



HAL
open science

L'inconscient en images : le théâtre de la Compagnie Philippe Genty

Anastasia Patts

► **To cite this version:**

Anastasia Patts. L'inconscient en images : le théâtre de la Compagnie Philippe Genty. Art et histoire de l'art. Université de Picardie Jules Verne, 2015. Français. NNT : 2015AMIE0036 . tel-03653303

HAL Id: tel-03653303

<https://theses.hal.science/tel-03653303>

Submitted on 27 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ÉCOLE DOCTORALE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Thèse de doctorat en Arts de la scène

L'INCONSCIENT EN IMAGES : LE THÉÂTRE DE LA COMPAGNIE

PHILIPPE GENTY

présentée et soutenue publiquement le 19 novembre 2015

par

Anastasia PATTS

*Thèse dirigée par Monsieur Le Professeur Christophe Bident et co-dirigée par
Monsieur le Professeur Guy Freixe*

Jury :

M. Gérard ABENSOUR, Professeur émérite de langue et littérature russe à l'INALCO (pré-rapporteur)

M. Christophe BIDENT, Professeur de théâtre à l'Université de Picardie Jules Verne

M. Amos FERGOMBE, Professeur des arts du spectacle, Université d'Artois (pré-rapporteur)

M. Guy FREIXE, Professeur en histoire et esthétique des arts de la scène, Université de Bourgogne Franche-Comté

M. Éloi RECOING, Directeur de l'Institut International de la Marionnette, Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (expert)

REMERCIEMENTS

Je remercie de tout mon cœur mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Christophe Bident, Professeur à l'Université de Picardie Jules Verne, pour sa bonne volonté à diriger ma thèse, pour ses remarques et conseils précieux ainsi que pour ses encouragements, qui m'ont permis de mener à bien cette recherche. Je remercie particulièrement mon codirecteur de thèse Monsieur le Professeur Guy Freixe, Professeur à l'Université de Franche-Comté, pour ses commentaires et suggestions précieux et justes.

Je tiens à remercier Philippe Genty et Mary Underwood qui m'ont accordé plusieurs moments d'entretien qui ont favorisé au plus haut point l'avancement de ce travail.

Mes sincères remerciements vont aux comédiens, aux danseurs et aux personnes proches de la Compagnie Philippe Genty que j'ai rencontrés pendant les années de recherches et qui m'ont beaucoup aidée en me communiquant des informations importantes sur la Compagnie, en particulier Jean Couturier, Eric de Sarria, Nansy Rusek, Pascale Plaison, Simon T. Rann, Jean-Louis Heckel, Maja Bekken. Ces sources précieuses constituent un support authentique et irremplaçable pour mon analyse.

Ma gratitude va également à l'Institut International de la Marionnette pour son aimable accueil au Centre de documentation pendant une mission de recherche en 2012, dont les archives riches ont beaucoup contribué à l'évolution de ma recherche.

J'offre mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée à la correction de ce texte pour le rendre plus « français » : Benoît Lahoz, Bruno Bisson, Alexandre Solcà, Youssef Karouach, Elodie du Potet, Guillaume Pinçon, Laure Couillaud, Emmanuel Cohen, Candice Obron-Vattaire.

Je remercie enfin mes parents pour leur soutien moral infini et financier grâce auquel cette aventure scientifique des allers-retours entre la France et la Russie a pu devenir réalité.

Je suis reconnaissante envers toutes les personnes que j'ai rencontrées pendant cette période d'études de doctorat en France (dont la liste serait très longue) qui m'ont encouragée ou qui m'ont aidée chacun de manière différente pour que cette recherche soit menée dans des conditions optimales.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse le procédé de construction du sens dans le théâtre visuel de la Compagnie Philippe Genty, un thème jusque-là très peu étudié en France et à l'étranger. La Compagnie emploie la dramaturgie visuelle comme une écriture scénique, qui se caractérise par l'utilisation de différents arts sans support littéraire. Ainsi, la production du sens s'opère par la succession d'images scénographiques dans l'esthétique visuelle globale. L'œuvre met en scène un univers de l'inconscient qui prend sa source dans les souvenirs, les traumatismes et les rêves personnels des créateurs de la Compagnie. Le sujet majeur des spectacles est le voyage voué à la recherche de la cause d'un traumatisme. Pendant son voyage, le personnage rencontre des obstacles qu'il doit surmonter et qui aboutissent à la prise de conscience et à l'apaisement de son conflit central. Afin de relever et d'interpréter les images scéniques, nous analysons la fonction des éléments constitutifs de ce théâtre (marionnettes, matières, objets, danse, mouvement, paroles et voix) par des approches psychanalytique, phénoménologique et sémiologique. L'examen détaillé de ces derniers a permis de révéler l'existence de motifs et de thèmes récurrents appartenant au domaine de l'inconscient, qui apparaissent dans la plupart des spectacles. Il s'agit par exemple de concepts tels que le morcellement du corps, le complexe d'Œdipe, la dissociation de la personnalité, les peurs de l'enfance, les sentiments refoulés, la culpabilité, les expressions de l'anima, du soi et de l'ombre. L'analyse a également mis en valeur des procédés techniques et métaphoriques que la Compagnie utilise pour la création de ses spectacles (théâtre noir, manipulation à vue, confrontation avec des matières, changement d'échelles, détournement fonctionnel d'éléments). Ces éléments récurrents constituent un ensemble que nous considérons comme le langage scénique de ce théâtre.

Mots clés : théâtre visuel, Compagnie Philippe Genty, inconscient, psychanalyse, herméneutique, marionnette, danse, geste, théâtre d'objet.

SUMMARY (in english)

Subject of doctoral dissertation : **Subconscious in images : the theatre of Company Philippe Genty**

The aim of this dissertation is to analyse the process connected to the theatrical scenery of the theatre company created by Philippe Genty, previously not so frequently studied in France and overseas. The company uses the visual dramaturgy as a scenery writing characterized by the use of different arts without the support of literature. Therefore, production of meaning occurs through binding of scenery images to theatrical aesthetics. This particular theatrical work represents a universe of the unconscious mind filled in with memories, traumas and personal dreams of the creators of the Company. The main subject of these spectacles is about the journey, which has as key purpose the search for the reasons of a traumatic event. The central figure faces different obstacles during his journey which he must go through and ends up into the awareness and the quietness of his internal conflict. In order to point out and interpret scenic images, we do analyse the function of the elements met in this particular theatre art (puppets, natural elements, dances, movements, voices and words) through psychoanalytical, phenomenological and semiotic approaches. A careful survey of these themes has demonstrated the existence of scene subjects and recurring themes of the world of the unconscious coming up into most of the spectacles. These themes, for example, are as follows: fragmented body, Oedipus complexes, dissociation of the character's mind, childhood fears, remoted and oppressed feelings, sense of guilt, expressed images of the anima, of oneself and shadows of the personality. This detailed analysis has also shown light on the technical and metaphorical means used by the Company in the creation of the following spectacles (black shadows theater, hand-moved puppets by sight, confronting scenes with natural elements, change of visual scales, distortion of the scenic elements). All these repeated elements are joined together into the whole which we consider as scenic language of this particular theatre.

Key words: visual theatre, Company Philippe Genty, unconscious, psychoanalysis, hermeneutics, puppet, dance, moves and theatre of objects

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ.....	4
SUMMARY (in english)	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION.....	10
PREMIÈRE PARTIE	24
.....	24
LA PARTICIPATION DES ÉLÉMENTS INERTES	24
Chapitre I.....	25
L'évolution de la marionnette comme élément scénique	25
1. Le potentiel psychologique de la marionnette.....	26
2. La période des sketches : la marionnette autonome	31
<i>La formation du marionnettiste</i>	<i>31</i>
<i>Expérimentations.....</i>	<i>38</i>
• Premiers essais du théâtre de la matière	38
• Le théâtre noir	39
• La manipulation à vue	42
3. Les spectacles de grande forme : la marionnette au service du théâtre de l'inconscient.....	48
<i>La technique de manipulation et l'animisme.....</i>	<i>49</i>
<i>Le rôle de la marionnette : des thèmes et des images récurrents.....</i>	<i>54</i>
• La dissociation de l'identité.....	54
• La métempsychose	60
• La recherche de l'identité	65
• Souvenirs : la dialectique vivant-mort.....	68
• Symboles de l'humanité	82
• Métamorphoses de l'identité	88
• Le non-dit : Œdipe et anima	93
• Terreurs d'enfance.....	100
• L'emblème de l'inconscient	104
• L'auto-représentation	106
Chapitre II	111
Le rôle des matériaux et des matières dans la création d'images et de personnages.....	111

1. La construction des personnages	115
<i>Les matériaux et la marionnette</i>	115
<i>Les matériaux et l'humain</i>	118
2. Le partenaire de jeu	124
<i>Le papier kraft</i>	127
<i>Le tissu</i>	133
<i>Le papier blanc et le carton</i>	135
<i>La cellophane</i>	136
3. Les décors.....	138
Chapitre III	151
Des objets comme élément du langage de l'inconscient	151
1. Rapprochement de la compagnie avec le théâtre d'objets.....	154
2. Les objets non-manipulés.....	161
<i>La maison</i>	161
<i>La maquette de ville</i>	175
3. Des objets manipulés, des objets qui s'ouvrent.....	178
<i>La valise</i>	179
<i>Le coffre (la tombe) et la tour de rangement</i>	186
<i>La boîte en carton</i>	188
<i>Les transats et les chaises</i>	202
<i>Les portes</i>	206
<i>Accessoires personnels : les parapluies et les lettres</i>	210
Conclusion de la première partie.....	214
SECONDE PARTIE	216
LA FONCTION DES INTERPRÈTES DANS LA CRÉATION DES PAYSAGES	
INTÉRIEURS.....	216
Chapitre I.....	217
La danse et le mouvement	217
1. Vers l'acceptation de la corporéité.....	219
2. Les influences des différents types de danse	222
<i>La danse moderne de Loïe Fuller</i>	223
<i>La danse post-moderne</i>	224
<i>L'affinité conceptuelle avec le Buto</i>	227
<i>La nouvelle danse française</i>	229
2. La méthode de création des mouvements et de la danse	231
<i>L'introversión comme source émotionnelle du mouvement</i>	231

<i>Les exercices de groupe</i>	234
• Le mémogramme.....	234
• Le fugitif.....	235
<i>Les gestes quotidiens</i>	237
<i>L'improvisation comme approche fondamentale de la création</i>	244
4. Le système de concepts du mouvement	248
<i>L'intentionnalité agrégative</i>	249
<i>La dislocation</i>	251
<i>La centralisation</i>	251
• La condensation du centre de gravité	254
<i>La discontinuité</i>	255
• La discontinuité transitoire	255
• La discontinuité absolue	257
<i>La dialectique de la synchronie et de l'irrégularité d'un rythme</i>	258
5. La géométrie du mouvement et de l'espace	260
<i>La verticalité</i>	262
<i>L'horizontalité par l'ouverture et la profondeur</i>	264
• La ligne droite et le vecteur	264
• La sphère : explosion et rassemblement	270
• Ellipses, cônes, lignes.....	271
<i>Le rectangle du cadre de scène : une scène-relief animée</i>	274
Chapitre II	280
Le système de(s) personnage(s)	280
1. Une typologie selon l'apparence	280
<i>Voyageur-rêveur</i>	280
<i>L'habit féminin : protection et vulnérabilité</i>	282
• Nudité et imperméabilité	282
• Contrastes chromatiques.....	284
<i>Freaks</i>	285
2. Une typologie selon la psychologie analytique	287
<i>L'anima</i>	288
<i>Le Soi</i>	290
<i>L'ombre</i>	292
3. Le trinôme « Réel, Symbolique et Imaginaire » de Jacques Lacan.....	294
4. La dissociation mentale comme caractéristique fondamentale de(s) personnage(s)	295

5. Le groupe.....	298
6. Pour une typologie des personnages.....	300
Chapitre III.....	303
La voix, les paroles et les images de l'inconscient : des voies d'interaction.....	303
1. Paroles	304
<i>Rébus</i>	307
<i>Superfluité</i>	310
<i>Mise en situation / communication</i>	312
<i>Mot de l'énigme</i>	315
<i>Matière (texture) sonore</i>	316
2. Le chant	319
3.Exclamations	322
CONCLUSION GÉNÉRALE	326
BIBLIOGRAPHIE	339
ANNEXES	355
ANNEXE 1	355
Entretien avec Éric de Sarria	355
ANNEXE 2	364
Entretien avec Pascale Blaison	364
ANNEXE 3	389
Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria	389
ANNEXE 4	400
Entretien avec Simon T. Rann par skype le 21 novembre 2014	400

INTRODUCTION

L'art théâtral est en transformation perpétuelle, en quête continue de nouvelles formes, aspirant à exprimer de la manière la plus précise l'esprit de l'époque à travers des esthétiques diverses. Cela passe par le texte dit, le mouvement, les voix, les images, les silences et les soupirs, les lumières et les sons, l'union originelle que forment les constituants de la représentation. Même les mises en scène ternes et plates, que Peter Brook a appelé « le théâtre rasoir »¹, semblent être susceptibles de transmettre une face cachée de l'esprit de l'époque. L'art occidental contemporain, théâtre compris, subit l'influence de la science et des nouvelles technologies qui se développent à un rythme galopant et effréné, et tente de s'y accommoder. Ouvert aux nouveautés, le théâtre réagit immédiatement aux moindres fluctuations d'idées et d'humeurs dans la société : tant par l'expérimentation des formes en provenance des autres domaines artistiques que par la vérification, la négation ou l'approbation de nouvelles conceptions. Parmi l'abondance des types de théâtre qui s'imprègnent avidement de la réalité, en cherchant à la refléter à travers le prisme des réflexions du metteur en scène et des interprètes, un théâtre particulier se distingue, qui semble porter très peu d'importance au réel : celui de la Compagnie Philippe Genty. Fondée en 1968, cette compagnie française a parcouru un long chemin depuis ses premières représentations de sketches humoristiques jusqu'aux spectacles de grand format actuels. Pourtant, une filiation conceptuelle réunit l'ensemble de ces créations : en lieu et place des habituels échos de la réalité, les spectacles mettent en scène les univers inconscients de multiples personnages. Le metteur en scène Philippe Genty publie d'ailleurs une sorte de manifeste dans son livre autobiographique *Paysages intérieurs*. Il définit son refus de reproduire la réalité au théâtre, assignant cette fonction, obsolète selon lui, seulement au cinéma et à l'audiovisuel :

L'invention du cinéma, le développement de l'audiovisuel, la banalisation télévisuelle ont bouleversé successivement le rapport au théâtre.[...] Le théâtre, par le passé, assumait seul ce statut de miroir de notre réalité, qu'il opère aujourd'hui sur un tout autre mode. Les acteurs sur scène sont bien réels, les décors, le contexte l'apparaissent beaucoup moins. Paradoxalement la réalité de leur présence dans un espace délimité, face à un public assis, immobile, compartimenté, amplifie cette impression d'artificialité, qui explique en partie l'engouement pour le théâtre de rue².

¹ BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Seuil, 2014, 181 p.

² GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, Actes Sud, 2013, p. 140.

Le metteur en scène aspire à instaurer un principe d'analogie pour équilibrer ces deux parties de la représentation théâtrale. Si le public se trouve dans un lieu artificiel, soumis à des conventions, la scène doit pouvoir jouer à sa guise avec cette artificialité :

Au théâtre, nous sommes dans une situation de huis clos proche d'une salle d'audience. Ces ingrédients – l'impression de huis clos, mes investigations du côté rêve, des images-métaphores – me conduisent à faire l'hypothèse d'une scène qui deviendrait le lieu de l'inconscient³.

Autrement dit, Genty prétend représenter un monde imaginaire, irréel, qui aurait pu exister si nous avions pu nous immerger dans le psychisme et observer la diversité des processus psychiques. Il est indispensable de souligner *hic et nunc* le fondement conceptuel de ce théâtre : l'expérience psychologique personnelle des créateurs de la compagnie, Philippe Genty et son épouse, la chorégraphe Mary Underwood. Rêves, traumatismes d'enfance, souvenirs douloureux, terreurs, constituent la base sur laquelle les spectacles se construisent. Au vu du caractère intime et secret de ces éléments narratifs, les artistes prennent le risque de ne pas être compris du public. Mais ils transforment ces éléments personnels en métaphores permettant ainsi des interprétations nombreuses. Le metteur en scène les appelle et formule ainsi l'objectif fondamental de son œuvre : « Je nourris cet espoir fou d'aspirer le spectateur dans un espace à mi-chemin entre réel et imaginaire qui fasse écho aux paysages intérieurs de ciel orageux, de plaines, et de forêts ensuquées des brumes de son passé intime⁴. »

Il est singulier que l'œuvre de cette compagnie française théâtrale en activité soit si peu étudiée, tant en France qu'à l'étranger. Bien que le théâtre de Genty soit très apprécié des critiques et de journalistes de différentes nationalités, la majeure partie de leurs courtes critiques se réduit à la description d'images scéniques en vrac et à l'expression de l'aspect « onirique », « magique », « surréaliste » de son théâtre, sans recours à une analyse détaillée. Au moment du commencement de nos recherches en 2012, nous manquions d'ouvrages universitaires scientifiques sur le sujet, comme d'éventuels autres ouvrages descriptifs ou biographiques en langue française, anglaise ou russe. À notre connaissance, il existe le mémoire de maîtrise de Jean Couturier (1991) : *L'œuvre de Philippe Genty : un théâtre d'images*, mémoire de maîtrise d'études théâtrales, Université Paris X Nanterre ; le mémoire de Master 1 de Milena Stoyanova (2011) : « *Le théâtre de la matière* » comme art de la marionnette postmoderne : *Esthétiques de Philippe Genty (France) et Jeny Pachova (Bulgarie)*, Université de la Sorbonne Nouvelle ; et un ouvrage en langue anglaise, de

³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 140.

⁴ *Ibid.*

Valgerdur Tinna Gunnarsdotir : *Experimental Theater Today : The Wooster Group, Pina Bausch and Philippe Genty* (1992)⁵. En langue russe, l'ouvrage de Dina Goder [Дина Годер] *Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра* [Artistes, visionnaires, gens du cirque. Essais sur le théâtre visuel], paru en 2012, consacre un essai descriptif peu analytique à plusieurs spectacles de Philippe Genty. La recherche bibliographique a permis de trouver des articles courts, des panoramas de l'œuvre de la compagnie dans quelques encyclopédies et dans des ouvrages sur l'esthétique du théâtre contemporain⁶. Outre ces découvertes, la compagnie est parfois brièvement mentionnée dans des ouvrages analytiques, qui ne donnent cependant que des informations générales. Par exemple, le livre *Théâtre français du XX^e siècle* publié sous la direction de Robert Abirached, évoque Philippe Genty au même titre que Bruno Meysat, James Thierrée, François Tanguy qui s'inscrivent dans la lignée d'un langage théâtral pur, selon la supposition de l'auteur :

La dissolution du texte et du langage libérerait un espace propice au mouvement, au geste, au signe, à la pure plasticité et à la formation d'images. Cela conduit à envisager la scénographie comme une nouvelle écriture, une « orchestration spatiale », une « sémiographie » (Jacques Poliéri), « une dramaturgie de l'espace » (Jean Hermann), « une écriture scénique par l'image » (Michel Raffaelli)⁷.

Théorisé par Antonin Artaud, ce « langage théâtral pur » émerge donc quelques décennies après, tentant d'incarner l'idée utopique du théâtre total. Il est impossible de circonscrire le théâtre de Philippe Genty dans cette notion, mais il convient d'affirmer la pertinence de certains postulats de cette théorie, définie par Patrice Pavis comme « représentation qui vise à utiliser tous les moyens artistiques disponibles pour produire un spectacle faisant appel à tous les sens et créant ainsi l'impression d'une totalité et d'une richesse de significations subjuguant le public⁸. » Si la première condition nous semble acquise, la seconde nous paraît très discutable, compte tenu de son aspect idéaliste et de l'impossibilité fort probable d'assujettir le public. La révocation du texte de son monopole de signification, met au premier plan l'image scénique qui prend ainsi en charge la transmission du sens, de manière complètement différente.

Le titre de cette thèse comporte justement le mot *image*, qui nécessite d'être défini. Dans le cadre de notre recherche, la notion d'image comprend deux niveaux. En premier lieu,

⁵ Ce document imprimé se trouve au Centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières.

⁶ A titre d'exemple : Henryk Jurkowski, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*, l'Entretemps, 2008 et *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, l'Entretemps, 2009.

⁷ ABIRACHED, Robert (dir.), *Théâtre français du XX^e siècle*, Avant-scène, 2011, p. 622.

⁸ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, 1987, p. 416.

sur le plan intérieur de la représentation, l'image est traitée comme figure, symbole, métaphore. L'image de l'inconscient est donc l'action en mouvement qui a pour but de représenter certains moments de la vie intérieure d'un personnage. Or l'image est perçue comme porteur de contenu. Chargée de signifiante, l'image fait également fonction de moteur de déroulement d'un spectacle. Les images s'assemblent dans une structure signifiante qui porte un message fondamental du spectacle. Elles représentent principalement des processus psychiques comme le refoulement, la formation du complexe d'Œdipe, le stade du miroir, l'amnésie, l'angoisse de morcellement, etc. Il faut souligner que ces images ne sont pas commentées par un texte ou par tout autre élément sémantique. Genty invoquant rarement dans des interviews ses sources d'inspirations, nous posons comme un de nos objectifs de révéler ce que chaque image peut renfermer en tant qu'illustration des phénomènes psychanalytiques. Pour l'atteindre, nous nous servons des ouvrages de différents psychanalystes, notamment de ceux qui sont mentionnés par le metteur en scène (Lacan, Freud, Bettelheim, Klein) et d'autres scientifiques dont les études nous paraissent pertinentes pour cette recherche (Winnicott, Jung, Rambert, Razavet, Woltman).

En second lieu, le concept d'image est lié à la forme de la représentation et constitue le principe essentiel qui détermine une des particularités de ce théâtre. Il s'agit de la série de tableaux, d'images. Vu sous cet aspect, le concept réunit les caractéristiques suivantes, conformément au théâtre de Philippe Genty : l'absence de narration épique ou de représentation mimétique, le mélange homogène de tous les éléments scéniques (musique, danse, mouvement, lumière, gestuelle, marionnette, objets, matériaux, chant, paroles) – ce que nous évoquons à propos du théâtre total, la dialectique du figé (mort) et du vivant transmise par le mouvement de l'image. L'action dramatique dans le sens habituel du terme est très affaiblie par la structure discontinue des spectacles, qui sont par essence composés comme une succession d'épisodes autonomes. Sauf pour les spectacles relevant de l'esthétique du cabaret (succession de numéros), il ne s'agit cependant pas d'un collage forcé de tableaux complètement hétérogènes : ces derniers sont liés par une idée commune à peine perceptible, par une ambiance invariable tout au long du spectacle. La conception des spectacles oscille entre la dissolution de la progression dramatique traditionnelle (exposition, intrigue, action, culmination, dénouement, épilogue) et un retour flottant à cette dernière (*Boliloc, Ne m'oublie pas, La Pelle du large, Sigmund Follies*).

Ces caractéristiques liées aux images de la seconde catégorie inscrivent les spectacles de Philippe Genty dans ce qu'on appelle le *théâtre d'images*, concept né avec le spectacle *Le*

Regard du sourd de Bob Wilson dans les années soixante-dix. À partir de cette création surgit un discours scientifique sur l'esthétique de ce type de théâtre qui proclame la prééminence du visuel sur scène. L'aliénation de l'action dramatique, la dénégation du texte comme unique base de repères sémantiques de la représentation, l'instauration d'un univers mental : ces traits spécifiques inspirent le terme de « paysage intérieur »⁹, repris ensuite par Philippe Genty lui-même comme titre de son autobiographie. Devenu la figure emblématique du théâtre d'images, Wilson prédit que l'image sera le « fondement et le devenir de l'univers scénique¹⁰ ». Compte-tenu du nombre de metteurs en scène optant aujourd'hui pour des spectacles visuels, il semblerait que ce processus se propage. Outre les processus de transformations esthétiques et philosophiques de la seconde moitié du XX^e siècle, Béatrice Picon-Vallin lie la diffusion du théâtre d'images avec les contraintes de l'époque contemporaine : « [le théâtre d'images] est un genre commode dans une époque d'internationalisation effrénée où la traduction du texte est encore un frein pour la circulation du spectacle, et il se vend bien¹¹ », ce qui ne peut pas être contesté : la Compagnie Philippe Genty présente ses spectacles dans le monde entier. Grâce à ses tournées, la compagnie est beaucoup plus connue dans certains pays comme les États-Unis, la Russie, le Japon que dans les pays francophones.

Si le concept est amplement étudié – avec l'objectif d'en extraire une définition terminologique – aucune typologie d'un théâtre d'images ne semble se dégager de la profusion de spectacles qui font primer l'aspect visuel. Il est compliqué d'établir des cadres rigides de ce terme qui réunit une richesse esthétique à ce point hétérogène, comme l'affirme Alexandre Lazaridès : « Chaque metteur en scène se fait une conception bien trop personnelle de l'image, même si tous, à travers elle, caressent le rêve tenace de « rethéâtraliser » le théâtre¹² ». Ainsi, les théâtres d'esthétiques disparates de Romeo Castellucci, Bob Wilson, ALIS, Matthias Langhoff, Robert Lepage et d'autres metteurs en scène se côtoient dans la catégorie étiquetée « théâtre d'images ». L'atout sémantique du théâtre d'images consisterait dans le pouvoir ou au moins dans l'aspiration à mettre au jour l'indicible, à former avec l'image un langage autonome supérieur ou au moins égal au texte¹³. Cet avantage semble être

⁹ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006, p. 693.

¹⁰ MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson, Le temps à pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, 1998, p. 57.

¹¹ PICON-VALLIN, Béatrice (dir), *La scène et les images*, CNRS, collection Arts du spectacle/Les voies de la création théâtrale, 2001, p. 23.

¹² LAZARIDÈS, Alexandre, « Vers une culture du regard ? », *Jeu : revue de théâtre*, Montréal, Les Cahiers de théâtre Jeu, n°104, (3) 2002, p. 145.

¹³ TREILHOU-BALAUDE, Catherine, « La scène et les images, Les voies de la création théâtrale 21 » dans NAUGRETTE, Catherine (éd.), *Les Revues de théâtre*, registres/8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 81.

en même temps le revers de la médaille, dans la mesure où le problème fondamental du théâtre d'image résiderait dans le mode particulier de sa réception. Privée de références précises, l'image offre un éventail de voies d'interprétations, approximatives ou erronées, qui révèle leur richesse fictive à défaut d'un message clair et concret du créateur. Lazaridès prononce un verdict peu réconfortant sur le théâtre d'images : « En fin de compte, l'effet le plus inattendu du théâtre d'images ne serait-il pas de pointer vers une culture du regard ? Culture nécessaire dans la mesure où l'image, omniprésente mais livrée sans mode d'emploi, ressemble de plus en plus à une langue maternelle peu ou mal enseignée¹⁴. » Cette comparaison fait écho au point de vue de Philippe Genty sur l'absence du texte dans son théâtre, remplacé parfois par des paroles composites dans les images scéniques, qui servent encore le thème majeur de son œuvre : le psychisme vu de son intérieur. Les personnages centraux revenant à leurs traumatismes d'enfance, reprennent l'esprit de cet âge (moins de six ans), caractérisé par une maîtrise faible de la langue maternelle. D'où vient que le metteur en scène ne dénie pas le texte seulement parce qu'il gênerait la production d'images, mais fournit cette explication parmi d'autres. Nous entrerons dans les détails du rapport qu'entretient Philippe Genty avec le texte dans un prochain chapitre de la présente recherche.

Il est donc possible que la difficulté de percevoir, recevoir et comprendre le théâtre dit visuel explique l'absence de recherches sur le théâtre de la Compagnie Philippe Genty. Son écriture scénique, onirique et plurivoque, produit des images codées en mettant en images des termes psychanalytiques. Une telle esthétique constitue un double problème pour l'interprétation.

Cherchant à situer ce théâtre dans le vaste territoire des esthétiques théâtrales diverses, nous sommes confrontés à la notion de théâtre *interartistique* inventée par Patrice Pavis. L'adjectif, déjà, pose l'essence du concept qui attribue une valeur signifiante au mélange des arts :

L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre¹⁵.

Le concept est inadapté au théâtre de Philippe Genty en ce qu'il privilégie la forme au détriment du contenu. Au-delà, pour ce qui concerne la forme, le cadre chronologique du

¹⁴ LAZARIDÈS, Alexandre, *op.cit.*, p. 149.

¹⁵ PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p.13.

terme semble encore flou, puisqu'il pourrait qualifier les premières expérimentations des metteurs en scène du début du XX^e siècle sur l'union de plusieurs arts au théâtre, y compris l'hypothèse de *Gesamtkunstwerk*. C'est dès l'apparition du metteur en scène que le théâtre entame le parcours d'éloignement du texte vers une combinaison des arts recherchant une théâtralité pure, une « polyphonie signifiante »¹⁶. Cependant, il est indispensable de prendre en compte l'écart important entre des esprits de ces deux époques. Actuellement, l'aspect interartistique, par son omniprésence, constitue plutôt une norme pour les arts de la scène, lorsqu'il était un signe et l'une des caractéristiques les plus révélatrices de l'avant-garde au milieu du temps moderne.

Continuant le panorama des termes, nous arrivons inévitablement au concept révolutionnaire, innovant pour les uns et controversé ou erroné pour les autres, de théâtre postdramatique de Hans-Thies Lehmann¹⁷. Les critères qui permettraient de définir une pratique théâtrale comme *postdramatique* sont nombreux et très larges. Des exemples de cette pratique théâtrale semblent parfois ne pas être pertinents. Le théoricien allemand conjugue sa théorie avec le théâtre postmoderne des années 1970-1990, dont il utilise certains principes qu'il applique à l'hypothèse du postdramatique. Cependant, le postdramatique à la différence du théâtre postmoderne (d'après Lehmann) ne se contente pas de la suspension du texte mais du rejet de l'action et de la fable¹⁸. Il est difficile d'admettre cette modalité fondamentale du postdramatique vu la liste des metteurs en scène et des compagnies théâtrales – parmi lesquels Robert Wilson, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Peter Stein, entre autres – dont les esthétiques sont à l'opposé des créations performatives rangées, néanmoins, par Lehmann dans la même catégorie de postdramatique.

Outre une confusion terminologique et cette dernière contradiction, le théoricien ne situe pas de manière concrète et précise son concept dans le canevas historique. Christophe Bident, qui a critiqué la manière de Lehmann d'exposer ses analyses et ses synthèses, considère comme discutable la propension du théoricien à systématiser des manifestations chronologiques du postdramatique :

Les périodisations sont confuses, voire contradictoires, puisque Lehmann entend qualifier le théâtre des trente ou quarante dernières années mais rallie parfois à son étiquette des esthétiques du début du

¹⁶ DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Actes Sud, 1988, p. 178.

¹⁷ LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

¹⁸ MAXIMOV, Vadim, «Postdramatitcheskyy teatr – panatseia ili bolesn' ?», *Voprosi teatra*, 1-2, Moskva: Proscenium, 2011, p. 130. [Vadim Maximov, «Le théâtre postdramatique, est-il une panacée ou une maladie ?» in *Les questions du théâtre*, 1-2, Moscou, Proscenium, 2011, p.130].

vingtième siècle, voire de la fin du dix-neuvième, sans pour autant prendre la précaution de construire une perspective archéologique ou généalogique¹⁹.

La multitude des formes, l'opacité terminologique et chronologique du terme ne permettent pas d'établir un axe stylistique unique. C'est pourquoi nous nous abstenons de chercher à attribuer à l'œuvre de Philippe Genty des traits postdramatiques, qui s'appuieraient sur les critères définis par le théoricien allemand. Il nous paraît plus pertinent, pour notre recherche, d'utiliser l'expression de « dramaturgie visuelle »²⁰ évoquée par Lehmann et proposée initialement par le professeur norvégien en études théâtrales Knut Ove Arntzen²¹ dans les années 1990. Ce concept ne dénie pas le constituant dramatique mais déclare la suprématie de l'image sur le texte. Ayant atteint son apogée dans les années 1970, ce type de théâtre privilégie la vue à l'ouïe, réservée à la perception du texte parlé. Lorsque ce dernier apparaît, il est traité comme matière sonore ou rythmique, cédant la fonction sémiotique à la narratologie visuelle. La dramaturgie visuelle constitue une forme scénique autonome qui en fonctionnant selon ses propres règles « peut développer librement la logique qui est la sienne²² ». Ces caractéristiques fondamentales semblent trouver un écho à celles du théâtre que nous analysons ici. Puisque la notion a été élaborée avant l'apparition du concept de « postdramatique » de Lehmann, il nous semble approprié de l'appliquer pour commencer à définir scientifiquement l'esthétique de la Compagnie Philippe Genty.

Le passage en revue des termes purement théâtraux nous semble toutefois encore assez insatisfaisant pour que nous puissions prendre parti pour l'un d'eux, ce qui nous incite à vérifier d'éventuels traits postmodernes de l'œuvre étudiée.

Afin de déterminer si l'œuvre de la compagnie relève de l'esthétique de l'art postmoderne, tâchons de relever leurs ressemblances et procédés communs. Premièrement, il s'agit dans le travail de Philippe Genty d'un collage de genres dans un même spectacle (alternance de la comédie et du drame) et d'un recours à la citation (par l'insertion de références succinctes à des chansons bien connues ou des évocations de faits ou de personnes célèbres). Deuxièmement – et c'est ce que nous aurions pu appeler l'intertextualité –, l'une des notions les plus fondamentales de la littérature postmoderne, ou plus largement avec la référentialité ou l'interdiscursivité de l'art non verbal, réside dans la manifestation des

¹⁹ BIDENT, Christophe, «Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion», *Theatre/Public*, 2009, n° 194, p. 77.

²⁰ LEHMANN, H.-T., *op.cit.*, p. 146-149.

²¹ ARNTZEN, Knut Ove, « A visual kind of dramaturgy », *Theaterschrift*, n°5-6, 1994, p. 274-276.

²² LEHMANN, H.-T., *op.cit.*, p. 147.

influences culturelles que l'auteur n'a pu ou n'a pas voulu dissimuler. Il arrive que des critiques de théâtre reprochent à Philippe Genty de reprendre certains principes artistiques ou de faire implicitement allusion aux images scéniques de Tadeusz Kantor, de Pina Bausch ou de Bob Wilson. Il semble néanmoins, à l'analyse, qu'il est ici question de l'interaction et de l'influence de conceptions artistiques qui peuvent être empruntées et revisitées inconsciemment ou involontairement. Troisièmement, des éclats d'ironie (dont se servent souvent des auteurs postmodernes à l'égard des sujets sérieux) peuvent être interprétés incorrectement. L'utilisation de l'ironie par Philippe Genty est volontaire, elle est censée dénoncer la démesure de l'importance fictive attribuée à des problèmes psychologiques.

Cette première tentative de définir en abrégé certains traits postmodernes de l'œuvre de Philippe Genty est bien entendu insuffisante : il faudrait confronter l'œuvre au système de caractéristiques générales du concept d'art postmoderne. Pour en rester à l'essentiel, nous pouvons nous appuyer sur l'affirmation de Brian McHale selon laquelle le postmodernisme glorifie la fiction et l'irréel²³. Cette tendance n'est pas inhérente seulement à l'art, elle provient du changement profond du rapport de l'Homme au monde. L'omniprésence du capitalisme, ayant pour valeur essentielle la consommation, produit une nouvelle réalité qui proclame le besoin de consommer des produits superflus. Les médias de masse imposent des marchandises célébrant leurs qualités inédites et programment le destinataire à considérer sa propre existence comme déficiente, d'où vient le besoin. Ainsi, l'illusion règne à un niveau fondamental pour l'Homme : son quotidien. Selon l'énoncé de Guy Debord : « le consommateur réel devient consommateur d'illusions²⁴. » Il est probable que cette illusion incorporée dans le quotidien, invisible et imperceptible car inculquée par le « lavage de cerveau », pénètre dans l'art qui se fait l'écho, de par sa nature-même, de processus extérieurs. Certes, l'engouement pour l'irréel à l'époque contemporaine ne peut pas être explicité seulement par la propagande. La perte de l'esprit religieux – fondé sur l'impulsion inconsciente d'expliquer l'apparition du monde par l'intervention d'une force suprême, qui permettait de se protéger ou de fuir la peur du néant après la mort, ou sur un animisme périmé²⁵, ou encore sur la manifestation de l'archétype de Soi (Jung) – peut avoir contribué à la substitution de ces croyances perdues par leurs simulacres : l'excès des mondes imaginaires proposés par les arts et la littérature. Philippe Genty offre au spectateur un univers purement fantaisiste, aux confins de l'onirisme et de l'imaginaire. Le domaine de l'action scénique, les

²³ McHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Methuen, 1986, p. 219-222.

²⁴ DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, 1992, p. 44.

²⁵ MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Seuil, 1969.

images de l'inconscient ou de rêves, suggèrent au prime abord l'idée facile et prévisible de la filiation de cette œuvre au surréalisme, ne serait-ce que par son contenu et par l'inspiration des pionniers de ce mouvement par les théories psychanalytiques de Sigmund Freud. Cependant, est-il possible d'attribuer à une œuvre contemporaine la marque d'un mouvement culturel né il y a presque un siècle ? Actuellement, le surréalisme persiste mais semble dépourvu du support idéologique qui existait alors. Les artistes contemporains empruntent essentiellement à ce mouvement le sujet fantasmagorique, irréel, qui côtoie la *fantasy*, largement commercialisée. Dans les faits, l'œuvre de Genty excède le cadre de la *fantasy*, en se rapprochant en quelque sorte de certaines idées des fondateurs du surréalisme. La comparaison entre les idées des surréalistes et les conceptions fondamentales de Philippe Genty démontre que ces dernières oscillent entre deux approches surréalistes complètement différentes. D'un côté, Vitrac et Artaud s'opposaient avec véhémence à la transmission des images de l'inconscient sur scène : Artaud prohibait l'esthétisation des images de l'inconscient qui en seraient devenues poétiques, et par conséquent, renfermées sur elles-mêmes, selon lui²⁶. Pour autant il préconisait la méthode psychanalytique au sein du théâtre pour susciter un effet psychothérapeutique²⁷. De l'autre, André Breton se servait de la psychanalyse plutôt comme source d'inspiration, d'où il puisait des images pour son travail poétique et théorique. Ainsi, le lien de l'œuvre de Philippe Genty avec les concepts des surréalistes est révélé par la proposition d'une interaction entre la psychanalyse et l'art théâtral, par la possibilité laissée ouverte de s'en inspirer. Ce sont ces sujets qui seront par la suite abordés dans cette recherche.

La formation et l'implantation des illusions par les médias, la massification, selon l'hypothèse de Michel Maffesoli²⁸, ont pour conséquences la désindividualisation et l'organisation des micro-groupes sur fond d'homogénéité dominante. En ce sens, le personnage central du théâtre de Philippe Genty, à la recherche de son identité, lance un défi à ce processus inexorable, une tentative ultime de s'y opposer. Une autre vision de ce personnage est aussi pertinente : l'image de la quête de l'identité, qui illustre bien cette tendance à l'effacement de l'individualité.

Le monde irréel de la Compagnie Philippe Genty garde en sûreté sa structure et son code d'interprétation sans offrir de « clés » de lecture au public. N'imposant aucun procédé de

²⁶ ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1964, Vol.4, p. 96.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des Tribus – Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Meridens Klincksieck, 1988, p. 15.

traduction, ce monde sous-entend le relativisme du sens, la pluralité des significations, ce qui constitue un aspect important de la postmodernité²⁹. Le rapport relatif à des faits appartenant à la réalité et à la réalité elle-même, le relativisme des opinions, des perceptions, des conceptions semblent témoigner d'une résignation humble devant l'impossibilité (en ce moment, peut-être, temporaire) de concevoir la vérité, mais aussi du refus de la chercher. À ce propos, il convient de citer Fabio Castro : « le volonté de non-sens est le sens caché du relativisme³⁰. » La volonté de non-sens est donc une fuite forcée en raison de l'abolition des repères inaltérables. Cependant, il nous paraît trop simple de coller arbitrairement l'étiquette du non-sens à tout ce qui nécessite d'être expliqué. La recherche présente s'immerge dans la multitude des sens, des significations de l'œuvre de la compagnie et essaie d'en choisir quelques unes et de les expliquer – la tâche se révèle cependant complexe, étant donné la diversité des approches d'interprétation égales.

L'appel de certains metteurs en scène de l'époque contemporaine, y compris de Philippe Genty, au spectateur à devenir le co-créateur du spectacle, relève du sarcasme dans les conditions de relativité régnante. Derrière une telle liberté, se dissimulerait le désir de forcer le spectateur à prendre en charge la tâche non accomplie par le metteur en scène : à faire une sélection définitive, à en tirer du sens et à le mettre en relief. Après ces réflexions sur la part de l'esprit postmoderne dans l'œuvre de Philippe Genty du point de vue philosophique, il convient de se tourner vers la perception du spectateur.

La réception insuffisante et incomplète des créations de la compagnie (le spectateur a du mal à comprendre le spectacle, bien qu'il se délecte de la beauté des images) dégage un trouble de communication que le metteur en scène présente comme l'allocation au spectateur d'une liberté totale d'interpréter à sa guise. Cette incompréhension est due à l'ignorance des lois de l'univers artificiellement créé, tirant ses références d'éléments personnels et intimes, inconnus de l'autre par nature (souvenirs, rêves, complexes psychologiques, peurs, angoisses). Contrairement à ce que la rapidité de notre précédente analyse nous aurait permis de conclure et aux affirmations que des critiques pourraient émettre, en s'appuyant sur l'absence apparente de narration et / ou de sens chez Philippe Genty et, par conséquent, le

²⁹ CAPRIO LEITE DE CASTRO, Fabio, « Le postmoderne ou l'hémorragie du discours », *Sens Public*, revue web, L'Université de Montréal, [En ligne]. http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_FCaprio_Postmoderne-2.pdf.

³⁰ *Op.cit.*, p. 19.

cataloguant par ce critère unique dans le théâtre postmoderne³¹, nous tenons à déclarer que le sens est bien présent dans son œuvre, malgré son opacité en première analyse. Pour aller dans la profondeur de signification des images scéniques, il est d'emblée nécessaire de prendre connaissance des moindres détails biographiques du metteur en scène, suivant son parcours artistique et son évolution personnelle, de connaître les détails empruntés à sa vie intime et transformés sur scène. Ensuite, il nous faudra examiner une partie des images selon plusieurs méthodes (psychanalytique, phénoménologique, sémiologique) à partir de l'étude de ces nouvelles connaissances. Cette approche analytique proche de l'herméneutique philosophique est forcée par le caractère biographique prononcé de l'œuvre, mais semble posséder un potentiel révélateur.

L'hypothèse fondamentale de cette recherche est que l'œuvre de la Compagnie Philippe Genty est perceptible comme un univers particulier et isolé qui fonctionne selon ses propres règles. Nous supposons aussi que ce monde dispose d'un langage approprié et légitime, fondé sur ses caractéristiques-même. Autrement dit, nous empruntons la phrase célèbre de Jacques Lacan pour en faire le fondement de notre hypothèse : « L'inconscient est structuré comme un langage ». La scène étant le lieu de l'inconscient, selon le metteur en scène, le spectacle le met alors en image. La forme et la structure authentiques de cet univers de l'inconscient, de la mémoire et de l'intérieur, étant singulières, elles exigent d'apprendre la méthode spécifique de sa mise en image. Une fois ce langage révélé et appris, l'interprétation adéquate devient possible. Si cette hypothèse est juste, l'appartenance de ce théâtre au postmoderne se révèle fautive. Pour le spectateur maîtrisant ce langage, les images scéniques deviennent intelligibles et porteuses de sens. Il est probable que les caractéristiques de l'œuvre de Philippe Genty que nous avons exposées plus haut, ne constituent pas des indices de son adhésion définitive aux systèmes conceptuels mentionnés (théâtre d'images, dramaturgie visuelle, théâtre postmoderne, postdramatique ou interartistique) mais se justifient par les exigences de la logique fondamentale de cet univers, présenté comme un monde unique en son genre, dont l'existence est possible.

³¹ On se réfère à l'énonciation connue de Jean-François Lyotard : « Se lamenter sur « la perte du sens » dans la postmodernité consiste à regretter que le savoir n'y soit plus narratif principalement » dans *La Condition postmoderne*, Minuit, 2013, p. 47. Conformément à notre sujet, nous prenons le risque de mettre un signe égal entre la notion lyotardienne du savoir et le contenu signifiant de l'œuvre de Philippe Genty. Il est aussi à préciser que certains critiques de théâtre qualifient l'œuvre de la Cie de postmoderne en raison de l'absence de narration dont la conséquence est l'incompréhension d'un spectacle.

L'objectif primordial de notre thèse réside dans le déchiffrement et l'interprétation des images scéniques du théâtre de Philippe Genty. Partant de cette définition, nous avons mis en évidence des tâches qu'il est indispensable d'accomplir afin de l'atteindre :

- Décomposer les images scéniques en leurs constituants (éléments scéniques) ;
- Analyser chaque élément en fondant notre étude sur des théories psychanalytiques et esthétiques de l'art (prendre en considération la nature de l'élément, examiner son rôle comme élément isolé, sa façon d'interagir avec les autres, le résultat de cette interaction, sa référentialité, suivre son évolution à travers le temps de son utilisation) ;
- Faire ressortir des régularités d'emploi des éléments scéniques au service de la création des images, des leitmotivs, des thèmes, des images et des sujets répétitifs ;
- Faire la synthèse des données reçues et établir la liste de deux composants essentiels ce langage scénique : l'aspect technique (procédés théâtraux) et la sémantique (métaphores, images répétitives, symboles, etc.).

La logique de la recherche a déterminé la structure de la thèse, qui est divisée principalement en deux grandes parties : *La participation des éléments inertes* et *La fonction des interprètes dans la création des paysages intérieurs* dans le théâtre de la Compagnie Philippe Genty. La première partie, constituée de trois chapitres, a pour sujet les fonctions et les rôles d'éléments scéniques comme les marionnettes, la matière et les objets dans la construction du langage de l'inconscient. La seconde partie examine les différents types de participation vivante (celle des interprètes, exprimée par la danse, le mouvement, la gestuelle, les paroles et la voix) dans cette construction.

Nous espérons que cette recherche pourra apporter une contribution, même de base, dans la connaissance scientifique approfondie de l'œuvre de la Compagnie Philippe Genty et éveiller l'intérêt pour que des recherches futures puissent en explorer, peut-être, d'autres champs échappés à notre regard ou qui n'entrent pas dans le cadre de notre recherche.

PREMIÈRE PARTIE

LA PARTICIPATION DES ÉLÉMENTS INERTES

Chapitre I

L'évolution de la marionnette comme élément scénique

Le théâtre de Philippe Genty des trente dernières années réunit plusieurs disciplines artistiques, parmi lesquelles la marionnette n'est qu'un élément scénique parmi d'autres. Pourtant, son rôle dans ses spectacles est considérable et, jusque dans les années quatre-vingt, Philippe Genty est connu dans le monde entier comme l'un des grands marionnettistes français, l'auteur de sketches de cabaret et le concepteur d'émissions de télévision pour enfants, intitulées « Gertrude et Barnabé »³² et « Les Onyx »³³. L'évolution du théâtre de Genty se trouve en corrélation directe avec sa perception de l'emploi à faire de la marionnette et des objectifs de son utilisation. Au début de sa carrière, le metteur en scène s'intéressait à la marionnette en ce qu'elle lui permettait d'exprimer sa créativité et de résoudre ses difficultés de communication liées à des traumatismes d'enfance. C'est par la suite que l'utilisation de la marionnette a pris pour lui une tournure imprévue, Genty ayant commencé à l'employer pour participer à la création d'un univers de l'inconscient et, indirectement, pour aider psychologiquement les autres, grâce aux images scéniques. Afin de dégager les grandes étapes de l'évolution de son écriture scénique, nous allons étudier le déplacement de la fonction de la marionnette dans l'œuvre de Genty depuis l'usage psychothérapeutique du début de sa carrière à celui d'agent permettant la mise en images de l'inconscient.

En premier lieu, il conviendra d'examiner la relation qui s'établit au théâtre entre la marionnette et le spectateur. Cette analyse nous permettra d'approfondir le potentiel psychothérapeutique et psychanalytique de la marionnette. En second lieu, nous verrons comment ce potentiel prend toute sa pertinence dans le théâtre de Philippe Genty de la première période, celle des sketches. Enfin, nous suivrons l'évolution de la marionnette chez Genty depuis la fonction psychothérapeutique jusqu'à l'outil de l'expression des images de l'inconscient. Nous dégagerons ainsi certains thèmes et images récurrents produits grâce à la participation active de la marionnette dans la construction des images scéniques, que nous analyserons.

³² La poupée d'une autruche figurant Gertrude, celle d'un animal mi-koala mi-chien représentant Barnabé.

³³ C'est au Canada qu'était diffusée l'émission sur « la vie absurde des habitants d'une petite planète aux mœurs préhistoriques. Sans dialogues, seulement un commentaire *off* sur le modèle des Shadoks, les personnages sont des marionnettes à gaine plutôt loufoques », Philippe Genty *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 89.

1. Le potentiel psychologique de la marionnette

La nature de la marionnette implique plusieurs particularités du fait de son caractère inanimé. Sa capacité représentative comprend la création du double d'un être vivant, qui fonctionne dès qu'elle est articulée, ce qu'explique Annie Gilles : « C'est du mouvement imprimé par le manipulateur que dépend le passage de la condition d'objet au statut de marionnette. Le mouvement sera donc un des facteurs principaux d'interaction contextuelle³⁴. » La marionnette se trouve ainsi pourvue d'une faculté signifiante lorsqu'elle se met en mouvement. Alain Recoing explique ce phénomène par cette phrase : « Paul Claudel a écrit : "La marionnette est une parole qui agit." [...] L'action évoque naturellement le mouvement. Les mouvements de la marionnette appartiennent donc à un langage pour lequel elle se fait porteuse de sens et l'instrument devient personnage³⁵. »

Outre cette capacité particulière à produire du sens, elle possède des propriétés spécifiques et emploie apparemment un autre mode de communication que celui de l'acteur, qui se fait indirectement, par objet interposé. En l'occurrence, cet objet intermédiaire se retrouve exilé de l'univers du marionnettiste mais aussi de celui du spectateur, l'inerte et l'inanimé n'étant pas immanents à l'homme. Une telle distanciation permet alors au spectateur d'avoir un regard moins critique et facilite son identification au personnage. Peter Schumann estime : « Il est dans la nature des marionnettes de créer une distance et il suffit de les mettre en rapport avec des acteurs pour "éloigner la représentation"³⁶. » La généralisation d'un être humain, permise par les formes inanimées, et le rejet de toute référence à l'homme sauf l'éventualité d'avoir eu un modèle humain, crée une autre approche entre l'objet incarnant le personnage et le percepteur.

Cet objet intermédiaire qu'est la marionnette se positionne par conséquent à l'opposé du comédien qui, selon Edward Gordon Craig, « enregistre la vie à la manière d'un appareil de photographie et [...] essaie d'en donner un cliché photographique³⁷. » La marionnette, quant à elle, est incapable d'imposer son personnage au spectateur de manière naturaliste, en raison de son caractère inanimé et de la représentation du personnage sous forme symbolique. Ce procédé éveille l'imaginaire du spectateur et produit de multiples images, issues de son

³⁴ GILLES, Annie, *Le jeu de la marionnette*, Presses universitaires de Nancy, 1987, p. 30.

³⁵ RECOING, Alain, *Les mémoires improvisés d'un montreur de marionnettes*, L'Entretemps, 2011, p. 137.

³⁶ SCHUMANN, Peter, « Du pain et des marionnettes », dans KOURILSKI, Françoise, *Le Bread and Puppet Théâtre*, Lausanne, La Cité, 1971, p. 250.

³⁷ CRAIG, Edward Gordon, *L'acteur et la Sur-marionnette*, De l'art du théâtre, Circé, 2004, p. 80.

propre inconscient, qui ne sont pas imposées par un autre imaginaire (celui de l'acteur, par exemple). Philippe Genty considérant ce type de perception comme indispensable pour la lecture de ses spectacles sur l'inconscient, l'omniprésence de la marionnette dans ses créations est assez justifiée. La subordination de la marionnette comme producteur d'images et la diversité de ces dernières fournissent le fondement d'une identification possible. Cependant, il nous faut évoquer deux types d'identifications, qui correspondent à deux façons de percevoir le spectacle, l'une enfantine et l'autre adulte, sans pour autant permettre d'établir une typologie qui les différencierait de manière stricte, ce que commente Annie Gilles :

Il semble bien que les notions de « regard enfantin » et de « regard adulte » coïncident avec celles d'« illusion » et de « distanciation » formulée par Brecht. Mais si leur opposition s'applique avec pertinence au théâtre de la marionnette, elle ne permet pas nécessairement d'opposer deux formes du spectacle de marionnettes, encore moins de classer les spectateurs de façon nette suivant leur comportement³⁸.

La perception enfantine des représentations du théâtre de marionnettes est soumise à la particularité du psychisme immature de l'enfant, consistant en une croyance absolue en la véritable vie des personnages et à l'aptitude des objets à se transformer en êtres vivants. Habituellement, les spectacles pour enfants du théâtre de marionnettes sont des adaptations de différents contes populaires, de mythes, de contes de fées. D'après l'étude du folkloriste russe Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*³⁹ (1946), les contes se sont développés à la suite de rites initiatiques et sont des métaphores des structures archétypales de l'inconscient collectif. La conscience immature de l'enfant étant en train de se former, les mécanismes de son inconscient prédominent. Or, les rites initiatiques dissimulés sous les actions de personnages de contes trouvent une vive réponse dans l'inconscient infantile.

Le psychisme de l'enfant, incapable d'effectuer le processus de distanciation, s'attribue l'identité d'un personnage, en se laissant guider dans la fiction qui reste réelle pour lui. De plus, il ne se rend pas compte de la manipulation de la marionnette, surtout si le marionnettiste est caché. La personnalité de l'enfant fusionne avec le personnage de la marionnette dans cet état hypnotique que lui fait vivre le spectacle, comme Adolf Woltmann, psychanalyste, l'écrit :

³⁸ GILLES, Annie, *op.cit.*, p. 89.

³⁹ PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1983, 484 p.

On suppose que chaque enfant s'identifie d'une manière qui lui est propre, avec les marionnettes et avec les actions qu'elles représentent. On suppose de plus que cette identification mène à des projections, en ce sens que chaque enfant projette dans le spectacle ses propres sentiments, désirs ou attentes⁴⁰.

Nous verrons dans ce chapitre une démonstration de cette identification enfantine et son effet thérapeutique en abordant la représentation d'un sketch de Philippe Genty, organisée pour des enfants autistes.

Outre l'identification directe, il arrive que la marionnette fasse fonction d'objet intermédiaire entre le monde intérieur de l'enfant et l'univers extérieur sur lequel il peut alors projeter ses angoisses et ses peurs. Comme le précise Annie Gilles, ce mode de perception ne se manifeste que dans le cas de la dissimulation du montreur⁴¹. Il s'agit d'un effet psychothérapeutique possible – pour autant que les créateurs du spectacle en fassent un objectif – qui est l'objet de nombreuses recherches dans ce domaine et de multiples pratiques. Madeleine Rambert⁴², psychanalyste pour enfants, affirme que l'aide apportée par la marionnette thérapeutique est beaucoup plus pertinente si l'enfant devient montreur et choisit lui-même les marionnettes qui pourraient le mieux correspondre à la représentation de ses complexes. En l'occurrence, la marionnette incarnant les angoisses d'un enfant devient un objet spécifique ayant une fonction cathartique permettant de les apaiser, voire de les subir.

Un bref panorama des modèles d'interaction entre l'enfant et la marionnette au niveau du psychisme accreditte l'efficacité d'une telle expérience, qui se ressent jusqu'à l'âge adulte. Nous citons ici Winnicott :

Ce champ intermédiaire d'expérience dont il n'a à justifier l'appartenance ni à la réalité intérieure, ni à la réalité extérieure (ou partagée), constitue la part la plus importante de l'expérience de l'enfant. Il va la prolonger tout au long de sa vie, dans l'expérience intense qui appartient au domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la créativité scientifique⁴³.

Il paraît normal que le mode de perception infantile de la marionnette ne soit pas le même chez l'adulte, du fait de l'accroissement du rôle de la conscience – qui tend à assujettir

⁴⁰ WOLTMANN, Adolf, «L'utilisation des marionnettes comme méthode projective en thérapie », *Manuel des techniques projectives en psychologie clinique*, Éd. Universitaires, 1965, p. 635-667.

⁴¹ GILLES, Annie, *op.cit.*, p. 53.

⁴² RAMBERT, Madeleine, *La vie affective et morale de l'enfant. Douze ans de pratique psychanalytique*, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1963, p. 104.

⁴³ WINNICOTT, Donald Woods, cité par Laplanche, J. Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 296.

l'activité de l'inconscient – et par conséquent, de l'effet de distanciation⁴⁴. Annie Gilles commente ce processus de perception :

Même parfaitement conscient de la nature véritable de la marionnette, un spectateur adulte peut avoir par intermittence l'illusion d'une vie autonome de la marionnette, d'une sorte de coïncidence entre le signifiant et le référent du signe, réalisation imaginaire de l'impossible⁴⁵.

D'un côté, c'est le développement de la conscience qui empêche la perception enfantine de subsister. De l'autre, il s'agit d'un refoulement de l'animisme, que Philippe Genty invoque souvent. La marionnette peut ranimer une partie de l'animisme à l'insu du spectateur, qui soudain rejeterait le rationalisme et se délecterait de l'illusion.

Dans le Bunraku, par exemple, qui est un théâtre de marionnettes pour adultes dont Philippe Genty utilise une variante, la marionnette est manipulée à vue par trois manipulateurs. C'est la nature conventionnelle de la représentation, issue du refus de créer une illusion dans l'animation des marionnettes, qui permet au Bunraku de susciter chez l'adulte l'impression de ne voir que la marionnette. Voici une vision poétique du Bunraku, exprimée par Paul Claudel :

Mais lui-même [manipulateur] reste impassible, attitude qui met en valeur la stupéfiante souplesse du petit acteur de bois et d'étoffe. Au point que le spectateur en vient à s'identifier à ce dernier et à considérer les ombres noires qui le dominent comme une sorte de matérialisation de son destin⁴⁶.

Le fait que les manipulateurs, visibles, n'entrent pas en jeu avec la marionnette, développe l'imagination du spectateur et provoque en lui diverses interprétations de ces rapports silencieux. Elles peuvent aller de la perception des manipulateurs comme forces extérieures, matérialisant, par exemple, la pression de la société et de l'autre, jusqu'à la conception mythique et superstitieuse, métaphore d'une subordination à des êtres tout-puissants. Si l'on interprète les images du Bunraku à l'échelle de la vie intérieure de l'homme, cette forme de théâtre peut exprimer la relation entre les niveaux du psychisme, entre des élans inconscients en conflit avec des contraintes conscientes. À ce propos, nous citons Annie Gilles qui évoque l'aspect psychanalytique du Bunraku :

⁴⁴ Roland Barthes révèle une affinité entre le Bunraku et l'effet de distanciation de Brecht. Au lieu d'imiter simplement le corps, la marionnette devient « son abstraction sensible ». Cf. BARTHES, Roland, « Leçon d'écriture », *Tel Quel*, n°34 (1968), p. 32.

⁴⁵ GILLES, Annie, *op. cit.*, p.22.

⁴⁶ CLAUDEL, Paul, « Bounrakou », *Œuvres en prose*, Gallimard, 1965, p. 472-473.

[Le Bunraku] favorise donc même chez l'adulte des phénomènes aussi archaïques et aussi fondamentaux que la projection et l'identification, qui opèrent en quelque sorte des confusions spatiales, et une abolition de la distance qui sépare le sujet regardant de l'objet regardé, devenant, par intermittence sans doute mais assurément, un lieu symbolique de l'investissement libidinal du spectateur, l'objet au sens psychanalytique du terme⁴⁷.

Ce qui nous permet d'affirmer que mode de fonctionnement du transfert et de l'extériorisation des complexes sur les marionnettes est le même, quel que soit l'âge, ce dont attestent les cours d'art-thérapie largement répandus, proposant la marionnette comme outil de soins⁴⁸. Les participants fabriquent leurs propres marionnettes et entrent en jeu avec elles, y projetant leurs propres conflits intérieurs. Cette pratique apporte un soulagement psychologique à des adultes souffrants, à la suite d'événements qui les ont rendus victimes ou ayant gravement troublé leur état psychologique⁴⁹.

De la même manière que nous avons tenté de souligner les bénéfices psychothérapeutiques des marionnettes pour le spectateur/montreur adulte et enfant, il nous semble maintenant temps d'aborder la personnalité et l'œuvre de la Compagnie Philippe Genty, afin de démontrer comment la double nature de la marionnette en fait à la fois un mode d'expression artistique et un outil psychothérapeutique et psychanalytique.

Au fil de son activité créatrice, la fonction et la place de la marionnette évoluent constamment dans le théâtre de Genty. Ces changements majeurs et décisifs dépendent essentiellement d'éléments biographiques du metteur en scène, qui ont beaucoup influencé, voire prédéterminé sa conception du monde et par conséquent son processus de création. Afin d'étudier en détail l'évolution de la marionnette comme mode d'expression artistique à part entière dans l'œuvre de Genty, il nous est indispensable de commencer notre examen de cette question en nous intéressant à la biographie du metteur en scène.

⁴⁷ GILLES, Annie, *op.cit.*, p. 96.

⁴⁸ A titre d'exemple : les stages au sein de l'association « Marionnette et Thérapie », (initialement « Commission thérapie de l'UNIMA-FRANCE) devenue autonome après le colloque international de septembre 1976 à Charleville-Mézières dans le cadre du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes.

⁴⁹ On peut consulter de nombreux ouvrages analysant les résultats de la pratique d'ateliers thérapeutiques avec la marionnette comme médiateur, parus après les colloques internationaux consacrés à la question de la possibilité thérapeutique de la marionnette. [En ligne]. <http://marionnettetherapie.free.fr/spip.php?rubrique15>.

2. La période des sketches : la marionnette autonome

La formation du marionnettiste

Philippe Genty est né en 1938 et a vécu ses premières années auprès de ses parents à Megève, dans la région Rhône-Alpes. À l'âge de six ans, Genty perd son père, décédé à la suite d'un accident de ski dans les montagnes. Sa mère garda secret ce malheur pendant un an. Une fois sa mort révélée, Genty commença à développer un fort complexe d'Œdipe, en s'accusant inconsciemment d'avoir tué son père⁵⁰. Cependant, Genty ne prendra conscience de l'existence de son complexe que quelques décennies plus tard, en étudiant des ouvrages de psychanalyse. Ce fameux complexe deviendra l'un des thèmes les plus abordés dans ses spectacles, Genty cherchant à le sublimer par le biais de la création.

En raison de son complexe, le jeune Philippe Genty se renferma sur lui-même, éprouvant de grandes difficultés de communication et d'intégration. Il s'isolait, devenant presque un enfant asocial. C'est peut-être instinctivement, qu'il aurait été attiré par la marionnette, objet intermédiaire, dès sa première rencontre avec cet art, la représentation d'un marionnettiste américain que Genty avait vue à l'âge de 8 ans, lui ayant laissé une forte impression :

J'avais été fasciné par la relation de ce manipulateur à vue et de ce personnage artificiel qui était une sorte de prolongement de lui-même. J'essaie de me rappeler ce que j'ai pu ressentir à cet âge-là. Je crois que l'impression qu'il exprimait ce "quelque chose qui était de lui, mais qui vivait tout seul", ce sentiment qu'en même temps cette "chose-là vivait toute seule", avait une vie propre... Je crois que c'est ça qui m'avait alors complètement "bluffé"! C'est après "ça" que j'ai fait de la marionnette à fils⁵¹.

Marqué dès l'enfance par cet art, Philippe Genty découvre plus tard sa pratique grâce à un atelier de fabrication de marionnettes, situé dans la ville où il habitait. Il se passionne véritablement pour l'art de la marionnette avec ses premières animations au sein de cet atelier. Sa première marionnette est un pantin plat articulé au niveau des bras et des jambes, caricature de son professeur d'allemand, qu'il montrera ensuite à l'école :

⁵⁰ *L'Attrape-rêve*, un film documentaire de Patrice Savey sur Philippe Genty, Zycopolis productions Mezzo et TLM, 2006.

⁵¹ CHABAUD, Christian, « Portrait de Philippe Genty par Christian Chabaud », *Ça bouge !*, n°3, 2004, p. 5.

<...> un pantin articulé que je place derrière le tableau noir de la classe. Un fil relié au pantin passe sous la plate-forme du professeur pour venir rejoindre mon pupitre. Dès que le professeur a le dos tourné au tableau, je tire sur le fil, le pantin se propulse au-dessus du tableau, provoquant l'hilarité dans la classe. Le prof se retourne pour en chercher l'origine, trop tard, le pantin a disparu⁵².

Ce sont ses premières tentatives pour se rapprocher des gens et sortir de son isolement. La marionnette lui offre alors la possibilité de se relier à ce monde qu'il évite mais aussi de trouver une reconnaissance de la part des autres⁵³. Genty avoue aujourd'hui souvent qu'il se servait alors inconsciemment de la marionnette comme un moyen de vaincre son absence d'intégration, démontrant d'une manière évidente les capacités psychothérapeutiques de celle-ci :

Alors pourquoi la marionnette ? Comme bon nombre de marionnettistes rencontrés au cours de mes voyages, j'ai pu constater que nous avons souvent en commun des difficultés de communication et un rapport à la réalité parfois trouble. Pour moi, la marionnette fut, en quelque sorte, une thérapie qui m'a permis de résoudre un certain nombre de problèmes internes. Une forme de psychanalyse ! Un moyen de dialoguer avec d'autres par l'intermédiaire d'un objet⁵⁴.

Or Genty, après avoir apaisé ses complexes, poussa à l'extrême son penchant pour la psychanalyse par l'art, l'érigeant en principe de son œuvre théâtrale, servi par tous les moyens scéniques possibles.

Éprouvant des difficultés de communication, Genty n'arrive pas à se maintenir de manière stable sur place. L'esprit de la fuite s'empare de lui et, en l'espace de dix ans, il s'enfuit de dix-huit pensions, qu'il considère comme des « prisons »⁵⁵. S'étant échappé d'un internat à Reims, il trouve refuge chez un ami à Paris afin de se préparer à un concours de dessin. Puis, il s'inscrit à l'École des Arts Appliqués à l'Industrie, découvrant ainsi plusieurs techniques de modelage, de dessin et de peinture. Pourtant, il ne reste qu'une année à l'école à cause de problèmes de discipline :

Comme j'arrivais assez souvent en retard en classe, la porte de l'école était fermée. J'avais fini par trouver que je pouvais entrer par un soupirail de la cave, jusqu'au jour où... Je descends et la lumière s'allume. Le surveillant général et le directeur m'attendent : "Genty, si vous n'arrêtez pas de faire des conneries, ça va vous coûter cher !". Effectivement, ils ont attendu la fin de l'année où les professeurs – ils m'aimaient bien – étaient partis en vacances. J'ai eu une mauvaise note, ce qui signifiait que ce

⁵² GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *Culture en mouvement*, février 2001, p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *UNIMA-FRANCE*, n°81, 1983, p. 6.

⁵⁵ GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *op.cit.*, p. 26.

n'était pas la peine que je me présente les jours suivants. J'ai alors cherché du boulot. Entre-temps, à la rentrée, les profs ont fait une pétition. Le directeur m'a envoyé une lettre disant que je pouvais réintégrer l'école. J'avais trouvé un boulot dans la publicité. Je ne suis pas retourné à l'école. Et pourtant la publicité a été tout de suite pour moi une sorte de rejet. Donc...ça a été la suite de la préparation de mon tour du monde. C'était en fait la construction d'une fuite en avant⁵⁶.

En 1959, il fabrique une marionnette animée par vingt-deux fils et habillée en globe-trotteur, qu'il prénomme *Alexandre*⁵⁷. Ce personnage est issu de son propre imaginaire, symbolisant une sorte d'alter ego. Genty le décrit comme une partie de sa propre personnalité qui aspire à agir de manière impromptue, aux prises de risques, à la fugue⁵⁸. Genty cherchant toujours à s'enfuir, il invente un projet artistique visant à faire le tour du monde en donnant des représentations du spectacle d'animation *Les Farfadets*, avec *Alexandre* et d'autres marionnettes à fils – ses « compagnons de route » – tout en tournant un film sur les marionnettes du monde entier. D'autres marionnettes l'accompagnent, qui représentent entre autres un raton laveur et une danseuse de charleston, inspirée par Zizi Jeanmaire⁵⁹. Il obtient pour ce projet un financement de l'UNESCO, qui lui fournit une pellicule et une caméra. Ainsi, Genty part avec son ami Serge Georges à bord d'une 2CV Citroën pour un périple qui durera quatre ans⁶⁰. Leur spectacle, composé seulement de jeux d'animation sans texte, permet aux spectateurs de toutes origines de le comprendre :

Ils [Alexandre et ses compagnons] présentent, chacun selon leur origine, un aspect traditionnel ou moderne de la marionnette. Ils s'expriment sans paroles dans un langage universel : la pantomime avec seulement le fond musical ou des effets sonores. Certains, nés en route ou venus se joindre au cours du voyage, tel le samouraï Japonais, sont venus enrichir le spectacle. Chacun possède son style, sa personnalité, et une technique de manipulation différente⁶¹.

Dans ses mémoires, issues de son livre autobiographique *Paysages intérieurs*, Philippe Genty évoque particulièrement *Blop*, une marionnette créée spécialement pour le tour du monde, qui révèle une autre facette de sa personnalité. Le metteur en scène souligne la différence entre *Alexandre*, son alter ego qui le pousse à errer, et *Blop*, précisant que celui-ci

⁵⁶ CHABAUD, Christian, *op.cit.*, p. 6-7.

⁵⁷ *Treize mille kilomètres autour de la Terre*, photocopie anonyme et indatable avec cachet « Atelier Marcel Temporal », aux archives de la Compagnie Philippe Genty, au Centre de documentation à l'IIM de Charleville-Mézières, p. 5.

⁵⁸ Cf. GENTY, Philippe, « Carnets de fuites », *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 10-107.

⁵⁹ Zizi JEANMAIRE, née en 1924, danseuse de danse moderne et de music-hall, chanteuse française. Philippe Genty a fait sa connaissance par l'intermédiaire de Paulette Dynalix, première danseuse à l'Opéra de Paris dans les années 40-50 et professeur de danse de l'école du ballet à l'Opéra de Paris dès 1956.

⁶⁰ COUTURIER, Jean, *L'œuvre de Philippe Genty : un théâtre d'images*, mémoire de maîtrise d'études théâtrales, Université Paris X Nanterre, 1991, p. 16.

⁶¹ « Treize mille kilomètres autour de la Terre », *op.cit.*, p. 6.

représente « [...] plutôt un complice facétieux, il me ressemble sans me ressembler⁶² ». Il conçoit Blop non seulement comme une expression de son individualité, mais aussi comme un personnage théâtral abstrait, ce qui le mène à l'idée de représenter « une marionnette plus vivante que son marionnettiste⁶³ », qui sera expérimentée ensuite dans des spectacles plus long et l'amènera à développer le motif de la confusion de l'inanimé et de la nature vivante.



Philippe Genty avec Blop, Zizi et Alexandre. (Fig.1) : © Serge George

Une captation unique de ce sketch, trouvée sur internet⁶⁴, documente les premiers pas de Philippe Genty dans l'exploration du domaine de la marionnette. Il s'agit d'une histoire simple, un peu mélodramatique et comique : un monsieur sous un parapluie ouvert, vêtu d'une longue cape, portant un chapeau haut de forme, attend une dame qui ne vient pas. La marionnette de Blop, habillée un peu de la même manière, l'accompagne, assise sur ses genoux. Ainsi, le personnage humain et celui de la marionnette se juxtaposent. Ce dernier est animé par un manipulateur caché, qui ne se dévoile qu'à la fin du sketch. Le spectateur est informé de sa présence par le mouvement de trois mains (deux du monsieur et une de Blop), alors qu'il n'y a pour lui qu'une seule personne sur scène, ce qui produit une certaine illusion de l'égalité entre les deux personnages. Cependant, Genty construit son sketch sur le contresens : le personnage de Genty, immobile, au regard fixé dans le lointain, semble de nature inerte, s'animant et se figeant spontanément, alors que la marionnette se manifeste de

⁶² GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 23.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Philippe Genty dans l'émission télé *Top à Gerard Lenorman* : http://vk.com/video-23198475_159359025?og=1.

façon très mouvementée. Au premier regard, le spectateur ignorant l'histoire peut prendre ce monsieur pour un monument, devant lequel le personnage de la marionnette patiente. A chaque fois qu'il s'immobilise, Blop tente en vain de le ranimer. Le sketch finit par la destruction de l'illusion et la démystification de la marionnette : le monsieur après avoir lu une lettre de rupture se tire une balle dans la tempe, tuant sans intention Blop, qui en se renversant révèle la manipulatrice dissimulée (ici Mary Underwood).

Anticipant sur les conclusions, il nous semble déjà que *Blop* constitue une expérience théâtrale très importante dans le parcours du metteur en scène, malgré son appartenance à l'esthétique du cabaret et la simplicité de son sujet. S'y profilent des thèmes qui vont servir de bases à des idées et à des sujets qui se manifesteront dans toute l'œuvre de Genty. On peut citer entre autres : la coexistence de manière égale de deux moyens d'expression scénique (comédien, marionnette), la confrontation paradoxale de l'inerte et du vivant fondée sur la transmission mutuelle des propriétés (le vivant exprime l'inerte, lorsque l'inerte se montre plus vivant), et, par conséquent, la mise en valeur d'un personnage a priori inerte comme porteur de pouvoir.

En 1963, après un séjour de six mois au Japon, Genty fabrique Blaise, une marionnette à fils figurant un pélican. Conçu dans le style de cabaret, Blaise, en plumes rose fuchsia, divertissait le public en chantant *Hello Dolly* avec la voix de Louis Armstrong. Genty retrace le déroulement du sketch :

Quand nous arrivons sur scène pour faire notre numéro, éclairés par un cercle de lumière qui nous suit dans la grande tradition du crooner de cabaret, il tente de s'échapper, je le rattrape par le col. Ivre, il s'endort à moitié, il a le hoquet. Je tire un coup de pistolet en l'air pour lui faire passer son hoquet et qu'il arrête de se foutre du monde. Veule, cabotin, mais finalement plein de charme, le pélican finit par accepter de chanter [...], la lumière s'est resserrée sur lui pour me faire oublier. Le play-back fonctionne à merveille, et ce sketch court et entraînant qui s'insère facilement entre deux numéros de charme fera un tabac dans les cabarets⁶⁵.

Il existe peu de sources qui nous permettraient d'imaginer la composition et les images du spectacle *Farfadets*. La brochure *Treize mille kilomètres autour de la Terre*, constituée de témoignages anonymes, nous apporte quand même quelques éléments descriptifs :

Le samouraï, chevalier du Moyen Âge japonais, prouve que les marionnettes ne sont pas destinées qu'à pour faire rire. Ce personnage de la troupe traditionnelle du Bunraku étonne et dérouté le spectateur

⁶⁵ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 60.

occidental non initié. Son mode de manipulation, la richesse de son costume, ses couleurs, ses proportions, la grâce et la beauté de ses mouvements dans l'espace donnent à la marionnette une nouvelle dimension. Synopsis, lui, ne cherche pas à étonner le public ; il aimerait bien pouvoir dormir tranquille, mais sous l'apparence de formes stylisées, les personnages et objets animés de ses rêves viennent troubler son sommeil par un ballet mouvementé. [...] Et puis, bien sûr, il y a Alexandre. Sur une très belle musique de Ravel, se déroule entre un petit garçon, un bouquet de fleurs et un papillon, une simple et émouvante histoire pleine de fraîcheur et de poésie⁶⁶.

Ainsi, la structure discontinue de *Farfadets*, découpé en plusieurs numéros, pose déjà le principe de construction que Genty emploiera ensuite dans d'autres créations (*Facéties*, *Rond comme un cube*, *Désirs parade*). L'esthétique de divertissement propre à ce spectacle révèle aussi une première approche de la problématique de l'espace de l'inconscient (notamment par les rêves dans *Synopsis*) qui deviendra par la suite le sujet essentiel de l'œuvre du metteur en scène. Son premier spectacle démontre, par ailleurs, une authenticité de style et le talent du metteur en scène :

Chaque détail de ce spectacle fait preuve d'un refus du conventionnel et de l'effort facile. On retrouve à chaque instant un sens de l'esthétique, une exigence d'originalité, une grande observation de vie et un humour subtil, en même temps qu'une recherche dans les formes, les couleurs et les gestes. [...] Les marionnettes ne sont pas ici les copies de l'humain et ne cherchent pas non plus à imiter un autre art comme le théâtre ou l'opéra mais elles deviennent un art indépendant, un nouveau moyen d'expression⁶⁷.

Ce spectacle de Philippe Genty parcourut 130 000 km à travers quatre continents, quarante-sept pays et neuf déserts. Le metteur en scène en donna plus de 500 représentations devant 200 000 spectateurs⁶⁸. Ses compagnons changèrent au cours de l'expédition. En effet, Serge Georges fut forcé d'abandonner Genty en raison de problèmes de santé au cours de leur séjour au Japon. Genty y resta pendant quelques mois, où il fut accueilli par la troupe de marionnettes Bunraku. Son projet toucha Michiko Tagawa, une des membres de la troupe Takeda qui continuera ensuite à collaborer avec Genty, jusqu'à ce qu'elle soit victime d'un accident de voiture dans la cordillère des Andes en 1963⁶⁹. Un autre compagnon, Yves Brunier, la remplacera et coopérera ensuite avec Genty durant dix ans⁷⁰.

⁶⁶ « Treize mille kilomètres autour de la Terre », *op.cit.*, p. 6-7.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ COUTURIER, Jean, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁹ GENTY, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 45-63.

⁷⁰ *Ibid.*

Une fois l'expédition terminée, en 1966, les émissions de radio et de télévision françaises font découvrir aux auditeurs et aux spectateurs les particularités et les spécificités des théâtres de marionnettes du monde entier, grâce aux informations recueillies par l'équipe de Genty. Ce tour du monde s'est avéré être un révélateur de l'univers des marionnettes, non seulement pour les spectateurs, mais aussi pour Philippe Genty lui-même. De fait, il s'imprégna de multiples techniques d'animation dans chaque pays, en ayant l'occasion de les mettre en pratique sur le moment même et de se faire diriger par les marionnettistes locaux. Genty précise d'ailleurs dans son film documentaire *Rites et jeux, un film sur l'art des marionnettes d'Orient et d'Occident*⁷¹ que l'art des marionnettes aide à comprendre d'autres manières de penser : « Nous avons pu découvrir au travers de leurs marionnettes les peuples du monde entier ».

Outre la richesse de l'expérience aux niveaux professionnel et personnel, ce tour du monde établit des circonstances favorables pour maîtriser son asocialité. En premier lieu, la nécessité d'entrer en contact permanent avec de nombreuses personnes l'amène à abandonner son état psychologique habituel. En deuxième lieu, comme déjà évoqué, la marionnette possède une aptitude à exprimer les émotions du manipulateur. Ainsi, le travail ininterrompu de Genty avec la marionnette (568 représentations⁷²) contribue fortement à l'amélioration de ses capacités communicatives.

Certaines rencontres au cours du tour du monde ont influencé Genty également dans le choix de son métier. À la fin de son périple, il arrive à New York où il fait la connaissance de Jim Henson et de Peter Schumann, découvrant ainsi les Muppets et le Bread and Puppet Theater. Genty s'étonne de leurs approches complètement originales de l'art de la marionnette et de l'utilisation de nouveaux matériaux pour la fabrication (de la mousse polyéther pour les Muppets ; des matériaux de la récupération de déchets pour le Bread and Puppets). Par ailleurs, le théâtre de marionnettes se trouvant en plein essor aux États-Unis, il est source de différentes pistes et perspectives pour la création. Genty prend la décision de continuer à faire du théâtre :

⁷¹ *Rites et jeux, un film sur l'art des marionnettes d'Orient et d'Occident*⁷¹, un film documentaire qui résume quatre ans de voyage présentant des extraits des spectacles de marionnettes populaires (Inde, Japon, Mexique, Hongrie, Turquie, Roumanie) et ceux de marionnettes pour les adultes en Pologne et en France. Cassette vidéo VHS, le centre de documentation de l'IIM à Charleville-Mézières. Le film représente une version succincte de 58 émissions de télévision sortie en 1965 d'après ce tour du monde.

⁷² COUTURIER, Jean, *ibid.*

Il fait un soleil magnifique, dans ces rues de New York, ces deux parcours si différents me troublent, bousculent cette conviction de me consacrer au graphisme, et notamment à la bande dessinée après mon voyage. Je me prends à rêver de scène, de théâtre, de public, de métamorphoses⁷³.

Dès son retour à Paris, Genty tourne ses numéros de cabaret. En 1968, il fonde sa compagnie avec la danseuse anglaise Mary Underwood, qui deviendra son épouse par la suite, et avec d'autres artistes (Monique Scheigam, Yves Brunier). À partir de ce moment, la Compagnie Philippe Genty intervient en France avec des numéros d'animations, des sketches, mais passe la plupart de son temps en tournée à l'étranger (Afrique, Japon, États-Unis, URSS, Europe). La structure morcelée des spectacles de la compagnie, en une succession de numéros autonomes, permet que les créateurs les modifient au cours du temps en fonction de l'évolution de leurs conceptions. D'autres sketches avec marionnettes viennent ainsi s'ajouter au spectacle intitulé *Facéties* dans les années 1974-1979.

Expérimentations

- Premiers essais du théâtre de la matière

La création d'un spectacle qui unit différents numéros remonte à 1980, avec *Rond comme un cube* au Théâtre de la Ville. Celui-ci était, en effet, composé à la fois d'anciens sketches tels que *Les Autruches* et *le Pierrot*, mais aussi de nouveaux, ajoutés ultérieurement. À notre connaissance, il existe très peu d'enregistrements vidéo de ce spectacle. Les archives du Centre de documentation de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières nous ont pourtant permis d'en retrouver un. Il ne contient que certains sketches, retenus pour l'enregistrement car probablement les plus connus, comme *Les Autruches*, *Le Pierrot*, *Le Dormeur*, *Les Métamorphoses*, *Twilight*, *les Pancartes*. Il n'existe donc plus de trace des autres numéros, pour la reconstitution desquels il nous faut nous contenter des titres ou des résumés succincts, trouvés dans des articles critiques, et des annonces du spectacle.

Dès la création de *Rond comme un cube*, les formes d'expression scénique utilisées par Genty dépassent celles de la seule marionnette. Durant sa période d'animation, il glisse vers le théâtre d'objets et vers des formes plus diversifiées avec l'utilisation de matériaux spécifiques. Ces derniers vont prendre une place prépondérante dans l'œuvre du metteur en

⁷³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 68.

scène au fur et à mesure de la formation de son esthétique théâtrale. Genty s'orientera par la suite vers l'esthétisation et la symbolisation des matériaux et leur accordera une fonction sémantique. Ce type de spectacle, pratiqué par de nombreux metteurs en scène au cours du quatrième quart du XX^e siècle, sera qualifié par Werner Knödgen de « théâtre de la matière » (Materialtheater) dans son livre *Le théâtre de l'impossible. Phénoménologie du théâtre de figure*⁷⁴, paru en 1990. Nous étudierons en détail l'approche de Genty vis-à-vis de ces matériaux en tant qu'objets signifiants et référentiels dans un prochain chapitre, en examinant pour commencer ses rapports avec la marionnette.

La marionnette de *Rond comme un cube* interagit et cohabite avec d'autres formes d'expression. Des numéros utilisant uniquement des marionnettes prennent le relais d'autres numéros faits d'objets et de matériaux, ou fondés à la fois sur des marionnettes et des matériaux, pour représenter les personnages de manière anthropomorphique ou animalière. Cette progression dans ses agencements semble être le résultat de la découverte par Genty de multiples formes théâtrales durant son tour du monde. Le metteur en scène aurait aussi été influencé par le mouvement de rénovation du théâtre de marionnettes, lancé dans les années cinquante et largement développé à cette époque-là. En effet, ses sketches sont d'une originalité évidente et extrêmement innovants pour l'époque. L'influence de styles de marionnettistes célèbres transparaît dans ses spectacles : par exemple, le style des Muppets ou celui du théâtre d'Yves Joly. Nous pouvons citer Winnicott déjà cité plus haut pour soutenir notre exposé : « [...] dans tout champ culturel il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition⁷⁵. »

- Le théâtre noir

Dans *Rond comme un cube*, Philippe Genty fusionne plusieurs principes de manipulation : la manipulation à vue, le théâtre noir⁷⁶ et une variante du castelet. Le choix

⁷⁴ KNÖDGEN, Werner, *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters [=Le théâtre impossible. À propos de la phénoménologie du théâtre de figures]*, Verlag Urchhaus Johannes M.Mayers, Stuttgart, 1990.

⁷⁵ WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité, espace potentiel*, Gallimard, 1975, p. 138.

⁷⁶ *Théâtre noir* : type de théâtre qui exige une obscurité totale et le drapage en noir de la boîte scénique. Les techniciens ou les comédiens doivent porter les costumes en velours noir avec cagoule afin de dissimuler d'autres interprètes et la manipulation des objets et des marionnettes. D'après *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (Montpellier : l'Entretemps, , 2009, p. 498) : « L'éclairage est réglé sur l'avant-scène équipée de projecteurs à faisceaux parallèles, au minimum au cour et à jardin. [...] Ces projecteurs spéciaux à « nez optiques » sont orientés afin d'envoyer une nappe étroite de lumière qui fait office de castelet. [...] Les

d'employer trois modes de manipulation serait dû à l'intention d'accorder de la valeur à différents types de marionnettes et de tirer profit de toutes leurs caractéristiques afin d'exprimer le mieux possible les idées de chaque sketch. Des numéros sérieux et poétiques, importants aux niveaux sémantique et métaphorique, alternent avec des sketches humoristiques divertissants. Ces derniers sont réalisés à l'aide du théâtre noir, la technique utilisée parallèlement par Yves Joly à la même époque et améliorée par Genty. L'origine de cette influence pour le choix du théâtre noir comme mode d'expression est expliquée par Genty lui-même. Le metteur en scène dit avoir vu cette technique dans les théâtres d'Europe de l'Est, mais elle ne rendait pas les manipulateurs parfaitement invisibles.

Le théâtre noir a une longue histoire. Prenant naissance dans la Chine ancienne, puis emprunté par les marionnettistes japonais du Bunraku au XVII^e siècle, il commence à se développer à l'aube du XX^e siècle⁷⁷. Constantin Stanislavski⁷⁸ et Georges Méliès le font renaître et s'en servent pour mettre en œuvre leurs programmes artistiques. En 1951, Georges Lafaye⁷⁹ commence à expérimenter le théâtre noir afin d'en dégager tout le potentiel⁸⁰. C'est à partir du Festival d'Édimbourg en 1962, où Jiri Srnek⁸¹ présente son spectacle de théâtre noir, qu'il prend son véritable essor. Puis, une branche du théâtre noir dérive vers l'utilisation de l'éclairage ultraviolet, suivant l'élan de la culture hippie en quête de nouvelles couleurs.

Ce mouvement d'idées artistiques et de développement de nouvelles formes n'est pas passé inaperçu aux yeux de Genty et laisse des traces dans son œuvre. En outre, le metteur en scène dit avoir beaucoup apprécié l'art du Bunraku pendant l'expédition *Alexandre* et avoir été influencé par sa technique particulière. Pourtant, le théâtre noir ne reprend qu'un seul élément du Bunraku : l'habit en noir des manipulateurs et éventuellement une cagoule noire également pour dissimuler le visage. Genty essaie d'aller plus loin et cherche à élaborer sa propre technique, qui échoue néanmoins lors d'une expérimentation :

marionnettes sont révélées uniquement lorsqu'elles sont placées dans le rai de lumière. » Cette technique est beaucoup utilisée dans les spectacles d'illusionnisme et de magie.

⁷⁷ *Histoire The Black Light Theatre*, [En ligne]. <http://www.wow-show.com/fr/histoire/>

⁷⁸ Pour la mise en scène de *l'Oiseau bleu* de Maeterlinck, Stanislavski a recouru à l'union du velours noir mis au fonds de la scène et d'un éclairage spécifique pour permettre d'effectuer des transformations « magiques ».

