Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Entrer quand la scène est fermée

L'effet de profondeur dans les mises en scène de L'Amante anglaise réalisées par Claude Régy

Aurélie Coulon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2409>

DOI : 10.4000/agon.2409

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Aurélie Coulon, « Entrer quand la scène est fermée », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2409> ; DOI : 10.4000/agon.2409

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Entrer quand la scène est fermée

L'effet de profondeur dans les mises en scène de *L'Amante anglaise*
réalisées par Claude Régy

Aurélie Coulon

NOTE DE L'AUTEUR

Aurélie Coulon est soutenue par la Région Rhône-Alpes.

Introduction

« C'est à partir de ce spectacle "idéal" sur "le vide"
que des spectateurs ont commencé à quitter la
salle en cours de représentation.
On a commencé à écrire aussi que ce n'était pas du
théâtre.

C'était bon signe¹. »

« Maintenant, *L'Amante anglaise* – reprise en
septembre 1989 – s'écoute religieusement comme
un trio de musique classique². »

- ¹ Dans le parcours de Claude Régy, *L'Amante anglaise* est un leitmotiv : le spectacle, créé le 16 décembre 1968, a fait l'objet de plus de vingt ans de recherches et d'expérimentations. La collaboration du metteur en scène avec Marguerite Duras a commencé autour d'une première version de cette pièce, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1963)³. Avec *L'Amante anglaise* (1968), l'écriture dramatique de Duras et le style de Claude Régy s'affirment, dialoguent et se rejoignent en une conception partagée du théâtre⁴ : Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux ont retracé ce processus, qui se caractérise par une « influence déterminante et réciproque entre l'écriture et la scène⁵ ». En effet, le texte proposé par Duras à Claude Régy en 1967, sous-titré « roman⁶ », a été amplement retravaillé pour aboutir au *Théâtre de L'Amante anglaise*⁷ (1991), qui garde la trace des

réécritures successives opérées jusqu'en 1989, date de la dernière reprise⁸. La pièce prend la forme de deux interrogatoires successifs. Une femme, Claire Lannes, a tué sa cousine sourde et muette et l'a découpée en morceaux, qu'elle a jetés dans des trains de marchandises depuis le viaduc de la petite ville de Viorne. Elle a déjà avoué au moment où débute l'intrigue. L'Interrogateur, qui n'est ni un policier, ni un juge, ni un psychiatre, entend d'abord son mari, Pierre Lannes, puis la criminelle, qui ne donnera aucune explication ni sur son mobile ni sur l'endroit où elle a dissimulé la tête de la morte, qui n'a jamais été retrouvée. S'il y a enquête, c'est sur l'identité et la folie de Claire Lannes, qui échappent à toutes les tentatives d'éclaircissement⁹.

- 2 La scénographie de 1968 reposait sur la configuration particulière de la salle Gémier (T.N.P.), pourvue d'un rideau de scène à ouverture latérale utilisé pour l'entrée de Madeleine Renaud dans le rôle de Claire Lannes. Le dispositif a donc dû être modifié pour s'adapter aux lieux de tournée, où cette entrée n'a pas pu garder sa forme initiale. De plus, la mise en scène a évolué au fil des reprises. En tournée en 1969 et en 1970, le spectacle est repris en 1971 au Théâtre Récamier, et part de nouveau en tournée en 1972. En 1976 la pièce est reprise au Théâtre d'Orsay. En 1982, au Théâtre du Rond-Point, elle est allongée d'une première partie, l'interrogatoire du patron du café Le Balto, témoin de l'arrestation de Claire Lannes. En 1983 la première partie est de nouveau supprimée. Enfin, en 1989, Daniel Jeanneteau signe la scénographie de la dernière reprise dans la petite salle du Théâtre du Rond-Point.
- 3 Il n'y a que trois entrées en scène dans le spectacle, sauf dans la version de 1982 qui comporte un personnage supplémentaire. Cependant, chaque entrée correspond à un régime d'apparition différent, que cette étude se propose de mettre au jour. Il ne s'agit pas de proposer une reconstitution de chaque version du spectacle, mais plutôt de tenter la confrontation et l'analyse des traces¹⁰ à notre disposition. La scénographie de *L'Amante anglaise* constitue un « espace salle-scène¹¹ » particulier, et relègue le plateau à l'arrière-plan : les limites de la représentation sont redéfinies. Ce choix a des conséquences sur l'articulation de la scène et du hors-scène, que l'on peut définir comme le prolongement imaginaire de l'espace représenté sur le plateau, la zone périphérique où est censée se poursuivre l'action scénique. Dans cette acception, le hors-scène se situe dans la continuité de l'univers représenté en scène, mais il importe de souligner que « [son] statut [...] varie selon le degré de réalité que le milieu scénique prétend avoir¹² ». Dans le théâtre de Claude Régy, qui s'est construit en refusant le réalisme, ce statut devient problématique : « [l]a dialectique qui joue d'habitude au niveau du passage à la coulisse se transforme en une tension d'un autre ordre, instaurée [...] par des espaces de réserve établis dans la représentation elle-même¹³. » Ces analyses de Chantal Guinebault-Szlamowicz concernant le traitement des limites de la représentation chez Claude Régy nous incitent à penser le hors-scène dans une relation discontinue à la scène. Dans *L'Amante anglaise*, le traitement des entrées en scène participe de ce brouillage des frontières de la représentation et semble créer un effet de profondeur qui se joue à plusieurs niveaux.
- 4 Dans un premier temps, on proposera un inventaire des variations du dispositif scénographique de *L'Amante anglaise* entre 1968 et 1989, afin d'interroger le traitement des espaces liminaires de la représentation. Puis, on montrera comment les différentes entrées en scène contribuent à déplacer ces limites et à créer un hors-scène de nature discontinue, caractérisé par un traitement singulier de la profondeur.

