geste comme assoupi, regard en dedans. Et c'est bien là un acte immobile (il n'a pas été immobilisé, non, il fut immobile par essence, de toujours), c'est un événement discret, mais bouleversant, de la mémoire. » (Didi-Huberman, 1998 : 66). Lorsqu'elle marche, son bras droit est relevé, la paume de la main vers l'extérieur.



Figure 4 : *Comme un chant de David*, mise en scène de Claude Régy, Théâtre de La Colline, Paris, 2005. Valérie Dréville telle une danseuse de Kathakali. © Pascal Victor/ArtComArt.

À un moment, elle lève lentement son index dans un geste très précis qui condamne. Plus loin, elle joint l'index et le pouce dans un geste méditatif. Le ralenti avec lequel elle exécute chacun de ses mouvements fait croire en leur permanence et dévoile des secrets, à plus forte raison quand il emprunte sa forme au familier et lui donne alors un caractère d'étrangeté. Chacun des gestes de la comédienne forme une « image-mouvement ». Ces images peuvent être comparées à celles de *24 Hours Psycho* de D. Gordon car, selon J.-C. Bailly : « On ne sait plus si le temps s'arrête ou s'il commence, si nous sommes dans la pure naissance ou dans la pure disparition. » (Bailly, 2006 : 62-63). Ce ralentissement correspond à une opération artistique qui consiste toujours à trouver du temps, à ouvrir le temps, à « constituer des prises de temps » (Bailly, 2006 : 62-63). Ce que D. Gordon et V. Dréville nous donnent à voir, c'est précisément « le moment où le mouvement se départit de l'immobile » (Bailly, 2006 : 86).

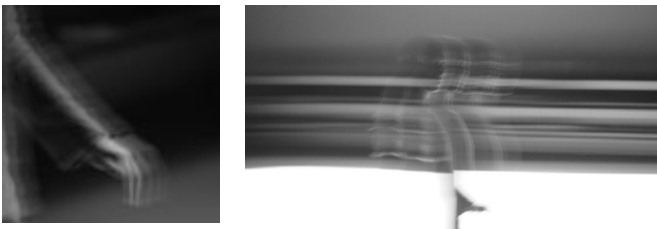


Figure 5 : *Comme un chant de David*, mise en scène de Claude Régy, Théâtre de La Colline, Paris, 2005. Deux « images-mouvement ». © Pascal Victor/ArtComArt.

Néanmoins, si le rapport au corps que crée C. Régy, en ce qu'il est diffère de notre rapport quotidien, représente un enjeu politique, la gestuelle de la comédienne quant à elle, participe exclusivement de la dimension formaliste de la création. En effet, ses gestes n'ont aucune finalité. De même, les connections entre ses gestes et son esprit ne transmettent aucune finalité, aucun sens. Le sens perçu se dérobe, se transforme, bouge, pour ne devenir souvent que simple sensation, elle aussi mouvante. Dans son ralenti, le corps de V. Dréville offre des visibilitées jusque-là enfouies. Le spectateur glisse d'une sensation à l'autre, d'un affect à l'autre, dans une sorte d'effleurement passager. Le jeu avec la lenteur crée une tension, un suspens insignifiant parce que ce qui se donne à voir est à la fois identifiable - surcodé - et flottant. V. Dréville avance lentement sur les pas de Pina Bausch dans *Café Müller* :

« Errant dans l'espace scénique, témoin aveugle, indifférente aux évènements, recluse dans son mouvement ; fluidité des bras impulsée par des élans discrets du tronc, portée par une marche tout à la fois ancrée et glissée ; le sol et l'air comme seuls points de contact avec le monde ; état flottant, semi conscience, conscience intérieure ; ralenti de l'âme. Elle incarne une forme d'intemporalité ; on la suit, on la perd, la retrouve, immuable, paradoxalement inchangée et changeante, toujours là, ailleurs pourtant. Sa lenteur somnambulique installe la distance de l'oubli. » (Febvre, 1995 : 136).

Comme un chant de David a une dimension sensuelle, quasi-érotique. En effet, afin de s'approcher de l'illimité du langage, C. Régy met en scène l'origine charnelle du langage. Il fait entendre une parole spécifique au théâtre, une parole qui casse les liens du réel et dérange la syntaxe familière du naturalisme. Son théâtre est un théâtre émancipé de son rapport à l'ocularité comme sensation singulière pour s'ouvrir à l'écoute. C. Régy donne à voir la provenance du visible dans la langue et ouvre ainsi le non-sensible au sensible, activité qui s'inscrit dans une expérience de partage du sensible et, donc, de ce fait, dans le champ de la politique. Comment concrètement le théâtre de C. Régy parvient-il à montrer le devenir sensible des mots ? Sur le plateau de *Comme un chant de David*, C. Régy met en scène une sensualité à la fois confuse, violente et indiscernable ; dans l'obscurité, à tâtons, le spectateur est invité à s'approcher au plus près de la comédienne et de l'essence du spectacle. Au tout début de la création, V. Dréville - qui apparaît couchée au centre du carré lumineux -, le public et l'espace sont unis par la nuit. Puis, la comédienne commence à décrire un parcours autour de quelque chose - l'origine peut-être. La comédienne repasse inlassablement sur le même carré, se rapprochant parfois de son centre pour décrire un carré plus petit. Sa parole dessine l'espace. Elle adresse son texte dans les quatre directions, visant à chaque fois les deux rangs de spectateurs face à elle. Cette description continue d'un même parcours fait peu à peu pénétrer le spectateur dans l'espace la parole. Il est non plus autour des mots mais bien à l'intérieur d'eux. La parole resserre, enserre, emprisonne. La quête se passe là et maintenant, aucune possibilité de s'évader ni de l'espace ni de la parole. De plus, *Comme un chant de David* met en scène le passage du corps à l'esprit. Les mots ne sortent pas seulement de la bouche de la comédienne, mais de tout son corps. Ils sont aussi en gestation dans ses pieds, ses épaules et sa gorge. On sent leur cheminement à travers le corps de la comédienne. La sensation s'accroît lorsque le spectateur voit la comédienne de dos. Ses mots lui parviennent alors en écho comme s'ils émanaient de tout son corps, détachés de la bouche qui les a émis. Le spectateur peut alors mentalement se représenter leur trajectoire. *Comme un chant de David* met également en scène le passage de l'esprit au corps. Pendant la marche,

