

Elise Van HAESBROECK

Le Théâtre de Claude Régy, expérience synesthésique et érotisme d'un corps à l'état de brume

The Theater of Claude Régy,
Synesthetic Experience and Eroticism of a Misty Body

Abstract. Questioned about the theater play *God's Mist*, Jean-Claude Ameisen, researcher in cellular biology, describes Claude Régy as "a synesthetic director". The object of this paper will be to show that in *God's Mist*, the last creation of the director Claude Régy, in collaboration with the scenographer Salladhyn Khatir and the creator of the lights Remi Godfroy, the spectator is *synesthète* as far as he is invited to resume with the faculty not to distinguish his various perceptions. He is also invited to take a posture in which he does not analyze any more where do his various perceptions come from. Consequently, it may happen that the spectator cannot differentiate the Touch

or the Visual from the Sound. At first, we will show how Claude Régy stages the collusion of opposites by giving to hear a character who seems to speak without cancelling the silence. Secondly, we will analyze the synesthesia between the silence and the light. Indeed, the lights created by Remi Godfroy seem to skip into the silences of the actor, as if they answered him. In a conclusive part, we will study how the synesthesia creates hallucinations and, thus, how it reveals the body of the actor as a *skiagraphia*, in other words as a written shadow.

Keywords: contemporary theater, *hologrammic* theater, synesthetic staging, eroticism, *skiagraphia*, Claude Régy, Tarjei Vesaas, Salladhyn Khatir, Rémi Godfroy.

«Le sens dernier de l'érotisme est
la fusion, la suppression de la limite.»¹

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

Elise Van Haesebroeck

Université de Toulouse II, Dramaturge et assistante
à la mise en scène (Groupe *Merci*),
E-mail: elisevh@hotmail.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 152-161

1 BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 2011, p. 138.

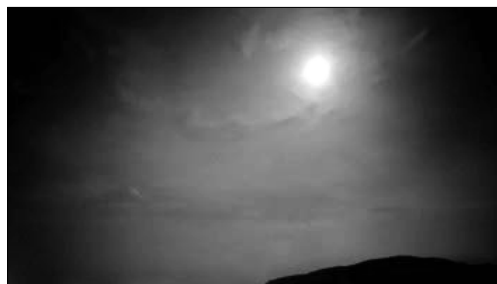


Figure 1: *Brume de Dieu*, extrait du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas. Mise en scène de Claude Régy, scénographie de Salladhyn Khatir et lumières de Rémi Godfroy, 2011. ©Éric de Berranger.

de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation. Découvreur d'écritures contemporaines françaises et étrangères², 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*

2 Le dernier numéro des *Voies de la création théâtrale* est consacré à Claude Régy (*Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par M.-M. Mervant-Roux, Les Voies de la création théâtrale*, n°23, sous la dir. de MERVANT-ROUX M.-M., Paris, CNRS Éditions, 2008). 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).

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'Éclésiaste*, 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).

Interrogé dans l'émission radiophonique *Les Mercredis du théâtre*³ au sujet de *Brume de dieu*⁴, Jean-Claude Ameisen, chercheur en biologie cellulaire⁵, décrit

3 AMEISEN J.-C., *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 12 janvier 2011.

4 *Brume de Dieu*, extrait du roman *Les Oiseaux* de VESAAS Tarjei, a été mis en scène par Claude Régy en 2011.

5 AMEISEN Jean-Claude est un médecin, immunologiste et chercheur français en biologie. Spécialiste des mécanismes de mort cellulaire programmée, il a publié en 1999

Claude Régy comme «un metteur en scène synesthésique»⁶. L'objet de notre réflexion sera de montrer que dans *Brume de Dieu*, la dernière création du metteur en scène français Claude Régy, du scénographe Salladhyn Khatir et du créateur de lumières Rémi Godfroy, le spectateur est synesthète dans la mesure où il est invité à renouer avec la faculté de ne pas distinguer les différentes perceptions⁷. Il est ainsi invité à prendre une posture dans laquelle il n'analyse plus d'où viennent les différentes perceptions. Par conséquent, à certains moments, il peut ne plus distinguer le toucher ou le visuel du sonore. Dans un premier temps nous montrerons comment Claude Régy met

en scène la connivence des contraires en donnant à entendre un personnage qui semble parler sans annuler le silence. Dans un second temps, nous analyserons la synesthésie entre silence et lumière. En effet, les lumières créées par Rémi Godfroy semblent se glisser dans les silences de l'acteur, comme si elles lui répondaient. En conclusion, nous verrons que la synesthésie permet de créer des hallucinations par le flou, faisant ainsi apparaître le corps de l'acteur comme une *skiagraphia*, une ombre écrite.