Les Amantes anglaises : variations du dispositif scénographique entre 1968 et 1989

- 5 C'est comme « un minuscule plateau laqué noir adossé à la scène fermée par son diaphragme métallique qui ne s'ouvre que pour laisser entrer Madeleine Renaud¹⁴ » que Jacques Le Marquet décrit la scénographie qu'il a conçue pour *L'Amante anglaise* en 1968. Sur la petite estrade de 2 x 3 x 0,80 m¹⁵, il n'y a que deux objets : une chaise en polyester noir et un magnétophone. Une passerelle relie le plateau à la scène fermée du théâtre, et deux petits escaliers d'accès placés de chaque côté de manière non symétrique, permettent de rejoindre l'estrade depuis la salle, qui fait l'objet d'une attention particulière, au point de précéder la scène dans l'expression « espace salle-scène » forgée par le scénographe. La jauge a été réduite, la pente modifiée et le balcon supprimé pour permettre une meilleure vision ; les 300 sièges restants ont été démontés et disposés de manière trifrontale, ce qui crée une grande proximité avec la scène. Jacques Le Marquet, scénographe du T.N.P. depuis 1954, connaissait bien la salle Gémier et en a repensé totalement l'agencement. Dans cette manière d'appréhender l'espace, on peut voir une trace de sa formation de sculpteur : la scénographie est pensée en volume, dans la lignée d'Appia et de Craig, dont les travaux ont retenu l'attention de Régy¹⁶. Le dispositif est ainsi parfaitement intégré à l'architecture de la salle.
- 6 Dans les nombreuses reprises de *L'Amante anglaise*, Claude Régy a toujours été soucieux d'obtenir un rapport salle-scène équivalent. L'entrée de Madeleine Renaud est restée une préoccupation majeure, comme en témoignent les documents de travail du scénographe concernant la tournée de 1969 au Schauspielhaus de Zurich. Sur un plan de la cage de scène du lieu d'accueil, où devra être construit un mur d'un noir brillant, il écrit : « ceci est une porte invisible s'ouvrant vers l'arrière pour l'entrée de Madame Madeleine Renaud » et ajoute en gros caractères « porte très importante », à l'intention des techniciens. Cette porte fait l'objet de précisions dans une correspondance avec le directeur administratif du théâtre : le panneau de contreplaqué qui doit obturer la cage de scène doit être réalisé avec le plus grand soin et recouvert d'un matériau adapté car « l'ambiance de "prison" glaciale que nous cherchons demande des surfaces pures et *sans plis* et visuellement d'une grande solidité, d'autant que la porte centrale de 4 mètres de haut par 1 mètre de large s'ouvrira à vue pour l'entrée de Madame Madeleine Renaud¹⁷ ». Il se soucie aussi de faire dissimuler le rideau d'avant-scène par des châssis, pour que seule cette surface noire soit visible. La passerelle qui permettait d'accéder au plateau au T.N.P. est remplacée par deux marches de la largeur de la cage de scène. Il demande à supprimer les deux premiers rangs¹⁸, réaffirmant ainsi la nécessité de modifier la configuration de la salle. Les documents relatifs à la reprise en 1971¹⁹ au Théâtre Récamier traduisent également le souci de faire tous les ajustements nécessaires pour recréer les conditions de la création.
- 7 La scénographie réalisée en 1989 par Daniel Jeanneteau pour la dernière reprise de *L'Amante anglaise* a une structure globalement similaire mais s'éloigne par d'autres aspects du dispositif de 1968 :
- La scénographie s'élabore autour de [la] silhouette [de Madeleine Renaud], avec l'idée – encore – qu'il faut la mettre en contraste avec l'espace. Celui-ci sera rendu froid et inhospitalier grâce à un habillage de béton. Une première tentative avec un matériau imitant le béton n'ayant pas donné de résultat satisfaisant, l'équipe

profite des vacances d'été pour faire venir un camion-toupie et bétonner, réellement, la scène. Tout le plateau est ainsi remodelé avec une zone surélevée à la face, promontoire sur lequel se trouve la chaise – unique accessoire –, due au designer Philippe Starck : moderne, rigide, elle aussi contraste avec la silhouette fragile de la vieille dame.²⁰

Ce n'est plus la couleur – le noir brillant de la scénographie de Jacques Le Marquet – mais la *matière*, évoquant le « ciment du banc²¹ » où Claire Lannes aime s'asseoir, qui donne son unité au dispositif. Un pan entier du mur du fond, plus haut que large, était conçu pour pivoter sur un axe central au moment de l'entrée en scène de Madeleine Renaud. Les murs du plateau et de la salle étaient recouverts d'un matériau nommé Héraklith qui a l'aspect du ciment, mais qui a aussi des qualités acoustiques²² : le rapprochement de la salle et de la scène passe par la prise en compte de l'ensemble des perceptions du spectateur.

