

Ode maritime de Fernando Pessoa, mise en scène par Claude Régy. Interroger la notion d'interzone

Dr. Elise Van Haesebroeck
ATER, Université Toulouse - Le Mirail



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 15-24

Résumé : *Le théâtre de Claude Régy est une réinvention continuelle du pouvoir du langage. Il donne à entendre une langue exigeante qui tient compte des différents sens possibles de chaque mot. Dans Ode maritime, poème de Fernando Pessoa mis en scène par C. Régy en Avignon en 2009, la volonté de s'approcher de l'illimité du langage conduit le metteur en scène à bâtir une métaphysique de la parole qui, par le travail sur les sons notamment, amène le public à un état quasi-hypnotique. C. Régy œuvre à faire sentir le devenir sensible des mots, à faire entendre cette parole d'avant les mots, ce mode d'« avant le monde tel qu'il est en train de briller devant moi » nous dit Pessoa dans l'Ode maritime. Le metteur en scène libère le langage de la logique informationnelle et communicationnelle afin que la parole poétique puisse à nouveau être entendue.*

Mots-clés : Claude Régy - interzone - indéterminé - indéfini - érotisme.

Abstract: *The theatre of Claude Regy is a perpetual re-invention of language's capacities. The director stages a demanding tongue which takes into account the different meanings of each word. In Ode maritime, poem of Fernando Pessoa puts into stage by C. Regy during the festival of Avignon in 2009, the willing to approach the language's illimitation leads the director to build metaphysics of language which puts the audience on a hypnotic state, especially thanks to the exploration of sounds. C. Regy tries to reveal the sensitive becoming of words, to puts on stage a language which exists before the words, a world "which is before the world as it shines in front of me" says F. Pessoa in Ode maritime. C. Regy releases the language of the logical of information and communication so that the poetical speech may be heard again.*

Keywords: Claude Régy - cross area - undetermined - indefinite - eroticism.

المخلص : مسرح كلود ريجي عبارة عن التجديد المستمر لقوة الكلام. يقترح لغة تطالب بأن يأخذ في الاعتبار مختلف المعاني الممكنة من كل كلمة. في "القصيدة البحرية" لفرناندو بيسوا، من إخراج كلود ريجي في أفينيون في عام 2009، تؤدي محاولة الاقتراب من حدود اللغة المخرج إلي بناء ميثافيزيقيا للتعبير تفود الجمهور عبر التصرف في الأصوات إلي حالة قريبة من التتويم. يعمل كلود ريجي على إحساسنا بالضرورة الحساسة للكلمات، ليسمعنا هذا الكلام قبل الكلمات ، وهذا النمط من "قبل العالم كما هو بنألق أمامي"، كما يقول بيسوا في "القصيدة البحرية". بحرر المخرج الكلام من المنطق الإعلامي والاتصالي بحيث يمكن للكلمة الشعرية أن تصبح مسموعة من جديد.

الكلمات المفتاحية : كلود ريجي، مساحة التقاطع، اللامحدد.



Plus j'aurai de personnalités, plus je serai analogue à Dieu.

Peut-être découvrira-t-on un jour que ce qu'on appelle Dieu et qui se trouve de façon si évidente sur un autre plan que celui de la logique et de la réalité spatiale et temporelle, est en fait un mode humain d'exister, une sensation de nous-mêmes dans une autre dimension de l'être. Autre, c'est-à-dire différente et plus vaste.

F. Pessoa.

Ode maritime de Fernando Pessoa, mise en scène de Claude Régy. Théâtre National de Toulouse, 2010, Jean-Quentin Châtelain.

Dans *Ode maritime*, poème de Fernando Pessoa mis en scène en Avignon en 2009, Claude Régy interroge la notion d'*interzone* entre conscience et inconscience. Il choisit Pessoa, poète de l'hétéronymie, afin de donner un espace possible à une identité indéterminée et plurielle.