la parole surgit d'un corps pratiquement sans mouvement, d'un corps vivant, puisqu'il avance, mais d'un corps qui ne montre aucun état. Peu à peu, on oublie le corps et la voix devient corps. Ce sont les mots qui donnent vie au corps. Les mots se font chair. Dans *Comme un chant de David*, la parole est du corps. Le caractère érotique de la création naît de la fusion entre le corps de la comédienne et les sons qu'elle émet. Davantage encore que le passeur du texte, le corps devient chacun des sons émis. Les sons et les associations de sons parcourent la chair de la comédienne, la stimulent et lui procurent une certaine jouissance. La stimulation érotique est d'ordre non plus tactile mais sonore. En voulant découvrir l'origine organique et physique des mots - comme une zone érogène -, C. Régy met en scène la jouissance physique de la comédienne dont le corps est traversé par des sons. Cette jouissance se répercute dans la chair des spectateurs. Nous ressentons physiquement les sons et nous y répondons physiquement selon un processus kinesthésique.

Selon Jacques Rancière qui se réfère à Œdipe comme « celui qui sait et qui ne sait pas, qui agit absolument et pâtit absolument », c'est précisément par « cette identité de contraires que la révolution esthétique définit le propre de l'art » (Rancière, 2001 : 27). La charge subversive du théâtre de C. Régy est liée précisément à sa capacité à interroger l'identité des contraires. Lorsque C. Régy met en scène la question de l'indétermination et de la réversibilité des identités, il modifie les cadres de pensées et de perception du spectateur et le place ainsi dans cet « état d'incertitude » (Régy, 2002) qui lui permettra de renouveler la manière dont il perçoit le monde.

Bibliographie

- Bailly, J.-C.; Stiegler, B.; Bailly, J.-C.; Guenoun, D. 1997. *Le Théâtre, le peuple, la passion*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Borie, M. 1997. *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris : Actes Sud.
- Didi-Huberman, G. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris Les Editions de Minuit.
- Febvre, M. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Editions Chiron.
- Mervant-Roux, M.-M. (dir.). 2008. *Les Voies de la création théâtrale, n° 23*. Paris : CNRS Editions.
- Meschonnic, H. 2001. *Gloires*. Paris : Edition Desclée De Brouwer.
- Rancière, J. 2001. *L'Inconscient esthétique*. Paris : Editions Galilée.
- Régy, C. 2007. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Régy, C. 1999. *L'Ordre des morts*. Besançon Les Solitaires intempestifs.
- Régy, C. 1998. *Espaces perdus*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

Notes

¹ Claude Régy a mis en scène des textes de Harold Pinter (*L'Amant* et *La Collection* en 1965, *Le Retour* en 1966, *L'Anniversaire* en 1967), James Saunders (*La Prochaine Fois je vous le chanterai* en 1966), Tom Stoppard (*Rozencrantz et Guildenstern sont morts* en 1967), Edward Bond (*Sauvés* en 1971), David Storey (*Home* en 1971), Peter Handke (*La Chevauchée sur le Lac de Constance* en 1973, *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* en 1978, *Par les villages* en 1983), Botho Strauss (*Trilogie du revoir* en 1981, *Grand et petit* en 1982,

Le Parc en 1983), Victor Slavkine (*Le Cerceau* en 1990), Gregory Motton (*Chutes* en 1992, *La Terrible Voix de Satan* en 1994), Charles Reznikoff, Jon Fosse, David Harrower et Léos Janacek (*Carnet d'un disparu* en 2001).

² En référence au titre du livre de Claude Régy (1999) *L'Ordre des morts*.

³ Cassé, M., interrogé par Alain Veinstein dans *Surpris par la nuit*, France Culture, 13 juillet 2002, retranscrit dans *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale, n° 23*, sous la direction de M.-M. Mervant-Roux, CNRS Editions, Paris, 2008.

⁴ Régy, C., dossier de présentation de *Comme un chant de David*, Théâtre national de la Colline, p. 7.