- 8 La sobriété du dispositif est une constante de 1968 à 1989. Cependant, malgré son apparente simplicité, il modifie en profondeur le « cadre théâtral », qui selon Chantal Guinebault-Szlamowicz « concerne aussi l'architecture théâtrale et son incidence sur le projet scénographique (ou l'inverse)²³. » Le cadre ainsi défini en trois dimensions est particulièrement utile pour aborder la démarche de Claude Régy, qui consiste à « produire une nouvelle dynamique de la scène impulsée depuis ses frontières, afin de créer une tension particulière entre le public et la représentation²⁴. » Dans *L'Amante anglaise*, la transgression de ces frontières est double, puisque le plateau est transposé dans la salle, tandis que la scène est fermée. Dans une intervention en hommage à Duras, Claude Régy fait *a posteriori* de cette fermeture le geste fondateur de son approche de la mise en scène : « Pour la première fois, je me suis aperçu que les acteurs étaient dans la salle et que la scène était fermée. Et cette scène étant fermée, je ne l'ai plus jamais rouverte²⁵. » Il ne renoncera pas à utiliser le lieu scénique dans ses créations ultérieures, mais il refusera d'en faire un lieu voué à la *représentation*, et ce choix s'affirme dès 1968 : « le rideau de fer suggère la proximité d'une scène où aurait pu avoir lieu la représentation, le meurtre et le procès mais le dispositif scénique souligne aussi l'impossibilité de l'organiser²⁶. » Ce procédé modifie le point de vue du spectateur et les conditions des entrées « en scène » – l'expression semble peu appropriée au dispositif dont il est question ici, qui constitue une « matrice²⁷ » unissant scène et salle.

Un effet de profondeur ?

- 9 Le travail de Claude Régy tel qu'on le connaît aujourd'hui implique « une subversion très forte de la convention des entrées et sorties latérales, et du rapport aux coulisses²⁸ ». Il considère l'entrée en scène, dans son traitement conventionnel, comme une rupture inutile : « C'est stupide un acteur qui rentre en scène, c'est un malaise épouvantable, passer un portant comme ça...²⁹ ». Pour éviter cet effet de rupture, il utilise notamment les ressources de l'éclairage et du ralenti :

Il est important de pouvoir *illimenter* l'espace. Il faut que l'on puisse, pour l'image, pour la répartition des acteurs, disposer d'une vraie profondeur de champ. Même si l'on fait travailler les acteurs très près du public, comme je le fais en général [...], les arrivées de loin, les ombres qui se créent dans le fin fond de la scène donnent l'impression que ça vient justement du début de l'humanité, ou de quelque obscurité originelle³⁰.

L'Amante anglaise, spectacle matriciel à bien des égards³¹, reflète les premières expérimentations du metteur en scène dans ce domaine. En effet, malgré leur nombre réduit, les trois entrées en scène du spectacle questionnent chacune à leur manière les limites de la « matrice » de la représentation, créant une catégorie particulière de hors-scène qui semble relever de l'effet de profondeur.

Commencements : la mise en place de frontières mouvantes

10 Michael Lonsdale, qui a joué le rôle de l'Interrogateur dans toutes les mises en scène de la pièce par Claude Régy, est déjà assis dans la salle au moment de l'entrée des spectateurs. Cependant, la première entrée visible pour le public est celle de Pierre Lannes, rôle interprété à la création par Claude Dauphin en alternance avec Jean Servais pour les tournées, puis repris par Pierre Dux en 1982. Il emprunte l'un des escaliers d'accès permettant de rejoindre la passerelle : il s'agit d'une entrée latérale apparemment conventionnelle. Cependant, elle a lieu *devant* une scène fermée par un rideau : le choix de cet emplacement crée un décalage en la transposant dans un dispositif qui nie la possibilité qu'une *représentation* advienne. Ainsi s'affirme l'une des constantes des recherches de Claude Régy : la cage de scène « devient un dégagement qui n'a aucune fonctionnalité mais une densité, une présence, plastiquement essentielles³² ». En renvoyant au volume vide de la scène, cette entrée signe le refus d'avoir recours à la fausse profondeur des coulisses – en 1989, Pierre Dux entrait par une sortie de secours. Le fait qu'il ne vienne pas du même endroit que Claire Lannes actualise la distance qui sépare les deux personnages, étrangers l'un à l'autre. Au début du spectacle, on entendait un fragment de *L'Art de la fugue*³³, œuvre musicale composée selon le procédé du contrepoint qui annonce par sa forme les deux interrogatoires des Lannes, variations sur le thème du crime inexplicable de Claire. En 1982, la voix enregistrée de Duras racontait aussi les circonstances du crime, livrant d'emblée le nom de la coupable : en écho à la scène fermée, elle annonçait au spectateur qu'il n'assistera pas à la représentation d'une enquête. La première prise de parole de l'Interrogateur crée un double effet de surprise puisque le regard des spectateurs est fixé sur l'acteur qui vient de s'asseoir sur l'estrade, or ce n'est pas lui, mais une voix venant de la salle, qui prononce la première réplique. Cette introduction vocale et musicale crée une perception plus auditive que visuelle du commencement du spectacle, et cette ouverture polyphonique invite le spectateur à une écoute particulière : la petite estrade ne donne à voir qu'une infime portion de ce qui va se jouer.