Une dramaturgie de l'Indéfini

De son vivant, Pessoa n'a publié qu'un seul livre important, le recueil de poèmes *Message*. Mais chez lui, en secret, il accumulait des feuillets par milliers où différents auteurs - hétéronymes aux styles et aux biographies bien distincts - construisaient leurs œuvres à travers sa seule main. A sa mort, on découvrit ainsi plus de vingt sept mille textes enfouis dans une malle que l'on a exhumés peu à peu. *Le Livre de l'Intranquillité* n'a été publié qu'en 1982 et son *Faust* en 1988.

Prolifique et protéiforme, Pessoa a créé une œuvre poétique multiple et complexe sous différents hétéronymes en sus de son propre nom : Alberto Caeiro, qui incarne la nature et la sagesse païenne ; Ricardo Reis, l'épicurisme à la manière d'Horace ; Alvaro de Campos, le « modernisme » et la désillusion. L'hétéronymie deviendra sa façon d'être. Les grands hétéronymes littéraires seront à l'origine d'une création littéraire si unique que l'auteur trouvera même à chacun une biographie justifiant leurs différences.

C. Régy porte à la scène *Ode maritime*, ce poème de l'Indéfini, en conservant le degré d'indétermination des mots de Pessoa. Dans *Ode maritime*, Pessoa fait entendre un poème de l'Indéfini. Ainsi, l'homme à la passerelle apparaît non pas comme un fantôme mais comme un observateur :

« Seul, sur le quai désert, en ce matin d'été, / Je regarde du côté de la barre, je regarde vers l'Indéfini, / Je regarde et j'ai plaisir à voir, / Petit, noir et clair, un paquebot qui entre / il apparaît très loin, net, classique à sa manière / Il laisse derrière lui dans l'air distant la lisière vaine de sa fumée ».

Il apparaît comme une porte d'entrée vers un espace « non pensé » tout comme le devient le navire dont parle Pessoa. Dans cette description, Pessoa passe - en trois vers - d'une vision claire et nette de l'objet à l'évocation d'un mode « indéfini » qui se situe au-delà de l'objet. Au fur et à mesure que l'Ode se

déroule, le *Monsieur Personne* - Pessoa en portugais - sent monter l'ivresse : « S'accélère toujours plus le volant au fond de moi ». Le voilà hors de lui et de son temps

« *Partir avec vous, me défaire de moi - Ah, fous le camp, fous le camp d'ici ! / De mon habit de civilisé, de mes façons doucereuses, / De ma peur innée des prisons, / De ma vie pacifique, / De ma vie assise, statique, réglée et corrigée !* »

C. Régy conserve le degré d'indétermination des mots de Pessoa en demandant au comédien, Jean-Quentin Châtelain, de constamment tenir compte de la capacité d'irradiation des mots. Il fait entendre ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, c'est-à-dire, selon Artaud,

« *ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes mais à condition qu'il prolonge leur sens, leur physionomie, mesure leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet* » (1964 : 138).

C. Régy travaille non pas sur la valeur discursive des mots, qu'Artaud définit comme leur valeur d'élucidation, mais sur leur valeur expansive. Si l'on ne travaille que la valeur discursive des mots c'est que

« *la parole s'est ossifiée, les mots sont gelés, engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte. Le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne, mais la termine ; il n'est en somme qu'aboutissement* ». (Artaud, 1964 : 183).

Au contraire, la valeur expansive désigne « *tout ce qui touche à l'énonciation particulière d'un mot, à la vibration qu'il peut répandre dans l'espace, lui échappe, et tout ce que, de ce fait, il est capable d'ajouter à la pensée* » (Artaud, 1964 : 183). Afin de conserver le degré d'indétermination des mots du poème - le caractère du poème -, C. Régy utilise un mode de transposition *scriptocentrique* ; il fait ainsi dialoguer la forme même de l'écriture de Pessoa 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 ». (In F. Maurin, 2005 : 217-218)

L'écriture de *Ode maritime* ne produit pas tant du lisible qu'elle 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 de Pessoa en travaillant de manière approfondie le rythme et les sonorités du poème. L'articulation extrêmement lente du comédien 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 de *l'Ode maritime* un autre surgissement qui est, lui, de l'ordre de l'irrationnel et de l'aléatoire.