⁷⁹ Georges Lafaye est l'artiste français qui a joué un rôle majeur dans l'avènement de la marionnette moderne. D'après une notice sur le Portail des Arts de la Marionnette, [En ligne]. http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/detail?docid=24335&rsid=1130&pos=4&psort=&mdate:D&pitemspage=20&ppage=1&pbase=*#sessionhistory-ready

⁸⁰ *Encyclopédie mondiale des arts de marionnette*, l'Entretiens, 2009, p. 497.

⁸¹ Jiri SRNEK : dramaturge tchèque, metteur en scène, scénographe, directeur du théâtre *Černého (Théâtre Noir à Prague)* qui pratique dès 1962 la technique du théâtre noir.

J'entreprends donc de construire un grand boîtier d'un mètre de haut, 50 cm de profondeur, 30 cm de large [...]. Après plusieurs semaines, il ressemble à une ruche constituée de 500 alvéoles horizontales, chacune d'une longueur de 40 cm. Derrière celles-ci, je place plusieurs lampes. Les rayons canalisés par ces conduits devront produire un parfait couloir de lumière. Le moment de l'expérimenter est enfin arrivé. Yves [Brunier] et moi passons les costumes de velours noir que nous avons déjà fait confectionner pour manipuler le samuraï suivant la tradition du bunraku, et nous présentons un boa de plumes dans le faisceau. Le boa est parfaitement éclairé, mais nous également... Échec total... ! Les rayons rebondissent sur les parois des alvéoles et s'échappent dans une explosion de lumière de tous azimuts. Mon canalisateur s'avère en fait un très bon réflecteur⁸².

Finalement, Genty réussit à créer une illusion parfaite à l'aide d'un système de chicanes, sa technique d'éclairage consistant en la projection d'un étroit rayon de lumière, sortant du côté coulisses et n'éclairant que les personnages ou les objets. Ce procédé rend les manipulateurs invisibles, le fond de la scène restant dans l'obscurité. L'utilisation fréquente de cette méthode fera de Genty le « créateur de la magie au théâtre » ou un « magicien du théâtre » aux yeux des spectateurs et des critiques.

Le titre de l'un des sketches du théâtre noir de *Rond comme un cube* est *Le ballet des autruches*, numéro de divertissement créé en 1969 sur la musique de *Danse des heures* de l'opéra *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli. Les marionnettes à manipulation en élévation⁸³, sous la forme d'autruches en peluche, ou poupées de la taille d'un mètre, portent un tutu de couleur orange. Voici la description de ce type de manipulation, expliquée par Henrick Jurkowski :

Le bras enfilé dans une manche faisait office de cou. Il était garni en bas d'une collerette en boa et se terminait par un bec surmonté de deux gros yeux couronnés par une coiffure de plumes. La main du manipulateur était installée à l'intérieur de la tête et animait le bec. Deux petites pattes maigres complétaient ces curieuses bestioles⁸⁴.

Ces marionnettes étaient guidées par les manipulateurs cachés au fond de la scène et représentaient un ballet d'une troupe d'autruches. Une « danseuse » détournait constamment l'attention des autres en perdant sa culotte. Ses jambes s'en trouvaient coincées, puis elle pondait un œuf carré et ses jambes se détachaient de son corps, prenant une vie propre. Ces scènes comiques étaient faites pour générer une palette d'émotions : curiosité, honte,

⁸² GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 71.

⁸³ Cf. *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, *op.cit.*, p. 442 : « Marionnette à manipulation en élévation ou équiplane : dans ce type de marionnette, la main se trouve à l'intérieur de la marionnette. Elle inclut toutes les marionnettes zoomorphes dont la gueule est animée par la main du marionnettiste. »

⁸⁴ *Ibid.*

sentiment de supériorité, indiscretion, gêne, animosité. Le sketch véhiculait une idée simple, exprimée d'une manière amusante et ironique, une métaphore des situations gênantes et maladroites dans lesquelles chaque personne risque de se trouver.



Les Autruches, (Fig. 2) : © Marie Dolard

A la même période que la création *des Autruches*, à la fin des années soixante, Genty et Underwood créent un autre sketch de théâtre noir avec des marionettes : *Le Fakir*, qui restera pendant une dizaine d'années à leur répertoire. Pour ce qui est de son contenu, nous ne possédons que la reproduction d'une photo et un témoignage du metteur en scène. Sur *All you need is love* des Beatles, le fakir, la marionnette principale, amène deux autres marionettes, des serpents luminescents qui se disputent, à se réconcilier. L'origine du choix du fakir est expliquée par Genty par un de ses souvenirs marquants et par un avantage formel de cette pratique pour la réalisation rapide des sketches :

Ces ascètes m'avaient fasciné lors de mon passage en Inde par le contraste entre leur immobilité méditative et la soudaine expressivité de leur gestuelle. Mais surtout la position assise en lotus sur un tapis rendra la manipulation et la fabrication beaucoup plus simples qu'une marionnette à fil dont il aurait fallu manipuler les jambes !⁸⁵

- La manipulation à vue

⁸⁵ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 79.

Parallèlement à la technique du théâtre noir, la compagnie commence à pratiquer une autre approche : la manipulation à vue. *Le Pierrot*, sketch créé en 1974 et intégré dans *Rond comme un cube*, et *le Clown*, l'emploient. La manipulation à vue s'installe solidement, en tant que mode de manipulation des marionnettes, sur les scènes européennes vers les années 60-70. Elle était néanmoins largement discutée et avait suscité de grands débats au sein des milieux de marionnettistes après la Seconde guerre mondiale⁸⁶. La mise en œuvre de la manipulation à vue a d'ailleurs conduit à la remise en question des caractéristiques de la marionnette et de ses capacités d'expression. L'esprit d'une nouvelle époque amène des tentatives qui aboutissent au positionnement de la marionnette dans un paradigme esthétique qui lui fait perdre définitivement ses valeurs de reproduction d'un double exclusivement anthropomorphe. Suite à l'apparition de nouvelles interprétations de l'art de la marionnette, se développe une conception qui en fait la porteuse de l'hétérogénéité artistique⁸⁷. Désormais, la marionnette n'est plus perçue comme un substitut de l'acteur : elle devient un élément scénique parmi d'autres, pourvu de multiples valeurs sémantiques.

Pourtant, l'intrusion de l'acteur dans la sphère de la marionnette suscite la mise en mouvement de rapports dialectiques entre le manipulateur et la marionnette. La manipulation à vue, qui génère une profusion de moyens d'expression, implique certains types de représentation, où la dialectique de la relation manipulateur-marionnette est mise en valeur au niveau de la poétique et de la sémantique, à travers la manipulation et l'engagement du manipulateur dans l'action scénique en tant que personnage. La présence de l'acteur à côté de la marionnette constitue donc une autre approche que la simple juxtaposition de divers éléments scéniques. Jurkowski éclaire ce phénomène :

L'opposition entre marionnettiste et acteur ne revêt pas uniquement un caractère terminologique, mais philosophique. Le marionnettiste sert la marionnette et la présence sur scène modifie leur rapport. Si la notion d'acteur met l'accent sur la personne qui est « active » sur scène, le comédien qui manipule la marionnette sur scène, force responsable de son mouvement, ne remet pas en question la spécificité de la marionnette. La manipulation à vue ne fait qu'en accroître la portée et ainsi à la spécificité des attitudes virtuelles de la marionnette s'ajoute celle de l'ensemble du système théâtral⁸⁸.

Cela complexifie la fonction du comédien qui doit maintenant exercer un triple rôle : interpréter son personnage, manipuler la marionnette, ressentir des émotions du personnage de la marionnette. Il incombe désormais au spectateur de remplir une tâche difficile : privé de

⁸⁶ JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*, l'Entretiens, 2008, p. 15.

⁸⁷ « L'hétérogénéité », JURKOWSKI, Henryk, *op.cit.*, p. 96-111.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

l'illusion, il doit croire en la vie de la marionnette tout en observant la cause de son animation. Néanmoins, ce rapport complexifiant la communication entre la scène et le spectateur, donne naissance à un nouveau langage théâtral. Il consiste en l'expression de l'interaction significative entre deux éléments de nature différente sur scène : la marionnette et l'acteur, le vivant et l'inerte, qui s'anime dans le but de produire une illusion de vie. Jurkowski décrit la particularité et l'avantage de ce langage par rapport à d'autres langages scéniques existants :

L'expression du langage fait partie intégrante du contenu du message, ou constitue le message lui-même. Cela établit la prépondérance du théâtre de marionnettes aux moyens d'expression variés sur le théâtre d'acteur : son message peut-être beaucoup plus riche et beaucoup plus nuancé⁸⁹.

Partant de ce principe de l'hétérogénéité scénique, il nous semble clair que *Pierrot* et du *Clown* relèvent de ce nouveau langage, situé au croisement du théâtre de marionnettes et du théâtre d'acteur. Dans *Le Clown*, la marionnette à fils manipulée à vue, retirée d'une valise, réalise sa dépendance. Cette séquence se termine par une scène particulière, lorsque la marionnette assemblée prend le pouvoir sur le manipulateur, lui enlève la tête (à l'aide du théâtre noir), puis la range dans la valise.

Le Pierrot met en scène le même sujet de la subordination, mais cette fois-ci, dépourvu d'humour il revêt une signification philosophique. Le sketch débute par le réveil, voire la naissance de Pierrot, manipulé à vue par Genty. Sur une musique de François de Roubaix et de Bernard Maître, la marionnette se promène sur scène, en observant avec curiosité l'univers qui l'entoure. Brusquement, elle se rend compte que quelqu'un est à côté d'elle (Genty), puis découvre les fils qui contrôlent ses bras et, finalement, ses jambes. Bouleversé, après avoir réalisé sa dépendance totale au maître, Pierrot se met à pleurer. Le maître le prend doucement par la main, cherchant à le consoler. Pourtant, Pierrot n'arrive pas à se résigner à son sort et déchire un fil. La réaction du maître est paternelle, comme si Pierrot était son enfant et qu'il avait fait une bêtise : il prend le fil coupé et le montre à Pierrot, hésitant et confus. Il semble que celui-ci culpabilise de s'être révolté, mais il décide d'aller jusqu'au bout, en rompant les fils l'un après l'autre, et tombe désarticulé sur le plateau.

Cette image surprenante de la marionnette qui se suicide n'est pas arrivée dans l'esprit du metteur en scène par hasard. Elle trouve sa source dans les souvenirs de Genty, de l'époque de ses préparatifs pour le tour du monde. Après avoir créé Alexandre, qui avait au départ vingt-huit fils, Genty cherchait à le présenter à Louis Valdès, un marionnettiste pour

⁸⁹ *Ibid.*, p. 105.

lequel il avait beaucoup d'admiration. Arrivé chez lui, Genty l'avait trouvé prêt à se défenestrer. Valdès examina Alexandre et sans avoir dit un mot, prit des ciseaux : « Stupéfait et consterné, je le regarde couper les fils tandis qu'Alexandre s'effondre. Il conclut laconiquement : "Reviens me voir quand il aura un minimum de fils!"»⁹⁰ Évidemment, ce souvenir s'est gravé dans la mémoire de Genty, l'importance de cette visite et de la présentation de sa première création importante à un marionnettiste célèbre étant évidente ; mais aussi du fait d'une certaine théâtralité de l'action de couper des fils, l'écroulement de la marionnette provoquant des impressions marquantes.



Philippe Genty et le Pierrot, (Fig. 3) : DR / Collection Philippe Genty

Sur le plan de l'esthétique théâtrale et métaphorique, ce numéro est révélateur des rapports ambigus entre les deux êtres et il est nécessaire de l'examiner selon différentes approches. En premier lieu, on peut relever le rapport dialectique *manipulateur-marionnette* reproduisant entre autres le modèle *Dieu-Homme* dans la religion, qui reste encore actif en partie dans le monde contemporain. Si nous attribuons à la marionnette Pierrot la fonction du double de l'homme, ce numéro se révèle d'une manière évidente la métaphore de ce rapport, ou alors celle des rapports de l'Homme et d'une force toute-puissante de la Nature, à laquelle il est prêt à se soumettre et à désobéir. Cette interprétation soulève la question épineuse du libre arbitre, de la volonté, amplement traitée dans la philosophie théologique. La situation de Pierrot est cohérente avec deux visions du libre arbitre, celles de Saint Augustin et de Martin Luther. La conception de Luther, partisan d'une soumission absolue de l'Homme à Dieu et de

⁹⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 19.

l'absence de libre arbitre, se reflète d'une façon exacte dans le sketch jusqu'au moment de la rébellion de Pierrot. La suite reproduit la vision de Saint Augustin, certain du concept antinomique de l'omniprésence de Dieu et du libre arbitre de l'Homme. Le sketch montre que le maître n'empêche pas la marionnette de se suicider. De surcroît, il peut prévoir ou connaître les actes que son personnage manipulé effectuera. Cependant, il est évident que ce n'est pas la marionnette qui se suicide, mais le manipulateur qui crée l'illusion du suicide. Il va donc de soi que le libre arbitre est impossible dans les conditions de la présence visible d'un dirigeant. À la question d'un interviewer sur la définition de ce sketch, Philippe Genty répond :

Ah, ça c'est bien occidental et très français de vouloir déceler un message dans toute expression. Mais je dois remarquer que c'est un des sketches du spectacle qui impressionne le plus. À Moscou où nous l'avons donné en fin de première partie, le public l'a applaudi jusque dans l'entracte. Il donne lieu à des interprétations bien diverses. Ainsi après avoir vu, un samedi soir, à la télévision, dans son sermon du lendemain, un prêtre y voyait une illustration de ce qui arrive à l'homme quand il se détache de Dieu⁹¹.

Si cette citation de fait pas relever le sketch, dans sa conception initiale, d'une poétique religieuse, le metteur en scène n'impose pourtant pas une lecture déterminée et suppose qu'il résonnera dans l'imagination de chacun, dans son rapport à sa propre sphère privée. Genty explicite ensuite sa propre compréhension de *Pierrot* et sa conception initiale :

En fait, dans le comportement du personnage qui se défait de ses attaches, je fais écho à un conflit purement humain : c'est l'individu qui se coupe de son entourage, qui refuse de dépendre, mais c'est aussi celui qui tente de vivre en autonomie. C'est, si vous voulez, une illustration de l'évolution de l'homme qui au cours des âges a d'abord vécu sur les valeurs de l'âme, puis depuis des siècles, vit de plus en plus sur sa raison matérialiste. Entre le corps et l'âme, entre l'esprit et la matière, il y a toujours eu un conflit : les fils sont sans cesse remis en question et rompus. C'est un de nos grands drames humains. La question que je pose à travers cette illustration est de savoir si l'homme parviendra à trouver une nouvelle harmonie en lui-même. À chacun de répondre⁹².

Il en résulte que ce numéro était sémantiquement conçu autour de la mise en relief de deux conflits humains de différente nature : l'un extérieur, s'opérant entre l'individu et son entourage (qui se rapproche de l'expérience personnelle du metteur en scène) et l'autre intérieur, entre deux parties de l'Homme (le corps et l'âme). Il s'agirait donc là d'une illustration du trouble psychologique du metteur en scène qui aurait eu pour objectif de reconnaître son asocialité, de s'en rapprocher afin de s'en soigner. Ce procédé à vocation

⁹¹ *Leurs vies tiennent plus qu'à un fil*, coupure d'une revue inconnue, trouvée aux archives de la C^{ie} Philippe Genty au Centre de Documentation à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières, p. 41-42.

⁹² *Ibid.*

thérapeutique expose un autre niveau de connaissance de soi : après la prise de conscience d'un problème et la coexistence avec ce dernier, suit la période de libération. La matérialisation du problème constitue donc un moyen efficace pour apaiser le conflit. Nous supposons cependant que cette matérialisation a été mise en œuvre par Genty par pure intuition, issue de l'admiration première de Genty pour les marionnettes.

Une autre approche de ce numéro consiste à partir de la rencontre de deux êtres sur scène, l'un vivant et l'autre inanimé, et illustre l'hétérogénéité des débats sur le changement du langage marionnettique. Si nous abandonnons l'idée d'une éventuelle métaphore théologique, *Pierrot* montre explicitement une nature fondamentale de la relation manipulateur-marionnette. D'ordinaire, les spectacles de marionnettes, même ceux de Genty, tentent de faire croire au spectateur à une sorte de vivification de la marionnette, essaient d'en faire un véritable personnage et de dissimuler son impuissance et sa subordination. Dans le cas du *Pierrot*, la dépendance de la marionnette est mise en valeur, présentant ainsi le thème général du sketch. Ainsi, la vulnérabilité de la marionnette remet-elle en cause certains objectifs de cet art visant généralement à créer l'illusion d'une vie indépendante. Néanmoins, la rupture avec l'illusion scénique constitue l'une des caractéristiques immanentes au phénomène de l'hétérogénéité de l'art des marionnettes. Albrecht Roser, marionnettiste allemand, fut le premier à traiter ce sujet, de façon globalement similaire. Il créa sa marionnette Gustaf, qui représentait son alter ego, en 1951. Gustaf se rendait compte de sa nature de marionnette et demandait à Roser de décrocher son fil. Son numéro ne développait pas le thème de la dépendance d'une manière aussi précise que dans *le Pierrot*. Cependant, cette pratique a fait naître l'effet de la démystification de la marionnette engendrant immédiatement le doute sur cette démystification. Il consiste en deux méthodes, l'opalisation⁹³ et la remystification: « [...] c'est-à-dire suggérer que la marionnette a une vie magique, qu'elle prend aussi conscience de sa vie de marionnette⁹⁴. » Ce sujet, devenu riche dans ses possibilités d'interprétation, sera repris par Henk Boerwinkel après la réalisation du *Pierrot*.

Au-delà de la valeur exemplaire de ce sketch, qui permet de dégager les problématiques de l'art de la marionnette et de ses nouvelles mises en scène en usage à

⁹³ L'opalisation consiste en l'effet de montrer deux facettes de la marionnette : elle et son montreur. Le terme fut développé par Henryk Jurkowski dans son livre : *Aspect of Puppet theatre*, Puppet Theatre trust, Londres, 1988, p. 41.

⁹⁴ JURKOWSKI, Henryk, *op. cit.*, p. 57.

l'époque, nous pouvons observer qu'il possédait intrinsèquement une autre dimension, qui amena Philippe Genty à remettre en question son mode de création :

Au cours d'une représentation devant des enfants autistes dans une institution psychiatrique, l'un d'entre eux qui n'avait manifesté aucune émotion depuis plusieurs années, à la grande stupéfaction des soignants, se met à pleurer. Il s'était totalement identifié au Pierrot qui brise des liens avec son environnement⁹⁵.

Cet événement s'est révélé être en résonance avec le message, les émotions et l'expérience que Genty avait mis dans le sketch. Cette découverte d'une possibilité thérapeutique de l'art a ainsi marqué un tournant important dans la pensée créatrice du metteur en scène. Ce cas de l'enfant autiste est tout à fait exemplaire pour traiter du potentiel psychothérapeutique de l'art : « C'est à ce moment-là que j'ai pris conscience de la force et de l'impact que pouvait avoir une image théâtrale, traitée d'une certaine façon, qui condensait plusieurs sens et pouvait toucher le spectateur à un autre niveau émotionnel⁹⁶ ». A partir de là, Genty commence à étudier profondément des ouvrages de psychanalyse, notamment ceux de Sigmund Freud, Bruno Bettelheim, Mélanie Klein, Georges Groddeck, Wilhelm Reich, cherchant dans un premier temps à appréhender les mécanismes du psychisme, en particulier de celui de l'enfant. D'autant plus que cette révélation faisait grandement écho aux problèmes psychologiques de l'auteur issus de son enfance. Puis ses recherches s'orientent vers une prise de conscience des ressources artistiques susceptibles de matérialiser des conflits intérieurs et de faire ressortir les processus psychiques refoulés dans l'inconscient. Ce tournant de réflexion semble avoir provoqué un changement fondamental de la pensée de la compagnie, qui commence à orienter ses créations vers une structure de spectacle plus unie autour d'un sujet principal, du domaine du psychisme essentiellement. L'importance de la marionnette se réduit alors continuellement.

3. Les spectacles de grande forme : la marionnette au service du théâtre de l'inconscient

⁹⁵ GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *op.cit.*, p. 27.

⁹⁶ CHABAUD, Christian, *op.cit.*, p. 13.

La technique de manipulation et l'animisme

Philippe Genty, en se penchant sur l'étude de la psychothérapie, oriente sa création vers l'exploration de la sphère de l'inconscient, vers l'être humain face à ses conflits intérieurs :

Ce qui me passionne de plus en plus c'est la question de l'Homme en conflit avec lui-même, la confrontation entre la chose animée et celui qui l'anime, lorsque le personnage devient soit un miroir, soit directement l'objet du conflit et qu'il exprime l'intérieur et l'extérieur du comédien. C'est fascinant. Troublant aussi. Parce que cela fait appel à l'animisme que chacun porte en soi – manipulateur ou spectateur. On bouscule la muraille du conscient, on s'engouffre dans les angoisses et les fantasmes. Dans la même tension, le même combat entre l'homme et la marionnette. Dans le même rapport d'envoûtement⁹⁷.

Genty développe sa réflexion sur la relation entre la marionnette et le public, en précisant que « la marionnette ou l'objet animé s'adresse au spectateur sur deux niveaux : à la fois à son conscient et à son subconscient⁹⁸. » L'appel au conscient (qui relève de l'intellect) s'opère grâce à des signes et des symboles portant une valeur sémantique que l'objet animé implique. L'appel au subconscient (qui fait partie de l'inconscient) est, quant à lui, implicite et indirect. L'image de la marionnette entre en relation avec un autre niveau psychique, qui renvoie à un ancien fond d'animisme refoulé. Cet animisme, rejeté dès l'adolescence, consiste en la croyance absolue qu'il existe des esprits divers (elfes sylvains, génies des eaux, lutins) et que les objets et le monde qui les entoure (nature, animaux, astres) sont pourvus d'une âme. Refoulé, l'animisme persiste toutefois dans le psychisme, et « la marionnette va trouver une résonance, là où sont également enfouis nos angoisses, nos désirs et nos rêves les plus fous⁹⁹. »

Octave Mannoni¹⁰⁰, en 1969, investit aussi l'animisme pour examiner certains paradoxes de l'esthétique. Il explique la popularité des films d'horreur et autres genres spécifiques par la présence de la survivance de cette croyance : même si le spectateur se rend compte de l'irréalité de l'action sur l'écran, il veut inconsciemment retourner au niveau de sa

⁹⁷ MÉREUZE, Didier, *Philippe Genty*, Théâtre de la Ville, programme du spectacle, saison 1991-1992, p. 4.

⁹⁸ *Itinéraire d'un artiste, - entretien avec Philippe GENTY*, [texte imprimé de l'article publié sur le site internet mentionné]. <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm>.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Octave Mannoni : ethnologue, philosophe et psychanalyste français, auteur d'un ouvrage d'ethno-psychanalyse : *Psychologie de la colonisation*. Proche de Jacques Lacan, il a essayé d'élaborer sa propre théorie psychanalytique s'inspirant de la littérature et du théâtre (*Fictions freudiennes, Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*).

mentalité d'enfant. Mannoni évoque ce paradoxe de l'opposition de la mentalité adulte à celle de l'enfant en une formule : « Je sais bien mais quand même...¹⁰¹ ». Genty ne recourt pas aux études de Mannoni mais démontre le fonctionnement de ce principe en utilisant l'exemple des mouvements du prestidigitateur qui font disparaître des objets : « [...] l'événement ne devrait donc présenter aucun intérêt et pourtant quelque part j'ai cette envie même fugitive de croire que cela s'est réellement produit. Mon animisme vient de réagir¹⁰². »

Il semble que ce processus du rejet absolu de l'animisme infantile soit irréversible. Pourtant, Genty suggère que si la possibilité de retourner vers l'animisme existe elle ne constitue cependant pas le but de l'art ni une critique implicite du rationalisme extrême : « Il ne s'agit pas pour autant de régresser vers un mysticisme suranné, mais se refuser l'accès à ce réservoir d'imaginaire et de fantasme nous priverait d'une source immense de créativité et de connaissances sur nous-mêmes¹⁰³. » L'objectif de devenir partiellement animiste ne s'adresse pas directement au public, mais initialement au manipulateur. Seule la confiance véritable du manipulateur en la vie autonome du personnage animé peut éveiller la même sensation chez le spectateur. Le manipulateur, après avoir rejeté un pur animisme, est toutefois obligé d'y croire assez pour susciter la renaissance d'une partie de l'animisme infantile du spectateur. Sinon, celui-ci ne pourra pas croire à la vie de la marionnette, qui serait ainsi réduite à la présentation simple d'un objet. Genty se sert donc de cette possibilité de la marionnette de toucher à l'animisme refoulé afin de donner libre cours à l'imagination des spectateurs, d'autant plus que ce procédé est activé par l'entremise du manipulateur : « Le manipulateur est donc un passeur, qui doit, par sa propre conviction, prendre la main du spectateur pour le guider dans un labyrinthe d'illusions, qu'elles soient données comme telles ou non¹⁰⁴. »

Cependant, si l'animisme est limité par des arguments raisonnables de la conscience, le marionnettiste risque lui-même de se faire « ensorceler » par l'objet qu'il anime. La manipulation cachée, destinée à ne mettre en valeur que la marionnette et à créer son monde intérieur, amène le manipulateur à ressentir et à exprimer les sentiments de la marionnette, en faisant par là même son double, de sorte que la mimique du marionnettiste peut elle-même devenir grotesque et risible. La manipulation à vue, censée transformer le marionnettiste en acteur interprétant un rôle, est plus complexe que la manipulation cachée du fait de la pluralité des tâches que le marionnettiste doit accomplir. Elle exige d'abord une maîtrise des

¹⁰¹ MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Seuil, 1969.

¹⁰² *Itinéraire d'un artiste - Entretien avec Philippe GENTY*, op.cit.

¹⁰³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 114.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 277.

sentiments de l'acteur, impliquant une mise à distance par rapport à un objet manipulé, mais aussi la capacité d'éprouver les émotions de deux personnages, celles de la marionnette et les siennes. Afin de parvenir à cette maîtrise, chaque marionnettiste apprend les techniques qui constituent les bases de la manipulation, par exemple : impulsions, dissociation, points fixes.

Philippe Genty donne sa propre vision de ces concepts en mettant en relation les termes de projection/participation/dissociation, distanciation/spatialisation, points fixes/impulses. Il les expose dans le chapitre *Boite à outils* de son livre *Paysages intérieurs*, sous la forme d'un programme qui nous instruit sur les termes, les techniques, les notions théâtrales que la compagnie utilise dans ses créations. Il nous semble important d'approfondir le chemin qu'a pris la réflexion du metteur en scène pour parvenir à ces concepts, Philippe Genty ayant assimilé la technique de manipulation en autodidacte (mise à part l'aide apportée par les marionnettistes qu'il rencontra pendant son expédition *Alexandre*). Ainsi, pour ce qui concerne la dissociation, il écrit :

Et s'il [manipulateur] devient lui-même acteur de la scène, il doit s'efforcer de se dissocier de la marionnette qu'il a d'abord appréhendée comme un double. Ses gestes doivent se distinguer de ceux de la poupée pour que le réalisme de l'illusion soit parvenu. Cette dissociation est à la fois très délicate et fascinante. Dès qu'elle s'opère, la magie y puise une puissance immédiate. Elle requiert néanmoins un apprentissage technique très rigoureux tout en maintenant la conviction qui est à la base de l'illusion marionnettique. La marionnette dans bien des cas paraît alors plus vivante que celui qui l'anime¹⁰⁵.

L'apprentissage de la dissociation entre dans le programme de formation des stagiaires de la compagnie. Dans le but de la transmettre de façon concrète, Genty propose aux stagiaires les marionnettes les plus simples pour l'entraînement, qu'ils fabriquent sur place. Habituellement, ces poupées qui mesurent de 100 à 130 centimètres possèdent une poignée fixée à l'arrière de la tête, ce qui permet un changement d'axe du regard de la marionnette. Elles portent des vêtements qui tombent jusqu'au sol, des robes, des manteaux, dispensant le marionnettiste de la tâche de la manipulation de jambes. Ainsi, la marionnette peut n'être contrôlée que par un seul manipulateur :

D'une main, il maintient la tête, de l'autre il dirige l'une des mains de la poupée ou une poignée dorsale secondaire qui permet d'imprimer un mouvement plus complexe au corps. Nous appelons ce type de marionnette "figure portée". Ce qui ne veut pas dire grand-chose puisque toutes les marionnettes sont plus ou moins portées, soit directement, soit par l'intermédiaire de fils, de tiges, de tringles, de gaine, de

¹⁰⁵ *Ibid.*

claviers, mais elles prennent alors le nom de l'intermédiaire qui les contrôle: marionnettes à fils, à tringles, à tiges¹⁰⁶.

Nos recherches nous permettront de constater que ce sont ces « figures portées » que Philippe Genty va préférer aux autres types de marionnettes, bien que la manipulation des marionnettes de grande taille puisse toutefois combiner deux types : le portage et les tiges (par exemple, à l'occasion de *La fin des terres*). Une fois la marionnette choisie, les stagiaires se trouvent sur le point d'aborder la dissociation. Néanmoins, cette dernière n'est réalisable qu'au moyen d'autres éléments de base de la manipulation. En effet, la technique de dissociation émotionnelle et gestuelle est étroitement liée à l'application des points fixes. C'est une des lois fondamentales de la manipulation que Genty a découverte de lui-même après avoir observé les différences entre les diverses techniques des marionnettistes :

Ils [les points fixes] consistent au départ à réfléchir à ce qui dans le mouvement d'un personnage obéit à la logique intrinsèque de son déplacement ou de ses articulations. En voyant Jim Henson et son équipe manipuler les Muppets, j'avais été frappé d'observer que contrairement à d'autres marionnettistes, ils s'efforçaient lorsque leur personnage parlait de ne pas faire bouger le haut du visage mais uniquement sa mâchoire. En effet lorsque nous parlons c'est bien le bas de notre mâchoire qui s'anime et non le reste de notre tête qui bascule vers l'arrière¹⁰⁷.

Pour donner un exemple, le metteur en scène évoque un ratage, lors d'une séance d'un stage d'initiation à la manipulation, qu'il donna à Séville en 1986 à des danseurs de flamenco. Un danseur, nommé Juan, tient sa marionnette Soledad « comme un manche à balai ». Lorsque Genty interpelle Soledad et lui demande de suivre son doigt, Juan pivote sur lui-même au lieu de déplacer la marionnette pour qu'elle tourne autour de son axe. Il s'agit d'une erreur très courante, que le metteur en scène nomme « balayages ». Il conseille aux futurs marionnettistes se faire satellites de la marionnette, afin de mettre en valeur son intention de se déplacer. De la sorte, une illusion de sa vie indépendante se crée grâce à la manipulation, qui est constituée d'une succession de points fixes : « Cette règle que j'appliquais intuitivement sans l'avoir analysée nous conduit à créer un ensemble d'exercices introduisant un schème de points fixes¹⁰⁸. » Malheureusement, le metteur en scène ne dévoile pas son système d'exercices dans son livre, ce qui aurait pourtant pu constituer un support important pour nos recherches. Pour autant, on peut déjà dire que les points fixes, tels qu'il les définit, sont proches de ce qu'on appelle les impulsions : « [...] c'est-à-dire l'impulsion qui semble

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 279-280.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 139.

venir non du manipulateur mais de la marionnette elle-même et qui lui donne toute son expressivité, son mouvement autonome semblant échapper au contrôle du marionnettiste¹⁰⁹. » Bien que l'impulsion semble venir de la marionnette, il est évident que c'est le manipulateur qui la génère pour la lui transmettre de manière imperceptible, tout en tenant compte des potentiels signifiants et expressifs de la marionnette elle-même. Partant de là, le manipulateur imprime ses impulsions et ses mouvements sur la marionnette, ce qui l'influence dans sa propre réponse¹¹⁰.

La maîtrise des points fixes et des impulsions ne suffit pas. La troisième composante de la manipulation d'après Philippe Genty consiste en la « distanciation », qui se différencie complètement de la distanciation brechtienne. Elle se fonde sur la dissociation, mais débouche sur une autre approche d'incarnation du personnage. C'est par une phrase malicieuse que le metteur en scène pose une question de première importance, donnant à réfléchir sur les techniques d'acteur et les moyens d'interprétation, tout en jalonnant le problème : « Comment être à l'intérieur de l'objet ou de la marionnette que l'on anime et simultanément dans le personnage qui l'anime sans être schizophrène¹¹¹ ? » Cette question, adressée plutôt aux stagiaires et aux comédiens, s'inscrivant dans un programme d'enseignement au sein de la compagnie, Genty en vient à clarifier son propre terme de distanciation dans *Boîte à outils* : « [...] l'effort d'extraire une partie de soi-même pour l'investir dans l'inanimé, lui donner une personnalité, une mémoire, un passé, des ressentis, des passions, tout en n'oubliant pas d'habiter son propre personnage¹¹² », technique nécessaire pour la création d'un personnage autant que pour les compétences d'un artiste. Le metteur en scène affirme l'importance de cet outil dans un recueil de témoignages de marionnettistes célèbres, intitulé *Passeurs et complices* :

Cette distanciation est certainement l'étape la plus délicate à maîtriser. Par contre lorsqu'elle est acquise, elle permet à l'interprète qu'il soit acteur, danseur, circassien d'avoir un œil extérieur sur son jeu tout en continuant simultanément d'être traversé par des ressentis à l'intérieur de son personnage¹¹³.

À propos de la distanciation, Philippe Genty évoque très souvent la différence absolue entre sa méthode et celle de Brecht. Il prétend que la distanciation de Brecht tend à imposer

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 280.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ GENTY, Philippe, « Notes de travail – Un voyage entre perception, ressenti et interprétation », *Passeurs et complices*, sous la direction de Lucile Bodson, Margareta Niculescu et Patrick Pezin, L'Entretemps, p. 223.

¹¹² GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 279.

¹¹³ GENTY, Philippe, « Notes de travail – Un voyage entre perception, ressenti et interprétation », *op.cit.*, p. 224-225.

au public la vision unique d'un spectacle, alors que ce double rapport du manipulateur qu'il pratique laisse le public libre dans sa perception de la représentation. Genty provoque une relation décalée avec les images scéniques et, par conséquent, donne discrètement le choix au public : soit de rester insensible, soit de se laisser guider et d'essayer de regarder à l'intérieur de soi.

C'est donc, comme on a l'a vu, par la marionnette que l'imaginaire du spectateur est éveillé, mais aussi par l'ensemble d'éléments de l'écriture de la Compagnie Philippe Genty. Son langage scénique va, en effet, subir de nombreuses et progressives transformations, consistant en l'introduction de multiples disciplines : matériaux, danse, pantomime, projections vidéo, voix chantée. Pour autant, Genty va se focaliser sur l'objectif de faciliter l'accès du spectateur au monde de l'inconscient, normalement privé de logique, au moyen du théâtre noir et de la magie théâtrale, qui permettent l'apparition et la disparition des personnages à l'insu des spectateurs.

Le rôle de la marionnette : des thèmes et des images récurrents

- La dissociation de l'identité

Philippe Genty a révélé pour la première fois son approche pratique de l'exploration de la psychanalyse dans la pièce *Sigmund Follies*¹¹⁴, devenue son unique spectacle à la fois fondé sur un texte dramatique et porté par des marionnettes à doigts et à gaine. Le metteur en scène emploie un castelet pour faire surgir les marionnettes animées par deux interprètes : lui-même et Mary Underwood. En 2000, le spectacle sera repris à la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre avec d'autres comédiens : Éric de Sarria, Rodolphe Serres, puis Philippe Richard. Le titre changera d'une lettre : *Zigmund Follies*. C'est cette dernière version que nous examinerons, étant donné que c'est la seule dont il existe une captation vidéo.

Le texte dramatique écrit par Genty porte certaines caractéristiques du théâtre de l'absurde et regorge de jeux de mots qui font penser à Raymond Devos et de situations proches de l'esthétique des Monty Python. Le sujet, irrationnel, s'inspire beaucoup des ouvrages de Mélanie Klein et de Sigmund Freud en particulier, comme le titre le laisse à

¹¹⁴ *Sigmund Follies* : dramaturgie et mise en scène de Philippe Genty, créé au Festival de la Marionnette de Cergy-Pontoise, 1983.

penser. Les personnages de *Sigmund Follies*, au nombre de vingt, représentent les diverses facettes de l'identité du héros principal : le conteur. Ce dernier, souffrant de troubles paranoïaques, cherche à trouver une issue à son état. Lors de l'un des premiers épisodes, il confie ses craintes au public :

Ma main gauche...<...> Depuis quelque temps je la surprends en train de fouiller mes poches. L'autre jour, j'ouvre le placard, elle était dans la poche de mon manteau. Hier, je la vois qui se dirige sans en avoir l'air vers mon sac¹¹⁵.

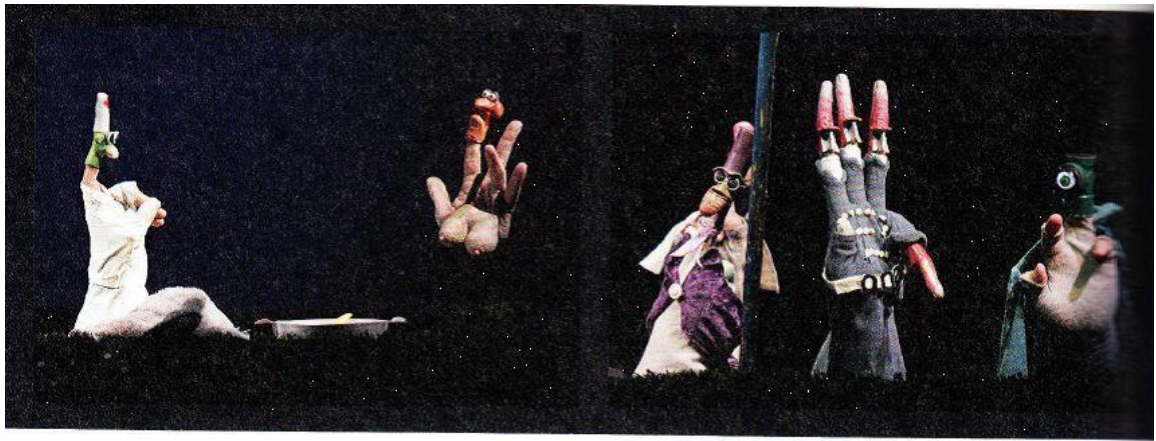
Ses mains prennent leur indépendance en se transformant en « inspecteur » et en « la main parlante » qui se disputent. L'action bascule dans le noir, en d'autres termes : dans le monde intérieur du protagoniste. Le conteur entreprend alors un voyage imaginaire dans son Moi, rencontrant de multiples personnages et surmontant divers obstacles. Le sujet du spectacle fait référence à l'auto-psychanalyse, voire en constitue une métaphore théâtrale. Y sont abordés certains concepts de la théorie freudienne, concernant les stades du développement psychique. À première vue, il pourrait sembler que ce spectacle n'ait pour objectif que d'illustrer le mode psychanalytique. Cependant, Genty utilise quelques faits autobiographiques, qui illustrent sa quête d'une sublimation de ses complexes à l'aide de l'art théâtral. Il fonde la problématique du spectacle sur ses découvertes personnelles au cours de séances de psychanalyse avec Mary Underwood, à laquelle il confiait ses rêves, ses pensées, ses troubles. Genty considère que la cure s'est déclenchée grâce au transfert, moteur d'activation du psychisme¹¹⁶ : « Je m'accusais d'avoir tué mon père à l'âge de six ans (ce qui

¹¹⁵ GENTY, Philippe, *Sigmund Follies*, Un soir ailleurs, 2006, p. 11-12.

¹¹⁶ Voici la citation exacte du metteur en scène : « Au cours d'une très longue tournée en Australie, je décidai de tenter une auto-analyse. Mary accepta de devenir mon transfert. [...] Il se produisit alors un étrange phénomène qui allait palier à ce risque, pour la première fois de ma vie, je me retrouvais avec un zona. Alors que je tentais vainement d'interpréter un rêve, le zona se manifestait avec ses insupportables démangeaisons. Après diverses interprétations, lorsque je finissais par mettre le doigt sur la clef du rêve, le zona disparaissait momentanément pour resurgir au rêve suivant. [...] Dans un rêve récurrent, je tentais de faire disparaître un corps... Parfois, je l'enterrais, parfois je le noyais. Il remontait continuellement à la surface. Neuf mois ! le temps d'un accouchement... [révélation du complexe d'Œdipe] La fin de l'analyse fut marquée par un rêve autobiographique, je traversais en train paysages et gares qui me rappelaient des étapes de ma vie. Les quais et les wagons étaient surveillés par des soldats allemands. Je sentais peser leur regard lourd de soupçons. Le train s'arrêtait dans une station de métro. Dans un couloir, j'ouvrais une porte qui donnait sur les coulisses d'une scène de théâtre... » (« Briser mon isolement et celui des autres », *op.cit.*, p.28.) Afin de vérifier si cette méthode psychanalytique est correcte, nous avons demandé à une psychologue russe, spécialiste de l'enfance et de l'adolescence, Olga Lobyreva, de commenter la description de Philippe Genty de sa cure psychanalytique et du résultat de cette dernière : « Il est probable que cette technique de psychanalyse est loin d'être traditionnelle. Là, il y a une volonté, une source de réflexion, une sorte d'auto-analyse profane. Ce metteur en scène a bien travaillé la conception de psychanalyse, il applique sa terminologie à ces créations. Cependant, la psychanalyse n'a pas de valeur sans participation du psychanalyste. Les découvertes du metteur en scène représentent sa propre interprétation. Aurait-il bien eu pleine conscience de son problème ? La séance de psychanalyse ne doit être effectuée que sous le contrôle d'un psychanalyste. Ainsi, l'interprétation peut être pertinente, tandis que celle-ci relève du domaine plutôt fantaisiste. » [Notre traduction]. Cependant, l'inconsistance possible des résultats de

explique selon la loi du talion mon angoisse de mourir lorsque mon fils aurait six ans)¹¹⁷. » En effet, l'importance de la figure du père dans le sujet de *Sigmund Follies* est indéniable, ce dont nous parlerons plus loin.

Les marionnettes de *Sigmund Follies* ne sont pas que des objets censés créer une métaphore, elles remplissent aussi une fonction transitoire pour les troubles psychologiques du metteur en scène ou du spectateur. De petites têtes de personnages aux dimensions de dés à coudre sont mises sur les doigts des marionnettistes, dont les mains sont couvertes de manteaux minuscules. C'est l'unique fois où Genty utilise les marionnettes comme outils, supports du texte, chargées d'une fonction d'illustration du sujet sans pour autant quitter leur rôle de signifiant.



Zigmund Follies, (Fig. 4) : DR / Collection Compagnie Philippe Genty

La première représentation freudienne se manifeste dans un épisode où une main en gant blanc, avec un trou en forme de bouche, est séduite par une corolle de cinq seins gonflés. Après avoir touché à la corolle, la main est dévorée par cette dernière. L'analyse de cette scène sous l'angle de la psychanalyse freudienne évoque une métaphore simple de la libido, énergie fondamentale de l'Homme : « Analogue à la faim en général, la libido désigne la force avec laquelle se manifeste l'instinct sexuel, comme la faim désigne la force avec laquelle se manifeste l'instinct d'absorption de nourriture¹¹⁸. » Du point de vue de Mélanie Klein, à l'échelle du développement psychique du nourrisson, cette scène aurait pu

cette auto-analyse ne remettent point en cause l'originalité, la beauté esthétique, la richesse sémantique des images scéniques des spectacles du metteur en scène.

¹¹⁷ GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *op.cit.*, p. 28.

¹¹⁸ FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 2005, p. 377.

représenter la période schizo-paranoïde qui se caractérise par des « pulsions destructrices¹¹⁹ » issues de la pulsion de mort. L'enfant élaborant des défenses (clivage, déni, projection, introjection), attribue par projection au sein de la mère une hostilité qui constitue une représentation extérieure de la pulsion de mort¹²⁰. Sous cet angle, nous pouvons aborder cet épisode non seulement comme une expression de la libido, mais aussi comme l'angoisse de morcellement, provoquée par « l'hostilité » de la mère (le sein qui mange la main) pouvant être conçue en tant que telle par l'enfant.

La scène suivante met en scène explicitement le résultat de la psychanalyse de Genty, basée sur ses propres souvenirs pénibles d'enfance, en les rapportant à la théorie de Freud. Le conteur, ayant observé l'épisode de l'engloutissement de la main en gant, découvre derrière la petite porte, dans un mur de papier, le visage d'un homme (Éric de Sarria¹²¹) et la pancarte « Le Père » accrochée sur la porte. Le père va plusieurs fois empêcher le conteur de s'approcher des seins, en sifflant et en le regardant d'un œil réprobateur. Par la suite, le protagoniste aura beau faire fermer les yeux au Père, lui mettre des lunettes d'aveugle et fermer la porte, rien n'y fera. Malgré ses efforts, le Père qui voit tout, exprime son indignation par de multiples « tss ». Le conteur trouve alors un briquet et met le feu à cette maquette de maison, en fredonnant : « Lundi matin, l'empereur, sa femme et le petit prince sont venus chez moi pour me serrer la pince¹²². » Il nous faut évoquer l'importance de l'image de la maison incendiée dans l'esthétique de Philippe Genty. Elle est de nature autobiographique et remonte à un souvenir d'enfance, à l'époque de la Libération. Les Allemands passant par Megève où habitait la famille Genty, ont incendié son chalet, pendant que le petit Philippe et sa mère observaient la scène du haut d'une colline¹²³. Cette image s'est imprimée dans la mémoire du metteur en scène et est présente dans plusieurs de ses créations.

¹¹⁹ KLEIN, Mélanie, « Sur la théorie de l'angoisse et de la culpabilité », KLEIN, Mélanie et al. : *Développement de la psychanalyse*, P.U.F., 1966, p. 273.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹²¹ Éric de Sarria, acteur, après la collaboration avec Vicky Messica (*Les Fils du soleil*, *Les Soeurs Brontë*) a rejoint la C^{ie} Philippe Genty pour la création de *Dérives* en 1988. Il a joué aussi dans *Dédale*, *Zigmond Follies*. Fidèle compagnon de la C^{ie}, il assiste à ses créations et donne des stages au nom de la C^{ie} enseignant sa technique, mais aussi il anime des stages de manipulation de marionnettes, d'objets et de matériaux et monte des spectacles au nom de la C^{ie} Mots de Tête qu'il a fondée avec Jean Couturier, le président de la C^{ie}. Outre ces expériences, Éric de Sarria a également travaillé avec le Théâtre de l'Unité, l'Illustre Famille Burattini et a créé ses propres spectacles en France et à l'étranger (*The story of Aywa*, +/-*Mémoires de Batterie*, *Un Molière à Soweto* avec des jeunes de Soweto en Afrique du Sud, *Cabaret Exorciste* (Atelier Intemporein, Reims), *La Tête dans les Nuages*, *Le Roi de la Solitude*, *A Table !* (3 créations avec le collectif Playground, Catalogne), *La Reine et la Pierre de Lumière*, *Et si je vous mettais un peu de musique*, *Un goût de Millefeuille*, *3 Petit's Notes*, *Un certain nez* (Théâtre d'Obraztsov, Moscou), *Commune empreinte* (Théâtre Sam'Art, Samara)).

¹²² Chanson traditionnelle française.

¹²³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 8.

Cette scène plus ou moins allégorique illustre le processus de formation de l'une des composantes essentielles du psychisme – le Surmoi – à travers le complexe d'Œdipe. D'après Sigmund Freud, l'enfant de sexe mâle à la phase orale du développement du psychisme (investissement d'objet) prend sa mère pour un objet libidinal : « Il développe pour la mère un investissement d'objet qui prend son point de départ dans le sein maternel¹²⁴ ». C'est précisément ce que nous pouvons observer dans cet épisode de *Zigmund Follies*. Subissant simultanément l'identification avec le père, l'enfant réalise que ce dernier constitue un obstacle qui nécessite d'être franchi. Il en résulte que l'enfant éprouve un sentiment d'animosité et de rivalité à l'égard de son père et désire inconsciemment l'évincer, voire l'exterminer (le conteur met en feu la maison du père), cet acte engendrant le complexe d'Œdipe.

Le système moral imposé ultérieurement à l'enfant par l'enseignement religieux, l'autorité parentale et les interdits sociaux se heurte aux restes du complexe détruit vers l'âge de cinq ou six ans. L'écart entre le désir et les principes moraux produit un sentiment de culpabilité d'avoir souhaité la mort de son père, qui se transforme en la superstructure du psychisme : le *Surmoi*. Ce dernier, nommé également *l'Idéal de moi*, s'approprie des fonctions de vérificateur entre les désirs irrationnels sortant du Ça et le Moi. Ce processus de contrôle génère une opposition entre ces derniers et mène à des conflits intérieurs, qui résultent en une dissonance cognitive. Il semble que Genty essaie de symboliser ce mécanisme dans la séquence qui suit.

En effet, une fois la maison brûlée, le conteur ouvre la porte et ne distingue que des lunettes derrière elle : le père est exterminé. D'un côté, la disparition du père peut être traitée comme la réalisation du souhait de tuer le père ; de l'autre, l'absence de père pourrait métaphoriser également l'oubli qui a suivi la période de formation du complexe. Une fois cette période passée, l'enfant ne se souvient plus de cet ancien désir, malgré la présence de traces dans son psychisme, dont la fonction pourrait être attribuée aux lunettes noires sans tête du père, placées derrière la porte. Peu après dans la scène, un nouveau personnage surgit de l'obscurité de la maison :

Félix Nial. Humph humph humph. Je cherche Félix Nial...de la police secrète ! Le roi du déguisement !

Le conteur. Mais je croyais que vous étiez Félix Nial ?

¹²⁴ FREUD, Sigmund, « Le moi, le ça et le sur-moi », *Œuvres complètes : psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1991, vol. XVI, p. 275.

Félix Nial. Moi aussi je le croyais, mais sous ce déguisement, je n'arrive pas à me reconnaître !¹²⁵

Le personnage de Félix Nial serait-il donc l'incarnation du complexe d'Œdipe, prenant différentes formes et se manifestant implicitement dans les comportements névrotiques et psychotiques chez l'enfant et, éventuellement, à l'âge adulte ? On verra Félix Nial auprès du conteur aux moments importants de son voyage, bien qu'il ne s'agisse pas d'un soutien de sa part ; au contraire, il s'évertue à embrouiller le conteur, le laissant sans soutien.

Le protagoniste abandonné rencontre le Ministre de l'Intérieur, fâché contre le conteur puisqu'il a réussi à pénétrer dans *l'intérieur*. Le Ministre, défendant sa propriété, affirme qu'il est impossible d'entrer à l'intérieur sans « sombrer ». Il semble que l'image du Ministre corresponde aux processus de contrôle et d'exigences morales du Surmoi. Il ordonne à Félix Nial de poursuivre le conteur dans les colonnes de la presse : « Conteur, si vous êtes rattrapé, vous serez enfermé entre deux guillemets, puis écrasé par la critique ¹²⁶. » La scène présente le Surmoi et le complexe d'Œdipe, complices et s'engageant à culpabiliser la personne autant que possible. Ainsi, l'intervention du Ministre symboliserait la résistance opiniâtre du psychisme aux expériences de la psychanalyse, le psychisme tendant à s'opposer à l'immersion risquée de la conscience dans des bas-fonds aussi protégés.

Le protagoniste ayant échappé à Félix Nial, le Ministre prend des mesures afin de l'éliminer : il dynamite les colonnes de presse où se cache le conteur. L'action suivante figure par excellence le processus de la psychanalyse vu de l'intérieur. Le conteur s'engouffre dans l'espace abstrait en passant par les trous de mémoire, nageant dans la mer de souvenirs, se reposant sur le récif des rêves brisés, s'envolant sur une montgolfière. Il arrive à la « poste restante » où il se fait opérer du cerveau afin de se débarrasser des souvenirs. Pendant l'opération, l'infirmier aperçoit dans le cerveau du conteur une araignée qu'il voulait enlever. Le personnage Sieglinde¹²⁷, chirurgienne, ne l'y autorise pas, en prétendant que cet insecte incarne la libido. Finalement, le conteur ayant supporté l'opération trouve la sortie vers l'extérieur, signifiant sa réconciliation avec le Soi et les autres facettes de son identité. Les personnages changent de rôles au point qu'il devient impossible de définir leurs fonctions

¹²⁵ GENTY, *Zigmund Follies*, op.cit., p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁷ Sieglinde ou Sygný : l'héroïne de la Völsunga saga, qui sauve son frère Sigmund et entre dans les relations incestueuses avec lui. La double référence au nom Sigmund dans cette pièce (les penchants incestueux de l'homme en provenance du complexe d'Œdipe, découvert par Sigmund Freud et Sigmund de la Völsunga saga) renforce le motif d'inceste même si le personnage du Conteur est anonyme, pourtant il se rend séduit par la poitrine de Sieglinde.

initiales et le conteur se retrouve en face de son sosie. Les marionnettes à doigts, toutes identiques, se déplacent comme si le conteur observait son reflet dans un miroir. Ensuite, le manipulateur enlève les marionnettes de ses doigts et l'on ne voit plus que le jeu des mains nues qui se battent, se reconnaissent et se lient en se serrant l'une contre l'autre. L'état paranoïaque est surmonté grâce à la psychanalyse. Il semble que cette métaphore concerne directement la situation psychologique du metteur en scène, apaisée par le biais du théâtre. On peut citer Winnicott à cette occasion : « Il ne faut jamais oublier que jouer est une thérapie en soi¹²⁸. »

Les marionnettes de cette pièce constituent un des éléments scéniques parmi d'autres (jeu d'acteur, objets, décors, projections). Malgré leur importance incontestable, il est évident qu'elles ne sont ici employées qu'à titre accessoire, conçues dans l'esthétique de Genty. Le metteur en scène ne recourra presque jamais au texte écrit quel qu'il soit (drame, roman, nouvelle) n'en faisant ni les fondations ni le point de départ de ses spectacles, excepté pour *La Pelle du large* (*L'Odyssée* de Homère). Cette méthode permet aux éléments scéniques d'échapper à un rôle purement illustratif et de devenir les seuls composants signifiants, ce qui fait que, par exemple, *Sigmund Follies*, même s'il s'agit d'une pièce de théâtre, peut être comprise sans l'usage de moyens spécifiquement théâtraux.

La marionnette recule, cédant la place à d'autres éléments scéniques, mais subsiste. D'ailleurs, son apparence se modifie en fonction des besoins du metteur en scène et des transformations qu'exige l'esthétique théâtrale de Genty au cours de ses perpétuelles recherches sur les formes d'expression et leurs potentiels : « Cependant avec les objets et les matériaux (tissus extensibles, films de plastique transparents, kraft, etc...), elle continue d'avoir son existence¹²⁹. »

- La métempsychose

L'une des premières tentatives de Genty de créer une marionnette utilisant plusieurs techniques apparaît dans le sketch *Twilight*, qui mélange théâtre noir et manipulation à vue. Ce sketch faisait partie de *Rond comme un cube* et fut inclus ensuite dans le tableau *Vertiges*

¹²⁸ WINNICOTT, Donald Woods, *op.cit.*, p. 71.

¹²⁹ GENTY, Philippe, « Briser l'isolement et celui des autres », *op.cit.*, p. 29.

de *Désirs parade*¹³⁰. Le metteur en scène abandonne, avec ce sketch, le monopole d'une seule technique pour la création d'un personnage et métisse les disciplines pour exposer la nature hétérogène du personnage. Cette approche émerge donc dans *Twilight*, dont le principe consiste en un métissage de l'art de la marionnette et du théâtre de la matière. La marionnette est portée à vue et l'image abstraite d'un être humain, qui ressemble plutôt à un jouet en peluche, prend naissance dans une valise de laquelle émane de la vapeur. Elle essaie de prendre différentes poses, entre ses plongements dans la valise et ses réapparitions, jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive qu'elle est dirigée par cinq personnages, qui restaient jusque-là dans l'obscurité (le théâtre noir). Le dernier plongement de la marionnette amorce sa transformation : elle ressort, ayant subi une mutation. A son corps s'est substitué un tissu résille marron. La scène suivante, qui met en scène les manipulations de la matière, prend sa source dans cette métamorphose.

La structure de *Désirs parade* s'inscrit dans la filiation du procédé des sketches à trois tableaux principaux (*Chrysalide*, *La valse des chaises longues*, *Vertiges*) entrecoupés par trois intermèdes (*Haute tension*). Le tableau qui nous intéresse ici est intitulé *Chrysalide (sonate pour papier kraft et cellophane)*. Comme le sous-titre nous l'indique, ce tableau utilise un mélange d'éléments théâtraux, notamment la marionnette, le jeu d'acteur, les matériaux, la lumière et la musique.

Nous nous concentrerons ici sur la position et le rôle de la marionnette dans ce tableau, par rapport aux travaux précédents de Philippe Genty. Outre un changement dans la poétique du metteur en scène et son ouverture vers la dramaturgie visuelle – dévalorisant le rôle du texte au profit de la fusion de différentes disciplines artistiques, dans la construction du spectacle – on trouve dans *Chrysalide* une nouvelle évolution de la marionnette comme élément théâtral dans l'œuvre de Genty.

Il est possible de diviser ce tableau en plusieurs parties suivant le développement du propos : le prologue (la comédienne nue est absorbée par l'emballage de papier kraft) ; la naissance et la mort d'un personnage (à travers l'union du masque et du papier kraft) ; la renaissance du personnage féminin (la marionnette) et ses métamorphoses ; la mort.

C'est dans la deuxième partie qu'une nouvelle forme apparaît : la tête de la marionnette est attachée au papier kraft déplié en lieu et place d'un corps, aux bords duquel

¹³⁰ *Désirs parade* : conception et mise en scène de Philippe Genty, chorégraphie et mise en scène de Mary Underwood, Théâtre de la Ville, 1986.

sont fixées les multiples mains de la marionnette. Ce corps est manipulé par des acteurs restant invisibles pour le spectateur. L'agencement de ces éléments de langage scénique est le résultat d'une nouvelle relation entre la marionnette et la matière, entreprise dans les épisodes de métamorphoses de *Twilight* évoqués plus haut.

Lors de la troisième partie, la marionnette portée à vue apparaît comme un personnage autonome, se substituant à l'être humain. Elle est retrouvée par les comédiens dans le papier kraft et figure une femme nue aux yeux de biche, avec le ventre porté en avant. Genty révèle la source d'inspiration de cette marionnette lors d'un entretien avec la chorégraphe Carolyn Carlson :

Blue Lady dans lequel tu dances en solo a été ma première découverte de ton travail. Inconsciemment j'ai dû être marqué par ta personnalité et ta silhouette, au point de sculpter par la suite cette poupée, à la fois femme, insecte, et papillon qui deviendra le personnage principal de *Chrysalide*. De toi elle a cette architecture longiligne, ces membres très longs et fins et cette dynamique toute en pulsion saccadées et morcelées, entre insecte et oiseau¹³¹.

Les comédiens, en tant que groupe unifié d'hommes, se révoltent contre elle, création d'une autre nature, et lui portent des coups. L'image primaire qui émane de ce personnage est l'existence sauvage, exprimée ici par les mouvements d'une araignée qui saute sur les acteurs qui la manipulent depuis le sol et les escalade. Successivement, le personnage prend conscience de lui-même et, abandonnant les mouvements d'insecte, se transforme en être humain. Les manipulateurs lui enfilent alors une jupe faite d'enchevêtrements de cellophane et le personnage devient une femme. Sa poitrine reste dénudée tout au long de ce tableau, ce qui donne à l'héroïne une sorte de vulnérabilité en relation avec une certaine « imperméabilité » des acteurs-manipulateurs, vêtus de costumes de velours noir, portant des gants noirs et chapeaux et, parfois, des lunettes de soleil qui rappellent John Lennon.

La manipulation est gérée soit par un manipulateur, soit par deux ou trois. La nature du personnage se révèle ensuite dans tous ses aspects, à-travers l'évolution des changements dans son identité, issus des rapports dialectiques qu'elle entretient avec ses manipulateurs. Ces derniers possèdent une double fonction dans *Chrysalide* : tantôt leur rôle n'implique qu'un travail technique de manipulation (à l'instar des principes du Bunraku) ; tantôt ils revêtent une fonction sémantique en entrant en jeu avec la marionnette. L'attitude de la marionnette à

¹³¹ CARLSON, Carolyn, GENTY, Philippe, « Par delà la musique et les images. Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty », *MŪ – L'Autre continent du théâtre*, n°3, 1994, p. 20.

l'égard des autres personnages, et sa réciproque, créent une série d'images signifiantes, qui permettent au spectateur d'interpréter le tableau dans son ensemble.

Une interprétation de cet agencement cohérent des images, parmi les nombreuses possibles, est que le tableau expose symboliquement la manière qu'a l'héroïne de vivre la formation de sa personnalité. De son état sauvage, elle passe à des moments d'innocence et de pureté, intimidée par les attouchements des acteurs. L'action la mène ensuite à la confrontation avec son double, incarné par une marionnette identique surgissant de la cellophane inopinément. Après cette image exprimant le processus de connaissance de soi et aboutissant à la disparition de la première marionnette, vient une autre période de l'évolution du personnage : celle de l'émancipation et de la reconnaissance de sa féminité. Cet épisode se caractérise par la mise en présence de deux natures égales des êtres, le vivant et l'inerte : la danse d'un acteur avec la marionnette sur le plateau nu crée une illusion parfaite d'indépendance de celle-ci, la manipulation invisible coïncidant avec les mouvements ordinaires inhérents à toute danse. L'indifférence et le refus de l'acteur envers l'héroïne se succèdent avant qu'elle entre dans une nouvelle phase de son développement : cynisme et dépravation, exprimés par le retrait d'une couche de matière de son visage, sous laquelle on retrouve un visage blanchi aux airs provoquants. Enfin, elle se lance dans une danse contemporaine sur un air de musique disco des années quatre-vingt, affublée d'une immense perruque en cellophane.

La dernière métamorphose de l'héroïne semble évoquer une tentative de se libérer, la transformant en un papillon aux immenses ailes de cellophane. Elle tournoie sur scène, agitant ses ailes éclairées de lumière de différentes couleurs, mais tombe finalement, victime de personnages plus puissants qui lui arrachent les ailes, ne lui laissant que sa carcasse. Dans les bras d'une comédienne, son alter ego, sa mort achève le tableau.

À travers la succession de ces images de *Chrysalide*, se révèle le motif de la vulnérabilité et de la subordination, qui souligne la caractéristique profonde de l'héroïne comme objet désiré et, par conséquent, la vanité de ses tentatives d'évasion. Nous pourrions interpréter ce tableau comme étant une métaphore de la condition féminine, à-travers la femme-objet, mais elle ne nous semble pas unique en son genre. Il nous paraît plus intéressant d'observer la corrélation des images avec la poétique de la marionnette en général, fondée sur une éternelle dépendance et l'illusion éphémère de la liberté de la marionnette, que les manipulateurs répriment. Nous avons déjà abordé la question de cette vulnérabilité dans l'art

de la marionnette lors de l'analyse du *Pierrot*. Pourtant, il nous semble que les rapports *manipulateur-marionnette* dans *le Pierrot* sont plus appuyés, au sens propre, que ceux de *Chrysalide*, et que leur dialectique permet une double interprétation, directe et métaphorique. *Chrysalide*, quant à elle, ne se préoccupe pas initialement de symboliser le concept de la marionnette, mais cela se manifeste implicitement. La dépendance de la Chrysalide est mise en valeur, les manipulateurs étant visibles ou invisibles selon leur fonction (simples manipulateurs ou personnages), ce qui fournit le cadre conventionnel servant l'illusion. Le personnage de Chrysalide est loin de représenter la nature marionnettique, mais constitue un personnage autonome dont la dépendance se révèle autant métaphysique que relative à la spécificité des marionnettes, les significations provenant donc aussi de la relation *manipulateur-marionnette*, mais à tous les niveaux de lecture.



Chrysalide, (Fig. 5) : DR / Collection Compagnie Philippe Genty

Le personnage de marionnette de *Chrysalide* se trouve à la frontière de la réalité et de la vie intérieure. On peut lui attribuer différents sens, même si un fond relatif à l'inconscient n'apparaît pas de manière évidente. Cependant, le mouvement de Genty vers une expression de sentiments et de sensations très personnelles fait déjà ici ses preuves. C'est le spectacle

Dérives qui le fait passer définitivement à l'utilisation de la marionnette comme symbole de processus de vie intérieurs¹³².

- La recherche de l'identité

En effet, les marionnettes de *Dérives* servent à représenter des doubles de personnages humains. Ce spectacle est la première création de Genty où les comédiens apparaissent sur scène, non seulement comme manipulateurs, mais aussi comme personnages à part entière. *Dérives* est aussi le premier spectacle de Genty qui abandonne une construction morcelée, composée de sketches, et qui s'articule de manière cohérente autour d'un fil conducteur. *Dérives* se démarque aussi des autres créations de Genty par la richesse de ses dispositifs scéniques, sans qu'aucun ne soit mis en avant, le metteur en scène n'en préférant aucun en particulier.

Philippe Genty approfondit le thème du voyage initiatique, esquissé dans *Sigmund Follies*, mais il change de protagoniste. Le personnage de *Dérives* s'appelle Samuel, interprété par le comédien Éric de Sarria. Il s'engage dans un voyage à l'intérieur de lui-même, qui débute cependant comme un voyage traditionnel : Samuel apparaît sur scène en imperméable ocre, avec une valise, comme s'il était sur un quai de gare. Il ouvre sa valise et en sort une poupée, qui prend son essor comme une montgolfière, alors qu'un fil la tient, qui ne la laisse pas s'envoler. Samuel trouve son double, une petite marionnette habillée comme lui, et disparaît dans sa valise. La poupée se démultiplie d'une façon qui rappelle Méliès et ses doubles s'anéantissent, réapparaissant ensuite en corps humains et en marionnettes de toutes tailles. Ils envahissent le plateau, virevoltent et se mélangent. Ce procédé souligne l'idée générale du spectacle : la quête d'identité du protagoniste.

Samuel se perd en lui-même en plongeant au fond de son psychisme. Son double marionnettique se manifeste alors au cours d'une séquence où il rencontre une amoureuse. Celle-ci est représentée par la marionnette Rosy, aux cheveux roux et à la bouche rouge et ouverte, vêtue comme tous les autres personnages d'un imperméable. Elle apparaît d'abord au milieu du groupe des clones, manipulée par plusieurs personnes puis, dirigée par la

¹³² *Dérives* : conception et mise en scène de Philippe Genty, chorégraphie et mise en scène de Mary Underwood, Théâtre de la Ville, 1989.

comédienne Pascale Blaison¹³³, elle s'approche du double de Samuel, manipulé lui-même par quatre acteurs. Tentant de le séduire, elle enlève son manteau, dénudant son corps callipyge. Les fonctions des comédiens alternent en permanence, passant de l'interprétation à la pure manipulation. Le comportement même de Rosy envers les protagonistes suit cette même thématique du double, que l'on peut percevoir dans la relation acteurs-marionnettes. Ses tentatives de séduction par des caresses, des personnages humains et de la marionnette de Samuel, échouent. Le double de Samuel disparaît au fond de son imperméable. Ce qui peut signifier que pour le psychisme de Samuel Rosy représente le désir sexuel, ce rejet incompréhensible pouvant par conséquent être à la base de l'un de ses complexes.

L'image d'un autre personnage féminin, l'ogresse, associe vivant et inanimé : une comédienne (Katy Deville) est enfermée dans une structure plastique qui représente un corps féminin nu aux cuisses géantes. Devant elle, s'étend la *skyline* d'une ville en miniature. L'ogresse possède un pouvoir destructeur, elle dévore des personnages et les objets qu'elle rencontre, comme par exemple, un avion survolant la ville en carton. Ou bien, un bateau voguant à côté d'elle, finit par sombrer. L'ogresse rencontre ensuite la poupée de Samuel, qui flotte littéralement dans l'air grâce à la technique du théâtre noir : elle la passe entre ses jambes et la fait rentrer dans son ventre. Genty explique sa propre vision de ce personnage : « [...] image de la femme-objet, de celles que l'on rencontre dans les publicités. Selon moi, il n'y a pas de manichéisme : la femme est en même temps une mère en état de régression¹³⁴.¹³⁵ » Le concept de la femme-mère intervient dans la scène suivante : des poissons roses à l'effigie de Samuel, accompagnés de l'ogresse, tirent de son nombril un immense tissu en soie rose qui inonde tout le plateau. Cette image métaphorique est porteuse de multiples significations, mais elle constitue aussi un artifice théâtral pour passer à la séquence suivante.

¹³³ Pascale Blaison formée à l'Ecole Jacques Lecoq a rejoint la C^{ie} Philippe Genty pour manipuler une autruche dans *Le ballet des autruches*. Ensuite, elle a joué dans *Dérives*. Comme plasticienne, elle a participé également à la fabrication des marionnettes et des objets pour le spectacle *Dédale*. Pascale Blaison a collaboré avec d'autres compagnies théâtrales comme le Théâtre du Frêne (Guy Freixe), le Théâtre Nada (Jean-Louis Heckel et Babette Masson), Théâtre de la Véranda (Lisa Wurrmsler), Compagnie Voix Off (Damien Bouvet), la Compagnie de l'Eventail et d'autres. Elle enseigne la manipulation de marionnettes de type Bunraku à l'ESNAM de Charleville-Mézières et donne aussi des stages de manipulation d'objets et marionnettes à la Nef à Pantin, à l'école du Samovar, l'EPSAD à Lille : *Pascale Blaison. Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnettes. Présentation* [En ligne]. <http://www.marionnette.com/fr/Esnam/Inter/5>.

¹³⁴ *Régression* est un terme en psychologie et de la psychanalyse qui définit le processus psychique à cause duquel le comportement de la personne peut régresser, donc reculer vers les formes précédentes du développement de la personnalité.

¹³⁵ « Un théâtre intérieur », le propos de Philippe Genty par rapport à *Dérives*, rubrique *La Culture de L'Humanité*, 8 décembre 1989.

L'image de l'ogresse fait également référence aux images mythologiques de femmes puissantes ensorcelant les hommes et les empêchant de partir comme, par exemple, les héroïnes de l'Odyssée, Circé et Calypso. On retrouve une forme d'évocation de ces mythes dans le sujet du spectacle, où le protagoniste entreprend un voyage à travers ses mondes intérieurs. Les femmes interprétées par les marionnettes le retiennent, mais il parvient tout de même à s'échapper au bout du compte. Samuel se retrouve ainsi face à face avec ses complexes, mais n'arrivant pas à les résoudre, il préfère s'enfuir. Désormais, lorsqu'il rencontre une femme, sa réaction est névrotique, signe d'un trouble psychologique refoulé¹³⁶.

La dernière séquence de *Dérives* déclare la victoire définitive de Samuel sur sa peur refoulée, exprimée entre autres avec les marionnettes. En effet, son image est représentée à la fois par l'acteur et par son double marionnettique, comme l'image abstraite de la femme, qui est traduite également par la présence de la comédienne (Blaison) et de sa marionnette. La rencontre des personnages est rendue par la communication alternée des marionnettes avec les acteurs. Pascale Blaison manipule la marionnette de Samuel, alors qu'Éric de Sarria anime le double de la comédienne. Ils échangent les marionnettes, les manipulent et les abandonnent. En l'absence de leur double, les personnages ont des mouvements d'automates, devenant ainsi des marionnettes, au sens figuré. Ils se laissent guider par d'autres comédiens et interprètent la lutte sensuelle entre l'homme et la femme, l'éternelle question de la domination et de la soumission. La production du sens est prise dans le jeu d'un transfert permanent et réversible des rôles sémantiques des marionnettes aux comédiens.

La réconciliation finale des personnages, même exprimée par un moment tendre, revêt pourtant une certaine ambiguïté, la femme disparaissant ensuite pour laisser Samuel avec sa valise sur scène, alors qu'une marionnette manipulée de manière invisible range sa tête et ses vêtements dans la valise. Cette scène fait référence au sketch *Le Clown*, qui posait déjà le motif d'un objet qui prend le pouvoir sur le manipulateur. Un sifflet de train résonne alors dans l'espace et l'obscurité s'installe, marquant la fin du spectacle. La structure cyclique du spectacle suggère l'échec du protagoniste, son inconscient finissant par le dominer malgré tout. Puisque Samuel n'a pas terminé son traitement psychanalytique, nous pouvons supposer que le protagoniste se manifesterà dans des prochaines créations de Philippe Genty, en s'incarnant dans d'autres personnages.

¹³⁶ FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse, op.cit.*, I-IV.

- Souvenirs : la dialectique vivant-mort

Avec le spectacle *Ne m'oublie pas*¹³⁷, Philippe Genty et Mary Underwood élargissent leur palette théâtrale d'effigies humaines, en introduisant les mannequins dans leur écriture scénique. Tout en restant fidèle à la marionnette, ils en explorent ici un autre aspect. Cette expérimentation osée, qui aurait été influencée par l'œuvre de Tadeusz Kantor¹³⁸, n'échappera pas aux critiques reprochant à Philippe Genty l'imitation du style du metteur en scène polonais. Celles-ci se révèlent en réalité illégitimes, si l'on regarde de plus près la poétique, le rôle et les fonctions des mannequins dans *Ne m'oublie pas*, qui les détournent de leur utilisation théâtrale habituelle.

Malgré la force de leur pouvoir expressif, l'usage des mannequins n'est pas fréquent dans la pratique théâtrale. Le mannequin ne constitue pas un élément scénique autonome dans l'esthétique théâtrale, comme peut l'être la marionnette, mais participe d'une branche du théâtre de l'effigie. Didier Plassard estime que l'utilisation des mannequins par les avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle lançait un défi aux formes d'art vieillissantes, posant pour objectif de « [...] faire jouer l'effigie au cœur du vivant et d'ouvrir, ainsi, le théâtre à toutes les métamorphoses, faisant de lui non plus le lieu où se décalque le quotidien, mais celui où la merveille prend corps et illumine la vie¹³⁹. » Riche en possibilités de mettre en scène des conflits entre le vivant et l'inerte, le mannequin est apparu comme élément scénique durant les périodes de domination de courants esthétiques (le symbolisme, le surréalisme, le futurisme)¹⁴⁰ dont les idées exploraient le conflit métaphysique s'opérant à l'intérieur de l'homme, ou les comportements sociaux. Une de ses fonctions principales découverte à l'époque était donnée par sa nature non vivante de double humain, grâce à laquelle le théâtre s'est enrichi d'autres formes. Cette fonction consistait, et consiste encore, à souligner l'instabilité de la vie et à mettre en valeur le passage inexorable vers la mort et inversement, pouvoirs et facultés dont l'acteur ne dispose pas.

Proche de la *Sur-marionnette* de Edward Gordon Craig, ce double artificiel de l'homme créerait une « [...] vie mystérieuse, joyeuse et superbement aboutie que l'on appelle

¹³⁷ *Ne m'oublie pas* : conception et mise en scène de Philippe Genty, chorégraphie et mise en scène de Mary Underwood, Théâtre de la Ville, 1992. La recréation du spectacle à la Maison de la Culture de Nevers et de Nièvre, 2012. Version du titre en anglais : *Forget-me-not*.

¹³⁸ Cependant, Genty fait référence lui-même à l'œuvre de Tadeusz Kantor dans quelques entretiens où il parlait de la mémoire, du vivant et de l'inerte. À titre d'exemple, l'article « Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty », *op.cit.*, p. 22.

¹³⁹ PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, l'Âge de l'homme, 1992, p. 279.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 274-309.

la Mort¹⁴¹ » sans intrusion de l'acteur. Après Craig, la philosophie du mannequin évolue et il finit par revêtir une signification différente dans les spectacles de Tadeusz Kantor. Après avoir révisé les idées utopiques de Craig, le metteur en scène attribue aux mannequins une fonction qui s'éloigne de celle de la Sur-marionnette, vouée à remplacer l'acteur. Le mannequin dans le système de Kantor ne vaut rien sans sa confrontation au comédien pour faire émerger le conflit métaphysique des natures contradictoires :

Je ne pense pas qu'un mannequin (ou une figurine de cire) puisse être substitué, comme le voulaient Kleist et Craig, à l'acteur vivant. Ce serait facile et trop naïf. Je m'efforce de déterminer les motifs et la destination de cette entité insolite surgie inopinément dans mes pensées et dans mes idées. Son apparition s'accorde avec cette conviction de plus en plus forte en moi que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au travers des apparences, de la vacuité, de l'absence de tout message. Dans mon théâtre un mannequin doit devenir un modèle qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts – un modèle pour l'acteur vivant¹⁴².

La fonction supérieure du mannequin dans le théâtre de Kantor dépasse donc la simple substitution, comme on peut le constater dans des spectacles comme *La Classe morte*, *Wielopole-Wielopole* ou *La Poule d'eau*¹⁴³. La sortie de *Ne m'oublie pas*, dix-sept ans après *La Classe morte*, a provoqué d'innombrables critiques et l'accusation d'imiter le style de Kantor. En effet, si Genty utilise les mannequins de manière comparable dans une ou deux séquences où les mannequins sont collés au dos des comédiens, ce qui évoque immédiatement *La Classe morte*, seule la manière est identique et les mannequins de *Ne m'oublie pas* communiquent un message sémantique tout-à-fait différent, que nous analyserons ci-dessous.

Poursuivant sa recherche d'expression de l'inconscient par les images scéniques et les effigies humaines, Genty s'inspire des études de Bruno Bettelheim sur l'autisme infantile pour son livre *La Forteresse vide*¹⁴⁴. Le metteur en scène s'approprie l'histoire d'une jeune fille autiste, prénommée Laurie, pour en faire le prototype d'une héroïne et tente d'explorer le monde intérieur d'un enfant autiste, ce qui fait bien évidemment écho à sa propre asocialité passée. La représentation scénique de cet univers imaginaire prend sa source dans les rêves de Mary Underwood. Ces derniers servent de base pour le traitement du sujet de la mémoire et

¹⁴¹ Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la Surmarionnette », dans PLASSARD, Didier (dir.), *Les Mains de lumière*, Institut International de la Marionnette, 2004, p. 223.

¹⁴² KANTOR, Tadeusz, BABLET, Denis, *Kantor 1 : le Théâtre Cricot 2, La classe morte, Wielopole-Wielopole*, CNRS, coll. Les voies de la création théâtrale, V.11, 1999, p. 63.

¹⁴³ BABLET, Denis, *op.cit.*, p. 50-54.

¹⁴⁴ BETTELHEIM, Bruno, « Laurie », *La forteresse vide : l'autisme infantile et la naissance de soi*, Gallimard, 1969, p. 190-277.

des souvenirs. Toujours est-il que c'est là que la référence à *La Classe morte* se révèle, Kantor ayant travaillé la mémoire d'une personne retournée dans son enfance, dont les images mentales sont étroitement liées à des événements mondiaux réels du XX^e siècle. La question de la mémoire apparaissait dans *La Classe morte* à partir d'une position précise : le personnage d'un vieillard qui a vécu des événements historiques réels. À la différence du metteur en scène polonais, Genty transpose l'action scénique dans un temps indéfini de l'individu et de son monde intérieur, sans aucune référence politique, historique ou sociale. Le spectateur suit le fil des souvenirs d'une femme qui semble autiste, tout au long de ses trois âges (enfant, adolescente, adulte), interprétés par la comédienne Nathalie Decrette¹⁴⁵ et les deux danseuses Mireille Favre-Bulle et Catherine Martin, sans image universelle du personnage auquel ces souvenirs appartiendraient : « Trois mémoires d'une même femme sorties d'un jeu de mémoire brassé par le temps¹⁴⁶. »

Afin de bien comprendre les rôles des mannequins mais aussi des marionnettes de *Ne m'oublie pas*, il est indispensable de prendre en considération les deux versions du spectacle : le spectacle de 1992 et sa recréation de 2012. Cette dernière garde l'idée générale et certains épisodes principaux, mais propose aussi de nouvelles séquences et des modifications de la danse, de la musique, comme de l'interprétation, effectuée par de nouveaux comédiens dans plusieurs des épisodes. Nous allons nous intéresser aux deux versions en relevant les différences au besoin, afin d'appuyer nos analyses.

Cette représentation d'une mémoire intime exige un procédé pour que soit rendue lisible l'immersion de l'action scénique dans la sphère privée. Au cours du spectacle l'action bascule tour à tour de l'objectivation à la subjectivation et inversement. Autrement dit, au départ le spectateur observe les actions extérieures d'un personnage abstrait de femme à son insu, pour ensuite plonger avec le personnage à l'intérieur du psychisme de celui-ci, qui rencontre alors ses mémoires pour, finalement, s'en écarter et retourner à sa position initiale. Ce passage est rendu perceptible grâce au personnage de *Clarisse* portant un masque de singe,

¹⁴⁵ Nathalie Decrette, comédienne, a collaboré avec la C^{ie} dans *Ne m'oublie pas* et *Dédale* et a fait d'autres expériences théâtrales (*Bajazet* de Jacques Bioulès, *Le Baladin du monde occidental* de Jacques Nichet). En 1997, après le travail sur *Dédale*, elle abandonne le métier de comédienne et poursuit ses études dans la Somato-Psychopédagogie. Dès lors, Nathalie Decrette travaille dans ce domaine. Cf. *Nathalie Decrette. Somato-pédagogie*, [En ligne]. <http://nathaliedecrette.jimdo.com/biographie/>.

¹⁴⁶ *Introduction*, programme du spectacle *Ne m'oublie pas*, 1992.

« mère universelle »¹⁴⁷ ou bien « mémoire universelle¹⁴⁸ » qui fait se remémorer les souvenirs, mais aussi grâce à des marionnettes constituant des copies minuscules de personnages, présentes durant deux épisodes isolés (version 1992). Lors du premier épisode la marionnette de l'adulte tente de se tenir sur une toile soulevée ; dans le second, la scène se reproduit mais la marionnette se fait attaquer par la tête disproportionnée d'une marionnette à la bouche ouverte, qui lui donne un baiser puis la mange. Ce procédé permet au spectateur de se détourner temporairement du regard intérieur de l'héroïne, mais sert aussi d'artifice technique pour changer de décors. L'alternance objectivation-subjectivation est aussi rendue grâce à des petites marionnettes à tige, de quelques dizaines de centimètres de long, représentant des « ramasseurs de souvenirs ». Au début du spectacle un ramasseur de souvenirs, manipulé depuis sous le plancher et tirant un traîneau, progresse sur l'avant-scène couverte d'une toile mauve vers les coulisses du côté jardin (version 1992). C'est précisément après cet épisode que le spectateur va plonger dans l'espace subjectif des mémoires ravivées. Cette image ressemble à l'épisode final de la nouvelle version, qui prend toutefois une autre forme : les ramasseurs de souvenirs sont représentés, cette fois, en ombres chinoises sur un cyclorama éclairé en fond de scène.



Ramasseurs de souvenirs, *Ne m'oubliez pas* (2012) , (Fig. 6) : © Pascal François

Le rôle des ramasseurs de souvenirs ne devient véritablement intelligible que vers la fin du spectacle, où quelques ramasseurs se manifestent avec des dimensions humaines, et

¹⁴⁷ *Ibid*

¹⁴⁸ Entretien avec Éric de Sarria, voir Annexe 1, p. 358. **Ошибка! Закладка не определена.**

font partie intégrante des souvenirs qui se déroulent sur scène. Ils essayent de ranger les mannequins et les personnages humains dans le traîneau, ce qui symboliserait le commencement du processus de l'oubli. Puis, les ombres des marionnettes apparaissent sur le fond, tout comme au début du spectacle, pour créer une boucle narrative (2012). Pourtant, les souvenirs ont échappé à l'effacement de la mémoire : sur le cyclorama, deux ombres de marionnettes sortent du traîneau et partent dans le sens inverse.

En examinant cette double transition sous l'aspect des mécanismes psychiques, nous pouvons voir que l'objectivation permet de représenter cette impulsion inconsciente venant des tréfonds qui provoque le surgissement des mémoires, l'émergence des souvenirs dans l'inconscient qui deviennent conscients. Ce processus constitue donc la trame du spectacle. Pareillement, l'apparition des ramasseurs à la fin du spectacle annonce l'engloutissement de la force de l'inconscient, dissolvant les souvenirs, les refoulant. Cette représentation des souvenirs entre en résonance avec ce qu'en dit Henri Bergson dans « Le Rêve », un des chapitres de *L'énergie spirituelle*, qui aborde la mémoire pure : « Mais derrière les souvenirs qui viennent se poser ainsi sur notre occupation présente et se révéler au moyen d'elle, il y en a d'autres, des milliers et des milliers d'autres, en bas, au-dessous de la scène illuminée par la conscience¹⁴⁹ ». Le sommeil serait donc un moyen de « bercer » la conscience, afin de libérer d'autres éléments refoulés, qui semblaient avoir disparu ou être morts, et qui se présentent alors comme des « spectres », toujours selon Bergson : « Mais les souvenirs que ma mémoire conserve ainsi dans ses plus obscures profondeurs y sont à l'état de fantômes invisibles. Ils aspirent peut-être à la lumière (...) »¹⁵⁰. En cas de blocage de la conscience, la raison du surgissement de ces derniers peut consister en l'intransigeance des éléments de se considérer comme morts, en l'inacceptation de leur mort ou en l'ignorance de leur état évanoui. Aussi, leur retour se rapporte-t-il à la quête d'une réponse quelconque à des questions qui persistent. De toute façon, la présence des fantômes témoigne du conflit d'opposition binaire : vie et mort.

Si nous observons l'ensemble des images de *Ne m'oublie pas* à la lumière du modèle bergsonien le contexte de l'apparition des souvenirs devient évident : le sommeil. Il nous semble alors important de rappeler que, comme nous l'avons déjà mentionné, les rêves de

¹⁴⁹ BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, Petite bibliothèque Payot, 2012, p. 125.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Mary Underwood constituent une des sources d'inspiration du spectacle. Comme chez Bergson, c'est l'antagonisme entre le vivant et l'inerte qui devient ici un fil conducteur, matérialisé par la rencontre de natures contradictoires au niveau biologique : l'homme et le mannequin.

Les mannequins de *Ne m'oublie pas* représentent fidèlement les comédiens. Leur taille, leur visage, comme leurs cheveux sont identiques, de même que leurs vêtements de mariage¹⁵¹. Le spectacle utilise les mannequins de deux manières : dans la présence immobile (*inerte*) et avec la manipulation (*vivante*), l'alternance des deux coïncidant précisément avec les moments de renversement de l'inerte et du vivant. Dans la plupart des épisodes le frottement de ces deux concepts participe à la création du sens, sur la base d'un postulat posé dès le départ : les mannequins représentent des personnages ayant valeur de souvenirs, ou plutôt des personnages surgis des souvenirs et qui semblaient être oubliés.

Dans un entretien, Philippe Genty explique sa vision des mannequins et la relation étroite qui existe entre son idée initiale et la psychanalyse, comme nous l'évoquions au début de l'analyse de *Ne m'oublie pas* :

J'ai été complètement fasciné par les écrits de Bruno Bettelheim sur les autistes. Dans un passage de *La Forteresse vide*, il explique comment l'autiste à la fois se rejette et refuse le corps social. Bettelheim constate que l'autiste a une telle angoisse de la mort qu'il coupe ses liens avec l'extérieur et arrête le temps. Par-là, il se fige lui-même dans un principe de mort. Cela a constitué un point de départ, par exemple dans l'utilisation des mannequins. Ils représentent en quelque sorte cette immobilité¹⁵².

L'immobilité, perçue dans l'idée de la mort ou dans le sommeil, est donc à la fois un signe et une caractéristique de l'autisme, qui s'exprime par un détachement absolu de la réalité. C'est cela qu'on retrouve dans la première partie du spectacle, consacrée à l'enfance, et qui nous permet d'affirmer qu'elle est résolument dédiée à l'exploration des relations de l'enfant autiste avec son entourage. Le metteur en scène évoque le rôle des mannequins sans laisser planer un doute : « Pour reconstituer le sentiment de l'enfant, une petite fille qui

¹⁵¹ Philippe Genty donne une description poétique de l'idée de *Ne m'oublie pas* dans l'introduction du programme du spectacle : « Des housses recouvrent meubles et objets. Sous l'une d'entre elles, je découvre deux anciens jeunes mariés. En retirant d'autres housses, je dégage d'autres mariés, puis d'autres et d'autres encore. De toute évidence, il y a eu une épidémie de mariés ! »

¹⁵² *Ramasseurs de souvenirs*, par Michel Guilloux, *L'Humanité*, le 11 mars 1992, [En ligne]. <http://www.humanite.fr/node/277919>

fossilise les personnages qui l'entourent, nous avons créé des mannequins, doubles des acteurs... À travers ces mannequins l'enfant plonge dans un univers d'irréalité¹⁵³. »

Cependant, le sujet du spectacle étant la mémoire d'une femme, cette partie laisse tout de même apparaître des souvenirs, parfois interprétés par des mannequins. Elle concentre donc plusieurs couches de sens: les souvenirs, l'autisme et la mort se croisent, s'interpénètrent, invitant à des interprétations complexes.