Parler sans annuler le silence

«Mais parce que le bonheur cherche anxieusement le partage, au point que soudain, comme cette fois, les mots échappent de la bouche malgré soi et pointent vers un autre, un sage, un fort, un des qui-comprend-tout-clairement.»⁸

Dans le monologue mis en scène par Claude Régy, les mots de Tarjei Vesaas semblent «échapper de la bouche» de Mattis malgré lui. Comme si la parole du comédien entrait en connivence avec le silence, première manifestation de la synesthésie dans la création. Mettre en scène la connivence des contraires – parole et silence mais également ombre et clarté, masculin et féminin, mort et vie, santé mentale et folie⁹ – et créer ainsi

La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice aux éditions du Seuil.

6 Du grec *syn*, union, et *aesthesis*, sensation, la synesthésie désigne un phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont associés. On distingue ainsi un type de synesthésie connu sous le nom de synesthésie graphèmes-couleurs dans lequel les lettres de l'alphabet ou les nombres peuvent être perçus colorés. Dans un autre type de synesthésie, appelée synesthésie numérique, les nombres sont automatiquement et systématiquement associés avec des positions dans l'espace. Dans un autre type de synesthésie, appelé synesthésie de personnification ordinale/linguistique, les nombres, jours de la semaine, mois de l'année évoquent des personnalités. Dans d'autres types de synesthésie, la musique et d'autres sons peuvent être perçus colorés, ou ayant une forme particulière.

7 Faculté que, pour certains, nous avons enfants.

8 VESAAS Tarjei, *Les Oiseaux*, Paris, Éditions Plein chant, 2000. Souligné par nous.

9 Le metteur en scène aime ainsi à citer le docteur HOURY Jean, inventeur du terme de «normopathe». «Nous sommes tous des normopathes», plaisante-t-il lors d'une ren-

un mode de perception synesthésique appartient au vocabulaire de C. Régy. Ce désir de solliciter le spectateur selon un mode de perception synesthésique nous semble central dans *Brume de Dieu*, tant dans le texte de Tarjei Vesaas que dans l'écriture scénique de C. Régy, S. Khatir et R. Godfroy. Nous l'observons tout d'abord dans l'écriture même du roman de T. Vessas. L'auteur, à travers le personnage de Mattis¹⁰, abolit la frontière entre les contraires. Ainsi, par exemple, lorsqu'il dit «Que faire quand tout le monde autour est fort et sage?»¹¹, nous apprenons que Mattis est conscient de sa folie. Cependant, l'auteur décrit cette folie non comme une tare mais, au contraire, comme un accroissement de l'intelligence de son personnage qui, lui, sait lire dans les traces des oiseaux¹². En

outre, le personnage de Mattis semble être sensible aux perceptions synesthésiques. Ainsi, ne différenciant pas parole et silence, il affirme «De toute façon, j'entends le murmure du vent qu'il y ait un murmure ou qu'il n'y en ait pas»¹³. Cette synesthésie est transposée par le metteur en scène dans sa création. En effet, notre expérience de spectatrice nous permet de dire qu'à certains moments Laurent Cazenave semble parler sans pour autant annuler le silence. Grâce au travail extrêmement précis et complexe effectué afin de délivrer le texte avec une diction et un débit très éloignés de ceux du quotidien, le comédien parvient à laisser entendre le silence dans le bruit de sa parole. Cela commence dès les premiers mots qu'il prononce et, plus

contre autour de *Brume de Dieu* qui s'est déroulée le 30 avril 2011 au Théâtre Garonne à Toulouse.

10 Mattis est le personnage principal du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vessas. *Brume de Dieu* est un monologue de Mattis, joué par le comédien Laurent Cazenave.