11 La première prise de parole de l'Interrogateur avait lieu au moment où le public vit la transition entre son quotidien et le spectacle : l'écoute se met en place, mais l'attention n'est pas nécessairement d'une grande intensité. Une critique de l'une des représentations de la tournée londonienne de 1969 rend compte de la fragilité de ce moment :

portes ouvertes et fermées, autant de traits de lumière rompant l'ambiance, volontairement sombre où seul un projecteur doit isoler le visage de l'interrogé. Lonsdale, déconcerté, a dû sortir une brochure de sa poche pour rattraper, à la lueur d'une lampe électrique, des répliques sorties de sa mémoire au moment où un retardataire entrait et s'asseyait, désinvolte, devant lui. Mais, aucune importance ! On a cru que l'inquisiteur consultait un dossier.³⁴

Au-delà de l'anecdote, ce témoignage permet de souligner l'importance du lien entre le personnage de l'Interrogateur et l'espace de la salle, qui peut être rompu si l'entrée du

public se prolonge. Il est le seul à pouvoir se déplacer librement, et se situe ainsi dans un espace liminaire : il n'entre pour ainsi dire jamais en scène. Même lorsqu'il monte sur l'estrade lors de l'interrogatoire de Claire Lannes, il n'est que partiellement visible. Sur les photographies de Roger Pic, il est à la limite de la zone éclairée par le projecteur : on le voit par exemple près du magnétophone, sur le bord du plateau, dans la pénombre³⁵. Un journaliste le qualifie de « voix off – ou presque³⁶ », et son entrée, irruption d'une voix dans l'obscurité, est moins visuelle que sonore. Il fait office de passeur entre la scène et le hors-scène, entre le public et la représentation. Cela évoque l'attitude qui consiste, pour l'acteur, à « s'envisager comme venant de la salle³⁷ », décrite par Enzo Cormann dans *Ce que seul le théâtre peut dire* (2012) :

Envisager l'acteur comme venant de la salle suppose de concevoir la représentation théâtrale comme un agencement collectif, initié et symbolisé par cette « entrée en scène ». Il ne s'agit pas d'une pose morale mais d'une posture politique, en tant que *prise de poste* dans l'agencement collectif de la représentation.³⁸

- 12 L'acteur devient alors un délégué des spectateurs, créant ce qu'Enzo Cormann nomme « l'assemblée théâtrale³⁹ », qui est un « agencement éphémère d'énonciation collective⁴⁰ ». Relais entre les spectateurs et la représentation, l'Interrogateur est également le seul intermédiaire avec les principaux protagonistes du crime. Parmi les nombreuses réécritures du texte, il en est une qui a modifié pour un temps le début du spectacle, ajoutant un second intermédiaire. À la création, la première partie du roman de 1967 – l'interrogatoire du patron du café Le Balto – avait été coupée à la demande de Claude Régy. Marguerite Duras avait du mal à y renoncer⁴¹, et elle sera brièvement rétablie en 1971. À cette époque, c'est Jean-Marie Patte qui est le premier à entrer, dans le rôle de Robert Lamy. Pour un temps, un tiers a précédé le couple, livrant les circonstances de l'arrestation de Claire Lannes. Si l'on considère avec Arnaud Rykner que « [l]a force de la pièce tient [...] dans ce triangle brisé que constituent Claire, Pierre et l'interrogateur⁴² », la suppression accentue le caractère lacunaire du texte et laisse intacte la structure en contrepoint des deux interrogatoires. Elle préserve également la structure binaire du spectacle, dont le pivot est l'entrée en scène de Claire Lannes.