Une dramaturgie de l'*interzone*

*A supposer que ça puisse se passer hors du temps et de l'espace.
Ode maritime, Pessoa.*

L'Ode maritime met en scène un hors du temps et un hors de l'espace. Le personnage qui parle a débarqué d'un « quai d'avant lui-même ». Qu'est-ce alors que ce quai - ce temps - qui serait avant lui-même, avant son existence ? Le temps de *l'Ode maritime* est celui d'« avant le monde tel qu'il est en train de briller devant moi ». *L'Ode maritime* résonne comme une libération de tout ce qui nous contraint, de ce qui nous empêche d'aller vers l'Infini : « Je voudrais partir avec vous tous en même temps ».

Ce poème ouvre à l'aventure de l'impossible en évoquant les récits de ces « navigateurs attaqués à l'Impossible ». Cet espace-temps hors du monde est transposé dans la création de C. Régy. En effet, grâce au dispositif lumineux de Rémi Godefroy et à la scénographie de Sallahdyn Khatir, à certains moments la séparation entre le ciel et la terre disparaît. La lumière fait disparaître le pli, la ligne d'horizon. On peut alors parler de « *NUIT maritime* », expression qui revient à plusieurs reprises dans le poème.

C. Régy travaille ainsi sur la notion d'*interzone* qu'il définit ainsi :

« Il s'agit d'essayer de toucher à toutes les frontières sans marquer les frontières, de travailler sur ce que j'appelle l'interzone, c'est-à-dire une zone qui n'est pas vraiment définissable, qui n'a pas d'autonomie, mais qui, par osmose capte quelque chose des zones qui l'environnent. Avec Pessoa, on est forcément privilégié, puisqu'il a franchi toutes les frontières possibles et inimaginables. C'est une vaste œuvre de destruction, d'effacement des frontières ».

L'*interzone* désigne également un espace intervallaire entre plusieurs personnages antagonistes. En effet, Pessoa dépeint un personnage qui est une synthèse de personnages antagonistes, une multitude de Moi qui remonte de l'inconscient. Il rejoint ainsi le Pari du poète hétéronyme d'être une multitude. Ainsi le « civilisé » se fait tour à tour « pirate », « violeur », « assassin », « bourreau » ou « victime » :

« *Striez de sang ma chair ! / Embrassez avec vos coutelas et vos fouets et votre rage / Ma joyeuse terreur charnelle de vous appartenir, / Mon désir masochiste de me donner à votre fureur, / D'être l'objet inerte et sensible de votre cruauté omnivore, [...] ».*

Le personnage rêve, hurle et finit par revenir à lui, au bord de l'eau, en enfance « dans la vieille maison calme au bord du fleuve », point de départ et ultime escale de son voyage immobile. C. Régy transpose ce personnage synthèse des contraires, oeuvrant lui aussi à brouiller les frontières, à ne plus séparer les contraires. Ainsi, Jean-Quentin Châtelain ne semble jamais être nulle part et pourtant il n'est jamais dans un lieu figé, fixe, précisément défini. La scénographie de *Ode Maritime* est une immense vague en métal avec, en son cœur un ponton, ou un pont de bateau, qui amène le comédien au plus près du public. Un homme monte une échelle, s'avance sur cette passerelle et fait face aux spectateurs. Derrière lui, une vague grise, telle un grand repli suspendu dans la pénombre. C'est la première image d'*Ode maritime* et ce sera la seule près de deux heures durant. La vague, parfois, se teinte de rouge et le visage de l'homme de bleu. Couchers de soleil, fleuves de sang, océans, cadavres en putréfaction : la moindre variation lumineuse éveille les images. Cette scénographie renvoie à l'impression que donne Fernando Pessoa de n'être jamais nulle part et surtout pas là où il est supposé se trouver.