Cette complexité est renforcée par la nature même du mannequin. C'est sa qualité de simulacre inerte de l'être humain qui lui permet de condenser, dans sa matière même, l'idée de la mort et qui lui donne son immense faculté d'expression, réveillée par le regard de l'Homme. Sans regard humain, le mannequin et la marionnette ne sont que des morceaux de matière, alors même que leur expressivité considérable dégage une multitude de concepts applicables à la création. Citons ici Didier Plassard qui aborde la question de manière poétique :

Refllet incertain de l'être, en elle se côtoient le réel et l'imaginaire, le chair et l'obscur, l'élan de la vie et la raideur de la mort : tout un réseau d'analogies, un dépôt de charges symboliques capables d'entraîner l'esprit du spectateur bien au-delà des bornes qu'on croit pouvoir lui assigner¹⁵⁴.

La présence immobile (*inerte*) du mannequin dans *Ne m'oublie pas* symbolise entre autres, un souvenir oublié, comme immobile, ou un personnage « fossilisé » disparu de la perception de Laurie, assimilable à la mort. Un jeu s'opère entre le mannequin et l'acteur, qui se substituent l'un à l'autre à des moments inattendus. Le remplacement d'un mannequin par son double vivant et inversement créent une alternance entre la renaissance d'un souvenir et l'enfermement dans un état autistique. Les mannequins et les comédiens interprètent donc des états opposés de la nature, qui les mettent soit en adéquation avec leur propre nature, soit dans une contradiction qui fait émerger une poétique et un champs de significations variées. On retrouve ces images dans plusieurs scènes. Par exemple, lorsque le personnage de l'adolescente, après avoir fait tournoyer un immense voile à la manière de Loïe Fuller¹⁵⁵, se fait remplacer par son double inerte porté par un comédien. Ou encore, dans l'épisode suivant, qui expose le passage vers un autre souvenir de l'adolescence : assise sur les épaules du singe Fredo qui danse, elle se trouve obligée de le suivre, la faisant passer de son premier souvenir,

¹⁵³ « Itinéraire d'un artiste », *op.cit.*

¹⁵⁴ PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, *op.cit.*, p. 274.

¹⁵⁵ Mary Louise Fuller, dite Loïe Fuller (1862-1928), danseuse américaine moderne qui faisait tournoyer des voiles, évoquant des fleurs et des papillons.

qui s'éteint, pour faire la place à un autre. La scène finale, qui voit disparaître tous les souvenirs, est construite ainsi : des ramasseurs de souvenirs entrent sur le plateau, en tirant un traîneau dans lequel se trouvent des mannequins ; immobiles, ces derniers portent les sacs de papier kraft sur leurs têtes (1992) pour souligner leur caractère inanimé ; c'est là le réveil qui s'approche et qui fait s'évanouir puis mourir tous les souvenirs de l'héroïne.

Outre leur valeur primordiale de représentant des souvenirs, les mannequins possèdent, du fait de leur état inanimé, un potentiel métaphorique particulier lorsqu'ils ne sont pas manipulés. La scène suivante est un exemple du sens pris par un mannequin abandonné pour faire partie des décors : des dunes noires gonflables cachent plusieurs mannequins entre le tissu qui constitue leur base et la résille qui les enveloppe, tandis que l'action principale se déroule autour d'elles, à la fois sur l'avant-scène et derrière elles, ce qui permet aux mannequins de s'imposer comme des souvenirs oubliés mais persistants tout de même dans l'inconscient, influençant par-là le présent du personnage central.

Une autre séquence aborde les relations humaines à-travers l'interaction câline d'une comédienne interprétant un personnage adulte avec un mannequin non animé figurant son fiancé, dont elle attend la réaction puisqu'elle le traite comme un vivant. Le mannequin restant évidemment immobile, la comédienne se fâche, l'attrape au collet et lui crie : « Dis quelque chose ! ». L'absence de réponse l'exaspère tant qu'elle saisit le mannequin brusquement et le cache sous le tissu couvrant le canapé où elle était assise. De cette scène, plusieurs interprétations sont possibles, allant de l'évocation plutôt ordinaire du rejet amoureux, jusqu'aux rapports ambigus qu'entretiennent le vivant et l'inerte, sur lesquels reposent l'esthétique du spectacle.

Cette relation ambivalente est aussi visible dans la scène suivante. Les personnages et leurs doubles sont réunis en cercle, pour former une image qui fait référence à un épisode du ballet *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch¹⁵⁶. La comédienne interprétant l'enfant¹⁵⁷ (Nathalie Decrette en 1992, Ánna Mágga Wigelius en 2012) tente de faire une incursion dans ce groupe. Après s'être emparée d'un mannequin, elle finit par le lancer par terre et lui

¹⁵⁶ *Le Sacre du Printemps*, chorégraphie de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, 1975.

¹⁵⁷ Laurie de Bruno Bettelheim dans *La Forteresse vide* : une fille de sept ans, autiste, mutique, inerte, fermée dans son monde et son propre corps. Elle ne sent pas son corps appartenir à elle, ni d'autres corps à d'autres personnes.

arrache avec fureur un bras et une jambe, puis les jette dehors. L'image classique d'un enfant intolérant et violent qui cherche à connaître la structure d'une chose, côtoie celle d'une démystification théâtrale, fondée sur la mise en valeur de l'existence illusoire du mannequin en tant que personnage. En détruisant la convention portée par le mannequin, elle le ramène à un état de simple poupée de grande taille, faite d'une matière privée de vie.

Le *vivant* du mannequin est, quant à lui, établi par deux types de manipulation, qui l'amènent à assumer des fonctions différentes : d'une part celle de double ou de sosie et, d'autre part, celle de personnage autonome. Nous allons les examiner ici de manière successive.

La fonction de double des personnages vivants se manifeste par le simple portage des mannequins. Ils sont toutefois portés de différentes manières : portés dans les mains comme si le mannequin était une personne évanouie, ou bien en dansant, ou encore par une petite tige invisible encastrée dans leur dos. C'est ce qui nous permet de constater que Philippe Genty utilise généralement les mannequins de manière inverse à celle de Tadeusz Kantor, les doubles en tissu de *Ne m'oublie pas* dissimulant souvent les comédiens se trouvant devant eux¹⁵⁸. Ce procédé met alors en valeur les doubles et souligne leur importance, leur donnant une certaine prédominance sur les autres personnages. Logiquement, se pose une question, qui semble rhétorique de prime abord : qui contient le plus de vie, entre une matière *a priori* morte et un être aujourd'hui vivant, mais voué à la mort ? Genty approfondit la question en revenant à l'effet que cette opposition produit :

Le mannequin a quelque chose de figé, de morbide, paradoxalement il a l'éternité pour lui tandis que le comédien n'est qu'un court instant de cette éternité. C'est ce que semble constamment nous rappeler cette relation mannequin-comédien nous faisant basculer dans une succession d'abîmes¹⁵⁹.

C'est justement cette « succession d'abîmes » que nous observons au cours du spectacle, des passages interminables de trous de mémoire vers des souvenirs qui se dissolvent inopinément.

Afin de poursuivre notre réflexion sur le mannequin dans son rôle de double, il convient d'analyser quelques épisodes particuliers. Dans la première séquence faisant

¹⁵⁸ Suite à la sortie de *Ne m'oublie pas*, le metteur en scène a été soumis aux attaques de critiques qui estimaient sa manière d'utilisation des mannequins comme pastiche du style de Kantor, disant que les mannequins de Genty ont été collés au dos des comédiens. Nous pouvons voir que ce n'était pas le cas (cette remarque a été faite après avoir pris connaissance de plusieurs articles critiques remontant à cette époque).

¹⁵⁹ « Itinéraire d'un artiste - Entretien avec Philippe GENTY », *op.cit.*

interagir des acteurs et des mannequins, le spectateur observe un processus de surgissement des souvenirs : les comédiens et les mannequins sortent du plancher, formant un groupe déséquilibré en forme de bouton, qui se ferme comme si une force puissante, et appliquée de tous les côtés, l'actionnait. L'épisode suivant montre la pénible « mise en vie » des personnages humains et de leurs doubles. Une fois animés, les personnages se figent, se désarticulent et finissent par tomber à l'instar de leurs doubles inertes laissés sans support. Un autre personnage les ranime, en les soulevant et en les appuyant l'un à l'autre pour qu'ils se tiennent en équilibre, mais la chute se répète... Philippe Genty parle ainsi de cette confrontation : « La fixité de leur regard si proche de ceux des acteurs leur donne un aspect morbide, la relation entre les deux fait surgir un trouble temporel, les mannequins figés dans l'éternité, face aux humains éphémères. Ces humains qui tentent pathétiquement de leur transmettre une vie comme si la leur en dépendait¹⁶⁰. »

Plusieurs épisodes de danse avec les mannequins créent une illusion chez le spectateur, l'amenant à confondre les personnages vivants et ceux inertes. Par exemple, lorsque lors d'une scène de mouvements rythmiques d'une file composée de comédiens et de mannequins serrés l'un contre l'autre (2012), la manipulation s'effectue de manière invisible par l'animation des têtes et des mains des mannequins. Le procédé est repris assez fréquemment dans le spectacle. Les danses de couple ne s'opèrent d'ailleurs que dans l'union entre le *vivant* et l'*inerte* et produisent de belles images d'un tourbillon de corps, violent et impétueux. Les mannequins impriment les mouvements chorégraphiques des comédiens et des danseurs, tandis que ces derniers limitent leur capacité à être manipulés en tant qu'êtres vivants, comme si les personnages avaient peur que les non-vivants puissent les dominer. Dans ces moments de rivalité où l'illusion est à son comble, les personnages lâchent brusquement leurs doubles, privant définitivement les corps inertes de leur prédominance et détruisent l'illusion théâtrale. Cette scène souligne un motif récurrent dans l'écriture de Genty consistant en la révélation de la nature essentielle d'un élément scénique, pour renforcer le décalage entre la magie théâtrale et sa démystification et, tout à la fois, les faire coexister (voir, par ailleurs, l'exemple du *Pierrot* et l'épisode avec Laurie).

Les doubles dessinés par les mannequins passifs et peu mobiles soulignent la précarité de la vie des personnages humains, et remettent ainsi en question leur existence même. Cette précarité s'inscrit bien dans le contexte du spectacle : les souvenirs sont tellement fragiles et

¹⁶⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 152-155.

immatériels qu'ils s'exposent au danger d'être oubliés à tout moment. Ils sont à la fois réels et irréels, tangibles et impalpables, facilement effarouchés et alors dissipés.



Ne m'oublie pas (2012), (Fig. 7) : © Carolina Mallorán Conte

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les mannequins sont ici des personnages à part entière, utilisés d'ailleurs régulièrement sans leurs sosies-acteurs. En l'occurrence, leur interférence avec les comédiens crée une relation dialectique entre des éléments scéniques de natures différentes. Ce rapport dépasse la simple confrontation *vivant-inerte* pour prendre une fonction signifiante. On se heurte alors à un paradoxe conceptuel, issu d'un conflit entre les lois théâtrales et la perception du spectateur. Habituellement, la marionnette ne se présente en tant que telle qu'une fois animée. Pourtant, les mannequins de *Ne m'oublie pas* conservent leurs rôles même lorsqu'ils sont abandonnés par les comédiens. Cet effet est le résultat manifeste de la présentation initiale de l'interaction des mannequins et des comédiens. En effet, les mannequins apparaissent sur scène un peu avant la venue de leurs doubles vivants : du côté jardin, poussés par les comédiens se trouvant derrière un canapé, ils glissent lentement du haut du dossier de celui-ci vers le plancher, puis les comédiens opèrent le même mouvement au point qu'il devient impossible de distinguer les acteurs et les mannequins. D'emblée, les mannequins sont donc perçus par le spectateur non pas comme des objets manipulés mais en tant que personnages. Cette perception est renforcée par la manière de jeu volontairement hétérogène des comédiens, qui passent de l'interprétation au sens traditionnel à un « style inanimé » en fonction du sens des épisodes. Vus sous l'angle de cette relation *vivant-inerte*, les mannequins et les acteurs deviennent des homologues, tout à la fois éléments scéniques et interprètes de la nature humaine.

C'est dans cette approche que le mannequin est utilisé dans l'épisode du choix du fiancé : les mannequins et les comédiens forment une file étroite, ces derniers poussant le premier personnage de la file dans les bras de la danseuse (Catherine Martin, 1992) à quelques pas de là. Le fait que son prétendant imprime tous ses mouvements sans aucune initiative, comme s'il manquait de courage et de virilité, rend la danseuse méfiante. Elle le fait alors tomber à terre. Les autres personnages, confrontés à la faiblesse de leur concurrent, le battent et le jettent dans les coulisses. Une autre séquence de danse avec les mêmes participants finit par décevoir tout-à-fait la femme, qui arrête de danser et emporte son compagnon sous son bras.

L'épisode de « dis quelque chose » (cf. p. 75) fut modifié dans la version de 2012. La comédienne Stine Fevik donne, dans cette nouvelle version, beaucoup plus « d'initiative » au mannequin à force de manipulation. Ce dernier l'embrasse, la prend dans ses bras et la câline, mais il ne s'avère finalement pas plus fiable : sa tête se détache de son corps, qui reste dans les bras de la comédienne qui lui donne un baiser. Cette image évoque immédiatement Salomé réclamant la tête de Saint Jean le Baptiste, ou Judith décapitant Holopherne, mais la référence ne nous semble pas pertinente d'un point de vue sémantique dans l'œuvre de Philippe Genty, parce qu'elle devrait alors ouvrir d'autres champs que sa propre évidence due à son universalité, et nous pensons qu'elle a peut-être été insérée de manière fortuite dans cette création.

Le mannequin animé comme personnage ne sert cependant pas à incarner un être tout-à-fait autonome, mais plutôt à condenser des significations d'ordre général dans le frottement avec les personnages vivants. Les épisodes que nous avons décrits s'affranchissent, en effet, de la question des rapports *vivant-inerte* et mettent en évidence un motif concernant les sentiments humains courants, tels que la déception et les espérances déçues.

En dehors de leurs fonctions signifiantes, les mannequins sont employés également comme des outils pour l'illusion scénique. Par exemple, dans l'une des séquences, les comédiens sont plongés jusqu'à la taille dans des boules de plastique qui cachent leurs jambes, tandis que celles des mannequins sont collées à la taille des comédiens comme s'ils étaient assis sur ces boules et bougeaient de manière indépendante.

L'illusion est également créée par l'utilisation de l'hybride *marionnette-humain*, une variété de la marionnette habitée. La poupée du singe Fredo, par exemple, qui est vêtue d'un

costume et semble être l'enfant de Clarisse, unit la danseuse et le singe de manière particulière (Mireille Favre-Bulle en 1992, Annie Dahr Nygaard en 2012). Leur danse pénible exprimant la souffrance de l'existence (1992), est, par ailleurs, teintée, dans le spectacle de 2012, d'un étonnement lié à la découverte d'un nouveau monde.

Grâce à des jambes artificielles ressemblant à s'y méprendre à celles de la danseuse, la fusion des deux individus produit l'image d'une femme assise sur le cou du singe dansant. Cette poupée est néanmoins présente de manière autonome dans certains épisodes des tableaux de l'enfance et de l'adolescence. L'enfant la retrouve, en effet, à l'intérieur du mannequin démembré (2012), ou même parmi d'autres mannequins, et essaie de jouer avec elle (1992) ; ou encore, le singe apparaît sur le cou d'une comédienne vers la fin de sa danse avec le voile (1992 et 2012). Il semble qu'il y ait plus d'apparitions du singe dans le spectacle de 2012, celui-ci jouant le rôle d'un complice de Clarisse. Sa fonction n'étant pas évidente de prime abord il nous semble intéressant d'en aborder les symboliques dans différentes cultures. Parmi elles, quelques-unes nous semblent pertinentes pour notre sujet :

Au Japon, le singe passe pour chasser les mauvais esprits. C'est pourquoi les enfants reçoivent souvent des poupées en forme de singe ainsi que les femmes enceintes, car il est censé faciliter l'accouchement¹⁶¹.

Au Tibet, il représente l'inconscience et l'errance, paradoxalement il est aussi considéré comme un bon compagnon de voyage et comme le fils du Ciel et de la Terre¹⁶².

Le singe est le symbole des activités dangereuses de l'inconscient qui déclenchent des forces instinctives, incontrôlées et, par conséquent, dégradantes. Dans les rêves, il est vu comme une image de l'indécence, de l'insolence et de la vanité¹⁶³.

Il nous semble que Philippe Genty, fortement influencé par la culture asiatique, a utilisé sa symbolique dans ses images scéniques. En effet, le singe n'est présent qu'auprès des personnages d'enfant et d'adolescente et comme un *compagnon de voyage*, qui pourtant détourne leur attention de l'action principale. L'enfant, après avoir trouvé le singe à l'intérieur du mannequin qu'elle voulait pour fiancé, se concentre sur le jeu avec la poupée jusqu'à en faire un ami. Il nous paraît aussi vraisemblable qu'au début du spectacle, le singe figure le commencement de l'errance dans l'inconscient, conformément à la symbolique tibétaine. Ces

¹⁶¹ *Le singe et sa symbolique*, [En ligne]. <http://echange-spirituel.kazeo.com/m/article-1590133.html>, consulté le 20 avril 2013.

¹⁶² PINCHU, Joan, « Chamanisme », *Le Grimoire du Sage*, [En ligne]. <http://www.grimoiredusage.com/chamanisme.htm>, consulté le 20 avril 2013.

¹⁶³ *Le singe et sa symbolique*, *op.cit.*

deux interprétations sont dans la droite ligne de la thématique de *Ne m'oublie pas*, et se justifient dès les premières images (1992) où Clarisse découvre, effrayée, un singe parmi des mannequins immobiles. Cette trouvaille agite Clarisse comme si la présence de Fredo pouvait avoir des conséquences irréversibles. C'est précisément après cette découverte que les mannequins commencent à glisser, ainsi la présence du singe constituerait-elle un mécanisme de déclenchement de ce mouvement.



Ne m'oublie pas (2012), (Fig. 8) : © Pascal François

Comme nous l'évoquions plus haut, une question est posée durant tout le spectacle : qui est le plus vivant, la matière privée de vie a priori ou la matière vivante condamnée à la mort ? L'inerte (les mannequins) semble avoir l'avantage du fait de son caractère éternel et de son intangibilité. Les mannequins sont toujours prêts à être manipulés, l'inerte peut toujours être ranimé par une force extérieure, même si l'état vivant de la matière inerte reste illusoire. Alors que le vivant, bien évidemment, ne peut pas être ranimé après sa mort. La version de 1992 ne laisse aucun espoir que le vivant soit sauvé. Avec des sacs de kraft sur leurs têtes, les comédiens et les mannequins entassés sur le traîneau sont emmenés loin de la vie, peut-être même vers le néant. Cependant, en 2012, Genty redonne espoir au spectateur, en rejetant toute finalité inexorable des choses. Comme nous l'avons déjà décrit, les ombres des marionnettes sortent du traîneau, mais une question se pose : où peuvent-elles aller dans cet espace vide et sans repères ? Il n'est pas permis au spectateur de comprendre s'il s'agit de la représentation en réduction des personnages vivants, ou bien si ce sont leurs doubles inertes

soudain ranimés et qui se sont sauvés. La question persiste donc et le jeu de significations continue...

- Symboles de l'humanité

Les formes des marionnettes continuent d'évoluer avec le spectacle *Voyageur immobile*¹⁶⁴. Philippe Genty avait déjà élaboré une forme hybride basée sur la cohésion de l'homme et de la matière, présentée pour la première fois dans *Dérives* (avec une comédienne placée dans une structure plastique) et *Ne m'oublie pas* (avec Fredo). Dans le *Voyageur immobile* les marionnettes apparaissent composées de corps de bébés en plastique avec des têtes d'homme. Les marionnettes sont placées dans quatre petites cases éclairées disposées en carré et ouvertes au public. Ce voisinage est incommodant, comme dans un logement communautaire, mais engage les personnages dans une communication où le chant, des paroles décousues et une sorte de bredouillement s'entremêlent. Les images sont rendues grotesques par la disproportion de ces êtres qui introduisent de la légèreté dans l'action scénique.

Le motif des enfants est évidemment présent dans plusieurs épisodes du spectacle, qui aborde la question de l'âge de l'humanité. Dans le dossier de diffusion édité à l'occasion de la recréation du spectacle en 2012 – avec le même titre mais au pluriel : *Voyageurs immobiles* – Genty évoque un rêve fait lors de son tour du monde, qui lui avait servi par la suite de source d'inspiration :

Alors que je roule dans un désert depuis plusieurs jours, sans rencontrer âme qui vive, j'aperçois à l'horizon, une minuscule silhouette plantée au milieu de la piste... J'arrive bientôt à sa hauteur. C'est un enfant. Un enfant d'environ 7 ans. Il est là immobile, ses yeux fixés sur moi. Il est là depuis le début de l'humanité. Il est l'humanité...¹⁶⁵

Durant son tour du monde, Genty rencontre un voyageur nommé Ernest Tyngé dans un village en Indonésie. Ce dernier voyage afin de rassembler les rêves des gens qu'il croise. Genty lui raconte alors son rêve, espérant obtenir une interprétation. Ernest Tyngé l'initie à sa théorie :

¹⁶⁴ *Voyageur immobile* : mise en scène et chorégraphie de Philippe Genty et de Mary Underwood, Théâtre de la Ville, 1995.

¹⁶⁵ *Voyageurs immobiles*, production de la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, dossier de diffusion, 2010, p. 4.

[...] la constitution et l'évolution de l'univers psychique de l'humanité suivent un parcours semblable à celui d'un individu, dans une échelle de temps considérablement dilatée. Sceptique je lui demande "quel serait alors l'âge de l'humanité?". - "7 ans " me répond-il le plus sérieusement du monde...¹⁶⁶

En conclusion il est persuadé que nous sommes à l'aube d'une mutation ontologique. Nos instances psychiques commencent à peine à établir des passerelles entre elles, la découverte par Freud de l'Inconscient en est une. Parallèlement l'humanité entre dans une ère de communication sans précédent. Tout comme l'enfant à 7 ans passe à ce que nous appelons abusivement l'âge de raison, abandonnant son animisme de la petite enfance pour se tourner vers le modèle de l'adulte, l'humanité dans les siècles à venir va progressivement quitter une ère de mysticisme et de superstitions pour se diriger vers son adolescence. Certaines évidences de cette théorie sont contenues dans les rêves qui selon lui véhiculent des messages génétiques¹⁶⁷.

Le discours d'Ernest Tynge entre en résonance avec des énonciations propres à Genty concernant l'animisme. Il est possible que cette rencontre lui ait suggéré un mode de travail qu'il emploie dès lors dans sa création. Toujours est-il que c'est avec la marionnette – avec des objets animés, plus précisément – que Genty exprime cet animisme refoulé (p. 49-50).

L'hypothèse de Tynge sur l'âge de l'humanité permet un regard neuf sur la symbolique de la scène aux poupées à têtes d'hommes. Elle peut également s'appliquer à un épisode du spectacle où les comédiens s'assoient sur le plancher pour rejoindre une longue file de poupons. Ils s'amuse à essayer d'avancer, leur procédé produisant l'illusion d'une file de poupons se déplaçant de manière autonome.

La thématique de l'enfant constitue un leitmotiv du spectacle dans tous ses éléments scéniques. Ces « acteurs en effigie » (cf. Didier Plassard, *op.cit.*), que constituent la multitude de poupons minuscules utilisés de manière récurrente et dont on ne peut pas discerner la technique d'animation, lui permettent de se dévoiler progressivement et avec force.

Le bébé, devenant alors le symbole de l'enfant lui-même, est employé non seulement en tant que simulacre de celui-ci, mais aussi comme un élément permettant de faire émerger la signification d'un épisode ou de souligner les caractéristiques des personnages qui le manipulent. Par exemple, dans une scène, deux femmes trouvent une poupée et lui font des caresses. Lorsque la poupée manifeste un peu d'agitation, elles essaient de la cacher rapidement dans une boîte dont elle tente plusieurs fois de sortir. Le champ d'interprétations est très vaste et passe par la vie sociale de l'individu ou bien de l'humanité elle-même dans le

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁷ *Ibid.*

temps, par ses peurs et la cruauté qui les accompagne, les conflits avec l'Autre, jusqu'à l'exploration de l'inconscient.

Par ailleurs, les poupées sont ici porteuses de métaphores de la naissance, par exemple avec : un poupon trouvé dans un chou ; ou bien même, plusieurs bébés découverts dans le papier kraft qui couvrait le plateau ; la chute des baigneurs de dessous la jupe d'une poule interprétée par Pierrick Malebranche ; le bercement d'un poupon contenant un feu rouge clignotant et entouré d'un groupe en admiration, dans une allusion au Christ et à l'Adoration des mages. Cette utilisation des poupons semble traduire la vulnérabilité non seulement des enfants, mais aussi de tous les êtres rendus impuissants pour finalement, peut-être, s'affirmer comme la métaphore de toute contrainte de l'opresseur sur l'opprimé. Cette approche est développée dans un épisode de catapultage des poupées, qui évoque également une chaîne de production automatisée. Même si le spectateur est évidemment conscient de la nature inanimée des poupons, il peut ici projeter sa propre image de l'enfant sur les baigneurs, faisant ainsi ressurgir des profondeurs l'animisme dont nous parlions. La compassion qu'éveille la séquence peut alors mener le spectateur vers une perception aigüe de l'insensibilité inhérente à l'humanité dans son ensemble. L'image évoque aussi notre époque contemporaine, faite de nouvelles technologies et de production automatisée, dont le développement s'accélère depuis quelques siècles. Ce catapultage aboutit à la descente en parachutes translucides d'une centaine de poupons éclairés par une lumière rose émanant du cyclorama de fond de scène, qui crée une belle image pour le public, dont le champ d'interprétations possibles, de références et d'allégories est immense.

Utilisés tant comme des fétiches, que comme des objets de jeu ou de compétition (par exemple, dans une scène où les personnages accrochent les poupons à leurs vêtements et les arrachent des vêtements des autres), les poupons constituent un moyen de souligner les qualités et les défauts de la nature humaine. Dépourvus d'un sens immédiatement appréhendable, ils créent des images significatives dans leur mise en relation avec les personnages et le contexte de l'action.

Seule deux marionnettes sont véritablement manipulées. La première, un oiseau de papier kraft, s'envole depuis les bras d'un personnage (*Voyageurs immobiles*) appartenant à un groupe qui dérive dans une boîte en carton sur une mer imaginaire. La seconde, qui surgit dans la dernière séquence des deux versions du spectacle, présente une image complexe par ses nombreux costumes, qui lui font changer d'apparence. Trouvée dans le papier kraft, elle

apparaît complètement recouverte de bandes du même papier. Faible et fragile, elle ne sait pas même marcher au départ. La tête chauve, la bouche ouverte dans un cri figé et un sein de femme dénudé, lui donnent une apparence androgyne, et sèment le doute quant à son appartenance au genre féminin ou au genre masculin. Ses transformations continues, alors qu'elle est accompagnée du groupe de personnages, évoquent l'évolution la pensée de l'humanité au travers des millénaires. Autrement dit, elle figurerait l'idéologie des hommes évoluant au-travers des siècles. Cette hypothèse est étayée par les positions de la marionnette et du groupe de personnages : alors que celle-ci est mise en avant, toujours en accélération dans sa marche sur place, les autres ne font que l'entourer et la suivre. La scène présente des différences entre les spectacles de 1995 et de 2010, que nous allons détailler ici. Même si l'image générale et la métaphore ont été conservées pour la récréation, certaines modifications y ont été apportées. L'enchaînement des métamorphoses s'opère à l'aide du kraft qui dissimule le processus des transformations de la marionnette en femme, en chevalier en armure et casqué, puis en homme d'affaires aux jambes de femme en bas résille. Ces transformations qui se succèdent, sont marquées par un affaiblissement progressif de chaque personnage de la marionnette. La scène de la version de 2010 est enrichie d'une séquence où l'homme d'affaires trouve une autre marionnette masculine, nue dans le kraft. Rendue vulnérable par sa nudité, elle aide pourtant la première marionnette à se lever qui, profitant de la situation, s'assoit sur elle à califourchon sans aucune gratitude, puis la lance au galop. Une fois son « esclave » tombé épuisé, elle le repousse avec mépris et continue sa course sans lui, ce qui nous semble constituer une métaphore limpide d'un comportement typiquement humain. Le personnage nu agonise et, alors que son ventre gonfle, sa bouche déverse du papier kraft. Dans les deux versions, la marionnette se prive petit à petit de son corps tangible. Ses membres se détachent et sont remplacés par du kraft, par les personnages du groupe. Son corps finit par être entièrement constitué de feuilles de kraft et elle s'envole sur la scène. Les autres personnages tentent en vain de l'enfermer dans une boîte puis disparaissent en s'enroulant dans le kraft.

Cette succession d'images, évoquant l'Histoire de l'humanité jusqu'à son actualité, vient souligner la précarité d'une potentielle liberté future. Le metteur en scène précise, dans ses notes pour *Voyageurs immobiles*¹⁶⁸, que cette attention portée à souligner les problèmes de l'humanité ne date que de la récréation du spectacle. La version initiale portait, elle, sur les conflits intérieurs propres à l'individu, ce qui nous permet une double interprétation de la

¹⁶⁸ *Voyageurs immobiles*, dossier de diffusion, *op.cit.*, p. 3.

scène finale, qui pose donc des archétypes individuels et collectifs qui relèvent à la fois de la maturation de l'homme et de l'évolution de l'humanité : la femme (mère/religion), le chevalier (jeu/guerre), l'homme d'affaires aux cuisses de femme (l'argent et la sexualité pour les deux). La manière dont les images se succèdent constitue une métaphore de l'illusion de personnages qui essaient de maintenir leurs idoles, alors qu'elles ont perdu toute crédibilité. Une dernière figure nous reste inconnue. Peut-être représente-t-elle une nouvelle idole à venir, dont le renversement indiquerait l'avènement d'une nouvelle ère de l'humanité ou bien de l'Apocalypse.



Voyageurs immobiles, (Fig. 9) : © Pascal François

La course sur place de la marionnette entourée de personnages humains revêt un sens supplémentaire qui nuance notre hypothèse, et dont Genty formule la conception originale comme suit :

Je me suis longtemps interrogé sur cette fascination, cette pulsion chez mes semblables pour la course à pied, à la nage, à bicyclette, cheval, ski, canoë, voilier, voiture, moto ! [...] le premier mouvement qui précède toute vie humaine, le premier exploit d'une partie de chacun de nous a été de cavalier plus vite que des millions de ses semblables, que des millions d'autres spermatozoïdes¹⁶⁹.

¹⁶⁹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 239.

Ainsi, pour mettre en scène le concept philosophique d'une course en arrière vers la naissance de la vie, Genty se sert, comme nous avons pu le voir déjà, non pas de l'être humain mais de la marionnette. Privée de vie, sa nature inerte l'exemptant de l'influence du temps, elle s'avère être le meilleur moyen de figurer cette image archétypale. La passion de courir, de réussir en arrivant le premier est, vue sous cet angle, inhérente à l'humanité. La métaphore de la course comme force poussant l'Homme à vivre se superpose avec les archétypes humains vus à travers l'Histoire. En retraçant la période de son existence, la juxtaposition de ces métaphores semble vouloir représenter l'image abstraite à la fois de la pulsion de vie et des objectifs de l'humanité, ce qui vient confirmer l'intention de Genty, que nous évoquions au début de notre analyse de *Voyageur(s) immobile(s)*...

Avec ce spectacle Genty repense la hiérarchie des moyens qu'il se propose pour son théâtre, en continuant à donner une plus grande place aux acteurs et aux danseurs :

Dans *Voyageur immobile*, la personnalité des comédiens s'affirme, l'être humain devient de plus en plus présent. La marionnette lui cède la place... Elle ne disparaît pas, mais je ne sens plus ce besoin initial de me cacher derrière elle. Elle conserve cette capacité exceptionnelle d'incarner l'univers intérieur des comédiens qui la manipulent, une synergie se produit entre manipulateurs et manipulés. Un magnétisme qui exacerbe la présence du comédien et l'humanité de la marionnette¹⁷⁰.

Le rôle et la fonction des marionnettes dans les spectacles suivants restent, en effet, presque les mêmes et continuent de servir les sujets et les images que nous avons examinés dans les pages précédentes de ce chapitre. Leur application diffère, bien évidemment, selon la thématique des épisodes où elles apparaissent, mais on retrouve une certaine répétitivité dans leurs formes et dans leurs significations, qui est visible aussi chez les mannequins. Cette répétitivité qui traverse toute l'œuvre de Philippe Genty et Mary Underwood, en révèle un autre aspect : l'héritage des personnages et des images, qui errent d'un spectacle à l'autre. En effet, l'ensemble de leurs spectacles semble constituer un univers à part entière, un monde parallèle où les personnages se croisent, cohabitent un moment, se quittent puis, lorsqu'ils se retrouvent, ne se reconnaissent plus, amnésiques. C'est pour cette raison, qu'il n'est pas étonnant de retrouver *Clarisse* et son singe-mannequin dans *Le Concert Incroyable*¹⁷¹. A nouveau porteuse de la fonction de « mère » ou de « mémoire universelle », Clarisse a pour seul objectif d'en constituer la représentation formelle. L'absence d'images ordinaires, sauf

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹⁷¹ *Le Concert Incroyable*, mise en scène de Philippe Genty et de Mary Underwood, la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum National d'histoire naturelle, 2001.

peut-être celle où l'on voit Clarisse et le singe assis sur des fauteuils posés sur un plateau tournant, dérouté le spectateur qui n'a pas vu *Ne m'oublie pas*. Le metteur en scène transpose, d'ailleurs, souvent les significations d'un élément scénique d'un spectacle dans ses créations ultérieures, parfois même dans leur contexte initial, ce qui fait que la richesse de sens peut parfois être amoindrie, si le spectateur ignore les autres travaux de la compagnie Philippe Genty.

- Métamorphoses de l'identité

Nous retrouvons dans *Ligne de fuite*¹⁷² un procédé similaire à celui de *Dérives*, qui vise à montrer différentes facettes de l'identité de l'homme grâce à une foule de petites marionnettes de différentes tailles, en imperméables beiges et portant des chapeaux, qui représentent des sosies des autres personnages. Leurs formes se dessinent lentement au fond de la scène, qui est à peine éclairée. Tournant le dos aux spectateurs, elles sont poussées du fond vers le milieu du plateau à l'aide de bâtons maniés par les comédiens. Les marionnettes envahissent alors l'espace, surgissant de tous les côtés du plateau. Leur silence, le calme de leurs mouvements créent une certaine dichotomie entre elles et ce qui les entoure. Elles entourent un personnage sous les bras duquel apparaît une marionnette en tailleur rouge, portant chapeau et lunettes de soleil. Un coup de feu retentit soudain et la poupée tombe à terre. Le personnage essaie de se cacher mais les marionnettes l'attrapent, comme si elles lui reprochaient la mort du personnage en tailleur. Il repousse vainement ces petits doubles alors qu'ils avancent vers lui. Les petites marionnettes sont mises en mouvement soit de manière ostensible par des bâtons tenus par des comédiens, soit par des tiges sortant de sous le plateau. Ce dernier procédé, en rendant toute manipulation invisible, permet de créer l'illusion que les marionnettes ont une vie autonome, accentuée par la pleine lumière sur le plateau. Les petits sosies se regroupent et encerclent le protagoniste, le plongeant dans l'épouvante, comme une métaphore du Ça torturant le Moi.

Le protagoniste choisit une marionnette et lui enlève son imperméable, découvrant alors un petit baigneur dont il arrache les bras et les jambes, aidé par d'autres personnages, motif que nous retrouvons dans plusieurs spectacles de Genty. Pour revenir à la psychanalyse, il nous semble que ce corps tronqué peut être une référence à la peur du morcellement,

¹⁷² *Ligne de fuite*, mise en scène de Philippe Genty et de Mary Underwood, la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, 2003.

inhérente au psychisme du nourrisson. D'après les théories de Jacques Lacan sur ce qu'il appelle le stade du miroir :

Ce dernier survient à un âge où le petit homme ne tient pas encore sur ses jambes, alors que chaque point de son corps n'est pas encore relié, point par point, à une partie du cerveau. [...] Cela a pour effet qu'il a une perception morcelée de son corps¹⁷³.

Ce processus, comme tous ceux que le psychisme infantile subit dans le temps, reste refoulé dans les profondeurs de l'inconscient. Être refoulé ne signifiant pas disparaître, il peut alors resurgir à n'importe quel moment et provoquer des troubles psychiques. C'est précisément cela qui le rend intéressant pour Philippe Genty, qui recourt à la représentation métaphorique du morcellement dans ses créations (dans *Dérives* et *Passagers clandestins*, par exemple), en utilisant marionnettes et objets animés. Le metteur en scène évoque ce concept de Lacan lors d'un entretien sur *Ligne de fuite*, donnant une vision du morcellement issue de sa propre expérience :

Anna Holer : Dans une des scènes de *Ligne de fuite*, une poupée se fait déshabiller et arracher ses membres par les comédiens.

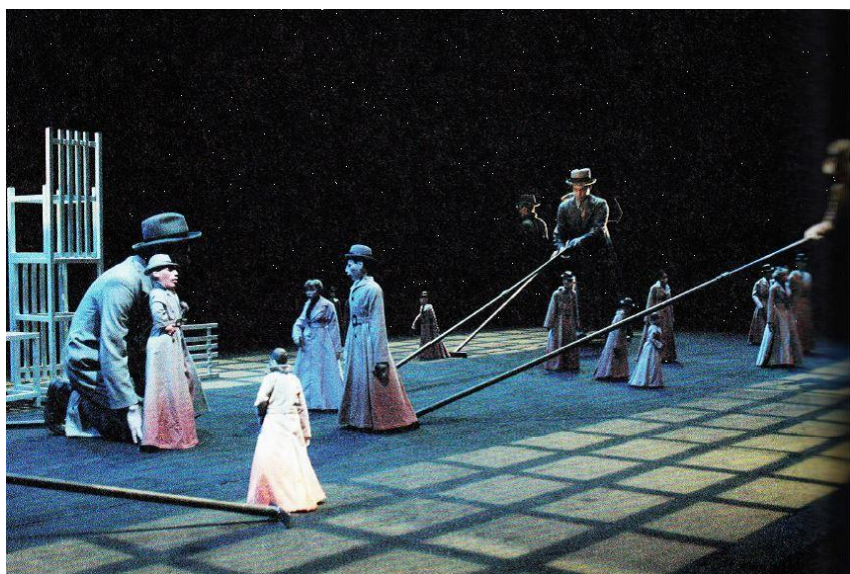
Philippe Genty : L'image du corps morcelé ? Je vous explique. D'après Lacan, un bébé est incapable de percevoir l'unité de son corps tout de suite. S'il se regarde dans un miroir, il voit quelque chose d'étranger. Plus tard, il franchit un pas et apprend à se reconnaître. Cette étape, ce passage-là m'a toujours fasciné. Un jour à Bali, où j'étais en train de travailler sur les masques, j'ai vu un singe s'approcher de mon rétroviseur. Il a regardé, puis passé sa main derrière le miroir pour toucher ce qu'il croyait voir ! Donc, les animaux ne dépassent pas ce stade de perception « morcelée ». Voilà d'où vient cette scène. Voilà ce qu'elle signifie pour moi. Ensuite, chacun est libre d'y voir ce qu'il veut bien y voir¹⁷⁴.

Philippe Genty n'applique les découvertes de la psychanalyse que si elles sont confirmées par ses propres observations, comme dans ce cas, mais aussi dans les cas étudiés plus haut, qui concernaient l'interprétation des rêves selon la théorie de Freud, le complexe d'Œdipe et la guérison de l'autisme par l'art. Ce concept du morcellement apparaît également dans un épisode plein d'humour de distribution de cadeaux, qui met en scène un bras ganté « vivant » qui étrangle la tête dégarnie d'un vieil homme enfermé dans une cage. Ce morcellement provoque aussi des images de perte de la tête, dont le sens est évident mais qui sont pourtant porteuses de différentes significations. Par exemple, lorsqu'une femme lisant un

¹⁷³ RAZAVET, Jean-Claude, *De Freud à Lacan : du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles ; Paris : de Boeck université, 3^e édition, 2008, p. 107.

¹⁷⁴ *Ligne de fuite*, dossier pédagogique, Théâtre National de Narbonne.

journal qui dissimule son visage se fait asticoter par un oiseau en papier. Ce dernier picore des débris de tissu et de papier depuis derrière le journal. Le visage d'une femme visiblement joyeuse est révélé par la disparition du journal, mais elle se cache, pour réapparaître ensuite cette fois-ci acéphale, sa tête ayant été dévorée par l'oiseau. Néanmoins, une nouvelle tête lui pousse : une main qui tient une tête de marionnette sort de l'ouverture du costume. Cette métamorphose nous semble symboliser le refus du personnage de penser logiquement dans un système de stéréotypes habituels, d'où une immersion typique dans l'inconscient. La séquence peut aussi être lue comme une contrainte de l'extérieur obligeant le personnage à plonger dans un autre espace, aux dimensions surnaturelles. Un univers onirique, dont l'authenticité est discutable, surgit, ce qui nous amène à citer une phrase de l'introduction de *Ne m'oubliez pas* : « Qui tombe, toi, le lecteur ou moi, le gribouilleur ? Cela dépend dans quelle mémoire nous sommes, la mienne ou la tienne. » Le procédé ne force effectivement pas à l'analyse discursive, mais se charge plutôt de déclencher l'imaginaire afin de permettre aux spectateurs des interprétations absurdes qui s'écarteraient de la conception de l'auteur.



Ligne de fuite, (Fig. 10) : © Marc Ginot

Dans un autre exemple de perte de la tête, un personnage humain défiguré cache sa tête sous des vêtements et en porte une autre : celle d'une marionnette. Celle-ci est arrachée et avalée par une gigantesque marionnette d'ogre, dont la tête est manipulée et dont les bougent, alors que tout le reste de son immense corps est constitué d'un tissu gonflé qui ondule. Ces personnages hideux figurent, comme d'habitude chez Philippe Genty, des « monstres

intérieurs »¹⁷⁵ auxquels l'humain fait face. Par l'effort conjugué des autres personnages, le glouton se dégonfle et disparaît, figurant une victoire sur les traumatismes...

Outre au morcellement du corps, les métamorphoses des marionnettes servent au dédoublement, au triplement, voire au quadruplement de l'identité, motif prédominant dans l'œuvre de Genty. *Ligne de fuite* comporte d'ailleurs une scène présentant une série de cinq transformations d'un personnage et son retour à l'état initial. Une comédienne découvre sur son corps un double marionnettique (1) qui répète tous ses mouvements. Elle le fait tomber par terre avant que les autres personnages ne le couvrent d'une étoffe. La lumière bascule ensuite et le spectateur ne voit plus que la comédienne qui s'est emparée d'ailes faites d'enveloppes de papier kraft (2). Elle est interrogée par un autre personnage, qui dégage de derrière son dos un être à la tête modelée et au corps de kraft (3). Ce dernier harcèle l'héroïne jusqu'à ce qu'il s'esquive, l'abandonnant alors qu'elle se cache les yeux avec les mains, mains qu'elle finit par retirer de devant ses yeux lorsque la lumière éclaire un autre être remuant derrière elle : un personnage incarné par une marionnette habitée¹⁷⁶, fusionnant une comédienne, empaquetée dans un tissu résille marron clair, et une petite tête de marionnette, attachée au tissu (4). Cet être, en se renversant et en roulant sur scène, se métamorphose et échange son corps contre un corps de cellophane (5) de quelques mètres de largeur, maintenu par une carcasse souple, destinée à faire voltiger la matière. Finalement, l'être de cellophane s'enfuit, le film plastique tombant par terre, maintenant éclairé par une lumière bleue. Sous le plastique apparaît indistinctement une marionnette, qui se révèle être le premier double. Les contours et la couleur de ses vêtements sont à peine perceptibles dans un demi-cercle lumineux et bleu pris dans l'obscurité totale. Cette succession de facettes de la personnalité est une immersion progressive dans un gouffre de soi, de l'inconscient, d'où émergent d'autres identités. Elles passent de l'une à l'autre de manière fluide, chacune possédant un détail qui les relie toutes. Cette mise en abîme d'identités, révélée durant cette séquence, rappelle un fragment du roman de Hermann Hesse, *Le loup des steppes*¹⁷⁷, intitulé « Comment construire sa personnalité ». Le héros du roman, Harry Haller, observe dans un miroir un enchaînement d'images, d'apparences de plusieurs personnes. Son guide lui explique que la fusion de toutes ces images constitue son identité et qu'il est indispensable d'accepter le fait qu'elles sont assemblées en soi, pour harmoniser sa personnalité. Nous observons ce même

¹⁷⁵ « Les monstres intérieurs » est la locution que le metteur en scène emploie afin de désigner les complexes, les troubles, les refoulés, les peurs enracinés dans le psychique humain.

¹⁷⁶ Marionnette habitée : le corps du marionnettiste se trouve à l'intérieur du corps de la marionnette fixée sur la tête ou au dos du marionnettiste.

¹⁷⁷ HESSE, Hermann, *Le loup des steppes*, Calmann-lévy, 2004, p. 204.

algorithme de dépliage des facettes de l'identité en vue de leur réconciliation dans *Ligne de fuite*, comme dans presque toutes les créations de la compagnie.



Ligne de fuite, (Fig. 11) : © Jacqueline Mézin

Les doubles marionnettiques de *Ligne de fuite* sont réalisés de différentes façons (poupées, marionnettes en papier) et remplissent encore au moins une fonction : celle de faire changer de point de vue sur l'espace et sur la position des personnages dans l'espace. Par exemple, les doubles en papier n'apparaissent qu'une fois, mais servent à mettre en valeur l'éloignement des personnages. Nous avons déjà examiné une séquence semblable dans la scène finale de *Ne m'oublie pas* (2012), où des personnages éloignés sont représentés en ombres chinoises. Dans *Ligne de fuite* ce procédé est visible au cours de la dernière séquence également. Si l'on s'attache à l'ordre chronologique de la création des spectacles, la première application de cette technique a eu lieu dans *Ligne de fuite*. Des personnages à l'apparence humaine sont à la poursuite d'un meurtrier, disparaissent derrière des paravents noirs, puis resurgissent en ombres chinoises, produites par des petites marionnettes à baguettes¹⁷⁸, sur le fond du cyclorama éclairé en contre-jour.

À l'aide d'un autre type de doubles marionnettiques, des poupées en l'occurrence, le metteur en scène joue à modifier les proportions des personnages, à l'instar des petites marionnettes de *Ne m'oublie pas*. Le personnage « victime », la femme en tailleur rouge dont nous parlions plus haut, et l'héroïne subissant une série de transformations, sont régulièrement

¹⁷⁸ Marionnette à baguettes : cette technique est une spécificité chinoise, une évolution du théâtre d'ombre afin de renouveler le théâtre d'ombres chinoises. Dans l'utilisation de ce type manipulation se décèle encore un aspect de l'influence du théâtre japonais et chinois sur la pensée créatrice de Philippe Genty.

remplacées par leurs petits sosies. Si, dans *Ne m'oublie pas* le procédé permettait le passage de l'objectivation vers la subjectivation, il vise ici à explorer l'espace pour proposer à l'imagination du public une image d'une profondeur spatiale dont la scène, aux dimensions invariables, ne dispose pas. Cette image plus grande permet au spectateur de créer, grâce à son imagination, l'illusion d'un voyage avec des personnages dont l'éloignement varie. Cette technique crée, d'ailleurs, une dynamique proche du zoom de la caméra de cinéma. C'est précisément ce changement de focale qui ajoute du volume à l'image scénique et crée l'illusion d'un approfondissement de l'espace. Le metteur en scène résume l'utilisation de cette technique :

Nos créations se sont appuyées sur le changement d'échelles. Il accentue le sentiment d'abîmes. *Ligne de fuite* atteint un paroxysme, de personnages de quelques centimètres, il s'achève avec un géant obèse de plusieurs mètres de hauteur, occupant une grande partie de la scène, qui métaphorise la démesure que nous accordons à nos monstres¹⁷⁹.

Le premier usage que Genty fait de cette technique remonte à un épisode du tableau *La Valse des chaises longues* dans *Désirs parade*, où le metteur en scène fait alterner des éléments de plusieurs dimensions : une marionnette d'ondine et un personnage humain pour commencer, puis le double minuscule de l'humain qui le remplace, pour finir par des corps humains, les personnages étant finalement tous deux interprétés par des comédiens. Suite à cette scène, un personnage d'astronaute surgit, d'abord sous apparence humaine et comme en apesanteur à côté de la Lune, formée par une grande boule gonflée, puis comme une petite marionnette manipulant un drapeau des États-Unis, qu'il plante à la surface de la Lune. Certaines scènes de *Dérives* sont construites de la même manière, mais visent plutôt à souligner une immersion dans les profondeurs du psychisme et à mettre en évidence la fragilité de la conscience de Samuel, par rapport à la puissance de son inconscient.

- Le non-dit : Œdipe et anima

Ce procédé de changement d'échelles se manifeste également dans d'autres spectacles, comme par exemple dans *Passagers clandestins*¹⁸⁰. Appliqué en combinaison avec des métaphores scéniques originales, il permet de rendre plus visible la plongée d'un personnage

¹⁷⁹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 204.

¹⁸⁰ *Passagers clandestins* (titre original *Stowaways*) : mise en scène de Philippe Genty et de Mary Underwood, création dans le cadre du festival d'Adélaïde en Australie, Théâtre de la Porte Saint Martin, 1996.

dans son inconscient. Le protagoniste Ernest, interprété par Simon T. Rann¹⁸¹, est assis sur l'avant-scène, avec un mannequin en forme d'aviateur collé dans le dos. Brusquement, l'aviateur glisse dans un trou du plateau, entraînant avec lui le protagoniste qui y disparaît lui aussi. Dans la mythologie, dans certaines croyances comme dans le folklore populaire, « le sous-sol » représentait un espace redoutable où sont cachées les choses les plus funestes et les plus dangereuses pour l'Homme. Bien avant la découverte de la structure de psychisme, l'humain présentait donc déjà l'existence d'un dépôt de l'inconnu, qui l'influçait et que l'on appellerait aujourd'hui le subconscient, voire l'inconscient. Ce mot est souvent utilisé dans le langage quotidien pour désigner le subconscient, ne serait-ce que parce que l'image du sous-sol suggère de manière symbolique le rôle de cette partie du psychisme (c'est le fondement, l'inaccessible, le stock des choses usées). La métaphore de la submersion du protagoniste nous semble pouvoir être interprétée ainsi. Par la suite, les doubles minuscules du protagoniste et de l'aviateur réapparaissent et se déplacent vers la maquette d'une maison placée au milieu de la scène, grâce à une manipulation effectuée depuis le dessous de scène, depuis le sous-sol. Ils entrent dans la maison, ferment la porte pour finalement disparaître de notre vue. Peu après, la marionnette du protagoniste en sort et ses mouvements traduisent le contentement d'avoir quitté son compagnon. Contre toute attente, la porte s'ouvre et dans l'ouverture surgit le visage d'un comédien. Le protagoniste met le feu à la maison et s'en va vers le côté jardin, d'où sort un rayon de lumière. C'est là la reproduction d'une scène de *Zigmond Follies*, dont *Passagers clandestins* s'empare de la représentation métaphorique du complexe d'Œdipe. Cette reprise est justifiée par la thématique du spectacle, qui aborde le rapport entre le protagoniste et son père¹⁸². De toute évidence, la source d'inspiration du spectacle réside dans la biographie du metteur en scène et la culpabilité imaginaire d'avoir tué son père, que nous avons évoquée plus haut. Dans le film documentaire *Three knocks on the door*, consacré à ce spectacle, Genty mentionne les faits qui ont précédé le développement de

¹⁸¹ Simon T. Rann est acteur, marionnettiste, pédagogue. Après avoir travaillé comme acteur du théâtre de rue, performeur, il commence sa carrière de marionnettiste avec le *Polyglot Puppet Theatre* à Melbourne. Il rencontre la C^{ie} Philippe Genty pour participer à la création de *Passagers clandestins* en 1996. Par la suite, il continue à manipuler des marionnettes à la télévision, au théâtre et au cinéma. Il rejoint de nouveau la C^{ie} en 2005 pour le spectacle *La fin des terres*. Dorénavant, Simon T. Rann donne des stages dans le monde entier en enseignant la technique de la C^{ie}. Il joue également dans *Voyageurs immobiles* et *Dustpan Odyssey*.

¹⁸² COUTURIER, Jean, GENTY, Philippe, « Dédale, Philippe Genty dans la Cour d'Honneur », *MU - L'autre continent du théâtre*, n°8, 1997, p. 5.

son asocialité et qui ont préparé ce qu'il appelle « une formidable petite bombe atomique à l'intérieur de la conscience »¹⁸³ :

La première image que je garde de mon enfance, c'est trois coups sur une porte, comme au théâtre, d'ailleurs. La porte s'ouvre et deux gendarmes sont là, je vois la silhouette de ma mère...Certainement, les gendarmes commencent à parler, je ne me souviens pas de ce qu'ils disent. Mais apparemment, ils lui ont dit que mon père s'était tué. Ma mère immédiatement m'a pris, m'a caché dans une autre pièce. C'était le moment où j'étais amoureux de ma mère, c'est en plein Œdipe, donc, j'avais certainement souhaité la mort de mon père. Quand elle m'a pris, m'a caché, il y avait une culpabilité. Deux gendarmes, on me cache, ensuite ma mère pendant plus d'un an ne me dit pas que mon père est mort. Tout cela s'accumule...¹⁸⁴

Cette explication rend limpide la signification du titre du film, *Three knocks on the door*, comme certaines images du spectacle. Philippe Genty affirme que *Passagers clandestins* est sa création la plus personnelle, ce qui est confirmé par l'introduction de certains de ses souvenirs, qui lui permettent d'aborder ce premier événement de sa mémoire de vie. Il décrit ainsi les images qui introduisent le spectacle et établissent son intrigue, et l'on voit comme celui-ci est en effet un reflet métaphorique des paroles du metteur en scène :

Au début de *Passagers clandestins* apparaît sur un ciel de désert une image du père sous la forme d'une silhouette d'aviateur vers lequel se dirige un enfant sur un tricycle. Quelques minutes plus tard, la lampe du télégraphiste saute en produisant une gerbe d'étincelles plongeant le lieu dans l'obscurité, signe avant-coureur d'un cataclysme... Le corps de l'aviateur tombe des cintres au milieu de la scène. La femme de ménage vient recouvrir le mort d'un papier d'emballage. L'enfant maintenant adulte entre en scène en tricycle, de sa main il tente de toucher à travers le kraft le corps du père mais ne rencontre que le vide¹⁸⁵.

Cette image incarne donc bien la perception d'enfant du metteur en scène, de la perte de son père et l'empreinte qu'elle a laissée dans son psychisme. Le mannequin du père va, en effet, ressurgir dans plusieurs épisodes¹⁸⁶, formant un des fils conducteurs du spectacle. Ernest erre dans ses espaces intérieurs, est submergé parfois par la mer de lycra, alors qu'il tient le père dans ses bras devant lui. La présence du père dans ces fugues et ces abîmes prend une valeur plus importante encore, du fait que le mannequin ne symbolise ni le père réel ni

¹⁸³ *Three knocks on the door. The Magic of Philippe Genty*, film documentaire, DVD, archives de l'Institut de la Marionnette à Charleville-Mézières

¹⁸⁴ *Three knocks on the door. The Magic of Philippe Genty*, op.cit.

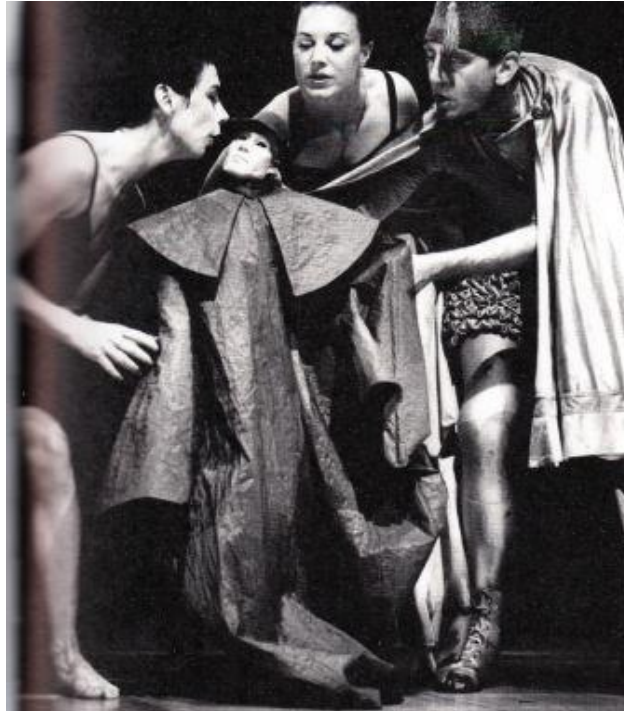
¹⁸⁵ *Passagers clandestins*, dossier de presse, Théâtre de Lyon Céléstins, p. 10.

¹⁸⁶ Vu l'absence de captation vidéo de *Passagers clandestins* à l'exception du film documentaire *Three Knocks on the door* traitant le processus de la création du spectacle et n'impliquant que ses certaines séquences, il est impossible d'effectuer une analyse plus profonde de l'ensemble du spectacle. Nous n'allons nous contenter que du matériel que nous possédons.

même son souvenir abstrait estompé par le temps, mais qu'il représente plutôt pour le protagoniste une pierre d'achoppement, un incident qui a prédéterminé sa façon de vivre, d'agir et de penser. Il est présenté comme l'origine des troubles psychologiques d'Ernest, en relation étroite avec le complexe d'Œdipe, dont il devient également le signe. Comme dans *Ne m'oublie pas*, l'immutabilité du mannequin, son impassibilité et sa soumission indifférente, introduisent un rapport inégal entre son personnage et celui qui le manipule. Par l'absence d'interaction, cette communication rendue défective est réduite à une simple juxtaposition des personnages, ce qui pose la question de l'équivalence entre la figure du père et le personnage d'Ernest, le père n'étant ni un personnage concret, ni une image abstraite. La nature même du mannequin et ce mode particulier de manipulation privent le personnage de caractère, le rendant neutre. Et c'est précisément cette neutralité qui lui attribue sa puissance et sa prédominance sur Ernest.

Genty continue de jouer avec les proportions afin de souligner la faiblesse et la dépendance du protagoniste vis-à-vis de son inconscient. Une marionnette d'un mètre de hauteur représente le double d'Ernest. En imperméable gris et portant un chapeau haut de forme, elle est entourée de personnages humains, dont les proportions différentes accentuent la sujétion du personnage marionnettique. Les comédiens le regardent très attentivement, lorsqu'il s'élançait soudain vers un personnage qui lui bredouille des phrases incompréhensibles, s'approche, tente de l'écouter, mais se précipite aussitôt, troublé, vers un autre, avant que la scène se répète à nouveau. Lors des répétitions du spectacle, enregistrées pour le film documentaire *Three knocks on the door*, Philippe Genty explique ce comportement fébrile du personnage marionnettique : « Ce que je trouve intéressant, c'est qu'il écoute d'une telle manière qu'il en devient paranoïaque. »¹⁸⁷ S'énervant de plus en plus, le personnage s'agite, ses mouvements deviennent de plus en plus brusques et saccadés. Alors même qu'il tente de les comprendre, il essaie d'expulser ces personnages qui l'encerclent. Ces derniers, finalement, l'attrapent et changent sa tête pour une autre, dont le visage se révèle plus émotionnel que le précédent. Une comédienne applique une pâte ou une sorte d'argile blanche à la fois sur son propre visage et sur celui de la marionnette pour prendre une empreinte de ses traits, ce geste constituant une métaphore possible d'une défaite irrémédiable d'Ernest dans sa lutte contre « ses monstres intérieurs », un signe de sa dépendance définitive et de l'impossibilité du retour à un état initial sans devenir paranoïaque.

¹⁸⁷ *Three knocks on the door*, op.cit. [Notre traduction de l'anglais vers le français].



Passagers clandestins, (Fig. 12) : DR / Collection Compagnie Philippe Genty

La figure ci-dessus (fig.12) représente le processus de l'arrivée de la paranoïa, bien connue par le metteur en scène et qu'il confesse à la troisième personne sur les pages de sa biographie : « Le 12 avril 1945 à 11 heures devient paranoïaque... ».¹⁸⁸ La séquence reflète toute l'angoisse, la nervosité, la peur qui envahit la conscience et soumet la volonté à des moments de panique. Toute puissance étant soudain paralysée, des obsessions attaquent la volonté et, omniprésentes, dominent dès lors non seulement l'inconscient, mais la conscience même.

Cette séquence finit par la transformation du double d'Ernest en un autre double marionnettique au corps nu et démesuré, doté de cuisses fortes et d'un sein féminin : Ginger¹⁸⁹. Malgré sa féminité ostensible, la tête chauve de la marionnette est faite du masque du visage de l'acteur interprétant Ernest (Simon T. Rann). Genty utilise d'ailleurs souvent la marionnette androgyne (*Twilight*, *Voyageur(s) immobile(s)*, *Ligne de fuite*), laissant le spectateur choisir le genre du personnage, sans lui révéler son propre choix. Une interprétation de cette image selon la psychologie analytique de Carl Gustav Jung renverrait aux archétypes qu'il définit comme « l'anima », pour l'homme, et « l'animus », chez la femme : « L'anima compense le conscient masculin. Chez la femme l'élément de

¹⁸⁸ GENTY, Philippe, *Zigmund Follies*, op.cit., p. 86.

¹⁸⁹ Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 381.

compensation revêt un caractère masculin, et c'est pourquoi je l'ai appelé l'animus¹⁹⁰. » Ceci nous permet de supposer que ces marionnettes ont pour fonction de figurer autant que possible l'intérieur de l'âme ou du psychisme de l'être humain, ce qui nous est également suggéré par le fait que les marionnettes androgynes, constituées d'une fusion du masque et de la matière, représentent les doubles d'un personnage féminin comme, par exemple, dans *Ligne de fuite*. Dans *Passagers clandestins*, une héroïne est confrontée à son animus : un personnage marionnettique fait d'un masque et d'un corps en tissu, habité par un manipulateur à l'instar des métamorphoses de *Ligne de fuite*. Ils entreprennent une lutte factice, exprimant plutôt une sorte de coquetterie. Les androgynes de *Twilight* et de *Voyageur(s) immobile(s)* représentent eux aussi des personnages abstraits et symboliques, qui condensent toute l'humanité en eux ou, autrement dit, synthétisent l'être humain en une seule forme.

Mais, un autre aspect de l'anima nous est aussi révélé par les androgynes, que Jung formule ainsi :

L'anima exprime en quelque sorte le désir. Elle représente certains désirs, certaines attentes. C'est pourquoi on la projette sur la personne d'une femme, à laquelle se voient attribuées certaines attentes, des attentes unilatérales, tout un système d'attentes¹⁹¹.

Cet archétype serait donc une traduction de nos sentiments, cachés dans les tréfonds du psychisme, afin que nous puissions les extérioriser au-travers tantôt de nos actions de la vie réelle, tantôt de nos rêves, où il se manifeste majoritairement par des figures de personnes du sexe opposé. L'anima peut ainsi prendre la forme d'une femme en attente de quelque chose ou de créatures féminines telles que l'ondine, la sirène ou la déesse, et inversement pour l'animus : « Parfois, elle se manifeste comme une fée ou un elfe et a le pouvoir d'attirer les hommes loin de leur travail ou de leur foyer, comme les sirènes d'antan ou leurs répliques modernes¹⁹². » Est-il exagéré d'affirmer que certaines héroïnes présentes dans l'œuvre de Genty, telles que l'ogresse et Rosy de *Dérives*, ou bien les poupées de *Lignes de fuite*, ou encore la marionnette hybride de *Passagers clandestins* qui vient d'être analysée, pourraient incarner les manifestations de l'anima et l'animus des protagonistes ? La séduction, la puissance, l'insistance, mais aussi l'état d'attente quelques fois (pour Rosy, par exemple) sont intrinsèques aux personnages, dans ce voyage dans l'inconscient que constitue le spectacle.

¹⁹⁰ JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Folio Essais, 1986 p. 214.

¹⁹¹ *Op.cit.*, p. 149.

¹⁹² FORDMAN, Frieda, « Les archétypes de l'inconscient collectif », *L'introduction à la psychologie de Jung*, Imago, 2010, p. 58.

L'anima/animus considéré en tant que désir ou en tant qu'attente, mais aussi comme un complément du psychisme, prend là tout son sens, même si l'hypothèse que nous formulons n'élimine aucune autre explication, le metteur en scène laissant au spectateur la liberté de ses interprétations.

Pour revenir à l'examen du double marionnettique d'Ernest retrouvé dans un corps androgyne : il nous faut préciser que cette transformation est marquée par l'apparition d'Ernest lui-même manipulant son anima. Le personnage de l'anima semble souffrant et gêné. Il se couche sur le sol et cache son visage entre ses mains. Ernest tente de le caresser, tout en découvrant son corps. Plus précisément, il étire un bras puis une jambe de la marionnette, quand elle se met soudain à souffrir d'une douleur insupportable. Cette souffrance est rendue par l'animation du visage de la marionnette dont la tête est modelée avec du caoutchouc d'une grande élasticité. Le personnage grimace et ouvre sa bouche tordue de douleur, tandis que son manipulateur n'a pas conscience de lui avoir fait mal. La marionnette le repousse, résistant à ses caresses, essaie de s'enfuir mais, finalement, lui cède lorsqu'Ernest embrasse doucement son oreille.

Que peut vouloir dire cette séquence ? Toutes les réponses ne restent que des suppositions, car nous ignorons la suite du spectacle. Est-ce une rencontre pénible avec l'anima ou bien, même, avec une autre partie de la personnalité, qui souffrirait de tellement de complexes... Pourquoi le personnage souffre-t-il des caresses d'Ernest ? Il nous semble que cette souffrance de l'anima pourrait être issue d'une suite d'actions et de pensées d'Ernest qui, n'ayant finalement pas changé, fait persister ses peines. Cette séquence mettrait alors en scène une rencontre non désirée, de celui qui tente l'autoanalyse – en l'occurrence, Ernest –, avec l'anima, une autre facette de sa personnalité ou encore avec un complexe refoulé. N'oublions pas que *Passagers clandestins* fonctionne selon un principe commun à plusieurs spectacles : il s'agit d'un voyage initiatique ayant pour but la connaissance de soi, qui emmène le personnage vers le recouvrement de sa liberté face à ses complexes psychologiques. On se heurte alors à la même question de la recherche de l'harmonie avec soi-même, dont Philippe Genty parlait à propos de *Pierrot*, qui prend la tournure d'une affaire de longue durée, du fait des mécanismes de défense mis en place par l'inconscient pour protéger ses trésors lors d'une intervention extérieure, mécanismes que traduisent les images dont nous avons parlé jusque-là.



Ginger (*Passagers clandestins*), (Fig.13) : DR / Collection Compagnie Philippe Genty

- Terreurs d'enfance

Une nouvelle expression possible de l'animus est présentée dans *La fin des terres*¹⁹³, avec une image qui peut, elle aussi, porter à de multiples interprétations. L'héroïne Léa (interprétée par Nancy Rusek¹⁹⁴), erre les yeux bandés dans l'espace de son inconscient, quand elle se heurte à une immense sauterelle, représentée par une marionnette au corps d'insecte ailé, et à la tête humaine et chauve. La sauterelle, ostensiblement mâle, après être sortie du sous-sol, saute sur l'héroïne et s'engage dans une lutte avec elle. S'enchaînent alors des chutes et des rebondissements, entrecoupés de périodes de répit pour que finalement, la femme commence à perdre la bataille. Deux autres personnages apparaissent, une femme et un homme déjà présents dans des séquences précédentes, qui avaient alors pour rôle d'introduire et d'emporter des personnages, ce qui laisse à penser qu'ils figurent des êtres appartenant à l'autre côté de cette réalité imaginaire. En termes psychanalytiques, ils représentent des processus de freinage du psychisme lui-même, à l'instar des ramasseurs de souvenirs de *Ne m'oublie pas*. Ils vont pour emmener la sauterelle, mais la femme désire déjà l'insecte et s'en empare de nouveau, pour le cacher derrière des paravents au fond de la scène. Soudain, à la grande surprise de l'héroïne, la sauterelle ressurgit, dotée d'ailes frémissantes. Elle est manipulée par de longues tiges que tiennent quatre acteurs, le procédé permettant de

¹⁹³ *La fin des terres* : mise en scène de Philippe Genty et de Mary Underwood, Théâtre National de Chaillot, Maison de la Culture de Nevers et de Nièvre, 2006.

¹⁹⁴ Nancy Rusek, danseuse, a étudié la danse classique à l'École Royale du ballet de Flandres à Anvers. Ensuite, elle a collaboré avec des chorégraphes comme Philippe Decouflé, Andy Degroat, Système Castafiore. En tant que répétitrice, Nancy Rusek a travaillé pour Les Ballets de Lorraine, Philippe Decouflé, Olivier Meyer. Après le travail de danseuse dans *La fin des terres*, elle anime des stages au nom de la Compagnie.

créer l'illusion du vol de la sauterelle. Son conflit avec l'héroïne continue, passant de la séduction à la violence. Après l'avoir frappée, la sauterelle l'emporte avec elle et l'enveloppe dans un cocon de cellophane sorti de nulle part. Est-ce son animus, ou un monstre intérieur d'origine inconnue, ou bien encore le fantôme d'une ancienne relation amoureuse ? Les réponses peuvent évidemment varier. Ce qui nous semble importer plutôt, c'est cette victoire d'une force issue de l'inconscient sur l'humain, autrement dit, sur la conscience elle-même.

Éric de Sarria explicite la différence entre les deux parties de cet épisode, et précise que la signification dépend parfois du mode de manipulation. De manière générale, quand la comédienne manipule la sauterelle elle-même, il s'agit d'un conflit lui appartenant en propre, alors que lorsque les acteurs s'emparent de la manipulation, le conflit serait plus d'ordre relationnel :

Le visage de l'insecte est à l'image d'un des comédiens. Donc on peut forcément penser qu'il est lié à ce comédien. Parfois les masques, les marionnettes sont à l'image du protagoniste, donc c'est un double. Mais pas forcément, cela peut être aussi un personnage qui vient de l'histoire, un personnage qui vient d'ailleurs, de quelque part. Donc, il ne ressemble pas au personnage. Ça peut être son père, son grand-père¹⁹⁵.

Éric de Sarria donne une interprétation générale de cette scène et n'insiste pas sur telle ou telle lecture que l'on pourrait en faire. Pour ce qui concerne la forme de la marionnette, le metteur en scène ne dissimule pas la source de son image, issue également de l'espace du psychisme : quand la petite fille de Philippe Genty avait cinq ans, « elle se réveillait la nuit et elle voyait des insectes (elle était réveillée, elle continuait à voir), les insectes qui montaient le long de son lit¹⁹⁶. » Genty a donc créé l'image de cette sauterelle d'après les récits de sa petite fille pour l'utiliser dans sa création. L'importance des terreurs d'enfance dans le travail du metteur en scène n'est pas fortuite. Il estime, en effet, qu'elles entraînent des conséquences considérables et qu'elles ne sont pas du tout innocentes, comme le serait un simple jeu issu de l'imagination de l'enfant :

Nos spectacles tentent de parler en tout cas des premiers conflits que l'on peut avoir dans la première partie de la vie. À ce moment-là on n'a pas encore construit de défense, on ne maîtrise pas encore les

¹⁹⁵ Stoyanova, Milena, Annexe dans *Le théâtre de la matière" comme art de la marionnette postmoderne* [Texte imprimé] : Esthétiques de Philippe Genty et Jeny Pachova (Bulgarie) ; sous la direction d'Eloi Recoing, 2011, p. 4.

¹⁹⁶ *L'attrape-rêves, op.cit.*

mots, donc, on est très fragile et tout ce qui va nous toucher dans cette partie de l'enfance, va rester imprimé à l'intérieur de nous et va modifier le comportement tout autour de notre vie¹⁹⁷.



La fin des terres, (Fig.14) : © Pascal François

Ce que le metteur en scène nous dit là nous éclaire sur la signification initiale de la scène de la sauterelle et nous fait dire que le personnage marionnettique fait revenir cette femme à l'enfance pour la confronter à sa peur. Si l'on considère que certains de nos troubles psychologiques de l'âge adulte sont les conséquences directes de nos peurs d'enfant, il devient possible de traiter plusieurs images des spectacles de Genty non plus comme des images faisant simplement référence à des difficultés de développement du psychisme, mais comme les métaphores d'un point de départ à toutes les obsessions, toutes les phobies qui marqueront le comportement de la personne. A quoi s'ajoute leur rôle de liant temporel, qui permet le voyage du personnage dans son passé, pour que lui soit montré son trouble le plus grand avant son retour au présent. À son retour, les causes des obsessions du protagoniste s'éclaircissent. Dans la suite du spectacle, le personnage qui a compris la source de ses complexes tente d'en pacifier les manifestations.

L'enfance est au cœur des questions soulevées par l'action scénique dans *La fin des terres*. Entre autres, une scène d'obsessions typiquement infantiles ramène les personnages et le spectateur à un âge encore plus fragile : celui de la petite enfance, où le double figurant l'autre facette de l'identité de l'héroïne, prénommée Marsha et interprétée par Nicola Krizkova, retourne brusquement, ne laissant aucun doute sur sa destination. En ouvrant une

¹⁹⁷ *Ibid.*

valise, elle découvre deux poupées : l'une qui représente son double et l'autre un garçon, l'image nous renvoyant à une séquence similaire de *Dérives*. Après avoir confié la poupée mâle à un autre personnage, elle s'installe au milieu de la scène et monte ses bras pliés, comme seule une poupée Barbie peut le faire. Derrière elle émerge une marionnette géante qui lui ressemble mais qui possède des jambes démesurées, puis, surgit de l'obscurité la marionnette d'un garçon prénommé John, aussi grande que la première¹⁹⁸. Les marionnettes sont manipulées par deux groupes : l'un formé de quatre personnes et l'autre de trois. Un jeu classique d'enfants se déroule entre les poupées, animé par la curiosité de savoir ce qui se trouve sous la culotte de l'autre. Marsha ouvre la braguette du garçon d'où sort un serpent, puis s'évanouit. John, profitant de la situation, arrache les jambes de la fille, qui se réveille et se redresse sur de grands ciseaux qui ont remplacé ses jambes et coupe le serpent.

L'image de cette scène a été inspirée par un souvenir d'enfance innocent du metteur en scène : à l'âge de six ans, il se trouve en compagnie de sa voisine Claudine, une fille âgée d'un an de plus que lui, qui découpe une étoffe avec des ciseaux pour habiller sa poupée. Ensuite, « elle me propose de me montrer ce qu'elle a sous sa culotte si je lui montre ce que j'ai sous la mienne. [...] Je m'attendais peut-être à voir autre chose, ou est-ce la relation entre les ciseaux, ce que j'avais vu et ce que j'avais à montrer¹⁹⁹ ? » L'anecdote explique l'origine de cette image scénique qui semble ainsi témoigner de la source de certains complexes.



La fin des terres, (Fig.15) : © Pascal François

¹⁹⁸ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 206.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

Nous y distinguons, quant à nous, la représentation de peurs inhérentes à l'enfance telles que l'angoisse du morcellement, comme elle apparaît dans *Ligne de fuite* et dans *Zigmund Follies*, dont nous avons déjà parlé, et le complexe de castration. Sigmund Freud attachait beaucoup d'importance à ce dernier, estimant qu'il survient au sortir de l'Œdipe. Ce complexe consiste en la peur de castration, qui viendrait comme punition, chez le garçon, d'un désir d'élimination du père et, chez la fille, d'un désir de pénis²⁰⁰. Genty reproduit presque littéralement ce concept psychanalytique. Mais les manipulateurs réunissent les mains des marionnettes et elles finissent par s'embrasser. Le garçon lève la tête, tenant dans sa bouche le masque du visage de la fille, derrière lequel se trouvent des fesses. Il pose le masque sur le visage de la protagoniste (interprétée par Nancy Rusek) et la prend dans ses bras. Le fonctionnement de cette scène est semblable à celui de l'épisode avec la sauterelle, que nous avons étudié plus haut : il dessine un retour vers l'enfance, puis fait défiler les peurs et les complexes qui ont gravement marqué la personnalité du personnage (par exemple, avec le masque de l'enfant positionné sur le visage de l'héroïne adulte). Si la métaphore fonctionne parfaitement, c'est grâce à la disproportion des marionnettes, mesurant deux mètres, qui souligne la domination du vécu de l'enfance sur le psychisme adulte. C'est pourtant un hasard qui a fait découvrir les avantages de cette disproportion à Genty. Il avait initialement conçu Marsha et John avec taille d'environ 110 centimètres, à l'aide d'un logiciel :

Le résultat me déçoit au point de remettre en question la séquence. Sans être convaincu, j'agrandis les marionnettes au-delà des tailles de manipulateurs. Ce changement d'échelle illogique se révèle lumineux, donne une nouvelle profondeur à la scène, produit un raccourci dans le temps, des adultes sous perfusion d'enfance jouent avec des poupons démesurément fantasmés²⁰¹.

- L'emblème de l'inconscient

S'ajoutant à ces errances, un nouveau symbole de l'inconscient apparaît dans l'écriture de Genty : le poisson. Reconnu d'emblée comme le symbole du Christ et du christianisme dans son ensemble, le poisson échappe souvent à d'autres significations, en tout cas pour le public occidental. D'après les mythes de l'Antiquité, le symbolisme du poisson est pourtant étroitement lié à celui de l'eau, les différentes mythologies comprenant l'eau comme source première de toute existence. Ainsi, l'on peut dire que la symbolique de l'eau se réfère à

²⁰⁰ *Dictionnaire international de la psychanalyse*, sous la direction de Alain de Mijolla, Éditions Calmann-Lévy, vol. 1, p. 274-279.

²⁰¹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 211.

l'inconscient qui, servant de base au psychisme, en constitue donc la source première. Carl Gustav Jung considérait l'eau des rêves comme un signe de l'inconscient²⁰². Or l'eau contient en elle-même un véritable savoir, que seuls ses habitants peuvent rendre disponible, faisant ainsi du poisson un outil symbolique destiné à révéler le contenu authentique de l'inconscient. Le poisson apparaît au début de *La fin des terres* une seule fois, qui plus est de manière fugitive, sous la forme d'un jouet qui tombe des cintres, pour être ramassé ensuite par un personnage représentant le destin, qui le manipule pendant quelques secondes. On peut donc considérer cette apparition passagère comme une simple démonstration, ou comme un appel à peine saisissable à la symbolique, sans qu'il soit nécessaire d'y attribuer beaucoup d'importance.

Dans *Boliloc*²⁰³ pourtant, un poisson manipulé apparaît également, cette fois-ci comme figure d'un gardien de secrets. Deux personnages manipulent une héroïne nommée Alice, qui tente d'éliminer ses souvenirs en les brûlant sur la maison paternelle, qu'elle a incendié volontairement. Sur un écran fixé à l'avant-scène le spectateur observe une projection de « l'intérieur » de l'héroïne, où passe une sonde entre des masses bleues de film plastique transparent. S'étant rapproché de la porte « des souvenirs interdits », un poisson fait irruption dans le plastique et avale la sonde. L'inconscient résiste à se dévoiler et ses mécanismes de défense viennent de réagir. S'ensuit une séquence où des médecins tirent une poupée poisson du ventre de l'héroïne, dans la bouche de laquelle ils trouvent une clef pour la porte des souvenirs.

Une fois que l'on a trouvé l'accès à l'inconscient, on peut commencer la psychanalyse et le traitement. Les médecins sortent de leurs bouches leurs doubles marionnettiques et les jettent dans un tuyau de caoutchouc appuyé sur le ventre d'Alice. Les personnages semblent ensuite se rapprocher et s'éloigner, selon le procédé évoqué plus haut et grâce à l'alternance dans l'espace des comédiens et de leurs doubles minuscules. Enfin, les personnages qui se tenaient auprès de l'héroïne, rentrent à l'intérieur de celle-ci, en gardant toutefois leurs dimensions humaines : ils rampent entre ses viscères représentés par des bulles en plastiques... Les personnages, puis leurs doubles, voyagent dans l'univers, en apesanteur autour des planètes dans une image qui rappelle l'épisode de *Désirs parade*, où un astronaute vole autour de la Lune. Notons ici que le procédé imitant le zoom s'applique aussi lors d'une séquence où

²⁰² JUNG, Carl Gustav, *Essai sur la symbolique de l'esprit*, Albin Michel, 1991, p. 98-111.

²⁰³ *Boliloc* : mise en scène et chorégraphie de Philippe Genty et de Mary Underwood, Théâtre du Rond-Point, 2007.

la marionnette à tiges d'Alice, errant sur une mer de plastique, rencontre des monstres contre lesquels elle lutte, qui sont immédiatement remplacés par des comédiens en chair et en os.

- L'auto-représentation

Boliloc aborde la question plus générale des rapports de la marionnette avec son manipulateur de manière particulière : en abordant l'esthétique des poupées de ventriloques. Nous trouvons une trace biographique qui explique ce choix :

Durant nos années cabaret, nous avons souvent croisé des ventriloques. J'ai toujours ressenti un trouble en observant leur relation avec leur marionnette. Certains atteignent un niveau de dissociation susceptible de vraiment semer le doute, en jouant avec dérision de leur habileté : qui manipule qui ?²⁰⁴

Le metteur en scène pose ici une question essentielle pour les arts de la marionnette, qui suscite énormément de discussions et de réflexions philosophiques sur le théâtre de l'effigie. Cette problématique du théâtre de marionnettes est développée seulement dans une courte séquence introductive de type cabaret, mais Genty détourne la question de sa problématique purement théâtrale pour explorer la dépendance humaine sous l'angle de la psychanalyse. La marionnette devient alors un moyen d'échapper au contrôle de la conscience pour s'enfuir à l'intérieur de soi :

Plus la marionnette est incisive, caustique, déstabilisante, s'attaque à la personnalité de son manipulateur, le brocarde, le ridiculise, plus elle rencontre un écho auprès du public, laissant cette impression saisissante et presque malsaine d'être témoin d'un dédoublement d'identité²⁰⁵.

Selon le sujet du spectacle, les personnages pris en charge par des marionnettes constituent différentes facettes de l'individualité du personnage d'Alice. Ventriloque de trois poupées, elle intervient chaque soir avec son numéro de cabaret. Mais, subitement, elle se laisse emporter dans un monde imaginaire où règnent d'autres lois et où les marionnettes ont tout pouvoir. Au départ, ce sont des poupées aux corps et aux têtes disproportionnés copiant celles des comédiens, mais elles sont ensuite remplacées par des marionnettes hybrides²⁰⁶, pour finir par disparaître, laissant les comédiens interpréter les personnages. Ces trois états correspondent à trois réalités. Dans le monde réel et quotidien Alice joue avec ses poupées et

²⁰⁴ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 216.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Les personnages représentent une fusion du vivant et de l'inerte : les marionnettes ont des têtes de comédiens alors que leurs corps sont faits de matière. Ces images sont effectuées grâce à la technique du théâtre noir.

tente en vain de les ranger dans des boîtes. Voici ce qu'en dit le metteur en scène : « Le ventriloque me permet de débiter pour une fois par une situation *réaliste* dans le lieu du théâtre, de partir de la convention théâtrale ne serait-ce que pour accentuer ensuite le basculement dans un autre imaginaire²⁰⁷. » Par la suite, une réalité située entre des univers opposés, fait apparaître les poupées qui commencent à échapper au contrôle de leur maîtresse, « ironiques et féroces [et] la remettent en question, contestent leur état de pantin, revendiquent son identité, la soupçonnent d'avoir incendié la maison familiale²⁰⁸. » La troisième réalité que nous évoquions est cette fois-ci inversée, les personnages de poupées rencontrent leurs corps humains et prennent le pouvoir sur Alice afin de voyager dans son inconscient pour le libérer des souvenirs culpabilisants.

Cette thématique de la perte de contrôle sur les marionnettes nous renvoie à la période des sketches de Genty, et plus précisément à ceux du *Pierrot* et du *Clown*, abordés plus haut dans ce chapitre. À l'époque, les sketches se bornaient à la représentation de la perte de contrôle des marionnettes elle-même. Dans *Boliloc* le metteur en scène va plus loin, en dotant les personnages de marionnettes de pouvoirs illimités. Bien que Genty rende visible de prime abord la transformation des marionnettes en fonction des changements de réalité, il semble plus concerné dans ce spectacle par la question de la marionnette – et de l'inerte – en elle-même. Le fait que les marionnettes trouvent leurs corps humains est mis en avant, alors que leur interaction avec Alice en état conscient est réduite à seulement quelques séquences. Dans leurs mains de médecins, elle devient à son tour leur marionnette. N'ayant pas pour objectif la souffrance d'Alice, elles ne se vengent pas mais tentent plutôt de soigner son psychisme.

Que signifierait nous libérer de nos complexes ? Cela voudrait dire cesser d'agir sous leur joug, ou au gré des peurs, des souvenirs pénibles, autrement dit arrêter d'être la marionnette de notre inconscient. Les marionnettes de *Boliloc*, en convertissant leur maîtresse en marionnette, cherchent à lui offrir cette liberté, au sens général du terme.

Il importe d'insister sur le rôle essentiel d'incarnation d'autres facettes de l'identité de la protagoniste que portent les poupées, car il reflète pleinement la philosophie de la marionnette elle-même. Le manipulateur projetant sur elle ses propres émotions, il nous paraît concevable de dire que la marionnette porte une partie de sa personnalité. La marionnette possède l'aptitude d'exprimer une émotion, un refoulé, pour le concrétiser en elle-même. De

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 221.

²⁰⁸ *Ibid.*

la sorte, le manipulateur lui-même peut se rapprocher de son propre refoulé, pour l'observer sous une forme tangible. Autrement dit, la marionnette constituant un double incomplet du manipulateur, se révèle être un moyen pour lui de s'observer d'un œil critique et, éventuellement, d'aborder des difficultés ou des problèmes intérieurs qui lui sont propres. C'est ce qui fait que les marionnettes de *Boliloc* relèvent d'une poétique extrêmement conventionnelle, qui révèle une absence de rôles à proprement parler. Philippe Genty évoque ainsi l'importance considérable qui est accordée au dédoublement dans *Boliloc* : « Je me rends compte seulement aujourd'hui à quel point *Blop* créé en 1960 et joué pendant des années partait de la même idée, un double tellement envahissant que j'éliminais à la fin du sketch²⁰⁹. » La personnification dans *Blop*, dès le début de la carrière du metteur en scène, du refoulé et les troubles psychologiques liés à sa culpabilité à l'égard de son père, valide à nouveau l'idée défendue au début de ce chapitre : l'objet, en s'interposant, peut permettre au manipulateur de se débarrasser d'un problème psychologique.

Les spectacles qui suivent voient la marionnette de Genty s'emparer des métaphores relatives aux rapports de dépendance, s'éloignant ainsi du questionnement sur sa propre nature. D'un point de vue thérapeutique, si l'on observe effectivement l'aspiration constante du metteur en scène à attribuer à la marionnette le rôle de signifier un problème, des sources d'une dépendance, on peut pourtant voir qu'à l'époque de ses premiers spectacles il agissait plutôt de façon contraire. Il utilisait alors inconsciemment la marionnette comme l'objet dépendant sur laquelle il projetait son état pour se libérer de problèmes de communication, donc pour cesser de dépendre de ses troubles et d'être la « marionnette » de son psychisme. Par la suite, ses spectacles composés comme des voyages initiatiques, voire comme des « soins », parlent d'eux-mêmes. La marionnette, toujours présente dans ses créations en dépit de l'évolution de son écriture semble constituer le moyen de mettre en évidence les manifestations de troubles refoulés dans les profondeurs de l'inconscient. Pourtant, elle ne cesse pas de remplir cette fonction supérieure, omniprésente dans l'œuvre de Philippe Genty, de destructrice de l'état de dépendance et de soumission, qui nous renvoie à la thématique de *Blop*. La forme et l'image de marionnettes ont alors pour objectif de faire cesser la *marionnetisation* de l'Homme.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 216.