11 VESAAS Tarjei, *op. cit.*, p. 115.

12 «Dans le fossé boueux, il y avait des empreintes légères de pattes d'oiseau, et puis quantité de petits picotis ronds et profonds dans la terre marécageuse. C'était la bécasse qui était passée par là. Les trous profonds avaient été faits par le bec de l'oiseau à la recherche de quelque chose de mangeable, et parfois c'étaient seulement de petits picotis: c'était son écriture. Mattis se pencha et lut. Regarda les légères empreintes dansantes. L'oiseau est si léger, si beau, pensa-t-il. Mon oiseau marche si légèrement dans le marécage quand il

est fatigué du ciel. Tu es toi, voilà ce qui était écrit. C'était vraiment une salutation. Mattis cherche un bâton et répond. Pas en lettres ordinaires (humaines) puisque destinées à la bécasse. En écriture d'oiseau. Elle comprendra. Elle comprend. Elle répond. De jour en jour l'homme et l'oiseau s'écrivent ainsi dans la terre. De jour en jour ils se comprennent Alors pourquoi faut-il que Mattis parle de la bécasse à ce garçon qui est chasseur, pourquoi? (se demande-t-il) Mais parce que le bonheur cherche anxieusement le partage, au point que soudain, comme cette fois, les mots échappent de la bouche malgré soi et pointent vers un autre, un sage, un fort, un des qui-comprend-tout-clairement, et maintenant, nuit tombée, le garçon posté dans un buisson tire avec son fusil, et la bécasse est morte. Mattis la ramasse et l'enterre sous une grosse pierre», VESAAS Tarjei, *op.cit.*

13 *Ibid.*, p. 116.

particulièrement, lorsqu'il répète à quatre reprises le mot «fenaison» en prenant soin de séparer fenai-son: «*Il pouvait bien aider à la fenaison? [...] Un homme fait et désœuvré, au beau milieu de la fenaison [...] dans la maisonnette on ne soufflait mot de la fenaison mais c'était le moment on l'on pouvait espérer que quelqu'un ferait une offre, une offre à Mattis d'aider à la fenaison.*»¹⁴ En plus de séparer les deux syllabes du mot, il garde la bouche grande ouverte après avoir produit le son [son] afin de le faire traîner et d'y introduire peu à peu du silence. Il reprend ce procédé pour dire la ritournelle du bruit de l'eau qui s'infiltré dans sa barque: «*Blubb! dit l'eau en coulant dans ses souliers*»¹⁵ ou encore «*Blubb! dit l'eau dans le fond du bateau*»¹⁶. Il décompose l'onomatopée «Blubb» en «bleu/ be, bleu/be, bleu/be» et, à nouveau, étire l'onomatopée mêlant ainsi son et silence, et faisant résonner un étrange chant. Enfin, pour faire entendre le cri que T. Vesaas mentionne à la fin du passage mis en scène – «*Hege! cria-t-il sauvagement*»¹⁷ – L. Cazenave criera à deux reprises le prénom de «Heeeeee/ge» d'une voix extrêmement aigüe et puissante. À nouveau il étire une des syllabes, ici la première, faisant pénétrer du silence à l'intérieur même de son cri puissant et déchirant. Pour créer cet effet synesthésique entre silence et parole, C. Régy s'appuie sur l'exploration de

la théâtralité de la *phone*¹⁸. Avec sa voix à contretemps, à contre-emploi, vieux disque ralenti de quelques tours, et qui pourtant rend limpide chaque syllabe parfaitement articulée, L. Cazenave 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. D'autres fois à celle de l'enfant. Il alterne des plaintes et des cris puissants et déchirants avec des murmures et des onomatopées aux fréquences sonores plus douces. Il travaille sa diction 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 parasite lui étant interdite, son corps vit tout entier dans une performance vocale. Les mots sont dits très lentement, articulés soigneusement, les accents toniques sont portés sur des syllabes inhabituelles aux oreilles francophones. En mettant en scène la théâtralité de la *phone*, C. Régy invite le spectateur à se situer au delà de la fonction informationnelle de la parole. Ainsi, dans *Brume de Dieu*, l'essentiel du langage ne réside pas dans ce qui est écrit par l'auteur. Comme le dit Henry Meschonnic¹⁹ à propos de *Comme un chant de David*, une autre création de Claude Régy, «on entend ce qu'on ne sait pas

14 *Ibid.*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 118.

16 *Ibid.*, p. 122.

17 *Ibid.*, p. 123.