L'entrée de Claire Lannes : une analogie photographique

- 13 Cette entrée en scène est retardée : le procédé n'est pas nouveau, mais il est ici poussé à l'extrême. Le premier interrogatoire construit un portrait lacunaire de la criminelle, qui apparaît seulement au bout de trois quarts d'heure. Le point de vue du mari sur son épouse n'est guère éclairant : il n'est d'aucun secours pour comprendre son mobile, et la dépeint par fragments ses étrangetés et sa folie ordinaire, ce qui aiguise la curiosité du spectateur. De plus, cette entrée frontale est accompagnée d'un mouvement de décor, l'ouverture du rideau, d'autant plus remarquable qu'il intervient dans un dispositif d'une grande sobriété. Elle fait événement, ne serait-ce que par contraste avec la simplicité de l'entrée latérale du mari. Les clichés de Roger Pic⁴³ donnent une idée de son déroulement : le visage de la comédienne n'est pas immédiatement visible car elle est éclairée à contre-jour. L'apparition se fait en deux temps : c'est d'abord une silhouette sombre, toute petite par rapport à la taille de l'ouverture, puis son visage est éclairé. La reprise de 1989, en situant cette entrée derrière un pan de mur, conserve un rapport de proportions similaire, puisque la porte paraît monumentale au regard de la frêle silhouette de la comédienne. Elle porte des souliers orthopédiques, et on entend le bruit de ses pas sur le sol bétonné. Des pas silencieux de 1968 aux pas sonnantes sur le béton, de l'ouverture d'un

rideau de fer à celle d'un pan de mur, l'entrée de Madeleine Renaud garde son statut de pivot scénographique et dramaturgique, mais change d'environnement matériel et sonore. Selon Daniel Jeanneteau, le contraste entre l'espace bétonné et la silhouette de la comédienne permet de « faire chanter une fragilité, de faire apparaître, de magnifier l'événement vivant d'une présence⁴⁴ ». Plus sobre que celle de 1968, l'entrée de 1989 est centrée sur la confrontation visuelle et sonore du corps et de la matière brute du béton. Elle souligne davantage la présence *physique* de la comédienne, tandis que l'entrée silencieuse de 1968 créait semble-t-il une image fixe.

- 14 C'est cette image que retient un journaliste qui a vu le spectacle en 1968, en 1971 et en 1976 ; les lignes qui suivent concernent la reprise de 1976, au Théâtre d'Orsay :

Madeleine Renaud [...] arrive de très loin. On la voit parcourir lentement une galerie de prison avant de venir s'asseoir à son tour sur sa chaise. Bien sûr, il faut utiliser l'espace et les ressources du lieu, qui ne permettent peut-être pas de conserver la mise en scène originale, mais on regrettera néanmoins l'apparition abrupte d'autrefois, par la petite porte du rideau de fer. Elle avait plus d'étrangeté ; elle faisait de cette Claire Lannes un être presque abstrait, détaché de toute immédiate réalité.⁴⁵

- 15 La première version de cette entrée est apparemment plus saisissante, car elle obéit à une autre temporalité. Pour Claude Régy, c'est même une image obsédante :

Je suis à la campagne. Avant de partir j'ai revu une photo. Depuis je la vois sans cesse. Une personne dans la lumière, Madeleine Renaud se tient là, sur un seuil, elle sort de scène⁴⁶, mais pas comme d'habitude on sort de scène, elle entre dans la salle, c'est son apparition au début de la deuxième partie de *L'Amante anglaise*, en 1968, à la salle Gémier.⁴⁷

- 16 Si la photographie est un relais efficace vers le souvenir de l'apparition de Madeleine Renaud, c'est peut-être en raison de l'effet produit par cette entrée, que l'on peut qualifier d'effet photographique. Une entrée en scène est en principe un moment de transition, un passage, cependant celle dont il est question prend la forme d'une image fixe. Le commentaire qu'en fait Arnaud Rykner nous incite à explorer cette analogie photographique :

Une photo, de la lumière, une actrice qui sort de scène au lieu d'y entrer. Un "rideau métallique – appelé diaphragme" qui se referme sur elle. De la lumière incarnée qui rentre par l'obturateur d'une chambre obscure. Ça ne représente rien. Ça rentre. Ça sort du dehors. Ça vient au-dedans⁴⁸.

- 17 Madeleine Renaud apparaît sur un seuil matérialisé par un diaphragme, qui désigne un rideau mais aussi l'élément qui permet, dans un appareil photographique, de « délimiter la section du faisceau de rayons selon la quantité de lumière désirée⁴⁹ » et de modifier ainsi la profondeur de champ. Or, l'effet photographique dont nous cherchons à déterminer l'origine semble reposer en partie sur le traitement de la profondeur.

- 18 Cette entrée est le seul moment où une partie de la scène – ou de son arrière-plan, dans la scénographie de 1989 – est dévoilée, mais l'éclairage à contre-jour la dérobe en même temps au regard. On retrouve là la structure même de l'image telle que l'analyse Georges Didi-Huberman : « [L]'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair. [...] *l'image est structurée comme un seuil*.⁵⁰ » Ouverture momentanée sur un arrière-plan qui se dérobe tout en se dévoilant, cette entrée en scène matérialise un seuil vers un espace inaccessible, séparé de l'aire de jeu par une frontière qui ne s'ouvre que pour quelques instants. Elle a la structure de l'image

sans pour autant prendre la forme d'une image précise : elle crée une impression de profondeur précisément parce qu'elle se dérobe au regard. L'espace qu'on devine derrière Madeleine Renaud est polysémique : ni scène, ni coulisse, ni prison, ni territoire des morts, il résiste à la figuration. Cela crée un effet comparable à celui de la profondeur de champ en photographie, mais l'arrière-plan se dérobe au regard et à l'imagination.