Pour conclure, la marionnette de Philippe Genty en tant qu'élément scénique a connu un développement important tant au niveau de la forme que de la signification. Comme nous l'avons souligné, le metteur en scène emploie autant des formes homogènes (marionnettes à fil, à gaine, à doigts, poupée, ombres chinoises, mannequin, marionnette portée à vue, à baguettes, à tiges, etc.), que des formes hétérogènes (marionnette habitée, mélange des éléments des marionnettes et des matières, etc.). La manipulation est réalisée aussi bien de manière visible, que dissimulée grâce au théâtre noir, au castelet ou à des baguettes cachées sous le plateau. Le nombre de manipulateurs pour une marionnette peut varier, y-compris au cours d'un même épisode, de la même manière que les rapports entre la marionnette et son ou ses manipulateurs peuvent eux-mêmes alterner. Dépassant les contraintes habituelles de la manipulation à vue, qui fait automatiquement du manipulateur un personnage pris dans un rapport avec la marionnette, Genty fait alterner le positionnement de la marionnette en charge d'un personnage, entre présence solitaire et reconnaissance d'un Autre dont elle dépend. Le double marionnettique, s'il a souvent une fonction technique servant à l'approfondissement de l'espace, à la manière du zoom cinématographique, est aussi chargé de la mise en relief du passage de l'objectivation à la subjectivation. Outre cette fonction, la marionnette de la période post-cabaret possède des rôles signifiants, qui consistent en l'expression des peurs et des complexes issus de l'inconscient, des différentes parts de la personnalité et des souvenirs. D'après les propres mots de Philippe Genty, il est possible de généraliser la fonction de la marionnette comme portant le non-dit²¹⁰, les concepts susmentionnés attestant cette affirmation.

D'un point de vue phénoménologique, la marionnette a successivement évolué dans l'esprit de Philippe Genty en cinquante ans d'utilisation : elle est passée d'un outil permettant la communication à un moyen scénique d'auto-analyse et de connaissance de soi, puis à un instrument permettant la psychanalyse de ses personnages, jusqu'à devenir la représentation, voire la théâtralisation, du processus même de psychanalyse, où la marionnette finit par ne plus représenter qu'elle-même. Dans ce sens, *Boliloc* est très significatif, où l'une des fonctions de la marionnette la réduit à l'autoreprésentation. Nous pouvons en tirer la conclusion que la psychanalyse a fini par cesser d'être un objectif pour Genty, pour devenir une source d'inspiration.

²¹⁰ Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 380.

La marionnette comme double humain n'existe que par l'esprit humain lui-même, celle-ci ne représentant dans l'absolu qu'un morceau de matière ne pouvant décemment être qualifié de « double ». C'est précisément l'Homme, poussé par l'animisme dominant jadis le psychisme, qui a découvert la possibilité d'animer la matière et d'en faire un double anthropomorphe, voire un tout autre être vivant.

La mémoire collective a précieusement conservé la marionnette comme un moyen de fascination et de réveil d'un animisme réconciliant l'Homme avec la nature, le ramenant à une croyance en l'existence de forces puissantes, qui le délivrent ainsi de son sentiment de solitude dans l'univers. Même à l'époque actuelle du triomphe de la science, qui renvoie les religions à un statut de croyances sans bases réelles, fondées sur les mythes, la marionnette conserve pour le moment cette possibilité de réveiller d'anciens systèmes de pensée et de les extirper des profondeurs du psychisme. Sa force active est capable d'ébranler le psychisme, tout en le préparant à être confronté à des phénomènes et des concepts qui remettent en question un certain nombre de stéréotypes humains. Face à la marionnette, le psychisme devient vulnérable, et par conséquent, réceptif à des images inattendues. Philippe Genty se sert donc de cette capacité qu'a encore le psychisme de réagir à l'aspect animiste de la marionnette, pour suggérer au spectateur de porter un regard sur ses propres troubles, à l'instar des personnages de ses spectacles.

Chapitre II

Le rôle des matériaux et des matières dans la création d'images et de personnages

Chaque marionnette ou accessoire scénique est fabriqué avec des matériaux dont la nature joue un rôle important. Les matériaux bruts sont détournés de leurs fonctions habituelles, faisant ainsi office de personnages autonomes et de porteurs du sens. Nous avons vu comme les matériaux sont essentiels pour la construction des personnages marionnettiques chez Philippe Genty. Ils constituent des éléments entrant dans la composition des marionnettes hybrides ou habitées (*Voyageur(s) immobile(s)*, *Twilight*, *Chrysalide*, *Passagers clandestins*, *Ligne de fuite*, *Boliloc*). Les matériaux bruts (papier kraft, tissu résille, différents types de lycra et de film plastique transparent, carton) constituent également, dans l'écriture de Genty, des éléments scéniques indépendants dont les formes et les interactions développent des métaphores. Nous allons donc aborder cette question de la participation des matériaux, et notamment des matériaux bruts, aux images scéniques des spectacles de Genty afin d'en comprendre les rôles et les fonctions.

Il n'est pas anodin que Philippe Genty, graphiste et plasticien de formation, explore dès ses premiers travaux l'expressivité des matériaux. Sa première expérimentation de l'usage de cet élément scénique remonte à ses sketches et numéros de cabaret : « Après son succès avec des marionnettes classiques, Genty se lance dans des expériences qui le poussent vers le théâtre de la matière²¹¹ ». Rappelons que la formation à la mise en scène de Genty s'inscrit précisément dans une période marquée par la mise en valeur des objets et des matériaux dans la production théâtrale (des années soixante aux années quatre-vingt)²¹². Par la suite, cette nouvelle esthétique a été théorisée, menant à la formation de courants particuliers dans le théâtre (théâtre d'objet et théâtre de la matière²¹³ ou des matériaux) en lien avec le théâtre de marionnettes. Il est cependant difficile de considérer ces matériaux comme autonomes, en dépit de la nouveauté incontestable apportée par leur esthétique. Les théoriciens du théâtre préfèrent

²¹¹ JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses*, op.cit., p. 148.

²¹² Nous voulons plus précisément parler des metteurs en scène et des créations des compagnies théâtrales tels quels : Yves Joly (France), Henryk Ryl (Pologne), le Théâtre Drac (République tchèque), Mummenschanz (Suisse), C^{ie} Jean-Paul Céalis, Théâtre de la Cuisine, Manarf, le Vélo Théâtre (France), Teatro delle Briciole, Alessandro Libertini, Assondelli e Stecchettoni, Hugo e Ines (Italie).

²¹³ *Théâtre de la matière*, le terme inventé par Werner Knoedgen.

ainsi les présenter, dans l'histoire du théâtre de marionnettes, comme des styles nouveaux, résultant d'expérimentations sur la forme animée²¹⁴ :

Le concept de « théâtre de matériaux », né lui aussi à Stuttgart, s'est rapidement imposé au niveau international. Le processus de construction des figures, c'est-à-dire le simple travail des matériaux peut leur donner une forme, que le théâtre de marionnettes classique place avant la représentation et hors de la scène, est ici intégré²¹⁵.

Pourquoi alors ne pas distinguer ces types de théâtre ? Par essence, la marionnette constitue un objet *animé* fait de différents matériaux (bois, argile, papier, tissu, mousse caoutchouc, mousse polyuréthane, polystyrène, etc.), ayant pour fonction essentielle de figurer un double *anthropomorphe*. À partir du milieu du XX^e siècle, la recherche de nouvelles formes de théâtre a enclenché un processus littéralement de décomposition de la marionnette en tant qu'élément d'expression. La fin de l'anthropomorphisme et la désintégration de la forme ont privé la marionnette de sa substance originelle consistant *a priori* en l'animation de l'inerte. En se fondant sur ce pur concept d'animation, les matériaux tendent alors à être employés soit pour leur rôle premier d'élément matériel soit comme composant visant à créer des traits anthropomorphes aux formes produites, en les associant à des mouvements et des comportements typiquement humains, ainsi qu'à la sonorisation, etc. Un tel processus crée des images « marionnettiques » indirectes qui utilisent l'imagination du spectateur pour créer la relation entre forme scénique et représentation schématique de l'humain.

La création de ces images s'opère par la présence de l'acteur-manipulateur, qui anime la matière inerte, ce qui amène à un postulat : « La marionnette est un objet animé avec une intention dramatique²¹⁶. » Le manipulateur en insufflant un sens à l'état animé des objets et des matériaux, rend par là même la formule applicable au théâtre d'objet, comme à celui de la matière.

Il nous est donc permis de considérer le théâtre de la matière et le théâtre d'objet comme des prolongements esthétiques du théâtre de marionnettes. Ils sont également partie prenante de l'expérimentation de la Compagnie Philippe Genty, par le truchement des matériaux, autrement dit à travers « la marionnette décomposée ».

²¹⁴ À titre d'exemple : JURKOWSKI, Henryk, *op.cit.*

²¹⁵ KNOEDGEN, Werner, « Enseignement et création : une contradiction à assumer », *Pédagogie et formation*, sous la direction d'Evelyne Lecucq, p. 115.

²¹⁶ *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, op.cit.*, p. 17.

Le point de départ de ce travail est une image que Genty et Underwood conçoivent lors de l'élaboration d'un scénario, comme en témoigne l'assistant à la mise en scène de la Compagnie, Éric de Sarria : « Elle [l'image] est primordiale dans la mesure où dès le départ elle constitue un axe autour duquel les matériaux vont servir et servir l'écriture²¹⁷. » L'image imaginée dans le script forme donc un principe intangible que la compagnie matérialise dans le spectacle. Genty avoue cependant s'être heurté, au début de son travail sur les matériaux, à des difficultés inattendues, ce qui aboutit à mise en place d'une méthodologie de travail que, dès lors, le metteur en scène va pratiquer :

Ce fut d'abord une tentative de les maîtriser et de les contrôler pour les asservir à des scénarios que j'avais écrits et dans lesquels ils devaient entrer : ce fut un désastre. Ils n'arrivaient pas du tout à accomplir ce que j'avais envie de faire et je me suis aperçu que c'était terriblement frustrant. Je me suis donc mis à leur écoute pour appréhender ce qu'ils avaient à proposer²¹⁸.

Genty commence donc à appliquer son travail d'écoute et d'exploration qui le conduit à la découverte de nouvelles formes et de nouvelles images. Ces dernières surgissent lors des expérimentations et offrent d'autres possibilités d'expression qui, non seulement, s'éloignent des images du scénario, mais aussi s'écartent de la volonté du metteur en scène : « Elles [formes] nous échappent au point de vouloir nous imposer leurs propres directions, parfois très éloignées de celles du script. Il faut alors envisager de modifier et de changer soit le script, soit les formes²¹⁹. » Genty cède donc, afin d'explorer les capacités des matériaux qui pourront lui être utiles dans d'autres créations, tout en demeurant fidèle à la conception initiale du spectacle qu'il prépare : « Et quand, à cause du travail sur les matériaux, il y a une petite, plus ou moins petite, dérive, une exploration qui est passionnante etc. [...], Philippe la suit. Mais si elle ne rentre pas dans l'écriture globale, il ne la change pas à cause de cela²²⁰. » Éric de Sarria évoque anecdote à-propos de la création de *Boliloc*. Le travail sur une séquence avec des marionnettes hybrides, aux corps de caoutchouc et aux têtes humaines, avait duré trois semaines. Une fois le travail achevé, le metteur en scène avait finalement refusé de l'insérer dans le spectacle, à cause de son incompatibilité avec le fil conducteur, ce qui nous autorise à considérer que le travail avec les matériaux ne se limite pas, pour Genty, à leur exploration en tant que tels, mais qu'il poursuit un objectif bien défini : réaliser une image sur

²¹⁷ Entretien avec Éric de Sarria, voir Annexe 1, p. 346.

²¹⁸ GENTY, Philippe, « De l'usage des matériaux », *Manip*, n°26 avril-mai-juin 2011, p. 13.

²¹⁹ « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *UNIMA-FRANCE*, n°81, 1983, p. 7.

²²⁰ Entretien avec Éric de Sarria, *op.cit.* .

le plateau, la mise en œuvre de l'image pouvant passer par de longues recherches. Par la suite, cette séquence est finalement apparue sur l'Internet sous le titre *Floppiennco*

L'insubordination des matériaux, lors des tentatives de création d'une image, engage l'artiste dans l'examen de leur expressivité. Cet examen constitue une part importante de la création de ses spectacles de Philippe Genty. Il arrive que le processus même de la recherche fasse émerger des idées de mise en scène, qui aboutissent au plateau :

Je me retrouve fasciné par la forme qui se dégage de la matière, impose son caractère, se développe, s'épanouit, évolue, puis s'essouffle, s'épuise pour atteindre son déclin. Entre-temps elle a produit d'autres formes qui, à leur tour, proposent d'autres directions de recherche²²¹.

Genty fait vivre la matière en tant que telle sur le plateau à l'aide de l'opalisation et la « remystification », abordées lors de l'analyse du sketch *le Pierrot*. Genty démontre comment la matière échappe au contrôle du manipulateur pour devenir un thème autonome de ses spectacles. Le metteur en scène estime que l'impossibilité de soumettre la matière ou le matériau au script provient de l'expression du tempérament prononcé de chaque matière une fois limitée par une forme, faisant ainsi émerger une signifiante :

[...] la forme « a son mot à dire », tout volume porte en lui une dynamique, un mouvement qui diffère encore selon la nature du matériau utilisé. Que cette forme soit aussi simple qu'une sphère, un cube ou extrêmement complexe, elle sera porteuse de désirs, d'envies, appelons cela caractère. Ce caractère ne se déterminera qu'une fois la forme réalisée²²².

Le metteur en scène, en observant et analysant les métamorphoses de ces matières, se les approprie donc, ce qui lui permet d'utiliser ces découvertes différemment. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà constaté, ces découvertes favorisent l'émergence de nouvelles formes qui peuvent produire de nouvelles images. Ensuite, elles fournissent des sujets de représentation – au même titre que le processus de travail lui-même – sur l'insoumission des matériaux, par exemple sur « l'objet ou la matière prenant le pouvoir » et subissant une esthétisation, puis s'exposant sur scène en tant que métaphore des phénomènes du réel. La « remystification » de la matière incite le public à lui attribuer la valeur de personnage et à suivre le cours de sa « vie » :

Ce processus de révolution, c'est tout simplement la vie. Il a été d'ailleurs un support d'une autre séquence intitulée « Métamorphoses », faisant partie du spectacle *Rond comme un cube*. On y voit entre

²²¹ GENTY, Philippe, « La Compagnie Philippe Genty », *Actualité de la scénographie*, n°31, 1987, p. 98.

²²² « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *op.cit.*, p. 7.

autres, une cellule de lumière se transformer en sphère parfaite (ballon), qui s'envole, sublime vers son apogée, un instant suspendue en l'air, elle glousse de rire comme pour se prendre en dérision face à la prétention, perdant ainsi son air, elle redescend en se dégonflant et vient mourir fripée, dans un dernier hoquet de rire, pour revenir au créateur, entre guillemets²²³.

La suite de ce sketch nous montre la matière évoluant vers d'autres formes, comme s'il s'agissait d'un serpent qui se glisse dans un cube, devenant ainsi une sorte de fiole communiquant avec un autre être allongé qui rampe sur le sol. Ils fusionnent, changent de couleurs, font naître d'autres pousses, à l'instar des algues. Ces métamorphoses relèvent évidemment du théâtre de la matière et nous évoquent certaines images des spectacles de *Mummenschanz*²²⁴, qui expérimentait aussi, à l'époque, des matériaux divers, s'orientant d'ailleurs davantage vers le théâtre plastique : « La vie de la matière devient alors le thème des spectacles de Genty. Son théâtre prend ainsi une nouvelle orientation artistique qui excelle dans l'utilisation de matières, de comédiens et de danseurs au service d'un message visuel cohérent²²⁵. »

Pourtant, l'utilisation des matériaux dans l'esthétique de Genty ne se borne pas à la représentation d'un personnage. L'emploi des matériaux et des matières s'étend à trois domaines riches en signification : la création de personnages (fonction intégrale ou rôle auxiliaire dans le cas de la construction des corps de marionnettes), les décors et le partenaire de jeu (l'interaction même du comédien avec un matériau est censée produire du sens).

1. La construction des personnages

Les matériaux et la marionnette

Philippe Genty ne crée des personnages de matière autonomes que pendant la période de ses sketches. Ces derniers composeront ensuite *Rond comme un cube*. Le metteur en scène ne se cantonne pas au développement du théâtre plastique dans son esthétique mais

²²³ *Ibid.*, p.8.

²²⁴ *Mummenschanz* est une compagnie suisse de théâtre de formes animées, de masques et de clowns fondée en 1972 par Andres Bossard, Floriana Frassetto et Berni Schürch.

²²⁵ JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses*, *op.cit.*, p. 149.

commence à s'investir dans la pratique de la mixité des disciplines artistiques. Cela lui permet de créer des personnages hétérogènes du point de vue des éléments scéniques : marionnettes habitées, portées à vue ou à la manipulation invisible. Composées de têtes de marionnettes et de corps en matière, leur corps est souvent mis en valeur par des dimensions disproportionnées au regard de leur tête. Nous y voyons une autre conséquence de l'influence du Bunraku sur la formation du style de la compagnie :

J'ai découvert une notion très importante qu'on a réutilisée plus tard dans nos spectacles : les proportions. Contrairement à tous les marionnettistes qui font des têtes énormes, contrairement au corps, dans le Bunraku les proportions sont complètement inversées (la taille de la tête est huit à neuf fois contenue dans le corps), ce qui fait que les corps prennent une ampleur étonnante sur scène du fait de ce rapport-là²²⁶.

Le premier personnage disproportionné créé par l'association des matériaux et d'une tête sculptée remonte au sketch intitulé *Le Dormeur*, intégré à *Rond comme un cube*. Le conflit entre deux sosies aboutit à la domination d'un personnage à la tête de marionnette et dont le corps en tissu s'étend sur toute la hauteur de l'ouverture de la boîte scénique. Nous trouvons d'autres exemples de disproportion des éléments dans certaines séquences analysées, comme avec *Chrysalide* (mettant en scène les métamorphoses de l'héroïne, passant d'un être au corps en papier kraft à un immense papillon aux ailes de cellophane, p. 61-64), celle des deux versions de *Voyageur immobile* (le personnage *idole* se transformant en un être volant, au corps gigantesque en papier kraft, à partir d'une marionnette anthropomorphe, p. 84-85), ou celle de *Ligne de fuite* (présentant la succession de transformations d'un personnage aboutissant à l'image d'un être au corps en plastique fin transparent, qui voltige au-dessus du plateau, p. 91).

Dans le cadre de l'analyse de ces disproportions, il nous semble pertinent de nous arrêter sur la forme de la marionnette habitée (constituée d'un tissu marron clair avec une tête sculptée ajoutée) dans *Ligne de fuite*. L'élasticité du tissu enveloppant entièrement le corps humain formalise un être mystérieux, en mouvement perpétuel. La présence d'une comédienne et son observation silencieuse des métamorphoses de son double intensifie l'effet hypnotique de cette scène. Un être similaire ressurgit dans *Boliloc*, plus grand, en tissu rouge ardent. Sur un air de musique orientale, manipulé de l'intérieur par deux ou trois comédiens, sa danse syncopée propose une succession d'images figurant un être mythique, issu de la fusion d'un animal et d'un Homme. La copie de la tête de l'héroïne Alice, jointe à l'étoffe,

²²⁶ CHABAUD, Christian, *op.cit.*, p. 11.

évoque ainsi cette métamorphose, révélant un état latent d'Alice elle-même, l'expressivité étant transmise au matériau.

De la même manière, dans le sketch *Le Dormeur*, le tissu noir formant le corps joue un rôle plus important dans la construction du personnage que la tête de la marionnette. Cette dernière est la copie du visage du comédien Jean-Louis Heckel²²⁷ interprétant le rôle du protagoniste. Elle agit comme « un double inquiétant, fascinant, repoussant »²²⁸, communiquant uniquement l'ambiance morne d'un cauchemar envoûtant, tandis que le corps du personnage, qui représente un double minuscule au départ, s'agrandit ensuite jusqu'à atteindre des dimensions extraordinaires, envahissant l'espace scénique du sol jusqu'aux cintres :

Ce double de petite taille s'affirme, s'incruste quand bien même le dormeur tente de s'en débarrasser, s'impose, grandit démesurément, l'entraîne dans un tango grotesque et macabre. Le dormeur finalement se fait englotir par le double monstrueux qu'il a produit²²⁹.

Ici, l'étoffe a pour rôle d'exprimer le pouvoir de cet être inconnu sorti de l'inconscient du dormeur lors d'un rêve... Après avoir grandi jusqu'à son apogée, il surplombe le protagoniste, se balançant à peine en le contemplant en pleine rêverie sinistre. Ainsi, le rôle du matériau dans *le Dormeur* revêt une double fonction : l'une technique (construction du personnage) et l'autre sémantique, cette dernière s'avérant être primordiale.

Citons à présent un exemple dans lequel les matériaux participent à la fois à la construction du personnage et à la création des circonstances de son apparition et de sa disparition : la naissance du personnage de *Chrysalide* (un tableau de *Désirs parade*). Il est indispensable de retracer le déroulement du tableau, afin d'en donner une image complète et de l'examiner. Le début du tableau allie le jeu d'acteur à la manipulation des matériaux, dans l'esthétique du théâtre noir. Une femme dénudée entre sur le plateau et s'assied devant un paquet de kraft ficelé. Elle l'ouvre et finit par se faire dévorer par la matière animée, devenue agressive du fait de sa captivité. Pour marquer l'absorption totale, la comédienne et le papier

²²⁷ *La Nef – Manufacture d'Utopies. L'Equipe*, [En ligne]. http://www.la-nef.org/rubrique.php?id_rubrique=65&saizon=2011-2012#. Jean-Louis Heckel est un acteur, marionnettiste, metteur en scène. Après avoir obtenu le diplôme de l'École Jacques Lecoq, il intègre la C^{ie} Philippe Genty et joue dans les spectacles *Facéties* et *Rond comme un cube* en France et à l'étranger durant huit ans. Il exerce le métier de comédien au Théâtre de la Jacquerie, au Théâtre de la Sébille. En 1986, Jean-Louis Heckel fonde sa compagnie, Nada Théâtre, avec son épouse Babette Masson. En 2006, il s'installe à Pantin et crée la Manufacture d'Utopies, un lieu culturel consacré aux spectacles de marionnettes, au théâtre d'objet et à la création. Il est responsable pédagogique à l'ESNAM de 2004 à 2014.

²²⁸ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 110.

²²⁹ *Ibid.*, p. 113.

déchaîné se perdent dans l'obscurité du fond de la scène. Un même paquet ficelé apparaît brusquement à leur place. Un comédien s'approche du paquet et essaie de le déficeler. La corde s'anime et lui bride les mains. Dans le même temps des petites pièces de cellophane manipulées de manière cachée s'envolent du paquet dans les airs. Elles voltigent et se multiplient dans un rythme effréné remplissant l'espace autour du comédien, et au paroxysme, en inondant le plateau. Enfin, des personnages venus en nombre, découvrent au milieu du monceau de cellophane une tête de marionnette au corps de kraft.

La cellophane et le papier kraft sont la base du personnage de la marionnette qui apparaîtra plus tard. Ces matériaux l'accompagnent tout au long de ses métamorphoses, présents comme une trace indélébile de son origine, sous forme d'une jupe de cellophane, une coiffure en kraft, ou d'ailes en film transparent. Une fois le personnage mort, une comédienne le relève tentant de le faire revenir à vie. Le papier kraft sort cependant de la marionnette comme la matérialisation d'un dernier souffle ou le signe d'une disparition irréversible. Ainsi, la fonction des matériaux dans *Chrysalide* est de créer l'apparence du personnage évoluant et de matérialiser son origine...

Les matériaux et l'humain

Pour créer des personnages singuliers, Genty fait cohabiter les matériaux et l'humain. Ici, les matériaux incarnent, de manière active, une partie d'un être. Ainsi, la confrontation des deux natures, vivante et inerte, dans un seul personnage nourrit la représentation et multiplie des significations qui s'enrichissent réciproquement :

[...] l'objet et le matériau, par le fait même qu'ils sont inanimés, vont mettre en valeur la vie du comédien. De son côté, le comédien se prolonge à travers l'objet en lui donnant vie. Il se produit alors une synergie amplifiant l'existence de l'un et de l'autre²³⁰.

La première utilisation de ce procédé apparaît dans le sketch *Twilight*. Ce dernier montre le développement d'un être présentant plusieurs apparences manifestées par des formes diverse. Il est possible de percevoir l'héritage de l'esthétique de cabaret, visible dans des moments de la mise en scène et l'orientation parfois donnée au sujet. L'idée de *Twilight*

²³⁰ GENTY, Philippe, « Rencontre avec des objets remarquables. Dialogue entre Philippe Genty et Amagatsu », *MŪ – l'Autre continent du théâtre*, n°2, 1994, p. 36.

vient à Genty par hasard alors qu'il observe des « pitreries » de Mary Underwood et Catherine Goffinet (la comédienne de *Désirs Parade*), utilisant sur scène du tissu résille. Genty insère dans le spectacle des images retravaillées de leur improvisation. Le résultat de ce nouvel essai incite le metteur en scène à repenser sa relation au théâtre de marionnettes :

Parfois un matériau brut, par sa simplicité, son potentiel d'abstraction, me paraît plus propice à éveiller l'imaginaire qu'un personnage qui l'enferme dans une dimension anecdotique. Animer une matière inerte, donner forme à l'informe, insuffler un souffle de vie à un objet inanimé n'est-ce pas le rêve premier de tout marionnettiste, ne faut-il pas y revenir pour aller au-delà de la marionnette, pour étendre le possible du théâtre d'animation²³¹ ?

Cette interrogation accompagne durant le travail de Genty sur *Twilight*, bien qu'il se soit déjà servi des matériaux pour la création des sketches *Facéties* et *Rond comme un cube* (*Métamorphoses, les Autruches, le Dormeur, le Souffle...*) pour explorer les limites de leur expressivité, leurs possibles métaphorisation et signification. Néanmoins, avec *Twilight*, Genty aborde la question de l'intégration délibérée de l'aspect onirique par les matériaux, s'approchant ainsi de l'extériorisation de la vie intérieure d'un personnage.

Le numéro débute par les actions mystiques de deux personnages identiques aux visages obscurcis, vêtus de capes noires et de chapeaux haut de forme. « Ils sont à la fois croque-morts et prestidigitateurs, démiurges et défossoyeurs de souvenirs.²³² » Dos à dos, ces derniers sont assis de profil par rapport au public, sur un coffre noir qui semble représenter une tombe. Une atmosphère énigmatique est installée par ce dispositif scénique. Lorsqu'il enlève son chapeau, l'un des personnage s'avère être acéphale. Il lance son chapeau dans le coffre puis disparaît entraîné par son manteau qui s'y jette à son tour. Le second personnage, qui lit un livre, lance également son chapeau puis se mouche à l'aide d'un mouchoir dont le tissu s'anime et sort progressivement de sa poche. La manipulation et les tours de main sont parfaitement synchrones. Le tissu absorbe le personnage en le couvrant totalement et l'entraîne vers le coffre, où il disparaît lui aussi, englouti par la matière. L'épisode suivant a déjà été présenté lors de l'analyse de la marionnette en rose de *Twilight*. Cette dernière danse avec un tissu résille marron, tout en résistant aux attaques des autres personnages. Ses manipulateurs finissent par prendre le pouvoir sur elle et s'en débarrassent. L'action continue cependant. Le coffre, ouvert et éclairé de l'intérieur, d'où émane de la vapeur, ressemble à une chaudière où germerait la vie. Cette ébullition mène finalement au débordement et à

²³¹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 127-128.

²³² Dossier de *Désirs parade*, imprimé sur machine à écrire, archives privées de Jean Couturier.

« l'écoulement » de la matière en résille marron. Cette dernière se transforme en être aux extrémités multiples, matérialisées par les bras et les jambes des comédiens. Derrière le tissu translucide apparaît un masque rappelant le visage de la marionnette de l'épisode précédent, qui restera durant toute la suite de la séquence.

Cette interaction des comédiens avec la matière produit un enchaînement d'images qui représentent de multiples animaux et insectes tels que, par exemple, un oiseau, des myriapodes ou même un poulpe. Cet être étrange découvre son corps. Il apprend à marcher, à s'envoler, à bondir, à danser. Le rythme des métamorphoses ne ralentit pas. Le nombre des manipulateurs change également rapidement. D'autres masques apparaissent, accrochés au tissu, représentant tantôt un personnage à plusieurs têtes, tantôt un groupe d'êtres semblables. Rencontrant son double, le personnage entre en contact avec lui. Il en résulte, pour le public, la possibilité d'observer le flot des émotions humaines : l'empathie, l'envie, la complicité, l'arrogance, l'étonnement, la rivalité, l'imitation. Le procédé appliqué se révèle identique à celui des *Autruches* (p. 41-42). Un être se dérobe de manière inopinée tandis que l'autre est décontenancé, restant seul. Il finit par se glisser et tomber par terre, fuyant le couloir de lumière pour disparaître dans le noir. Sur scène, il ne reste qu'un bout de chiffon rappelant le mouchoir du premier personnage du tableau. Ce dernier réapparaît côté cour, progressant dans le couloir de lumière jusqu'à atteindre le mouchoir qu'il ramasse avec étonnement. Il fourre le chiffon dans sa poche et part en direction de la lumière sortante, l'air de rien, tout en continuant à lire.



Twilight, (Fig.16) : DR / Collection Compagnie Philippe Genty

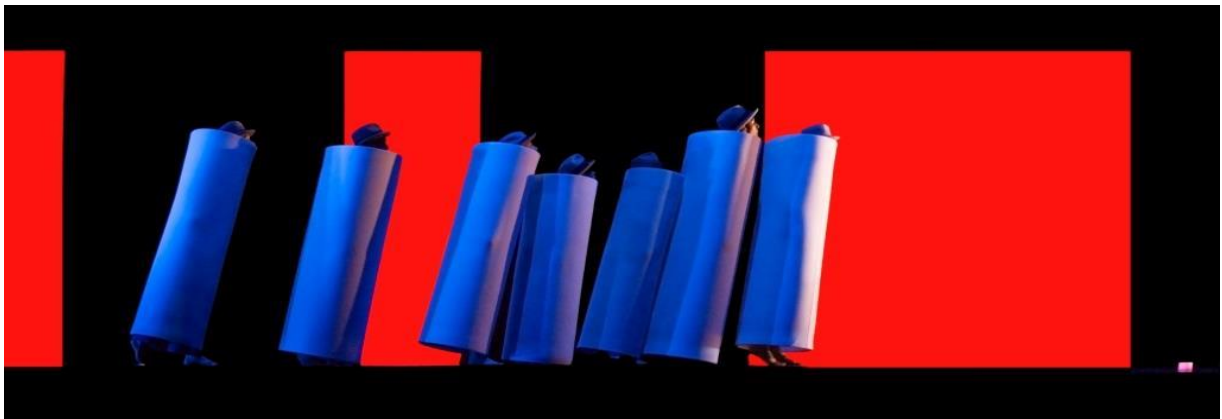
La matière dans *Twilight* sert à produire divers personnages qui se succèdent sur scène de manière très rapide. Malléable, elle prend différentes formes sans aucune difficulté grâce à une habile manipulation. La matière produit une image abstraite qui autorise de multiples interprétations. Dans ce tableau, une sorte d'ironie romantique limite cependant sa force signifiante lorsqu'il s'agit de la représentation d'un sujet précis. L'ironie est créée par la forme cyclique du tableau, qui ramène le spectateur au point de départ de l'histoire. Ce caractère cyclique donne au tableau l'aspect des rêveries, des songes et l'on voit, dans ce premier sketch de Genty, que les matériaux servent à matérialiser l'expression du rêve.

Genty utilise également des matériaux pour la construction de personnages issus de rêves dans les deux versions de *Ne m'oublie pas*. Les boules noires (1992) et blanches (2012) à base de polyuréthane servent de coquilles contenant des personnages masculins. Lors de leur éclosion, la tête jaillit en premier, suivie de petites pattes. Les personnages féminins se lancent dans un jeu, invitant les personnages masculins à les suivre, dans lequel leur domination et leur supériorité sur les personnages issus des coquilles sont manifestes. La transformation suivante s'exprime par la combinaison de trois éléments scéniques : le matériau, le mannequin et l'acteur. Les acteurs apparaissent cachés jusqu'à la taille, également dans des boules possédant sur le dessus une ouverture plus large. Les jambes des mannequins sont collées à la taille des comédiens et pendent. Une illusion est ainsi créée, par la vision des comédiens, assis sur un support dissimulé à l'intérieur des boules, sautant sur scène. Les personnages féminins font les coquettes devant eux, dansant sur des mini skis, tout en chassant du plateau les personnages à l'aide des bâtons²³³. La maladresse des mouvements de ces personnages hybrides et le manque de liberté de leurs gestes exprimeraient l'inégalité des rapports *homme-femme* dans leur opposition dans cette scène, inhérente à la conception du monde de l'héroïne, qui est représentée dans l'histoire avec trois apparences correspondant à trois âges.

La fusion *acteur-matériau* n'est pas utilisée dans l'ensemble des spectacles, mais seulement dans certains d'entre eux. Cette combinaison apparaît dans un épisode de *La fin des terres*, pour la matérialisation d'une sorte de personnage en coquille, ressemblant à ceux de *Ne m'oublie pas*. Ici, les personnages de *La fin des terres* symboliseraient un autre conflit, provenant du monde intérieur. Un zoom appliqué au début de la séquence permet de faire

²³³ Le motif des skis n'est pas fortuit. Philippe Genty et Mary Underwood, impressionnés par les paysages de glaciers en Norvège, ont cherché à apporter des symboles de l'environnement nordique dans la re-création de *Ne m'oublie pas*, les comédiens étant des élèves du théâtre gestuel Verdal en Norvège (Nord-Trøndelag - University College de Verdal).

apparaître de manière subite un groupe de six personnages. Ce procédé renforce la sensation d'immersion dans le psychisme. Le protagoniste (Samuel) roule une feuille de papier formant ainsi un cylindre (un symbole omniprésent des tentatives de communication épistolaire avec une protagoniste dans ce spectacle), qu'il tente de faire bouger en soufflant dessus. Brusquement, des patiences noires sont tirées au fond de la scène, dévoilant six grands cylindres en papier. Des têtes de comédiens en émergent lorsque le protagoniste se détourne d'eux. L'épisode représente la poursuite par le héros de ce groupe mobile. Trotinant et bougeant à la façon de pingouins, cheminant parfois les uns à la suite des autres, les membres du groupe restent toujours ensemble, semblables à une volée de moineaux. L'antagonisme entre cette communauté et le personnage principal révèle une situation d'incompréhension, de réticence... Le protagoniste, en quête d'un éclaircissement, enfile à son tour un cylindre par mimétisme, afin de trouver une possible réponse à la compréhension de son environnement. Il tente de transmettre une feuille de papier à quelqu'un sans y parvenir. Personne ne la prend. Soudain, tous les personnages s'emparent des feuilles et courent avec effervescence en les secouant. Par moment, ils se figent sur place, comme sous la houlette d'un chef d'orchestre inconnu, dans des poses identiques exprimant les mêmes émotions. Cette chorégraphie fait écho à l'image de cohésion du chœur grec dans son emplacement sur scène (abstraction faite de sa fonction qui diffère, bien entendu, de celle du groupe de *La fin des terres*.)



La fin des terres, (Fig.17) : © Pascal François

Les personnages en cylindre se dispersent, effrayés, lorsque des petits cubes sortent de la surface du sol. Cet épisode, inintelligible au premier regard en l'absence d'explications verbales ou d'associations visuelles, marque cependant une cohérence évidente des actions. Partant d'un dialogue intérieur, il tente d'extérioriser, de mettre en image la réflexion du protagoniste, son voyage imaginaire dans l'univers de l'héroïne. La lettre présente au début de

la séquence semble être utilisée comme une métonymie de l'héroïne. Or le protagoniste essaie de la comprendre, errant parmi ces tubes en papier qui représenteraient ses pensées, ses désirs, ses troubles, tout ce qui se rapporte à sa vie intérieure. Sa tentative pour s'orienter échoue cependant.

Un autre type d'utilisation du matériau pour la construction du personnage apparaît dans une séquence de *La fin des terres*. On y voit du carton blanc représenter des profils humains caricaturaux se substituant aux têtes des comédiens. Cette transformation des personnages constitue une métaphore de la relation entre eux. Le caractère très conventionnel de cet épisode (l'action se passe dans un cadre rectangulaire entouré d'obscurité où, à la place de paroles, surgissent des pancartes avec des mots) rend possible une lecture plurivoque.

Dans *Voyageur(s) immobile(s)*, un personnage créé à partir du mélange *humain-matériau* est interprété par un comédien dont la tête cachée est substituée par une tête en papier kraft. Le personnage coupe son crâne à l'aide d'un couteau et donne à manger sa cervelle en kraft à une tête d'humain criant comme un nourrisson. Cette dernière est enfoncée dans la paroi avant d'une boîte en carton. Dans la série de transformations de *Ligne de fuite*, nous retrouvons également cette union du matériau (papier kraft) et de l'humain. Interprété par une comédienne, le double de la marionnette apparaît sur scène en femme-oiseau aux ailes formées d'enveloppes en papier kraft.

Un autre exemple, issu de *Boliloc*, laisse planer un doute dans l'esprit du spectateur sur l'éventuelle présence d'un acteur à l'intérieur de l'enveloppe de kraft, modelée sous la forme d'un homme vêtu d'un manteau, portant des lunettes noires et un chapeau (ce type de personnage est assez récurrent dans l'œuvre de Genty). La passivité et l'immobilité du personnage sont porteuses de multiples significations qui se révèlent au fur et à mesure de ses interactions avec Alice. À la manière d'une orange qu'on épluche, Alice enlève le kraft composant la tête du personnage masculin pour n'y découvrir que le vide. Elle se serre passionnément contre lui mais son corps lui échappe, disparaissant à l'intérieur des vêtements. Seul le manteau lui reste dans les bras. Par cette technique, Genty poursuit son objectif de révéler l'absence de réalité tangible de ce qui opprime le psychisme :

Parler de nos conflits et de nos monstres avec humour et dérision est un moyen de prendre de la distance avec ceux-ci et d'accéder à une certaine paix avec nous-mêmes, pour découvrir que ces monstres créés dans notre enfance à partir de culpabilités refoulés sont souvent des monstres en papier.²³⁴

L'image examinée reflète fidèlement ce propos. Le rôle du matériau dans cette scène semble être de mener le spectateur d'une incarnation à la représentation d'un élément intermédiaire, qui ne produirait du sens que par son interaction avec les comédiens.



Boliloc, (Fig. 18) : © Pascal François

2. Le partenaire de jeu

En abordant le matériau comme partenaire de jeu, nous entrons pleinement dans le système métaphorique de Genty. Celui-ci se focalise principalement sur les images de l'inconscient et utilise le matériau pour ce qu'il est, comme un moyen d'exprimer une idée. Le matériau n'est pas un symbole pour Philippe Genty mais un élément scénique. Les métaphores émergent donc de la relation des interprètes avec le matériau. Éric de Sarria nous éclaire sur la particularité de l'utilisation des matériaux dans la compagnie :

Si je prends un matériau blanc et je dis que c'est le symbole de la paix à cause du fait que ce soit blanc, c'est parce que vous savez que le blanc c'est le symbole de la paix. [...] La métaphore, c'est l'utilisation

²³⁴ GENTY, Philippe, « Notes de travail – Un voyage entre perception, ressenti et interprétation », *op.cit.*, p. 219.

réelle du matériau qui fait que, par exemple, si je prends un papier et je fais ça devant vous [il l'écrase et le déchire], je pense que tout le monde n'a pas besoin de code, de convention ou d'explication avant d'entrer dans la salle. [...]. Ce n'est pas un symbole. C'est une métaphore. Après, l'explication, l'interprétation que vous pouvez faire, vous ou moi, ou un pygmée, ou un aborigène d'Australie, un Maori de Nouvelle-Zélande ou un Japonais ou Mongol [...], l'interprétation qu'ils peuvent faire de ça peut être différente. Et donc il y a plusieurs degrés de lecture. Par conséquent, on est dans un domaine plutôt poétique²³⁵.

Ainsi, ces métaphores sont créées à partir de la confrontation entre le matériau et le comédien, celui-ci essayant de soumettre le matériau à sa volonté. Cette action a pour but de traduire les conflits entre l'Homme et ses peurs refoulées, ses troubles intérieurs :

La confrontation physique entre comédiens et matériaux me permet de "matérialiser" les conflits psychologiques en évitant le piège du démonstratif ou le risque d'une situation extraite de la vie quotidienne replacée artificiellement sur scène. Cette approche fait redécouvrir ces conflits sous un angle tout à fait nouveau²³⁶.

Les acteurs engagés au sein de la compagnie n'ont souvent aucune expérience du travail avec la marionnette, avec les objets, ni même avec les matériaux. Genty organise des exercices pratiques lors de stages de formation pour les nouveaux arrivants, afin de les initier à ce type de travail. Les comédiens se heurtent alors, au sens propre, au caractère récalcitrant des matériaux, ce qui est exploité par la suite dans les spectacles pour illustrer la métaphore des conflits intérieurs. L'exploration des matériaux pendant ces stages est extrêmement importante pour les comédiens, ces derniers y apprenant à approcher ce travail. Différents types de matériaux usuels (papier, tissu, eau, plastique, argile, farine, pâte) sont proposés aux participants, qui les découvrent par le seul sens du toucher, sans la vue. Philippe Genty explique la nécessité d'une telle expérience :

Il [le stagiaire] doit donc être à l'écoute de ce matériau pour se laisser envahir, contrôler par lui. Ce moment de travail permet de révéler en tout cas une première approche de la matière et du matériau. Lorsqu'on a établi une relation avec ce matériau, après une vingtaine de minutes, on rallume la lumière et on demande à chacun de trouver, avec la vue, les sensations découvertes. Il est extraordinaire de voir à quel point chacun des matériaux va générer des relations différentes d'une personne à l'autre, en fonction de ce que les uns et les autres y ont projeté²³⁷.

²³⁵ STOYANOVA, Milena, Annexe dans "Le théâtre de la matière" comme art de la marionnette postmoderne: Esthétiques de Philippe Genty et Jeny Pachova (Bulgarie) ; sous la direction d'Eloi Recoing, 2011, p. 2-3.

²³⁶ GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *op.cit.*, p. 30.

²³⁷ GENTY, « De l'usage des matériaux », *op.cit.* p. 13.

Outre cette première rencontre avec des matériaux et de la matière, les stagiaires s'approprient la technique de distanciation de Genty, développant ainsi leur faculté à considérer les matériaux et les objets inanimés comme des partenaires. Selon le metteur en scène, cette habileté est indispensable pour réaliser de manière vraisemblable, sur scène, le conflit s'opérant dans le psychisme (qui, par ailleurs, peut représenter également un conflit entre des personnages). Afin d'en rapporter un bref exemple, rappelons le discours d'Éric de Sarria sur ce sujet dans un commentaire de séquences vidéo tirées d'un stage d'un mois avec des étudiants d'une école norvégienne²³⁸. L'un des travaux les plus fructueux fut alors un exercice avec de l'argile (matériau qui possède une expressivité spécifique) :

L'argile a cette particularité, comme dit Philippe, de se séparer et après on peut la remettre ensemble. [...] Donc la, on a joué sur la schizophrénie, sur plusieurs voix, comme si le personnage est divisé en plusieurs personnalités. Tout comme la terre qui peut être divisée, quitte à ce que, après, elle soit réunie ensemble et que lui, il se retrouve. C'est sur la force de la métaphore et de l'évocation de laquelle on gage. On ne souligne rien, on est plutôt dans l'évocation que dans la narration²³⁹.

Étonnement, malgré sa capacité expressive forte, l'argile n'apparaît presque jamais dans les créations de Philippe Genty. Elle est utilisée généralement pour l'entraînement, à l'exception d'un épisode servant à préparer l'apparition de la marionnette de Ginger, dans *Passagers clandestins* (p. 97-99).

De nombreux ateliers, destinés au travail de la marionnette et sur les matériaux, sont donnés à des professionnels dans le monde entier et en particulier aux élèves de l'ESNAM²⁴⁰. Ces ateliers ont contribué à développer l'aptitude et les compétences de nombreux marionnettistes, danseurs et comédiens dans ce domaine et à mettre en application les techniques de Genty, pour l'utilisation des matériaux et des matières. Toutes ces expérimentations se sont révélées d'une importance inattendue pour les gens de la compagnie, par l'enrichissement des possibilités d'expression qu'elles apportaient :

²³⁸ Stage proposé aux étudiants de 3^e année de l'École de théâtre Nord-Trøndelag University College Hint à Verdal en 2010. Le stage fut dirigé par Éric de Sarria, Simon T. Rann et Pierrick Malebranche.

²³⁹ STOYANOVA, Milena, *op.cit.*, p. 10.

²⁴⁰ ESNAM : l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, fondée en 1987 à Charleville-Mézières dans les Ardennes, placée sous la tutelle du ministère de la Culture, se consacre à la formation initiale d'acteurs-marionnettistes. Cf. *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette Présentation*, www.marionnette.com/fr/Esnam/Presentation

Nous étions loin d'imaginer que créations et ateliers-laboratoires allaient autant se nourrir mutuellement et comment dans une confrontation physique aux interprètes les matériaux nous apporteraient des réponses pour traduire des conflits psychologiques en évitant le discours parfois aride des mots²⁴¹.

Nous allons maintenant examiner quelques unes des images métaphoriques de l'inconscient créées par l'utilisation de différents types de matériaux. Les plus employés comme partenaires de jeu sont le papier kraft, le film plastique transparent (la cellophane), le papier et le carton.

Le papier kraft

Le potentiel créateur des matériaux, dont Genty parle, prend une dimension importante dans *Voyageur(s) immobile(s)*. Cet épisode, initialement conçu sans l'usage de matériaux, montre les personnages se précipitant les uns vers les autres pour se jeter dans les bras l'un de l'autre. L'action même de s'étreindre avec brusquerie permet d'imaginer la diversité des sentiments que les comédiens ont pu ressentir alors. Dans la suite de la scène, les improvisations font intervenir une feuille de kraft de deux mètres de haut et de plus d'un mètre de large. L'introduction de ce nouvel élément fait basculer la scène et émerger des interprétations contradictoires :

Le groupe porteur de ces feuilles court étreindre l'autre groupe de personnages immobiles. Il se passe alors quelque chose d'extraordinaire : l'étreinte, qui était au départ sympathique, prend une force hallucinante avec cette feuille de papier. Cela devient pour le spectateur une étreinte impressionnante, comme si elle passait à travers le matériau. Le kraft n'est plus utilisé pour enfermer ou emballer, mais prend une autre dimension de partenaire de jeu de l'étreinte, avec un son extrêmement fort. Et en tant que partenaire, il peut empêcher les choses de se faire ou, au contraire, les accompagner. Les acteurs ressentaient moins d'émotions lors des étreintes pratiquées avec le matériau alors que le spectateur, lui, en ressentait beaucoup plus²⁴².

Ainsi, les sentiments réels des comédiens, au-delà de leur personnage, sont évidemment difficile à transmettre au spectateur dans leur intensité. Outre les étreintes fougueuses, l'épisode met en scène des mouvements de rapprochement tendres et lents, sur une mélodie douce de Serge Houppin et Henry Torgue : des tentatives d'impression du visage d'un personnage sur une feuille de kraft, après laquelle le personnage en question disparaît ; des baisers à travers le papier ; le liage de mains avec le matériau...

²⁴¹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 295.

²⁴² GENTY, Philippe, « De l'usage des matériaux », op.cit, p. 13.

Le geste d'étreinte à travers le matériau est particulièrement riche en métaphores. Si l'on s'extrait du contexte du spectacle, il change la vision sur la séquence. Les personnages de *Voyageur immobile* représentant des parties d'un individu, cette scène tendrait davantage à figurer le rapport de cet individu abstrait avec son entourage. Ici, les feuilles de kraft deviennent les symboles d'obstacles et de blocages psychologiques personnels qui empêchent une communication normale. Le changement du contexte en 2010, pour une autre version du spectacle, engendre en effet une généralisation, évoquant plutôt l'image de l'humanité à travers les siècles, qui transforme notre regard sur la scène des étreintes, qui pour finir n'expriment plus le monde intérieur du personnage mais la nature même des relations humaines. De nombreux sentiments apparaissent dans cette métaphore, allant de la peur de l'intimité à l'hypocrisie.

Un autre épisode établit une approche différente des matériaux, la fonction de ces derniers se détournant de la représentation des conflits intérieurs. Ils servent néanmoins de moyens pour réaliser une illusion qui peut, par ailleurs, avoir de multiples significations. Un personnage, parmi les six compagnons présents sur le plateau, tombe raide mort au cours d'un mouvement. Les autres l'emballent dans une feuille de kraft qui garde parfaitement la forme du corps. Un par un, les personnages succombent et le processus « d'enterrement » se répète. Pourtant, le nombre de comédiens sur scène reste toujours le même. Le spectateur se laisse piéger par le fait que les comédiens ressortent discrètement de leur enveloppe.

Cette image, comme bien d'autres déjà analysées, émerge de l'enfance du metteur en scène, métaphorisant l'impression d'un corps vide. Genty nous le confie à l'occasion d'un commentaire sur *Voyageurs immobiles* :

En Haute-Savoie, quand j'avais 6 ans, ma mère m'envoyait chez une dame que je connaissais bien et qui me gardait deux après-midis par semaine. Je suis entré seul dans sa maison et cette dame était allongée par terre ; je ne comprenais pas pourquoi elle avait les yeux ouverts. Il y avait des balles sur le mur – c'était sur la fin de la guerre. À 6 ans, je ne comprenais pas comment cette dame, que je voyais régulièrement, n'existait plus, je ne voyais que cette coque vide : cette image est restée en moi pendant très longtemps et elle est revenue dans un spectacle qui s'appelle *Voyageurs immobiles*²⁴³.

Genty reproduit précisément, par cette série d'empaquetages et lors des rituels funéraires, cette observation de l'effacement de la vie. L'individu n'est plus, ne devenant qu'une coquille inhabitée qui ne garde qu'une empreinte de vie. C'est pourquoi, dans notre

²⁴³ GENTY, Philippe, « De l'usage des matériaux », *op.cit.*, p. 13.

scène, les personnages ne sont plus visibles, mais les contours de leurs corps sont toujours discernables au travers du papier kraft qui les a imprimés. Le même procédé d'emballage apparaît dans *Passagers clandestins*. Il communique cependant un autre message et file une métaphore différente. Le corps de l'aviateur (la figure du Père) tombe des cintres. Un personnage l'enveloppe avec une feuille de papier kraft. Peu après, le protagoniste déplie le papier et y retrouve des êtres difformes, des « freaks » qui incarnent ses troubles refoulés (à l'origine, ceux de Philippe Genty en lien avec sa culpabilité par rapport à la mort de son père). L'image est bien intelligible. Elle constitue une illustration du décès du père, lequel a enclenché le processus de culpabilisation produisant ces « monstres intérieurs ».

Revenons à *Voyageur(s) immobile(s)*. Dans le spectacle, la sensation de vide est renforcée par un épisode qui suit la scène précédemment décrite. Le plateau est couvert d'un certain nombre de « coques » en kraft correspondant au nombre de comédiens errant en scène. Ceux-ci semblent pris de torpeur. Brusquement, un personnage marche sur une coque et n'y découvre que du vide. Les autres l'imitent et bondissent avec agitation sur les coques, comme s'ils tentaient d'écraser les cadavres devenus invisibles qui ont été dissimulés sous le matériau. Sur la musique joyeuse du tango *Gare des étreintes*, les personnages se lancent dans une danse triomphale sur les lambeaux de kraft. Glorifient-ils la mort inévitable célébrant sa victoire sur la vie, ou bien dansent-ils leur fuite de la mort, voire la renaissance ? Comme toujours, il existe de multiples interprétations qui diffèrent selon le contexte. Si nous inscrivons cette scène dans le cadre d'une représentation abstraite de l'Humanité dans l'Histoire, elle semble traduire un renouvellement incessant de la vie, la succession des générations sans que la mort des individus n'influence le courant de vie sur la planète. La mort d'une personne s'inscrit dans le processus naturel de l'univers. La vie continue et les incarnations s'enchaînent, comme le souligne la scène du spectacle sur la « production » des enfants et leur catapultage sur terre (p. 84).

D'un autre côté, si l'on perçoit cette scène comme celle d'un processus s'opérant à l'intérieur d'une personne (approche qui nous semble assez pertinente pour la version de 1995), nous nous retrouvons face à une problématique bien connue de l'inconscient... Ainsi, bien que Philippe Genty explore les mêmes sujets, il s'évertue à inventer des solutions scéniques différentes pour les représenter. L'humour et la dérision : rien n'est plus efficace pour nous débarrasser de nos « monstres intérieurs » ?

Après avoir enterré les « monstres » avec soin et un brin de tendresse, les personnages raillent leur deuil initial, constatant l'absence de véritable cause à leur affliction. Ont-ils rêvé ces funérailles, puisque toute preuve a disparu ? Leur absence signifie également l'absence de causes à l'enterrement. Cette absence rend donc manifeste la futilité et l'inconsistance des peurs, des culpabilités et des sentiments refoulés.

Un autre aspect du rapport entre le papier kraft et l'inconscient est révélé dans l'ancienne version de *Ne m'oublie pas* (le kraft est, par ailleurs, remplacé par un tissu dans le spectacle de 2012) : le sachet en kraft constitue le leitmotiv de ce spectacle. Nous nous proposons de suivre sa présence dans les diverses scènes du spectacle afin de mettre en évidence son rôle et sa portée signifiante.

Cet élément intermédiaire apparaît au début du spectacle lors de l'épisode où Clarisse découvre des mannequins posés sur un canapé. Ces derniers portent des sacs en kraft sur la tête. Clarisse les enlève, entraînant ainsi le début du processus d'animation par un jeu de glissement des mannequins et des comédiens. Rappelons ici que Clarisse représente la mémoire collective ou universelle. Or son acte fait renaître des souvenirs qui étaient inertes, voire morts, avant l'animation. Nous pouvons donc supposer que les sacs en kraft mis sur les mannequins signalent un état inanimé. Dans une séquence suivante, la fille autiste, Laurie, tâche de communiquer avec un mannequin défiguré dont elle avait arraché la jambe. Ses tentatives inutiles la conduisent à abandonner le mannequin, sur la tête duquel elle met un sac. Nous avons déjà abordé en partie la question du comportement de Laurie (p. 73) au travers des témoignages de Philippe Genty. Il prétendait que Laurie, en se séparant du monde, fossilisait dans son esprit les personnages de son entourage, dont l'image était rendue par la présence immobile des mannequins. Laurie disparaissait ensuite pour réapparaître un moment plus tard, immobile, avec un sachet en kraft sur la tête. Clarisse, ayant la compétence de ranimer des souvenirs, fait revenir la fille de son monde intérieur.

L'hypothèse présentant le papier kraft comme l'expression de l'état inanimé reste valide, du moins jusqu'à l'épisode où plusieurs mannequins portant des sachets gonflés sur la tête sont attachés par les jambes à des comédiens formant une chaîne (version de 1992). Les personnages semblent être plus grands. Répercutant les impulsions des comédiens, les mannequins s'animent mais avec des mouvements flasques et lents. En déséquilibre permanent, ils se meuvent en vacillant tout en chassant Laurie qui, effrayée, cherche à les fuir. Cette image terrifiante des cadavres animés, dont l'identité est dissimulée, éveille d'autres

réflexions et oblige à remettre en question notre première opinion. Pour cela, la fin de l'épisode est très parlante : Laurie se jette sous les pieds des personnages provoquant leur chute. Elle saute ensuite sur les sachets qui éclatent avec un son particulier. La victoire sur ces personnages rebutants constitue la preuve d'une absence de fondement des peurs de l'héroïne. Bien affaiblis, les personnages touchés se remettent debout et continuent leur mouvement. Acéphales et toujours liés les uns aux autres, ils chancellent au bord de l'effondrement. Finalement, Laurie les chasse et ils se dérobent dans l'obscurité.

Pourquoi donc la présence de ces personnages familiers fait-elle tellement peur à Laurie? C'est que leur apparence est changée : elle est présentée de manière singulière. Le code instauré au début du spectacle « un sachet en kraft comme signe de la mort » (signe facilement accepté car représentatif des conditions qui entourent la peine capitale) est révoqué par la suite. Les morts s'animent à l'encontre de cette convention sémantique. Il nous semble donc essentiel de recourir, ici, au concept de *l'inquiétante étrangeté* de Freud (*Das Unheimliche*)²⁴⁴. La définition de Freud nous fournit un point de départ pour cette hypothèse. Les spectateurs, à l'instar de Laurie, acceptent sans doute possible la signification de l'interaction du papier kraft et des mannequins, lorsque Laurie fossilise certains des personnages alors qu'ils se cachent en dehors de sa perception et de sa mémoire. On admet que, dans ce cadre, il leur est impossible de bouger. Du point de vue des spectateurs, cette séquence brise non seulement les codes mais ébranle également leurs convictions quant au représenté de la mort dans le spectacle. Selon la théorie de Freud, cependant, la réfutation de ce principe n'est pas une condition suffisante pour permettre d'évoquer l'inquiétante étrangeté. Cette notion exige que certaines certitudes acquises depuis l'enfance soient mises en doute à l'âge adulte pour prouver leur inexactitude. Un cadavre ne peut pas revenir à la vie : c'est un postulat incontestable. Et pourtant, l'épisode nous démontre le contraire.

Laurie prouve le caractère dérisoire de sa crainte en faisant éclater les sachets qui ne dissimulaient que du vide. Le soulagement laisse rapidement place à une nouvelle sensation,

²⁴⁴ *L'inquiétante étrangeté* : concept freudien d'un sentiment qui peut apparaître lors du retour des convictions refoulées relevant de l'animisme et des diverses croyances. Ce concept, très lié au motif de double, n'a cependant pas été évoqué dans l'analyse de la confrontation des doubles dans *Ne m'oublie pas*, et ce pour une raison objective. Nous estimons que l'animation des mannequins, dans ce spectacle, ne porte pas en soi l'idée d'un conflit, c'est-à-dire d'une opposition entre ces derniers et leurs originaux en chair et en os. Par conviction, tous les personnages évoluent ensemble dès leur première apparition sans que les êtres vivants prêtent une attention particulière à l'animation des poupées-doubles. Il ne s'opère donc pas de remise en question de la conviction de personnages qui aboutirait au retour de l'animisme refoulé, condition indispensable à la manifestation de ce concept de Freud.

avec le retour d'une inquiétante étrangeté, produite par la continuité de l'existence des personnages. Selon Philippe Genty, dans cette scène les mannequins, qui constituent l'entourage de Laurie, sont porteurs des traits immuables des « monstres intérieurs ». Néanmoins, les sachets en kraft, tels qu'ils apparaissent dans les séquences suivantes, retrouvent un usage qui est celui de leur conception initiale. Il s'agit, ici, de marquer l'écart entre la réalité et l'immersion dans l'irréalité. Nous pouvons également l'interpréter comme un moyen d'exprimer l'expérimentation des trous de mémoire, la disparition des souvenirs dans le puits de l'inconscient ou les changements d'âge de l'héroïne. Chaque fois que surgit le besoin d'écraser l'activité débordante de l'héroïne ou qu'il est nécessaire d'accentuer le pouvoir que les images de son inconscient ont sur elle, les personnages lui mettent un sachet sur la tête. C'est le cas, par exemple, dans l'épisode du voile, où l'effet est renforcé par le remplacement de l'héroïne par son double inerte portant un sachet, mais également, entre autres exemples, dans l'épisode de la danse unissant le singe à l'héroïne.

Le dernier épisode de *Ne m'oublie pas* est le plus significatif sur le plan de la multiplicité des capacités d'expression des sachets en kraft. L'héroïne (adulte) et son amant s'immobilisent, à l'instar des personnages de la fin du film *Les Visiteurs du soir*²⁴⁵, abandonnés par la vie, lorsque Clarisse tente soudain de les ranimer. Avec l'arrivée des ramasseurs de souvenirs, l'action bascule dans le sens inverse. Ces ramasseurs ressemblent à des fossoyeurs exécutant le rituel de lavage des morts : ils tentent de laver ce couple avec des éponges, tout en mettant sur eux des sacs en kraft et en les entraînant dans le traîneau pour les ranger. Le couple s'anime et se fige de manière impromptue, se rebellant contre les ramasseurs. En fin de compte, la révolte du couple est étouffée lorsque, avec des sacs sur la tête, les personnages sont emmenés vers le traîneau. Ici, ce matériau qui a pris une forme simple, celle d'un sac en kraft, devient un élément intermédiaire ayant le pouvoir de créer des significations lorsqu'il interagit avec d'autres éléments.

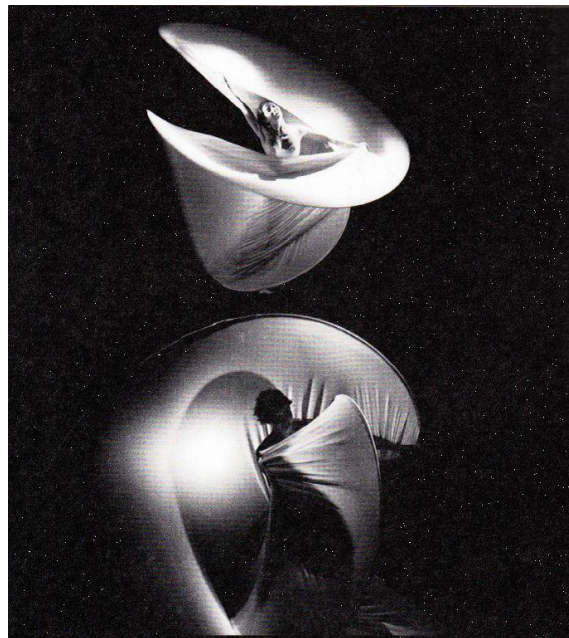
Une technique analogue à celle de *Chrysalide*, avec l'absorption d'un humain par le papier kraft animé, est appliquée également dans *Ligne de fuite*. Un personnage découvre une boîte remplie de kraft au milieu de laquelle se cache un immense cerveau. Le matériau s'anime et absorbe le personnage, le faisant passer par l'espace entre les deux lobes du cerveau. En l'occurrence, le papier kraft animé en interaction avec le manipulateur contribue à

²⁴⁵ *Les Visiteurs du soir*, film de Marcel Carné sorti en 1942.

la représentation des processus de l'inconscient, filant une métaphore de l'errance dans les mondes intérieurs.

Le tissu

Philippe Genty travaille d'autres matériaux tels qu'un voile qu'il tend sur une ossature souple. Ce tissu sert à créer des images oniriques qui fascinent le spectateur. Les possibilités expressives de cet élément scénique sont particulièrement visibles dans *Dérives*. Une étoffe blanche est tendue sur une ossature dont la forme fait penser à une arachide. La flexibilité de l'ossature permet de plier et de faire tourner la matière dans toutes les directions. La scène où cette étoffe est utilisée porte le nom de *La femme spirale*²⁴⁶. Pascale Blaison qui manipulait ce tissu, affirme que les capacités de mouvements du voile étaient extraordinaires grâce à son extrême mobilité. Cette particularité a rendu très difficile, voire presque impossible, la répétition exacte des figures, qui relevaient dès lors davantage de l'improvisation²⁴⁷. Les circonvolutions du tissu, éclairé par un couloir de lumière sortant du fond ou d'un côté de la scène, ont permis de produire des images énigmatiques et oniriques.



Dérives, (Fig. 19) : © Florian Tiedje

²⁴⁶ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 145-146.

²⁴⁷ Entretien avec Pascale Blaison, voir Annexe 2, p. 359.

Dans *Ne m'oubliez pas*, la compagnie continue sa réflexion théâtrale sur *La femme spirale* et aboutit à la création d'une danse avec un voile intitulée *La femme escargot*²⁴⁸. Cette image fait directement référence à la première chorégraphie, intitulée *Danse serpentine*, de Loïe Fuller. Le principe de manipulation est repris : un tissu plié et cousu qui forme une sorte de tunnel dans lequel s'engouffre l'air. Pour la manipulation, deux bâtons sont attachés à la bordure avant du voile. Ainsi, les mouvements du tissu font entrer l'air à l'intérieur du tunnel, créant différentes figures dans une métamorphose permanente. Le type de manipulation choisi (les bâtons séparés donnent du volume au tissu en le gonflant, alors que les bâtons assemblés évoquent une surface mouvante fendant l'air) produit des images de diverses dimensions. Celles-ci évoquent des fleurs exotiques, des spirales, des figures géométriques, une nageoire de requin, un escargot, des battements d'ailes d'oiseau, des vagues en rouleau ou encore un « œil de cyclone »²⁴⁹ pour la version de 1992 et « la spirale du bonheur » pour celle de 2012²⁵⁰.



Ne m'oubliez pas 1992 (Fig. 20) : © pallages.com *Ne m'oubliez pas* 2012 (Fig. 21) : © Pascal François

La danse avec le voile conserve les étapes principales de son déroulement dans les deux versions du spectacle, la différence résidant essentiellement dans les couleurs de l'épisode, fondées sur le contraste. Dans le spectacle de 1992, le fond de scène et le plateau étaient noirs, créant ainsi une ambiance morose, alors que le voile était blanc avec des tâches de lumière jaunes et roses, émises par des projecteurs. La tonalité de la nouvelle version est en opposition avec la version d'origine. Le plateau blanc immaculé et le fond de scène dans les tons pastels sont teintés, par moments, de diverses nuances de bleu. Ici, le voile est violet,

²⁴⁸ GENTY, Philippe, *op.cit.*, p. 149.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 263.

devenant complètement noir sous certains éclairages. Dans tous les cas, ces épisodes aux couleurs contrastées sont d'une incontestable beauté visuelle.

La danse du voile représente un élan de liberté qui s'avère par la suite illusoire. S'échappant du groupe des personnages masculins (dont le comportement suggère leur appartenance à des ramasseurs de souvenirs), la danseuse s'empare du voile et les fait courir sous la pression du volume du voile. Après avoir pris du volume, le voile finit par dévorer les personnages. Ils réapparaissent ensuite, cherchant à priver la femme de sa liberté, de son pouvoir, pour finir par l'éliminer. En pleine danse, les personnages masculins remplacent la femme par son double mannequin portant un sac de kraft et Fredo (1992), ou lui fixent Fredo au niveau du cou, avant qu'elle ne réussisse à s'évader (2012) lors d'une virevolte du voile. Les personnages masculins disparaissent ensuite un par un, devenant invisibles, avalés par le tunnel du voile qui ne cesse de tourbillonner... La fluidité des métamorphoses du tissu, associée au rythme des mélodies de l'air principal, produit un effet hypnotique renforcé par moments par une rotation « mécanique » de la danseuse sur elle-même, avec le voile gonflé.

Une autre fonction du tissu est d'agir comme élément intermédiaire, tout comme le papier kraft. Il peut servir d'outil pour dissimuler des personnages ou accentuer leur état inanimé. Citons, ici, l'exemple d'une scène précédente, celle de la danse du voile dans le spectacle. Un groupe d'hommes chasse Laurie et la couvre avec une toile. Cette dernière réapparaît, figée comme une statue de marbre. Les personnages l'embrassent quand, tout à coup, elle s'anime, enlevant brusquement le voile et se révélant sous les traits d'une autre héroïne, une adolescente qui s'empare du tissu accroché aux bâtons et se met à exécuter la danse de la « femme escargot ».

Le papier blanc et le carton

Quand la forme d'un matériau est précise, ce dernier change parfois de statut pour redevenir un objet. C'est le cas des lettres dans *La fin des terres* ou de la boîte en carton dans *Voyageur(s) immobile(s)*. Ces formes seront examinées dans le chapitre consacré aux objets de la compagnie. Dans le spectacle *La fin des terres*, le papier de grand format est également perçu, une fois manipulé, comme un matériau. Le papier prend vie, se déploie et « engloutit » certains personnages qui disparaissent par un trou dans le plateau recouvert de papier. Cette

scène constitue la métaphore d'un conflit intérieur ou, selon une autre interprétation, une immersion dans l'inconscient d'un personnage. Ici, des morceaux de papier froissés s'animent et grimpent sur Samuel et Léa, qui essayent de s'en débarrasser.

Le carton possède l'unique fonction de créer l'illusion de la disparition des personnages, dont ne reste pour finir que les silhouettes. Cette fonction est proche, d'ailleurs, de celle du papier kraft dans la séquence des *Voyageurs immobiles* avec des coquilles en kraft. Les personnages humains se figent, éclairés à contre jour, dans l'espace scénique (dans les *Passagers clandestins* et *La fin des terres*). Puis, un autre personnage qui semble symboliser le destin, traverse le plateau et ramasse des feuilles de carton coupées en forme de silhouettes de personnages à la place des corps des personnages figés. Le spectateur se fait surprendre s'il ne remarque pas que les comédiens se sont faits remplacer par le carton. Outre l'effet divertissant, ce procédé produit une image de l'inconscient, qu'elle soit rattachée à l'univers onirique ou au monde intérieur, espace dans lequel les « monstres » se montrent ineptes et inexistantes. Il en résulte l'apparition du motif de l'absence de vie, que nous avons déjà traité lors de l'analyse de *Ne m'oublie pas*.

La cellophane

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le film plastique transparent, utilisé en qualité de matériau, permet de construire un personnage (que ce soit une partie du corps ou un costume). Cependant, à l'instar d'autres matériaux, il sert également à faire disparaître les personnages. Un bon exemple figure dans l'épisode de *La fin des terres* où l'héroïne, Léa, s'isole dans une grande bulle de cellophane gonflée. Le protagoniste Samuel essaie, en vain, de la faire sortir ou de trouver une entrée à la bulle. Il la soulève au-dessus de lui et la fait redescendre, découvrant ainsi que Léa a disparu de son refuge. Cette image constitue une illustration exacte du sujet de la pièce : « Perdue à l'intérieur d'elle-même, une femme, Léa, s'enferme dans sa bulle (au sens propre et au sens figuré). Un homme, Samuel, s'efforçant de la rejoindre, franchit une série d'obstacles, pénètre dans ses obsessions [...] ²⁵¹. » L'interaction avec la bulle se poursuit après la disparition de Léa, Samuel continuant de la chercher ou, dans une autre interprétation, de la comprendre. L'image de Samuel suivant du regard la bulle

²⁵¹ GENTY, Philippe, *op.cit.*, p. 206.

lancée dans les airs a connu une certaine notoriété, devenant une sorte d’emblème visuel de la compagnie. Cependant, l’origine de cette image tient du hasard :

Alors qu’elle [la bulle] survole Samuel, une erreur de commande au jeu d’orgue envoie dans les cintres les projecteurs rouges en contre. La bulle change de consistance, s’enflamme, d’un bleu océanique, elle bascule dans un rouge flamboyant, provoque une explosion de lumière, accentuant l’évanescence et la disparition de Léa. Je ne pourrai plus envisager la scène autrement²⁵².



La fin des terres, (Fig. 23) : © Pascal François

Grâce à ses riches capacités expressives, le film transparent, en tant qu’élément intermédiaire, sert à représenter, dans ce même spectacle, un autre trouble psychologique. À la fin de la scène de la marionnette sauterelle (p. 100-102), cette dernière, manipulée par des comédiens, enveloppe Léa (Nancy Rusek) dans un cocon de film plastique. Elle ressurgit ensuite avec une autre apparence (Nicola Krizkova). Ses mains, son corps et ses jambes sont ficelés par du plastique. Sa pose et ses mouvements pour se libérer rappellent ceux d’un insecte aux multiples pattes. L’héroïne peine cependant à se débarrasser de ses liens. L’action scénique favorisant la dimension psychologique, il est possible de trouver une interprétation assez cohérente à cet épisode. Partons de l’hypothèse que le personnage joué par Nancy

²⁵² *Ibid.*, p. 211-216.

Rusek figure l'héroïne enfant. Nous serions face, en l'occurrence, à la représentation d'un traumatisme psychique durant l'enfance, représenté par la confrontation de la comédienne avec la marionnette, qui aurait laissé une empreinte indélébile sur l'état psychique de l'héroïne adulte (Nicola Krizkova).

Philippe Genty exploite également le film plastique pour créer des numéros divertissants qu'il inclut dans le déroulement du spectacle et qui relèvent davantage de l'esthétique du cabaret. Un même procédé de dialogue avec de la cellophane est employé dans *Voyageur(s) immobile(s)* et *Boliloc*. Un des deux personnages découvre un bout de film plastique dans une de ses poches. Il le colle sur ses lèvres et le crache vers son adversaire. Les deux personnages entament donc une « discussion », qui devient de plus en plus brutale et comique. Ici, le film plastique garde sa fonction expressive et se fait, au fur et à mesure, remplacer par d'autres objets échangés par les personnages. La communication finit, d'ailleurs, par l'inondation du film plastique couvrant le fond de la boîte où les personnages se trouvent (*Voyageur(s) immobile(s)*). L'action bascule du comique vers le dramatique. Ainsi, la cellophane permet de lier les épisodes où elle apparaît, grâce à ses deux fonctions, expressive et technique.

3. Les décors

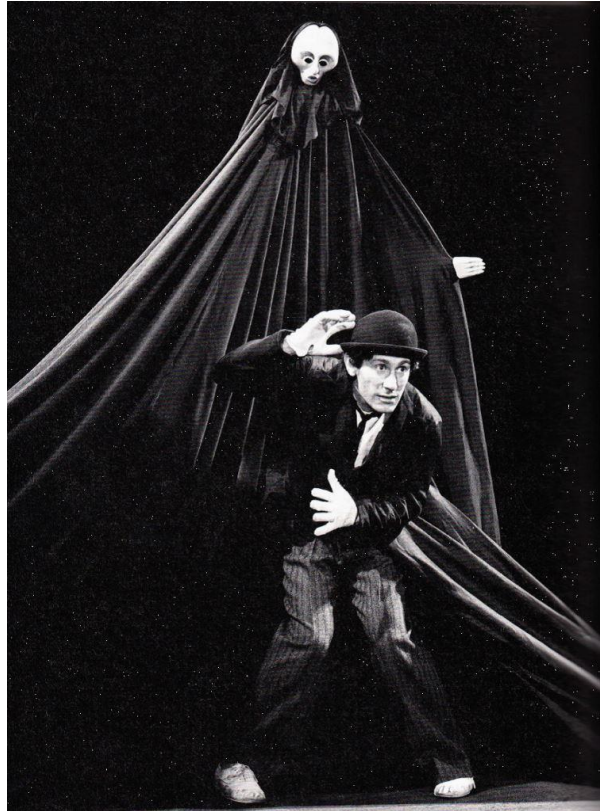
Les matériaux et les matières brutes changent de rôle en fonction de leur forme. Lorsqu'ils n'interagissent pas avec les comédiens, ils sont utilisés afin de créer des images avec les espaces qui entourent les personnages. Ils participent donc aux décors, renforçant et complétant l'image du monde intérieur du protagoniste par leur pouvoir signifiant. En général, les matériaux couvrent le plateau pendant quelques scènes, marquant ainsi une étape singulière de son voyage. Le fait de couvrir entièrement la scène permet d'évoquer assez naturellement les différents environnements terrestres : la mer, la plaine neigeuse, le désert, le ciel et les nuages, les abysses... Cette référence à des phénomènes de la réalité permet aux décors qui contrastent avec le propos de la scène de devenir des vecteurs pour des métaphores particulières. Le spectateur, pris à la fois dans ces décors réalistes, et dans un spectacle dont le contexte est loin d'être réaliste, doit mettre en œuvre son imagination pour permettre l'interprétation.

Philippe Genty affirme que ce sont les impressions inoubliables de son tour du monde en 2 CV, de ses traversées des océans, des déserts, des montagnes, qui sont la source des images de paysages de ses créations. Par ailleurs, le metteur en scène considère les manifestations de l'inconscient (rêves, souvenirs, troubles refoulés) comme des images qui prennent place dans l'imaginaire de l'individu dans le quotidien. C'est pour cette raison qu'il nomme ces espaces des *paysages intérieurs*, formule qu'il a reprise pour le titre de son livre. Les images se succédant dans l'inconscient de manière confuse, le metteur en scène applique le même principe à l'alternance des images scéniques. Les tissus, le plastique et le lycra submergent le plateau, incarnant les processus psychiques qui transportent le protagoniste dans ses recoins intérieurs, le confrontant à ses complexes et effaçant ses souvenirs. Impuissants face aux éléments de la nature ou aux forces de l'inconscient, les personnages s'enlisent dans des surfaces mouvantes ou se noient dans des mers agitées. Les décors en matériaux ondoyants se révèlent être des métaphores de différents phénomènes, sentiments, processus, que nous allons aborder.

Ces images scéniques se présentent souvent comme l'illustration de tournures de phrases, relevant du domaine de la psychanalyse et du psychisme, mais utilisées dans le langage courant : morcellement du corps, endormissement, oubli, refoulement, immersion et voyage au plus profond du psychisme, etc. La première utilisation du matériau dans ce sens remonte au tableau *le Dormeur*, où le tissu noir agité et inondant lentement le plateau métaphorise l'endormissement du personnage et marque son passage de la réalité éveillée au sommeil. Il reproduit d'une manière presque réaliste le tourbillon des images floues et des taches de couleurs sombres qui s'impriment sur des paupières fermées au moment de l'endormissement. Le metteur en scène décrit ainsi les premiers essais sur le sketch :

Le plateau entier est transformé en un lit démesuré. Un immense drap noir le recouvre, laissant entrevoir à travers les feuilles d'un grand livre un buste du dormeur couché au lointain. Le drap se met en mouvement traversé de vagues. Le vent augmente, vire à la tempête, transforme des vagues en déferlantes. Le dormeur englouti ressurgit à l'avant-scène tentant de fuir son rêve. Il bascule au-dessus du public sur lequel il va tomber. Sa redingote noire prolongée d'une vaste traîne le retient de justesse²⁵³.

²⁵³ Cette description est extrêmement précieuse car aucun enregistrement n'a été fait de ce sketch à part une captation du spectacle *Rond comme un cube*, où l'on retrouve la scène du *Dormeur*. Une cassette vidéo du spectacle est consultable au Centre de documentation à l'IIM.
GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 113.



Le Dormeur, (Fig. 24) : © Compagnie Philippe Genty

La même forme de tissu et la même ondulation interviennent dans le spectacle *Ne m'oublie pas* (1992). Au début de la pièce, un tissu de couleur lilas s'agite tout en couvrant le plateau, accompagné du sifflement du vent, évoquant alors une tempête de neige lors d'un crépuscule d'hiver. La tempête cesse, puis la lumière d'une maison couverte par le tissu s'allume et on voit sortir un petit personnage, double de Clarisse, équipé d'une lampe électrique éclairant la voie à un ramasseur de souvenirs, qui passe devant la maison en tirant un traîneau. La tempête recommence puis s'apaise soudainement, dégagant le plateau où un canapé est installé, côté jardin. Cette première image du spectacle illustre fidèlement certaines lignes de l'introduction :

Alors que je cherchais à retrouver un lieu de mon passé je me perds en rase campagne. La neige commence à tomber. Je marche interminablement dans une nuit sans fin. Le mur lancinant de flocons de neige finit par se déchirer d'une longue traînée mauve annonçant l'aube. Je découvre en contrebas une immense plaine blanche déserte écrasée par le silence. La neige a tout effacé, corps, angoisses, rires, convulsions, laissant ça et là quelques blessures béantes écartelées par de grands arbres. Une silhouette noire en surgit. À son chapeau haut de forme et au traîneau qu'il tire je reconnais l'un de ces ramasseurs de souvenirs qui sillonnent souvent mes rêves. [...] Soudain je sens le sol s'échapper sous moi. Je

tombe, je ne finis pas de tomber, je tombe dans l'un de ces trous de mémoire non balisés. [...] Lorsque tout s'immobilise je perçois devant moi une grande bâtisse. Il m'est inconnu et familier. Une femme au visage couvert d'un châle [Clarisse] m'ouvre la porte. À l'intérieur rien n'a changé, tout m'est étranger. Le temps s'est suspendu²⁵⁴.

Conformément à cet extrait poétique, le paysage désert et glacial représente un espace lié à la mémoire, au passé. L'allusion à la neige prend une dimension importante, comme un signe de la mort, de l'effacement, de l'oubli. Suivant l'esthétique et l'idée principale du spectacle, dans l'idée de la compagnie la neige ne constitue pas un paysage aléatoire. La plaine neigeuse marque précisément l'absence de vie, l'impossibilité de naître. C'est justement de cet espace que sont issus les souvenirs morts (des mannequins qui symbolisent eux aussi l'absence de vie). La neige semble représenter également la force éliminant tout ce qui est vivant, réel, permettant au spectateur de se séparer d'une réalité aux couleurs vives pour s'enfoncer dans les profondeurs du psychisme et « tomber dans l'un de ses trous de mémoire... ». Les décors de ce paysage constituent donc un point de départ, une sorte de tremplin pour le personnage, le saut qui lui permet d'atteindre un espace où son passé peut être revivifié pour lui permettre de le retrouver. À la fin du spectacle, la matière gonflée envahit le plateau abandonné en ondulant pour le recouvrir, accompagnée du même sifflement du vent. La cohérence du rêve, du processus des réminiscences, est rendue par cette forme cyclique, faisant retourner le spectateur, et peut-être l'héroïne aussi, au point de départ, c'est-à-dire à une frontière étroite entre le présent et le passé.

La forme des matériaux gonflés a alors créé un espace abstrait. Des boules, des ovales et d'autres figures irrégulières gonflées, tous essentiellement noirs, de dimensions et de formes différentes, sont dispersés sur la scène. Dans la nouvelle version de ce spectacle, ces décors sont de couleur blanche, tout comme le plateau couvert d'un tapis de danse blanc, et éclairés par différentes nuances de bleu, créant des paysages de glaciers, de buttes enneigées, et renforçant ainsi l'impression d'un espace privé de vie.

²⁵⁴ Introduction de *Ne m'oublie pas* (1992).



Ne m'oubliez pas (1992), (Fig. 25) : © pallages.com

Animés d'une certaine vitalité (1992), ils tremblent comme si une source d'énergie interne les mettait en mouvement. Dans un des épisodes, leur déplacement accompagne leur transformation en des êtres noirs rappelant des escargots, des vers, des larves ou encore des croissants, qui se joignent à un immense « gonflable », appelé ainsi par Philippe Genty. Toute cette construction évoque ainsi une sorte de tortue remuant les pattes. Au-delà de la suite de métaphores animalières, qui est accompagnée d'un enregistrement de rugissements sourds, l'image porte également d'autres significations, axées sur les voyages de l'héroïne dans un trou de sa mémoire. La petite marionnette de l'adulte grimpe sur des boules vacillantes qui se dirigent vers un être composé d'un masque à la bouche ouverte et d'un corps du même matériau que les boules. La disproportion des dimensions, qui mettent en regard la grandeur des décors – tantôt collines, tantôt amas de lave – au regard des personnages minuscules, concrétise des métaphores qu'il est aisé d'interpréter. Ces structures gonflables recèlent d'autres fonctions contradictoires du fait d'une particularité : recouverts de tissu résille, ils peuvent renfermer des mannequins et des comédiens entre deux couches de matériaux. Ainsi, ils représentent un lieu de l'inanimé, de l'oubli, une « consigne », où les personnages demeurent, immuables, dans un temps aboli. Les personnages humains et leurs doubles, serrés contre les boules, engourdis dans des attitudes peu naturelles, semblent étouffés par ce tissu

résille collant à leur corps. Ces boules deviennent un espace de mort, un cimetière dans lequel les ramasseurs de souvenirs fouillent, à la recherche de cadavres.

Lors d'une séquence, on peut voir trois rangs de boules éclairées de manière différente (en noir, violet, marron, jaune et orange). Ici, les décors deviennent une sorte de coquille, de cocon, un lieu donnant la vie, d'où sortent ou renaissent des personnages. Ils quittent leur refuge, comme des larves sortant de leur cocon. Vers la fin du spectacle, la présence des comédiens entre une boule et du tissu résille apporte encore une nouvelle couche de sens. Un homme et une femme sont enfermés dans cet espace étroit, où la résille suffocante entrave leurs mouvements, restreignant leur liberté. Pendant qu'ils essaient de s'échapper par l'avant, la résille se tend, baignée de lumière, et apparaît comme une toile d'araignée solide mettant en valeur la souffrance insupportable de la réclusion. L'action passe de l'alternance de pertes et de retrouvailles à l'union définitive des personnages. La passion transmise par la fougue de leurs étreintes et par le jeu de leur corps à travers le tissu semi-transparent renforce l'impression d'agonie dans laquelle ils sont entrés. Une partie de cette scène fait référence au tableau *Les Amants* de René Magritte ce qui ouvre le champ à de nouvelles significations, comme l'absence de connaissance parfaite de l'autre, le conflit, le malentendu, etc. Par ailleurs, de ces décors – construction complexe agencée à partir de matériaux simples – émanent des métaphores très différentes en fonction de la position des comédiens dans la scénographie globale.



Ne m'oubliez pas (2012), (Fig. 26) : © Pascal François

C'est leur rôle de mise en image des paysages intérieurs qui fait que les matériaux, utilisés comme décors, n'expriment pas seulement des espaces inertes qui seraient dissociés de l'action scénique. Le motif récurrent dans l'utilisation de ces matériaux-décors réside dans

la création de l'illusion d'apparition et de disparition des personnages. Nous l'avons déjà constaté dans les exemples de séquences avec du papier kraft, de la cellophane ou du tissu, où les matériaux deviennent des éléments intermédiaires ou même des partenaires de jeu. Pour ce qui concerne les décors, on peut voir que ce rôle est pris en charge partiellement par les structures gonflables de *Ne m'oublie pas*, mais leur utilisation dans ce sens précisément se manifeste surtout dans d'autres pièces comme *Dérives*, *La fin des terres*, *Boliloc*, *Passagers clandestins*, *Voyageur(s) immobile(s)* et *Ligne de fuite*. Outre les références aux processus du psychisme (les images de l'inconscient surgissent et s'évadent de manière chaotique, sans que l'on puisse distinguer leur origine), cette opposition binaire entre l'apparition et la disparition est un axe de recherche important dans l'écriture de la compagnie :

Je cherche à retrouver la structure du rêve [...]. Dans mes rêves, rien ne *rentre* jamais par les côtés, comme sur une scène de théâtre, les choses, les êtres sont là ; se métamorphosent, s'évaporent, réapparaissent. J'applique cette règle au spectacle en excluant entrées et sorties latérales : personnages et matériaux surgissent du plateau, s'effacent, disparaissent, nourris et dévorés par l'image qui se développe sur scène. [...] Les entrées par les coulisses me ramèneraient à la perception d'un hors scène, alors que je cherche à garder ce climat de voyage imaginaire²⁵⁵.

C'est l'esthétique du rêve qui prédétermine donc la façon de produire les images. Plusieurs procédés sont employés pour faire surgir les personnages, entre autres ces matériaux-décors dont nous parlions. Dans certains cas, ces décors combinent deux fonctions : celle de paysages intérieurs, purement décorative, et celle de moteur pour les apparitions-disparitions.

Dans *Dérives*, les matériaux sont employés pour refléter des processus du psychisme eux-mêmes étroitement liés aux images résultant de cette seconde fonction. La soie rose, que des poissons tirent du ventre de l'ogresse pour couvrir le plateau, dissimule les personnages et efface l'image. Cette scénographie mouvante fait alterner des épisodes, comme si l'oubli, ou un mécanisme de défense, refoulait quelque chose qui avait été sur le point d'être soigné. Dans la scène suivante, après une tempête sonore, surgit un faux plancher de lycra, avec de petites ouvertures, représentant vaguement un étang marécageux ou bien la surface pleine de cratères d'une planète inhabitée. Ce sont les sons, typiques des marais (coassements de grenouilles, gargouillements, etc.), qui accompagnent l'action et qui finissent de nous convaincre de la justesse de la première supposition. À travers les trous dans le lycra sortent des mains et des jambes : personnages démembrés. Cette scène illustre ainsi un terme de

²⁵⁵ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 143.

Lacan : le morcellement du corps durant la petite enfance, que le protagoniste Samuel a apparemment subi, et dont il ressent toujours l'influence délétère.