Dans *Ode maritime*, C. Régy met en scène la fragilité de la Chair au bord d'un gouffre. Ainsi, lors de sa première apparition, Jean-Quentin Châtelain traverse le plancher de la scénographie pour grimper à l'échelle qui le mène en haut du ponton. Les signes de la matérialité du corps - le bruit de ses pas qui craquent sur le plancher - sont alors bien présents.

Ode maritime de Fernando Pessoa, mise en scène de Claude Régy.
Théâtre National de Toulouse, 2010, Jean-Quentin Châtelain.

Puis ils s'atténuent et l'acteur apparaît au bout du ponton, suspendu dans le vide, dans une très faible luminosité. Il a les pieds immobilisés mais son corps vibre de façon continue. Ses pieds, ses jambes et le ponton sont dans l'ombre ce qui donne la sensation que son corps n'est plus relié à la terre.

Il rappelle ce « quelque chose qui irradie », dont parle Georges Didi-Huberman à propos d'une photographie de Victor Regnault,

« ce quelque chose qui irradie mais n'éclaire rien autour de lui. Une aura fermée sur soi, forme peut-être à naître, ou plus vraisemblablement forme qui s'est enfoncée et disparaît dans le lumineux. C'est quelque chose comme un spectre : c'est un démon de la dissemblance. C'est un don de dissimulation. » (G. Didi-Huberman, 1998 : 60).

Lors de première apparition du comédien, le spectateur voit apparaître non pas une présence, mais selon les termes de Michel Cassé, une « densité de probabilité de présence » (M. Cassé). *Ode maritime* est pensé comme « une

représentation du monde en termes de probabilités» (C. Régy, 2007 : 14). Jean-Quentin Châtelain y apparaît non pas comme un homme, mais davantage comme une « créature », terme que Michel Dousse utilise dans son commentaire de *Comme un chant de David*. Il parle en effet de Valérie Dréville comme de « la créature en travail de la parole » (M. Dousse, In C. Régy, 2007 : 113), une créature comme « gardienne de l'absence (ou du mystère) dont Dieu est en propre le gardien » (Ibid).

En mettant en scène ce personnage synthèse des contraires, synthèse des possibles, C. Régy reformule la pensée de Jean Baudrillard selon laquelle le pouvoir se loge dans les interstices qu'on a ménagés pour séparer les contraires. C. Régy va contre le pouvoir :

« Ne pas séparer les contraires, ce que je fais avec la vie et la mort, c'est peut être l'acte le plus subversif. Réunir les contraires, franchir cet interdit, cette ligne, c'est un acte subversif aigu. »¹

La volonté de ne plus séparer les contraires se traduit par un questionnement incessant des frontières, frontière entre la vie et la mort mais également frontière entre les identités sexuelles. Cette obsession des limites et des frontières est également au cœur de l'écriture de Sarah Kane qui écrit dans *4.48 Psychose* « Je chante sans espoir sur la frontière / L'insanité chronique des sains d'esprit » (Sarah Kane, In C. Régy, 2007 : 63). Dans *Au-delà des larmes*, C. Régy cite un autre passage de *4.48 Psychose* : « Une sorte de missile de l'esprit. Et les limites (les frontières) explosent. / Et quelle belle idée, le chant. Surtout un chant sans espoir. / Si on excite les limites on fait vibrer vie, mort, raison, folie, mêlées. » (Ibid).