- 19 Cet effet de profondeur ne vaut pas uniquement pour l'entrée de Madeleine Renaud. En venant du public, Michael Lonsdale matérialise un autre arrière-plan, le macrocosme du monde, et ouvre en même temps des espaces intérieurs. Selon Arnaud Rykner, cet acteur a une « capacité [...] à être intériorisé par celui qui l'écoute, la voix *off* se changeant en voix *in* au sens le plus pur du mot⁵¹. » Son entrée ouvre l'espace « salle-scène » en le reliant au monde, et cette profondeur se double d'une incitation pour chaque spectateur à prolonger intérieurement la représentation :

Avec *L'Amante anglaise* il s'est fait comme une révélation. On a découvert que les spectateurs avaient vu des images extrêmement précises, le pavillon en pierre meulière, l'escalier qui montait aux chambres, la salle à manger, la cave, les morceaux de cadavre qu'on jetait par-dessus la rambarde d'un pont. De toutes ces images, les spectateurs parlaient comme s'ils les avaient vues dans un film. Mais il n'y avait aucune image dans le spectacle.

Le texte créait des images.⁵²

- 20 Il importe de souligner que ces images sont différentes pour chacun. Bénédicte Boisson a observé que, dans les spectacles de Claude Régy, « [p]ar la négative, par le retrait progressif de tous les points d'accroche et d'un sens évident, chacun est à l'écoute de soi et des images qu'il crée⁵³ ». Ces images sont d'une grande plasticité car elles sont de nature hypothétique : le terme d'*imagination*, « ancien synonyme d'image dont le suffixe privilégiait le processus mental par rapport à l'objet produit⁵⁴ » que Marie-Madeleine Mervant-Roux propose pour désigner l'effet des spectacles de Claude Régy sur le spectateur, le dit bien.

Conclusion

- 21 Dans les différentes versions de *L'Amante anglaise*, Claude Régy semble explorer les modalités de la « profondeur⁵⁵ » nécessaire selon lui au traitement des entrées en scène. La profondeur de champ qu'ouvre la scène vide que l'on devine derrière Madeleine Renaud au moment de son entrée s'associe à d'autres manières « d'illimenter l'espace ». L'entrée apparemment conventionnelle de Pierre Lannes renvoie au volume vide de la cage de scène et marque le refus d'avoir recours à la fausse profondeur des coulisses, tandis que l'arrivée de Michael Lonsdale depuis la salle renvoie chaque spectateur au monde, mais aussi aux images qui naissent de sa réception intérieure du spectacle. Dès lors, la division binaire traditionnelle entre scène et hors-scène s'efface : le hors-scène créé par ce travail de la profondeur est de nature discontinue.
- 22 On retrouvera cette scène fermée, souvenir du rideau métallique de la salle Gémier, notamment dans *4.48 Psychose* (2002) : derrière les comédiens, qui évoluent sur le proscenium, la cage de scène vide est obturée par un tulle rendu transparent ou opaque selon l'éclairage. Selon des modalités différentes, la scénographie de *La Barque le soir* (2012) repose sur une semblable utilisation de la scène vide, reléguée à l'arrière-plan. Ce volume, oscillant entre ouverture et fermeture, sert de cadre à une entrée en scène étirée

et ralentie à l'extrême, manière de continuer à décliner cet effet de profondeur expérimenté pour la première fois avec *L'Amante anglaise*.

BIBLIOGRAPHIE

BOISSON, Bénédicte, « Co-présence. Les mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 », thèse de doctorat en Études théâtrales dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, soutenue le 4 mars 2005, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Paris, Gallimard, 1960.

DURAS, Marguerite, *L'Amante anglaise, roman*, Paris, Gallimard, 1967.

DURAS, Marguerite, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, in *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1999 [1991], p. 201-287.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat sous la direction de Luc Boucris, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2002.

GRÉSILLON, Almuth et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Marguerite Duras / Claude Régy : *L'Amante anglaise*, Genèse d'une écriture, gésine d'un théâtre », in *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 211-232.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Les Voies de la création théâtrale n° 23, Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et QUIRICONI, Sabine, « Claude Régy, Marguerite Duras : l'émulation réciproque », in *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène), Études théâtrales* 38-39 / 2007, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2007, p. 156-159.

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « « Dire je. Sans le penser¹. » », *Agôn [En ligne]*, N° 0 : En quête du sujet, Dossiers, mis à jour le : 05/09/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=298>, consulté le 13/10/12.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

QUIRICONI, Sabine, « Marguerite Duras : mise en crise du drame et de la représentation », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, U.F.R. d'Études théâtrales, 2000.