Dérives, comme d'ailleurs *La fin des terres*, se démarque par la large utilisation du film plastique transparent pour dessiner ces espaces et pour faire des apparitions-disparitions des interprètes. Dans le premier des deux spectacles, des espaces inconstants se matérialisent grâce à une immense étendue de film, flottant sur toute l'ouverture de la scène, elle-même illuminée depuis le fond par plusieurs projecteurs de couleurs variées. Cette étendue de film est maintenue par une ossature et mise en mouvement par les acteurs. Les personnages se glissent entre les plis de la matière ondoyant dans l'air, disparaissent et ressortent. Sur la partie du plastique miroitant de rouge, d'orange et de jaune, qui se situe en fond de scène, nous pouvons voir qu'il se passe quelque chose : une mer en plastique envahit le plateau, installant alors une ambiance complètement artificielle.



Dérives, (Fig. 27) : © Florian Tiedje

La fin des terres se caractérise par des volumes d'espace créés par des murs de cellophane gonflée ou par des bulles, émergeant lors de certaines scènes, qui emplissent le fond de scène. La signification des bulles a été traitée plus haut, lorsque nous avons abordé le cloisonnement des personnages. Sans interaction directe avec les comédiens, elles ne servent que de décors, évoquant ici des nuages, auxquels s'ajoute une mer de cellophane, qui pourrait aussi bien être la surface d'un cumulus, et sur laquelle des personnages marchent, se perdent ou se noient. A-propos de ce spectacle, Éric de Sarria parle des différentes utilisations des

matériaux: « Le plastique y est utilisé comme étendue, mais il est aussi utilisé comme bulle. Donc, c'est la forme du matériau. La bulle dans le sens de ce qu'elle enferme le personnage. Alors que le paysage, le plastique étendu c'est plutôt un paysage intérieur²⁵⁶. »



La fin des terres, (Fig. 28) : © Pascal François

La mer en plastique est un motif que l'on retrouve souvent : elle surgit sous divers aspects dans les spectacles que nous avons mentionnés ci-dessus. Lorsque son éclairage change, la mer se transforme parfois en dunes, ou encore en terrain vallonné. Dans *Voyageur(s) immobile(s)*, apparaît une mer de cellophane en lambeaux sur laquelle sont ballottés les personnages, eux-mêmes entourés d'arcs en fleurs. Dans le livre *Paysages intérieurs*, cette image est intitulée *Le Paradis artificiel*. Philippe Genty commente cette formule en expliquant l'application qui est faite des matières dans ce spectacle. Le papier kraft et le film plastique, utilisés dans *Voyageur(s) immobile(s)*, sont évidemment très connotés, et cette connotation pose les fondations du spectacle pour ce qui concerne à la fois les décors et les partenaires de jeu. Le choix de ces matériaux en tant que motif répétitif du spectacle a, en effet, été déterminé par une réflexion du metteur en scène sur le monde contemporain :

Avec l'ère de l'industrie, nos sociétés ont commencé à tout emballer : nourriture, objets, lunettes, chaussures, vêtements, appareils ménagers, outils. La nature n'est pas épargnée, les rouleaux de foin, potagers, champs voient surgir les matières plastiques, la liste est sans fin. Chaque année se tient un immense salon de l'emballage aux portes de Paris, nous y découvrons toutes sortes de matériaux²⁵⁷.

²⁵⁶ STOYANOVA, Milena, *op.cit.*, p. 4.

²⁵⁷ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 161.

La prédominance des matières d'emballage, qui polluent la Terre depuis quelques siècles, a donc inspiré à la compagnie le contexte d'une représentation en miniature de la vie de l'humanité. Les dunes en kraft, métaphore à la fois d'un désert et de notre planète polluée, alternent avec une mer noire de matériaux, ressemblant à des sacs poubelle, sur laquelle navigue une boîte en carton avec un groupe de personnages. Cette dernière nous renvoie à une séquence du film *Le Casanova de Fellini*²⁵⁸, où la mer, de nuit, clapote derrière le protagoniste traversant un pont. Nous pouvons supposer que cette association fonctionne de manière assez autonome pour que Genty n'ait pas eu à citer le film. Ainsi, la mer artificielle fait écho à la figure de Casanova et à son époque, en reprenant une artificialité poussée à l'extrême, à l'instar de Fellini lui-même. Il est donc possible de faire un parallèle entre le film de Fellini et le spectacle de Genty, où les paysages artificiels représentent le monde perdant son authenticité et son naturel. En lien avec cette idée, on retrouve l'image du *paradis artificiel* qui remet en question, semble-t-il, la situation actuelle du monde, la succession des objectifs que l'Homme a visés depuis l'aube de son développement et qu'il aurait aujourd'hui atteints. Ici, des personnages s'effondrent, puis sont enveloppés dans des sacs plastiques par d'autres personnages, qui les laissent couler à pic. L'enchaînement des actions reflète tous les aspects du caractère artificiel de notre époque. Le propos est d'ailleurs toujours actuel dans la nouvelle version du spectacle bien que, dans la version originale, qui aborde la question d'un personnage s'affrontant lui-même, cet épisode semblait davantage souligner le manque de conscience du personnage de ses propres idéaux. À la fin du spectacle, les personnages s'emmitouflent dans des feuilles de kraft, en formant des boules, et se roulent vers le côté jardin. Le tableau final, avec des morceaux de kraft éparpillés sur le plateau, représente un lieu dévasté, abandonné aux ordures. Même si la métaphore est directe et se lit facilement, comme d'ailleurs beaucoup d'autres métaphores de *Voyageur(s) immobile(s)*, elle apporte au spectacle une ampleur différente. La dimension dystopique de l'œuvre permet à la fois de faire émerger les images d'un monde intérieur et d'ouvrir le message du spectacle à des significations plus universelles. Dans ce spectacle, les matériaux utilisés comme décors jouent donc un rôle des plus importants, en se posant d'emblée comme un signe caractéristique du monde contemporain.

²⁵⁸ *Le Casanova de Fellini*, film réalisé par Federico Fellini, sorti en 1976. Ce film a été inspiré par *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même*.



Voyageurs immobiles, (Fig. 29) : © Pascal François

Un travail particulier sur les paysages intérieurs, notamment en ce qui concerne la mémoire, a failli être mené pour la création de *Ligne de fuite*. Influencé par une exposition de Christian Boltanski²⁵⁹ sur la mémoire associée aux vêtements, Genty a eu l'intention de reprendre le principe dans son œuvre. Le metteur en scène était attiré par « ces centaines d'enveloppes vides [qui] gardent le souvenir de corps qui les ont habités²⁶⁰. » Cette vision métaphorique aurait pu faire écho à l'image du papier kraft gardant la silhouette d'un des interprètes dans *Voyageur immobile*, mais après plusieurs improvisations avec des vêtements pour sa nouvelle création, Genty s'est aperçu de l'impossibilité d'appivoiser ce matériau :

Je n'arrive pas à traduire cette impression de mémoire, le surgissement du passé à travers cette accumulation. Je reste persuadé que je n'ai pas su écouter suffisamment ce matériau alors que je sens qu'il recèle une source de jeux, de conflits, de situations à explorer. Je ne pense pas qu'il existe de mauvais matériaux, mais plutôt que l'on échoue parfois dans notre tentative de les écouter²⁶¹.

Philippe Genty abandonne donc cette idée pour explorer la verticalité de l'espace grâce à des passerelles traversant la scène. La technique du théâtre noir lui offre la possibilité de n'éclairer que ce dont il a besoin, instaurant ainsi l'illusion que l'action scénique se déroule

²⁵⁹ Christian Boltanski (né en 1944), plasticien français connu pour ses expositions et ses installations. Il utilise, dans ses créations, des photographies, du carton ondulé, de la pâte à modeler ou des objets trouvés, afin de travailler sur le souvenir, qu'il s'agisse du souvenir d'enfance ou des souvenirs défunts, de l'histoire personnelle à la grande histoire. [En ligne]. www.akadem.org/medias/documents/1_Bio-Boltanski.pdf.

²⁶⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 196.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 201.

sur les différents niveaux séparés par l'obscurité. Genty réussit ainsi à reconstituer l'abîme dans lequel se précipitent les personnages tombant dans « un trou de mémoire ».

Les fameux paysages en matériaux sont toutefois présents, matérialisant les concepts déjà exposés plus haut. Une mer de couleur bleue foncée apparaît, sur les vagues de laquelle un personnage féminin est ballotté. Ce dernier subit une succession de transformations pour aboutir à un être mi-femme mi-marionnette, ayant subi un changement d'échelle. Apparaît ensuite une image poétique et onirique : au-dessus de la crête des vagues d'une mer déchaînée voguent des parapluies gris ouverts, le tableau évoquant la photographie *Parapluies* de Guy Bourdin²⁶².

D'autres paysages de plastique, tantôt de vastes espaces océaniques, tantôt des étendues vallonnées, apparaissent dans *Boliloc*. La couleur de ces dernières varie du rouge foncé à un mélange de bleu, de vert et de rose. Leur fonction reste pour autant la même : des personnages, des éléments refoulés, disparaissent et resurgissent dans les rides du plastique, reflétant parfaitement la structure d'un voyage dans le psychisme. Dans *Passagers clandestins*, Genty crée une étendue pouvant rappeler la mer en utilisant une immense toile. Grâce à l'éclairage, la toile change de couleurs et représente ainsi des paysages variés :

Dans *Stowaways* [Passagers clandestins] une toile de spi vallonnée, recouverte de tissu résille, à la fois océan, désert, stratocumulus, fait ressurgir des mémoires refoulées, des histoires cachées, le corps du père. Ces paysages en constante mutation ouvrent une voie à la multiplicité des interprétations. Au théâtre, rien ne me semble plus castrateur d'imaginaire qu'un décor réaliste.²⁶³

Ainsi, ce tissu peut englober et faire surgir une multiplicité de choses. Le protagoniste, Ernest, se confronte aux problèmes qu'il n'a pas résolus dans différents domaines (le rapport à son père, sa mère, les relations avec les femmes). Des personnages lui échappent, bloquant alors une évolution pourtant désirée sur ces questions. Tout comme dans *Dérives*, le héros quitte la scène sans être libéré de ses obsessions. Il s'engouffre dans un espace aux dimensions autres, sortant peut-être de son inconscient, après avoir terminé son voyage à l'intérieur de lui-même. Enfoncés dans le sol couvert de toile bleue jusqu'à la poitrine, Ernest et une femme sont emportés dans une sorte de tourbillon d'eau, réalisé avec de la toile de spi qui tourne et fuit dans un trou au milieu du plateau. L'éclairage rouge du cyclorama, au fond

²⁶² Publié dans *Vogue*, janvier 1977.

²⁶³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 167-170.

de la scène, se marie avec le bleu profond du tissu, l'ensemble créant une image d'apocalypse d'une beauté surprenante, où l'on devine l'univers qui se contracte.

Après avoir ainsi effectué l'examen de la présence des matériaux et des matières dans les créations de la Compagnie Philippe Genty, étudié l'évolution de leur utilisation comme de leurs fonctions, et analysé les images de l'inconscient qu'ils expriment, nous pouvons conclure que ces éléments scéniques – lorsqu'ils entrent en interaction avec d'autres éléments ou avec des interprètes – sont générateurs d'images extrêmement métaphoriques, qui traduisent de multiples manières les conflits, les refoulements et les complexes humains. Par leur capacité à créer des personnages ainsi que les espaces dans lesquels ils évoluent, les matériaux et les matières s'avèrent également riches en possibilités d'expression scénique, rendant inutile le recours à la parole dans les spectacles, parole généralement destinée à faciliter la compréhension et la perception. Pour finir sur ce thème, nous citerons Jurkowski qui résume laconiquement le rapport de Philippe Genty aux matériaux : « La matière est donc un « texte du possible et de la limite », qui recèle de nouvelles possibilités. [...] Genty pense gagner ainsi sa liberté puisque l'objet et la matière sont plus aptes que le mot à transmettre des symboles susceptibles de toutes les interprétations possibles²⁶⁴. »

²⁶⁴ JURKOWSKI, Henryk, *op.cit*, p. 188.

Chapitre III

Des objets comme élément du langage de l'inconscient

« L'objet a cessé d'être un accessoire de la scène,
il est devenu le concurrent de l'acteur²⁶⁵. »

Tadeusz Kantor

Ce chapitre porte sur les caractéristiques, les fonctions et le sens des objets scéniques de la Compagnie Philippe Genty. Il nous paraît dans un premier temps nécessaire de préciser la définition de l'objet théâtral, afin qu'il n'y ait pas de confusion avec l'accessoire scénique. Patrice Pavis la formule ainsi : « Par objet, on entend tout ce qui peut être manipulé par l'acteur. Ce terme tend à remplacer celui d'accessoire, trop lié à l'idée d'un outil secondaire appartenant au personnage²⁶⁶. » Or, si l'objet devient un élément autonome dans l'écriture scénique, cela signifie qu'il peut participer à la construction des références sémantiques de la représentation, sur un pied d'égalité avec les autres éléments du spectacle : « L'objet, non seulement n'est pas accessoire, mais il se place au centre et au cœur de la représentation, en suggérant qu'il sous-tend le décor, l'acteur, et toute valeur plastique de spectacle²⁶⁷. »

Après une première analyse, il apparaît que les objets que la Compagnie Philippe Genty utilise sont susceptibles non seulement d'accompagner le comédien et le décor, mais également de véhiculer des significations qui n'ont rien à voir avec leur nature et d'intervenir l'axe sémantique même du spectacle. D'autre part, il semble aussi que l'objet puisse demeurer objet sans devenir décor, et ce, même en cas d'absence de manipulation. De même, l'œuvre de la compagnie ne peut résolument pas être considérée comme du théâtre d'objets, bien qu'ils possèdent quelques traits communs.

Toujours au service de l'instauration d'un « régime » de l'inconscient et du rêve sur scène, l'objet comme agent expressif remplit de multiples fonctions dans l'arsenal scénique de Philippe Genty, et est le générateur de nombreuses métaphores. La présence de l'objet dans

²⁶⁵ KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990, p. 18.

²⁶⁶ PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012, p. 196.

²⁶⁷ *Ibid.*

le théâtre de Philippe Genty est la résultante par plusieurs faits. La compagnie s'est trouvée confrontée, au cours du temps, aux résultats du développement de plusieurs mouvements marquants de l'histoire du théâtre, qu'elle a su s'approprier pour engendrer cet art si particulier dans l'utilisation des objets. Rien n'apparaît pourtant, de prime abord, comme l'héritage direct ou d'une autre. Il nous paraît cependant important d'approfondir la relation entre l'œuvre de la compagnie et ces traditions, en particulier celle du théâtre d'objets, pour dégager la valeur que la compagnie attribue à l'objet et comment il s'emboîte dans son système d'éléments scéniques. Ce panorama constituera le premier point de ce chapitre. Dans un deuxième point, nous étudierons la place et la fonction des objets inertes, c'est-à-dire non manipulés, et leur contribution à la métaphorisation des images de l'inconscient. Finalement, nous analyserons les images et les métaphores créées par la manipulation de différentes familles d'objets, ainsi que la nature de leur rencontre et l'enchaînement des transformations servant l'objectif de construction d'une dramaturgie visuelle.

L'expression de Tadeusz Kantor, citée en exergue de ce chapitre, n'est pas fortuite. L'emploi des objets en tant qu'outils pour la création des images scéniques du théâtre de Philippe Genty est étroitement lié à l'innovation de Kantor dans ce domaine. Après avoir étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, Kantor chercha à fonder sur scène une filiation entre le théâtre et les arts plastiques en réformant, entre autres, la position de l'objet dans l'écriture théâtrale²⁶⁸. Le metteur en scène polonais a fait évoluer le rapport de l'acteur à l'objet scénique comme ses fonctions dans la représentation, faisant sortir ce dernier de son utilisation purement accessoire, en faisant ainsi un partenaire de l'acteur. L'objet acquiert par là une richesse de fonctions et se débarrasse d'une « servilité » théâtrale séculaire. Il abandonne sa condition statique de simple élément de décor et, dès lors, comme le dit Jean-Luc Mattéoli : « L'objet, au contraire de l'accessoire dont le faisceau des significations et des réactions physiques est a priori maîtrisé, peut continuer à jouer²⁶⁹. » À la suite de ce qui semble une révolution théâtrale, Kantor change d'approche et crée une catégorie pour ces éléments scéniques évoluant à égalité avec le comédien. Ces éléments sont alors relégués au statut de « ready-mades », en référence aux « ready-mades » de Marcel Duchamp, dont on connaît le premier essai de 1913 : *Roue de bicyclette*²⁷⁰. Les recherches des dadaïstes et des surréalistes sur les qualités intrinsèques de l'objet sur le plateau ont, par la suite, abouti à des

²⁶⁸ MATTÉOLI, Jean-Luc, « L'objet dans le théâtre contemporain », *Images re-vues*, 4, 2007, p. 1, [En ligne]. <http://imagesrevues.revues.org/125>.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁷⁰ SARACZYŃSKA, Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'oeuvre d'art », *Agôn, Revue des arts de la scène*, [En ligne]. http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2060/article_maja.pdf.

expériences théâtrales d'avant-garde, où les personnages joués par des comédiens portaient « des noms d'objets ou de parties du corps humain²⁷¹. » Jurkowski donne l'exemple suivant :

Ainsi Tristan Tzara introduit dans *Le Coeur à gaz*, créé à Paris en 1921, des personnages comme Madame Bouche, Monsieur Cou, Madame Oreille et Monsieur Sourcil. André Breton et Philippe Soupault, dans un sketch de 1920 intitulé *Vous m'oubliez*, mirent en scène Parapluie, Robe de Chambre et Machine à coudre. [...] Cette entorse au réalisme et à la logique permettait d'élargir le champ de l'imagination et de réfléchir à de nouveaux moyens d'expression²⁷².

Ces premiers pas de l'évolution de l'emploi de l'objet sur scène datent d'avant que Tadeusz Kantor ne débute la pratique théâtrale. Ce dernier les a repris, en quelque sorte pour suivre, sans doute, la vague de l'avant-garde de la pensée artistique. Au début de ses expérimentations au sein de son Théâtre Indépendant (1942)²⁷³, le metteur en scène commence donc à explorer la nature des objets arrachés au réel, les objets « pauvres », récupérés parmi les déchets et privés de leur fonctionnalité, mais qui conservent, bien qu'inertes, la trace de leur vie et une certaine mémoire. En Pologne et en France, durant la même décennie et dans les années cinquante, Henrick Ryl, Georges Lafaye et Yves Joly exploitent des potentialités artistiques, poétiques et théâtrales de l'objet, comparables. Joly les expose dans ses fameux spectacles *Jeux de cartes*, *Ombrelles et parapluies* et *Les mains seules*²⁷⁴, tandis que Harry Kramer expérimente alors l'objet dans son *Théâtre mécanique*²⁷⁵.

Cette idée novatrice de repenser l'objet scénique fut reprise par de nombreuses compagnies théâtrales au cours des décennies suivantes et donna lieu au foisonnement du théâtre d'objets. Cette profusion résulte de plusieurs phénomènes. Le premier d'entre eux est l'invasion des objets durant la période de forte croissance économique qu'a connue l'Europe après la Seconde Guerre mondiale. Nous citons à ce propos le témoignage de Christian Carrignon et Katy Deville, fondateurs du théâtre d'objets et inventeurs du terme même de "théâtre d'objets" en 1980 :

1980, c'est la fin des Trente Glorieuses et le début du théâtre d'objets : ce n'est pas un hasard. L'envahissement des objets trouve un exutoire au théâtre. Un objet bon à faire du théâtre, se tient dans

²⁷¹ JURKOWSKI, *op.cit.*, p. 182.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre indépendant 1942-1944 », *Le Théâtre de la mort*, l'Âge de l'homme, 2004, p. 32.

²⁷⁴ ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, l'Âge d'Homme, Lausanne, 2005, p. 393.

²⁷⁵ METKEN, Günter, « Entre la marionnette et la machine. Le théâtre mécanique de Harry Kramer », *PUCK*, n°2, *Les plasticiens et les marionnettistes*, Institut International de la Marionnette, 1989, p. 54-56.

la main, manufacturé à des milliers d'exemplaires, souvent made in China, pas cher, des fois abîmé. On le reconnaît parce qu'on l'a tous eu chez nous. Il porte ses fêlures, il porte un peu de mémoire. Il parle des petites gens²⁷⁶.

Du point de vue historique et sociologique, le second stimulateur de la prolifération du théâtre d'objets fut le dynamisme de la période, qualifiée par l'historien Antoine Prost de « basculement mémoriel des années 1970²⁷⁷ », qui prend place dans « une société saisie par la croissance et brusquement coupée de ses racines ». Ainsi, les objets pauvres utilisés au théâtre serviraient une tentative de retenir la réalité qui nous échappe, un passé qui se serait évanoui sans laisser de trace, et seraient, au bout du compte, une réaction immédiate à des mutations de la mentalité. Cette pratique théâtrale s'est répandue dans tout l'espace européen, où l'on a soudain vu surgir de nouvelles compagnies, avec en première ligne le Théâtre de Cuisine, le Théâtre Manarf de Jacques Templeraud et le Vélo Théâtre de Charlot Lemoine et Tania Castaing en France²⁷⁸ et Teatro delle Briciole, Alessandro Libertini, Assondelli e Stecchettoni, Hugo e Ines en Italie²⁷⁹.

1. Rapprochement de la compagnie avec le théâtre d'objets

Philippe Genty et Mary Underwood étaient très proches des fondateurs du Théâtre de Cuisine. Ils ont donc été en partie happés par ce mouvement. Philippe Genty, dans l'intention de se lancer dans l'exploration de ce nouveau type de théâtre, invita Christian Carrignon et Katy Deville, du Théâtre de Cuisine, à collaborer avec lui, en amont du projet *Dérives*, afin de produire un spectacle qui mélangerait le style « onirique » de Genty et Underwood au théâtre d'objets. Il refusa cependant les propositions que lui firent Carrignon et Deville, en raison de l'incompatibilité avec l'écriture qu'il envisageait pour le spectacle. L'idée de fusionner ces deux types de théâtre fut, par la suite, abandonnée²⁸⁰. Le seul passage du spectacle dont l'esthétique se rapprocherait du théâtre d'objets est la scène où l'ogresse (une comédienne portant un costume représentant une carcasse) arrive sur une île minuscule, habitée par des

²⁷⁶ *Présentation, Théâtre de Cuisine*, [En ligne]. <http://www.theatredecuisine.com/la-compagnie/presentation>.

²⁷⁷ PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, coll. Points, 1996, p. 298. L'expression « le basculement mémoriel des années 1970 » se trouve à la page 299.

²⁷⁸ DUVAL, Justine, *Le parti pris des choses*, [En ligne]. <http://lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php>

²⁷⁹ JURKOWSKI, *op.cit.*, p. 188.

²⁸⁰ Entretien avec Pascale Blaison, voir Annexe 2, p. 362.

petits bonshommes. Pascale Blaison retrace ainsi cet épisode : « L'ogresse mangeait les hommes, elle enlevait la tête, le chapeau et mangeait leur cervelle. Puis, elle faisait des brochettes avec des personnages masculins²⁸¹. » Ici, les objets sont mis au service de la métaphore du personnage de l'ogresse, selon la conception de Philippe Genty, qui propose là une nature féminine séductrice, enfermante et mangeant les hommes. L'intensité de la férocité, de la puissance et de la domination féminines, semble pourtant démesurée, l'homme refusant toute responsabilité propre et se laissant séduire sans vouloir, ou peut-être même pouvoir, résister. Mais c'est ainsi que l'image matérialise une croyance intime et inconsciente du protagoniste du déséquilibre du rapport homme-femme, qui pourrait constituer l'un des fondements de son conflit intérieur.

La seconde tentative de Philippe Genty pour créer un spectacle dans le pur style du théâtre d'objet a lieu à l'occasion d'un stage donné à Charleville-Mézières en 2009, à des étudiants marionnettistes²⁸². Les étudiants lui proposent d'explorer le théâtre d'objets en abordant le thème de l'emprisonnement et de l'immigration. Le metteur en scène, considérant le sujet « trop réaliste et trop général » et « se prêt[ant] mal aux métaphores »²⁸³, l'oriente vers un domaine qui lui est plus familier : le voyage. Mais Genty l'extraie alors de sa dimension intérieure, pour prendre pour support du scénario les points fondamentaux de l'Odyssée. Les premiers essais étant concluants, il décide de créer une petite forme autonome dont la durée se limite à soixante-dix minutes²⁸⁴. Genty nomme ce spectacle *La pelle du large*, le titre annonçant le caractère humoristique de la pièce, fondée sur la dérision et une certaine distanciation vis à vis du fameux mythe, ce dernier étant représenté par le périple d'objets sur une table :

Pour Ulysse, je propose un tire-bouchon classique à leviers, instrument anthropomorphe qui entre en relation dynamique avec d'autres objets. La première image sera une bouteille à la mer. Ulysse prend la bouteille et la débouche pour découvrir un message de Pénélope à l'intérieur. Pénélope sera représentée

²⁸¹ Entretien avec Pascale Blaison, voir Annexe 2, p. 357.

²⁸² Philippe GENTY, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 264.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *La pelle du large*, mise en scène par Philippe Genty et Mary Underwood créé à la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre en 2012, dans le cadre du festival *Effervescences*. Par la suite, des versions en langue anglaise (*Dustpan Odyssey*) et espagnole (*Llamada del mar*) ont été créées avec la participation d'anciens comédiens de la Compagnie, dont Simon T. Rann et Marjorie Currenti pour la version anglaise. Le metteur en scène justifie la création en trois langues de cette pièce par un besoin de « proposer ce spectacle dans tous les pays traversés depuis quarante ans ». (cf. *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 273.)

par un bloc moulé en forme d'une bouteille d'Orangina, et les prétendants, des bougies allumées qui vont vers elle pour déclarer leur flamme amoureuse, vite refroidie par son tempérament glacial²⁸⁵.

L'essence des personnages est exprimée de manière métaphorique ou métonymique, grâce aux caractéristiques des objets qui les incarnent. Ainsi, les compagnons de route d'Ulysse sont représentés par des bonbons au chocolat, que les comédiens mangent lors de la visite chez le Cyclope (meurtre), d'autres deviennent des glands ensorcelés par Circé (dans le mythe, ils se transforment en porcs). Le cyclope est représenté par un fût dont le bouchon percé symbolise Ulysse crevant « l'œil » du monstre. Un filet de vin coule de l'ouverture, métaphorisant du sang. Le bateau sur lequel navigue le héros est composé d'un petit balai, d'une pelle et d'un éventail en forme de voile. Les fiancés de Pénélope, « brûlant du feu » de l'impatience, se présentent sous forme de bougies allumées et « succombent » après avoir effleuré Pénélope qui reste, elle, impassible et froide, dans la perpétuelle attente de son mari. Cette image est rendue par une métaphore presque littérale, où l'héroïne est représentée par une figurine en glace qui ne contredit pas, bien au contraire, la fameuse expression idiomatique « brûler de désir » mais la prend à contrepied pour dégager l'ironie et le jeu qui accompagnent l'ensemble des images du spectacle. Voici comment le metteur en scène décrit lui-même quelques une des images humoristiques de sa création :

Sur l'île de Calypso qui est un bol transparent de mousse montée par une moulinette, notre Ulysse-Tire-Bouchon reste sept ans prisonnier des sortilèges. Il finit par en sauter et se transforme en savonnette. Délaissant Calypso, il part en porte-savon pour retrouver enfin Pénélope à Ithaque. La fin de cette odyssee ménagère va se jouer dans une baignoire transparente, Pénélope moulée en bouteille d'Orangina glacée va se fondre dans un bain paradisiaque très chaud avec son Ulysse retrouvé...²⁸⁶.

Les objets ainsi détournés de leurs fonctions habituelles, manipulés et chargés du discours projeté par les comédiens, deviennent porteurs de significations. S'instaure alors un système de codes qui permet la compréhension et l'interprétation de la pièce. L'imagination du spectateur apprivoisant les codes du jeu ne peut alors pas lutter contre l'association du tire-bouchon avec Ulysse ou de la tête de chou avec l'île de Circé. Une telle perception est rendue possible non seulement grâce à l'aspect anthropomorphe du tire-bouchon figurant Ulysse, ou par la clarté de la métaphore du chou représentant l'île de Circé, mais également du fait de la convention théâtrale elle-même, où c'est la relation spécifique de l'acteur à son personnage qui crée les conditions nécessaires à l'échange entre la scène et le public. Ainsi, la

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 266.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 273.

correspondance entre le personnage fictif et l'objet qui le représente procède de la même convention que celle de l'acteur avec le personnage qu'il incarne.



La pelle du large, (Fig.30). : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

Ce fonctionnement du rapport entre l'objet et l'être qui l'anime rappelle explicitement les jeux de l'enfance. Cette ressemblance n'est cependant pertinente que dans ses grandes lignes et un rapprochement complet est impossible compte-tenu de la nature très différente du jeu scénique et du jeu d'enfant. Le metteur en scène évoque cette différence sémantique dans son livre :

Il y a dans la comparaison entre le jeu d'enfant et le théâtre d'objets le même écart qu'entre le symbole du rêve dont la signification est propre au rêveur et l'image-métaphore dont le sens même diffus peut être partagé. Pour que le spectateur puisse participer à la construction imaginaire et en jouir, l'objet ne doit pas seulement être détourné de son usage habituel, il doit permettre des correspondances, des analogies, par sa forme, son mouvement, sa couleur ou l'idée de ce qu'il représente dans le récit ²⁸⁷.

Si le choix adéquat de l'objet facilite certes la création d'images riches en métaphores, celle-ci dépend également de la fonction de l'interprète et du manipulateur. Ce sont précisément la présence et le rapport particulier de l'interprète avec l'objet qu'il manipule à vue qui contribuent à conférer à ce dernier un rôle en décalage avec sa fonction réelle. Les comédiens ne servent pas uniquement à animer les objets afin de produire l'illusion. L'objet manipulé semble retrouver son existence autonome sans que la présence du manipulateur et la visibilité de la manipulation entrent en considération. Les interprètes du spectacle ne font pas qu'appliquer un accompagnement sonore propre au théâtre de marionnettes traditionnel, ils

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 292.

deviennent une extension des objets ou, à l'inverse, les objets deviennent une extension des comédiens eux-mêmes. Les comédiens sont ainsi investis de l'incarnation en personnage de l'objet qu'ils animent, leur visage et leur voix devenant « l'écran » sur lequel se reflètent, de manière accentuée, les mouvements, les mimiques et les émotions qui émanent des objets incapables, eux, de les exprimer, du fait de leur nature inerte.



La pelle du large, (Fig.31). : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

Ce concept, actualisé ici, de la fusion du corps des interprètes avec les objets qu'ils manipulent est évoqué par Kantor : « [...] l'acteur est soudé à l'objet. On ne peut imaginer ni l'objet sans l'homme, ni l'homme sans l'objet²⁸⁸. » Qu'il soit question ou non d'une égalité conceptuelle entre eux, ce qui nous semble important, dans *La pelle du large*, est l'accent mis sur la soumission et l'état de dépendance des comédiens vis-à-vis des objets. D'un côté, l'obéissance inerte des objets à un être vivant est évidemment incontestable, de l'autre, la convention théâtrale exige que l'illusion du bouleversement de l'ordre des choses de notre univers habituel soit installée par tous les moyens. Une réflexion de Kantor vient à nouveau appuyer nos observations : « Dans un théâtre où chaque élément est le partenaire de l'autre, il est naturel que l'objet soit le partenaire de l'acteur, voire un adversaire à affronter, et plus encore : "au moment où l'homme annexe l'objet, l'objet devient acteur" ²⁸⁹. »

²⁸⁸ SARACZYŃSKA, Maja, *op.cit.*, p. 6.

²⁸⁹ Préface de Denis Bablet, *Le Théâtre de la mort*, *op.cit.*, p. 24. La citation de Tadeusz Kantor se trouve dans « L'objet devient acteur, entretien avec Tadeusz Kantor », par Teresa Krzemien, *Le Théâtre en Pologne*, Varsovie, 4-5, 1973, p. 37.

Il est curieux que Philippe Genty ait choisi justement le théâtre d'objet, dans lequel l'identité d'un personnage est dédoublée car exprimée par deux dispositifs, l'acteur et l'objet. Ce choix concorde avec celui, volontaire, de présenter sur scène plusieurs des identités d'un personnage particulier en les matérialisant à la fois par des marionnettes et des êtres humains. Dans cette expérience théâtrale accidentelle et imprévue avant le stage à Charleville-Mézières, le metteur en scène reproduit, d'une certaine manière, le sujet même de son œuvre tout entière. Mais, le procédé métaphorique est ici mis en œuvre dans l'autre sens : l'identité d'un personnage est unique et indivisible bien que son corps imaginaire soit partagé entre une matière inerte et une chair vivante.

Ainsi, les multiples identités des personnages se déploient parmi les comédiens, qui se lancent seulement par intermittence dans un jeu distancié et émotionnel, du fait de l'aliénation des émotions du personnage que constitue la manipulation pour l'interprète, qui est censé les transmettre par le jeu. Un bel échange est alors créé, dont parle Philippe Genty : « Il [l'interprète du théâtre d'objets] se nourrit des objets qu'il anime, des espaces qu'il crée, il y plonge sans censurer ses émotions. Il investit l'objet de son énergie créatrice, et en retour celui-ci nourrit son imaginaire²⁹⁰. »

Nous allons maintenant évoquer quelques scènes où la fusion de deux corps en un même personnage est particulièrement mise en valeur. Lors de la scène de navigation devant l'île des sirènes, les comédiens s'introduisent dans les oreilles des feuilles de chou à la manière de boules Quies et grimacent tout en dégonflant des ballons de baudruche, avec un son spécifique qui a valeur de chant des sirènes. Le bateau passe ensuite devant Charybde et Scylla (un canard) nageant sur les vagues. L'objet en jeu est une bombe de crème chantilly. Une rencontre inédite s'opère inévitablement : les interprètes lancent des cris et des hurlements et une comédienne verse, avec acharnement, de la crème chantilly sur le bateau, sur elle-même et sur les autres personnages ainsi qu'en direction de la salle de spectacle. Cette scène est la métaphore loufoque d'une bataille avec ces créatures sur la mer, dont les vagues déferlantes inondent le bateau d'Ulysse. Ensuite, la même comédienne, incarnant Calypso, met de la mousse de savon blanche sur le visage d'autres interprètes qui l'accueillent avec adoration. Cette image métaphorique fait allusion, en employant une ressemblance superficielle, à la nymphe charmante à la robe transparente et argentée de *L'Odyssée*²⁹¹.

²⁹⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 291.

²⁹¹ HOMÈRE, *L'Odyssée*, chant V, 230-232.

L'interprétation des comédiens, fondée sur la dérision et la légèreté, transmet un plaisir pur du jeu, un bien-être de jouer et de se donner complètement par l'intermédiaire des objets.

Il semblerait pourtant que Philippe Genty n'a fait qu'effleurer, *stricto sensu*, l'esthétique du théâtre d'objets, n'ajoutant ce spectacle à la liste de ses voyages intérieurs théâtraux qu'en ce qu'il est une expérience sur la forme et sur l'expression scénique des sujets mythologiques. En l'occurrence, *La pelle du large* constitue la seule création de la compagnie relevant complètement de l'esthétique du théâtre d'objets.

Par une sorte de hasard, les premières expérimentations de Tadeusz Kantor avec les objets furent marquées par le spectacle *Le Retour d'Ulysse*²⁹². La coïncidence ne se limite pas uniquement aux intitulés des créations des deux metteurs en scène. Mais, ces spectacles diffèrent radicalement l'un de l'autre, aussi bien dans leurs contenus sémantiques que dans leur esthétique et dans leurs moyens d'expression scénique. Le metteur en scène polonais place sa pièce dans le décor d'une chambre démolie par les bombardements, où le plateau est couvert d'objets et d'emballages prêts à être jetés à la poubelle (par exemple, une chaise, une roue, ...) mais qui retrouvent une seconde vie grâce au théâtre. Ulysse, d'ailleurs, est alors incarné par un acteur et non par un objet : « J'ai fait d'Ulysse le Héros d'Homère, 'quelque chose' d'enveloppé, d'emballé avec de sales lambeaux misérables d'une capote militaire²⁹³. »

Par essence, l'objet de théâtre pour Philippe Genty est relié à un système d'éléments scéniques, au même titre que la matière et la marionnette. Observer la place des objets dans l'œuvre de la compagnie, nous permet de déceler l'existence d'un champ d'objets scéniques récurrents, qui se différencient par leurs formes, leurs principes de manipulation et leurs fonctions signifiantes. Un grand nombre de ces objets apparaît de manière récurrente dans les spectacles et nous pouvons ici en dresser une liste exhaustive : la valise, la boîte, la chaise, la maquette de maison et de ville, le parapluie, la lettre. Ces objets sont des objets signifiants pouvant à la fois faire partie du décor en raison de leur immobilité, mais également être des partenaires de jeu puisqu'ils peuvent être manipulés. Nous nous proposons de faire, tout d'abord, une analyse primaire des objets en nous fondant sur ces deux états, manipulé et non manipulé, afin d'en proposer une première classification.

²⁹² *Le retour d'Ulysse* : mise en scène de Tadeusz Kantor, Cracovie, 1944.

²⁹³ KANTOR, Tadeusz, « Métamorphoses », *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, Plume, 1991, p. 136.

2. Les objets non-manipulés

Le groupe des objets non-manipulés est constitué de maquettes minuscules de *la maison* et de *la ville*. Au premier regard, ces dernières semblent être fabriquées dans l'intention d'être intégrées au décor. Ce n'est cependant pas leur seul rôle dans le spectacle, même si elles occupent aussi cette fonction. Nous allons, tout d'abord, examiner le rôle, ainsi que les caractéristiques et la signification, de l'objet *la maison* sans perdre de vue les images qu'elle produit. Nous mènerons ensuite l'étude de *la ville* en nous fondant sur une grille d'analyse similaire.

La maison

Cet objet apparaît à maintes reprises dans les spectacles. Il prend la forme d'une petite maison de campagne ou d'un chalet. Nous pouvons, d'ores et déjà, indiquer que nous avons relevé deux types d'images où les maisons apparaissent : les images où la maison est associée au meurtre (les maisons brûlées) et les images où la maison remplit, de prime abord, une simple fonction décorative.

L'étude de la biographie du metteur en scène permet de rapidement comprendre l'événement de sa vie ayant inspiré le premier type d'image. Il s'agit de la venue des gendarmes dans sa maison, qui constitue le premier souvenir de sa vie. Ce souvenir est étroitement lié à l'annonce de la mort de son père bien que Philippe Genty n'ait pris conscience de cette association qu'un an plus tard. Ainsi, le thème de la maison brûlée surgit dans son œuvre de la même manière que cet autre souvenir d'enfance que nous avons déjà évoqué.

Lorsque nous parlons de fusion – fort présente chez Philippe Genty – nous voulons dire que, d'un point de vue psychanalytique, des événements biographiques et des images scéniques, tels que l'image de la maison et celle du père, se juxtaposent en raison de la simultanéité de leur apparition dans les premiers souvenirs. On pourrait trouver là l'explication, psychanalytique elle aussi, à la perpétuelle fuite de Genty qui semble éviter inconsciemment de s'installer quelque part véritablement, de peur de connaître à nouveau

cette perte. La maison, qui représente à la fois la référence au Père, à la douleur provoquée par sa mort et à la culpabilité transformée en complexe d'Œdipe, contient donc tout ces sentiments confondus. Par conséquent, la maison devient un lieu où l'on ne désire pas demeurer longtemps.

Les images métaphoriques qui nous ont orienté vers cette affirmation sont présentes dans les spectacles *Zigmund Follies* et *Passagers clandestins*. La fusion des concepts du Père et de la maison-foyer y est illustrée : le Père est tué et enfermé dans la maison qui est incendiée par « son fils ».

Un épisode de *Zigmund Follies* met en exergue cette association, lorsqu'il fait apparaître la porte d'une maison avec la pancarte « Père » derrière laquelle se trouve le visage du comédien. Nous avons déjà analysé cet épisode dans le premier chapitre, en fondant notre examen sur les concepts de Freud pour démontrer que cette image constituait une illustration de la naissance du complexe d'Œdipe. L'image s'explique ensuite dans le développement du spectacle : « la libido (le conteur se précipite auprès des seins gonflés) – le Père (qui observe et interdit) – le meurtre (le conteur met feu à la maison) – la culpabilité (la poursuite du conteur) ».



Zigmund Follies, (Fig.32). : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

Il nous semble intéressant de tenter une approche lacanienne pour analyser ce sujet qui est également un sujet freudien, d'autant plus que Philippe Genty utilise sporadiquement, sur scène, certains des concepts lacaniens (comme le stade du miroir ou le corps morcelé). Bien que le metteur en scène expose fidèlement l'hypothèse de Freud sur le complexe d'Œdipe, qui

diffère de la théorie de Lacan sur la question, il nous semble pertinent de l'examiner. Nous voyons, dans cette scène, la figure du Père incarner la loi qui limite la liberté d'action en menaçant d'une punition : il désapprouve, par l'intermédiaire de sa voix, l'intention de son fils. La relation entre les notions de loi et de Père amorce le développement des Noms-du-Père, qui permettent la naissance du Symbolique. Lacan dit, dans *Les formations de l'Inconscient* :

S'il est nécessaire qu'il [le mythe d'Œdipe] procure lui-même l'origine de la loi sous cette forme mythique, s'il y a quelque chose qui fait que la loi est fondée dans le père, il faut qu'il y ait le meurtre du père. Les deux choses sont étroitement liées - le père en tant qu'il promulgue la loi est le père mort, c'est-à-dire le symbole du père. Le père mort, c'est le Nom-du-Père, qui est là construit sur le contenu²⁹⁴.

Ainsi, la logique reste la même : dans les deux versions, freudienne et lacanienne, la culpabilité commence après le meurtre du père et est représentée ici par le biais d'une image métaphorique qui relève de l'une comme de l'autre. Le même procédé est appliqué dans la pièce *Passagers clandestins* : deux marionnettes (le père et le fils) s'enferment dans une maison. Le fils, en sortant, y met le feu, puis les "monstres intérieurs" commencent à torturer le protagoniste. Cette image scénique, reproduisant celle de *Zigmond Follies*, peut également être interprétée selon ces deux approches.

L'image de la maison brûlée réapparaît dans *Boliloc*, chargée de la représentation d'un autre complexe. Alice (l'héroïne) culpabilise d'avoir incendié la maison parentale. Lorsqu'elle se fait opérer, les médecins retirent de son corps la maquette d'une maison fumante, comme une incarnation tangible de la cause de sa culpabilité. Les médecins essayent sans succès de l'éteindre et finissent par appuyer sur un bouton trouvé sur un mur qui fait s'éteindre le feu. Cette métaphore peut être interprétée comme l'absence de nécessité de chercher très loin pour traiter les névroses. Il importe de trouver l'origine du problème pour faciliter sa résolution. La maison remplit précisément cette même fonction dans le cadre de l'analyse psychanalytique : la symbolisation d'un trouble psychologique.

La maquette de la maison sert également à exprimer un changement d'échelle. Le plateau est couvert d'une mer de plastique à la surface de laquelle est positionnée la maquette. Les marionnettes des personnages surgissent des profondeurs de la mer, laissant par la suite apparaître les interprètes en chair et en os. Les constituants de la culpabilité, incarnés par ces

²⁹⁴ LACAN, Jacques, *Les formations de l'inconscient*, p. 146.

personnages, guettent la marionnette d'Alice qui déambule à côté de la maison. Celle-ci fait donc ici partie du décor qui est chargé de la délicate mission de conditionner les circonstances de l'action. Il représente une zone du psychisme sous l'emprise de la culpabilité.



Boliloc, (Fig.33) : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

De prime abord, l'image de la maison dans *Ne m'oubliez pas* (1992) paraît, quant à elle, exemptée d'un rôle relevant du domaine des problèmes psychologiques. Elle apparaît effectivement dans le premier épisode du spectacle où les conflits et les confrontations ne sont qu'à peine évoqués. Cependant, le texte d'introduction permet de comprendre que l'image de la maison appartient toujours à la sphère de l'inconscient et figure ce qui aurait précédé le début du temps dramatique. Cette maison semble contenir, en soi, beaucoup plus d'informations qu'il ne pourrait paraître a priori. Nous allons analyser quelques fragments du texte pour éclaircir le rôle de l'image de la maison. Le conteur commence par s'interroger sur son passé évanoui :

Ces mémoires perdues m'ont toujours intrigué et culpabilisé.
Comme si elles me reprochaient de les avoir oubliées.
J'ai longtemps cherché un lieu où les retrouver.
Un cimetière...
Ou peut-être un bureau des mémoires égarées.
Là dans un casier, il doit y avoir sept années de mon enfance
Disparues sans laisser de traces²⁹⁵.

Le spectacle part d'un personnage anonyme qui s'apprête à partir à la recherche de ses mémoires. Ces premières lignes semblent être un questionnement personnel de Philippe

²⁹⁵ Introduction du spectacle *Ne m'oubliez pas*.

Genty, suggérant que le personnage serait l'alter-ego du metteur en scène. Il s'agit pourtant d'une hypothèse qui pourrait ici s'avérer erronée. Le conteur se retrouve en rase campagne, en plein hiver : « La neige, comme l'oubli, / a tout effacé, corps... angoisses... rires... convulsions... désirs... » Le conteur, par son récit, file la métaphore d'une neige qui transformerait l'espace en un lieu inconnu bien qu'identique. L'oubli estomperait les souvenirs comme s'ils n'avaient jamais existé, bien que ces derniers subsistent. Rappelons que cette métaphore se manifeste dès le début de la mise en scène par une toile mauve, rappelant la couleur de la neige au crépuscule, qui est agitée sous les hurlements d'une tempête de neige. L'action s'enclenche ensuite avec l'apparition d'un être qui réveillerait la mémoire :

Une silhouette noire en surgit.
À son chapeau haut de forme
Et au traîneau qu'il tire
Je reconnais l'un de ces ramasseurs de souvenirs
Qui sillonnent souvent mes rêves.

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre sur l'utilisation des marionnettes, la description de cet être correspond en tout point aux personnages des ramasseurs de souvenirs. Ainsi, après s'être heurté à une chose qui pourrait faire revivre le passé, le conteur s'engouffre dans un trou de mémoire qui le mène très exactement à l'endroit de la reconnaissance de son passé :

Soudain je sens le sol s'échapper sous moi.
Je tombe...Je n'en finis pas de tomber.
Je tombe dans l'un de ces trous de mémoire non balisés.
Avalé par une avalanche,
Je roule...je culbute...je rebondis...
Je m'éparpille...Au ralenti...En mille morceaux...
Lorsque tout s'immobilise,
J'aperçois devant moi une grande bâtisse.
Elle m'est inconnue et familière.

Ainsi, la première chose à laquelle se trouve confronté le conteur est une bâtisse. Le spectateur discerne sur scène quelques minuscules maisons de campagne positionnées sous la toile. La lumière s'allume dans une maison et un personnage (marionnette) en sort avec une lanterne. Il éclaire la voie tandis que le ramasseur de souvenirs passe devant celle-ci en tirant un traîneau.

Dans cette scène comme dans le reste du spectacle, la figure du conteur n'apparaît pas parmi les personnages de l'action mais se positionne à l'extérieur telle une personne physique.

Le texte évoque la rencontre entre le conteur et ce personnage à la lanterne : « Une femme au visage couvert d'un châle / m'ouvre la porte. / À l'intérieur rien n'a changé, tout m'est étranger. / Le temps s'est suspendu ». Nous avons déjà vu que cette femme est un singe représentant la mémoire universelle. Tout à coup, tout bascule dans le noir. Une nouvelle scène apparaît représentant l'intérieur de la maison d'où le personnage à la lanterne surgit, cette fois-ci incarné par un interprète²⁹⁶. Ici, la maquette de maison en tant qu'objet scénique sert donc à effectuer un changement d'échelle. Il s'agit d'un procédé souvent utilisé par le metteur en scène.

Il nous semble important de remarquer que l'action suivante se passe à l'intérieur des murs de la maison, qui sont pourtant invisibles au public. C'est là une représentation conventionnelle servant simplement à matérialiser le lieu de l'action, ce qui ne lui donne pas une réelle importance en elle-même, l'action de la plupart des pièces de théâtre se déroulant en intérieur. Pourtant, dans le cas du spectacle *Ne m'oublie pas*, cet agencement pourrait avoir une signification beaucoup moins accessoire. Il constitue peut-être, en effet, une des clés pour une compréhension approfondie de la conception du spectacle.

Pour étayer notre hypothèse, il nous faut établir une approche adéquate. Afin de sortir de l'analyse psychanalytique pure, qui limiterait la réflexion à l'étude d'une instance du psychisme, nous nous essayons ici à un examen de nature différente, à savoir une étude d'ordre phénoménologique. Cette dernière nous permet de changer d'axe d'interprétation des images scéniques pour faire avancer notre pensée, en traitant l'image scénique plus profondément pour ce qu'elle est, pure et dégagée de tout contexte personnel de ses créateurs. Il nous faut pour cela recourir à des ouvrages sur la phénoménologie de l'image, notamment ceux de Gaston Bachelard et de son disciple Gilbert Durand. Il nous apparaît donc ici nécessaire de retravailler l'image de plénitude de cette maison surgissant au milieu d'une plaine enneigée, du spectacle *Ne m'oublie pas*.

Inspiré par la théorie poétique des quatre éléments de Bachelard²⁹⁷, Durand rédige un article sur un élément qu'il reproche à Bachelard d'avoir omis : la neige²⁹⁸. A la suite d'une

²⁹⁶ Ce personnage est incarné par un comédien dans l'ancienne version, et par une comédienne dans la version 2012.

²⁹⁷ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938 ; *L'eau et les rêves : essais sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942 ; *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943 ; *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948 ; *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1948.

²⁹⁸ DURAND, Gilbert, « Psychanalyse de la neige », *Champs de l'imaginaire*, Ellug, 1997, p. 9-33.

étude des métaphores poétiques où l'image de la neige apparaît, le philosophe conclut qu'il semble approprié d'établir un symbole pour celle-ci, à l'instar des quatre éléments²⁹⁹. L'étoile devient ainsi le symbole de la neige, non seulement pour sa ressemblance avec le flocon de neige à la forme étoilée mais également pour une raison qu'il décrit ainsi : « la neige comme toute matière dialectique se place dans les instants transitoires, vers les au-delà et les en-deçà du monde terrestre³⁰⁰. » C'est précisément ce type d'espace qui est mis en scène au début de *Ne m'oublie pas*, un espace qui dépasse la réalité et constitue un univers à part. Sur le fond d'une étendue blanche immaculée, seuls quelques objets et personnages sont présents (le protagoniste, le ramasseur de souvenirs et son traîneau). Dans ce contexte singulier, leur présence est mise en relief comme si rien d'autre n'existait dans ce monde en bichromie, comme si l'apparition de ce monde était intentionnelle et servait à aider à retrouver les souvenirs perdus. Cette réflexion fait écho au développement de la pensée de Durand sur la poétique de la neige : « Monotonie indéfinie, blancheur grisâtre et sourde à force d'être immense, tel est peut-être le nirvana originaire que la neige propose à la méditation. Non seulement elle serait anti-terre mais encore "avant-terre", matière primordiale³⁰¹. » Ainsi, l'image du spectacle ne traduit-elle donc pas, en réalité, la représentation d'un champ de l'inconscient individuel ou collectif, où peuvent émerger mémoires, souvenirs estompés, refoulés, anéantis, constituant là une matière primordiale préexistante à la conscience ?

Le philosophe développe ensuite son analyse et affirme que : « [...] la neige est obstacle à notre activité comme à notre affectivité attiédie³⁰². » Lorsque la surface est couverte de neige, le personnage éprouve des difficultés à avoir accès à ses souvenirs. Ces derniers ne commencent à ressurgir qu'après la disparition de la neige (la toile libère le plateau scénique) et le transfert de l'action vers l'intérieur de la maison : autrement dit, la neige crée un obstacle qui empêche l'accès au précieux contenu de la maison.

Il nous semble important de rappeler que la neige est bien plus présente dans la nouvelle version du spectacle, en particulier par le décor du fond de scène, qui figure des congères. La manière dont il est éclairé est un parfait rappel de la variation des couleurs des congères dans une lumière naturelle. Genty et Underwood introduisent ici un nouvel objet, le

²⁹⁹ « De même que les images de la terre viennent se condenser dans un symbole végétal : rameau d'olivier, gerbe d'épis ou pampres de vigne, de même que l'air se condense dans l'aigle qui plane et l'eau dans le poisson, la chevelure ou la ligne serpentine, la neige a besoin d'un symbole qui fixe ses significations mouvantes », « Psychanalyse de la neige », *op.cit.*, p. 27.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰² *Ibid.*, p. 31.

ski, qui est comme soudé aux corps des comédiens. Les personnages chaussent donc parfois ces skis avec lesquels ils sillonnent le glacial espace fictif en dansant et en chantant. Entrant parfaitement dans l'esthétique des pays de neige, de froid et de sports d'hiver, le ski en représente ici le symbole. C'est pour son caractère ludique qu'il aurait été apporté lors de la création pour tester sa capacité d'expression. En nous fondant sur le modèle d'analyse de la poétique de la neige, où cette dernière constitue un obstacle, le ski devient alors un outil pour l'appriivoiser, ou encore un moyen de s'illusionner sur sa capacité à la dominer. Durand cite Jean-Paul Sartre dans son étude : « Le sens du ski...n'est pas seulement de me permettre des déplacements rapides... c'est aussi de me permettre de *posséder* ce champ de neige : le parcours est activité synthétique de liaison, d'organisation...³⁰³ » Ainsi, l'on peut interpréter la présence du ski en état actif (c'est-à-dire, porté par des personnages) comme une tentative de conquérir ce champ incontrôlable de l'inconscient et ce, afin de ne jamais perdre de souvenirs et de conserver une connexion avec la mémoire.

Après cet examen des particularités de l'environnement naturel dans lequel s'inscrit l'objet scénique qui nous intéresse, la maquette de maison, nous allons revenir plus longuement sur la phénoménologie de l'espace que nous évoquions précédemment. En l'occurrence, il est impossible de ne pas se référer à l'ouvrage de Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*³⁰⁴, où le philosophe examine certaines des images poétiques de l'espace dans la littérature, révélatrices des "jardins secrets" des personnages. D'après Bachelard, ces images ne pourraient pas être soumises à une analyse psychanalytique, leurs dimensions et leurs significations dépassant les cadres de la psychanalyse du fait d'un manque de causalité, comme il l'explique dans un passage de son ouvrage : « L'image poétique est un soudain relief du psychisme³⁰⁵ ». Elle possède sa propre existence et sa propre dynamique. Dans l'hypothèse où le hasard pourrait constituer une cause à l'apparition d'une image, le philosophe nie à la psychanalyse son pouvoir de donner une raison à tout :

Dire que l'image poétique échappe à la causalité est, sans doute, une déclaration qui a sa gravité. Mais les causes alléguées par le psychologue et le psychanalyste ne peuvent jamais bien expliquer le caractère vraiment inattendu de l'image nouvelle, non plus que l'adhésion qu'elle suscite dans une âme étrangère au processus de sa création³⁰⁶.

³⁰³ *Ibid.*, p. 32.

³⁰⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, 3^e édition, 1961.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.7. [En ligne]. <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>

³⁰⁶ *Ibid.*, p.8.

Bachelard affirme la nécessité d'un autre point de vue critique sur les images car, dit-il, la « psychologie classique ne traite guère de l'image poétique qui est souvent confondue avec la simple métaphore³⁰⁷. » L'expérience de l'analyse phénoménologique permettant de concevoir l'image dans son ensemble, Bachelard développe alors sa propre pensée sur les concepts de l'espace en commençant par l'étude de l'image de la maison. Avant d'entrer dans les détails qui étayeront sa pensée, il commence par définir le cadre du concept à analyser :

Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité, en essayant d'en intégrer toutes les valeurs particulières dans une valeur fondamentale³⁰⁸.

Le philosophe apporte ensuite quelques observations générales sur le concept, dans lesquelles il précise que l'image de la maison est indissociable de la vie de ses habitants, la fonction première de la maison étant d'abriter l'Homme : « Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de la maison³⁰⁹. » L'image complète de la maison doit être perçue par la conscience, l'intuition et l'inconscient de la personne et, par conséquent, elle doit également contenir les traces de la vie intérieure de l'individu, de ses rêveries et de ses songes. La maison devient ainsi le lieu qui révèle les preuves de l'existence physique, mentale et émotionnelle de l'Homme, depuis le début de sa vie : « La maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier souvenir. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme³¹⁰. » Comme la maison conserve des "empreintes" émotionnelles de toute sorte, elle touche au domaine onirique et inconscient. C'est également valable pour ce qui concerne les mémoires : « Et la rêverie s'approfondit au point d'un domaine immémorial, s'ouvre pour le rêveur du foyer au-delà de la plus ancienne mémoire. La maison [...], nous permettra d'évoquer [...] des lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir³¹¹. »

Loin de ces problématiques, le conteur vient, dans notre cas, retrouver ses mémoires dans la maison qu'il habitait jadis et qu'il avait oublié. Ses souvenirs lui reviennent au fur et à mesure, la maison lui semblant familière. À l'intérieur, il découvre des mariés. Il se retrouve alors plongé dans les profondeurs de sa mémoire :

Souvenirs de souvenirs la mémoire s'est répétée, a bafouillé, dérapé,

³⁰⁷ *Ibid.*, p.25.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.31.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.33.

³¹⁰ *Ibid.*, p.32.

³¹¹ *Ibid.*, p. 33.

Créant des duplicatas, des sosies. Parmi les mariés,
Une enfant...une adolescente...une adulte...
Trois mémoires d'une même femme,
Sorties d'un jeu de mémoire
Brassé par le temps.
Ces mémoires moribondes, à nouveau baignées de lumière,
Semblent se régénérer mais inégalement.

La question de la personnalité du locuteur émerge alors assez naturellement. Les allusions biographiques sur ces sept années de vie oubliées sont déroutantes. Le texte et la mise en scène du spectacle font ainsi apparaître le personnage de la "femme abstraite" dont les mémoires éparpillées prennent corps sur scène. Ici, la maison en tant que lieu où les souvenirs se déposent constitue donc un berceau pour l'Homme, berceau auquel il revient et dans lequel il plonge vers les profondeurs de sa mémoire afin d'y trouver davantage que les mémoires conscientes qu'il conserve et surveille.

Grâce à la présence du personnage de "la mémoire universelle", il est possible de donner un sens plus général à l'image de la maison, qui nous permet d'ouvrir le sens restreint induit par l'attention au cas d'un personnage particulier. L'image de la maison peut en effet également représenter la maison universelle, véritable contenant des innombrables ramasseurs de souvenirs liés à chaque être humain et lieu du surgissement inopiné du processus de réminiscence, qui entraîne ensuite la création d'une multitude d'espaces, d'univers de souvenirs apparaissant de manière impromptue et disparaissant sans laisser de traces. Cette interprétation rapproche, en quelque sorte, sans pour autant les fusionner, la notion de "mémoire universelle" du concept d'inconscient collectif", la maison symbolisant ici le psychisme de l'ensemble de l'humanité.

Faute de précision sur le sens exact du terme de "mémoire universelle" tel qu'il est conçu par Philippe Genty, il est difficile de le traiter à part égale avec le concept « d'inconscient collectif », qui nous paraît trop indéterminé, et ce bien que ces deux notions possèdent un certain nombre de similitude. Il apparaît, en fin de compte, que le concept d'inconscient collectif ne peut correspondre entièrement à la signification de la maison, car nous manquons d'images pour confirmer cette interprétation qui demeure à l'état d'hypothèse.

Par contre, dans le cadre d'une analyse phénoménologique, l'analogie entre la maison de *Ne m'oublie pas* et "la consigne", dépositaire des souvenirs, aussi bien personnels que ceux issus de la plus ancienne mémoire de l'humanité, demeure pertinente puisqu'on la retrouve

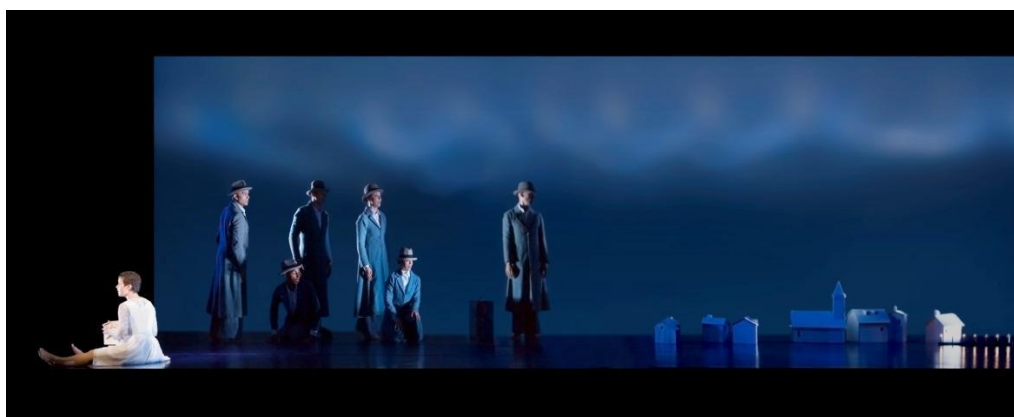
dans certaines images scéniques du spectacle. Les mémoires de l'enfant, de l'adolescente et de l'adulte qui nous sont présentées à la suite l'une de l'autre, sont en effet toutes liées par leur double appartenance : au personnage et à l'espace de la maison où elles apparaissent. L'action scénique est transposée à l'intérieur de la maison et y demeure, à partir de ce changement d'échelle qui intervient dès le début du spectacle, jusqu'à la fin de la pièce (dans la version de 2012), quand les marionnettes à tiges, les ramasseurs de souvenirs qui apparaissent en ombres chinoises, partent en tirant un traîneau sur une colline, portant le couple qui constitue leurs proies, avant de s'esquiver. On voit donc ainsi que, dans ce spectacle, la justification phénoménologique du lieu de l'action se trouve en corrélation directe avec la conception de la représentation des souvenirs. En reprenant le discours philosophique de Gaston Bachelard, on peut donc en déduire que la présence de la maison dans *Ne m'oublie pas* est parfaitement justifiée. La maison, en tant qu'objet, fait office de décor tout en transmettant une signification très importante pour le spectacle. Sa fonction acquière ici une dimension métaphysique.

Cette analyse nous incite à remettre en cause le rôle des maisons dans les spectacles *Zigmond Follies* et *Passagers clandestins*. Il est certain que l'action des deux spectacles prend place soit à l'intérieur du psychisme du personnage central, soit dans un univers imaginaire. La maison y apparaît alors tantôt comme une réminiscence, tantôt comme le symbole d'un trouble refoulé provenant d'un développement du complexe d'Œdipe, ou encore comme l'illustration exacte de ce trouble. Cependant, l'hypothèse formulée pour *Ne m'oublie pas* perd de sa pertinence lorsqu'on l'applique à des scènes où les maisons n'ont pas de lien direct avec d'autres éléments scéniques. La restriction des fonctions de la maison dans les spectacles évoqués ne nous permet pas de lui attribuer une importance comparable à celle de *Ne m'oublie pas*. Dans leur cas, la poétique de l'espace comme méthode d'analyse ne nous est d'aucune aide.

Le motif de la maison apparaît à nouveau dans l'œuvre de Genty sous la forme d'une métaphore filée, dans *La fin des terres*. La maison réunit ici l'intérieur et l'extérieur dans leur lien au passé, en faisant de l'épisode un regard intérieur sur une ancienne perception du monde extérieur par le personnage. Afin de mieux comprendre la scène, il nous faut brièvement présenter le déroulement de cet épisode et de celui qui le précède. L'héroïne, jusque-là enfermée dans un espace limité par des panneaux noirs dans le fond de scène, et entourée de bulles gonflables de cellophane, est remplacée dans le courant de ses métamorphoses par son double, vêtu d'une robe blanche d'enfant. Les panneaux noirs

s'écartent tandis que les bulles gonflables se retirent, dévoilant le plateau éclairé d'une lumière bleu pâle, sur lequel sont posées des maquettes de maison. Un rocher s'élève, côté jardin, couronné par la maquette d'une église tandis que plusieurs bâtisses se répartissent le long de ses pentes, à peine éclairées de petites diodes lumineuses. L'héroïne déplace les maquettes, tout en dansant sur un rythme saccadé, et les dépose au centre du plateau. Ce mouvement, aux confins des jeux d'enfants, intrigue le spectateur qui pourrait légitimement s'interroger sur la nature de cette image : constitue-t-elle la pure représentation d'un souvenir ou signifie-t-elle autre chose ?

Une fois les pentes du rocher libérées des bâtiments, celui-ci se fend, et ses parois se transforment en personnages humains, des comédiens qui se dispersent sur l'ensemble du plateau. L'épisode fonctionne sur trois niveaux rythmiques : la gestuelle et le mouvement, la danse et la manipulation des objets par des groupes d'interprètes. La confrontation aux objets ne relève pas d'une expression purement corporelle : lentement, certains personnages observent les maquettes et les posent à terre lorsque l'héroïne commence à composer un petit village sur le plateau. Ainsi, le personnage de Samuel prend une des maquettes que le personnage de Léa tente de lui reprendre, le tout en dansant.



La fin des terres, (Fig.34) : © Pascal François

Pour permettre un examen judicieux des significations de ce village, il est nécessaire de se pencher sur la relation entre ces objets et leur entourage. À cette fin, il nous faut évoquer le contexte du spectacle, à savoir : le voyage de Samuel à l'intérieur de Léa. Il nous semble que le groupe de personnages qui apparaît dans la scène pourrait être la métaphore d'éléments de l'inconscient de l'héroïne, Léa. En effet, comme le dit Philippe Genty : « Pour la première fois, le personnage central ne voyage pas à l'intérieur de lui-même, mais à travers quelqu'un

d'autre. Léa l'entraîne dans ses souvenirs d'enfance³¹². » Ces personnages accompagnent ici Samuel dans la plupart des réminiscences de Léa. Indifférents ou importuns, ils l'aident ou lui créent des obstacles, des épreuves à surmonter.

L'image qu'ils produisent en formant un rocher sur lequel repose un village, évoquerait un souvenir d'enfance de Léa, celui d'un séjour à la montagne. Dans le théâtre de Genty et d'Underwood, une mémoire n'est cependant jamais représentée pour elle-même, sans que ne soit ensuite développé métaphoriquement sa conséquence sur le psychisme. Cette image figurée se doit donc de renfermer déjà d'autres significations que la simple illustration d'un souvenir.

Dans ce cas-ci, le rocher, pris comme image de l'inconscient, nous renvoie à la symbolique très riche de la montagne. Cette dernière est souvent liée, selon plusieurs interprétations symboliques différentes, à une conception universelle du monde³¹³. La verticalité du rocher et sa position proche du ciel renvoient à l'idée de l'ascension de l'Homme, depuis son milieu terrestre et primitif, vers Dieu ou la connaissance d'un esprit divin. La montagne représente alors le lieu où l'Homme retrouve sa spiritualité. Ainsi, la présence d'une maquette d'église au sommet du rocher peut représenter cet esprit religieux souvent inhérent à l'enfant éduqué dans une famille aux valeurs traditionnelles. Les autres bâtisses, situées sur les pentes, participent à cette symbolique de la verticalité du monde, le genre humain se trouvant à un niveau inférieur au monde transcendant. Cette image représenterait donc une conception du monde de Léa datant de son enfance.

Il est évident que notre conception de l'univers réside également dans nos expériences sensorielles et émotionnelles. Selon Freud, ces expériences vécues, refoulées après un certain âge, se transforment en éléments inconscients³¹⁴. Ces derniers seraient ici exprimés par les personnages qui fendent la montagne. L'image du rocher qui s'effondre pour se révéler "vivant" relève d'un certain animisme, que l'on retrouve dans le psychisme de l'enfant, et qui lui fait concevoir le monde comme si tout objet avait une âme. Cette image scénique, fugitive et vacillante comme un rêve, se décompose et se dissout. Ainsi, cet élément issu de son ancienne conception du monde, après s'être matérialisé, est refoulé. Son caractère refoulé lui

³¹² Philippe GENTY, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 206.

³¹³ À titre d'exemple : *La montagne et la caverne*, [En ligne]. <http://www.ledifice.net/7124-2.html>, *Le symbolisme de la montagne* [En ligne]. <http://www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/symbolisme/le-symbolisme-de-la-montagne.html>.

³¹⁴ LACAS, Pierre-Paul, « Retour du refoulé », dans *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/retour-du-refoule/>.

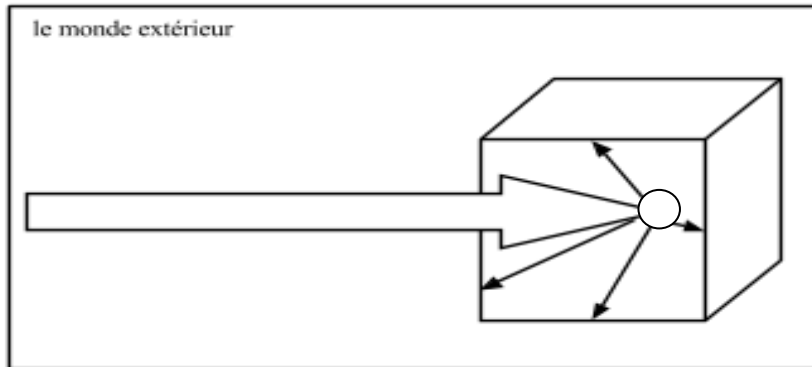
laisse néanmoins l'opportunité de ressurgir à tout moment pour disparaître à nouveau tout aussi rapidement.

Si l'animisme et l'aspiration à la connaissance d'un esprit divin sont encore présents dans le psychisme de Léa, ils n'ont pourtant plus lieu d'être, et alors que Samuel essaye de comprendre Léa en s'intéressant à ses anciennes croyances (en prenant dans ses mains des maquettes qu'il observe), Léa l'en empêche. Elle déroule un ruban de papier toilette en direction d'une maquette de maison et forme une sorte de sentier sur lequel elle marche. Les maquettes alignées sur le plateau sont ensuite mises en mouvement : elles glissent sur le sol et disparaissent, l'une après l'autre, dans une trappe balisée par les diodes lumineuses évoquées plus haut. Cette image poétique évoque dans un même temps une descente dans une fosse et une piste de décollage. L'image rime avec l'idée d'un passé dans un autre état d'existence : l'évanouissement, la disparition, la submersion, la noyade. Le passé n'est plus visible mais demeure cependant, dans un ailleurs, caché. Samuel se présente devant la trappe et y dépose la valise avec laquelle il voyage tout au long du spectacle. Il récupère le papier représentant le sentier et le fait tomber par la trappe. Cette scène éclairée en contre-jour, en ombres chinoises, crée l'impression que le papier, dernière trace d'un souvenir, est emporté par une force invisible. Samuel reprend sa valise, accompagné par cette empreinte mémorielle éphémère, et quitte le plateau qui reste vide.

L'épisode peut être interprété de plusieurs manières. L'univers "idyllique" créé dans l'imagination de l'enfant devient presque utopique. En effet, ce mode de vie traditionnel est impossible dans la vie actuelle de Léa. La mise en scène de la disparition du village religieux nous le confirme. Le village s'effondre par deux fois : d'abord par l'écroulement de la montagne comme un écho à l'effondrement de la conception du monde de Léa et, par extension, de l'esprit religieux ; ensuite, par la disparition définitive du village dans le sous-sol, laissant ainsi penser que l'esprit religieux de Léa et ses croyances ont été complètement éliminés de son psychisme. Il est cependant probable qu'ils ressurgiront ailleurs, fragmentés, éclatés, sous la forme de souvenirs insipides et ternes, qui n'auront plus alors aucune influence sensible, représentant seulement une simple empreinte du vécu.

Ainsi, le monde pour la perception enfantine de Léa est représenté par un village avec des maisons et une église. Il est vraisemblable que l'une des maisons devait être celle de Léa. Dans ce cas, une interprétation phénoménologique de la scène devient possible, qui ferait de la maison son "premier univers". Cette idée s'accorde au fait que la maison natale, nous fait

rencontrer l'immémorial, les souvenirs de nos premières années de vie. En s'appuyant sur le système théorique de Bachelard, on peut dire que la présence de la maison dans cet épisode souligne l'existence de souvenirs importants ayant marqué profondément la vie du personnage.



Nous proposons le schéma ci-dessus pour illustrer le processus d'impression des souvenirs sur le lieu d'habitation, qui se met en place dans la mémoire du sujet selon la théorie de Bachelard. Il présente les mécanismes de perception du personnage tels qu'ils fonctionnaient dans son passé. L'espace dans le cadre correspond au monde extérieur. Le cercle blanc représente le psychisme de la personne. La flèche blanche matérialise le sens de l'action d'échange avec le monde extérieur. Le cube est la maison tandis que les flèches noires représentent les souvenirs qui s'impriment sur la maison dans la perception du sujet. Ainsi, lorsque le sujet se retrouve dans un lieu contenant ses souvenirs "imprimés", le mécanisme de réminiscence se met en marche, liant les images "sauvegardées" dans la mémoire au contenu signifiant fixé par ces souvenirs. Notons que les flèches noires pourraient être dirigées dans le sens inverse, le lien entre le signifié et le signifiant pouvant également émaner d'images s'imprimant sur le psychisme. Ce schéma, présenté à titre d'illustration, ne prétend pas être exhaustif mais constitue la représentation schématique d'une hypothèse fondée sur la pensée phénoménologique, qui nous semble une explication plausible de l'apparition de l'image de la maison dans le spectacle qui nous intéresse.

La maquette de ville

Une maquette de ville apparaît à deux reprises dans l'œuvre de la compagnie, dans *Dérives* et *Voyageur(s) immobile(s)*. La ville de *Dérives* apparaît dans un épisode de théâtre

d'objets que nous avons précédemment décrit. La maquette de ville, dans cet épisode, se transforme brusquement en île volcanique avec des palmiers³¹⁵. La présence de la ville est justifiée par le contexte du spectacle qui consiste en une succession de voyages intérieurs. Le personnage central visite une ville peuplée de ses doubles. Celle-ci sera, par la suite, ruinée par une ogresse possédant une force destructive. Ce tableau est à la croisée de deux images d'origines différentes : la métaphore d'un lieu de l'inconscient où peuvent s'égarer les doubles d'une personne et l'illustration précise d'une image paranoïaque, qui a hanté le metteur en scène pendant des années et qu'il évoque ainsi : « Je traversais une ville et j'avais l'impression qu'on venait de la construire et quand je la quitterais qu'on allait la démonter³¹⁶. » Ainsi, cette image de réservoir de doubles, nichés dans un inconscient personnel, semble s'allier à une terreur autobiographique pour s'exprimer dans cet épisode de manière complexe.



Dérives, (Fig.36). : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

En nous plaçant dans le contexte du voyage de l'humanité à travers le temps, la ville de *Voyageurs immobiles* pourrait être une représentation de la conséquence directe de la croissance de la population mondiale et du développement de notre civilisation. Cette action correspondant à un temps indéfini est présentée ici dans une époque très concrète, l'époque actuelle. On y voit la maquette d'une ville américaine composée de gratte-ciel aux fenêtres illuminées parmi lesquels on aperçoit le fameux Empire State Building de New York. À la

³¹⁵ À défaut de la possibilité de revoir ce spectacle en entier, nous nous sommes contentée de notes prises après un unique visionnement de son enregistrement et la lecture de commentaires de Pascale Blaison sur le déroulement de *Dérives*.

³¹⁶ *L'attrape-rêve*, *op.cit.* [transcription du son], [En ligne]. <http://www.youtube.com/watch?v=I7Vthu79NyM>

manière de l'exemple cité pour le spectacle *Qu'est-ce que le théâtre*, qui présente une des fonctions des objets au théâtre³¹⁷, cette maquette de la ville est censée condenser l'ensemble de la symbolique de l'espace urbain, mettant en exergue les aspects les plus évidents de la vie urbaine : le bruit des conversations, des voitures de police ou des klaxons. Des hélicoptères et des satellites illuminés s'envolent (ce sont des objets manipulés) explorant la verticalité et, par leurs déplacements ostensibles, produisent l'impression d'une cité en pleine activité.

Un groupe de personnages incarne l'humanité, par une synecdoque particularisante. La ville, quant à elle, symboliserait, par le même procédé, la civilisation occidentale, dont les caractéristiques fondamentales sont soulignées par la gestuelle des acteurs et leurs paroles isolées prononcées dans différentes langues, évoquant l'industrie, le système monétaire, l'institution bancaire ou l'activité de la bourse de commerce. L'image de la ville illustrée ici crée alors un espace d'action au centre duquel se déroule le spectacle, à l'instar de la maison de *Ne m'oubliez pas*. Elle présente également toutes les connotations propres au concept de la ville au sens le plus large du terme. Anne Ubersfeld explique ce mode de perception de la manière suivante :

Quand le spectateur voit un objet sur scène, il ne s'interroge guère sur sa valeur d'usage, mais il voit immédiatement, et s'il ne voit pas, il cherche plus ou moins consciemment le ou les systèmes de signification auxquels se rattache l'objet : ainsi un objet très simple peut prendre toute une série de sens au long de la représentation, selon les personnages, les autres objets ou les idées avec lesquels il entre en relation³¹⁸.

L'action passe ensuite de l'exposition des symboles du progrès technique et industriel à la démonstration de quelques-uns des vices du genre humain, corollaires de notre civilisation fondée sur le capitalisme. Les personnages parient de l'argent pour savoir si un autre individu est mort ou vivant. Ils jouent à la roulette, dont les chiffres comportent de petits poupons. Ils font exploser les têtes d'une autre série de poupons avec un engin explosif improvisé. Après une éruption volcanique, le plateau se retrouve dans une obscurité profonde et une masse noire murmurante (que l'on perçoit comme des coulées de lave) envahit le plateau, éteignant les lumières de la ville de manière saccadée. Le lien entre l'éruption et la chute de la ville accentue la sensation d'écroulement de la civilisation et le passage vers une

³¹⁷ Les auteurs de cet ouvrage exposent l'idée suivante au sujet des objets qui véhiculent des métaphores : « Par exemple, tel objet sera chargé de figurer, à lui seul ou avec d'autres, une partie de l'univers de référence qu'il représente [...]. En ce sens, un meuble XVII^e figurera tout le XVII^e siècle, tel que le public peut se l'imaginer. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *op.cit.*, p. 364.

³¹⁸ UBERSFELD, Anne, « L'Objet théâtral », *Actualité des arts plastiques*, CNDP, n°40, 1978, p. 12.

nouvelle période historique (réelle ou imaginaire). Ainsi, en tant qu'objet, la maquette de la ville, qui renvoie à l'image de la civilisation, a pour fonction d'apporter à l'action l'ensemble de références nécessaires pour établir un champ d'associations qui conditionnera l'interprétation et, le cas échéant, la facilitera.



Voyageurs immobiles, (Fig.35). : © sur le site *International Theatre Institut. Russian Centre*³¹⁹

3. Des objets manipulés, des objets qui s'ouvrent

Certains objets forment un motif récurrent dans le langage de l'inconscient de Philippe Genty. Nous les avons organisés ici en fonction de leur ressemblance formelle et de leur fonction générale. Ces objets ne possèdent pas, de manière générale, de fonction décorative. Ils ne se cantonnent pas non plus à un rôle d'accessoire mais servent plutôt à la création de métaphores en devenant de véritables partenaires de jeu des comédiens. Certains de ces objets ont déjà été mentionnés dans les chapitres précédents pour illustrer les jeux d'apparition et de disparition des marionnettes et des comédiens. Leur dimension technique est primordiale pour créer l'illusion lors de l'apparition des personnages sur le plateau, évitant ainsi les entrées-sorties latérales des acteurs et la révélation des mécanismes d'apparition des objets, dissimulés hors-scène. Les objets participent donc eux-aussi à la création d'un espace onirique, d'où la logique est absente et où le théâtre classique, ou même le texte, que Philippe Genty soupçonne d'empêcher un possible voyage surréaliste, n'ont pas leur place³²⁰.

³¹⁹ L'image est disponible à l'adresse : <http://rusiti.ru/en/magazine/detail/stati1/ToSlipOutofOnesShell/>.

³²⁰ « Par delà la musique et les images. Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty », *op.cit.*, p. 21-22.

Par leur forme et leur fonction naturelle, les boîtes, les tiroirs, les valises suggèrent d'emblée l'idée de dissimuler quelque chose. C'est probablement l'une des raisons de leur utilisation par le metteur en scène, et ce dans le but de filer des métaphores sur les complexes psychologiques et les souvenirs refoulés. Bien que l'œuvre de la compagnie relève du domaine de la psychanalyse, son utilisation des objets sur scène tend vers la phénoménologie. Une lecture de Gaston Bachelard permet de réaliser que l'usage de la métaphore ne permet pas de rendre l'ensemble des significations possibles et qu'elle est, de fait, limitée par une certaine rigidité. L'image, elle, possède plus d'ampleur et de profondeur, du fait de la visibilité de ses origines authentiques. Pour étayer cette idée, nous citons ici Bachelard lui-même :

La métaphore vient donner un corps concret à une impression difficile à exprimer. En poussant par la suite notre comparaison de la métaphore et de l'image, nous comprendrons que la métaphore ne peut guère recevoir une étude phénoménologique. Elle n'en vaut pas la peine. Elle n'a pas de valeur phénoménologique. Elle est, tout au plus, une *image fabriquée*, sans racines profondes, vraies, réelles. [...] L'image, œuvre pure de l'Imagination absolue, est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant³²¹.

Sans une étude phénoménologique, les métaphores créées à l'aide des boîtes, des valises et des coffrets ne bénéficieraient donc que d'une interprétation incomplète. Dans cette partie, nous nous proposons tout d'abord d'examiner les idées de Bachelard sur ce sujet, qu'il formule dans *La poétique de l'espace* ; puis, nous relèverons les épisodes scéniques où les objets qui nous intéressent apparaissent ; enfin, nous tenterons d'appliquer cette approche phénoménologique à l'analyse des épisodes précédemment sélectionnés, afin de dégager la signification des objets.

La valise

Le philosophe observe avant tout les caractéristiques métaphysiques des objets réels dans la vie quotidienne (notons que nous ne relevons ici que les passages traitant des objets qui nous intéressent) :

L'armoire et, ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et, son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie

³²¹ BACHELARD, Gaston, *op.cit*, p. 101.

intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité³²².



Le Clown, (Fig.37). : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

Cette formulation trouve un écho dans le contexte des scènes faisant apparaître ces objets dans les spectacles de Genty. Étroitement liés au monde intime du personnage, ils expriment une partie de sa personnalité. La valise, objet accessoire porteur d'une marque personnelle, y apparaît souvent dans les mains d'un personnage. Dès l'aube de sa carrière, dans le sketch *Clown*, Genty introduit la valise dans l'espace scénique. Aux confins du réel et de la magie, la poétique du sketch s'inscrit dans la sphère de la psychanalyse et de l'animisme. On y voit une marionnette s'animer et se venger de son manipulateur en l'enfermant dans la valise où elle était précédemment rangée. Il nous semble très probable que l'image de la valise a une origine biographique. Lors d'une visite de l'atelier de la compagnie³²³, la première marionnette de Philippe Genty, Alexandre, nous a été présentée par Nancy Rusek, ancienne danseuse de *La fin des terres*. Alexandre est la marionnette avec laquelle Genty a fait le tour du monde. Il était alors conservé dans une valise comme au temps de sa tournée, qui avait elle-même duré quatre ans. Il nous est alors venu à l'esprit que la répétition, pendant toutes ces années, de l'action de sortir et de remettre la marionnette dans la valise pouvait être à l'origine de l'idée d'approfondir et de représenter cette action sur scène.

³²² *Ibid.*, p. 105.

³²³ Nous avons visité l'atelier de la Compagnie Philippe Genty situé à l'adresse 40 rue Sedaine, 75012, Paris, lors du stage pour enfants animé par Nancy Rusek et Simon T.Rann en mars 2013.

Quoiqu'il en soit, la valise a été conservée comme image signifiante et réapparaît dans l'un des intermèdes de *Désirs parade* dont voici le synopsis :

Un homme en imperméable, portant une mallette, tente vainement d'atteindre une paire de ciseaux. Dès qu'il s'en approche, il est happé d'où il vient par un ensemble de drisses blanches horizontales fixées à ses chevilles, ses poignets, son buste. Allers-retours obstinés, glissades, dérapages. Dans un saut désespéré, il réussit enfin à les atteindre, les détache, les range dans sa mallette au milieu d'une collection d'autres ciseaux, puis il reprend sa route laborieuse³²⁴.

A première vue, la mallette semble n'être ici qu'un objet accessoire complétant le style vestimentaire du personnage, ne servant qu'à ranger des ciseaux et privé temporairement de symbolique. Sa fonction correspond bien alors à l'explication que donne le metteur en scène de l'intermède :

Métaphore de nos asservissements, de notre refus de les voir, de nos obsessions à posséder, à collectionner compulsivement, métonymie de l'homme-marionnette. Goût de l'absurde. Le spectateur rit de s'être fait piéger, persuadé que les ciseaux allaient permettre au personnage de se libérer³²⁵.

Cependant, en approfondissant le sujet, il semble possible de dégager des significations métaphoriques à la mallette. Au début de la scène, la mallette portée par le personnage représente une métaphore ou un symbole du voyage. Mais l'objet change de symbolique à la fin de l'intermède. La transformation intervient comme une conséquence de la modification du registre signifiant de l'objet. Citons à nouveau Bachelard pour approfondir notre analyse, en précisant cependant que le philosophe n'examine pas l'image de la valise mais celles d'objets ayant une fonction identique et, dans certains cas, des dimensions semblables, ce qui nous permet de considérer les poétiques de ces objets comme relativement équivalentes : « Le coffre, le coffret surtout, dont on prend une plus entière maîtrise, sont des *objets qui s'ouvrent*. Quand le coffret se ferme, il est rendu à la communauté des objets ; il prend sa place dans l'espace extérieur³²⁶. »

Il en résulte que, lorsqu'un objet de ce type s'ouvre, il crée un nouvel espace, se dénudant en quelque sorte et se démystifiant. Ainsi, quand le personnage de *Désirs parade* met en évidence la collection de ciseaux, l'existence d'une dimension intérieure plus importante que la forme extérieure de l'objet est mise en évidence. Le contenu de l'objet est dévoilé avec sa collection de ciseaux signifiant, comme l'a déjà signalé le metteur en scène,

³²⁴ Philippe GENTY, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 128.

³²⁵ *Ibid.*, p. 128-131.

³²⁶ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, p. 112.

“les obsessions de posséder”. Se met alors en place une déclinaison de plans passant de l’extérieur à l’intérieur, où le nouveau plan de l’objet renvoie à l’intérieur du personnage lui-même. Ce qui doit être caché, est finalement démasqué. C’est au moment où la mallette s’ouvre que nous réalisons qu’une dialectique « extérieur-intérieur » était en jeu jusque-là, et c’est précisément cette ouverture qui l’a fait disparaître. Suivant la logique de cette analyse, les ciseaux nous apparaissent comme des éléments de l’intérieur qui peuvent être circonscrits (ils correspondent à notre vécu qui s’est imprimé de façon indélébile), tandis que la mallette devient l’espace illimité et informe de l’âme du personnage. Bachelard dit : « Dans le coffret sont les choses *inoubliales*, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l’immémorial³²⁷. » Il parle ici de la mémoire au sens le plus large, celle qui peut contenir l’ensemble des éléments de la vie intérieure. Selon nous, si l’on prend en considération la façon dont le personnage utilise la mallette pour arriver à ses fins, l’une des interprétations possibles de cette image scénique serait qu’elle correspond à l’accumulation de l’expérience dans un domaine unique (la collection de ciseaux) qui, en fin de compte, s’avère pratiquement inutile si elle n’est pas pensée.

Un paradoxe sémantique réside ici dans le rapport de taille entre le signifiant et le signifié de cette image : ce petit objet aux dimensions bien définies est censé incarner le phénomène vaste et nébuleux qu’est le monde intérieur de l’Homme. Malgré sa taille, l’image n’est chargée d’aucune contre-métaphore, qui nous renverrait à une médiocrité de l’identité du personnage, car elle se fonde avant tout sur une restriction et une condensation du domaine qu’elle métaphorise. L’image formée par la fermeture de la mallette enrichit l’intermède en complétant le sens que la mallette seule avait commencé à ébaucher. C’est bien l’association de l’objet et de l’action qui donne à l’image sa profondeur expressive.