Par ailleurs, *Ode maritime* est bâtie comme un « holomouvement ». Comme dans tous les spectacles de C. Régy, la scène est plongée dans une semi obscurité. L'acteur est éclairé de manière minimaliste et extrêmement précise : la lumière tantôt le noie dans un halo blanchâtre, tantôt entoure son visage d'un cadre blanc. Le corps de Jean-Quentin Châtelain apparaît comme une « densité de probabilité de présence » (M. Cassé).

C. Régy explore les territoires liminaires de la mort en élaborant un théâtre tout entier investi par ce que Monique Borie appelle le « fantomal » ou encore le « spectral » (M. Borie, 1999). Le cinétisme des lumières dans leur intensité et dans les variations de couleur nous donne à voir une image en perpétuel mouvement. Cet aspect de la représentation est à rapprocher des thèses de David Bohm qui a analysé le rapport entre l'esprit et la matière. En effet, un des fondements de la théorie quantique est qu'un objet n'est défini que par une densité de probabilité de présence. La connaissance du réel est donc impossible car la connaissance d'un paramètre exclut nécessairement la connaissance d'un autre paramètre. Le réel est connaissable seulement dans certaines de ses structures. Cette totalité inconnaissable se manifeste donc à la manière d'un hologramme ; c'est un « holomouvement ».

Dans *Ode maritime*, C. Régy distille la lumière de façon à créer une incertitude dans la perception de l'image. L'image holographique de Jean-Quentin Châtelain est donc liée à l'interaction entre une apparence et l'œil du spectateur. Il est impossible d'avoir une perception globale et instantanée de l'acteur comme il est impossible d'avoir une perception globale de l'ensemble des sens du poème. La matérialité de la représentation est ainsi remise en question et la poésie de Pessoa prend toute sa force. Elle constitue la matière même du « réel voilé » dont le spectateur n'aurait qu'une vision partielle. Du fait de cette impossibilité, le spectateur est véritablement appelé à écrire son propre poème et participe donc à la recréation permanente de la représentation.

L'acteur, un « excitant d'ordre érotique »

Les mots sont pour moi des corps palpables, des sirènes visibles,
des sensualités incarnées. Peut être parce que la sensualité
réelle ne présente pour moi aucun intérêt.

F. Pessoa

Ode maritime a une dimension sensuelle et quasi-érotique. Selon C. Régy, le texte de Pessoa est « le déversement d'une sexualité multiple et enfouie au cours de l'enfance de Pessoa ». *Ode maritime* possède donc dans son écriture même une origine charnelle. Afin de s'approcher de l'illimité du langage et d'atteindre, chez le spectateur, des zones secrètes aussi sensibles que celles atteintes par la musique, C. Régy met en scène cette origine charnelle du langage. Il fait entendre une parole qui casse les liens du réel et déränge la syntaxe familière du naturalisme. Son théâtre est émancipé du rapport à l'ocularité comme sensation singulière pour s'ouvrir à l'écoute. Il 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 d'un nouveau partage du sensible.

Comment concrètement ce théâtre parvient-il à montrer le devenir sensible des mots ? Sur ce point, sa démarche est proche de celle que préconisait Artaud. Il s'agit pour les deux hommes de retrouver, grâce à l'archaïque, une parole d'avant les mots, d'avant le langage, de faire entendre la pulsion même de l'âme. Une différence subsiste cependant entre les deux démarches puisqu'on trouve chez Artaud une véritable régression hors des mots - recherche expérimentale sur les sons - qu'on ne trouve pas chez C. Régy. Sur le plateau de *Ode maritime*, lorsque le verbe se fait chair, Jean-Quentin Châtelain apparaît comme cet « excitant d'un ordre érotique » dont parle C. Régy dans *Espaces perdus* (1998 : 68).