18 Par opposition au *logos*, le discours, la *phone* désigne ici la voix.

19 MESCHONNIC Henry, poète, linguiste et exégète, est l'auteur de *Gloires*, la traduction des psaumes que Claude Régy a utilisée pour créer *Comme un chant de David* en 2005.

qu'on entend». L'exploration minutieuse et audacieuse que C. Régy mène des potentialités de la théâtralité de la voix des acteurs avec lesquels il travaille aboutit au phénomène selon lequel le spectateur croit plutôt voir la parole que l'entendre. Ainsi, nous pouvons rapprocher la démarche de C. Régy de la figure littéraire de l'hypotypose²⁰. En effet, selon Quintilien, l'hypotypose est «l'image des choses, si bien représentée par la parole que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre». L'hypotypose permet ainsi la composition de tableaux poétiques donnant à voir une scène, comme si les limites de la phrase n'existaient plus. Dans le théâtre de C. Régy, les sons et les mots délivrés par l'acteur sur le mode de l'hypotypose donnent à voir des tableaux vivants, ils font paysage.

Si la synesthésie entre le sonore et le visuel repose en partie sur la mise en scène de la théâtralité de la *phone*, elle repose également sur la scénographie de S. Khatir et sur le dispositif de lumières de R. Godfroy. Nous pouvons alors parler de synesthésie entre silence et lumière. En effet, sur le plateau de *Brume de Dieu*, les lumières semblent parler leur propre langage. Parfois celui-ci devient sonore. La lumière vient alors se glisser dans les silences de l'acteur, comme si elle lui répondait.

20 Du grec *hypotupos*, ébauche, l'hypotypose consiste en une description réaliste, animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression.

«Une nuit emplie d'une lumière inaccessible»²¹

Dans *Brume de Dieu*, le plateau semble être éclairé par cette «lumière inaccessible» qu'évoque Pascal Quignard dans *Le Sexe et l'effroi* ou encore, selon les mots de J.-C. Ameisen, par ce «noir de la nuit, une lumière qui n'arrive pas jusqu'à nous»²². En effet, Rémi Godfroy travaille la lumière en connivence avec son contraire, l'ombre. L'utilisation de leds – diodes qui émettent une lumière pure qui n'est pas filtrée par des gélatines – et non des projecteurs traditionnels, lui permet de créer une lumière qui s'étale avec délicatesse sur la surface du vide, faisant ainsi advenir des paysages immatériels. Cette lumière particulière semble émaner du corps de l'acteur, se diffuser par le tiers reclus qu'est le spectateur et le traverser organiquement. Ainsi, lorsque L. Cazenave fait sa première entrée – il traverse le plateau en largeur puis vient



Figure 2: Laurent Cazenave dans *Brume de Dieu*.

© Brigitte Enguerand.

21 QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

22 AMEISEN J.-C., *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 12 janvier 2011.

se placer au centre très lentement – la lumière qui irradie alors de son corps nous procure la sensation de voir un hologramme (figure 2).

Grâce aux diodes lumineuses et à la présence d'un revêtement au sol et d'un écran en fonds de scène qui réfléchissent l'image de l'acteur, nous voyons un corps qui vibre et qui ne se fixe jamais définitivement. Le spectateur ne regarde pas la lumière à travers une gélatine ou un filtre mais directement à sa source et peut ainsi voir les variations à la fois d'intensité lumineuse et de fréquence lumineuse. Ce procédé participe de l'effet synesthésique de la création. La synesthésie est directement corrélée au

caractère hypnotique du théâtre de C. Régy. Ainsi, par exemple, lors de sa première apparition, L. Cazenave avance continuellement et, pourtant, nous percevons une image de lui fragmentée, comme si nous faisons des arrêts sur image à la manière des suites d'images d'Eadweard Muybridge ou des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, deux pionniers de la photographie qui ont accompli d'importantes recherches dans la prise de vue du mouvement à la fin du XIXe siècle. Comme on le voit sur la figure ci-dessous, E. Muybridge utilisait plusieurs objectifs pour capturer le mouvement:

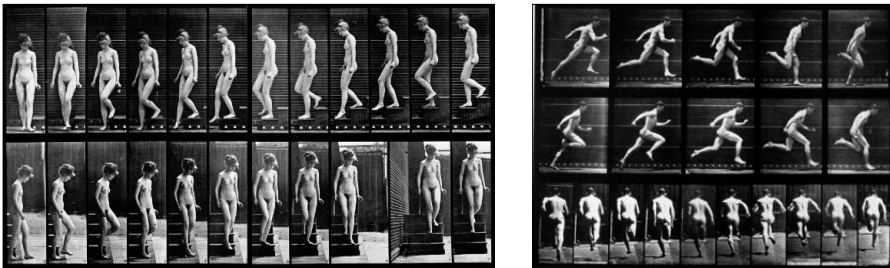


Figure 3: Photographies de Eadweard Muybridge.