Un procédé similaire d’usage de la valise est utilisé dans *Dérives*. Ici, un homme en imperméable portant un chapeau haut-de-forme apparaît sur scène avec une valise. Le bruit d’un train et le costume du personnage nous laissent penser qu’il est question d’un voyage. La scène suivante nous replace dans la fameuse dialectique “extérieur-intérieur” par un principe identique à celui analysé précédemment. En tant que double du protagoniste, la puissante marionnette retrouvée au fond de la valise nous ouvre les portes d’un voyage dans les espaces intérieurs, que le metteur en scène définit comme « [...] un plongeon dans l’univers d’un

³²⁷ *Ibid.*, p. 111.

personnage en quête d'identité, dans une ville parcourue d'abîmes, exacerbés par le changement constant d'échelle³²⁸. »

La valise d'une profondeur colossale devient un portail entre l'univers de l'inconscient et celui du conscient. La quête d'identité du personnage passe ici par des réflexions et par différentes activités de la réalité. À l'instar du début du spectacle *Ne m'oublie pas* où une maquette de maison était posée sur scène, le spectacle *Dérives* débute par l'image d'une valise placée sur le plateau. Elle constitue ici aussi le point de départ de la représentation. Ensuite, tout comme dans *Ne m'oublie pas*, un changement d'échelle s'opère. L'action paraît transportée à l'intérieur de la valise où les dimensions habituelles, devenues inutiles, semblent s'être effacées. Nous nous retrouvons alors face à un espace hors normes, imaginaire, mais dont l'existence est attestée par le comportement de l'Homme qui en subit l'influence. Ces petits objets, tels que la valise dans ce cas précis, trouvent leurs dialectiques propres. Leurs univers secrets se révèlent identiques à ceux des personnages. Par une métonymie théâtrale, la présence sur scène d'objets appartenant aux protagonistes nous fait entrer dans leurs jardins secrets.

La fin du spectacle *Dérives* est marquée par la réapparition de l'image de la valise, mettant ainsi en évidence la forme cyclique du spectacle. La marionnette, double du protagoniste, y range ses affaires dont la tête de ce dernier. L'action est accompagnée d'un bruit de train. Le personnage principal semble alors complètement absorbé par son intérieur, s'y engouffre au point de ne plus pouvoir revenir. Son double s'est ainsi emparé de lui.

L'étude des caractéristiques poétiques d'un objet tel que la valise, qui est présente à la fois dans *Dérives* et dans *Désirs parade*, nous permet donc de reconnaître non seulement des métaphores filées par son entremise, mais aussi des images qui, par leurs détails, enrichissent le propos et apportent une profusion sémantique aux spectacles.

Dans *La fin des terres*, l'utilisation de la valise revêt une signification différente en raison de la manipulation de l'objet par plusieurs personnages mais également par les diverses fonctions qu'il remplit. Naturellement, son rôle premier est de constituer un symbole du voyage comme le confirme le témoignage de Éric de Sarria³²⁹. La valise apparaît ainsi à maintes reprises dans le spectacle. Dans la scène qui installe l'ambiance du voyage – caractérisée par un bruit de train et la présence de personnages portant imperméables et

³²⁸ Philippe GENTY, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 143.

³²⁹ STOYANOVA, Milena, « Entretien avec Éric de Sarria », *op.cit.* p. 4.

chapeaux, qui manipulent des pancartes avec des flèches, et par la présence de Samuel qui, avec sa valise, hésite dans la direction à choisir –, la valise n'est présente que pour sa portée symbolique, tout comme c'est le cas dans plusieurs des épisodes suivants où Samuel surgit, de temps à autre, avec sa valise à la main. La valise est donc là pour nous rappeler régulièrement le contexte dans lequel se trouve le personnage central : un voyage dans les souvenirs de Léa.



La fin des terres, (Fig. 38) : © Pascal François

Par la suite, la valise de Samuel, alors qu'elle est l'objet de la convoitise de Léa, remplit la fonction de partenaire de jeu, véhiculant alors des significations qui lui sont propres. L'image scénique qui est produite, montrant la tentative de Léa de s'emparer de la mallette par une danse et par un jeu d'étreintes violentes, suggère que Léa s'inquiète avant tout de la conservation de l'intégrité de son contenu. Nous allons à présent nous pencher sur les causes de ce comportement. Après avoir remporté cette lutte, Léa ouvre la valise et essaie, sans succès, d'en sortir le double de Samuel. Elle ferme la valise pour la rouvrir aussitôt et en extrait alors les marionnettes de Marsha et John, qui représentent un souvenir d'enfance, comme nous l'avons déjà évoqué (voir p. 102-104). La marionnette de John semble fragile et souffrant, ce qui a pour effet d'appuyer sur la culpabilité de l'héroïne. Par la suite, la réapparition de Samuel pourrait signifier qu'il a pénétré les souvenirs de Léa et qu'il peut, par conséquent, choisir les souvenirs qu'il souhaite observer. Il est légitime de s'interroger sur la raison qui pousse à retirer les marionnettes de la valise devant Samuel sans lui permettre de le faire lui-même. Ce souvenir pourrait-il être modifié ou incomplet ?

Afin de trouver une réponse, il convient de revenir sur quelques épisodes du spectacle. Léa et Samuel se rencontrent pour la première fois à la gare. Léa tente de reprendre la valise de ses souvenirs puis, dans l'image suivante, Samuel s'engouffre dans la mallette. Ce plongeon dans les souvenirs de Léa nous laisse supposer que la lutte pour la valise métaphorise le désir de l'héroïne de résister à l'invasion de son monde intérieur par un

inconnu. Ainsi, dans la scène de la lutte, la mallette incarne une sorte de zone frontière entre l'extérieur et l'intérieur. Par la suite, la fonction de l'objet, lorsqu'il enferme Samuel et les marionnettes évoquant des souvenirs d'enfance, s'apparente davantage à celle présentée dans *Dérives*, constituant à la fois la représentation de la porte de l'inconscient et ses étendues.

Lors de l'analyse de la scène de la descente du village dans un fossé, nous avons rapidement évoquée l'image de la chute d'un ruban dans la valise de Samuel. Le ruban, métonymie de la trace du souvenir, disparaît dans la valise à l'instar du village, s'engouffrant alors dans un trou de la mémoire. Cette image nous incite, de la même manière, à regarder la valise comme un lieu de l'inconscient.

La fonction technique de la valise, qui devient cette fois utilitaire, est révélée dans une scène, teintée de burlesque et d'humour, d'essayage de robes de mariée. Léa, vêtue d'une robe de mariée, est persécutée par des personnages en lingerie jusqu'à ce que ces derniers arrivent à la déposséder de la valise. Le personnage féminin qui s'en est saisie la présente aux autres. Elles en tirent, avec effervescence, des robes de mariée qu'elles enfilent. Un des personnages qui n'a pas réussi à s'emparer d'une robe, se met à harceler la jeune femme porteuse de la valise afin de la lui dérober. La valise reprend ici le rôle de partenaire de jeu, devenant un simple intermédiaire, moteur de l'émulation.

Le voyage presque terminé, les deux personnages principaux se séparent dans une indifférence froide et silencieuse, à distance l'un de l'autre. L'unique objet emporté par Léa est la valise : son bagage d'expériences émotionnelles, sa mémoire, ses souvenirs, son vécu, ses peurs, ses refoulés, son inconscient. Le départ de Léa avec sa valise, et donc son inconscient, est on ne peut plus logique. Le vécu étant une somme d'expériences acquises, ses influences se manifestent tout au long de notre vie et conditionnent notre comportement. Cette image du départ de Léa avec sa valise, associée aux non-dits du spectacle³³⁰, nous offre une correspondance exacte. Le monde intérieur de l'héroïne, une fois abandonné par Samuel, se prépare à une nouvelle expérience. Il est cependant impossible de savoir laquelle. L'héroïne pourra-t-elle enfin se réconcilier avec ses propres peurs ? Ces dernières continueront-elles à la torturer dans une prochaine histoire ? Et, par conséquent, l'histoire est-elle réellement terminée ? Voici quelques-unes des questions qui peuvent émerger lors de cette dernière scène

³³⁰ L'explication du titre du spectacle par le metteur en scène est la suivante : « Il est rare que le titre précède le spectacle. Notre refuge en Bretagne, où nous nous retirons pour écrire, se situe dans le Finistère, en scindant ce mot (qui vient du latin *finis terrae*) on obtient "La fin des terres". Finistère, en breton *pen ar bed*, est encore plus évocateur : La fin des terres et début d'autre chose. » Philippe Genty, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 206.

avec la valise. La fin étant intentionnellement laissée ouverte, le spectateur a tout loisir d'imaginer d'innombrables suites à cette histoire.

Remplissant de multiples fonctions, la valise constitue un leitmotiv du spectacle, à la fois par le nombre de ses apparitions mais aussi par sa symbolique essentielle. Filant la métaphore du voyage et incarnant l'inconscient où il abrite les archives des souvenirs, cet objet induit par sa seule présence l'idée générale du spectacle : un périple à-travers les souvenirs, représenté par un voyage à l'intérieur de la valise elle-même. Les images de la valise, analysées en lien étroit avec le contexte des situations scéniques et en s'appuyant sur la topo-analyse de Gaston Bachelard, permettent donc d'identifier et de comprendre les significations particulières que peut porter cet objet dans le cadre particulier du spectacle *La fin des terres*.

Le coffre (la tombe) et la tour de rangement.

Le coffre et la tour de rangement n'apparaissent qu'une seule fois dans l'œuvre de la compagnie. Il nous semble néanmoins intéressant de nous attarder sur les images dans lesquelles ils apparaissent. Dans le synopsis de *Twilight*, le premier prend la fonction d'une tombe dans laquelle disparaissent deux personnages qui s'avèrent être des croque-morts. Il est extrêmement difficile de discerner une tombe dans l'aspect de cet objet qui ressemble davantage à un grand coffre. En traitant ces deux images, nous tenterons de comparer la conception de l'objet, telle qu'elle est définie dans le scénario, avec l'image scénique, qui est la réalisation de l'idée du scénario. Voici la description du déroulement de l'épisode tel qu'il est présenté dans le dossier de *Désirs parade* :

Dans un rituel précis, l'un [prestidigitateur] fait disparaître l'autre et bascule dans cette tombe, puits sans fond. Son rire se perd dans une chute sans fin, rebondissant d'échos en échos... Le croque-mort renferme la tombe sur sa propre image. À son tour, il s'évanouit...³³¹

À l'instar de la valise, autre contenant que nous venons juste d'évoquer, cet objet semble posséder la même caractéristique de pouvoir renfermer des profondeurs abyssales. Cet objet pourrait donc ainsi incarner un univers inaccessible à la raison humaine. Cette idée s'inscrit parfaitement dans l'univers de l'épisode, qui débute par une scène se déroulant dans

³³¹ Dossier de *Désirs parade*, *op.cit.*

un monde surnaturel en parfaite adéquation avec la tonalité de l'action. Bien qu'au fait de l'ensemble de l'action de l'épisode, il nous semble pertinent de reprendre les notes et les réflexions du metteur en scène sur le sujet, son éclairage devant servir de point de départ à notre analyse :

Le temps s'arrête. Le silence se fissure de grondements sourds. Des filets de fumée s'échappent de la tombe, vapeurs d'images sous précision trop longtemps comprimées. Explosion ! La pierre tombale est projetée en l'air sous la poussée d'un gigantesque champignon de fumée. Un personnage fœtus tournoie dans l'espace, s'immobilise puis retombe comme aspiré par le puits sans fond et par son propre vertige. Il en remonte aussitôt pour y retomber. Succession d'envolées exaltantes suivies de chutes dérisoires. Attirance et répulsion entre deux infinis. Mais bientôt les croque-morts démiurges le repoussent, le démembrant, le forcent à réintégrer sa tombe. Tout s'immobilise. Le silence se fissure à nouveau de crissements... L'image se glisse hors de la tombe sous la forme d'une coulée de matière fluide et semi-transparente³³².

La tombe et le contenant, sans fond et sans limites intérieures, possèdent par leur nature même plusieurs fonctions. Dans cette scène du plongeon des deux croque-morts, en s'accordant à l'esthétique du langage de Philippe Genty, l'objet représente un monde inconnu, vague, se rattachant à des bribes de souvenirs. Ce monde, invisible aux yeux des spectateurs, possède ainsi une certaine objectivité, précisément parce qu'il n'appartient à personne en particulier. Comme on s'en aperçoit par la suite les croque-morts, en se jetant dans ce monde, donnent naissance à quelque chose de nouveau. Ce monde, en admettant qu'il existe, est donc un monde objectif. Une nouvelle forme y germe, exhalant de la vapeur, c'est-à-dire de l'eau à l'état gazeux, symbole de vie. Le coffre-tombe se transforme ainsi en une sorte d'athanor où des molécules, des éléments, se multiplient et se transforment, sous l'effet d'une haute température, créant de nouvelles formes de vie. La créature, en glissant à l'extérieur du coffre-tombe, sort du monde objectif. Elle se transforme par la suite plusieurs fois lors de disparitions momentanées, ce qui suggère que le coffre symboliserait une sorte de berceau, de coquille, où cet être subit un enchaînement morts et des renaissances. L'image de la tombe s'accorde bien à cette dernière idée, qui démontre d'autre part que le contenant a changé de caractéristiques : il est passé du général au particulier. Le monde objectif devient alors subjectif, c'est maintenant celui de la créature.

Un autre exemple de ce type de contenant est mis en évidence parmi les objets présents dans *La fin des terres*. Il s'agit de tours de rangement à roulettes, aux tiroirs

³³² *Ibid.*

plastiques semi-transparents, qui sont amenées sur scène par deux personnages « destin ». Ces objets ne remplissent, *a priori*, qu'une simple fonction technique, celle de garder d'autres objets. On voit, par exemple, les personnages en sortir un manteau dont ils couvrent Léa. Dans l'une des séquences, ils en sortent aussi des chaussures qu'ils enfilent aux pieds du double de Léa qui est, quant à elle, bridée par des fils de cellophane la privant de mobilité. Les personnages en profitent pour la maquiller avec du rouge à lèvres. Ils essayent ensuite de la cacher derrière des paravents noirs, en la faisant reculer par le déplacement successif des tours de rangement. L'héroïne (interprétée par Nicola Krizkova) résiste au mouvement, tout en récitant un texte en langue tchèque, en tirant des tiroirs et en essayant vainement d'établir un contact visuel avec le public. Malgré ses efforts, elle est forcée de se dissimuler puis de disparaître. Techniquement donc, les tours de rangement servent à faire disparaître les personnages, tandis que métaphoriquement, elles semblent représenter les forces de l'oubli, qui prennent la mémoire d'assaut et estompent le souvenir afin de passer au suivant.

La boîte en carton

La boîte en carton constitue un signe aisément reconnaissable dans les spectacles de la compagnie. Cet objet, qui se promène d'un spectacle à l'autre (notamment dans les deux versions de *Voyageur immobile*, dans *Ligne de fuite* et dans *Boliloc*), n'est pas nécessairement fabriqué pour le spectacle. Sur le plateau, la boîte nous apparaît comme un objet issu du réel, un objet "vrai", qu'on peut appeler aussi un "objet pauvre". Ce dernier, normalement hors d'usage, est ainsi sauvé de sa disparition programmée par sa mise au rebus. Jean-Luc Mattéoli nous en donne une explication :

L'objet est pauvre parce que, au quotidien, il est dépourvu des traits qui pourraient le hisser à la hauteur d'art [...], mais il l'est aussi parce qu'on le plaint d'en être réduit à cette extrémité que constituent la rue, la poubelle, l'ordure. L'objet appelle à la pitié car, dans la compagnie des hommes, il s'est chargé d'humanité, et que, son service achevé, il est mis au rancart comme un domestique désormais trop vieux ou fatigué. Mais, lesté d'une mémoire dont il a été le réceptacle muet durant un temps plus ou moins long [...]. l'objet pauvre est un réservoir à mémoire [...]³³³.

³³³ MATTÉOLI, Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images re-vues*, 4, 2007, p. 8. [En ligne]. <http://imagesrevues.revues.org/125>.

Parmi la profusion évidente d'objets pauvres, la compagnie Philippe Genty n'emploie que la boîte en carton, un matériau d'emballage standard et entièrement recyclable, qui est d'ailleurs ici de bonne qualité et dans un état loin de nécessiter sa destruction. Lorsque l'on examine attentivement les images dans lesquelles il apparaît, l'objet pauvre nous semble alors tout-à-fait à même de constituer un "réservoir de mémoire. Après son utilisation, chaque objet conserve évidemment les traces de son usage. Enrichi de nombreuses références à la réalité, il est capable d'éveiller des souvenirs, des mémoires et, par conséquent, des émotions. Kantor le formule comme cela :

Un objet misérable, PAUVRE, incapable de servir dans
la vie, bon à jeter aux ordures.
Débarrassé de sa fonction vitale, protectrice,
Nu, désintéressé, artistique !
Appelant la pitié et L'ÉMOTION !
C'était un objet complètement différent de l'autre,
Une roue boueuse de charrette,
Une planche pourrie,
Un échafaudage de maçon barbouillé de chaux,
Un horrible haut-parleur hurlant les communiqués de guerre...
sans voix...
Une chaise de cuisine...³³⁴

Ces objets, que Tadeusz Kantor utilise pour la mise en scène du *Retour d'Ulysse*, évoquent la réalité de la guerre tout en reproduisant le monde actuel, présent derrière les portes de la salle de spectacle. Cela devait certainement, à l'époque, toucher l'affectivité des spectateurs en les piquant au vif et en provoquant chez eux de vives émotions. Une roue, un haut-parleur, une planche, tous ces objets qui représentent la mémoire récente de l'état de guerre, reprenaient ainsi leur vie sur le plateau, tout en nourrissant la représentation d'un flot d'idées, d'émotions et de significations. Mattéoli écrit ceci sur la poétique de l'objet pauvre et son rapport à la mémoire :

L'objet mémoriel, ainsi, serait vivant dans la mesure où il est le réceptacle d'histoires, d'affects, de souvenirs qu'y a déposé l'existence de son propriétaire, dans un monde maintenant disparu, et mon hypothèse est que c'est en raison de cette vie mémorielle qu'il résiste à la manipulation cherchant à le rendre soit vivant, soit autre, bref à le priver de lui-même³³⁵.

Nous fondant sur ce principe d'objet mémoriel, nous allons explorer comment l'objet "boîte en carton" devient porteur de mémoire dans l'écriture scénique de Philippe Genty. Nous tenterons de déterminer le type de souvenirs qu'il contient et les significations qu'il peut

³³⁴ KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, op.cit., p. 19.

³³⁵ MATTÉOLI, Jean-Luc, op.cit., p. 9.

porter lorsque, comme c'est le cas ici, il ne relève pas complètement de l'esthétique de l'objet pauvre.

La boîte, en raison de ses dimensions, peut faire office de partenaire de jeu ou servir de décors. L'objet n'est alors plus seulement utilisé comme objet esthétique, il est chargé de connotations et d'allusions qu'il peut suggérer implicitement. Bien que nous n'en ayons rencontré qu'un seul exemple, dans *Voyageur(s) immobile(s)*, ce sont précisément sa fonctionnalité et son utilité périmées qui importent pour Philippe Genty, car ils riment, en quelque sorte, avec la phénoménologie de cet objet. La boîte peut tout aussi bien contenir que renfermer, cacher ou dissimuler.

Dans l'esthétique théâtrale, une boîte peut révéler son contenu à un moment inattendu et surprendre le spectateur ; elle protège le mystère mais est également capable de le créer. La boîte est un outil dont se sert le prestidigitateur, par exemple, pour produire ses tours de magie. Nous avons déjà fait référence à l'attrait du metteur en scène pour la magie. La boîte constitue un instrument idéal pour créer des images relevant de cette pratique. Comme d'autres objets (valises, coffres, tiroirs) pouvant s'ouvrir et créer leur espace propre, aussi bien que du contenu, la boîte produit souvent des significations parallèles. Nous allons donc les examiner afin d'en extraire d'éventuelles fonctions et significations, que nous n'aurions pas encore abordées.

Plusieurs boîtes apparaissent dans *Voyageur(s) immobile(s)*. La première apparition répond à l'intention du metteur en scène de créer un espace évoquant notre ère industrialisée. Il utilise, d'ailleurs, également du papier kraft comme matière d'emballage, prolongeant ainsi la référence au monde industriel. Ce spectacle est l'unique création de la compagnie où la boîte en carton et le papier kraft sont directement mis en valeur en tant que matières de construction, d'enveloppement ou de production, dans leur lien au monde de l'industrie et du commerce. Chargé de ses références intrinsèques, l'objet (ici, la boîte) devient un élément essentiel dans la construction de l'environnement de l'action imaginaire. Une citation de Christian Biet et Christophe Triau semble appuyer notre affirmation : « En cela, ils [les objets] sont donc référentiels – ils renvoient à une réalité extérieure que le théâtre représente –, et ils apparaissent pour être manipulés de manière à compléter l'action³³⁶. »

³³⁶ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., p. 363.

L'une des images les plus significatives de la boîte apparaît dans l'une des premières scènes du spectacle. C'est dans les mains d'un personnage, qu'une première allusion est faite à la boîte, qui se présente alors sous une petite forme. Un groupe de personnages s'installe sur une petite plateforme qui se dérobe sous ses pieds. Une boîte pliée apparaît. Petite, elle semble juste une évocation, mais elle se transforme soudain en une boîte immense, qui se déplie et semble avaler le groupe tout en l'entourant. Cette image qui surgit est une métaphore de l'Homme contemporain, vu comme le représentant typique de notre société occidentale, qui fonctionne grâce à la connotation industrielle de la boîte. Christian Carrignon formule comme suit le rapport entre la poétique de l'objet pauvre et cette signification première qui ouvre à d'autres perspectives d'interprétation : « L'objet démodé avant d'avoir terminé sa vie est métaphore de l'homme consommateur de masse. Nous sommes des statistiques, des numéros. Nos deux guerres ont permis cela³³⁷. » Or, les personnages de *Voyageur(s) immobile(s)*, sans prénoms ni signes caractéristiques, sont eux aussi des numéros impersonnels.

Dans le cadre de cette scène, qui renvoie clairement au mythe du déluge (l'eau coule sur scène, la mer de plastique s'agite couvrant le plateau, les personnages se comportent comme lors d'un naufrage), l'objet qui nous intéresse remplace le décor et devient ainsi une miniature de l'arche, d'un canot de sauvetage ou de toute autre chose qui pourrait permettre au groupe de se maintenir à flot. L'un des personnages fait disparaître ses compagnons au fond de la boîte, qui se referme alors et "prend la haute mer". Après une navigation dont la durée, dans ce temps fictionnel, est indéterminée, l'arche accoste dans un endroit inconnu. Les personnages, essoufflés, rouvrent la boîte depuis l'intérieur et découvrent un nouvel espace. Viennent ensuite les séquences que nous avons analysées précédemment : le jeu devient alors une dispute, dont les mots sont figurés par des morceaux de cellophane, une scène d'allaitement d'un personnage par le cerveau ou encore la naissance d'un personnage incarné par une petite marionnette qui se tient au milieu d'une cervelle.

Jusqu'à ce moment-là, la boîte constitue une sorte d'abri, une partie minuscule d'un univers que les personnages se contentent de percevoir et d'accepter avec ses contours restreints, sans avoir besoin d'en explorer l'environnement. On peut y distinguer la dialectique des concepts "*le sien et l'espace de l'autre*" qui a été décrite amplement par le

³³⁷ CARRIGNON, Christian, « Le théâtre d'objets: mode d'emploi », *Agône, Revue des arts de la scène*, [En ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>.

sémioticien et philologue russe, Youri Lotman³³⁸. La boîte représente ici “le sien”, le monde apprivoisé, cultivé et conçu par ses habitants. *L’espace de l’autre* est représenté par tout ce qui entoure le groupe de personnages et qu’ils feignent de ne pas remarquer. Ce concept de *l’espace de l’autre* est de nature plutôt générale et ne se réduit pas ici à l’incarnation de tout ce qui appartient, ou fait référence, à une personne en particulier mais représente plutôt tout ce qui est étranger, inconnu et, par là même, effrayant. Ainsi, ce monde fermé, au caractère très conventionnel, délimité de manière claire par les parois de la boîte, s’avère posséder des frontières inconnues, à l’intérieur desquelles existent des espaces inexplorés. Certaines images scéniques attestent que des habitants peuvent s’y cacher et y disparaître, pour réapparaître en temps voulu. On y voit cependant apparaître, de manière inopinée, un nouvel objet totalement étranger, qui vient diviser cet espace “du sien” en recréant la distinction binaire entre espace *du sien* et *espace de l’autre*. Le petit personnage qui naît de la cervelle en kraft envahit avec une énergie tout-à-fait autre l’espace que s’était approprié le groupe. Il est ensuite enfermé de force dans la boîte en carton qui, redoutant les autres, continue de vivre de manière autonome. Ce petit personnage se fait happer par l’univers de la boîte, que l’on imagine infini alors même que, de l’extérieur, il semble limité par les contours mêmes de l’objet.

À partir de cette scène, la boîte devient la source de toutes les transformations des personnages ainsi que de la naissance, de la manifestation ou de la révélation des différents univers. Les grandes boîtes en carton, comme celle-ci, sont au service de l’illusion grâce à leur fonction même. Elles sont un instrument scénique par excellence, affectable à la création

³³⁸ LOTMAN, Youri. « Tekst kak semiotičeskaja probléma », *Izbrannie statii v trekh tomah*, vol. I, p. 142-143. [« Texte comme un problème de la sémiotique », *Articles choisis en trois volumes*]

L’auteur expose le concept suivant : « La nature du second langage primaire est moins certaine. Il s’agit d’un modèle d’espace structural. Toute activité de l’Homme comme homo sapiens est prédéterminée par des modèles de classification de l’espace, par sa division entre *le sien* et *l’espace de l’autre* mais aussi par la transcription de différents liens sociaux, religieux, politiques, parentaux et d’autres domaines du langage des relations spatiales. La division de l’espace en « culturel » et « non-culturel » (chaotique), l’espace des vivants et des morts, l’espace sacré et l’espace profane, protégé et menaçant [...] – constitue une propriété immanente de la culture. Cela n’est cependant pas suffisant. Un système doit avoir un mécanisme de doublement de l’objet qui compose sa signification, pour être capable de remplir ses larges fonctions sémiotiques. Le monde du langage naturel organise le doublement du monde et de l’objet et peut également se doubler lui-même dans des textes complexes et des arts verbaux. Cette source du doublement, devenu celle des systèmes sémiotiques non-verbaux, est représentée par l’ombre, le reflet dans l’eau et l’écho dans les mythes antiques. Néanmoins, il est possible de déceler des racines plus universelles : toutes les segmentations de l’espace constituent des constructions homomorphes. La cité est opposée à ce qui se trouve derrière ses remparts (la forêt, la steppe, le village, la nature, le lieu d’ennemis), comme un espace *sien*, fermé, protégé et culturel se confronte à un espace étranger, ouvert, non-culturel. Dans ce rapport, la cité représente une partie culturelle de l’univers. Mais elle copie également tout l’univers dans sa structure intérieure avec des espaces *du sien* et *de l’espace de l’autre*. De même, le temple se rapporte à la cité comme l’intérieur à l’extérieur, mais il reprend lui aussi cette structure de l’univers. Ce phénomène est propre à toutes les constitutions de la cité. Cependant, chaque espace a ses propres habitants et le voyage de l’Homme entre ces espaces lui enlève son identité le forçant à s’assimiler à un espace en question. » [traduction de l’auteur]

des langages de l'intérieur et de l'inconscient. Grâce à elles, les personnages apparaissent comme dans des rêves, créant ainsi l'effet voulu par Philippe Genty, qui l'amène à ne pas utiliser de sorties latérales dans ses spectacles³³⁹.

En analysant ces images dans le cadre de la poétique que le metteur en scène propose d'instaurer, il s'avère que les significations de ces images sont assez proches, dans l'ensemble, des significations des métaphores produites par le jeu des éléments scéniques que nous avons déjà examinés. Le sujet de *Voyageurs immobiles* pouvant se résumer par le voyage intérieur d'un groupe incarnant l'évolution de l'humanité dans le temps³⁴⁰, la sémantique de la boîte reprend, aux niveaux psychanalytique et phénoménologique, la même symbolique que le coffre ou la valise, tout au moins en partie. La boîte devient le réservoir des facettes de la personnalité formées par l'action du conscient et de l'inconscient. Dans la version de 2010 du spectacle, on trouve une scène qui paraît valider cette hypothèse. Les personnages, montés dans des bateaux-boîtes, portent sur la tête d'autres boîtes. Ces dernières s'ouvrent et dévoilent des masques façonnés à l'image du visage d'un personnage interprété par Simon T. Rann. Une voix d'enfant résonne dans la salle et interroge : « Papa ? » Au même moment, les personnages semblent s'interroger, par leur gestuelle, sur l'identité du destinataire de cette question. La personne ciblée proteste, par un mouvement bien caractéristique de l'index, et referme la boîte sur sa tête avant de descendre dans le fond de la grande boîte, retrouvant ainsi son abri. Ce procédé se répète jusqu'à ce que le personnage au visage humain se retrouve seul à s'interroger, et finisse par s'autodétruire, puis disparaître. Toutes les identités du personnage réagissent donc de la même manière en présence de ce facteur perturbant. Le comédien, dans la conception initiale de l'épisode, se voit donc confier le rôle de représenter le mythe de Narcisse, celui qui « se voit lui-même partout³⁴¹. » Parmi les nombreuses versions du mythe, celle de Pausanias le Périégète³⁴² semble celle qui s'accorde le mieux, même de manière lointaine, avec cette image scénique. Dans la version proposée par le géographe de l'Antiquité, dans son œuvre *Description de la Grèce*³⁴³, Narcisse a une sœur jumelle. À sa mort, Narcisse commence à se regarder sans cesse dans l'eau afin de se sentir plus proche d'elle et se consoler. Si l'image scénique qui nous concerne est effectivement reliée au mythe,

³³⁹ « Par delà la musique et les images », *op.cit.*, p. 23.

³⁴⁰ « Note d'intention », *Voyageurs immobiles*, dossier de presse, Théâtre de Lyon Célestins, p. 3.

³⁴¹ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 399.

³⁴² Pausanias le Périégète (115-180) est un géographe et voyageur de la Grèce Antique. Son ouvrage *Description de la Grèce* en dix livres mêle l'histoire et la mythologie du pays tandis que *Îles Satyrides* s'attache à décrire ce lieu mythique.

³⁴³ PAUSANIAS, le Périégète, « Béotie », *Description de la Grèce*, [En ligne]. <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXI>.

nous constatons cependant qu'elle en modifie complètement le fondement. Nous ne nous attarderons pas cependant à déchiffrer, au sens littéral, la voix qui répète « papa ». Le champ des interprétations possibles deviendrait alors beaucoup plus large que celui de la stricte lecture des symboles en présence. Le fait que la photographie de cet épisode dans *Paysages intérieurs* soit intitulée “crise d'identité”³⁴⁴ pourrait, par ailleurs, être un indice nous poussant à changer d'axe de réflexion quant à l'interprétation de cette scène. Nous serions, dans ce cas, confrontés à la représentation d'un problème angoissant qui hanterait le personnage et amènerait ses personnalités à se mêler, sans espoir de se différencier. Vue comme une tentative du personnage humain de rejeter sa responsabilité, de fuir, de se laisser prendre par la peur et de ne plus pouvoir lui résister, cette interprétation s'inscrit parfaitement dans le champ de repères sémantiques définis par le metteur en scène³⁴⁵.



Voyageurs immobiles, (Fig.39) : © sur le site officiel de la C^{ie} Philippe Genty

L'enchaînement des images suivantes, dans lesquelles la boîte conserve cette valeur première de décor et de partenaire de jeu, propose d'autres significations, moins directement intelligibles. Le temps indéfini – si ce n'est qu'il est fictif – du spectacle est décrit ainsi par Genty lui-même : « [...] le choc temporel entre ce désert figé dans une apparente éternité³⁴⁶. » L'objet sert ici de portail spatio-temporel, et apporte ainsi une justification à la juxtaposition des images, tout en les reliant dans la narration décousue que propose le spectacle. Dans la première partie du spectacle, l'enfermement d'un personnage dans la boîte reprend le motif du transfert de l'action vers un ailleurs indéterminé, sans qu'aucun lien de cause à effet puisse être établi dans le cadre de l'actualité du “discours” scénique. L'objet sert donc à une sorte de téléportation de l'action, tout en représentant l'entrée dans un autre univers. Le regard du

³⁴⁴ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 238.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 228.

³⁴⁶ *Ibid.*

spectateur sur le personnage s'engouffrant dans la boîte est, à sa suite, transporté dans l'espace intérieur, autrement dit : à l'intérieur d'une des identités composant ce personnage. Une plongée dans un second niveau de l'inconscient s'opère alors, mise ainsi en abîme : le personnage ; son intérieur fragmenté en plusieurs personnalités ; une des facettes de l'intériorité du personnage, en tant que telle.

Ce procédé théâtral fonctionne à la manière d'une alternance de plans-séquences cinématographiques. Les diverses fonctions de l'objet permettent de conjuguer les images dans un ordre aléatoire, comme pour un montage. Or, les multiples significations de la boîte étant conditionnées par ses fonctions et leur perpétuelle interférence avec les fonctions des autres éléments, on parvient malgré tout à circonscrire les effets de ce kaléidoscope de significations qui surgissent simultanément.

La scène suivante réaffirme le rôle de la boîte comme source de vie et de transformations. Une autre boîte glisse de la première, laissant penser que la première commence à se multiplier, ou à accoucher de nouvelles boîtes. Comme une poupée russe, la nouvelle boîte en carton possède elle-même son propre contenu. Un personnage humain en sort et enfile trois boîtes plus petites sur son corps sur le mode du gag humoristique. Les boîtes se mettent en mouvement, chacune dans une direction différente, provoquant le rire du public. Le personnage subit ensuite plusieurs transformations. Deux boîtes descendent et deviennent des caricatures de chaussures. Puis, le personnage humain révèle une autre part de sa personnalité et fait le pitre : il imite une poule qui bat des ailes et pond des boîtes, qui glissent le long de son corps pour finir par tomber par terre. Le personnage, privé de ses boîtes, se sent délaissé et impuissant. Il ouvre une des boîtes tombées par terre dont l'ouverture est tournée vers le public, quand brusquement le noir se fait, et commence alors l'épisode avec les marionnettes hybrides que nous évoquions dans le premier chapitre.

La mise en abîme des transformations du personnage, matérialisées par la multiplication des boîtes, révèle des significations plutôt claires, qui appartiennent à un champ sémantique mixte. Cette richesse sémantique permet à la fois l'interprétation de la scène comme étant un ensemble restreint d'images appartenant à un inconscient particulier, mais aussi comme le bilan de tout le parcours ontologique du genre humain. L'enchaînement de ces renaissances figurerait alors l'évolution du genre humain, le changement de générations, la reprise de la vie après le déluge, etc. Il s'agit là, en effet, d'une image riche en allusions et en associations.

Revenons sur l'épisode que nous analysons et détaillons l'image qui nous est donnée à voir : la scène présente un appartement en coupe, représenté par une boîte divisée en quatre cages exiguës et habitée par quatre personnages mi-adultes, mi-enfants. La fonction de la boîte ne se réduit pas ici à servir de décor mais matérialise une démarcation des concepts « *le sien et l'espace de l'autre* ». La boîte sépare les personnages du monde extérieur. Bien que partageant un espace commun, chacun d'eux occupe son propre territoire, un territoire qui est donc *l'étranger* vis-à-vis de celui des autres. À la fin de cette séquence, les personnages affrontent une tempête. L'abri s'effondre en quatre parties et l'espace commun est détruit. Les personnages s'égarer dans l'obscurité du fond de scène, s'éloignant progressivement les uns des autres par une sorte de force centrifuge.

Dans le dernier épisode, les transformations de la marionnette – qui incarne alors une sorte d'idole qui domine le groupe de personnages – s'enchaînent, les personnages cherchant en vain à l'enfermer dans une boîte (p. 84-86). Le passage vers un nouvel espace n'a donc pas eu lieu. L'action ne bascule pas vers un ailleurs et les personnages sont contraints de rester ensemble, sous les yeux de leur idole qui les guette. Ils finissent par préférer abandonner ensemble ce monde plein d'inconvénients pour essayer d'approcher, peut-être, un nouvel espace qui leur offrirait une meilleure existence.

Nous avons parcouru ici les diverses fonctions de la boîte en carton dans cette pièce. Pour conclure et résumer nos réflexions sur ce sujet, nous emprunterons une phrase de Christian Biet et Christophe Triau, à propos des capacités de signifiante de l'objet : « [...] l'objet, de l'indication pittoresque et référentielle de départ, est devenu le centre du système symbolique et signifiant de toute la pièce³⁴⁷. »

Les boîtes de *Boliloc*, quant à elles, ne relèvent pas de l'esthétique de l'objet pauvre. Elles sont fabriquées spécifiquement pour le spectacle. Ce sont des cubes de dimensions variées, présentant l'ensemble des teintes de bleu, et qui encombrer le plateau à la fois horizontalement et verticalement (les cubes sont, en effet, souvent placés l'un sur l'autre). Ces objets n'étant présents que dans le premier tiers de la pièce, nous allons étudier la raison particulière de cette présence. Une remarque de Patrice Pavis sur la présence d'objets au théâtre nous paraît bien décrire la fonction des cubes dans *Boliloc* : « Un même élément scénique peut parfois être traité comme décor ou comme accessoire, ou comme œuvre

³⁴⁷ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *op.cit.*, p. 366.

plastique³⁴⁸ ». En effet, dans le spectacle, les cubes sont, tout d'abord, affectés aux décors. Ils peuvent bouger et se déplacer, modifiant ainsi constamment l'espace scénique en formant un lieu géométrique dont les trois dimensions sont mises en valeur. Dans un épisode du spectacle, on voit apparaître un grand cube, dans lequel se trouvent trois personnages. Ce cube devient, dans l'imagination du spectateur, un train puis un bateau grâce à un effet sonore imitant le vrombissement de leur démarrage. Cette image renvoie explicitement, mais de manière fugace, à l'image de la boîte-arche de *Voyageur immobile*.



Boliloc (Fig.40). : © sur le site internet *Effets spéciaux*³⁴⁹

Dans *Boliloc*, les cubes de petite taille – exclusivement – sont également chargés de la fonction d'accessoire et de partenaire de jeu. Ils servent à cacher et permettent donc d'en extraire leur contenu, mettant ainsi en valeur la dialectique « apparaître-disparaître » dont nous parlions. Au début du spectacle, cependant, toutes les apparitions et disparitions se font de manière visible, permettant ainsi de placer l'action du spectacle dans le cadre d'une réalité ordinaire. Quand Alice, l'héroïne ventriloque, déplace des cubes en cherchant celui qui contient une marionnette, elle engendre un jeu d'espaces qui constitue une métamorphose perpétuelle. Alice extrait des marionnettes des cubes puis, après une conversation les cache à nouveau. Ne les retrouvant plus, elle se met à les chercher, et ainsi de suite. Cette action répétitive entraîne une réaction de la part des marionnettes, qui finissent par refuser de se cacher dans les boîtes. Dans le même temps, on entend des coups provenant de l'extérieur du plateau, qui renvoient, en miroir, à des coups émanant de l'intérieur des cubes. Ces coups attestent de la présence d'êtres vivants. Ces interactions entre les personnages et l'élément qui

³⁴⁸ PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, op.cit., p. 196.

³⁴⁹ L'image est disponible à <http://www.effets-speciaux.info/article?id=59>.

constituait jusque-là une partie du décor dévoilent ainsi certaines des particularités de l'élément cube. Il commence à révéler ses autres fonctions et, par conséquent, ses autres significations. Les cubes représentent désormais un espace isolé, séparé de l'extérieur, et indésirable pour les personnages qui ne veulent pas y retourner. Ces derniers apprennent finalement à s'en évader et se dispersent sur le plateau, gênant Alice qui les poursuit. C'est ce pouvoir que les personnages prennent de s'en échapper qui abolit définitivement les frontières physiques des cubes, marquant alors une mutation de la réalité des personnages. Pour les spectateurs, survient une triple superposition des temps : le temps de la représentation et le temps représenté³⁵⁰ basculent vers un nouveau temps dramatique qui s'avère plus authentique que le précédent. Cette mutation est précédée par une scène dans laquelle Alice se glisse dans un cube pour rattraper une marionnette dont la tête est vivante et s'y perd. Le troisième espace-temps apparaît lorsque les personnages de marionnettes acquièrent un aspect humain. La boîte constitue ici un portail vers un autre macrocosme.

Enfin, on observe également ces objets dans des scènes où ils gardent leurs fonctions de base mais se voient aussi affecter d'autres objectifs. Dans une scène, par exemple, l'apparition d'un prestidigitateur renverse le pouvoir instauré par les marionnettes, installant ainsi une réalité chimérique et vacillante. Ce prestidigitateur a le visage entouré de kraft et porte un manteau et un chapeau, ainsi que des lunettes noires scintillant comme de petites lanternes. Il fait des tours de magie avec des cubes desquels sortent et disparaissent des têtes de comédiens portant des masques moulés. Ce personnage réunit dans un grand cube l'ensemble des petits cubes d'où émergent les têtes, ce qui crée l'illusion d'une annulation des lois physiques. Du point de vue de l'esthétique théâtrale, les cubes deviennent alors le moyen de créer des instants magiques, d'apporter à la mise en scène des touches d'illusion. Le tour de magie présent dans cette scène rappelle en effet un escamotage classique, comme on le voit dans le jeu de bonneteau, par exemple.

La sémantique de ces accessoires change également au cours du spectacle. Ces transformations ont lieu en lien avec des moments cruciaux de l'action. C'est le cas notamment lors de la découverte d'une autre couche du monde fantastique, monde qui se révèle hiérarchisé, comme le suggère la manipulation des personnages par cet être tout-puissant, qui symbolise très probablement le créateur. Comme dans un jeu de bonneteau, cet être « mélange » Alice et les marionnettes en laissant le public apercevoir, dans les cubes

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 167.

ouverts, les combinaisons qu'il effectue en les enchaînant. L'image reflète donc l'idée que la figure qui nous est proposée ne constitue qu'une surface que l'on nous donne à voir, l'action de mélanger s'opérant ailleurs, dans un espace invisible pour le spectateur, qui ne peut qu'en supposer l'existence.

Il est ainsi possible de conclure que le cube fait également office de frontière délimitant différents espace-temps fictionnels. Une superposition d'univers, de niveaux de fiction, de plans d'actions se produit alors. Le premier espace-temps est celui des scènes de cabaret. L'espace fictionnel est ici commun avec l'espace réel, celui du public. Le deuxième espace-temps est celui où les marionnettes prennent vie et acquièrent de l'autonomie. Ce monde n'aurait certainement jamais pu exister en dehors de ce contexte et fonctionne à l'image des intrigues de contes de fées, où le passage d'une vie ordinaire à la fiction du conte prend appui sur un événement magique soudain³⁵¹. Enfin, l'apparition du prestidigitateur annonce l'avènement du dernier espace-temps. Sa présence instaure une soumission des personnages qui sont instantanément privés de leur autonomie.

Ces trois couches fictionnelles apparaissent, de façon discontinue, dès le début du spectacle lorsque Alice, se trompant de cube, laisse brièvement apercevoir la tête en kraft du prestidigitateur dont le chuchotement menaçant ordonne en anglais : « Leave me alone³⁵² [Laisse moi seul] ». De si courtes intrusions, qui agissent comme des hallucinations ou les manifestations d'une paranoïa, indiquent avant tout un transfert, une incursion de quelques secondes dans le monde intérieur d'Alice et, plus précisément, dans son inconscient (à ce propos, rappelons-nous qu'il s'agit des souvenirs interdits de *Boliloc*). Vu sous l'angle d'une esthétique des rêves, le croisement de ces espaces-temps pourrait également être assimilé à l'état de somnolence qui précède le sommeil, lorsque des bribes de rêves s'engouffrent dans la conscience à moitié endormie, qui perd petit à petit le contrôle.

Des boîtes sont également présentes dans *Ligne de fuite*. Malgré son caractère transitoire, leur utilisation a pour but essentiel de cacher et de faire apparaître (une marionnette, une cervelle en kraft). Les significations de la boîte ici ne semblent pas très différentes de celles des cartons de *Voyageur(s) immobile(s)*. Une petite marionnette

³⁵¹ À titre d'exemple, nous citons quelques oeuvres littéraires dans lesquelles s'effectue un passage du réel au « réel imaginaire » : *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Cendrillon*, *Casse-noisette*, *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare.

³⁵² La citation est pertinente pour la représentation du spectacle qui a eu lieu à Moscou en 2007. Lors de tournées à l'étranger, les paroles des créations de la Cie sont souvent traduites soit en anglais, soit dans la langue officielle du pays concerné.

représentant la victime est placée dans une petite boîte en carton qui passe de mains en mains au sein d'un groupe de personnages. Aucun ne semble désirer la conserver, y voyant peut-être une facette perdue de leur personnalité qui culpabilise. Ils essaient délibérément de la refouler sans y parvenir. Un tas de boîtes issues de "nulle part" dans les mains, ils dansent en suivant le rythme d'une musique obsédante. Plus tard, à l'occasion d'un anniversaire, les personnages s'échangent des cadeaux, emballés dans les cartons : un bras autonome et effronté qui cherche à étrangler un personnage, le crâne chauve d'un vieil homme loufoque qui fume et devient fou, enfermé dans une cage de perroquet, un « coffret à suicide » entrant parfaitement dans l'esthétique de la dérision et de l'absurde, qui est testé par quelques-uns des personnages. Le nombre, presque encombrant, de ces images métaphoriques produit une signification qui fait écho à ce que dit le metteur en scène à propos de la conception de cette pièce : « [...] nous sommes tous inconsciemment nos propres meurtriers ³⁵³. » Ainsi, une des scènes suivantes met en scène un crime : un personnage féminin tombe, abattu par un coup de feu. Après avoir trouvé un revolver, les personnages le cachent dans une boîte (une démonstration du processus de refoulement). Inséparables de leurs boîtes, quelques personnages se les mettent sur la tête. Chaque carton s'ouvre, dévoilant un grand œil bleu et lumineux, qui clignote. Les personnages se transforment ainsi en cyclopes paisibles, allongés sur une passerelle.



Ligne de fuite, (Fig. 41) : © sur le site officiel de la Compagnie Philippe Genty

La construction de cette image sculpturale (cf. fig.42) sur le fond bleu foncé du cyclorama ferait référence à la représentation picturale du dieu Mahakala, personnification d'une des formes du dieu hindou Shiva converti, selon la mythologie tibétaine, au

³⁵³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 201.

bouddhisme : « Ses trois yeux symbolisent la compréhension claire des activités passées, présentes et futures, [...] il agite six (plus rarement quatre) bras dont les mains brandissent les objets qui symbolisent l'achèvement des six imperfections³⁵⁴. » Ce rapprochement peut paraître incertain en raison de l'absence de références à la mythologie asiatique dans *Ligne de fuite*, mais la description des caractéristiques de Mahakala suggère une nouvelle voie d'interprétation possible. Dans la scène qui nous concerne, c'est précisément après le meurtre que les immenses yeux commencent à scruter l'espace, comme s'ils cherchaient activement un ou plusieurs criminels, tout en sachant parfaitement qui est le coupable. Ce savoir leur est inhérent et ce, comme l'exprime le metteur en scène, parce que : « Ils [les meurtriers] vont devenir une femme victime à répétition d'un assassin, se révélant l'un et l'autre au final n'être qu'une seule et même personne³⁵⁵. »



Ligne de fuite, (Fig. 42) : © Marc Ginot

Ainsi, la boîte en tant qu'objet pauvre devient porteur de mémoire pour l'époque contemporaine. Elle sert de référence pour déterminer l'action et caractériser les personnages. Il ne s'agit cependant que d'une parmi les multiples fonctions, techniques ou sémantiques, que l'objet prend dans *Voyageur(s) immobile(s)*. On retrouve une partie de ces fonctions des boîtes dans *Ligne de fuite* et *Boliloc* où elles figurent des univers à part entière, des portails, des étendues du psychisme, des espaces et des jardins secrets appartenant aux personnages.

³⁵⁴ *Mahakala*, [En ligne]. <http://mythologica.fr/tibet/mahakala.htm#sthash.p4qw9zmW.dpuf>

³⁵⁵ *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 201.

Les transats et les chaises

Suite à l'essor du théâtre d'objets au début des années quatre-vingt, Philippe Genty s'intéresse à l'étude des capacités expressives de nouveaux objets, dont la chaise longue. Il l'emploie dans un tableau de *Désirs parade* qui s'intitule *La valse des chaises longues*. Le metteur en scène s'inspire pour cela de l'histoire de cet objet utilitaire :

La chaise longue graphiquement, fonctionnellement, esthétiquement, est un objet admirable. Elle traverse le XX^e siècle, les modes et les courants sans se modifier. Je suis même persuadé qu'elle a les proportions du nombre d'or ! Modulable, elle se met en quatre pour que nous puissions lire, dormir, rêver dans son accueillante géométrie (voici une suite de remarques digne d'une émission de téléachat...). Son génial inventeur aurait dû recevoir le Nobel. Elle a débuté sa carrière sur les paquebots transatlantiques, d'où son nom : transat. C'est cette origine qui me motive pour écrire l'odyssée d'une chaise longue³⁵⁶.

Dans ce tableau, une chaise longue en bois change plusieurs fois de fonctions et de significations. D'un côté, elle remplit une fonction de portail vers le monde onirique et est accompagnée d'un fort bruit de ressac, qui laisse imaginer de l'eau submergeant le plateau, qui symboliserait, selon Jung, une intrusion de l'inconscient³⁵⁷. Le protagoniste quitte donc le monde réel grâce au contact avec ce « portail » qui l'entraîne vers l'inconscient, représenté métaphoriquement par le fond marin habité par une ondine-marionnette. Un double minuscule du personnage surgit, tout à coup, de derrière le portail. Le passage s'effectue par étapes. Dans cet ailleurs, les paramètres de la chaise longue se modifient. Son image suggérant, comme nous l'avons vu, l'univers marin et les abysses, elle ouvre deux voies d'interprétation *via* les images scéniques suivantes : d'une part, l'objet se transforme en algues qui ondulent en suivant les mouvements de l'eau et, d'autre part, le transat s'anime pour devenir plus puissant que le protagoniste, qu'il alors peut manipuler et éjecter lorsqu'il tente de se jucher sur lui. L'impression de vie autonome de la chaise longue est renforcée par la technique du théâtre noir utilisée pour la manipulation.

Les transformations inhérentes à la structure du transat, et conçues au moment de sa fabrication, servent la création de métaphores : outre une algue, elle peut également figurer ici

³⁵⁶ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 131.

³⁵⁷ BERTIN, George, LIARD, Véronique, *Les grandes images. Lecture de Carl Gustav Jung*, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 45.

un bateau qui coule³⁵⁸, une balançoire, une sonde spatiale (lorsqu'elle est accompagnée d'une lampe de table mouvante) ou même un radar automatique.

En dehors de la fonction métaphorique, la manipulation de la chaise longue constitue un moyen d'explorer, en interaction avec d'autres éléments scéniques, la géométrie propre à l'objet. La beauté du mécanisme, qui fonctionne sur un temps régulier, accentué par la coordination du rythme de son mouvement avec celui de la musique, souligne, voire célèbre, les avantages des rouages de cette invention de génie. L'importance de cet objet est exprimée par sa taille démesurée de trois mètres de long, qui sert à produire des effets comiques. En effet, les deux personnages ne cessent de grimper et de glisser sur la chaise longue, de manière particulièrement désopilante. Présentons ici une description plus précise de la suite de l'épisode :

La compétition s'installe entre eux. Les cadences s'accroissent. La chaise longue devient alors une machine infernale dans laquelle ils sont contraints de reproduire les mêmes gestes, au risque de se faire faucher par les montants mobiles. Jeux d'enfants aboutissent à un stakhanovisme dérisoire³⁵⁹.



La Valse des chaises longues, (Fig.43) : DR / Collection Compagnie Philippe Genty

³⁵⁸ Ces images sont étroitement liées au discours du metteur en scène sur la première utilisation des chaises longues, des transats. D'où vient l'association d'idées comprenant une mer, un monde aquatique, un bateau, une ondine, une bouée de sauvetage.

³⁵⁹ Dossier technique de *Désirs parade*, *op.cit.*, p. 2.

Il est ainsi fait référence, de manière ludique, sans qu'il en soit fait une quelconque critique, à notre période actuelle totalement mécanisée, industrialisée et automatisée, par, entre autres, la ressemblance des mouvements répétitifs et standardisés avec ceux d'une chaîne de production. Le caractère dérisoire de cette « compétition » rappelle le style comique et burlesque des films de Buster Keaton et Mack Sennet³⁶⁰. L'image du mécanisme, fonctionnant à un rythme effréné, rappelle également certaines séquences de la comédie *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin, qui présentent le même type d'humour cinématographique. Le point final de toutes ces transformations est posé lorsque la chaise longue finit par se changer en sonde spatiale, ce qui anoblit l'objet à l'extrême sans que ne soit perdu, pour autant, son aspect pratique et utilitaire : « Les scènes s'enchaînent ainsi à la manière d'un rêve logiquement absurde, un rêve dont le véhicule serait une chaise longue. Un rêve où l'homme se laisse piéger par “les objets de ses désirs”, où les microcosmes et les macrocosmes se télescopent³⁶¹. » Cet énoncé nous permet de découvrir une nouvelle fonction signifiante de la chaise longue, celle d'auxiliaire servant à de mode de transport entre les rêves dans cet univers onirique.

Un autre type de meuble apparaît quinze ans plus tard, dans *Ligne de fuite*, plus précisément dans la première scène du spectacle. En effet, des chaises amoncelées forment des pentes sur lesquelles les personnages glissent et disparaissent dans le noir du fond de scène (le décor constitué de passerelles positionnées en U, et associé à la technique du théâtre noir, permet de créer l'illusion d'un abîme). Dès le début, une chaise est renversée, figurant une sorte de canot de sauvetage, ou bien un radeau, qui permettrait de se tenir à flots sur les vagues. Le détournement de l'usage commun de la chaise continue dans la suite de l'épisode où, sur la surface d'une mer agitée, on aperçoit uniquement le haut d'une clôture blanche de jardin. La marée descendante dénude le plateau scénique, dégageant six chaises blanches dont les dossiers se composent de plusieurs planches espacées. L'aspect de ces chaises rappelle l'image des clôtures de jardin qui renvoie lui-même au concept de la division de l'espace entre « *le sien et l'espace de l'autre* », mentionnée précédemment. Nous pouvons, à ce propos, citer un autre exemple d'analogie concernant une chaise, rencontré à la lecture de l'ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre* : « [...], on prendra des choses réelles pour les détourner de

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

leur fonction banale et leur donner une signification autre (une chaise de cuisine peut être un trône, mais peut aussi dire que ce trône est lamentable)³⁶². »

Les frontières entre ces espaces ne sont cependant pas fixes, elles sont constamment balayées par les comédiens qui déplacent et tournent les chaises de différents côtés. La perception du volume et de la profondeur de l'espace scénique est produite par le positionnement des chaises, tournées vers le public ou positionnées de côté, et par leurs déplacements. Les personnages marchent en trainant les chaises sur le sol, traçant ainsi des lignes imaginaires qui prolongent celles formées par l'ossature des chaises orientées dans toutes les directions, ce qui met en évidence les trois dimensions de l'espace.

Dans une autre séquence, un empilement de chaises au centre du plateau, sur lequel est perché un personnage tenant haut un parapluie ouvert, renvoie de manière très évidente à la Statue de la Liberté. Les autres personnages entourent ce personnage central. Au moment d'être pris en photo devant le monument, ils sourient et tombent soudain à terre, pétrifiés. Cette brusque pétrification suggère que la personnalité n'arrive pas à contrôler ses différentes facettes et donc à se maintenir unie et stable. L'image ouvre à cette conclusion par l'interférence entre les nombreuses significations des objets et celles des actions des comédiens. Sur le plan technique, cette utilisation de la chaise permet l'exploration de la verticalité et aide à établir des repères spatiaux en élargissant ainsi, pour l'imagination, les limites de l'espace dramatique.

La poétique et les fonctions des chaises que nous avons dégagées de l'étude de *La Valse des chaises longues* et de *Ligne de fuite* se retrouvent réunies dans la version de 2012 de *Ne m'oublie pas*. Ici, les chaises remplacent le canapé de la version de 1992 et marquent une sorte de frontière entre différents mondes de l'inconscient ou de l'oubli. Les personnages joués par les mannequins et les comédiens "prennent vie" en surgissant comme des souvenirs depuis l'obscurité, derrière un canapé constitué par un rang de chaises pliantes noires en plastique.

Nous observons à nouveau l'apparition d'une frontière entre l'oubli et le processus de réminiscence dans un épisode où la protagoniste se fige et se cache le visage, à demi-allongée sur les chaises, tandis que l'action continue. Ce geste divise l'espace de l'imaginaire en deux

³⁶² BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *op.cit.*, p. 368.

pôles, renforçant et simplifiant à la fois la métaphore proposée par l'action à l'avant-scène, comme si celle-ci devenait un monde intérieur de la protagoniste elle-même.

D'autres épisodes où figurent des chaises revisitent le travail sur la géométrie de l'espace dont nous parlions pour *Ligne de fuite*. Les transformations de la géométrie spatiale se traduisent, cette fois-ci, par la danse et le mouvement des personnages, qui créent des images particulières. La gestuelle répétitive de certains, alliée aux mouvements mécanisés des autres comédiens et de leurs doubles mannequins, s'accompagne d'un déplacement des chaises légèrement décalé par rapport au mouvement des personnages, mais rythmé cependant par sa discontinuité. Les personnages s'assoient, se relèvent et effectuent d'autres gestes indéchiffrables. Cette séquence est envoûtante et hypnotise par la synchronie parfaite des rythmes des éléments scéniques.

On observe ainsi une disparition de la poétique générale de la chaise, qui devient un objet neutre, privé de symbolique. Bien que ses capacités expressives n'aient peu d'importance dans le spectacle, l'objet contribue pourtant à la production de métaphores, mais exclusivement quand il entre en relation avec d'autres éléments. Dans cette configuration, il joue pleinement son rôle utilitaire, à défaut de constituer un élément autonome chargé d'une véritable capacité expressive.

Les portes

Pour traiter des portes utilisées comme des objets à part entière, nous nous appuyerons sur le spectacle *Dédale*³⁶³. Faute d'enregistrements vidéo, qui furent détruits afin d'effacer toutes traces de cette création pour l'éliminer de la *mémoire* de la compagnie³⁶⁴, nous avons utilisé les informations provenant d'entretiens, des photos, un court fragment du spectacle en VHS³⁶⁵ et le récit que le metteur en scène en fait dans *Paysages intérieurs*. Genty y exprime une très grande déception : « Il y a des aventures qui commencent bien et qui finissent bien, l'inverse est également fréquent. Mais celle de *Dédale* commence mal et finit en catastrophe

³⁶³ *Dédale*, mise en scène de Philippe Genty et de Mary Underwood, créé dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au festival d'Avignon, 1997.

³⁶⁴ D'après les témoignages de Jean Couturier, ami proche de la compagnie qui l'accompagne dans tous ses projets depuis 1991.

³⁶⁵ Propriété de Jean Couturier, un fragment de 20 minutes environ, filmé du côté coulisse.

avec un déficit inédit pour la compagnie de deux millions de francs³⁶⁶. » Le spectacle n'a, par ailleurs, pas reçu le soutien de la critique française, notamment à la suite de l'échec de sa représentation dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, lors du festival d'Avignon. Les conditions météorologiques y ont entravé la perception du spectacle : il y avait un fort mistral ce soir-là et le clair de lune inondait le plateau de lumière, empêchant la magie théâtrale de se produire³⁶⁷. Genty se remémore ainsi l'évènement :

Au cours de l'une des représentations, le mistral se met à souffler en tornade, les portes disséminées sur le plateau, maintenues uniquement par des béquilles pliantes, s'effondrent, le ballet des portes se transforme en ballet de techniciens cavalant ici et là pour les remettre d'aplomb³⁶⁸.

Le vent ayant rendu les portes incapables de remplir leur fonction signifiante particulière, la réception du spectacle fut une faillite. La signification fondamentale des portes aurait dû assurer une base métaphorique permettant aux spectateurs de déchiffrer les images et de pouvoir les interpréter. Les portes ne sont donc pas utilisées comme un simple décor, dans le spectacle, mais servent également à la production de métaphores créées par leur interaction avec les comédiens. Elles servent l'objectif principal de la pièce, qui consiste en l'expression du parcours d'un personnage dérouteré, en quête de l'unité de sa personnalité :

Il est le troisième d'un triptyque, après *Le Voyageur immobile* et *Passager clandestin*, qui évoque, d'une façon différente, une même histoire. [...] *Dédale* est autour de la mère. Là aussi, il s'agit d'un personnage morcelé, dont les multiples identités forment une famille autour de lui, à la recherche d'un secret enfoui. Au fur et à mesure, il progresse par un dédale de portes, par un labyrinthe où les personnages se perdent, se retrouvent et s'affrontent à eux-mêmes³⁶⁹.

Les concepts et les images associés à la *porte* se manifestent amplement dans cette mise en scène d'un espace de l'inconscient et favorisent la création de métaphores dans leur frottement avec l'imaginaire de la porte nourri par les spectateurs. La porte devient également le portail vers d'autres univers, à l'instar des boîtes en carton dont l'analyse sémantique a déjà été présentée. Les comédiens, confrontés à de multiples portes derrière lesquelles ils disparaissent, ou par lesquelles ils entrent dans un nouvel espace, s'échappent d'un lieu de l'inconscient pour resurgir ailleurs, dans une fuite perpétuelle. Les espaces imaginaires changent sans cesse, avec un dynamisme échevelé, malgré la constance du décor. Les portes

³⁶⁶ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 172.

³⁶⁷ D'après les témoignages de Jean Couturier recueillis en juin 2012.

³⁶⁸ GENTY, Philippe, *op.cit.*, p. 175.

³⁶⁹ COUTURIER, Jean, GENTY, Philippe, « Dédale, Philippe Genty dans la Cour d'Honneur », *MU - L'autre continent du théâtre*, *op.cit.*, p. 5.

qui avalent et recrachent les personnages permettent d'assembler, de manière cinématographique, la multitude des espaces.

L'esthétique cinématographique de ces images est délibérément et assez logiquement accentuée. Le metteur en scène la en fait la description suivante : « Des personnages se cherchent sur le rythme d'un film muet, ouvrant, fermant des portes dont certaines se ramollissent, tombent, se redressent, laissant apercevoir ici et là un visage par le judas³⁷⁰. » L'émotion que transmet l'image globale de ce ballet de portes évoque le souvenir de la première venue à Paris du metteur en scène lorsque, adolescent, il doit séjourner chez son ami Gilles et qu'il recherche son appartement. Il confie ce souvenir comme suit, ce qui nous suggère que l'épisode avec les portes se déroule sur un mode semblable :

Je parcours des couloirs interminables, toutes les portes se ressemblent. Je voudrais frapper à l'une d'entre elles pour demander de l'aide, mais Alex³⁷¹ m'en dissuade. Je ne trouve pas la porte de Gilles, je tombe sur un autre couloir qui ressemble au précédent. L'angoisse m'étreint un peu. Je ne retrouverai jamais mon chemin. Je me laisse glisser au sol. Une porte s'entrouvre, le regard suspicieux d'une vieille femme me scrute, j'hésite puis je me décide à lui demander si elle connaît Gilles. Dès que j'ouvre la bouche, la porte se referme. Je reparcours un dédale de couloirs. D'autres portes s'ouvrent et se referment avec méfiance sur mon passage³⁷².

Ce rythme effréné qui peut correspondre à une quête réelle se traduit dans le spectacle par des déplacements rapide et une certaine nervosité de mouvement, mais aussi par l'exubérance des actions des personnages qui évoluent sur scène. Ces derniers ouvrent les portes et se bousculent les uns les autres pour passer en premier. Ils se heurtent à d'autres personnes, les jettent hors du passage ou les poussent, se débattent et forcent la porte des autres personnages. Il s'agit donc d'une véritable fourmilière qui met également en scène un aspect de *l'inquiétante étrangeté* freudienne³⁷³ lorsque l'ouverture d'une porte fait apparaître une dizaine de mains qui se tendent vers l'avant dans le geste d'attraper un personnage qui se serait échappé. En nous fondant sur la convention préalablement établie du voyage intérieur, qui prend place sur de vastes étendues du psychisme, il est possible d'interpréter cet épisode

³⁷⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 175.

³⁷¹ Alex – l'alter ego de Philippe Genty : « Sans vraiment savoir depuis quand, j'ai le sentiment confus qu'un clandestin s'est niché dans un coin de cette éponge qui me sert de cerveau. Alors que mon attention est concentrée sur un sujet, je me sens déraiper ailleurs, comme si lui ce clandestin m'y entraînait. Lui je l'appelle Alex. Ça me rassure, ça me permet d'être plus familier et parfois de l'envoyer balader. », *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 10. Genty nomme sa première marionnette Alexandre en l'honneur de son alter ego.

³⁷² *Ibid.*, p. 13.

³⁷³ D'autres scènes d'où émerge cette notion sont analysées à la page 131.

comme un état de panique : les peurs et les angoisses assaillent la conscience sans qu'il soit possible de retrouver son calme, engendrant le désespoir.



Dédale, (Fig.44) : © sur le site officiel de la Compagnie Philippe Genty

Les marionnettes peuvent, elles aussi, se dissimuler derrière les portes. Les personnages en matière inerte se substituent alors à ceux en chair et en os, et renforcent la sensation d'absence de vie des choses dont notre attention vient de se détourner. En dehors de leur fonction technique, qui leur permet de faire apparaître et disparaître des personnages, les portes semblent également faire office d'abri. Elles font office alors d'enveloppe accueillante, de coquille ou de coque dont il est extrêmement difficile de se séparer. Nous nous proposons à présent de vérifier cette hypothèse. Dans une scène, un personnage essaye d'arracher, à un adversaire, une porte que celui-ci étreint. Il se saisit du panneau de la porte tandis que l'autre continue d'en tenir la charpente. Dans un second exemple, on observe le protagoniste descendre des cintres, en se cramponnant à la carcasse d'une porte qu'il tient de face et qui se renverse lentement.

La porte comme partie intégrante de l'humain rappelle l'image de la coquille, dont Bachelard énonce une phénoménologie dans l'ouvrage que nous avons déjà cité. Cette image de la fusion entre deux éléments, humain et objet, peut être définie par l'explication suivante, que nous fournit le philosophe : « En fait, l'être qui sort de sa coquille nous suggère les rêveries de l'être mixte. Ce n'est pas seulement l'être "moitié chair, moitié poisson". C'est l'être moitié mort, moitié vivant et, dans les grands excès, moitié pierre, moitié homme³⁷⁴. » Si notre conjecture s'avère juste, la porte contient alors en elle-même la fameuse dialectique vivant-inerte propre à l'écriture de Philippe Genty. L'effigie de l'humain, qu'il s'agisse d'une

³⁷⁴ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, p. 137.

marionnette ou d'un mannequin, et le matériau, dont nous avons étudié quelques exemples dans les chapitres précédents, sont ici substitués par un objet de forme plus rigide et dont l'usage est réservé à l'Homme. C'est donc précisément son aspect modelé, fabriqué, qui détourne l'imagination d'éventuelles associations plus vastes et générales, comme avec une coquille, par exemple.

Ce rapport conceptuel que l'on perçoit facilement fait émerger une autre réflexion, qui ne relève pas de la phénoménologie, mais qui est confirmée par notre méthode d'analyse. Il semblerait, en effet, qu'il existe un assujettissement réciproque des deux éléments et non une interaction productive : « Sur le thème de la coquille, l'imagination travaille aussi, outre la dialectique du petit et du grand, la dialectique de l'être libre et de l'être enchaîné³⁷⁵ ». Les personnages accrochés aux portes paraissent non seulement être des créatures de nature ambiguë, mais ils semblent également incarner une dépendance morbide des êtres vivants à leur "coquille", leur "cadre" ou leur "cocon".

Les synthèses sémantiques que nous avons mises au jour en analysant le rôle des portes dans *Dédale*, semblent ainsi parfaitement s'inscrire dans le système d'écriture scénique de la compagnie et relèvent bien de l'analyse du domaine de l'inconscient.

Accessoires personnels : les parapluies et les lettres

Les cannes-parapluies sont utilisées dans les spectacles *Ligne de fuite* et *La fin des terres*, où elles remplissent entre autres la fonction d'accessoire. Elles sont portées, ou ouvertes, par les interprètes qui ne les emploient que de manière conventionnelle. Elles se révèlent cependant des objets très utiles dans l'écriture scénique. Fermé, et donc dressé comme une canne, le parapluie permet d'explorer l'espace par sa verticalité et son aspect longiligne. On peut également s'en servir pour indiquer une direction ou découvrir l'espace autour de soi. Les compositions corporelles et les figures dansées avec un parapluie sont porteuses d'une esthétique minimaliste géométrique. Les lignes des corps prolongées par cet objet sont accentuées, en particulier lorsque l'interprète se fige momentanément pour former une image. Un parapluie ouvert évoque la poésie d'autres objets tel que le ballon de baudruche ou la montgolfière, c'est-à-dire des objets qui peuvent s'envoler. Le parapluie

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 138.

amène de l'air sur le plateau, tout en atténuant les lignes trop rigides par sa forme semi-circulaire. Rappelons-nous, par exemple, de la scène de *Ligne de fuite* où la mer, représentée par une toile, ondule tandis que des parapluies ouverts voguent à sa surface, ressemblant à des têtes de champignons ou encore à des méduses.

Outre l'aptitude que lui donne sa forme à enrichir l'expression de la corporéité, tout en constituant un univers géométrique abstrait et chargé de la poésie de l'objet lui-même, le parapluie, communique des significations qui sont liées à sa fonction principale. L'objet est en effet affecté, par excellence, à la protection contre une action extérieure. Le *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve* de Tristan-Frédéric Moir en propose l'explication suivante : « Protection contre les dépressions = Antidépresseur. Le parapluie est aussi, dans le langage courant, un moyen de protection ou une sécurité contre un système qui pourrait englober l'individu. Dans certains rêves, le parapluie peut aussi représenter un comportement frileux³⁷⁶. »

En comparant cette interprétation avec la poésie du parapluie sur le plateau de théâtre, nous décelons effectivement des indices de ce comportement frileux chez certains personnages, notamment lorsque leur gestuelle relève d'un acte de défense. Dans *Ligne de fuite*, il s'agit pour le personnage de se défendre contre d'innombrables et importuns doubles en marionnettes qui l'accusent d'un meurtre en se rapprochant inexorablement. Ce symbole de protection convient également dans les autres cas où ces parapluies apparaissent, car les personnages entreprennent, en quelque sorte, un voyage dangereux au cours duquel il leur faudra affronter des doubles et des "monstres intérieurs". L'explication psychanalytique est également valable : l'univers de l'action scénique, c'est-à-dire l'inconscient puissant, a la capacité d'absorber le personnage et peut parfois le mener à se perdre et à errer longtemps dans les couloirs embrouillés de son labyrinthe intérieur. Le parapluie est également, sous certains aspects, un symbole du voyage, à l'instar de la valise, de l'imperméable ou du chapeau, qui constituent le costume typique des personnages de la compagnie.

Il arrive enfin que la relation des interprètes à un matériau puisse changer la fonction de ce dernier. Prenons l'exemple de l'utilisation du papier dans *La fin des terres*. Une feuille de papier blanc pliée y est soudain perçue comme un objet et non plus comme un matériau. Enrichi de la connotation de la lettre, cet objet-papier constitue un motif récurrent dans le

³⁷⁶ MOIR, Tristan-Frédéric, « Parapluie » dans *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve*, [En ligne]. <http://tristan.moir.free.fr/dicoreve/symboleshtml/interpretation-des-reves-dictionnaire.php?lettre=P%&commentaire=Parapluie>.

spectacle. La lettre est ainsi le point de départ de la création du scénario de *La fin des terres*. Le metteur en scène écrit, à ce sujet, dans son livre : « Une image me trotte dans la tête. Un homme au bord d'une falaise lance une lettre, emportée par le vent, elle rejoint une femme sur une falaise d'en face, la femme se met à tourner sur elle-même comme pour s'envelopper dans un tourbillon d'air. La lettre repart vers l'homme³⁷⁷. »

Cette première image est reproduite dans un épisode de danse inséré au milieu des tableaux. Le début de la pièce, quant à lui, démarre sur un autre type de correspondance : une « lettre virtuelle », c'est-à-dire un message électronique, donc un objet imaginaire invisible que l'on voit ici pourtant prendre la forme d'un courrier traditionnel, qui part de l'homme pour être immédiatement délivré à la femme. L'intrigue est amorcée. Dans la classification des objets théâtraux, Hélène Catsiapis souligne l'importance de ce type d'objets : « Certains [objets], par leur seule présence, déclenchent l'action : ce sont des catalyseurs³⁷⁸. »

Dans cette mise en scène, la lettre occupe donc une place prépondérante, que ce soit d'un point de vue sémantique, métaphorique ou technique. À maintes reprises, la lettre apparaît dans les mains des deux protagonistes qui se l'échangent ou se battent pour s'en emparer. En d'autres occasions, elle devient la métaphore d'un obstacle psychologique qui empêche une communication normale. En se multipliant pour apparaître chez tous les personnages, la lettre devient omniprésente et prend une place centrale dans le spectacle.

Sur le plan technique, la lettre est utilisée pour passer d'un épisode à l'autre par une série de métamorphoses. Dans une scène, une petite lettre devient un immense matériau papier qui engloutit Samuel, avant de revenir à sa taille et à sa forme originelles. Grâce à l'illusion, la lettre change souvent de statut sémantique : l'objet peut se transformer en grandes têtes burlesques lors d'une dispute entre les personnages, pour devenir ensuite un bateau en papier portant à son bord le visage de Léa, avant que les enveloppes ne se déplient comme des profils humains agacés et ne se mettent en ligne puis avancent, pour figurer un train aux wagons en papier.

La lettre permet également au metteur en scène d'éviter l'utilisation du texte et du langage pour expliquer la relation entre les personnages principaux. Le spectateur ignore tous les détails de ce que le protagoniste apprend lors du voyage à l'intérieur de sa bien-aimée –

³⁷⁷ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 206.

³⁷⁸ CATSIAPIS, Hélène, « Les objets au théâtre » dans *Persée, revues scientifiques*, p. 66. [En ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1979_num_43_1_1316

bien qu'il puisse constater les traces de certains traumatismes d'enfance – et il n'y a pas véritablement de nécessité qu'il le sache. Cette représentation du processus de prise de conscience du monde intérieur d'une femme prend un aspect généralisé, grâce à la présence constante de la lettre chargée de ses multiples fonctions.

Bien que les spectacles de la compagnie traitent toujours de voyages intérieurs, entrepris par de multiples identités à la recherche d'un apaisement, et bien que cette idée demeure centrale dans son œuvre, elle est réalisée de manière très différente à chaque fois, par un croisement des outils qui lui sont familiers, mais aussi par la découverte de nouveaux éléments créatifs et par leur exploration. Ainsi, le potentiel technique des portes a, par exemple, permis de créer ce dédale imaginaire que l'on voit dans *Dédale*, avec ses sentiers enchevêtrés, ses couloirs et ses recoins de l'inconscient où se terrent des créatures indésirables, produits de ce grand appareil nommé psychisme. Les chaises, quant à elles, participent au spectacle sur de multiples plans, créant des métaphores abstraites ou fondées sur la ressemblance des objets, ouvrant parfois la forme même du spectacle en soulignant l'espace et sa géométrie, ou en complétant le travail du son et du rythme.

L'objet, dans les spectacles de Philippe Genty, est donc toujours porteur d'un grand nombre de significations et de métaphores. Il manifeste sa "multifonctionnalité" à tous les niveaux de la représentation. Nous citerons ici un passage de l'ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre* qui nous semble parfaitement résumer notre propos : « [...] l'objet peut n'être ni purement utilitaire, ni simplement référentiel, ni symbolique. En ce cas, il fonctionne comme une chose, tenant au lieu et à l'espace, qui permet de produire des rapports entre les comédiens et entre les personnages³⁷⁹. »

³⁷⁹ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *op.cit.*, p. 372.

Conclusion de la première partie

La recherche sur les éléments inertes dans l'écriture scénique de la Compagnie Philippe Genty a largement démontré l'importance de leur implication dans la construction de l'image et du sens dans l'œuvre de la compagnie. Le lieu de l'action est bien souvent conditionné aux matériaux et aux objets, qui assurent les changements d'ambiance et d'univers. La présence de marionnettes et de mannequins à la place des personnages humains souligne le rôle des objets et des matériaux assumés comme partenaire de jeu ou comme intermédiaire. Ces éléments sont également porteurs d'un vaste champ de références codées qui, une fois déchiffrées, permettent d'utiliser différentes possibilités d'interprétation. Les marionnettes prennent fréquemment une place prépondérante dans la continuité sémantique des spectacles en représentant la plupart des éléments signifiants fondamentaux. Se substituant aux personnages humains, elles prennent en charge la signifiante habituellement assignée à des interprètes. Symboles des traumatismes, des complexes psychologiques, des non-dits, des refoulés, comme des identités multiples et prenant le rôle de doubles, les marionnettes participent également de procédés techniques conditionnant l'action scénique tels que les rapports subjectivation-objectivation ou éloignement-rapprochement. Les objets, dotés d'un contenu métaphorique, représentent une incarnation tangible des troubles psychologiques et symbolisent les différents univers à travers lesquels les personnages voyagent. Tous ces éléments sont ainsi au service de l'agencement des composants essentiels du monde de l'inconscient. La régularité d'utilisation de ces éléments permet de circonscrire des motifs et des thèmes dont ils ont la charge, modalités techniques et sujets récurrents que l'analyse nous a permis de mettre en évidence et de systématiser.

SECONDE PARTIE

LA FONCTION DES INTERPRÈTES DANS LA CRÉATION DES PAYSAGES INTÉRIEURS

Chapitre I

La danse et le mouvement

Dans le travail de la Compagnie Philippe Genty, les images de l'inconscient sont exprimées tant par le corps que par les autres éléments scéniques. Cependant, le corps n'est apparu comme élément scénique que progressivement, au fur-et-à-mesure que le metteur en scène en venait à l'accepter en tant que tel. Au début de l'activité de la compagnie, le corps humain n'était présent physiquement qu'à-travers le corps du marionnettiste. Il était éliminé de l'écriture scénique, souvent rendu invisible grâce aux techniques du théâtre noir (suivant ainsi l'état psychologique de Philippe Genty, proche de la désintégration, qui communiquait seulement *via* ses spectacles et, qui plus est, par le truchement d'un objet). C'est la collaboration fructueuse avec la chorégraphe Mary Underwood, ancienne danseuse classique, qui a conduit Philippe Genty à commencer à mettre en valeur l'humain dans ses créations. Néanmoins, même après cela, la présence du comédien ne prédominera jamais sur les autres éléments et jamais l'interprète ne prendra un rôle plus important que celui des éléments scéniques inertes. Genty s'exprime ainsi sur cette répartition des rôles dans son théâtre : « J'appartiens à un théâtre où l'acteur est une sorte de "super marionnette", au même titre que la lumière ou le décor³⁸⁰. » À l'époque de la formation du style et de la thématique générale de son œuvre, Genty constate une ressemblance de ses idées avec certains concepts d'Edward Gordon Craig :

En pleine création de *Dérives*, je découvre les écrits de Gordon Craig. Ses théories me captivent, chaque signe a son importance : la lumière, la matière sonore, les matériaux, les objets, le corps, le chant, l'espace, le jeu d'acteur. Je trouve un écho dans son idée d'acteur-marionnette à mes propres va-et-vient entre matériaux et interprètes³⁸¹.

Craig, a en effet développé la théorie du romantisme allemand *gesamtkunstwerk*³⁸², créée par Philipp Otto Runge et Richard Wagner³⁸³, et a fondé la base théorique de son œuvre

³⁸⁰ « Rencontre avec un homme de rêves », *Paris-Match*, 17 octobre 1996.

³⁸¹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 144.

³⁸² *Gesamtkunstwerk* – trad. allem. Concept esthétique qui se traduit comme « œuvre d'art totale », apparu au XIX^e siècle en Allemagne. Ce concept se fonde sur la théorie d'une œuvre d'art synthétique, englobant toutes les disciplines artistiques, réunies par une idée unique, au service d'un objectif commun. Cette conception, émise par le peintre allemand et théoricien de l'art romantique Philipp Otto Runge, élaborée par la suite par Richard Wagner, fut relayée au XX^e siècle par le décorateur et théoricien de théâtre Adolphe Appia, en Suisse, et l'acteur, metteur en scène et théoricien Edward Gordon Craig, en Angleterre.

sur ce concept. Les recherches et les expérimentations dans ce domaine ont mis en évidence la lourdeur du travail et le temps nécessaire ne serait-ce qu'à esquisser une approche de ce qui paraissait alors comme une utopie pour le théâtre, l'absence de volonté de mélanger les disciplines artistiques. Estelle Rivier formule une synthèse du modèle absolu de Craig :

L'idéal esthétique de Craig part de ce principe : l'œuvre doit se suffire à elle-même, être une œuvre d'art à part entière, pure, dont les composantes rythmiques (accessoires, décors mobiles, musique, éclairage et corps du comédien) doivent s'entremêler de sorte que la scène soit un lieu à voir, à admirer en raison de la magie représentative qu'elle dégage³⁸⁴.

Pour appuyer ce propos, nous citerons les mots du théoricien et metteur en scène, présentés sous la forme d'un dialogue entre un régisseur et un amateur de théâtre dans son ouvrage *De l'art du théâtre* :

L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse. [...] L'un [élément] n'importe pas plus que l'autre. De même qu'une couleur n'est pas plus qu'une autre utile au peintre, un son plus qu'un autre employé par le musicien³⁸⁵.

Philippe Genty et Mary Underwood emploient effectivement les humains, danseurs et comédiens, en tant que ressources pour le spectacle sans pour autant privilégier leur importance. Car, en dépit de cette égalité de fait entre les éléments scéniques, l'aspiration fondamentale de la compagnie n'est pas d'atteindre le parfait équilibre des composantes de l'œuvre, que Craig appelait de ses vœux, mais de créer une *image*. Il est indispensable qu'elle soit à la fois spectaculaire et sensible, en même temps qu'elle doit être perçue et interprétée dans son ensemble. C'est ce qui la rapproche de la métaphore de Craig sur l'utilisation des couleurs par le peintre, car pour qu'elle fonctionne et qu'elle agisse sur le public, il est nécessaire de respecter l'égalité des éléments théâtraux. Simon T. Rann confie : « On [comédiens et danseurs] est là pour une image³⁸⁶ » – pour la forme, la couleur, le mouvement, le rythme, la fluidité de l'image. La présence humaine permet donc de créer une image, de la remplir de significations, de la mettre en marche. C'est une sorte d'instrument permettant d'enchaîner les images, un moteur du déroulement du spectacle.

³⁸³ WAGNER, Richard (1813-1883) – Compositeur allemand célèbre de l'époque romantique. Wagner a tenté la création d'une œuvre d'art totale, à Bayreuth, qui fut présentée comme une nouvelle conception de l'opéra.

³⁸⁴ RIVIER, Estelle, *L'espace scénographique dans les mises en scène des pièces de William Shakespeare*, Berne : Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2006, p. 96.

³⁸⁵ CRAIG, Edward Gordon, cité par GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002, p. 58.

³⁸⁶ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 396.

1. Vers l'acceptation de la corporéité

Genty change de point de vue sur la participation de l'Homme à l'image scénique grâce à l'entremise de Mary Underwood, durant la création du spectacle *Autruches*. Enseignant le rythme, elle intègre par la suite l'équipe de la Compagnie Philippe Genty : « Devant notre incapacité à respecter un tempo rigoureux, elle prend l'initiative de manipuler une troisième autruche centrale, qui donne le rythme comme elle le faisait avec sa troupe “and one, and two, and three, and four”³⁸⁷. » Dès lors, Underwood se produit avec la compagnie et participe à la fabrication des marionnettes et à la préparation des sketches et des spectacles de grande forme.

Quelques années plus tard, en 1974-1975, Genty et Underwood s'initient au “Topeng”, une danse balinaise masquée, en faisant spécialement une escale sur l'île de Bali, en Indonésie. Notons que c'est sur ce théâtre dansé exactement qu'Antonin Artaud écrit dans *Le Théâtre et son double*. Artaud considère cette pratique comme pure et authentique, dans sa destination première, et affirme qu'elle serait un nouveau langage physique basé sur des signes³⁸⁸. Selon Artaud, la danse et le théâtre balinais soulignent la dimension métaphysique des gestes et il semble que c'est précisément ce qu'ont fait Genty et Underwood pendant leur initiation au Topeng. Cette expérience a mené Philippe Genty à réviser certaines de ses orientations théâtrales. Le pédagogue qui enseigna cette danse au metteur en scène et à son épouse s'appelait Kakol, c'était le le plus grand danseur de Bali. Après avoir observé et essayé lui-même cette technique, Genty en conclut :

Pendant ces semaines d'apprentissage, je notais le blocage du buste de Kakol quand il dansait, une rigidité qui contrastait avec la mobilité du reste du corps. Cette tension transmettrait une force étonnante au masque tout en dégageant une cohérence entre la poitrine et le masque. Pour des raisons techniques, les marionnettes ont souvent cette particularité³⁸⁹.

Cette ressemblance entre les articulations de la marionnette et une posture spécifique du corps aurait suggéré au metteur en scène d'aborder, dans un premier temps, le corps humain comme s'il était lui-même une marionnette. Les mouvements décalés d'un pantin peuvent être traduits par cette technique fondée sur l'isolation des parties du corps : « Kakol

³⁸⁷ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 75.

³⁸⁸ ARTAUD, Antonin, « Sur le théâtre balinais », *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 64-81.

³⁸⁹ GENTY, Philippe, « Les fissures de nos parois mentales », *Alternatives théâtrales*, n°80, 2003, p. 37.

nous avait familiarisé avec la fragmentation pour isoler les mouvements de la tête, des mains, de l'épaule ou des pieds du reste du corps³⁹⁰. » Ainsi, cette fragmentation aurait-elle également inspiré la représentation du morcellement du corps, image récurrente dans l'œuvre de la compagnie. Outre certains attributs de la danse balinaise, c'est la particularité de l'interprétation et sa ressemblance avec la marionnette qui semblent avoir marqués Philippe Genty : « Le danseur topeng semble se manipuler lui-même comme une marionnette, un corps-objet, en dissociant ses mouvements³⁹¹. » Cette nouvelle forme d'expression fut transposée dans le sketch *Les Reflets*, par le biais de deux personnages qui changeaient de masques dans une danse très proche des mouvements du Topeng. Le public resta froid devant cette nouvelle forme, considérant qu'elle manquait d'émotion, bien qu'il ait su voir la finesse des détails et le travail méticuleux de fabrication et de répétitions. Nonobstant cet échec, les créateurs utilisèrent alors cette expérience précieuse pour poursuivre d'autres objectifs :

Notre sensibilisation au topeng, sa fragmentation extraordinaire du corps, aura des répercussions beaucoup plus tard sur mon approche du mouvement et la recherche d'une certaine tension corporelle à laquelle Mary saura apporter des réponses à la fois techniques et chorégraphiques³⁹².

Ce passage vers la théâtralisation du corps ne s'est pas effectué immédiatement. La création suivante dans laquelle Philippe Genty entreprend d'assumer une présence corporelle sur le plateau est *le Pierrot*. La figure humaine qui côtoie la marionnette est bien visible pour le public, le metteur en scène la manipulant à vue tout en incarnant le personnage. Particulièrement touchée par la découverte de la danse balinaise masquée, la compagnie continue ensuite ses recherches lors de séances de l'Association du masque³⁹³ :

Pendant deux ans, à raison de deux soirées par semaine, chacun à tour de rôle propose et dirige une séance de travail dans une exploration à la fois pratique et théorique autour du jeu d'acteur, de la danse, de la manipulation, du corps en mouvement, avec le masque comme fil conducteur³⁹⁴.

Ce laboratoire n'a cependant pas pour ambition de présenter les résultats de ses recherches sous une forme scénique aboutie, mais de les conserver pour d'éventuelles créations postérieures de la compagnie. Ce travail autour du masque a pu participer, dans une certaine mesure, au rapprochement de Philippe Genty avec l'expression corporelle sur scène et constituer une nouvelle étape de l'acceptation du corps par le metteur en scène. En effet, le

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

³⁹¹ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 91.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ L'Association comprenait une quinzaine d'artistes, membres de la compagnie. *Ibid.*, p. 92.