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 du comédien et de l'essence du spectacle. En effet, au tout début de la création Jean-Quentin Châtelain, le public et l'espace sont unis par la nuit. Puis, le comédien commence à décrire un parcours autour de quelque chose - peut-être l'origine. Au bout de la passerelle, Jean-Quentin Châtelain apparaît comme une vigie qui « trace un demi-cercle ». Ainsi que cela est dit dans le poème, avant de retourner vers « la grande ville maintenant pleine de lumière » il emporte une dernière image, celle de « la rotation lente de la grue qui comme un compas

qui tourne, / Trace un demi-cercle de je ne sais quelle émotion [...] ». L'origine désigne peut-être aussi « ce point dans l'être où sans doute la parole naît, où l'écriture naît et où probablement la sensibilité du geste prend forme. » (C. Régy, 1998 : 65).

Le comédien refait inlassablement le même mouvement d'infimes vibrations de droite à gauche, d'avant en arrière les pieds toujours rivés au ponton. Le corps mis en scène est un corps amarré traversé par un flux perpétuel. Jean-Quentin Châtelain répète également des mouvements stylisés de bras ; il porte ses deux mains en porte-voix puis redescend lentement ses bras raides le long de son corps tout en les maintenant toujours en position d'ouverture au monde. Des doigts sont parfaitement immobiles, jamais fermés. Ces mouvements répétitifs font peu à peu pénétrer le spectateur dans l'espace charnel la parole. Le spectateur n'est plus autour des mots mais bien à l'intérieur d'eux. La parole resserre, enserme, emprisonne.

Ode maritime met ainsi en scène le passage du corps à l'esprit. Les mots ne sortent pas seulement de la bouche du comédien mais de tout son corps. Ils sont aussi en gestation dans ses pieds, ses épaules et sa gorge. *Ode maritime* met également en scène le passage de l'esprit au corps. La parole surgit d'un corps immobilisé mais vibrant. Peu à peu, la voix devient corps. Les mots se font chair. L'affirmation de C. Régy selon laquelle « la parole est du corps » (C. Régy, 1998 : 48) trouve une transposition dans *Ode maritime*. Le caractère érotique de la création naît de cette fusion entre le corps du comédien et des sons qu'il 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 du comédien, le 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 du comédien dont le corps est traversé par des sons. Cette jouissance due à la répercussion organique des vibrations sonores bascule parfois vers la souffrance. L'acteur grimace, crie, son corps se tord. Il évoque alors les carnages des pirates, implore sa propre torture. On ne sait plus très bien qui parle à travers lui : Pessoa ou son hétéronyme Di Campos ? Est-ce le cri d'une métamorphose ? Ou est-ce l'horreur des carnages des pirates ? Ces cris ressemblent à des orgasmes, brefs, violents, soudains. Aux moments de jouissance succèdent des moments de repos à l'acteur semble s'apaiser - un repos post-orgasmique.

Cette jouissance peut se répercuter dans notre chair même de spectateur. Nous ressentons physiquement les mots, les sons, les cris qui nous sont adressés et nous y répondons également physiquement. Notre réponse se manifeste par la recherche d'un état différent qui nous permette de percevoir les mots. Le comédien nous envoie des sons, des souvenirs de mots, un nouveau langage qui, au départ, nous agresse parce que nous n'en connaissons pas les règles. Nous devons, nous aussi, nous « débattre » avec cette langue étrangère. C. Régy cherche ainsi à faire entendre la voix des morts. Il dit d'ailleurs de Jean-Quentin Châtelain qu'il est un « acteur-chaman ».

Dans *Ode maritime*, les lumières sont faibles de telle sorte qu'il est parfois difficile de bien distinguer le visage de l'acteur. Les couleurs sont changeantes: du bleu on passe au rouge, puis au violet, au gris, au presque noir... L'effort demandé aux spectateurs est à la mesure de l'exigence du travail de l'acteur. Il faut le suivre sans réticence, s'abandonner à lui, suivre sa voix dans l'obscurité, accepter les outrances, l'incongruité de ses cris.