À gauche, *Descending stairs and turning around* (1884-1885). À droite, *Athletes in Motion* (1896).

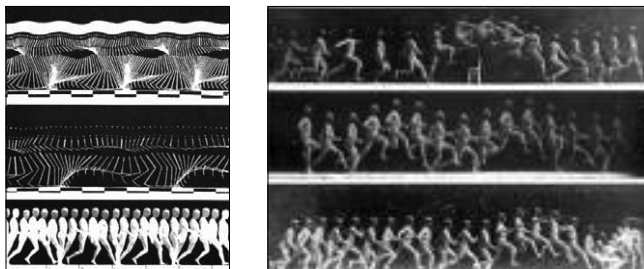


Figure 4: Chronophotographies d'É.-J. Marey.

Études chronophotographiques du corps en mouvement (1886).

É.-J. Marey voulait, quant à lui, comprendre les lois du mouvement. Physiologiste, il prenait les corps à l'état brut et les faisait défiler devant ses appareils. Les traces du mouvement réel de ces corps donnent ces éventails «irréels» de la chronophotographie, comme si le discontinu coupait le continu pour le révéler. Dans ces expériences, comme dans l'esthétique de C. Régy, il ne s'agit pas d'élargir quantitativement la perception mais, au contraire, de l'élargir qualitativement afin de saisir ce qui s'évanouit, ce qui est en train de se dérober.

Dans *Brume de Dieu*, les synesthésies visant à rendre visibles des objets et des facettes de l'être qui étaient jusque-là invisibles reposent sur le procédé qui consiste à utiliser le corps de l'acteur comme une surface instable mais également sur une conception du corps de l'acteur comme une *skiagraphia*, surface où les contraires peuvent entrer en connivence.

Le corps de l'acteur, une *skiagraphia*

Umbra hominis lineis circumducta.

(Pline)

Dans *Brume de Dieu*, le corps de l'acteur semble ne plus séparer clarté et obscurité et peut ainsi apparaître comme une *skiagraphia*, littéralement une ombre écrite. Ce corps n'est pas sans rappeler celui qui est gravé sur le couvercle du caveau de la tombe dite du plongeur de Paestum et à propos duquel P. Quignard écrit «[l]e fond est blanc, le trait est noir.



Figure 5: L. Cazenave dans *Brume de Dieu*, 2011.

© Brigitte Enguerand.

*C'est encore une ombre projetée. C'est ce que les grecs appellent une skiagraphia (mot à mot ombre écrite)»²³. Ombre projetée, ombre écrite, corps de l'acteur comme un hiéroglyphe réconciliant ombre et clarté. Dans la création de C. Régy, ce procédé est utilisé lorsque Mattis fait naufrage (cf. photographie ci-dessus). L. Cazenave marche extrêmement lentement jusqu'au devant de la scène, les bras largement ouverts. Son corps est alors utilisé comme une surface de fusion entre ombre et clarté, et semble alors être circonscrit par une ligne d'ombre – «*Umbra hominis lineis circumducta*»²⁴. L'esthétique de R. Godfroy*

23 QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., p. 228-229.

24 À propos de la monochromie, PLINIE écrit qu'il s'agit de «circonscire par une ligne l'ombre d'un homme», in *Histoire naturelle*, Livre XXXY, paragraphe 15, 50, traduction de CROISILLE Jean-Pierre, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 4.

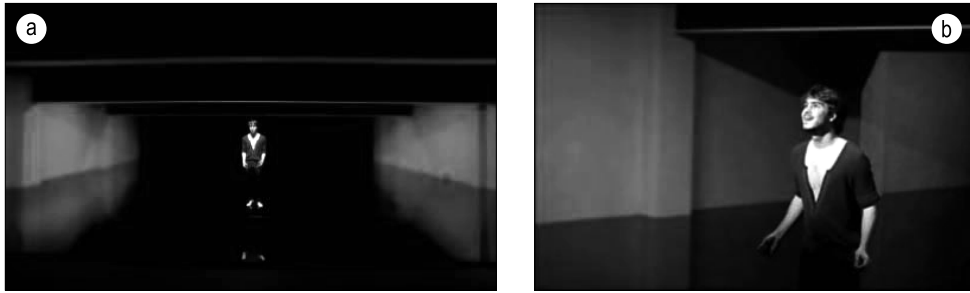


Figure 6: L. Cazenave dans *Brume de Dieu*, 2011. ©Brigitte Enguerand.