³⁹⁴ *Ibid.*

masque qui couvre totalement le visage est, en quelque sorte, un objet de protection, dispensant l'interprète du jeu des émotions que les expressions du visage traduisent habituellement.

D'autre part, dans le système pédagogique de Jacques Lecoq, inventeur du « masque neutre », le masque constitue l'une des étapes essentielles de l'apprentissage du métier de comédien.³⁹⁵ Son enseignement comprenait également un travail autour des masques expressifs, qui permettait de préparer les jeunes comédiens à incarner des personnages : « Le masque expressif fait apparaître les grandes lignes d'un personnage. Il structure et simplifie le jeu, car il délègue au corps des attitudes essentielles. Il épure le jeu, impose des attitudes pilotes à l'ensemble du corps³⁹⁶. » Malgré plusieurs essais de travail avec le masque, il apparaît très peu dans les créations de la compagnie, excepté dans quelques épisodes des spectacles *Le Dormeur*, *Dédale*, *La fin des terres*.

L'étape suivante du rapprochement de la compagnie avec la corporéité fut marquée par l'apparition sur scène d'un humain, un personnage interprété par Jean-Louis Heckel (lui-même ancien élève de l'École Jacques Lecoq) et son double masqué au corps de toile, dans une séquence du spectacle *Le Dormeur*. Au sujet de cette séquence, il est nécessaire de signaler l'importance qu'a prise l'école Lecoq pour Philippe Genty, non seulement pour son rapport particulier au masque, mais aussi parce qu'il s'agissait d'un institut d'études théâtrales tout-à-fait unique en son genre. Depuis sa fondation, l'école propose une formation professionnelle pluridisciplinaire en arts de la scène (mime dramatique, mouvement, gestuelle, danse, préparation vocale, masque, acrobatie, jonglage)³⁹⁷. Après quelques auditions des anciens élèves de l'École Jacques Lecoq et leur participation dans ses spectacles, le metteur en scène s'aperçoit que les comédiens formés dans cet établissement³⁹⁸ répondent bien aux consignes et aux exigences du théâtre «visuel».

³⁹⁵ LECOQ, Jacques, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles : Actes Sud, 1997, p. 47 : « Le masque neutre est un objet particulier. C'est un visage, dit *neutre*, en équilibre, qui propose la sensation physique du calme. Cet objet, que l'on met sur le visage doit servir à ressentir l'état de *neutralité* préalable à l'action, un état de réceptivité à ce qui nous environne, sans conflit intérieur. Il s'agit d'un masque de référence, un masque de fond, un masque d'appui pour tous les autres masques. Sous tous les masques, masques expressifs ou masques de la comedia dell'arte, il existe un masque neutre porteur de l'ensemble. Lorsque l'élève aura ressenti cet état neutre de départ son corps sera disponible, telle une page blanche sur laquelle pourra s'inscrire l'écriture du drame. »

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁹⁷ Brochure de présentation de l'École Jacques Lecoq, retirée lors de la journée portes ouvertes d'avril 2012.

³⁹⁸ À savoir : Jean-Louis Heckel, Pascale Blaison, Harry Holtzman (Recréation de *Désirs parade* et *Dérives*), Amador Artiga (*Voyageurs immobiles*) ; D'autres étudiants ont participé comme figurants dans *Le Concert Incroyable* (2001).

Avant *Désirs parade*, la présence du corps humain sur scène, lorsqu'elle se manifestait, se trouvait limitée par l'utilisation constante des matériaux et du théâtre noir visant à cacher l'interprète. Ce spectacle marque l'abolition définitive de la dissimulation volontaire du corps. L'humain est désormais complètement visible grâce à la manipulation à vue, au jeu dramatique, aux mouvements et aux figures corporelles exécutées par les comédiens. Ce changement marquant de l'esthétique et du mode de création de la compagnie coïncide avec le moment où Philippe Genty et Mary Underwood abandonnent l'interprétation afin de se concentrer sur l'écriture, le modelage et la fabrication. Le metteur en scène explique que son éloignement de l'esthétique du cabaret et du théâtre de marionnettes, ainsi que son changement d'axes artistiques, viennent de transformations personnelles : « Avec la création, avec des êtres qui m'ont communiqué leur tendresse avec le temps, mes rapports à la réalité et le monde extérieur se sont reconstitués, mon mode de communication s'est transformé³⁹⁹. » C'est en grande partie grâce à sa compagne que Philippe Genty autorise ainsi l'humain à participer à ses constructions scéniques :

Avec Mary, je découvre le corps dansé – fusion, vertige, répétitions – le corps transcende l'espace, le fait exploser quand il se confronte à la matière dans des situations aux limites de l'inconcevable. Ces rencontres impossibles fissurent nos certitudes, ouvrent des portes sur des paysages glauques ou lumineux, des paysages où la raison s'abandonne à des vertiges insondables⁴⁰⁰.

Progressivement, la présence corporelle prend une place plus importante dans les spectacles de Genty et se retrouve dotée de son propre système de codes, d'indices, de significations et de métaphores.

Ces manifestations du corps peuvent être divisées en plusieurs catégories : danse et mouvement, gestuelle, jeu dramatique dans la confrontation aux objets et aux matières. Ces « catégories » se croisent et s'entremêlent, et il est impossible de les dissocier tout-à-fait pour les analyser séparément. Nous nous proposons néanmoins de tenter de définir leurs caractéristiques communes les plus pertinentes.

2. Les influences des différents types de danse

³⁹⁹ « Par delà la musique et les images. Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty », *op.cit.*, p. 24.

⁴⁰⁰ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 156.

Nous allons aborder notre étude de la présence humaine par l'analyse de la danse, qui est déjà signifiante en elle-même et chargée de références. Dans les créations de Genty, la danse apparaît de manière très particulière, en premier lieu parce que les interprètes des séquences dansées ne sont pas forcément des danseurs. La compagnie recrute des interprètes venant de différentes disciplines : théâtre, danse, théâtre de marionnette, cirque. Il n'est pas systématique, par ailleurs, que les interprètes exercent leur spécialité dans les créations de la compagnie. Il y a néanmoins des scènes dont l'interprétation est réservée exclusivement à des danseurs professionnels, par exemple, dans *Passagers clandestins* avec Meredith Kitchen, ou dans *La fin des terres* avec Nansy Rusek. Mais, dans l'ensemble les interprètes exécutent des rôles qui, avant tout, doivent se compléter même s'ils ne correspondent pas à leur pratique initiale.

La chorégraphie n'est, en général, pas très complexe, si bien que l'on pourrait la qualifier plutôt de « flux de mouvements ». Elle est, par ailleurs, dépourvue de références manifestes à un courant de danse quelconque, ce qui pose la question du terme que nous pourrions appliquer à cette danse de la compagnie. Il s'agit, en réalité, plus d'un miroir dans lequel se reflèteraient plusieurs types de danse, allant de la danse classique à la danse post-moderne, en passant par la danse, sans qu'il soit possible de la définir comme l'une ou comme l'autre. Il est probable que Mary Underwood y a apporté des éléments de la danse classique. Cette filiation semble évidente et s'explique par la formation initiale de la chorégraphe, qui à 18 ans est devenue maître de ballet classique en Angleterre. Afin d'offrir une image la plus large possible des influences de certains types de danse sur la compagnie, nous allons les exposer dans l'ordre chronologique de leur entrée dans le champ de recherches de celle-ci.

La danse moderne de Loïe Fuller

La danse moderne est un héritage de la danseuse Loïe Fuller, que nous avons déjà évoquée lorsque nous parlions des matériaux dans *Ne m'oublie pas* et *Dérives*. La danseuse créait, en effet, une véritable poésie du mouvement avec un voile qui virevoltait sur le plateau, nous renvoyant à la confrontation et à l'interaction avec des matières dont nous parlions. Voici une description des expériences de Fuller, tirée de l'ouvrage *La Danse au XX^e siècle* : « [...] sa danse est la première à explorer la circulation et les liens entre l'espace et le mouvement, à mettre en évidence la puissance poétique dont sont porteurs les jeux de

transformation et d'échange entre le corps, l'espace et la lumière⁴⁰¹. » Le voile suit les mouvements de la danseuse et se confronte à l'air, qui remplit ses plis tout en révélant son expressivité intrinsèque. Une succession d'images métaphoriques de phénomènes de la nature formant, par exemple, un papillon, une fleur ou un oiseau, emmène le spectateur dans un monde imaginaire et fantastique. Giovanni Lista explique que Fuller poursuivait précisément cet objectif :

Elle voulait, pour sa part, créer un art tenant uniquement de la "poésie du mouvement". C'est avec cette formule qu'elle résume, un peu confusément peut-être, ce qu'elle entend exprimer par son voile en vibration continue, frémissant et se déployant dans l'espace, telle une forme vivante⁴⁰².

Pour la danseuse, le mouvement devient véritablement poétique s'il éveille l'imagination du spectateur et lui fait toucher à la beauté sublime. Conformément à la vision de Fuller, certaines danses que la Compagnie Philippe Genty exécute avec des matériaux arrivent à stimuler suffisamment l'imaginaire pour qu'il produise des images métaphoriques. Il s'agit évidemment de la danse avec le voile dans *Ne m'oublie pas*, intitulée *La femme escargot*, et de la danse avec un tissu représentant un haricot, intitulée *La femme spirale*, dans *Dérives*. L'union des mouvements fluides et signifiants des danseuses et de la nervosité des tissus, qui réagissent au moindre de ces mouvements, produit une poésie de la rencontre et de la fusion du vivant et de l'inerte, qui ouvre à des interprétations plurivoques dépassant de simples images de la nature.

La danse post-moderne

L'influence de la danse post-moderne est indirecte, du fait de l'inadéquation entre les orientations de ce mouvement esthétique et celles du théâtre de Philippe Genty. En effet, la danse post-moderne est caractérisée en premier lieu par une implication politique et sociale issue d'un intérêt grandissant, dans les années soixante, pour le monde non-occidental, et ce dans tout le champ culturel et artistique :

La post-modern dance et la renaissance de la danse noire, mais aussi les films de kung-fu, les cultes religieux hindous, les regroupements maoïstes et les modes vestimentaires inspirées par l'Orient et l'Afrique expriment la fascination américaine pour le tiers-monde, qui fait écho au nouveau rapport de

⁴⁰¹ MARCEL, Michelle, GINOT, Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, Larousse, 2002, p. 168.

⁴⁰² LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Hermann, 2006, p. 68.

force établi avec certaines nations africaines et extrême-orientales et à l'impact de la guerre au Vietnam⁴⁰³.

Malgré son aspect transitoire, cette implication politique laisse son empreinte sur toute la philosophie de la danse. La danse de Genty et Underwood est en marge des préoccupations politiques et sociales. L'œuvre de la compagnie est fondamentalement apolitique, tournée vers l'intérieur de l'Homme, et c'est seulement en ceci qu'il est source de troubles psychiques que le monde extérieur apparaît. Ce n'est donc pas cette caractéristique de la danse post-moderne qui amène la compagnie à s'en inspirer. Cependant, elle est sensible aux différentes cultures orientales, entre autres au théâtre de marionnettes japonais *bunraku* et à la danse balinaise, dont on retrouve des manifestations sur scène.

Un autre aspect de la danse post-moderne se révèle dans la relation qu'elle entretient avec la danse moderne : « [...] il se définit en subvertissant et en transgressant la modernité, par le refus même de progrès, par le refus de toutes les valeurs référentielles⁴⁰⁴. » La compagnie, quant à elle, ne remet pas la modernité en question et ne fait donc pas écho à ce refus. Les danseurs et les chorégraphes post-modernes cherchent à repenser l'utilisation du corps dansé, le rôle global du mouvement et de la danse. C'est une réaction contre la stagnation de la danse moderne, de ses figures et de ses significations figées, qui aboutit à une révolution. La danse se recentre dorénavant sur l'exploration et l'analyse du mouvement, en se débarrassant de tout élément qui pourrait le perturber :

La danse se débarrasse de tout élément expressif, musique, effets de lumières, costumes, accessoires, etc. Les vêtements sont fonctionnels – survêtements, tee-shirts ou vêtements quotidiens – et les danseurs se produisent dans le silence et dans des espaces nus et éclairés⁴⁰⁵.

Cette forme de représentation n'a évidemment aucun point commun avec la danse que pratique la compagnie. Cependant, celle-ci semble partager une même réflexion sur le mouvement pur avec la danse post-moderne : « Les structures de danses, fondées sur la répétition et l'inversion, les systèmes mathématiques et les formes géométriques, la comparaison et l'opposition, permettent la lecture précise d'un mouvement pur et dépouillé⁴⁰⁶. » En effet, la répétition ou la géométrie des formes dansées, par exemple, forment

⁴⁰³ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets*, Centre National de la Danse, 2002, p. 24.

⁴⁰⁴ BERNARD, Michel, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse », *Penser la danse contemporaine*, Revue Rue Descartes, n°44, Paris, PUF, 2004, p. 21.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

la base théorique de la danse de la compagnie que nous allons examiner dans le présent chapitre.

Une analyse comparée de l'opéra postmoderne *Einstein on the beach* (1976) de Philipp Glass et Robert Wilson⁴⁰⁷ et de la danse et de l'esthétique du théâtre de Philippe Genty nous semble pouvoir appuyer notre analyse. Cette œuvre d'une durée de presque cinq heures et composée de parties distinctes *danse, théâtre, musique* est un exemple incontestable de théâtre postmoderne, qui a profondément marqué certains artistes de l'époque venant de plusieurs disciplines artistiques. Il est difficile d'affirmer que le théâtre de Genty et d'Underwood serait l'héritier de l'opéra de Wilson, mais il est néanmoins possible de traiter la présence de références sous-jacentes dans les œuvres dont nous parlions (*Ligne de fuite, Concert Incroyable*) comme une coïncidence d'idées. L'absence de référence intentionnelle ne suggérant pas une disparité des idées, ceci ne fait que souligner la pertinence du propos de la compagnie dans le contexte occidental de l'époque.

La conception générale de *Einstein on the beach* repose sur l'expression du postulat fondamental d'Einstein qu'il a appelé la relativité restreinte. La question complexe de la perception relative du temps est ici exprimée par des mouvements particuliers. La répétitivité des gestes, la lenteur poussée à l'extrême, qu'accompagne la musique abstraite de Glass, offrent un autre regard sur la danse post-moderne et présentent une analogie avec le travail de la compagnie. Le temps des spectacles de Genty semble être aboli, ou relevant d'un autre niveau de perception, le rêve par exemple. L'action dans le rêve peut être bien plus longue que la durée réelle du rêve lui-même. L'espace n'étant pas défini exactement, son corollaire le temps reste donc vague lui aussi.

Les deux œuvres présentent d'autres points communs. Le premier peut toutefois paraître fragile si on l'observe sans prendre en compte son contexte. *Einstein on the beach* met en scène un univers cosmique, un espace d'apesanteur. Le « monde d'apesanteur interstellaire » de Genty constitue lui aussi un motif récurrent de son langage scénique. Malgré la ressemblance, cet univers est très probablement une invention du metteur en scène, mais à-côté de cet espace extraterrestre – ou de cet *autre* espace, plus simplement – on peut observer les images dispersées de quelques objets et situations présentes également dans l'opéra de Wilson. La figure d'Einstein et sa théorie sont évoquées métaphoriquement par une

⁴⁰⁷ Le libretto de l'opéra *Einstein on the beach* abandonne la narrativité traditionnelle, et se construit par la juxtaposition de textes de Christopher Knowels, Lucinda Childs et Samuel M. Johnson. La partition de musique de Philip Glass se caractérise par la lenteur du rythme et par la répétitivité de certains éléments. La scénographie de Robert Wilson est très formelle.

discussion « matérialisée »⁴⁰⁸ entre deux personnages dans *Ligne de fuite*, qui se renvoient l'équation $E=mc^2$ qui plane en l'air. Matérialiser l'équation dans le contexte de la pièce permet au spectateur de l'interpréter comme la métaphore de la théorie de la relativité. Tout s'avère relatif même la connaissance du soi, les résultats de l'autoanalyse et, assurément, les problèmes psychologiques auxquels nous prêtons parfois une attention excessive.

Une autre image est proche d'*Einstein on the beach* : toujours dans *Ligne de fuite*, un personnage féminin lit un journal en chantant, sur un radeau qui flotte sur une mer de tissu. L'action de cette séquence est si ralentie qu'elle rappelle le rythme d'un épisode de l'opéra, où un personnage se promène très lentement sur le plateau tout en lisant un journal ouvert. Dans les deux cas, la lecture et les mouvements qui lui sont associés représentent des éléments auxiliaires, comme des points de repère qui permettent de percevoir le ralentissement du cours du temps. D'autres ressemblances frappantes apparaissent le spectacle et l'œuvre de Genty : *Einstein on the beach* et *Ligne de fuite* utilisent le même type de chaises, et les personnages du *Concert incroyable* sont costumés de la même manière que dans l'opéra. Vêtus de chemises blanches et de pantalons à bretelles, les personnages semblent venus tous droits d'*Einstein on the beach*. Genty et Underwood emploient pour la première fois le chant dans ce spectacle, comme pour rappeler encore l'opéra de Glass et de Wilson. Dans les deux créations, la position du chœur, ses costumes et son placement décalé sur scène concordent aussi.

L'affinité conceptuelle avec le Buto

Avant d'aborder ce sujet, il est indispensable de souligner que cette proximité, que nous voyons entre la danse de la compagnie et la danse *buto*, est créée par la ressemblance de leurs sujets et de leurs objectifs et non par leurs formes qui diffèrent. En effet, le *buto* se caractérise par la convention de présenter les corps des danseurs colorés en blanc, en pagnes, le crâne rasé, ce que l'on ne retrouve pas dans l'esthétique de la compagnie.

Les thèmes du *buto*, cette danse japonaise apparue pendant les années soixante du siècle dernier, sont issus entre autres d'une réflexion sur les effets de la participation du Japon

⁴⁰⁸ Il s'agit plus exactement d'une conversation dont les paroles et les arguments sont remplacés par des objets et des matériaux, qui sortent de la bouche d'un personnage et se déplacent, à l'aide du théâtre noir, vers la tête de l'autre. Les paroles parfois expriment l'émotion du personnage plutôt que le sens direct d'un discours.

à la Seconde Guerre mondiale et sur le choc provoqué par les bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki. Le *buto* travaille l'introversion et vise à trouver, par le corps, des réponses aux questions essentielles sur les origines humaines, sur l'identité de l'Homme. Sa méthode de connaissance de soi et de l'Homme, comme créature suprême de la nature, cherche à conceptualiser les fondations intellectuelles et émotionnelles abritées dans les profondeurs du psychisme. Par exemple, le précurseur du *buto*, Tatsumi Hijikata⁴⁰⁹, encourageait les danseurs à exprimer leur inconscient *via* le mouvement, qui atteignait alors non seulement l'inconscient de chaque spectateur, mais aussi l'inconscient collectif. C'est un premier trait de ressemblance entre le *buto* et l'œuvre de la compagnie Philippe Genty. Cette dernière, en explorant la sphère de l'inconscient, s'adresse inévitablement à l'inconscient collectif, dont les porteurs et les transmetteurs constituent des archétypes, d'après Jung. Ainsi, le *buto* et le théâtre de Genty traitent, chacun à leur manière, des mêmes sujets essentiels de l'existence de l'Homme, tels que la naissance, la petite enfance, la sexualité et la mort. Afin d'atteindre leur objectif, les danseurs de *buto* conçoivent l'objet de leurs chorégraphies selon ce principe : « La traversée de la mémoire individuelle ou collective est le motif premier du *buto*⁴¹⁰. » La danse permet alors d'entrer dans les profondeurs des mémoires les plus lointaines, celles de la naissance et même de l'état fœtal, ce qui résonne fortement avec le travail de la compagnie et constitue un deuxième *point d'affinité conceptuelle*.

Le troisième point d'affinité qui relie le *buto* et le théâtre de Genty réside dans la proximité qui existe entre le sujet fondamental de la danse et la spécificité significative de l'expression du danseur. Dans le *buto*, l'apparence du danseur (corps blanc, crâne rasé) crée l'image d'un Homme hors du temps et de l'espace, l'image abstraite d'un individu qui oscillerait à la frontière de la vie, de la mort, de l'oubli, de l'évanouissement ; un état proche de celui des personnages de Genty. Le corps du danseur de *buto* semble être couvert de poussière, sorti des décombres d'un immeuble effondré. Son apparence évoque un être demi-vivant, demi-mort, comme expression de la fusion de deux états inévitables de la condition humaine. Parfois, l'image du corps d'un danseur et ses mouvements ralentis, comme s'il était à bout de souffle, donnent l'impression d'un corps qui se décompose, malgré la présence persévérante de la vie qui tarde à le quitter. Comme effacé du monde réel, le personnage du

⁴⁰⁹ Tatsumi Hijikata (1928-1986) était un chorégraphe japonais, fondateur de la danse *buto*. Au début de son activité créatrice, il reniait toutes les formes chorégraphiques japonaises existantes. Aussi, Hijikata était-il influencé par les œuvres de certains écrivains occidentaux (Lautréamont, Jean Genet, Marquis de Sade). Son expérience chorégraphique de 1959, *Kinjiki* (d'après un roman de Yukio Mishima) qui portait sur le thème de l'homosexualité, a été très contestée par la critique. La destruction, le grotesque, l'obscurité constituaient les sujets centraux de l'œuvre surréaliste et poétique de Hijikata.

⁴¹⁰ *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p. 163.

danseur de *buto* semble voguer dans un univers transcendant de recherche de la connaissance de soi, de mémoires, d'inconscient, à l'instar des personnages abstraits de la compagnie Philippe Genty. Il y a toutefois une différence entre les objectifs fondamentaux du *buto* et ceux de la danse de la compagnie. Le *buto* aspire à l'étude de la mémoire et de l'inconscient, en s'interrogeant sur des questions d'une complexité particulière, sur un plan universel, tandis que Philippe Genty utilise la danse pour se focaliser sur un inconscient personnel, dont les images scéniques dépassent rarement le cadre de la personnalité d'un protagoniste.

La nouvelle danse française

Ce mouvement est né en France dans les années soixante-dix, au moment où la danse contemporaine prenait son essor aux Etats-Unis, et a eu des répercussions indéniables sur tout le champ de la danse. Il est possible que la nouvelle danse française aie pu influencer l'œuvre de la compagnie. Certains principes que l'on retrouve dans la danse de Genty et Underwood portent d'ailleurs la marque de différents styles chorégraphiques de la nouvelle danse française.

Premièrement, il nous paraît important de souligner l'influence de la chorégraphe Carolyn Carlson. Le metteur en scène s'inspire de l'image du corps de la chorégraphe dans *Blue Lady*⁴¹¹, comme du rythme de sa danse – « cette dynamique toute en pulsions saccadées et morcelées, entre insecte et oiseau⁴¹² » – qu'il transmet au personnage féminin du tableau intitulé *Chrysalide*. On distingue aussi des ressemblances dans les poétiques du metteur en scène et de la chorégraphe, ne serait-ce qu'à-travers les sujets de leurs créations. Mais, les ressemblances ne s'arrêtent pas là et sont peut-être issues de la proximité des méthodes de création de la chorégraphe et de la compagnie. Un ouvrage d'Isabelle Ginot et de Marcelle Michel, consacré à la danse du XX^e siècle, offre une description des thèmes majeurs et de la poétique de la danse de Carlson :

[...] onirisme, souvenirs d'enfance, fantasmes, délires bâtis à coups d'improvisations. Ses chorégraphies ne se rattachent pas aux tendances abstraites de la *post modern dance* américaine, elle s'apparente plutôt à un théâtre surréaliste, nourri des sources littéraires les plus diverses⁴¹³.

⁴¹¹ Le ballet de danse contemporaine *Blue Lady*, chorégraphie de Carolyn Carlson, musique de René Aubry, fut créé en 1983 à la Fenice de Venise.

⁴¹² « Par-delà la musique et les images. Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty », *op.cit.*, p. 20.

⁴¹³ GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 179. Italique de l'ouvrage.

La ressemblance est limpide et se dessine également lorsqu'on étudie spécifiquement la danse de Carlson, qui tire vers le théâtre. Dans la conversation qui forme l'article *Par-delà la musique et les images*⁴¹⁴ la chorégraphe et le metteur en scène s'avouent leur influence mutuelle. Carlson confie s'être beaucoup inspirée de *Dérives*, au point qu'elle a opté pour l'utilisation d'une marionnette dans son ballet *Steppe*⁴¹⁵, qui chorégraphie le voyage d'un personnage recherchant son identité : « *Steppe*, c'est le parcours d'un personnage plongeant dans un monde souterrain à la recherche de sa propre image⁴¹⁶. » En l'occurrence, déterminer lequel des deux a influencé l'autre devient difficile lorsque l'on sait qu'ils collaborent tous deux de manière continue avec le compositeur René Aubry, qui compose des musiques de même style pour leurs créations dès les années quatre-vingt.

Un autre point de rencontre existe dans la similitude de leurs approches des matériaux. Suite à son travail avec Alwin Nicolais⁴¹⁷, Carlson a commencé à utiliser intensément les objets et les matériaux. Il semblerait qu'elle ait tiré de ce travail un certain nombre de concepts esthétiques qu'elle emprunte alors au chorégraphe, qui attachait beaucoup d'importance à réunir différents arts dans son œuvre : danse, musique, lumière, scénographie. Dans leurs grandes lignes, les œuvres de Genty/Underwood et Nicolais/Carlson se rapprochent par certaines ressemblances esthétiques, sans pour autant utiliser les mêmes techniques chorégraphiques. Nicolais réduisait délibérément l'importance de l'Homme, mettant la figure du danseur sur le même plan que les autres éléments et dispositifs scéniques, tout comme Philippe Genty. De même, le chorégraphe utilisait des matériaux insolites dans l'intention d'en faire des costumes, afin de transformer l'apparence des danseurs jusqu'à ce qu'ils deviennent méconnaissables. Des créatures privées de traits anthropomorphes, enveloppées dans des tissus élastiques apparaissent dans l'épisode *Noumenon*⁴¹⁸. Leur aspect et leur façon de bouger, d'occuper l'espace, rappellent un étrange arthropode géant, qui apparaît dans *Boliloc* de Genty. Nous tracerons plus loin des parallèles entre certains spectacles de la compagnie et les créations de Nicolais dans un autre contexte.

⁴¹⁴ « Par-delà la musique et les images », *op.cit.*, p. 20-24.

⁴¹⁵ *Steppe* est un ballet de Carolyn Carlson créé en 1990 en collaboration avec le compositeur René Aubry qui compose également la musique pour des créations de la Compagnie Philippe Genty à partir de *Dérives*.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹⁷ Alwin Nicolais (1910-1993) était un chorégraphe et un danseur américain de la danse moderne et un des pionniers de la danse contemporaine. Marqué par l'œuvre de Mary Wigman, danseuse allemande de la danse moderne, Nicolais entreprend d'apprendre la chorégraphie. A la fin des années quarante, il s'installe à New-York et se lance dans l'étude de l'*abstraction* chez Hanya Holm. En 1951, Nicolais fonde sa propre compagnie, la *Playhouse Dance Company*. En 1956, le chorégraphe a obtenu la reconnaissance du public et de la critique après la présentation du ballet *Kaleidoscope* à l'*American Dance Festival*. En 1978, il a été invité à diriger l'institution de la Nouvelle danse française au Centre national de danse contemporaine à Angers.

⁴¹⁸ *Noumenon* est une séquence de l'œuvre *Masks, Props and Mobiles* (1953) d'Alwin Nicolais.

L'affinité de la danse de Genty et Underwood au style de Dominique Bagouet se manifeste dans l'écriture chorégraphique spécifique, à savoir dans l'utilisation particulière des parties du corps et dans l'organisation spatiale des mouvements :

[...] gestuelle miniature, compliquée, avec un usage particulièrement élaboré des mains et des poignets, marque du chorégraphe ; formation géométrique de l'espace ; et, surtout, personnages étranges, impossibles à identifier ou à dater, quelque peu surréalistes, aussi humoristiques qu'inquiétants⁴¹⁹.

Malgré cette influence très forte, le lien avec la *Nouvelle danse française* ne s'arrête pas à Carolyn Carlson. Philippe Genty évoque lui-même plusieurs traits en commun avec les méthodes de travail de chorégraphes telles que Maguy Marin et Pina Bausch. Cependant, la ressemblance ne concerne pas la technique chorégraphique, mais réside à nouveau dans un travail comparable avec les matériaux. Le metteur en scène évoque la confrontation des danseurs et des matériaux dans des spectacles représentatifs comme *May B*⁴²⁰ de Maguy Marin, où les interprètes sont maquillés de talc et d'argile, et *Nelken*⁴²¹ de Pina Bausch, où des œillets sont disséminés sur tout le plateau, faisant parfois obstacle aux danseurs⁴²². Cependant les approches de la compagnie et des chorégraphes ont des objectifs différents. L'approche de Philippe Genty a pour enjeu de traduire des conflits humains, tandis que Maguy Marin et Pina Bausch utilisent les matériaux afin de rendre le lieu de la représentation plus esthétique et connoter la danse, à-travers les références significatives des matériaux.

2. La méthode de création des mouvements et de la danse

L'introversion comme source émotionnelle du mouvement

⁴¹⁹ *La Danse au XX^e siècle, op.cit.*, p. 190

⁴²⁰ *May B* est une chorégraphie de Maguy Marin, 1981, 80 minutes, du style du théâtre gestuel. « Des « vieillards » inspirés des pièces de Beckett, handicapés par l'âge, sont interprétés par de jeunes danseurs. Anonymes en chemise longue délavée, asilaire, les cheveux maculés de glaise et le visage blanchi, ils imaginent avoir atteint l'âge avancé de personnages beckettien au terme de leur vie, créant ainsi une opposition féconde entre la vieillesse suggérée et leur propre énergie : gestes rétrécis, arthritiques, une épaule plus haute que l'autre, colonne vertébrale tordue, jambes raides, ils ébauchent de petits pas, traînent les pieds, hochent la tête, animent un doigt ; puis les voilà qui s'excitent, halètent, tremblotent, frappent le sol de leurs pieds ; ils sont secoués de spasmes douloureux, ils se livrent à des parades sexuelles grotesque et, malgré leur impuissance, tentent à s'accoupler ; ils rampent, progressent au sol à quatre pattes, vieillards/bambins dérisoires. » ASLAN, Odette, *L'acteur au XX^e siècle, éthique et technique*, Vic-la-Gardiole : l'Entretemps, 2005, p. 370.

⁴²¹ *Nelken*, ballet de danse contemporain de Pina Bausch, fut créé en 1982 à Wuppertal.

⁴²² GENTY, Philippe, « Les fissures de nos parois mentales », *op.cit.*, p. 39.

Pour déterminer les particularités de la danse et du mouvement de la compagnie Philippe Genty, il nous faut passer par l'analyse de sa méthode de création. Il nous semble, par ailleurs, pertinent de commencer par une remarque sur une des méthodes que la compagnie et Pina Bausch ont en commun, leur mode de travail avec les danseurs, qui s'appuie sur l'introspection :

Plus les années passent, plus elle [Pina Bausch] pousse plus loin ce travail sur l'inconscient de ses interprètes ; les souvenirs d'enfance, les histoires enfouies, en particulier celles qui sont liées à leur vocation de danseurs, lui servent à dessiner le monde morose et anxieux, voire morbide, qu'elle présente sur scène⁴²³.

A l'instar de Pina Bausch, de Genty et de Underwood interrogent les interprètes sur leur passé. Cette approche n'est d'ailleurs probablement pas un emprunt mais une simple coïncidence qui rapproche les méthodologies de création. La méthode de Genty est principalement fondée sur le processus de réminiscence d'une expérience affective, accompagné de la tentative de faire renaître une émotion immanente : « Mon objectif était d'amener progressivement les stagiaires à accéder à leurs propres ressources en faisant appel à leur immense réservoir de souvenirs, blessures, plaisirs, joies, hontes⁴²⁴. »

De prime abord, ce procédé peut paraître accessoire puisque les acteurs ne jouent pas la psychologie des personnages, les ceux-ci étant eux-mêmes dépourvus de caractéristiques psychologiques. Éric de Sarria souligne le besoin de nourrir l'imagination des interprètes, afin qu'ils puissent jouer le spectacle tout au long de la tournée dans rentrer dans des automatismes. Afin d'établir une passerelle entre le vécu personnel des comédiens et l'idée du spectacle, qui se fonde elle-même sur des éléments intérieurs intimes, le metteur en scène cherche dans un premier temps à dévoiler les empreintes émotionnelles des interprètes. Pour trouver le lien entre sa conception du spectacle et le vécu des interprètes, il leur propose alors de trouver en eux-mêmes un équivalent à son propre ressenti ou à son propre souvenir. Éric de Sarria explique cette méthode :

Si par exemple Philippe parle des paysages, des voyages qu'il a faits, après il ne demande pas aux acteurs de s'insérer dans son voyage à lui. Il leur demande de trouver leur propre voyage, de se rattacher à quelque chose. La sensation de l'infini que Philippe a éprouvée quand il a traversé le désert, quelque'un va, peut-être, l'exprimer, il l'a peut-être ressentie en allant voir un film ou allant se promener, par

⁴²³ GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La danse au XX^e siècle, op.cit.*, p. 170.

⁴²⁴ GENTY, Philippe, «Notes de travail – Un voyage entre perception, ressenti et interprétation», *op.cit.*, p. 227.

exemple... en Suisse à la limite, ou en lisant un livre et tout d'un coup il a réussi à partir. En allant à la Tour Eiffel...⁴²⁵

Cette recherche sur la mémoire affective, qui a lieu pendant les répétitions, n'est pas sans rappeler certains postulats du système du jeu naturaliste de Constantin Stanislavski. Philippe Genty conteste néanmoins toute filiation, même partielle, à l'égard de ce système⁴²⁶, ce qui semble se fonder sur des raisons objectives. Selon Stanislavski, le développement de la mémoire affective ne constitue pas exclusivement une étape de la formation de l'acteur⁴²⁷, mais l'appel à celle-ci est indispensable pour tout travail sur un personnage. Il est impératif pour le comédien, dans le cadre du théâtre psychologique, de disposer d'une mémoire émotionnelle riche, mobile et sensible, afin d'être en capacité de faire surgir une émotion requise par l'action scénique, pour assurer l'authenticité de la vie intérieure de son personnage. En détachant l'émotion de son propre souvenir, l'acteur parvient à l'éprouver de manière appropriée, au moment précis de la vie du personnage proposé par les circonstances proposées (données)⁴²⁸. Cependant, nul n'est capable d'avoir une expérience émotionnelle si riche qu'elle permettrait de jouer n'importe quel rôle. Pour cela, l'acteur doit pouvoir transformer les émotions, qu'il a éprouvées en tant que témoin d'un événement, en celles d'un participant actif. Ainsi, Stanislavski conclut à la nécessité de :

«...ne jouer toujours que soi-même, dans différentes combinaisons des objectifs, des circonstances proposées qu'on se figure à l'intérieur de soi, forgées dans le creuset de ses mémoires affectives. C'est l'unique et le meilleur matériau pour le processus de la création intérieure⁴²⁹. »

Avoir acquis une capacité d'utiliser correctement sa mémoire affective est donc nécessaire pour atteindre l'authenticité d'un rôle dans le théâtre psychologique. Il va de soi que ce qui sépare fondamentalement les méthodes de Stanislavski et de Genty c'est la différence dans leurs objectifs premiers. Genty ne cherche pas à détailler la construction psychologique d'un personnage, ou bien la reconstitution fidèle de tous les mouvements de son esprit et de son âme, de leurs manifestations extérieures et intérieures, comme c'est le cas pour Stanislavski. Détaché de la tradition du théâtre psychologique, l'objectif de Genty est plutôt d'amener l'interprète à créer un fonds émotionnel aussi proche que possible des enjeux du spectacle. Ce fonds, constitué d'émotions liées à des souvenirs proches de ceux du metteur en scène, permet

⁴²⁵ Entretien avec Éric de Sarria, voir Annexe 1, p. 354.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 353.

⁴²⁷ STANISLAVSKI, Constantin, « La mémoire affective », *La Formation de l'acteur*, Payot, 2001.

⁴²⁸ Ce sont des variations d'un seul terme en fonction des traductions.

⁴²⁹ STANISLAVSKI, Constantin, *Rabota aktiora nad soboi*, K.S. Stanislavski, « Rabota aktiora nad soboi », M.A. Tchekhov « O tekhnike aktiora », Moskva : Artiste, Régisseur, Théâtre, 2006, p. 226. [Notre traduction]

alors d'alimenter l'imagination du comédien, dans le cadre d'un jeu à la fois impliqué et distancié.

La première vocation du metteur en scène d'être marionnettiste et ceci semble à la source même de cette ambivalence du jeu. Éric de Sarria considère que, selon Genty, la posture du marionnettiste « doit être totalement adoptée par les comédiens⁴³⁰. » Il est vrai que l'acteur, ou le danseur, qui alterne entre son jeu et la manipulation des marionnettes, des objets ou des matériaux, est contraint de se distancier⁴³¹ pour pouvoir dans le même temps incarner son personnage et garder un œil technique sur sa manipulation.

Les exercices de groupe

- Le mémogramme

Pendant les semaines de stage et de répétitions, le travail sur les souvenirs est accompagné de l'apprentissage des techniques manquant à chacun des interprètes : les comédiens apprennent la danse, les danseurs les rudiments de la manipulation, etc. Genty dit : « Aborder la danse avec des acteurs, des marionnettistes ou des circassiens n'est pas toujours simple. Nous ne voulons pas leur imposer un vocabulaire de mouvements. Mais plutôt partir de leur pratique, de leur mémoire propre⁴³². » Le travail commence par la proposition de reproduire par le corps un souvenir marquant, d'incarner son empreinte émotionnelle. La compagnie appelle cet exercice de mouvements un *mémogramme*. Il constitue l'un des exercices les plus importants des répétitions. Le souvenir en vient donc à prendre une forme symbolique. À la suite d'un mémogramme individuel, on passe alors à une improvisation collective pour « [...] s'attacher à reproduire les mémogrammes des autres, s'en approprier certains éléments, les transformer, composer un cycle de mouvements, que le groupe successivement va s'attacher à reproduire⁴³³. » Ainsi, le mémogramme sert à mettre en condition l'interprète, à l'initier à la poétique de l'inconscient, du rêve et de tout ce qui est immatériel, intangible et complexe à saisir par la conscience.

⁴³⁰ Entretien avec Éric de Sarria, voir Annexe 1, p. 353.

⁴³¹ La définition de la distanciation est présentée dans le chapitre I, p. 51-54.

⁴³² *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 283.

⁴³³ *Ibid.*, p. 284.

Des parties tirées des mémogrammes peuvent être introduites au cours de séquences dansées d'un spectacle, bien qu'elles soient indéchiffrables par le spectateur. Les mémogrammes sont, de fait, une double transformation d'un souvenir réel, au travers d'abord de sa traduction en une expression corporelle, puis de son intégration à la mise en scène des images. Cette dimension intime des mémogrammes les rend ainsi impossible à déceler dans le flux des mouvements et leur enjeu, au final, concerne uniquement que les interprètes pour la raison que nous avons exposée plus haut. Néanmoins, de manière générale, cette technique constitue une façon de créer un mouvement et de le charger d'une émotion. Simon T. Rann explique :

Quand tu es sur scène, tu n'as pas le temps de penser « d'où est-ce que je viens » et de chercher un souvenir qui pourrait te nourrir, car il y a trop de choses à faire. Pourtant, dans d'autres scènes tu as tout ton temps pour remplir, pour réfléchir, pour nourrir ce que tu fais par tes mémoires. Par exemple, dans *Voyageurs immobiles*, il y a un moment où tout le monde travaille avec du papier kraft. On est tous en couples. Au début, on était huit sur scène, donc on était quatre couples. Quelques fois il y avait des changements de couples et maintenant il y en a sept, un comédien est parti. Dans cette scène, je travaille aussi avec une comédienne, mais à ce moment je fais simplement le tour de la scène, je marche autour des autres couples lorsque la comédienne vient vers moi. Elle m'attrape avec un morceau de kraft, moi je continue à marcher, elle déchire le kraft et à la fin elle met le kraft sur mes lèvres et on s'embrasse et je pars. Pendant que je marche, je travaille avec un souvenir pour ne pas être vide⁴³⁴.

Ainsi, la technique du mémogramme débouche sur une application très concrète, puisqu'elle permet aux acteurs de ne pas devenir « mécaniques » sur scène. Des mouvements qui semblent dénués de fondement signifiant pour le public, se révèlent ainsi porteurs d'une poésie qui s'inscrit tout-à-fait dans le déroulement du spectacle. Ce qui rappelle une phrase d'Étienne Decroux : « Il ne s'agit pas que le mouvement raconte la poésie, mais qu'il soit lui-même poétique⁴³⁵. »

- Le fugitif

Un autre exercice, intitulé *le fugitif* par Philippe Genty, est issu d'une pratique assez courante dans la formation théâtrale et chorégraphique. L'exercice original a été modifié pour s'accorder aux principes conceptuels de la compagnie et devenir *Le fugitif*, qui est transmis et pratiqué lors des stages et des répétitions. Il consiste essentiellement en un travail collectif sur

⁴³⁴ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 396.

⁴³⁵ « Philosophie », *Théâtre du mouvement*, [En ligne].

<http://www.theatredumouvement.com/index.php?rub=1&docId=213075>.

le souvenir, qui produit parfois un effet psychothérapeutique. L'interprète y passe d'une sensibilisation au souvenir à la distanciation. L'exercice vise également à la création de mouvements et à l'entraînement à l'écoute entre les interprètes. Le metteur en scène donne une description de la première partie de l'exercice :

Un groupe va évoluer dans l'espace devant d'autres participants qui restent spectateurs. Des règles précises et contraignantes de déplacement le conduisent à développer une homogénéité, à faire naître une symbiose entre ses membres, à le faire exister en tant qu'entité en évitant qu'apparaisse un meneur ou un chef de groupe. Je donne souvent l'exemple d'un banc de poissons ou d'une nuée d'oiseaux qui se déplace comme un seul corps composé de particules⁴³⁶.

A l'instar des mémogrammes, des extraits de cet exercice issus des répétitions peuvent parfois s'insérer dans le cours d'un spectacle, sans que l'on arrive toutefois à les déceler (Simon T. Rann cite l'épisode dansé d'un couple avec une valise dans *La fin des terres*)⁴³⁷. Cependant, il est plus courant que le *fugitif* apparaisse sur scène au-travers d'un mouvement de dispersion d'un groupe soudé, effectué au ralenti. Chaque membre du groupe devient ainsi un fugitif. C'est le fait que le groupe soit soudé et l'uniformité des mouvements synchronisés lors de la dispersion, qui donnent à la fois l'impression d'un corps unique et l'idée d'une désagrégation de l'individu, en l'occurrence du personnage principal. Chaque interprète représente un éclat de la personnalité qui explose et toutes ces facettes commencent chacune un voyage personnel, dans un grand mouvement centrifuge. Dans l'épisode final de *Ligne de fuite*, on observe un processus inverse : les facettes de la personnalité se réunissent, après avoir dénoncé le meurtre et cessé de se culpabiliser elles-mêmes. Elles retrouvent la paix et la concorde, ce qui est symbolisé par une course sur place des personnages humains, qui disparaissent pour laisser place à leurs doubles minuscules en ombres chinoises, qui s'esquivent à leur tour derrière la ligne d'horizon. C'est le changement d'échelle qui rend la métaphore intelligible, tandis que cette ligne d'horizon devient précisément leur *ligne de fuite*. Les parcelles de l'individu semblent aller vers le recouvrement de leur intégrité, qui n'a alors pas lieu sous nos yeux, mais dans une action qui se poursuit dans l'imaginaire.

L'exercice du *fugitif* consiste ensuite à mettre en scène un souvenir lié à la mémoire affective, dans un murmure répétitif. Les membres du groupe, confrontés à leurs propres émotions, se retrouvent en décalage les uns par rapport aux autres. S'ensuit la destruction du groupe :

⁴³⁶ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 281.

⁴³⁷ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 395.

L'un après l'autre les participants vont décider au cours de l'exercice de s'enfuir. Le fugitif commence par augmenter la puissance de sa voix. Le groupe fait alors barrage pour le retenir. Le fugitif doit parvenir à forcer son passage physiquement et vocalement malgré la résistance intense du groupe. Lorsqu'il a enfin réussi à s'échapper, il délivre son souvenir. Dès qu'il commence à perdre de son intensité et de sa conviction, le groupe vient l'avaloir. Chacun dans le groupe va se retrouver dans la position du fugitif⁴³⁸.

L'étape finale peut avoir une certaine vertu psychothérapeutique, déjà mentionnée plus haut : chaque participant doit remplacer l'émotion attachée à un souvenir précis par l'émotion inverse, puis l'exprimer.

Les gestes quotidiens

Avant d'aborder la question des gestes quotidiens dans l'œuvre de la Compagnie Philippe Genty, il est nécessaire de préciser la place qu'occupe la gestuelle parmi le grand nombre d'éléments scéniques utilisés par la compagnie, la façon dont elle interagit avec les autres éléments, ses objectifs, sa forme et son contenu. Précisons de même que la gestuelle ne sert pas de substitut aux paroles et ne constitue donc pas une variation de la pantomime traditionnelle. Elle ne relève pas non plus de l'esthétique du geste du théâtre classique, où le geste est généralement formalisé pour souligner par le corps un discours déclamé. La gestuelle du théâtre de Genty porte en elle son propre langage, qui s'affranchit des conventions habituelles de l'écriture théâtrale.

L'utilisation de la poétique des gestes quotidiens, dans tous les domaines de l'art, a pris son essor suite à son apparition dans la danse post-moderne : « À la fin des années soixante, quelques danseurs [post-modernes] décident d'employer des mouvements quotidiens, mettent au point des chorégraphies avec des non-danseurs⁴³⁹. » Ils explorent alors ces mouvements fondamentaux (appelés également gestes quotidiens)⁴⁴⁰ que l'on exécute tous les jours (marcher, s'allonger, sauter, s'asseoir, etc.). Cette recherche débute vraisemblablement avec la danse moderne d'Isadora Duncan pour se prolonger par la suite avec Merce Cunningham⁴⁴¹. Extraire le geste de l'action attendue, disséquer son mouvement

⁴³⁸ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 281-283.

⁴³⁹ SERVIAN, Claudie, *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XX^e siècle*, Publibook, 2006, p. 149.

⁴⁴⁰ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004, p. 116.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 114.

articulatoire, le libérer de sa dynamique afin de saisir son essence, sont unes des méthodes de la chorégraphie travaillant sur les mouvements fondamentaux. Le mouvement, privé de son utilité et mis à nu dans son essence, est livré à la contemplation et à l'analyse pures. Ainsi Louppe affirme : « Dés-intentionnalisé, le mouvement quotidien s'apparente alors au mouvement dansé, vidé lui aussi de toute tension⁴⁴². » Rappelons toutefois que la compagnie, quant à elle, adapte ces gestes quotidiens d'une façon toute personnelle. Nous verrons, en effet, plus loin comment Philippe Genty réinterprète cette notion issue de la danse, de quelle manière et dans quel objectif.

La propagation de l'utilisation de gestes quotidiens dans la danse se serait aussi développée au-travers le mime contemporain, en s'inspirant de la méthode d'Étienne Decroux, qui consistait en l'analyse du mouvement *via* la segmentation du corps, la hiérarchisation de ses parties dans la construction du geste, la décomposition du mouvement. Un exemple significatif de la recherche de Decroux est sa pièce *L'Usine*, pour laquelle il analyse puis stylise les gestes quotidiens des ouvriers, les mouvements des machines et dessine des sujets abstraits comme, par exemple, le temps qui passe.

Parmi les grandes compagnies théâtrales explorant les habitudes du corps dans le quotidien, citons le Théâtre du Mouvement⁴⁴³ (héritière des préceptes du maître du mime Decroux, cette compagnie utilise dans ses spectacles des gestes quotidiens habituels devenus inconscients⁴⁴⁴), mais aussi les différentes écoles du mime corporel et du mouvement⁴⁴⁵. Il pourrait s'agir là de certaines des influences qui ont guidé le choix de la Compagnie Philippe Genty d'intégrer les gestes quotidiens au processus de création du mouvement.

Cette gestuelle dont nous parlons ici se manifeste de différentes manières : de façon autonome, c'est-à-dire avec les mains seules, ou bien de manière mixte en combinaison avec la danse ou les mouvements. Dans ce dernier cas, les parties du corps se dissocient l'une de l'autre, la main, par exemple, devenant autonome par rapport au reste du corps. Cet effet d'isolation fait écho à la pratique de Kakol, qui a influencé Philippe Genty et Mary Underwood comme nous l'évoquions, ainsi qu'à certains concepts de la danse contemporaine et du mouvement.

⁴⁴² *Ibid*, p. 120.

⁴⁴³ Le Théâtre du mouvement a été fondé dans les années soixante-dix par Yves Marc et Claire Heggen, disciples d'Étienne Decroux. Le programme de ce théâtre consiste en l'exploration du geste, du mouvement, du mime, des interactions du langage corporel avec la matière dramatique et la parole.

⁴⁴⁴ À titre d'exemple, le solo d'Yves Marc *Ce corps qui parle* (2012).

⁴⁴⁵ À titre d'exemple : École internationale de Mime Corporel Dramatique, École internationale de théâtre Jacques Lecoq.

La gestuelle étant utilisée comme un élément à part entière, elle possède une action signifiante propre. Les mains, en particulier, sont considérées par les membres de la compagnie comme les parties du corps qui possèdent l'expressivité la plus forte⁴⁴⁶. Un travail de recherche des comédiens sur leurs mains conduit à l'exploration singulière de gestes qui semblent être inventés à partir de rien. Aux dires du metteur en scène et de la chorégraphe, la base de ces mouvements réside dans des concepts concrets issus des gestes quotidiens. Genty et Underwood proposent aux stagiaires et aux interprètes de choisir un mouvement ou un geste qu'ils font régulièrement chez eux. La personne doit arriver à reproduire ce mouvement comme si c'était un rituel⁴⁴⁷. Ainsi devenu rituel, ce geste passe dans l'inconscient et s'exécute sans participation de la conscience. Le geste inconscient est susceptible de réveiller des souvenirs qui lui seraient associés. Les souvenirs sont censés nourrir l'imagination de l'interprète. Les gestes sont alors complètement détournés de leur utilité première, mais aussi transformés jusqu'à devenir méconnaissables, pour enfin s'inscrire dans le canevas du spectacle. La création du mouvement ne s'appuie toutefois pas uniquement sur cette méthode utilisant les gestes quotidiens. Le témoignage de Simon T. Rann, avec qui nous avons eu un entretien, nous apprend qu'un mouvement peut tout-à-fait être formé par la juxtaposition d'un mémogramme, d'un mouvement, créé sur un morceau de musique, et d'un geste quotidien⁴⁴⁸.

Étudions maintenant les résultats de ce travail sur les gestes, selon différents points de vue. Pour Genty et Underwood, les gestes quotidiens sont essentiels pour mener à une transformation, créant elle-même un autre mouvement et produisant ainsi des agencements originaux. Mary Underwood nous en donne l'exemple dans la version de 2012 de *Ne m'oublie pas*, en décrivant et en montrant comment le geste de fumer une cigarette peut se transformer en tout-à-fait autre chose. Simon T. Rann nous décrit comment se transforment des gestes aussi quotidien que celui de couper des carottes ou de prendre une douche⁴⁴⁹. Selon lui, il est avant tout indispensable de reproduire ce mouvement pour l'apprendre. C'est seulement ensuite qu'il est possible de modifier le rythme du geste, en changer la direction, éventuellement l'atténuer, etc. Ces expérimentations sont un terrain d'improvisation *a priori* sans limite.

Ainsi, ces gestes ordinaires que la compagnie utilise et que nous pourrions désigner par des verbes comme coudre, ouvrir une armoire, envelopper, déplier, se laver, etc., ont

⁴⁴⁶ Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood, Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 388.

⁴⁴⁷ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 403

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

vocation à être transformés. Le spectateur éclairé n'aura ensuite qu'à donner libre cours à son imagination pour identifier le geste-source et l'associer à tel ou tel mouvement quotidien, sans avoir toutefois la possibilité de vérifier la validité de son hypothèse. Restent à définir si les spéculations du spectateur peuvent le conduire à des interprétations correctes et si, somme toute, le décodage de ces gestes est véritablement important pour percevoir le spectacle pleinement.

Cette façon de travailler le mouvement permet à l'interprète, qui exécute une série de gestes chargés de ses propres réminiscences, de rester « connecté », comme nous le dit Simon T. Rann : « Le mouvement est plus vivant et plus plein. Il est rempli parce qu'il fait partie de nous-mêmes. [...] Cela peut éviter de devenir mécanique sur scène⁴⁵⁰. » La technique utilisée pour reproduire les gestes renvoie bien évidemment au mime, mais plus précisément à l'école d'Étienne Decroux selon qui « l'émotion guide le mouvement »⁴⁵¹. Elle renvoie aussi à une étape du processus de formation de l'acteur tel que défini par Stanislavski : « la mémoire des actions physiques », qui constitue, par exemple, une discipline d'études à part entière de l'Institut d'études théâtrales supérieures Boris Shchukine⁴⁵² situé à Moscou. Selon la méthode de Stanislavski, la reproduction mimétique d'un geste, sans utiliser l'accessoire lui correspondant, constitue une étape importante qui permet d'éveiller le sens du vrai et de créer un état de confort chez l'interprète, nécessaire à son incarnation *vivante* du personnage : « Où peut-on chercher le sens du vrai et comment prendre confiance en soi ? [...] Le plus simple est de trouver ou d'éveiller le sens du vrai et de la confiance au niveau du corps au moyen d'actions physiques simples⁴⁵³. » À titre d'exemple, le théoricien cite des gestes tels qu'allumer une allumette ou compter de l'argent imaginaire. La sensation d'une action

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 404.

⁴⁵¹ L'HER, Marie-Geneviève, « Le mime corporel selon Étienne Decroux », *Théâtre de l'homme ivre/Compagnie de théâtre physique et musical*, [En ligne]. <http://lavauzelle.org/thi/marie/le-mime-corporel-selon-etienne-decroux/>.

⁴⁵² PATTS, Anastasia, « Des amis-auteurs », *Théâtre du blog*, [En ligne] : <http://theatredublog.unblog.fr/2012/12/29/des-amis-auteurs/>.

« L'Institut Boris Shchukine, rattaché au Théâtre Vakhtangov, a hérité des principes artistiques mis au point par le metteur en scène dans les premières décennies du XX^e siècle. Les professeurs de l'Institut transmettent donc ces principes aux élèves, invariables d'une génération à l'autre, comme Vakhtangov l'avait demandé. A savoir : la vérité scénique, l'incarnation absolue du personnage et la croyance dans des circonstances imaginaires, telles que les avait définies Constantin Stanislavski, dont Vakhtangov a aussi adapté les théories. Mais il y a ajouté, par exemple, l'unité indissoluble de la destination éthique et esthétique qui était fondamentale pour lui. Il voulait transmettre les moindres nuances d'un texte dans une expression scénique moderne et aussi brillante que possible. Fondé officiellement en 1932, l'atelier qui portait le nom de Vakhtangov, devint ensuite un Institut qui s'enrichit en proposant aux étudiants plusieurs cursus d'études différents. Sa faculté principale est basée à Moscou et on y enseigne l'art dramatique. Mais il y a aussi d'autres cursus qui préparent plus spécifiquement les élèves à jouer au Théâtre d'Opérette de Moscou, au Théâtre dramatique Stanislavski de Moscou et sur d'autres scènes comme celles d'Irkoutsk, de Kaluga et de Tskhinvali. Il existe aussi une antenne de l'Institut à Genève. » Depuis 1939 l'Institut porte le nom de Boris Shchukine, l'élève préféré de Vakhtangov.

⁴⁵³ STANISLAVSKI, Constantin, *Rabota aktiora nad soboi*, *op.cit.*, p. 174. [Notre traduction]

véritable, censée inspirer l'interprète pour qu'il s'approprie la vie intérieure de son personnage, ne peut advenir que si les mouvements sont reproduits de manière exacte. De toute évidence, les objectifs de la technique de Philippe Genty sont loin de ceux de Stanilavski. Néanmoins, leurs techniques ont en commun la mise en place d'un support émotionnel afin de déclencher l'inspiration et la concentration de l'interprète sur son rôle.

L'approche de Genty, qui consiste à repenser le geste quotidien, semble s'appuyer sur une base conceptuelle et avoir du sens en elle-même. Cette méthode peut tout-à-fait s'appliquer à la façon d'explorer les matériaux. Elle est d'ailleurs souvent utilisée à cette fin au cours des stages⁴⁵⁴, pour amener les stagiaires à redécouvrir des objets habituels (farine, grains de café, objets en plastique, etc.) en les touchant, les yeux fermés. Éric de Sarria émet l'hypothèse que cette redécouverte du quotidien est un concept fondamental pour comprendre l'œuvre de la compagnie : « Cela condense une partie de la philosophie qu'en fin de compte, le merveilleux est juste à côté de nous⁴⁵⁵. »

Pour le regard extérieur, cette façon inhabituelle d'appréhender un matériau, un geste, un mouvement, est censée favoriser la création de nouvelles formes d'écriture et le perfectionnement de l'aspect visuel d'un spectacle. Si l'on se positionne, par contre, à l'intérieur du travail de création, cette redécouverte devient essentielle pour les comédiens, obligés de passer par cette étape pour fournir aux gestes et aux matériaux une signification inédite, conçue lors des répétitions. Redécouvrir gestes et matériaux par le toucher est nécessaire pour s'en nourrir car, comme Mary Underwood l'affirme : « Le corps garde toujours la première impression du toucher à quelque chose⁴⁵⁶. » Ressurgit alors ce concept de souvenir, maintenant de nature tangible. Jusque-là, nous avons traité le souvenir dans sa dimension émotionnelle, c'est-à-dire par l'empreinte qu'a laissé dans l'âme un événement vécu intérieurement. Il s'agit donc maintenant d'analyser le souvenir dans sa dimension corporelle. Le souvenir physique est susceptible lui aussi de laisser des traces émotionnelles, puisque les sensations perçues lors d'un contact corporel véhiculent des émotions concrètes, sans intervention de la raison.

Les sensations provoquées par le toucher de quelque chose de duvet, eux, par exemple, peuvent évoquer la tendresse ou la douceur. L'exploration d'un long tuyau avec la main peut éveiller une sensation de précipice, une impression vague et incertaine, ou la peur provoquée

⁴⁵⁴ Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 388.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 389.

par l'ignorance. Feuilletter un livre pourrait se traduire par une sensation de découverte des frontières d'un espace délimité par ses feuilles, à la fois rigides et molles. Le froid du verre, l'homogénéité des grains de sable, les dents d'un peigne métallique, découverts les yeux fermés peuvent susciter toute une série d'émotions, qui ne seraient jamais apparues si l'objet était connu. Ici, les interprètes se nourrissent précisément de ces émotions avant même d'apprendre leurs rôles. Un tel exercice devient un moyen de réveiller et d'entraîner la mémoire affective, pour la solliciter ensuite lors de la représentation, tout comme dans les exercices du *mémogramme* ou du *fugitif* que nous avons présentés. Ces pratiques de redécouverte du quotidien et de réactualisation d'un souvenir primordial suivent un principe qui part de l'extérieur et va vers l'intérieur. Bien que ce type d'exercices permette de faire ressurgir plusieurs souvenirs dans un domaine particulier, chaque exercice essaie d'orienter l'interprète vers le souvenir précis du premier toucher d'un objet donné. L'émotion qui peut surgir de l'expérience semble de prime abord prévisible : la sensation d'un métal froid, par exemple, ne paraît pas pouvoir inspirer la tendresse. Pourtant, ce procédé de redécouverte permet d'associer l'émotion ainsi réveillée à un souvenir personnel, dont l'originalité et l'authenticité peuvent précisément servir à l'interprète.

Les exercices basés sur le mouvement que nous avons déjà mentionnés (*les mémogrammes, le fugitif*) aident à faire renaître un souvenir et une émotion immanente, par un procédé inverse qui va de l'intérieur vers l'extérieur. En l'occurrence, à un souvenir concret, un objet mental, est attribuée une forme physique, ostensible et tangible, de manière métaphorique. Il est d'abord demandé au comédien de creuser sa mémoire pour y trouver un souvenir. L'objectif principal de ce type d'exercices consiste en *la mise en forme corporelle* de ce souvenir. La méthode de redécouverte des gestes quotidiens et des objets/matériaux induit, par ce procédé complexe qui va de l'extérieur vers l'intérieur, la *régénération* d'un souvenir dont la force émotionnelle prend sa source dans la réalisation d'un geste rituel.

Nous avons donc décrit ce que peut tirer l'interprète de cette redécouverte. Intéressons-nous maintenant au spectateur, qui ignore tout de ce travail préparatoire et n'en observe que le résultat. Les gestes décalés de la danse n'évoquent pas, pour le spectateur, un vécu quotidien et ne sont pas non plus porteurs d'une symbolique en particulier, sinon dans quelques épisodes, principalement dans *Le Concert incroyable*, que nous allons aborder maintenant.

Au cours du spectacle, l'action lie la parole au geste : installé sur des chaises longues, « un groupe de chasseurs réunis pour un safari se fait expliquer par deux hôtesse

techniques les plus efficaces pour abattre chaque espèce⁴⁵⁷.» Les personnages font des gestes en même temps qu'ils parlent, mais ils n'illustrent absolument pas les consignes énoncées. Ce décalage permet à la scène de ne pas verser dans un naturalisme qui mettrait en péril le fonctionnement du langage visuel. Le groupe des chasseurs reproduit les gestes des hôtes et finit par saturer l'espace de mouvements, comme l'espace sonore finit par être saturé de paroles, qui perdent au fur et à mesure de leur cohérence. Cependant, les gestes des chasseurs deviennent soudain plus naturalistes quand on entend un bourdonnement d'insectes invisibles, au moment même où le groupe semble effectivement attaqué par des insectes et tente de les chasser. Philippe Genty révèle la source qui a inspiré cette scène : « Une nuée d'insectes projetés sur les chasseurs transforme l'espace en une immense ruche et n'est pas sans rappeler les mouches et les sauterelles affrontées avec Michiko en Australie⁴⁵⁸.» La réalisation de gestes vécus se transforme là en danse abstraite aux mouvements saccadés. Les personnages se relèvent alors de leurs chaises, puis se dispersent sur le plateau. C'est ici la juxtaposition du son et de la gestuelle qui permet de maintenir l'équilibre entre naturalisme et abstraction.

Les signes d'un incendie (projection vidéo, crépitements) envahissent alors l'espace scénique. Les personnages font des mouvements robotisés qui traduisent la panique. Ils s'entassent les uns sur les autres pour former un groupe serré, qui finit par se dissoudre en glissant à terre, laissant chacun s'enfuir ici ou là. Cette scène renvoie à un exercice de Jacques Lecoq et semble presque en être une citation. C'est la participation comme figurants des élèves de l'École Lecoq dans ce spectacle qui explique cet emprunt. Il s'agissait alors de : Jens Altheimer, Sophie Amieva, Tamsin Fessey, Muriel Folio, Louisa Mari, Naomi Smit et Andres Varela.

Ce sont des mouvements et des danses tout à fait singuliers qui sont présentés au spectateur par la compagnie. Pour lui, les gestes ne renferment pas un contenu significatif spécifique qui aurait pu être distillé par Genty et Underwood. Cependant, du fait de certaines de leurs caractéristiques, les gestes semblent malgré tout communiquer un message. Le geste pris en tant que tel traduit l'énergie, tandis que l'humain qui l'agit en fait surgir la poésie par le mouvement. Laurence Louppe, dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, estime que : « Le geste est avant tout l'émanation visible d'une genèse corporelle invisible,

⁴⁵⁷ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 190.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

mais porteuse de toute l'intensité du corps global⁴⁵⁹. » Le geste ne révèle cependant toute son expressivité et sa dimension métaphorique que si on l'observe depuis l'extérieur, seule position qui permette de véritablement porter son attention sur la cohésion des mouvements et sur leur mise en espace dans un "tableau" scénique. Il est donc très rare qu'un geste ne soit exécuté qu'une seule fois. Un même geste, s'il est insolite ou étrange, doit être répété, à la fois pour teinter l'action d'une forme d'automatisme et pour offrir au spectateur une deuxième chance de décoder ces gestes qui ne renvoient à rien sinon à eux-mêmes. Car, il semble bien qu'un geste pur, lorsqu'il s'inscrit dans une écriture scénique, est en capacité de véhiculer du sens. Pour illustrer cette idée, citons André Helbo, qui s'exprime ici sur une *référentialité* de la gestualité théâtrale :

Sur scène, le geste n'est pas *représenté* mais bien *présenté* sans intermédiaire, il est son propre référent ; toutefois en tant qu'il est enchâssé dans une convention théâtrale, impliqué dans une scène productrice de signification, le geste connoté par le vraisemblable dramatique, par les fantasmes du spectateur, fait office de relais de la signification théâtrale⁴⁶⁰.

Le geste, lorsqu'il est répété, évoque la répétitivité elle-même, dont émane une signification particulière qui complète sa fonction initiale. La répétition « envoûte », à l'instar de l'hypnose dont le but est de faire passer la personne à un état proche du rêve et d'établir une relation avec son inconscient. Au rythme d'une musique itérative, aux mélodies invitant à la méditation, l'enchaînement de gestes identiques renvoie non seulement au processus de submersion dans l'état hypnotique, mais semble aussi l'imiter, dans une certaine mesure. Le metteur en scène exprime souvent son désir que le spectateur puisse faire un voyage parallèle dans son propre inconscient pendant la représentation. Il est possible que cette interaction entre gestuelle et musique induise un état chez les spectateurs qui permette à leur esprit critique de céder la place à leur imagination.

L'improvisation comme approche fondamentale de la création

La Compagnie Philippe Genty utilise avec les comédiens et les danseurs plusieurs méthodes de travail qui font appel à l'improvisation dans le processus de création, et qui sont appliquées à tous les éléments scéniques (mouvement, danse, rapport aux objets, aux

⁴⁵⁹ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 107.

⁴⁶⁰ HELBO, André, *Les mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Presses Universitaires Septentrion, 1983, p. 95. L'italique est de l'auteur.

marionnettes et aux matériaux). Cependant, l'improvisation ne sort jamais du cadre des répétitions : l'action du spectacle lui-même est soumise à une structure somme toute assez rigide. Toutefois, l'analyse du processus de création des mouvements a démontré qu'elle est la composante essentielle d'exercices tels que le *fugitif* ou le *mémogramme*. Il reste néanmoins des interrogations sur ses limites dans la création. Quel est le véritable point de départ de la recherche scénique ? Quels sont les résultats attendus de cette recherche ? Quelle place ces résultats, issus de temps d'improvisation, prennent-ils dans le spectacle ?

Rappelons que les spectacles de Genty et Underwood n'ont aucune base littéraire. En lieu et place du texte, ce sont les images qui constituent le point de départ de la création. Elles traversent l'esprit et l'imagination du metteur en scène et de la chorégraphe. C'est ainsi que Genty retrace la genèse de son écriture : « En général je commence par m'attarder sur des photos et je me laisse aller à écrire sur ces images avec des musiques en boucle dans le style de Philip Glass par exemple. Cela a pour effet de me mettre dans un état propice qui fait que les choses viennent⁴⁶¹ ». La musique de Glass est composée sur une structure répétitive⁴⁶², qui a la capacité d'apaiser la conscience, au point qu'elle s'assoupit et laisse sa place à l'imagination. Le metteur en scène utilise cet état semi-conscient pour appliquer une technique particulière servant à la mémorisation de ses rêves :

En fait, il est très rare que l'on puisse utiliser une image de rêve telle quelle, mais elle renvoie à autre chose. Noter ses rêves demande une certaine organisation. Il faut toujours avoir un calepin et un crayon près de son lit. Le meilleur moment c'est celui qui se situe entre les deux sommeils⁴⁶³.

Des bribes d'images issues de rêves peuvent amener à forger une pensée, qui débouchera alors sur une histoire, qui pourrait elle-même devenir le synopsis d'un spectacle à venir. Les synopsis peuvent prendre des formes différentes : ce sont soit des résumés courts basés sur quelques images, soit des scénarios contenant des images précises (des storyboards) qui devront être reproduites sur scène. Les répétitions commencent donc par la recherche d'images qui se rapprocheraient de l'idée initiale. Genty s'abstient pourtant de dévoiler l'ensemble de sa conception scénique, ce qui déroute parfois les comédiens habitués à travailler différemment. Rappelons le témoignage de Simon T. Rann sur son travail pendant les répétitions de *Passagers clandestins* : alors personnage principal de la pièce, il devait improviser sans avoir toutefois reçu aucune explication précise sur son personnage. Après avoir harcelé le metteur en scène sur cette question, il ne reçut qu'une réponse laconique :

⁴⁶¹ *Voyageurs immobiles*, dossier de presse, Théâtre des Célestins, 2011, p. 3.

⁴⁶² *Philip Glass Biography*, [En ligne]. <http://www.philipglass.com/bio.php>.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 4.

« Tu es dans une sorte d’abysse »⁴⁶⁴. Cette retenue du metteur en scène à divulguer la trame du spectacle à ses propres acteurs est justifiée par une réflexion sur les conséquences qu’une telle transparence pourrait avoir : « Quand je travaille avec nos comédiens, il y a une chose que j’évite absolument, c’est de leur donner l’ensemble du déroulement. Parce que s’ils savent déjà, ils anticipent⁴⁶⁵. » Or Genty ne veut pas que les interprètes adaptent leurs ressources et leur imagination au scénario. Il considère que leurs propositions deviendraient alors trop prévisibles, trop resserrées autour de l’idée générale du spectacle. Il semble même essentiel à l’écriture spécifique de l’image que la trame générale reste secrète :

En fait, la pensée et l’écriture en image est intéressante dans la mesure où elle me permet d’éviter le grand supermarché des clichés en ce sens que l’image m’oblige à penser autrement. Je vais donner un thème aux comédiens, aux danseurs et on va travailler pendant trois séances, pas plus. On se donne la liberté totale⁴⁶⁶.

L’improvisation n’est pas le seul outil de création que les interprètes doivent utiliser. D’après Simon T. Rann, la compagnie utilise aussi ce qu’ils appellent la *création immédiate*, qui consiste en la création d’une courte séquence de deux minutes au maximum en quinze minutes de travail. Pendant quinze minutes, l’interprète a pour mission de travailler un mouvement ou de se confronter à un objet, accompagné d’une musique. Genty et Underwood évaluent le travail des comédiens et des danseurs en choisissant les moments qui leur semblent intéressants. Ces passages, résultats des improvisations et du temps de création, peuvent parfois être insérés dans le spectacle, ce qui rend nécessaire une modification du canevas initial :

Mais parfois ils vont me proposer des pistes qui s’en éloignent, ça va m’obliger moi à réécrire. Bon, c’était douloureux, parce qu’on a écrit quelque chose et puis il faut le mettre dans la poubelle, mais en même temps, il y a d’autres territoires qui apparaissent, c’est ça qui est passionnant⁴⁶⁷.

Simon T. Rann raconte que, lors de la création de *Passagers clandestins*, il existait un storyboard détaillé du spectacle, que les comédiens et les danseurs devaient suivre dans ses grandes lignes. Dans *La fin des terres* au contraire, les répétitions ont abouti à de belles improvisations qui furent par la suite intégrées au spectacle (par exemple : la scène avec les pancartes-flèches, la danse de Léa et de Samuel face à la valise). Cette méthode de travail, basée sur l’improvisation dirigée, fournit une sélection hétérogène de scènes improvisées, qui

⁴⁶⁴ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 393.

⁴⁶⁵ Retranscription d’un programme télévisé, intitulé *Attrape-rêve*, de Patrice Savey sur Philippe Genty, Zycopolis productions Mezzo et TLM, 2006.

⁴⁶⁶ *Attrape-rêve*, op.cit.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

s'insèrent dans les spectacles, dont les scénarii restent souples, selon les préférences de Genty et de Underwood. Que les épisodes soient ainsi sélectionnés pour être insérés dans le canevas du spectacle peut dérouter le spectateur et il peut être amené à tirer de fausses conclusions sur la répartition des rôles, par exemple, lorsqu'un personnage pourtant secondaire est présent de façon prépondérante (c'est le cas dans *Voyageurs immobiles* où Simon T. Rann semble être le personnage principal). Parfois, lorsque le metteur en scène et la chorégraphe ne peuvent choisir aucune des propositions des interprètes, c'est-à-dire lorsque l'improvisation n'ouvre pas de nouvelle voie de création, les comédiens sont amenés à mettre en œuvre telles quelles les propositions du scénario, mais celles-ci peuvent se révéler parfois trop difficiles, voire impossibles à réaliser. Dans ce cas, le scénario subit des changements ou est même réécrit.

Plutôt adepte des improvisations ouvrant directement à la construction d'images, Genty s'est toujours écarté du travail dramatique des comédiens, jusqu'aux répétitions de *Boliloc*. C'est lors de la préparation de ce spectacle, en effet, que Genty montre enfin un intérêt aux improvisations qu'ils proposent. Pendant la création, cependant, le metteur en scène s'autorise tout de même à suivre les improvisations proposées par les comédiens. L'écoute du travail conduit Genty à découvrir puis à s'approprier un nouveau procédé de recherche, sur l'image de l'inconscient et des rêves :

En improvisation, Scott [Koehler] souvent propose, Christian [Hecq] rebondit avec un sens du tempo, une justesse et une virtuosité corporelle stupéfiantes. Je vais à nouveau faire un pas décisif dans ma confiance vis-à-vis des comédiens qui, prolongeant l'impact d'effets spéciaux très sophistiqués, m'offrent des visions, un imaginaire, une magie dont j'aurais seul cru la marionnette capable à partir de situations simples qui en augmentent la puissance⁴⁶⁸.

Genty et Underwood *structuralisent* la méthode de recherche scénique en la renfermant dans un système à quatre étapes dont nous venons de présenter les trois premières : la dispersion (la liberté totale pendant les séances d'improvisations, l'apprentissage de l'écoute des matériaux et des objets), le croisement de ses propres expériences avec le scénario, la réécriture⁴⁶⁹. L'improvisation constitue l'un des outils essentiels à la création d'images, à l'instar de la création immédiate et de la mise en œuvre d'images déjà écrites. Mais l'improvisation offre l'avantage de la virtuosité et de la spontanéité. Elle est probablement plus riche en propositions créatives, du fait de son

⁴⁶⁸ « Historique – Boliloc », *Compagnie Philippe Genty*, [En ligne]. <http://www.philippegenty.com/compagnie/historique-boliloc.html>.

⁴⁶⁹ « Démarche artistique », *op.cit.*, [En ligne]. <http://www.philippegenty.com/compagnie/demarche-artistique.html>. Une quatrième étape appelée « l'évaluation » consiste en la vérification de la réceptivité du spectacle par un public restreint.

immédiateté intrinsèque, qui ouvre à la composition instantanée d'un mouvement et d'une action. Jean-François de Raymond l'exprime ainsi :

Si l'improvisation est de la composition, c'est qu'en elle la composition s'exécute à l'instant où elle naît. [...] Plus précisément, le processus de l'improvisation développe un mécanisme compositionnel remarquable : qu'un élément imprévu survienne, qu'on ait joué ce qu'on ne recherchait pas ou même ce qu'on voulait éviter, on intègre cet imprévu, on utilise sa richesse, on exploite ses possibilités [...]. On pourrait même considérer l'improvisation comme le plus haut degré de la composition, tant la réflexion et l'exécution y sont inséparablement mêlées⁴⁷⁰.

Un autre objectif indirect des exercices improvisés dont nous avons parlé est de libérer l'imaginaire des participants⁴⁷¹, afin qu'il contribue à une création innovante en faisant des propositions scéniques originales. Philippe Genty a fortuitement développé un mode d'improvisation, qui s'avère efficace mais qui demande un investissement intense, une attention profonde des interprètes, tout en favorisant l'écoute entre eux :

Improvisations et exercices sont pratiqués avec un groupe observateur et un groupe de jeu. Un jour, dans le but de stimuler l'écoute du groupe spectateur, j'ai désigné parmi eux un metteur en scène et un assistant en leur demandant d'exprimer leurs commentaires à l'issue de la présentation. [...] les interventions furent d'une telle pertinence que j'ai pérennisé ce fonctionnement en insistant pour faire intervenir chacun⁴⁷².

Les improvisations et les exercices ont pour effet secondaire de charger l'interprète d'émotions, de souvenirs, et de lui proposer des pistes pour mettre en actes, sur scène, ce contenu émotionnel (cf. exemple cité plus haut). Si un souvenir s'affadit, l'interprète le remplace par un autre et c'est ainsi que le travail de recherche des images et de leur contenu ne s'interrompt jamais.

4. Le système de concepts du mouvement

Les mouvements dansés du théâtre de Genty et Underwood semblent fonctionner dans leur propre système de concepts fondamentaux. La révélation de certains de ces concepts, par leur apparition fréquente dans les spectacles, nous incite à en dresser une liste – qui restera

⁴⁷⁰ RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, J.Vrin, 1980, p. 21-22.

⁴⁷¹ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 287.

⁴⁷² *Ibid.*

toutefois hypothétique – et à tenter une synthèse de leurs caractéristiques. Le célèbre système de notation de Rudolf Laban⁴⁷³, l'un des précurseurs de l'approche analytique approfondie du mouvement, nous a servi de point de départ pour cette réflexion. Le sujet de notre recherche nous incite, cependant, à ne pas nous contenter du seul examen des mouvements pris séparément. Il nous paraît, en effet, primordial de les analyser en relation directe avec les thèmes et les autres éléments scéniques apparaissant dans l'œuvre de la compagnie. Certains concepts de la *labanotation* sont évoqués dans notre examen uniquement parce qu'ils représentent des catégories inhérentes au mouvement par nature. Nous les avons repensés selon les exigences du type de danse que nous étudions ici, étroitement lié à l'expression dramatique et à d'autres types de théâtre.

L'intentionnalité agrégative

Avant de présenter ce concept, il est nécessaire de souligner sa pertinence pour notre étude d'un point de vue phénoménologique. L'intentionnalité, concept central de l'œuvre philosophique de Husserl, est applicable à la conscience humaine⁴⁷⁴. Il est communément admis que la caractéristique essentielle de l'intentionnalité, tout comme son sujet (la conscience), est d'être toujours orientée vers quelque chose. Il en découle que le mouvement, pris comme une énergie émise par le sujet et, par-là même, en faisant partie intégrante, contient également une intentionnalité. Autant dire que, selon ce modèle phénoménologique, tout mouvement est intentionnel. Cependant, ce qui nous intéresse dans cette problématique, c'est comment l'intentionnalité d'un mouvement peut être reliée à celle du mouvement suivant, particulièrement dans la danse de Philippe Genty et Mary Underwood.

Le fonctionnement de l'intentionnalité peut différer, comme le montre l'esthétique d'un des réformateurs de la danse moderne, Merce Cunningham. Ses idées, qui divergent des traditions de la danse classique et de la danse moderne, quant à la question de la symbiose de la danse et de la musique, l'ont amené à repenser la danse en repartant de sa base, le mouvement :

⁴⁷³ Rudolf Laban (1879-1958) était un danseur hongrois, chorégraphe, théoricien de la danse. Il est l'auteur d'un système d'analyse (la notation de Laban ou LMA – Laban Movement Analysis) comportant six points constitutifs du mouvement : le corps, l'espace, l'effort, la forme, le rythme, l'interrelation.

⁴⁷⁴ HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, 1950, §89-91.

[...] il rejette tout d'abord la convention selon laquelle un ballet doit raconter quelque chose : intrigue, implications psychanalytiques ou symboliques, considérées comme superflues, sont abandonnées pour exposer au regard le seul mouvement, objet d'infinies expérimentations et innovations⁴⁷⁵.

Or, selon la phrase célèbre de Cunningham, « le mouvement est expressif au-delà de toute intention⁴⁷⁶. » C'est-à-dire : le mouvement est autosuffisant, puisque son intentionnalité consiste en son exécution même.

On trouve une autre application de ce concept dans les créations de la compagnie. L'intentionnalité n'est pas valable uniquement pour le seul mouvement duquel elle émane, elle se propage au mouvement suivant en s'y reliant. Chaque mouvement tend à s'agréger à l'autre. Le flux des mouvements est alors dirigé par une intentionnalité commune, composée des intentionnalités parcellaires propres à chaque phrase de la danse.

De plus, l'intentionnalité peut être mise en valeur par un même mouvement qui se répète. Il s'agit alors d'une impulsion intérieure du corps, qui se répercute dans ses différentes parties : main, thorax, jambe, position de la tête, mais aussi regard et souffle (comme dans la danse avec des chaises dans *Ligne de fuite*, les mouvements de Simon T. Rann et la danse de Nancy Rusek dans *La fin des terres*, les mouvements de Clarisse au début de *Ne m'oublie pas*). Nous citons ici des spectacles où ce type d'intentionnalité se manifeste de façon marquée, mais il apparaît dans tous les spectacles de danse. La mobilisation des ressources énergétiques et motrices à l'intérieur du corps de l'interprète, pour générer cette impulsion, s'opère tellement rapidement qu'elle est à peine perceptible. Par exemple, un mouvement tel que tourner la tête peut être anticipé par un changement d'orientation du regard, dans une direction vers laquelle la tête se dirige ensuite, entraînant derrière elle le thorax et le reste du corps (*Passagers clandestins*, *Ne m'oublie pas*). Voici un autre exemple de catalyseur du mouvement : une respiration profonde introduit une impulsion intérieure, qui engendre ensuite un mouvement prenant sa source au centre du corps et qui, de fait, semble véritablement émaner de l'intérieur (*La fin des terres*).

Comment donc arriver à saisir ces intentionnalités ? Il semble que les micromouvements, imprimés dans la posture du corps, sont davantage perceptibles si les éléments formant l'intentionnalité globale et le flux des mouvements qui les suivent sont à la fois nets et *disloqués*. La *dislocation* est en effet un autre principe sur lequel il est possible de s'appuyer pour expliquer ces intentions corporelles.

⁴⁷⁵ GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *op.cit.*, p. 127.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

La dislocation

Ce terme désigne un écart temporaire et volontaire entre un mouvement intentionnel et la mise en exécution d'un autre mouvement qui en découle. Grotowski a écrit sur l'effet de l'absence d'écart temporaire entre ces éléments : « [...] il n'y a pas de différence de temps entre l'impulsion intérieure et la réaction extérieure, de telle façon que l'impulsion devient la réaction ; somme toute, le corps s'annule, se brûle et le spectateur observe une série d'impulsions ostensibles⁴⁷⁷. » La présence d'un écart temporaire produit donc un effet perceptible et signifiant. L'élargissement de la période de temps entre l'impulsion et la réaction souligne, par exemple, un effort de la pensée et peut exprimer un doute, une hésitation, une réflexion profonde, ou bien le besoin de laisser du temps entre une prise de décision et son exécution. Chez Genty, la dislocation se manifeste le plus souvent dans les scènes où le protagoniste est présent. Les mouvements de Samuel, dans de nombreux épisodes de *La fin des terres*, fonctionnent selon ce schéma. La dislocation véhicule ici, en quelque sorte, une traduction de l'image : Samuel hésite à choisir une direction pour rejoindre une gare imaginaire, il écoute l'espace et quelque chose attire son attention, il regarde attentivement la lettre qui a attiré son regard, puis seulement s'en approche et la ramasse. Cet état pensif et hésitant permet à l'interprète de s'affranchir de la parole pour donner à chaque action davantage de significations, de sorte que le spectateur puisse suivre le fil narratif. Ce procédé est présent également dans *Passagers clandestins* et *Voyageur(s) immobile(s)*⁴⁷⁸. Un instrument important de la dislocation est le regard, qui peut indiquer la direction où l'intentionnalité pourrait mener le personnage. Le regard marque l'immersion en soi-même ou l'impulsion vers l'extérieur. L'écart temporel entre le regard et l'action indique une réflexion, un processus cognitif. À défaut de verbalisation, les regards que les personnages s'échangent constituent un moyen de communication au même titre que le mouvement.

La centralisation

⁴⁷⁷ GROTOWSKI, *K bednomu teatru [Vers un théâtre pauvre]*, Moskva : Artist. Rejisseur. Teatr, 2009, p. 9. [Notre traduction].

⁴⁷⁸ Cette forme d'écriture est présente dans les deux versions du spectacle : *Voyageur immobile* (1995) et *Voyageurs immobiles*, au pluriel, de 2010.

Cette notion paraît voisine de l'intentionnalité mais s'en distingue cependant. Lorsque l'impulsion intérieure ou l'intentionnalité du mouvement persistent dans la figure suivant le processus de dislocation, s'ensuit une centralisation de l'énergie motrice dans une partie précise du corps. Puis, tout le corps se soumet à cette impulsion, comme si l'objectif à atteindre se trouvait précisément dans cette partie du corps. Il existe quelques exemples de centralisation dans des parties précises du corps, dans le travail de la compagnie. Rappelons dans ce cadre l'importance donnée aux mains dans son scénique. L'image de la main devient considérable à partir de la première création de *Sigmund Follies*, où celle-ci tient le rôle de l'initiateur du voyage intérieur. La main se « dissocie » du corps et échappe au contrôle du cerveau. Déchaînée, elle devient le symbole d'un premier trouble mental et, par-là même, la cause de ce voyage libérateur. Elle représenterait également la métaphore du stade du miroir, de l'angoisse de morcellement du corps. *Voyageurs immobiles* débute par une image similaire à celle de *Sigmund Follies* : un personnage manchot découvre un bras vivant qui émerge de sous le plateau par une ouverture éclairée. Il l'attrape et le visse à son corps. Le bras s'anime et fonctionne, sans qu'il ne puisse être contrôlé ni par la conscience, ni par la volonté du personnage. Il étrangle le personnage, l'entraîne et lui fait extraire du sous-sol du plateau une tête en lambeaux de kraft, signe que le voyage a commencé.

Dans d'autres créations, la main n'est plus une simple figure métaphorique, mais participe au mouvement tout entier, au point qu'elle centralise alors l'impulsion intérieure. Certaines images montrent que la main peut avoir son rythme et son énergie propres, jusqu'à faire basculer le corps dans la direction qu'elle indique. Mary Underwood explique : « Si c'est la main qui part, elle emmène tout le corps. Cependant, ce n'est pas la main qui domine le mouvement⁴⁷⁹. » La main permet d'ouvrir une direction pour proposer des voies à la transformation du mouvement. Une séquence au rythme lent de *Passagers clandestins* illustre parfaitement cette idée. Des personnages, réunis en groupe, suivent du regard leur main droite qui exécute le mouvement d'une « vague » et plonge le corps vers le bas, sur des dunes représentées par un matériau gonflé. Ensuite, la main emmène le corps vers le haut, le faisant se redresser lentement. Ce mouvement traduit une image métaphorique de la submersion et de l'émersion, dans la droite ligne du processus psychanalytique. Ainsi, la main sert de véhicule pour entraîner le corps en douceur. Outre sa capacité d'accentuer l'intentionnalité, elle peut également traduire une émotion. Le geste circulaire réalisé par les ramasseurs de souvenirs, dans *Ne m'oublie pas*, et le personnage « destin », dans *La fin des terres*, véhiculent

⁴⁷⁹ Entretien avec Mary Underwood, Philippe Genty et Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 388.

explicitement l'intention des personnages de s'emparer d'un objet ou d'un personnage fossilisé.

Une autre image représentative de la centralisation du mouvement dans la main est la danse de Léa dans *La fin des terres*, traduction chorégraphiée de l'échange de lettres entre l'héroïne et Samuel. La lettre s'envole vers les cintres, tandis que Samuel est immobile côté cour et que Léa danse côté jardin. Elle reproduit les mouvements aériens de la lettre : la main lancée en avant propulse le corps, le fait tourner sur place, changer de direction, sauter et se figer pendant un temps infinitésimal, comme un morceau de papier porté par un courant d'air.