QUIRICONI, Sabine, « Ce qui d'une image n'est pas à voir, ce qui d'un texte n'est pas à lire, les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras par Claude Régy et Robert Wilson », in *Marguerite Duras 3, Paradoxes de l'image*, textes réunis et présentés par Sylvie Loignon, *La Revue des lettres modernes*, Lettres Modernes Minard, Caen, 2009, p. 53-70.

RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998.

RÉGY, Claude, « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », in *Théâtre / public* n° 177, *Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre*, Paris, Théâtre de Gennevilliers, 2005, p. 11-13.

RÉGY, Claude, *Dans le désordre*, Arles, Actes Sud, 2011.

RYKNER, Arnaud, *Théâtres du nouveau roman*, Sarraute, Pinget, Duras, Paris, José Corti, 1988.

NOTES

1. Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 19.
2. *Ibid.*, p. 46.
3. Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Paris, Gallimard, 1960.
4. Sur la collaboration entre Régy et Duras, voir Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy : *L'Amante anglaise*, Genèse d'une écriture, gésine d'un théâtre », in *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 211-232 et Marie-Madeleine Mervant-Roux et Sabine Quiriconi, « Claude Régy, Marguerite Duras : l'émulation réciproque », in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Etudes théâtrales* 38-39 / 2007, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2007, p. 156-159. Voir aussi Sabine Quiriconi, « Ce qui d'une image n'est pas à voir, ce qui d'un texte n'est pas à lire, les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras par Claude Régy et Robert Wilson », in *Marguerite Duras 3, Paradoxes de l'image*, textes réunis et présentés par Sylvie Loignon, *La Revue des lettres modernes*, Lettres Modernes Minard, Caen, 2009, p. 53-70. On pourra également consulter la thèse de doctorat de Sabine Quiriconi, *Marguerite Duras : mise en crise du drame et de la représentation*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, U.F.R. d'Etudes théâtrales, 2000.
5. Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy : *L'Amante anglaise*, Genèse d'une écriture, gésine d'un théâtre », *art. cit.*, p. 212.
6. Marguerite Duras, *L'Amante anglaise, roman*, Paris, Gallimard, 1988 [1967].
7. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, in *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1999, p. 201-287.
8. Pour une analyse détaillée de la genèse du texte, voir Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy : *L'Amante anglaise*, Genèse d'une écriture, gésine d'un théâtre », *art. cit.*
9. Voir notamment Barbara Métais-Chastanier, « « Dire je. Sans le penser. » », *Agôn* [En ligne], N° 0 : En quête du sujet, Dossiers, mis à jour le : 05/09/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=298>, consulté le 13/10/12.
10. L'essentiel des archives concernant le spectacle de 1968 et ses reprises se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France, au département des Arts du spectacle (fonds Jacques Le Marquet, Renaud-Barrault et T.N.P. – Wilson) et à l'Inathèque. Pour des raisons méthodologiques, j'ai choisi de m'en tenir à l'exploration de ces fonds dans le cadre de cette recherche.
11. Jacques Le Marquet précise dans la note qui accompagne ses documents de travail qu'il a utilisé cette expression dès 1968 pour désigner le dispositif de *L'Amante anglaise*. Note datée d'août 1999, B.N.F., Fonds Jacques Le Marquet, FOL-COL-53/44 (1).
12. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 163.
13. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « À la recherche de l'espace mental », in *Les Voies de la création théâtrale*, Claude Régy, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 24-51, p. 44.
14. Jacques Le Marquet, note datée d'août 1999, B.N.F., fonds Jacques Le Marquet, cote FOL-COL-53/44 (1).
15. Source : « Schéma d'implantation sur calque de la reprise en février 1971 au Théâtre Récamier », B.N.F., fonds Jacques Le Marquet, cote FOL-COL-53/44 (3).