Figure 7: L. Cazenave dans *Brume de Dieu*, 2011. ©Brigitte Enguerand.

s'appuie sur des fréquences lumineuses au seuil entre clarté et ombre et crée ainsi des phénomènes d'hallucination. L'artiste fait en effet apparaître des images persistantes du comédien de façon à ce que, même lorsque le noir se fait sur le plateau – à trois reprises dans la création –, le corps de L. Cazenave ne disparaisse jamais vraiment.

Même lorsqu'il travaille avec des intensités basses, R. Godfroy parvient à créer des images extrêmement nettes. Il dessine des nuanciers de couleurs qui participent de l'effet d'hallucination produit par ces images-paysage. Par exemple, lorsque Mattis est encore sur la terre, les panneaux latéraux sont éclairés dans les tons rose, fuchsia et violet (cf. figure 6a). Là où l'on attendrait davantage du jaune et du vert – ce moment du récit

se situant à la période de la fenaison – R. Godfroy choisit le rose. Afin de révéler cet «ardent soleil de juillet qui montait», il utilise un nuancier du vert à l'orangé (cf. figure 6b).

Après le premier noir, la nuit arrive dans le récit de T. Vesaas. C'est alors un nuancier allant du violet au vert sombre qui baigne le plateau (cf. figure 7a). Enfin, lorsque Mattis embarque, les écrans latéraux se teintent d'un camaïeu de bleus (figure 7b). La sophistication du dispositif de lumières créé par R. Godfroy permet donc des effets de synesthésies.

La lumière qui irradie du corps de L. Cazenave crée des visions hors d'attente. Par le biais de ces visions, C. Régy tente de saisir ce qui s'évanouit, ce qui est en train de se dérober, de révéler ces êtres multiples qui sont en chacun de nous.

En effet, lors d'une rencontre récente, le metteur en scène explique que «*le travail sur la lumière est une manière de transformer l'être. Il y a plusieurs êtres en chacun de nous, et il est important de les laisser apparaître – de ne pas photographier un seul aspect, une seule image*»²⁵. Être sollicité selon un mode de perception synesthésique et être invité à saisir cette évanescence peuvent procurer au spectateur un plaisir sensuel d'un ordre érotique. Ainsi, une dimension érotique forte naît de cette expérience synesthésique et de cette sensation de connivence, voire même, plus précisément, de confusion entre les perceptions que nous avons éprouvée en tant que spectatrice de *Brume de Dieu*. En effet, ainsi que l'affirme Georges Bataille, «*le sens dernier de l'érotisme est la*

fusion, la suppression de la limite»²⁶. Or, c'est précisément cette fusion des limites entre les différentes perceptions que recherchent conjointement C. Régy, S. Khatir et R. Godfroy. Les différentes synesthésies analysées dans cet article leur permettent de rendre flous les seuils et les frontières entre les différentes perceptions, bâtissant ainsi une nouvelle forme de théâtre – *théâtre hologrammique* – au sein duquel, et c'est là ce qui fait son paradoxe et toute sa richesse, la dimension organique, charnelle et érotique de l'acteur semble être transcendée. Le mode de perception synesthésique à l'œuvre dans ce théâtre transforme l'acteur en un *anachorète* – littéralement celui qui se retire – tout en explorant une forme inédite d'érotisme, l'érotisme d'un corps à l'état de brume.

Bibliographie

Ouvrages

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Les Editions de minuit, Paris, 2011.

MERVANT-ROUX M.-M., *Les Voies de la création théâtrale*, n°23, *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par...*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

PLINE, *Histoire naturelle, Livre XXXY*, traduction de CROISILLE Jean-Pierre, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, Paris, 1994.

VESAAS Tarjei, *Les Oiseaux*, Paris, Éditions Plein chant, 2000.

Émission radiophonique

AMEISEN Jean-Claude, *Les Mercredis du théâtre*, France culture, 12 janvier 2011.

Entretien

«*Autour de Brume de Dieu*», rencontre avec RÉGY Claude, Théâtre Garonne, Toulouse, 30 avril 2011.

²⁵ RÉGY Claude, rencontre autour de *Brume de Dieu* qui s'est déroulée le 30 avril 2011 au Théâtre Garonne à Toulouse, animée par BOURNAC Sébastien.

²⁶ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 138.