Afin de faire entendre la théâtralité de la voix de Jean-Quentin Châtelain, C. Régy adopte un mode de transposition phonocentrique, marquant ainsi l'opposition entre la voix et le discours, entre la *phone* et le *logos*. Il utilise la théâtralité de la voix afin de mettre en scène une lecture du monde qui lui est propre « quitte à faire reposer cette dernière sur la déconstruction patiente des discours traditionnels (valorisation de l'obscurité, du silence, de la lenteur, de la confusion des temps, de l'unité des éléments, contre la pure visibilité, le logocentrisme, l'intelligibilité immédiate) » (In A. Rykner, à paraître).

C. Régy travaille sur la décomposition du langage afin de donner à entendre les échos au-delà de la parole. Il cherche des cris privés de sons. C'est l'énergie délivrée par le cri qui l'intéresse. On retrouve ici la conception selon laquelle la voix est du corps. Avec sa voix de sourd-muet menacée d'un bâillement, sa voix à contretemps, à contre-emploi, vieux disque ralenti de quelques tours et qui, pourtant, rend limpide chaque syllabe parfaitement articulée, Jean-Quentin Châtelain ne bute jamais sur un seul mot, tout en les arrachant un à un au plus profond de lui-même. Sa diction s'apparente parfois à celle de l'Idiot, par exemple dans la ritournelle composée de six répétitions de « Eh ». Il alterne chants, cris rauques, raclements de gorge, fréquences sonores plus douces. Il a travaillé sa diction, déjà particulière, pour donner corps au texte, le faire sortir comme un souffle, un râle, un hoquet : il ne parle pas, il inhale, mugit, halète. Toute gestuelle lui étant interdite, son corps vit tout entier dans une performance vocale. Les mots sont dits lentement, articulés soigneusement, les accents toniques sont portés sur des syllabes inhabituelles aux oreilles francophones, certains sont criés, sans que le fond du propos ne puisse justifier ce cri. La forme est décalée par rapport au fond. Ralenti, rondeur, obscurité, on entre dans un rêve partagé où règne une syntaxe qui n'est pas celle de la vie éveillée.

Le théâtre de C. Régy est une réinvention continuelle du pouvoir du langage. Il donne à entendre une langue exigeante qui tient compte des différents sens possibles de chaque mot. Dans *Ode maritime*, la volonté de s'approcher de l'illimité du langage conduit le metteur en scène à bâtir une métaphysique de la parole qui, par le travail sur les sons notamment, amène le public à un état quasi-hypnotique. C. Régy œuvre à faire sentir le devenir sensible des mots, à faire entendre cette parole d'avant les mots, ce mode d'« Avant le monde tel qu'il est en train de briller devant moi » nous dit Pessoa dans *Ode maritime*. Le metteur en scène libère le langage de la logique informationnelle et communicationnelle afin que la parole poétique puisse à nouveau être entendue.

Notes

¹ Barthes, R. cité par Maurin, F., «Ecritures concurrentes » in *Mises en scène du monde*, ouvrage collectif, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, 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. A ce titre, elle ne serait plus du côté du lisible, mais pour reprendre la distinction de Roland Barthes, du côté du 'scriptible' ».

Bibliographie

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

Borie, M. 1999. *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris : Actes Sud, 1999.

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

Didi-Huberman, G. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Les Editions de Minuit.

Maurin, F. 2005. «Ecritures concurrentes ». In *Mises en scène du monde*, ouvrage collectif, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, Besançon : Les Solitaires intempestifs, pp. 217-218.

Régy, C. 1998. *Espaces perdus*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Régy, C. 2005. « La mort créatrice ». In *Mises en scène du monde*, ouvrage collectif, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Régy, C. 2007. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Régy, C. 2010. Entretien avec Arnaud Rykner, Théâtre National de Toulouse, avril 2010.

Rykner, A. «Du dispositif et de son usage possible, sinon souhaitable, au théâtre ». A paraître dans la revue *Tangence*, sous la dir. de Gilbert David, Université de Montréal.