16. Voir Alexandros Efklidis, « Les affinités électives. 2, Appia, Craig », in *Les Voies de la création théâtrale*, Claude Régy, op. cit., p. 222-235.
17. Lettre de Jacques Le Marquet datée du 27 mai 1969, « Correspondance entre le Schauspielhaus de Zurich et Jacques Le Marquet pour la construction du décor », B.N.F., fonds Jacques Le Marquet, 4°-COL-53/152 (1).
18. Lettre de Jacques Le Marquet datée du 16 mai 1969, *ibid.*
19. « Schéma d'implantation sur calque de la reprise en février 1971 au Théâtre Récamier », B.N.F., fonds Jacques Le Marquet, FOL-COL-53/44 (3).
20. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « À la recherche de l'espace mental », art. cit., p. 35.
21. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 286.
22. Daniel Jeanneteau à Aurélie Coulon, correspondance électronique du 04/10/12.
23. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat sous la direction de Luc Boucris, Université Paul Valéry – Montpellier 3, décembre 2002, p. 21.
24. *Ibid.*, p. 463.
25. Claude Régy, « L'Amante anglaise », Intervention de Claude Régy à l'Institut français de Madrid le 23 mars 2006 lors de l'hommage à Marguerite Duras organisé du 6 au 30 mars 2006, présenté par Claude Burgelin, DVD-ROM d'accompagnement « Le Théâtre de Claude Régy », conçu et réalisé par Eric Vautrin, CNRS Éditions / ARIAS, in *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit.
26. Sabine Quiriconi, « Marguerite Duras : mise en crise du drame et de la représentation », op. cit., p. 149.
27. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « À la recherche de l'espace mental », in *Les Voies de la création théâtrale*, Claude Régy, op. cit., p. 24-51, p. 43.
28. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain », op. cit., p. 500.
29. Entretien avec Claude Régy réalisé par Chantal Guinebault-Szlamowicz, in Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain », op. cit., p. 500.
30. Claude Régy, « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », in *Théâtre / Public* 107, op. cit., p. 11.
31. Voir Arnaud Rykner, « L'inconnu dans la chambre noire, Claude Régy et les dispositifs », in *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 52-65.
32. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « À la recherche de l'espace mental », in *Les Voies de la création théâtrale*, Claude Régy, op. cit., p. 24-51, p. 34.
33. « Documents administratifs », B.N.F., fonds Jacques Le Marquet, cote 4°-COL-44/44 (1), pochette intitulée « Correspondance ».
34. Jacqueline Cartier, « Madeleine Renaud a changé de mari pour jouer *L'Amante anglaise* à Londres : Jean Servais remplace Claude Dauphin », *Paris-Presse*, 27/09/1969.
35. Ces photographies peuvent être consultées à la B.N.F. (fonds T.N.P / Wilson, cote TNP 308 4-PHO-1-406).
36. Jean Vigneron, « Au T.N.P. (salle Gémier) Madeleine Renaud dans *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras », *La Croix*, 05/01/1969.
37. Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire, considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 35.
38. *Ibid.*, p. 36.
39. *Ibid.*, p. 38.
40. *Ibid.*
41. Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux et Sabine Quiriconi, « Claude Régy, Marguerite Duras : l'émulation réciproque », art. cit., p. 157.

42. Arnaud Rykner, *Théâtres du nouveau roman*, Sarraute, Pinget, Duras, Paris, José Corti, 1988, p. 169.
43. Ces photographies se trouvent à la B.N.F, dans le fonds T.N.P. – Palais de Chaillot, cote 4-PHO-1-406.
44. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « À la recherche de l'espace mental », *art. cit.*, p. 35.
45. Matthieu Galey, « L'Amante anglaise de Marguerite Duras, le point de perfection », *Le Quotidien de Paris*, 29/09/1976.
46. Si cette entrée en scène est aussi une sortie, c'est parce que l'aire de jeu, on l'a vu, ne correspond pas au plateau de la salle Gémier : au moment où elle franchit le rideau, Madeleine Renaud quitte la scène pour emprunter une passerelle et rejoindre l'estrade où va se dérouler l'interrogatoire.
47. Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 15-16.
48. Arnaud Rykner, « L'inconnu dans la chambre noire, Claude Régy et les dispositifs », *art. cit.*, p. 52.
49. Article « diaphragme », Trésor de la Langue Française Informatisé, en ligne, URL : <http://atilf.atilf.fr/> ; [consulté le 05/01/12].
50. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 192.
51. Arnaud Rykner, *art.cit.*, p. 58.
52. Claude Régy, *Dans le désordre*, Arles, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 2011, p. 116.
53. Bénédicte Boisson, « Co-présence. Les mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain, 1995-2005 », Thèse dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, soutenue le 4 mars 2005, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, p. 316.
54. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Exercices méditatifs », in *Les Voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p. 346-363, p. 357.
55. Claude Régy, « Le théâtre qu'on fait dépend du lieu où on le fait », in *Théâtre / Public* 107, *op. cit.*, p. 11.

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'étudier les entrées en scène dans les mises en scène de *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras réalisées par Claude Régy. Ce spectacle, créé en 1968, a été plusieurs fois repris et retravaillé jusqu'en 1989. Il marque un tournant dans le parcours du metteur en scène, qui y affirme sa démarche artistique et qui fait de cette pièce l'objet d'une recherche qui durera plus de vingt ans. Les scénographies de Jacques Le Marquet (pour la création en 1968) puis de Daniel Jeanneteau (pour la reprise de 1989), relèguent la scène à l'arrière-plan et redéfinissent les limites du plateau, qui acquièrent une plasticité et une profondeur singulières. Nous voudrions interroger ce brouillage des limites de l'espace scénique, qui estompe le seuil de l'entrée en scène et modifie par conséquent le statut du hors-scène.

INDEX

Mots-clés : Régy (Claude), Duras (Marguerite), Le Marquet (Jacques), Jeanneteau (Daniel), hors-scène, scénographie

AUTEUR

AURÉLIE COULON

Aurélie Coulon est doctorante à l'Université Stendhal – Grenoble 3 et allocataire de la Région Rhône-Alpes. Sa thèse sur le hors-scène dans le théâtre contemporain est réalisée sous la direction de Luc Boucris.