La main tendue en avant apparaît de manière récurrente dans la pièce et sert de « moteur » pour un mouvement solitaire ou pour une combinaison de mouvements groupés. Elle devient alors le symbole de l'impulsion, même si elle se fige parfois à l'instant même du début de la réalisation du mouvement. Le fait de se figer exprime souvent le désir de se relier à quelqu'un ou à quelque chose, le souhait de conserver un lien, de le rendre cohérent ou continu. L'image de la main tendue évoque une aspiration vers le transcendant, vers un objet inaccessible. Elle peut représenter un vecteur, indiquant la direction d'un mouvement destiné à se développer après une période d'immobilité. La main qui agit, qui indique, supplie ou revendique apparaît dans presque toutes les séquences. En voici quelques scènes représentatives : le choix d'une direction à la gare, la course de Léa, la danse-lutte de Léa et de Samuel autour de la valise, la poursuite de la mariée, la descente dans l'inconscient... Dans cette dernière scène, dont l'action sinistre est appuyée par un rythme très lent sur fond de chant mélancolique, c'est la main qui fait démarrer le mouvement en balisant l'espace autour du groupe qui danse. Le corps et la main semblent vaguement tirer une corde. Le chant funèbre en latin, *terra incognita*, qui accompagne cette danse, évoque la traversée du Styx, qui renvoie à l'image métaphorique du passage d'un monde à un autre. On trouve d'autres utilisations imagées de la main, qu'elle appelle et fasse signe – seul mouvement exprimé par une figure autrement figée –, ou bien qu'elle appelle au secours, ou encore qu'elle figure le désir de posséder, etc. Tous ces mouvements se caractérisent par la centralisation de leur intentionnalité et l'expression d'une émotion.

Cette image de la main en mouvement peut être combinée à une autre image de la main, cette fois-ci sous forme d'objet, donc *a priori* inerte. Dans la première scène de l'échange des mails, dans *La fin des terres*, on voit un porte-stylo en forme de main tandis que, quelques séquences plus tard, Léa s'installe sur une main-objet à taille humaine pour lire une lettre. L'étude de la combinaison spécifique de la main comme élément expressif du

mouvement, d'une part, et comme objet de décor, d'autre part, met en lumière un autre niveau de la symbolique du spectacle, basé précisément sur la fusion des significations des mouvements et des métaphores auxquelles renvoient les objets. En premier lieu, le focus que la main de nature inerte met sur l'image de la main « vivante » renvoie à nouveau à la dialectique d'états *mort-vivant*. En second lieu, la superposition des images de la main et de la lettre produit un autre champ de signification. L'image de la main renferme toute une panoplie de métaphores liées à la correspondance épistolaire, en commençant par l'écriture elle-même et le texte manuscrit. C'est lorsqu'apparaît le destinataire que le champ des métaphores s'ouvre alors à des thèmes : la lettre, le message, la correspondance effective, la communication, l'aspiration au savoir et la prise de conscience. C'est finalement cette prise de conscience qui débouche ici sur le voyage intérieur.

- La condensation du centre de gravité

La condensation du centre de gravité est un mouvement singulier qui conditionne l'effet de « marionnettisation » du corps du danseur ou du comédien (cf. l'exemple déjà cité de *Ne m'oublie pas*). En l'occurrence, pour décrire le processus de centralisation, il est nécessaire de dépasser la notion de l'intentionnalité du geste pour aborder le concept de pré-mouvement⁴⁸⁰. Le pré-mouvement concerne la déstabilisation provoquée par la préparation du transfert du centre de gravité, en prévision d'un mouvement suivant. Les gestes d'une marionnette manipulée sont dénués de pré-mouvement, ainsi que Godard l'explique en se référant à un texte de Heinrich von Kleist, *Les marionnettes* :

Le danseur définit « la grâce » [des mouvements la marionnette] comme cet état où il n'y a pas de décalage entre le centre de gravité et le centre du mouvement. La marionnette serait en quelque sorte porteuse d'un signe pur, tout simplement parce qu'elle n'a pas à gérer son propre poids⁴⁸¹.

Ainsi, l'imitation d'une suppression de leur pré-mouvement confère aux gestes des interprètes un aspect mécanique, qui crée une confusion entre la perception des corps des interprètes et celle des mannequins. La centralisation du mouvement coïncide alors avec le

⁴⁸⁰ La notion *pré-mouvement* est proposée par Hubert Godard (danseur, professeur de danse, maître de conférence à l'Université de Paris 8). Godard définit cette notion de manière suivante : « Nous nommerons « pré-mouvement » cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. » GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabelle, *op.cit.*, p. 236.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 237.

centre de gravité. Cette confusion est renforcée par les glissades, les chutes, les déséquilibres des danseurs et des comédiens qui se mêlent aux mannequins.

La discontinuité

- La discontinuité transitoire

La discontinuité transitoire se manifeste lorsque le continuum des mouvements est entrecoupé par la suspension transitoire de l'animation du corps dans le flux de la danse. Elle se traduit par la « fossilisation », le figement brusque, d'un interprète. Souvent, le corps d'un danseur ou d'un comédien se fige en plein élan et le mouvement s'arrête sans atteindre son apogée. L'interruption du mouvement manifeste, par un effet de contraste, l'idée d'une intentionnalité pure inscrite dans la durée. Elle représente une énergie soudain fossilisée, qui sera éventuellement débloquée plus tard.

La discontinuité peut également se traduire par l'effondrement au sol d'un interprète, provoqué par la perte de contrôle volontaire du poids et du centre de gravité, avant de reprendre l'action à partir de la dernière position. Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'une dislocation entre l'intentionnalité du mouvement et son exécution. Cette suspension constitue une véritable rupture dans la continuité des mouvements, qui crée un hiatus dans l'enchaînement dynamique des images scéniques. Il en résulte une disparition provisoire de l'intention et de l'impulsion du mouvement, jusqu'au moment où le corps s'apprêtera à relancer sa dynamique. L'absence d'activité pendant un certain temps ne signifie cependant pas que le sens serait soudain aboli. Au contraire, c'est l'absence qui parle, une absence signifiante.

Dans le cas de la « fossilisation » de l'interprète, l'arrêt peut évoquer tout autant les états dialectiques de la conscience et de l'inconscient d'un être vivant (état éveillé, rêve, oubli, remémoration, évanouissement, coma, état hypnotique, narcose, etc.), que la dialectique du fonctionnement d'un mécanisme (arrêté, en panne, mis en marche). La succession des images de pétrification et de revivification produit l'impression d'une oscillation incessante entre les deux états et souligne l'indécision d'un personnage abstrait à prendre résolument parti pour « la vie » ou pour « la mort », qu'il s'agisse de traiter ce sens dans son aspect transcendant et global, ou de métaphoriser un processus psychique.

Le corps abandonné, en quelque sorte, possède les mêmes caractéristiques que le corps fossilisé sans toutefois proposer l'image que forme ce dernier, qui devient matière brute, inerte. Quand l'activité du corps s'arrête, il s'effondre et tombe comme une masse, la multiplication de cette figure représentant alors un cycle continu de morts et de renaissances. On trouve ce motif dans *Ligne de fuite*, plus précisément dans une scène dansée mettant en scène une confrontation à des chaises et à des parapluies, ou aussi dans *Voyageur(s) immobile(s)*, qui aborde ce cycle avec humour et dérision en présentant des personnages qui jouent à un jeu d'enfant, sur le mode : « ne bouge pas, meurs, ressuscite ». Le jeu s'inscrit d'ailleurs dans un épisode développant une théorie métaphysique autour du psychisme à l'âge de sept ans (cf. p. 83).

Cette discontinuité transitoire peut traverser tout le spectacle, du début à la fin, pour appuyer son thème général, comme c'est le cas dans *Ne m'oublie pas*. La confusion entre la vie et la mort est traduite par l'animation des mannequins qui impriment les mouvements de leurs manipulateurs, d'une part, et la *marionnettisation* des mouvements des interprètes, d'autre part. Un épisode d'animation des personnages humains et de leurs doubles est très significatif. Pendant l'animation, les mouvements des personnages humains sont passifs parce qu'ils sont propulsés par un manipulateur. L'intentionnalité est donc communiquée à un mannequin ou à un personnage humain, mais se dissout aussitôt. Une autre intentionnalité se manifeste alors, celle d'un corps inconscient de ses propres mouvements : le corps glisse, s'amollit, se plie et tombe par terre, désarticulé, suivant les seules impulsions de sa matière soumise à la gravité. Puis, le corps immobile attend qu'on lui transmette une énergie depuis l'extérieur, pour à nouveau produire l'illusion de son animation. L'enchaînement de discontinuités transitoires et la répétitivité des tentatives de rendre un être vivant créent un espace désolé et lugubre. La danseuse Mireille Favre-Bulle en produit une interprétation très précise, qui imite non seulement un corps marionnettisé, mais exprime dans le même temps ce sentiment d'absence de vie, de perte irrémédiable de la vie, et la tristesse d'un être vivant soudain pétrifié. La danseuse a noté ses émotions sur cette danse à la frontière fragile de la vie et de la mort, à la demande de Jean Couturier, pour son mémoire de maîtrise en études théâtrales :

Dieu manipulateur de ses personnages, enfant mettant à nu le mécanisme de ses jouets renforçant l'illusion d'une vie inexistante. Mais où est la faille qui nous rend à la vie, qui fait que tourne en rond ce

qui se détruit ? C'est là pour moi la magie, c'est pour ça que je suis encore naïve et que mes rêves d'enfant nourrissent les dérapages de mes chutes perpétuelles⁴⁸².

Par la danse, les mouvements, par leur agencement avec d'autres éléments scéniques, se crée non seulement « l'illusion d'une vie inexistante » mais aussi la prise de conscience du personnage de sa propre absence. C'est sans doute l'idée la plus précieuse que véhicule la discontinuité transitoire du mouvement.

- La discontinuité absolue

Afin d'expliquer la différence entre discontinuité transitoire et discontinuité absolue, il nous faut analyser quelques épisodes représentatifs. Dans *Voyageurs immobiles*, des personnages se dressent pour former une ligne faisant face au public, puis ils retombent, à gauche ou à droite, pétrifiés comme des mannequins. Après être restés immobiles pendant quelques instants, ils reprennent un mouvement, mais qui est cette fois d'un autre registre. Ils miment les rotations d'un virevoltant sur le sol, ou bien un tourbillon de sable et de poussière, c'est-à-dire une matière emportée par une force extérieure. L'association de ces images peut être interprétée comme une illustration de la métépsychose, ce qui constituerait une variation du concept fondamental de l'écriture de la compagnie : la métamorphose, dont nous avons largement parlé lors de l'analyse des transformations des marionnettes et des matériaux. L'enchaînement des fossilisations continue pendant ces mouvements rotatoires au sol. Un personnage féminin soudain se fige. Les autres tentent de la ressusciter, la hissant sur ses jambes comme ils l'auraient fait avec un mannequin, mais elle s'effondre. Ils l'enveloppent dans une feuille de kraft, comme les suivants qui chacun à leur tour lorsqu'ils mourront, se feront couvrir de kraft comme par un suaire (cf. p. 129). La discontinuité devient absolue, le mouvement cesse et ne pourra, de manière évidente, jamais reprendre.

On retrouve ce motif dans une séquence de la fin du *Concert Incroyable* : des gratte-ciels sont projetés sur les murs de la Grande galerie de l'évolution du Muséum national d'Histoire naturelle de Paris où a lieu la représentation, des hommes d'affaires déambulent en lisant des journaux. Soudain, une personne tombe par terre comme tuée par un coup de feu, les autres s'arrêtent et la regardent, puis reprennent leur promenade nonchalante, jusqu'à ce qu'un autre personnage tombe. La répétition de l'événement détourne la première chute de

⁴⁸² FAVRE-BULLE, Mireille, « Image vivante d'une caméra obscure », COUTURIER, Jean, *L'œuvre de Philippe Genty : un théâtre d'images*, op.cit.

son sens premier, qui a une valeur évidente en lui-même, en ajoutant des couches de sens pour une interprétation globale, donc plus conceptuelle, de la séquence.

La discontinuité du mouvement, qui est principalement un concept dynamique et rythmique, devient purement figurative lorsqu'elle est chargée de certaines significations. La discontinuité ne sert alors plus à accentuer un changement de rythme ou de dynamique, mais soutient le sens même de l'action. Cette discontinuité absolue dans le mouvement d'un personnage devient le signe d'une interruption à long terme de son état de vie, ou bien signale son assoupissement ou le blocage de sa conscience. Nous avons déjà cité de nombreux exemples de la transition d'un état à un autre sans évoquer pourtant un des champs de signifiants qui participent à la métaphorisation de ce passage : le thème de la médecine. *La fin des terres* met en scène la reproduction d'un acte d'anesthésie, où Léa se fait piquer de force avec une grande seringue, après ses tentatives infructueuses d'échapper aux personnages "destin". Dans *Boliloc*, par ailleurs, les personnages humains, anciennes marionnettes d'Alice, l'endorment avec un masque d'anesthésie de façon humoristique, alors qu'elle-même résiste. Un acte médical apparaît aussi dans *Le Concert incroyable* : dans cube vitré, un médecin fait constamment un massage cardiaque à une jeune femme qui porte une robe de mariée. Le sol de la Grande galerie de l'évolution a été transformé pour les besoins de la représentation et l'action scénique se passe alors dans plusieurs endroits, y-compris à côté de la caravane des animaux empaillés, ce qui vient soutenir le sens de la scène. La discontinuité absolue joue en effet sur le même registre que la dialectique vivant-mort, ainsi que d'autres principes de l'écriture scénique comme, par exemple, la marionnettisation de l'humain et l'illusion de l'autonomisation de la marionnette.

La dialectique de la synchronie et de l'irrégularité d'un rythme

Le rapport entre synchronie et irrégularité rythmique apparaît lorsque des d'interprètes réunis en groupe effectuent un même mouvement, chacun à la suite de l'autre, chacun d'entre eux ayant toute latitude pour démarrer ce mouvement, puis l'interrompre au moment qu'il choisira, à son propre rythme. Il ne s'agit pourtant pas là d'un mouvement brownien, car l'irrégularité du rythme, dans ce cas, possède son propre système d'organisation. Entre un premier mouvement et sa répétition par un deuxième interprète passe un temps, qui est diminué de moitié pour le troisième interprète, et encore de moitié pour le quatrième, etc.,

suivant une suite arithmétique décroissante. Ce procédé peut évoquer l'effet domino qui, par sa phénoménologie, démontre la corrélation et la dépendance incontestable entre tous les éléments du groupe de départ, malgré sa désintégration progressive. Ce lien qui unit les personnages constitue une force commune qui ne les autorise pas à se séparer les uns des autres. Ce qui nous amène à une notion importante pour le théâtre de la compagnie : le groupe.

Le groupe apparaît évidemment aussi lorsque les mouvements de tous les interprètes sont synchrones. Cependant, cette synchronie rend parfois invisibles les nuances qui forment le mouvement d'ensemble. Une telle image est pourtant fondée sur l'harmonie des détails, alors mis au service du mouvement commun, mais qui pourraient aussi bien fonctionner de manière autonome, détachés de l'ensemble. L'irrégularité, quant à elle, met en valeur l'ensemble d'un mécanisme qui agence et domine des éléments séparés, mais leur interdit, en quelque sorte, de s'en échapper. L'objectif des éléments devient alors de se rebeller et de surmonter ce cadre qui les retient, ce qui suggère une certaine autonomie latente, une possibilité d'agir consciemment. L'univers de l'inconscient où se déroule l'action des spectacles de la compagnie nous offre une clef de compréhension de ce motif : les éléments conscients à la base mais soudain dominés par une force supérieure se révèlent alors des éléments refoulés.

À la différence de la synchronie, qui souligne la neutralité et l'aspect paisible d'un ensemble d'éléments unifiés, l'irrégularité sous-tend l'idée d'une révolte larvée de souvenirs oubliés ou d'émotions refoulées, qui aspirent à remonter à la surface pour enfin apparaître. Mais, la synchronie des mouvements peut avoir une toute autre signification, lorsque le groupe est limité à deux ou à trois participants. Dans ce cas c'est plutôt l'idée d'une paire ou de doubles qui est mise en valeur. Nous pensons ici à la scène de *Ne m'oublie pas* (1992), où trois femmes « naissent » à la suite l'une de l'autre, en grimant depuis l'intérieur de structures gonflables comme des animaux, puis reprennent une posture humaine en se dressant au fond de la scène, et enfin pivotent ensemble comme les danseuses mécaniques d'une boîte à musique. Cette image de transformation de l'animal à l'humain évoque un exercice d'improvisation de l'école Jacques Lecoq⁴⁸³. Rappelons que la compagnie est, en effet, proche à la fois des idées et des anciens élèves de l'école. Dans *La Valse des chaises* aussi, la simultanéité des mouvements de deux personnages identiques suggère explicitement qu'ils sont des doubles, même s'ils sont ici en compétition. Pourtant, lorsqu'un des

⁴⁸³ *International de Théâtre Jacques Lecoq*, un fragment vidéo, [En ligne]. <http://www.youtube.com/watch?v=3mxheYfv3c>.

personnages dérape et que l'autre le remarque, cette synchronie est remplacée par une irrégularité, qui annule la convention du double qui venait d'être établie et modifie le sens général de l'épisode. Le double se révèle alors un simulateur et l'illusion tombe en ruines tant pour le spectateur que pour le personnage.

L'irrégularité affine l'esthétique de l'image produite en rythmant son continuum spatio-temporel, qui vient lui-même s'insérer dans l'enchaînement global des images en se connectant avec l'image la précédant et celle la suivant, ce qui a pour effet de produire encore une autre couche de sens. Nous avons déjà largement traité l'enchaînement des images et renvoyons ici aux chapitres présentant les épisodes concernés.

L'irrégularité est, au final, un vaste concept généralisant tout le mouvement, qui peut se combiner avec d'autres concepts comme la discontinuité ou des notions plus précises encore et propres au mouvement, comme l'intentionnalité, la dislocation et la centralisation. La fameuse scène dansée de *Ligne de fuite*, avec des chaises et des parapluies, présente un agencement de ce type, ou bien on le retrouve encore dans *Dérives*, quand des personnages se balancent comme des culbutos dans leurs costumes à structure intérieure rigide. Ils avancent sur scène en faisant des bons et tracent ainsi des lignes dans l'espace scénique, chacun à la fois dans son propre rythme et dans le rythme de la musique. Ces personnages humains forment un groupe homogène en apparence, par la similarité de leurs mouvements, et se présentent ainsi comme les éléments d'un mécanisme unique mais déréglé. Un autre type d'irrégularité apparaît par le ralentissement du rythme d'une action répétée par tous les personnages, l'amenant à durer jusqu'à quelques minutes, par exemple dans *Voyageurs Immobiles* lors de l'enterrement, avec l'enveloppement des morts dans du kraft, ou lors de la séquence où les personnages s'étreignent à-travers une feuille de kraft, et dans la scène de *Ne m'oublie pas* que nous avons évoquée dans ce chapitre.

5. La géométrie du mouvement et de l'espace

Le théoricien du mouvement Rudolf Laban considérait l'espace comme un élément fondamental de la poétique de la danse. La manière d'explorer l'espace et l'écriture devenait ainsi pour lui l'expression d'une certaine philosophie du mouvement. Laurence Louppe l'explique dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine* :

Avec Laban et sa théorie de quatre facteurs, le danseur a déjà appris que l'espace n'est pas seulement un paramètre de l'exercice du mouvement en général, encore moins un cadre de propagation. Il en est une force constituante. Le danseur vit de l'espace et de ce que l'espace construit en lui. C'est pourquoi le 'projet spatial' du chorégraphe comme du danseur doit faire l'objet d'une approche et d'une lecture particulièrement attentives. Les partis pris spatiaux portent les marques essentielles de la philosophie d'une danse⁴⁸⁴.

En nous fondant sur cette explication de Louppe, nous allons mettre en lumière comment l'écriture spatiale de la compagnie Philippe Genty est porteuse d'une base conceptuelle. La géométrie en tant que philosophie de l'organisation de l'espace est présente dans la totalité des spectacles de la compagnie. Nous avons évoqué à maintes reprises une certaine géométrie dans les décors ou même dans l'action, grâce à l'interaction des interprètes avec les objets. Il nous semble maintenant important d'aborder la question de manière plus large et détaillée, et ce précisément dans cette partie consacrée à l'expression corporelle. Approfondir cette analyse à ce point de notre discours est justifié par l'importance primordiale qu'a l'humain dans la construction de l'espace géométrique et graphique. L'humain y est, en effet, impliqué de manière évidente par sa seule présence dans des décors géométriques, mais surtout par sa manière d'explorer l'espace, qui est elle-même géométrique et invite à questionner le mouvement et la chorégraphie. Nous allons donc, tout d'abord, examiner la façon que les personnages ont de créer un espace géométrique par le biais de l'expression corporelle, tout en prenant en considération l'aspect signifiant des décors. Nous mettrons ensuite en évidence le rapport entre l'espace et le domaine de l'inconscient.

Ce penchant pour l'univers géométrique et graphique viendrait de la formation en arts graphiques de Philippe Genty, ce que confirment les témoignages des comédiens Pascale Blaison⁴⁸⁵ et Simon T. Rann⁴⁸⁶, tous deux membres de la compagnie. Les arts graphiques concernant exclusivement le champ du visuel, cette dimension s'est naturellement introduite dans l'œuvre théâtrale de Genty et en constitue l'un des piliers.

L'espace du plateau est utilisé dans ses trois dimensions : dans sa verticalité, par la hauteur de la cage de scène, et dans son horizontalité, par son ouverture et sa profondeur. Avant de procéder à l'analyse des concepts spécifiquement reliés à ces trois axes, nous tenons à remarquer d'emblée que le volume scénique est bien sûr mis en évidence par la superposition des personnages, des marionnettes, des objets de différentes tailles, comme par

⁴⁸⁴ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 178.

⁴⁸⁵ Entretien avec Pascale Blaison, voir Annexe 2, p. 371.

⁴⁸⁶ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 401.

le débordement de matériaux qui occupe parfois le plateau. Grâce aux changements d'échelles, se crée une illusion de rapprochement ou d'éloignement du spectateur par rapport aux personnages, ainsi que d'extension et d'approfondissement de l'espace.

La verticalité

La seule contribution de l'interprète ne suffit pas à explorer la verticalité du plateau sans qu'il lui soit permis d'utiliser un dispositif technique. La verticalité est donc, en premier lieu, organisée par le décor. Elle est mise en valeur, par exemple, par des trappes cachées qui s'ouvrent à certains moments, et par lesquelles les personnages plongent ou sont aspirés, engloutis par une force « suprême », s'enlisant dans le sous-sol comme dans un marécage. Dans le documentaire sur la création de *Passagers clandestins*, on peut voir le processus de démontage du dispositif technique, qui est très complexe et comporte des surélévations du plateau permettant les déplacements en sous-sol, les engouffrements, etc.

Dans *Ligne de fuite*, des passerelles installées au bord de la scène permettent, à l'aide du théâtre noir, de créer l'illusion d'un abysse et de la noyade des personnages, qui essayent de s'accrocher à ces passerelles mais finissent par se faire emporter par les vagues ou bien se noient délibérément. Un scaphandrier suspendu dans l'espace « plonge » lentement sous l'eau. L'action se déplace dans les fonds sous-marins et la scène est alors plongée dans l'obscurité, éclairée seulement par des algues luminescentes interprétées par des comédiens en costumes noirs, habillés de guirlandes scintillantes. Dans *La Valse des chaises longues*, la sensation d'abysse est mise en valeur par un changement d'échelle, tandis que dans *Voyageur(s) immobile(s)* et *Ligne de fuite*, une vaste étoffe ondulante (dans *La fin des terres* il s'agit de plastique) couvre le plateau pour représenter la mer où se noient les personnages. La variation de l'échelle spatiale est utilisée dans une scène de *La Valse des chaises longues*, que l'on retrouve dans *Boliloc*, représentant le vol de personnages dans un espace interstellaire, en état d'apesanteur. Les personnages masculins s'amuse en louvoyant entre des étoiles et des planètes cabossées de cratères. Dans *Dormeur*, la domination d'une force supérieure, à la fois spécifique au sujet du spectacle et plus universelle, est matérialisée par la traversée verticale de la scène par le corps en tissu du personnage principal. Dans *Océans et utopies*, apparaît un immense navire aux mâts imposants laissant apparaître des échelles de drisse tombant des cintres, dans une référence directe à *La Tempête* de Shakespeare. Les comédiens grimpent sur

les échelles et semblent alors minuscules et fragiles par rapport à la puissance de la nature, comme à celle que dégage le gigantisme du dispositif technique.



Océans et utopies, (Fig.45) : © sur le site officiel de l'Atelier Confino⁴⁸⁷

Plusieurs éléments de la nature et de l'univers apparaissent ainsi dans le théâtre de la compagnie : le cosmos, la terre, le désert, la mer, les abysses. La terre et le ciel changent parfois de place. C'est le cas dans *Dédale*, où un ciel étincelant couvre le plateau, tandis que dans *Océans et utopies* une baignoire, à l'envers dans les cintres, navigue sur la mer. Cette répartition des parties de l'univers dans l'espace scénique évoque l'ancienne conception ternaire du monde (le paradis, la terre, l'enfer), qui était représentée dans le théâtre religieux occidental du Moyen-Âge et dans le théâtre baroque, et nous invite à une comparaison. En effet, si nous quittons un instant le système de significations du « théâtre de l'inconscient » de Genty et que nous replaçons sa représentation du monde dans un contexte plus large, nous retrouvons une idée assez ancienne : celle de prendre l'univers à rebours, de retourner à ses origines pour en détruire une ancienne vision et ainsi faire face à un certain désarroi de l'esprit mondial, qui tendrait par exemple aujourd'hui à reconnaître l'hypothèse créationniste, faute d'avoir trouvé une théorie plausible sur l'origine du monde. Cependant, bien que les images scéniques semblent faire écho à certaines réactions aux événements mondiaux dans différents domaines (politique, social, théologique, entre autres), les associations que nous pourrions en tirer ne semblent d'emblée pas suffisamment fondées, probablement parce que le metteur en scène lui-même n'a pas souhaité intégrer ces dimensions dans ses

⁴⁸⁷ L'image disponible à l'adresse : <http://www.confino.com/portfolio/pavillon-de-lutopie-spectacle-oceans-et-utopies/>, numéro 6.

images métaphoriques de l'inconscient. Composer les espaces selon ce type de canevas aurait, en outre, constitué une mise en abîme de significations relevant de champs d'associations différents. Quoi qu'il en soit, l'absence d'intention du metteur en scène de faire ressurgir de telles questions tranchantes, n'invalide pas une éventuelle analyse des associations signifiantes qui auraient pu échapper au metteur en scène. Dans une image de Genty peuvent parfois apparaître des bribes de réflexions venues inconsciemment s'incruster dans son écriture. En effet, la partie du psychisme responsable de la conservation des données refoulées se trouve en interaction directe avec le monde extérieur.

Pour en revenir à la géométrie : malgré l'importance indéniable des décors, qui installent techniquement un univers particulier, seuls la présence et les mouvements de l'humain rendent la verticalité apparente et perceptible, car ce sont eux qui jalonnent les dimensions et les frontières de l'espace.

L'horizontalité par l'ouverture et la profondeur

Il est plus simple d'explorer l'horizontalité et la profondeur scéniques sans recourir à des dispositifs techniques supplémentaires. L'assimilation de l'espace s'effectue par des lignes et des formes, qui émergent dans l'imaginaire grâce aux déplacements des comédiens et des danseurs, et créent alors un espace géométrique dont le continuum spatio-temporel nous semble intéressant à plusieurs égards. L'enchaînement de mouvements fugitifs, que constitue le trajet des personnages, forme des traces imaginaires qui, associées aux composantes statiques, immuables, telles que le décor, semblent produire une cohérence éphémère des formes en mouvements.

- La ligne droite et le vecteur

Pour le vérifier, nous nous proposons d'analyser le spectacle *La fin des terres*, dont l'espace a un caractère graphique et géométrique très accentué, aussi bien par le décor que par la manière dont les corps s'y inscrivent. Imaginons que le plateau est un système de coordonnées cartésiennes dans le plan. Le mouvement de gauche à droite sur le plateau scénique serait alors privilégié par rapport à son inverse, car plus poétique et agréable au regard, du fait du sens de lecture des cultures occidentales. Un vecteur parallèle à la ligne de

la rampe, allant du côté jardin au côté cour, est mis en valeur dans l'épisode du départ de Samuel dans le voyage intérieur de Léa. Une fois l'avant-scène abandonnée, les personnages remplissent la profondeur scénique dans une dynamique nerveuse. Ils se déplacent en respectant strictement la rectitude de la ligne horizontale et essaient de traverser la scène de plusieurs façons. La manipulation de pancartes avec des flèches, qui changent constamment de direction entre le haut et le bas, la droite et la gauche et qui s'entremêlent, ainsi que les mouvements géométriques et rigides des personnages, accentuent l'aspect rigoureux d'un espace cadré. A un autre moment, Léa danse de manière robotisée, ou marionnetisée, et avance vers le public depuis le fond de la scène, en suivant une ligne droite perpendiculaire à la rampe.



La fin des terres (Fig.46) : © <http://photos1.blogger.com/blogger/936/2040/320/im3.jpg>

Des lignes de l'espace vectoriel (perpendiculaire et parallèle au public) sont quelquefois mises en valeur dans le spectacle, comme dans l'épisode de la poursuite des mariées qui est marqué par une course sur place, dansée suivant des lignes droites. Une belle scène de dessin linéaire du système de coordonnées cartésiennes est d'ailleurs présente à la fin du spectacle. Samuel et Léa se tiennent de côté, immobiles, quand soudain ils commencent à se déplacer rapidement, un peu à contretemps de la musique, suivant chacun sa propre ligne : Samuel progresse vers le côté jardin, alors que Léa avance droit vers le public. Ces mouvements représentent, de manière très précise, des vecteurs de force qui ne se contredisent pas mais se différencient.

Plus tard dans le spectacle, une ligne oblique imaginaire descendante apparaît dans un épisode de danse lente et synchronisée, où un groupe de personnages chante sous la toile d'un parapluie. Le mouvement du groupe est divisé en plusieurs séquences identiques, qui se

terminent à chaque fois par l'affaissement au ralenti des corps des danseurs, qui se plient puis se redressent pour reprendre leur mouvement. Cette ligne du mouvement n'est pas évidente à discerner, il est donc probable que le spectateur n'en prend pas conscience de prime abord. Pourtant, le mouvement peut influencer le spectateur à son insu en lui transmettant visuellement un code, une signification, de la scène. Cet épisode, qui constitue le début du voyage intérieur, commence juste après la scène de la gare et évoque subrepticement cette descente, cette submersion, cette noyade, dans le monde de l'héroïne.

Dans une séquence de *Dérives*, l'horizontalité et le volume de l'espace sont accentués par des fils élastiques tendus d'une coulisse à l'autre. Un personnage d'architecte surgit. Il accompagne Samuel (Éric de Sarria), qui découvre ce nouvel espace de lignes droites et obliques dans un mouvement construit autour de gestes quotidiens. De manière surprenante, ces gestes sont suffisamment explicites pour être déchiffrés aisément. Ils ressemblent aux mouvements habituels d'un maçon ou d'un bâtisseur et aboutissent à un jeu burlesque et absurde entre les deux personnages. Cet espace graphique, ainsi animé par ces mouvements signifiants, commence à produire un sens plus large, qui s'affranchit des limites posées par le thème de l'inconscient.



Dérives, (Fig.47) : © Florian Tiedje

Inspirons nous maintenant de l'image du Grand Architecte de l'Univers, propre à la franc-maçonnerie, et de ses inspirations bibliques. Par la métaphore, nous pouvons réduire la charge signifiante de cette image et la faire passer dans le domaine de l'intime. L'image du Grand Architecte utilisée comme métaphore pourrait figurer, par exemple, une facette supérieure de la personnalité, à la base du psychisme. En poursuivant le développement de cette analogie conceptuelle, on peut supposer que l'architecte est relié à la notion freudienne

de l'*Id (Ça)*⁴⁸⁸, dont les profondeurs ont été atteintes par Samuel. Dans la suite du spectacle, l'architecte et le protagoniste s'emmêlent dans les fils, qui finissent par garder leurs corps ficelés. Ils semblent alors sombrer dans un autre précipice. La confrontation avec l'architecte déstabilise Samuel et son corps perd le contrôle de sa main, qui l'emmène dans la direction d'un fil élastique disparaissant dans les coulisses. Cette image rappelle le ballet *Tensile Involvement*⁴⁸⁹ d'Alwin Nicolais, qui se caractérise par le mélange de plusieurs disciplines, par de la musique électronique et abstraite, et surtout par l'interaction omniprésente des danseurs avec des fils élastiques. Il est fort probable que la référence soit fortuite, mais il est toutefois possible qu'elle soit la résultante de la proximité des orientations artistiques de la compagnie Philippe Genty et de Carolyn Carlson, elle-même influencée par l'écriture chorégraphique de son maître Nicolais.

Pascale Blaison évoque une source d'inspiration de Genty pour l'organisation de l'espace de cette scène⁴⁹⁰. Il s'agit de la bande dessinée de Fred, *L'Arche du "A"* de la série *Philémon*⁴⁹¹, qui raconte, par un univers très graphique, le voyage imaginaire de Philémon et de ses amis lors d'un déluge. Cette image d'un espace abstrait n'est d'ailleurs pas la seule image provenant de *Philémon*, dans l'univers de Genty et Underwood. Nous verrons, un peu plus loin, des images de plusieurs spectacles inspirées de cette bande dessinée.

Cette image est partiellement reproduite au début de *Ligne de fuite*. Dans le noir, un personnage tente de se débarrasser de fils élastiques qui viennent de partout et le brident. Le personnage est précisément le point où les lignes se rassemblent. La confrontation au matériau élastique ne traduit pas uniquement la métaphore d'un obstacle. Les lignes sont comme des vecteurs centripètes qui figureraient ce personnage central et abstrait du « grand manipulateur »⁴⁹², comme Genty le nomme. Cette image fait écho au titre du spectacle que le metteur en scène explique ainsi :

L'expression "ligne de fuite" ne fait pas partie du vocabulaire de la perspective, *point de fuite* oui, mais pas *ligne de fuite*. Je me sers de ce glissement de sens. [...] à la fois mielleux et arrogant, facétieux et irritable, il [le grand manipulateur] s'adresse au public tout en s'empêtrant dans les lignes de fuite⁴⁹³.

⁴⁸⁸ FREUD, Sigmund, « Le ça, le moi et le Sur-moi », *op.cit.*

⁴⁸⁹ *Tensile Involvement* : chorégraphie, lumière, son, costumes d'Alwin Nicolais. Danseurs : Jim Aarons, Paula Aarons, Kay Anderson, Alberto del Saz, Sara Hook, Sheila Lehner, Meredith Manley, James Murphy, Spencer Nichols et Noel Reiss, 1987. Recréation du ballet de 1953.

⁴⁹⁰ Entretien avec Pascale Blaison, voir Annexe 2, p. 371.

⁴⁹¹ Éditions : Dargaut, 1976. Le dessinateur Frédéric Othon Théodore Aristidès, dit FRED.

⁴⁹² GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 202.

⁴⁹³ *Ibid.*

Le personnage prononce un texte qui formule quelques-unes des idées du spectacle, par des métaphores extrêmement liées à la géométrie, qui constitue la constante du spectacle à la fois sur le plan conceptuel, et dans sa construction formelle. Pour finir, le grand manipulateur se fait engloutir par les lignes sans pouvoir terminer sa phrase :

Je prends un plaisir infini à être ce point sur cette ligne d'horizon. Je m'y sens bien ! Qu'y a-t-il donc au bout de ces lignes ? Vous êtes ici à l'intersection d'un partage possible ou impossible au beau milieu de cette perte. Est-il possible que ce que vous regardiez ne soit pas forcément moi ! Mais une... petite partie de vous-même projetée...de votre intérieur vers votre extérieur, à savoir...vous-même ! Je vois quelques regards interrogateurs pointés à l'horizon. Que cherche-t-il ? Je cherche ce que vous cherchez sans même oser vous l'avouer. Nous avons maintenant trois minutes, c'est-à-dire l'éternité devant nous pour remonter ces lignes de fuite, ces perspectives à la découverte de...⁴⁹⁴

La ligne – le vecteur – devient la métaphore d'une énergie qui emmène le personnage à la recherche d'une réponse à toutes les questions qu'il se pose. La géométrie du décor, récurrente dans les mises en scène de Genty, est créée non seulement par les formes rectangulaires du fond de scène, superposition de patiences et d'un cyclorama éclairé, mais aussi par des petits détails comme l'effet de lumière qui projette des dizaines de carreaux (épisode de l'invasion du personnage par ses doubles), ou le style des chaises, dont le dossier est formé par six planches droites, ou encore les tiges de plusieurs mètres de longueur, destinées à faire bouger des marionnettes-doubles, qui évoquent des lignes de fuite dirigées vers le personnage, l'accusant et le culpabilisant.

À la fin du spectacle, le groupe indique par des gestes répétitifs les directions dans lesquelles l'assassin a pu s'enfuir. Ces gestes deviennent ici des vecteurs imaginaires dont les lignes s'étendent comme des rayons de soleil. Cette métaphore renvoie à la première image du spectacle, où le grand manipulateur (qui se révèle être à la fois la victime et l'assassin) s'enchevêtre dans les lignes de fuite. L'action prend encore ainsi une forme cyclique. Les personnages font une longue course en ligne droite vers le côté jardin avant de s'esquiver par une porte figurant « le néant » située à côté du cyclorama. La porte se plie et dégage les doubles en marionnettes des personnages du groupe, finalement projetés en ombres chinoises sur le cyclorama. La course a lieu dans un tableau rectangulaire, dont le cadre est mobile et masque la lumière du cyclorama, plongeant la salle dans l'obscurité. La ligne de fuite finale se est comme une ligne d'horizon, tracée par le rayon fin d'une lumière blanche qui s'efface progressivement de droite à gauche, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un point lumineux qui finit par s'annuler, comme si elle reflétait la trace de la course des personnages. A ce moment-là,

⁴⁹⁴ *Ibid.*

mélodie de guitare basse imite un effondrement annonçant une fin triomphale : l'arrivée des personnages au néant ou bien leur perte. La ligne, motif récurrent du spectacle est donc matérialisée par les effets de lumière, par les déplacements et par des éléments tangibles comme les drisses tendues.

La séquence *Haute tension* (cf. p. 181), de *Désirs parade*, présente elle-aussi une ligne courant de cour à jardin, accentuant non seulement la lenteur de la progression, mais aussi l'aspect abstrait et géométrique de l'espace créé par le personnage, auquel sont accrochées des drisses blanches tendues horizontalement. Outre la fonction spatiale purement formelle des drisses, ces dernières sont également chargées d'une fonction signifiante secondaire, le premier signifiant étant ici à l'image du personnage. L'obscurité du fond de scène et l'éclairage spécifique du théâtre noir permettent de percevoir un espace singulier, dans lequel les traces de l'individu, au sens propre comme au figuré, sont visibles. Cette géométrie de l'image souligne la dépendance du personnage et, même si les interprétations peuvent varier, il semble devenir comme une marionnette vivante, soumise à sa condition.



Haute tension, (Fig.48) : © sur le site officiel de la Compagnie Philippe Genty

Les deux versions de *Ne m'oublie pas* montrent un exemple de ligne droite incarnée par le mouvement des interprètes et de mannequins de taille humaine. Positionnés en file indienne, ceux-ci marchent et chantent, ce qui renforce l'impression d'unité. Cette cohésion rend difficile toute tentative de discerner l'humain du mannequin. Dans l'épisode où un fiancé est sélectionné, poussé par les autres dans les bras de la fiancée, le même procédé sert les mêmes objectifs d'instauration d'un climat de frontière entre la vie et la mort.

Le défilement accéléré de l'enregistrement vidéo⁴⁹⁵ de *Passagers clandestins* montre le déplacement lent d'un kangourou empaillé, en fond de scène et en ligne droite de cour vers jardin. Ce déplacement devait être presque imperceptible pendant la représentation. L'objectif de Philippe Genty était probablement de marquer la perception du spectateur par ce mouvement imperceptible, mais la question du sens de cet effet reste en suspens. Pour y répondre, il nous faut aborder la symbolique du kangourou dans le langage scénique de la compagnie. Le kangourou est communément compris comme une représentation de l'Australie. Seulement, il s'agissait alors précisément du pays où le spectacle se produisait et, par conséquent, la présence de cet animal ne pouvait être perçue clairement comme une image par le public australien, qui possède son propre référentiel. Simon T. Rann a prévenu Philippe Genty de ce problème, mais le metteur en scène avait des raisons personnelles d'utiliser le kangourou dans sa mise en scène⁴⁹⁶. L'Australie est, en effet, devenue pour lui le symbole de la découverte de son propre complexe d'Œdipe : c'est précisément pendant son voyage en Australie, en 1979, qu'il en a pris conscience, après des séances d'autoanalyse. Cette image ne constituait donc une métaphore que pour le cercle restreint des personnes liées d'une manière ou d'une autre à cet événement.

- La sphère : explosion et rassemblement

Le mouvement de rassemblement est un des motifs principaux des chorégraphies de la compagnie. Il se crée dans une dynamique rappelant la formation d'une sphère ou la constitution schématique du noyau de l'atome, puis est suivi de la dispersion subite de personnages qui ne faisaient qu'un jusque-là. Ce mouvement, qui est constitué de plusieurs lignes de forces, permet à l'imaginaire de resserrer ou de faire exploser l'espace. Outre ses références à des chorégraphies dont nous avons déjà parlé (par exemple, *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch, cf. p. 75), ce mouvement crée la poétique de l'image et amène à des interprétations métaphoriques. Dans *Ne m'oublie pas* (version de 1992) par exemple, un groupe soudé se disperse en plusieurs couples de mannequins et d'interprètes qui se mettent à tourner, rappelant une fleur dont les pétales s'envoleraient en tournoyant dans un souffle du vent. Ce mouvement de rassemblement-dispersion se répète plusieurs fois. La signification qui nous semble convenir le mieux à l'idée générale du spectacle est qu'il exprimerait la

⁴⁹⁵ Ce défilement accéléré dure quelques minutes dans les génériques du film documentaire *Stowaways* (Passagers clandestins).

⁴⁹⁶ Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 401.

division de la mémoire du personnage principal abstrait en trois parties distinctes et non-contiguës. Ce mouvement traduirait alors également la tentative de l'héroïne de rassembler ses souvenirs, qui s'éparpillent parce que la réalité lui échappe du fait de son autisme. Cette charge sémantique du mouvement est, malgré tout, difficilement perceptible de prime abord, car elle est construite par une réflexion spéculative sur une corrélation possible entre l'idée fondamentale du spectacle et les images qu'il donne à voir.

Hors de tout contexte, certaines images de dispersion au ralenti des éléments d'une sphère, pourraient évoquer d'autres phénomènes naturels tels que la fonte d'une bougie, ou d'une glace qui s'affaisse, ou encore l'écroulement d'un château de sable... Métaphoriquement, les images de rassemblement et de dispersion sont susceptibles d'inspirer une multitude d'associations, qui sont générées par les changements de rythme et la manière d'occuper l'espace, et ce à plusieurs échelles : un ressort, un ballon d'air, la compression et l'extension de l'Univers, etc. En dehors de ses capacités signifiantes, ce procédé remplit fréquemment la fonction technique de cacher, faire sortir, remplacer un personnage, etc., en permettant à l'illusion de fonctionner.

Ce mouvement de dispersion dilaté dans le temps devient une force motrice de l'action dans *Voyageur(s) immobile(s)*, où il prend cette fois-ci l'aspect du cube. Les personnages sont groupés dans une boîte cubique pendant plusieurs séquences et forment alors un gros point sur scène. La face extérieure de la boîte se divise ensuite en quatre cubes plus petits. Ce sont des cages habitées par des marionnettes, qui finissent par s'écrouler après un naufrage et se dispersent alors dans plusieurs directions.

- Ellipses, cônes, lignes

Dans *La fin des terres*, des mouvements dessinent des ellipses de différentes tailles qui complètent les formes proposées par le décor en mouvements, constitué de patiences noires qui se déplacent et divisent le fond de la scène en carrés et en rectangles. Des personnages couverts d'un cylindre en papier (cf. p. 122) se lancent dans une course organisée, changeant plusieurs fois de direction pour troubler le protagoniste. Ils forment des spirales, des lignes courbes et droites, des cercles... Le mouvement d'ensemble et leur communication par le regard et leurs mouvements particuliers, évoquent un comportement animal, qui ressemble dans ce cas précis à celui des manchots. Cette agencement inattendu d'un aspect graphique de la scène, des formes géométriques et d'une lourdeur drôle des

personnages constitue une image attractive et pleine d'émotion, qui produit un effet de « déjà-vu ». L'image est familière et en appelle à des recoins lointains de la mémoire, signalant la préexistence d'une association qui devrait émerger. *Dérives*, quant à lui, donne à voir un mélange insolite de formes géométriques par les costumes coniques des personnages-culbutos, qui les forcent à rester inclinés et les font osciller alors qu'ils s'approchent et s'éloignent de l'avant-scène, dans des mouvements allant à contresens les uns des autres.

L'ouverture scénique est occupée grâce au mouvement, d'une part, et au décor habité, d'autre part. Il est curieux de constater que le mouvement chargé de mettre en valeur la profondeur se contente d'être vectoriel et perpendiculaire à la rampe, alors que le mouvement le plus susceptible de renforcer l'ouverture, la progression en diagonale, est quasiment absent des spectacles de la compagnie, excepté dans *Ne m'oublie pas*. Ce qui amène une question : cette absence est-elle due à un choix relevant du sens des spectacles, ou est-elle le résultat d'une contrainte technique ? Soulignons, en premier lieu que ce mouvement est fréquemment rendu impossible par la spécificité des dispositifs d'éclairage du théâtre noir ou la complexité du décor, qui nécessitent des progressions linéaires parallèles ou perpendiculaires à la rampe. Ensuite, cette tentative d'éviter des lignes diagonales pourrait être expliquée par la phobie de Philippe Genty pour les sorties latérales, considérées comme trop proches du théâtre de texte et de la danse classique, donc trop liées à des types traditionnels de représentation qui font appel à la conscience et à la logique. C'est donc le souci de créer un univers bien distinct qui amènerait le metteur en scène et la chorégraphe à éviter d'employer la diagonale. Leur monde abstrait, géométrique, propose donc des conventions et des schémas de mouvements formels soumis à des lois inédites.

Il nous faut cependant nous arrêter sur le cas unique de mouvement – ici, plus spécifiquement de danse – en diagonale, qui apparaît dans *Ne m'oublie pas* (version de 1992). Rappelons que l'élément principal du décor, le canapé, est installé dans le fond de scène côté jardin, ce qui conditionne la fréquence de ce mouvement. Le canapé étant au service des apparitions et des disparitions des objets et des personnages, le déplacement se fait régulièrement à partir et vers ce point de l'espace. Le mouvement vers le canapé peut être exécuté par un seul personnage ou par plusieurs. Le spectacle présente en réalité deux modes de déplacement en lignes. Une première ligne droite, formée par la file des interprètes et des mannequins se tenant l'un à l'autre, se déplace en diagonale vers son objectif. On peut observer ce mouvement, par exemple, pendant l'attaque et la poursuite de Laurie par une file d'hommes dont les jambes sont liées et qui dont les têtes sont remplacées par des sachets en

kraft Ce mouvement répété alterne avec un deuxième mode de déplacement, cette fois-ci perpendiculaire à la rampe. Cette occupation de l'espace repose sur le mode d'apparition et de disparition derrière le canapé de ces personnages ni morts ni vivants. La répétitivité de ce mouvement trouve une explication dans la nature même de ces êtres qui paraissent se mouvoir machinalement, comme programmés pour exécuter seulement certains types d'actions et de déplacements.

La figure géométrique que les déplacements tracent dans l'imagination peut devenir un motif sous-jacent à la construction du spectacle. Étudions maintenant les cas des ellipses, cercles et arcs de cercle dans *Ne m'oubliez pas*. Certains déplacements commencent en fond de scène et tracent un demi-cercle qui s'achève à l'avant-scène, où les mouvements s'inversent alors : la danse des couples, la marche de la chaîne d'interprètes et de mannequins, le passage du traîneau, la course avec un voile en forme de nageoire, etc. Il est possible que ces mouvements passent totalement inaperçus, d'autant plus qu'ils ne dessinent pas exactement une courbe fermée, mais la répétitivité de cette ébauche s'imprime cependant dans la perception et relie les images, comme celle de la rotation de la fille-escargot tenant une toile immense et celle de la rotation de trois femmes rappelant les danseuses de boîtes à musique de la version de 1992, lors de l'épisode de réanimation des mémoires. Les courbes et les rotations de ces images sont implicites mais restent des références à leur première source : le rêve de Mary Underwood. Pendant l'entretien que nous avons eu avec elle, la chorégraphe nous a confié son rêve, devenu le point de départ de la pièce :

Je vois une jeune fille qui tourne avec un cheval blanc. Il y avait aussi un couple, une femme et un homme assis sur un banc. Et à un moment, ce couple se transforme en couple très jeune, et puis commence à vieillir. Et la jeune fille continue à tourner. À ce moment, des hommes en manteaux noirs et en chapeaux haut-de-forme descendent de la colline et se dirigent vers la jeune fille qui tourne avec son cheval blanc⁴⁹⁷.

L'image primordiale du rêve est ainsi conservée précieusement bien que transformée par les différents niveaux de l'écriture scénique. Elle est bien visible dans l'épisode du tournoiement du voile, mais c'est grâce aux arcs de cercle formés sur le plateau. Ils sont bien évidemment assez peu perceptibles à cause de leur aspect intangible. Il est donc nécessaire pour le spectateur de prolonger mentalement les lignes du mouvement, de fixer leur découverte dans l'imaginaire, pour trouver les liens possibles avec des significations sous-jacentes, comme celle formulée par Mary Underwood. La rotation et le cercle font également

⁴⁹⁷ Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 270.

écho à la structure cyclique du spectacle qui débute et finit par l'apparition des ramasseurs de souvenirs.

Le point suivant de notre hypothèse questionne la manière dont le décor et les interprètes interagissent pour permettre de composer avec l'ouverture scénique et la profondeur. Dans *Ligne de fuite, La fin des terres*, la représentation de l'abysse océanique prolonge et approfondit l'espace dans l'imaginaire. Le décor présente, en effet, fréquemment des étendues qui possèdent les caractéristiques de l'infini, c'est-à-dire qui sont impossibles à saisir dans leur entier par l'œil humain : un océan, un désert, des dunes, des marécages, etc. L'apparition des personnages dans ce type d'espace peut éveiller chez le spectateur la représentation intérieure d'un conflit entre la nature et l'humain et la confrontation de deux dimensions absolument incomparables. L'image archétypale de la mer figure la submersion de l'inconscient selon Jung et cette construction de l'image scénique véhicule un sens directement relié à cette théorie. L'absence de perspective sur scène n'altère pas le processus de prolongement de l'espace dans l'imaginaire, le spectateur éloignant de lui-même la ligne d'horizon, alors même qu'elle matérialisée par la juxtaposition du décor et du fond de scène.

Le rectangle du cadre de scène : une scène-relief animée

En lien avec l'épisode de la poursuite déjà analysé de *Ligne de fuite*, il nous paraît indispensable de présenter ici un concept propre à l'œuvre de Genty : la « scène-relief », qui naît de l'interaction entre la présence et les mouvements des interprètes avec le dispositif technique. La « scène-relief » permet d'explorer l'horizontalité et de travailler le cadre, cette image rectangulaire, mais aussi le volume des éléments apparaissant à l'intérieur du cadre scénique. La question du lieu de la représentation n'est pas nouvelle. Rappelons ici que la première tentative révolutionnaire de création d'une « scène-relief »⁴⁹⁸ a eu lieu dès le début du XX^e siècle⁴⁹⁹, grâce au metteur en scène allemand Georg Fuchs⁵⁰⁰. Ce dispositif spatial

⁴⁹⁸ La scène-relief constitue un défi à la scène à l'italienne. Mise en place au Künstlertheater à Munich, elle ne dépasse pas 10 mètres d'ouverture et 4 mètres de profondeur. Grâce à un système complexe d'éclairage, les silhouettes des comédiens sont mises en valeur « en relief » sur le fond scénique de couleur blanche. Cf. FOUKS, Gueorg, *Revolutsiya teatra : Istoria Munkhenskogo Khoudojestvennogo teatra*, SPb.: Gryadouschiy den, 1911, 287 p. [En ligne] : http://www.teatr-lib.ru/Library/Fuchs/Rev_th/#_Toc290146226, page consultée le 28 novembre 2014. / [FUCHS, Georg, *La révolution du théâtre : l'histoire du Théâtre d'Arts de Munich*, Saint-Pétersbourg : Gryadouschiy den, 1911, 287 p.

⁴⁹⁹ BABLET, Denis, « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral », *Travail théâtral*, n°6, Lausanne : La Cité, 1972, p. 112.

visait à changer la perception du public et à diriger son attention vers ce qui était alors difficilement observable, dans l'organisation traditionnelle de l'espace scénique. Citons ici Vsevolod Meyerhold⁵⁰¹ qui s'est prononcé sur l'usage de la « scène-relief », à l'époque de l'expérimentation de Fuchs avec le Künstlertheater :

Construire une « scène-relief » n'est pas une fin en soi, mais seulement un moyen. La fin, c'est l'action dramatique. Elle naît dans l'imagination du spectateur qu'aiguisent les vagues rythmiques des mouvements corporels. Ces vagues doivent rouler dans un espace qui puisse aider le spectateur à percevoir les lignes des mouvements, des gestes, des poses...⁵⁰²

C'est précisément pour cela que Philippe Genty opte pour certains principes de la scène-relief. Nous allons maintenant voir la manière dont les mouvements sont mis en valeur dans ce dispositif. Dans son travail du cadre, le metteur en scène prive la scène de sa hauteur, de sorte que le fond de scène apparaît comme une pellicule cinématographique qui se déroule. Pour certains épisodes, il fait installer des passerelles entre l'avant et le fond de scène. Ce dispositif éliminant l'avant-scène par l'illusion optique, le reste du plateau perd en profondeur.

L'éclairage joue, par ailleurs, un rôle très important dans l'organisation de la scène-relief de Genty. En règle générale, le cyclorama du fond de scène, dont les couleurs changent constamment, est éclairé en contre-jour. L'éclairage latéral crée un contraste, provoqué par l'opposition entre une lumière crue et des ombres profondes, qui met en valeur le corps des comédiens et des danseurs. Dans *La fin des terres*, *Ne m'oublie pas*, *Ligne de fuite*, quand l'éclairage du plateau s'éteint, il ne reste donc que la lumière diffuse des projecteurs installés derrière le cyclorama, qui permet éventuellement de créer des ombres chinoises. Pour comprendre l'objectif des changements de lumière influant sur l'aspect des corps des comédiens, il nous faut recourir à l'analyse de quelques épisodes exemplaires de *La fin des terres*. Dans le spectacle, le cadre de scène se présente comme un long cadre au plafond bas, divisé en rectangles bien distincts par l'installation de patiences noires. À l'intérieur de ces rectangles, Samuel et Léa cherchent à communiquer par la danse et les mouvements. La faible lumière se dissipe, ne laissant que l'éclairage bleu profond émanant du cyclorama, qui passe à

⁵⁰⁰ Georg Fuchs (1868-1949) était un écrivain allemand, metteur en scène et théoricien du théâtre. En 1908, il fonde le Künstlertheater à Munich avec un groupe d'artistes et d'architectes.

⁵⁰¹ Vsevolod Meyerhold a été largement influencé par les conceptions de Fuchs sur la réorganisation de l'espace scénique et les changements d'éclairage, ainsi que pour repenser le champ d'expression corporelle des comédiens. En 1906, il entreprit la première tentative de mise en pratique de ces théories inspirées des propositions artistiques de Fuchs, dans la mise en scène de la pièce de Maurice Maeterlinck, *Le miracle de saint Antoine*. VOLKOV, N.D., *Meyerhold*, Moskva : Academia, 1929, V.1, p. 240-248.

⁵⁰² MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, V.1, p. 129.

travers des bulles de cellophane gonflées. Une ambiance particulière s’instaure et l’absence de lumière évoque d’abord les profondeurs océaniques, où la lumière vive n’existe pas, mais aussi le caractère secret de ce que cette obscurité dissimule. Les mouvements de Léa, décalés et marionnettisés, évoquent une existence incertaine, interrompue par des moments d’immobilité. Cette danse, inscrite dans un cadre qui élargit et réduit alternativement l’espace intérieur du personnage, semble figurer la remémoration d’un souvenir qui ne ressurgirait jamais en entier mais serait constitué à la fois de parties complètement oubliées, matérialisées par les instants d’immobilité, et de parties conservées dans la mémoire et ressurgissant dans le présent, incarnées par le mouvement.



La fin des terres, (Fig. 49) : © sur le site officiel de la Compagnie Philippe Genty

Le spectateur est donc invité à entrer dans le « sanctuaire » du monde intérieur de la protagoniste, qui possède toutefois des zones d’ombre qui ne seront jamais explorées. La scène de de *Ligne de fuite*, que nous avons déjà abordée, permet une interprétation similaire : les personnages se précipitent vers le néant et au fur-et-à-mesure de leur ensevelissement dans ce gouffre, leurs traits distinctifs s’effacent. Ils se transforment en ombres toutes identiques, alors privées d’identité et peut-être même d’existence.

La juxtaposition de la scène-relief et des ombres chinoises, bien que la notion même d’ombre semble dénier et rendre impossible le relief, permet elle aussi une interprétation de ce type. La sensation d’absence de vie et d’identité s’accroît lorsque les personnages s’immobilisent et que les silhouettes noires apparaissent en fond de scène, par l’effet de l’éclairage en contre-jour. Après quelques instants d’immobilité, les silhouettes s’animent et reprennent ainsi vie. Puis, les ombres des personnages vivants sont subrepticement remplacées par leur silhouette en carton (cf. p. 136). L’illusion est à son comble, lorsque le spectateur découvre la substitution, au moment où passe le personnage “destin” qui ramasse les cartons. Seuls Samuel et Léa sont vivants et tentent d’échapper à la frénésie personnage.

Ils sont uniques et sont les seuls à ne pas disparaître suite à ce voyage intérieur, alors que les autres se sont évaporés dans le refoulement.

Le mouvement devient plus précis et expressif lorsque l'interprète intègre le cadre de la scène-relief. En effet, les petites oscillations et vibrations du corps sont perçues très nettement quand l'angle de vue se rétrécit. Meyerhold parle de cette poétique propre au mouvement de l'interprète sur la scène-relief :

L'acteur, dont la silhouette ne se dilue plus dans les toiles décoratives maintenant reléguées à l'arrière-plan (*Hintergrund*), devient objet d'attention en tant qu'œuvre d'art. Et chacun de ses gestes, soucieux de ne pas détourner l'attention du public du dessin musical et se voulant toujours plein de signification, chacun de ses gestes devient plus concentré : simple, net, en relief, rythmique⁵⁰³.

Il en est de même pour les images de la scène-relief de Genty et Underwood. L'identité d'un personnage s'estompe derrière sa silhouette noire, soulignant alors la géométrie des gestes saccadés ou fluides. En l'occurrence, la figure du personnage ne remplit plus qu'une fonction : dessiner une forme en mouvement.

Outre la scène-relief, la géométrie du décor est constamment présente de manière autonome. Elle se révèle, par exemple, sous forme de cubes éparpillés sur le plateau (dans *Boliloc*) ou par la division du fond en lignes et en rectangles (dans *Passagers clandestins* et *La fin des terres*). Une certaine filiation avec le style de Robert Wilson apparaît, de manière implicite, dans ce dernier décor, qui fait référence assez clairement à l'opéra *Alceste*⁵⁰⁴. Les manières de travailler l'image de Genty et de Wilson sont en effet assez proches. Elles privilégient toutes deux une image abstraite et géométrique comme constante fondamentale de la création théâtrale⁵⁰⁵. Cette approche amène un réajustement de la place de l'acteur au même niveau que les autres éléments composants le spectacle. Lorsque la perception est exemptée de la compréhension des caractéristiques psychologiques des personnages, elle parvient à se concentrer sur d'autres aspects fondamentaux de la représentation. L'ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre*, nous présente un point de vue sur le sujet :

La part abstraite de certaines réalisations scéniques pourra donc consister en un travail sur les catégories sensibles de perception de l'acte théâtral (l'expérience sensible du temps, celle de l'espace, ainsi que la présence de l'acteur qui s'avère paradoxalement à la fois l'élément le plus forcément figuratif [...]), en

⁵⁰³ MEYERHOLD, Vsevolod, *op.cit.*, p. 129.

⁵⁰⁴ *Alceste* est un opéra de Christoph Willibald Gluck (1767), mis en scène par Robert Wilson, en 1999, au Théâtre du Châtelet.

⁵⁰⁵ *Qu'est-ce que le théâtre*, *op.cit.*, p. 359.

la création de sensations diverses (visuelles, auditives...) [...], et elle consistera avant tout en la tentative de désamorcer ce qui pourrait apparaître comme un fil narratif, des personnages identifiables [...]⁵⁰⁶.

Force est de constater que les formes abstraites, telles que les formes géométriques – toutes catégories confondues – qui sont présentées sur scène, peuvent créer un décalage avec le monde onirique et « surréaliste » que le spectateur s’imagine de lui-même. Il est délicat d’envisager un monde intérieur composé de formes déterminées, rigides et droites. L’univers de Salvador Dalí, par exemple, est généralement bien représenté par l’univers surréaliste auquel le public pense instantanément à l’évocation du peintre. Mais, cela reste dans une conception figée, qui rend difficile à concevoir toute autre association, en particulier une coexistence de la géométrie et de l’univers onirique, ces domaines semblant assez naturellement s’exclure. Il n’a cependant jamais été dit qu’un tel univers devait obligatoirement être constitué de formes molles et floues : il ne s’agit que d’une conviction bien enracinée. L’abstraction peut donc ouvrir à une autre dimension de la perception, supérieure à celle des rêves. Le critique d’art allemand, Wilhelm Worringer, nous dit ceci :

La simple ligne et son évolution régulière devaient offrir à l’homme, tourmenté par l’obscurité et la confusion des phénomènes, le plus grand bonheur possible. Une fois disparu le dernier vestige d’un lien, d’une dépendance avec la vie, se réalisent la forme suprême absolue, l’abstraction la plus pure [...]. Mais aucun objet de la nature ne sert de modèle à ce genre d’abstraction [...]. Les lignes abstraites régulières sont donc les plus nobles et les seules capables d’apaiser l’homme face à l’inextricable enchevêtrement qu’est l’image du monde⁵⁰⁷.

L’image abstraite, éloignée de toute référence possible à un monde existant, emporte le spectateur dans un univers hypothétique conçu comme une constante, un autre monde dont l’homme ignorait jusque-là l’existence. L’écriture scénique fondée sur le « surréalisme » semble s’être rapprochée par ses images de la représentation littérale des rêves. En l’occurrence, ce rapprochement est mimétique, censé mettre en scène des images intérieures en les cloisonnant dans leurs significations. L’univers abstrait permet ainsi de conduire la perception et la réflexion analytique du spectateur vers un niveau supérieur de réception, où il peut dépasser le stade de l’interprétation purement illustrative. De plus, la géométrie de l’univers, lui-même objectivement conçu comme chaotique et confus, tend à transmettre l’idée sous-jacente de la présence d’une logique latente dans tous les processus psychiques et, par-là même, la cohérence des images scéniques. La logique inhérente à la géométrie

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ WORRINGER, Wilhelm, cité par BERTONI, Franco, « Robert Wilson : thèmes et symboles du moderne », dans QUADRI, Franco, BERTONI, Franco, STEARNS, Robert, *Vie et temps selon Robert Wilson*, Éd. Plume, 1997, p. 184

suggérerait, quant à elle, que l'issue du labyrinthe des émotions enfouies n'est pas si compliquée à trouver. Il ne s'agirait donc là que de suivre les lignes menant à la prise de conscience d'un conflit intérieur et à son apaisement.

Il est bon de rappeler que la géométrie dans l'écriture scénique de la compagnie ne se construit pas uniquement par le décor et l'objet, mais surtout par l'investissement d'une énergie vivante, celle des mouvements des comédiens et des danseurs. L'harmonie entre les éléments scéniques de natures différentes, vivante et inerte, permet l'installation d'un univers et de son propre système de fonctionnement.

Chapitre II

Le système de(s) personnage(s)

Comme nous proposons d'écrire *Voyageur(s) immobile(s)*, le pluriel entre parenthèses donc, nous tenterons ici de traiter le *concept de personnage* de la même manière. Nous supposons que, dans ce spectacle, le *personnage* comme concept fonctionne de manière semblable au concept des voyageurs, donc par métonymie : ils sont nombreux et expriment ainsi l'humanité. Nous présumons aussi que tous les personnages de la compagnie Philippe Genty expriment une seule et même personne, le protagoniste, qu'il soit incarné par un interprète ou bien rendu invisible grâce à son caractère abstrait. La question de(s) personnage(s) fut largement abordée dans les chapitres précédents, lorsque nous étudions les personnages incarnés par des marionnettes, c'est-à-dire fait de matière inerte. Il nous semble maintenant important d'en venir au personnage en chair et en os, qui est parfois tout à fait dissociable du personnage marionnette, portant en lui-même un champ référentiel et sémantique différent et évidemment plus riche, et parfois s'y superpose. A cet effet, il est indispensable d'analyser le système de personnages de la compagnie, en-ceci qu'il constitue une catégorie mentale à part entière, rendue visible et perceptible par la présence et l'implication humaines auxquelles cette partie de la thèse est consacrée.

1. Une typologie selon l'apparence

Voyageur-rêveur

Quel air a-t-il, le personnage du théâtre de Philippe Genty ? Pourquoi parlions-nous initialement plutôt d'un personnage, au singulier, et non pas de la multitude des personnages ? Pour répondre à ces questions, il nous faut analyser plus profondément ce concept de personnage. Plusieurs catégories de personnages qui se distinguent ici par leur apparence, qui possède sa propre signification et peut produire du sens. Une première catégorie, très large, regroupe des personnages qu'on pourrait appeler nomades et qui apparaissent dans la plupart des spectacles. Les signes vestimentaires caractéristiques de ce type de personnage sont les

suivants : un imperméable et un chapeau de couleur ocre, grise ou gris foncé. Plus sporadiquement, il porte aussi des accessoires : des lunettes noires ou des lunettes de plongée, une cravate, des gants, un parapluie, un bonnet de bain, une bouteille de plongée. Les spectacles où des personnages habillés comme cela apparaissent sont les suivants : *Désirs parade, Dérives, Voyageur(s) immobile(s), Dédale, Ligne de fuite, La fin des terres, Boliloc*.

Tout d'abord, disons déjà que ce costume fait allusion au voyage (si le personnage porte une valise, la métaphore est évidemment encore plus intelligible). Ce type de costume peut varier, mais garde toujours la trace de l'image initiale du voyageur dans ses détails : un bonnet saugrenu, une robe simple de la même couleur que celle d'un imperméable ou d'un gilet, une blouse avec un pantalon. Ces variations s'articulent néanmoins autour d'un style bien reconnaissable. Ensuite, cet habit qui protège et cache presque complètement le corps nous semble symboliser une sorte de couverture, de protection, comme une cuirasse, ou plutôt comme une carapace protégeant un personnage effrayé par l'idée de son autoanalyse, anxieux de devoir se confronter aux douleurs refoulées et d'avoir à lutter contre ses peurs, ses troubles et ses angoisses. De tels personnages représentent métaphoriquement *l'Homme à l'étui*⁵⁰⁸ dont parle Tchekhov, et leur peur initiale est relative soit au rapport avec leur entourage (mettant en jeu la désintégration, la sociophobie), soit à la relation qu'ils ont avec eux-mêmes, mélange de haine et de rejet de soi, soit encore aux deux à la fois.



Voyageurs immobiles (Fig.50) : © sur le site officiel de la Compagnie Philippe Genty

⁵⁰⁸ *L'Homme à l'étui* est une nouvelle d'Anton Tchekhov qui retrace la biographie d'un homme, Belikov, professeur de grec ancien, qui portait un pardessus tout au long de l'année. Il avait un étui pour son parapluie et sa montre et cachait toujours son visage dans son pardessus. Belikov donnait l'impression d'avoir créé pour lui une carapace derrière laquelle il se cachait. Il obéissait à toutes les recommandations et il était très dépendant de l'opinion publique. Sa phrase préférée est « pourvu qu'il n'arrive rien ». La nouvelle a paru en 1898 dans la revue politique et littéraire *La pensée russe*.

Cette image du voyageur fait référence à des œuvres comme le tableau déjà mentionné *Le fils de l'homme*, de René Magritte, et les peintures et sculptures de Jean-Michel Folon, dont le personnage central, inspiré par l'œuvre de Saul Steinberg, est un homme vêtu d'un imperméable et d'un chapeau qui porte souvent une valise. Les personnages de Folon, voyageurs eux aussi, solitaires, perdus dans des espaces désertiques, créent un univers chimérique complètement à part malgré leur habit ordinaire emprunté à la réalité.

Une deuxième catégorie de personnages regrouperait les nageurs, mais apparaît assez rarement. On retrouve le nageur dans *Désirs parade* et *Ligne de fuite* et le nageur-rêveur, en pyjama, dans *Océans et utopies*. Ce costume semble métaphoriser la submersion d'un individu, le un personnage central plus exactement, dans les profondeurs de son inconscient, pendant son autoanalyse ou pendant un rêve.

L'habit féminin : protection et vulnérabilité

Les costumes féminins diffèrent de ceux des personnages masculins tout en semblant leur répondre. Cette juxtaposition produit un sens qui complète l'action et produit chaque fois une dialectique signifiante de la protection et la vulnérabilité, par opposition à un certain nombre de principes concernant l'apparence des personnages.

- Nudité et imperméabilité

La dialectique de la nudité et de l'imperméabilité agit par la confrontation des aspects extérieurs des personnages. Elle émerge, en premier lieu, de l'opposition entre le caractère fermé et le caractère ouvert de leurs apparences, et en deuxième lieu, de la symbolique associée aux différentes couleurs de vêtements.

La présence ensemble des vêtements « protecteurs » des personnages masculins et de l'apparence plus déshabillée des personnages féminins crée, comme nous le disions, un rapport dialectique du fermé à l'ouvert. Il apparaît dans deux cas : lors de la confrontation entre des personnages humains de différents sexes, d'une part ; lors de celle qui met en présence humains et marionnettes, d'autre part. Nous avons déjà démontré que la différence entre les personnages incarnés par ces êtres de différentes natures que sont l'humain et la marionnette est très faible par excellence. Cette relative équivalence relève de l'interprétation

presque exclusivement formelle du comédien, qui a pour seul objectif de construire une image, sans la charger d'émotions ou de manifestations psychologiques. L'interprète, comme la marionnette, sont presque littéralement utilisés comme de la peinture sur un tableau. Ainsi, il nous semble légitime de mettre au même niveau les personnages incarnés par des marionnettes et certains personnages joués par des comédiens et des danseurs. Le personnage devient, en effet, signifiant par son apparence, sa forme, son mouvement et par l'interaction avec d'autres personnages, objets, matériaux, lumière, décor, musique et son. C'est cette rencontre entre les éléments participant du spectacle qui permet de révéler l'état intérieur d'un personnage, et cela de manière superficielle ou bien abstraite, sans jamais entrer dans les détails, ne faisant que dessiner les particularités de son « paysage intérieur ».

Cette opposition des aspects fermés et ouverts se manifeste pour la première fois dans *Chrysalide*, où une comédienne dénudée s'enfouit dans un paquet de papier kraft. Son alter ego, une marionnette nue, affronte ensuite les personnages masculins habillés, eux, de pied en cape. Notons que les marionnettes dévêtues et parfois hermaphrodites de *Dérives*, *Voyageur immobile*, *Passagers clandestins*, s'opposent au groupe qui cache complètement son corps dans ses vêtements.

L'image des comédiennes en costumes plastiques⁵⁰⁹, aux seins et aux cuisses postiches dénudés (dans *Dérives*, *Dédale*, *Passagers clandestins*), amène une cohorte d'associations, depuis la simple mise en évidence de l'érotisme de leur corps jusqu'à l'émergence d'images mythologiques (Circé dans *Dérives*) ou archétypales (une femme coupe ses seins pour nourrir l'enfant de *Dédale*). Ces images plurivoques des personnages féminins entrent en rapport de connotation avec les personnages en imperméable, qui fait émerger la dialectique du fermé et de l'ouvert. Ici, la nudité sous-entend une ouverture, une révélation sans détour du corps, qui véhicule le message que ces personnages féminins n'ont rien à cacher et affirme l'essence de leur image, une féminité sans jardin secret. Cependant, cette féminité, fait elle-même partie intégrante du monde intérieur du personnage central et peut avoir des rapports difficiles avec d'autres fragments de ce monde. C'est précisément de là que viennent les conflits représentés dans les spectacles. Le pendant de l'ouverture suggérée par la nudité est la vulnérabilité, qui est accentuée par la juxtaposition de ces personnages de femmes à des personnages masculins qui, à l'inverse, dissimulent leur corps par des habits ne laissant apparaître que leur visage.

⁵⁰⁹ Cette façon de représenter un corps féminin a également été utilisée par Maguy Marin dans son ballet *Groosland* (1989, Amsterdam). Comme *Dérives* et *Groosland* ont été créés la même année, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une référence ou de plagiat. Il est plus probable que ce soit une coïncidence entre les conceptions scéniques de Genty et de Marin.

L'écart sémantique entre leurs apparences est renforcé plus encore lorsque les personnages masculins portent également des lunettes noires (dans *Chrysalide*). *La fin des terres* et *Boliloc* mettent en scène des personnages féminins qui ont encore une autre apparence : elles sont vêtues de robes courtes, légères et décolletées pour le premier et l'héroïne porte un débardeur dans le second. Toujours est-il que, dans tous les cas on se trouve face à un réel contraste dans les apparences. L'interaction d'un personnage enfermé dans son costume avec un autre personnage pratiquement nu provoque une sensation alarmante, comme si leur rencontre était dangereuse pour le personnage découvert. Il en résulte une vulnérabilité poétique de ce type de personnages qui crée un rapport avec le caractère protecteur des autres.

- Contrastes chromatiques

Les vêtements, dans les spectacles de la compagnie, opposent principalement le blanc et le noir (ou bien le gris), ce contraste devenant lui-même un axe de création. Le personnage féminin de *Dérives*, vêtu d'une robe blanche à dos nu, se détache des personnages voyageurs par la couleur de son costume. Sa robe moule bien son corps et sa finesse, son élégance et sa fragilité contrastent avec les autres personnages, boutonnés de haut en bas. Dans *Ne m'oublie pas*, les personnages sont vêtus de costumes de mariés qui rappellent vaguement le costume de voyageur, et semblent évoquer un autre voyage qui débute, celui de la vie conjugale. Cependant, aucune image ne semble effleurer ce thème sans qu'apparaisse une trace d'inquiétude joyeuse ou une certaine effervescence et, si les personnages sont en état fermé (à l'inverse d'un état dit *ouvert*), l'accent est toutefois porté ailleurs. La gamme de couleurs limitée au noir et au blanc (un tapis de danse blanc – dans la version de 2012 –, des costumes d'homme noirs, des robes de mariée, des gants blancs) inspire les notions de virginité, de pureté et d'innocence, qui caractérisent l'esthétique du spectacle, et confronte cette symbolique du blanc à l'état couvert, fermé des personnages.

Les robes de mariée apparaissent plusieurs fois comme le signe d'un épisode du passé refoulé dans *La fin des terres*. L'épisode le plus significatif est celui de la poursuite de la mariée. Les personnages s'habillent eux aussi de robes de mariées et de voiles couronnés de petites fleurs, pour signifier qu'ils sont les habitants de l'intérieur de Léa. Puis, ils dansent en groupe et s'immobilisent quelques instants pour former ensemble des figures sculpturales symétriques, à la composition bien organisée. Un éclairage spécifique souligne les figures dont l'image évoque les vestales voilées des sculptures de Raffaele Monti.



La fin des terres (Fig.51.) © sur le site officiel de la Compagnie Philippe Genty

Le blanc évoque là une certaine vulnérabilité de l'héroïne par rapport à son passé, et la fragilité de ses souvenirs. Ces couleurs fondamentales (le blanc renvoie également à l'au-delà, au transcendant, à un monde sublime ; le noir contient l'idée de la mort et du néant) produisent un effet sur l'imagination des spectateurs, réveillant à leur insu une ambiance où des associations liées à leur inconscient.

Freaks

Les costumes mentionnés véhiculent également l'idée d'une appartenance des personnages et des spectateurs à un univers commun. Malgré l'univers onirique, imaginaire où se déroule l'action, ses habitants ou ses passeurs semblent arriver du monde réel d'aujourd'hui auquel ils appartiennent au même titre que le public, ce qui correspond tout-à-fait à ce que le metteur en scène souhaite faire passer : la représentation est une invitation à un voyage intérieur, qui suggère au spectateur de se mettre à la place du protagoniste pour « briser son isolement »⁵¹⁰ :

⁵¹⁰ Il s'agit d'une expression que Philippe Genty utilise souvent.

Il y a celui qui reste sur le pas de la porte, et celui qui accepte d'entrer et se déplace dans un parcours personnel, s'appropriant certains de ces sens, voyageant à travers une succession de rébus, d'énigmes qui le renvoient à ses propres miroirs, interrogations et interprétations⁵¹¹.

Voyons maintenant une autre catégorie de personnages, qui apparaissent pour porter un tout autre type de significations : les *freaks*, ces monstres intérieurs dont nous parlions dans la première partie de notre recherche, qui sont souvent des marionnettes (par exemple, un obèse dans *Ligne de fuite*, une sauterelle dans *La fin des terres*). Nous en trouvons pléthore dans *Passagers clandestins* (une femme sans bras, une femme aux jambes courtes, un bossu, un boiteux) vêtus de manière étrange et loufoque. Genty explique les origines de ces personnages : « J'imagine Alex mon fugitif explosant en multiples personnalités, sous forme de quatre passagers clandestins, aux allures de *freaks*, image fractionnée de mon propre moi⁵¹². » Ils se tiennent souvent dans un cercle serré sans se séparer et leurs mouvements répugnants vont de pair avec leur handicap. De leur jeu grotesque se dégage une moquerie cruelle des uns envers les autres, qui rappelle évidemment le film *Freaks*⁵¹³.

Certains personnages d'*Océans et utopies* font référence à la façon emblématique qu'a Bob Wilson de maquiller ses comédiens (visage blanc, traits accentués de manière grotesque par des lignes noires) affirmant une théâtralité pure⁵¹⁴. Ce genre de personnages mêlant styles baroque et gothique et l'étrangeté qu'ils dégagent évoquent également les personnages de *Passagers clandestins* : un bossu, une femme manchote, un colosse et une naine. Dans *Océans et utopies*, on trouve un punk nain, une déesse obèse, un géant, un péteur au bonnet à cornes, un narcisse aux bas féminins et aux ailes de libellule, qui portent tous des costumes farfelus. Genty dit qu'il crée ces créatures insolites pour qu'ils accompagnent une odyssée du protagoniste à travers l'histoire de toute notre civilisation :

Vont s'y croiser l'intime et l'Histoire, la dérision et les Mythes, l'individu et la Mémoire universelle. Un dormeur traverse le temps, exorcise ses peurs en imaginant les dieux, il projette ses propres démons, ses obsessions, ses culpabilités à travers ses créations mythologiques et bibliques⁵¹⁵.

⁵¹¹ GENTY, Philippe, « Notes de travail », *op.cit.*, p. 217.

⁵¹² *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 167.

⁵¹³ *Freaks, la monstrueuse parade* – un film culte de Tod Browning, sorti en 1932 aux États-Unis.

⁵¹⁴ La tradition de maquiller le visage en blanc remonte au théâtre grec antique, où les masques pouvaient être de cette couleur (c'était une de Phrynichos le Tragique). Ultérieurement, le concept du visage blanc fut emprunté par les circassiens et les clowns puis, quelques siècles plus tard, par la Commedia dell'arte et les mimes. Jean-Gaspard Debureau, un mime français du XIX^e siècle, a rendu célèbre cette tradition. Aujourd'hui, on la retrouve dans le domaine du clown et de la pantomime pour souligner la théâtralité d'une action scénique. Cette façon de maquiller est utilisée dans le cadre d'une convention totale de la représentation, éliminant toute allusion au naturalisme ou au psychologisme.

⁵¹⁵ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 178.

Vu la durée très limitée du spectacle (30 minutes), la traversée de l'Histoire de l'imaginaire de l'Homme, a été réduite à une représentation abrégée d'images simples conçues pour être appréhendées immédiatement. Le spectateur voit donc apparaître ces personnages mythiques et emblématiques, dans un pêle-mêle enchaînant des images extrêmement riches en références. Une femme obèse installée dans une baignoire, elle-même tombant des cintres – si l'on admet que la baignoire est la métaphore d'un bateau, la terre et le ciel ont alors échangé leurs positions –, vomit l'océan – ou le ciel éventuellement, si l'on imagine que ce personnage représenterait la déesse Gaïa⁵¹⁶. Le passage en revue de ces images du spectacle, chargées de références mythologiques et qui appuient un parcours à la frontière entre l'histoire de l'imagination et les rêves, nous incite à recourir à la psychologie analytique de l'image, telle qu'abordée par Carl Gustav Jung : « L'apparition de motifs mythologiques ou religieux au cours d'un rêve témoigne également de l'activité de l'inconscient collectif⁵¹⁷ ». Ce qui nous amène à examiner les manifestations d'archétypes propres à l'inconscient individuel et collectif, à travers les images formées par un certain nombre de personnages.

2. Une typologie selon la psychologie analytique

Nous nous essayons ici à nouvelle approche pour interpréter les images scéniques de Philippe Genty, afin d'enrichir ce que nous pouvons déjà tirer de l'analyse de ses personnages, qui s'est jusque-là appuyée sur une méthode freudienne, donc essentiellement concentrée sur les rapports complexes entre l'individu et sa sexualité. La méthode jungienne, quant à elle, permet de découvrir les liens du psychisme avec ses instances et avec certaines images héritées, immanentes au psychisme, réceptacles des expériences vécues par les générations précédentes :

La couche collective englobe l'époque pré-infantile, c'est-à-dire *les restes de l'existence ancestrale*. Tandis que les images-souvenirs contenus dans l'inconscient personnel sont pour ainsi dire pleines

⁵¹⁶ Gaïa est une divinité chthonique de la mythologie grecque, née après Chronos, qui a enfanté la terre, la mer, des titans et des géants. Son image est inscrite dans le schéma interculturel des « Déesses Mères ».

⁵¹⁷ JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op.cit., p. 89.

parce que *vécues*, les archétypes contenus dans l'inconscient collectif sont de simples silhouettes, car ce sont des vestiges qui n'ont pas encore été vécus individuellement par le sujet⁵¹⁸.

Afin d'obtenir un résultat, Jung suggère d'effectuer l'analyse selon la classification des archétypes. Evidemment, tous les archétypes ne se manifestent pas dans l'œuvre de Philippe Genty mais seulement quelques-uns comme l'anima, le Soi et l'ombre, que nous allons traiter ici.

L'anima

Pour aborder la question de l'anima, il nous semble utile d'étudier l'image d'un personnage déjà évoqué, l'obèse d'*Océans et utopies*. Son apparence renvoie à celle de Saraghine dans le film *Huit et demi*⁵¹⁹ de Federico Fellini, une femme qui devient l'objet de la libido du personnage principal, un adolescent. Il est notoire que ce film est marqué par la psychanalyse de Carl Jung, en tout cas au moins par l'archétype de l'anima, qui se manifeste à-travers le personnage de la prostituée : « Elle [l'image de femme] est aussi double, a deux aspects, un aspect lumineux et un autre sombre, correspondant à différents types et qualités de femmes ; d'un côté, la pure, la bonne, la noble figure de déesse, de l'autre, la prostituée, la séductrice ou la sorcière⁵²⁰. » La femme obèse du spectacle qui nous intéresse pourrait elle aussi faire allusion à un côté sombre de l'anima, archétype issu de l'inconscient collectif, de même que certains personnages marionnetiques de *Dérives* et de *Passagers clandestins* (p. 97-99).

Il semble, en effet, pertinent d'évoquer également le personnage féminin (et humain) de *Dérives* et la rencontre douloureuse qu'elle est pour Samuel. La présence insolente d'autres personnages venant de son inconscient, qui les manipulent et observent leurs caresses, symbolise un rapport complexe entre l'héritage de cet archétype de l'inconscient collectif et le Moi. Des images fugitives de personnages féminins qui pourraient être interprétées de la même manière surgissent également dans *Voyageurs immobiles*. On peut citer, à titre d'exemple, la danse lente d'un homme (interprété par Amador Artiga) et d'une femme (par Marjorie Currenti) entrecoupée de gestes synchronisés, ou encore la présence d'un ange-femme (par Angélique Naccache) ailé tenant une rose dans sa main, symbole de la Vierge. Il

⁵¹⁸ JUNG, Carl Gustav, « L'inconscient individuel et l'inconscient collectif ou supra-individuel », *Psychologie de l'inconscient*, Genève : Librairie de l'Un. George & Cie, S.A, 1973, p. 141.

⁵¹⁹ *Huit et demi* est le film de Federico Fellini, sorti en 1963, 138 minutes.

⁵²⁰ FORDMAN, Frieda, « Les archétypes de l'inconscient collectif », *L'introduction à la psychologie de Jung*, Imago, 2010, p. 57-58.

s'en dégage une ironie, préméditée bien sûr, quant à l'aspect biblique de cet être qui règne sur une mer en plastique. Formellement, l'image conserve sa structure et peut être perçue, elle aussi, comme l'expression de cet archétype : « L'anima porte des valeurs spirituelles, aussi son image est-elle projetée non seulement sur les déesses païennes, mais sur la Vierge elle-même⁵²¹. » Nous pourrions d'emblée contester cette interprétation paraissant invalidée par le sort que le metteur en scène réserve à cet emblème du christianisme, qui peut sembler détruit au final par cette image satirique. Cependant, tout archétype collectif persiste dans le psychisme de l'Homme et s'exprime *via* des figures mythologiques et symboliques élaborées par son imaginaire. Or, les manifestations d'un archétype peuvent être remplacées par d'autres représentations, l'archétype lui-même demeurant la constante du psychisme. En l'occurrence, la figure de la Vierge devrait être périmée par l'image mais l'archétype persiste, sans toutefois bénéficier d'une forme nouvelle.

En tant que tel, l'archétype est posé uniquement de manière formelle et conventionnelle, constituant une sorte de cadre pour du vide. Il se remplit d'un contenu lorsque l'individu vit une expérience propre. Jung établit l'image de la mère comme le premier réceptacle de l'anima ou de l'âme du psychisme masculin⁵²². Dans le spectacle *Dédale*, en effet, l'aspect profond de l'anima émerge du rapport délicat du personnage principal avec sa mère. Il en résulte que, dans une certaine mesure, les personnages féminins sont le reflet de cette première rencontre de la féminité et de l'âme maternelle qui ont comblé cet archétype de l'inconscient collectif par un contenu personnel.

Il est indispensable de distinguer, particulièrement pour l'étude qui nous concerne et plus spécifiquement à-propos du personnage principal de *Ligne de Fuite*, l'expression formelle de l'anima des multiples facettes de la personnalité : « une femme solitaire partagée entre deux abîmes et le désir de ne plus se ressembler⁵²³. » L'image de ce personnage féminin est très schématique, comme les autres dans le spectacle, ce qui rend extrêmement difficile de trouver des correspondances, des manifestations concrètes de l'anima. Sa présence est plutôt de l'ordre de l'abstraction et de la convention.

Prenons un autre exemple de manifestation de l'anima et rappelons, au passage, que *La fin des terres* expose le monde intérieur d'une seule héroïne qui prend deux apparences, interprétées par Nicola Kriszkova et Nancy Rusek, auxquelles s'affronte le personnage

⁵²¹ FORDMAN, Frieda, « Les archétypes de l'inconscient collectif », *op.cit.*, p. 58.

⁵²² cf. JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 166.

⁵²³ *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p.198.

principal. Ce procédé déconcerte le spectateur qui ignore la suite de la représentation. Ce double aspect du personnage l'amène à douter de sa première réponse à la question de qui joue Léa et, s'il est curieux, il se laisse finalement emporter par le désir de savoir quelle comédienne joue la protagoniste. On retrouve la même configuration de personnages doubles dans le film de Luis Buñuel *Cet obscur objet du désir*⁵²⁴, une adaptation libre du roman de Pierre Louÿs *La femme et le pantin*⁵²⁵. La ressemblance reste cependant superficielle, puisqu'elle ne s'appuie que sur la manière identique que les protagonistes des deux œuvres ont de s'exprimer et, bien sûr, l'interprétation prise en charge par deux comédiennes. Le roman, lui, aborde la philosophie d'un désir poussé à l'extrême, devenant obsessionnel, et la dualité inhérente à la féminité dans la perception de l'homme, tandis que le spectacle raconte le désir de comprendre une femme et les tentatives d'apprendre ses secrets, qu'elle ne connaît peut-être même pas elle-même. Afin de renforcer la confusion du spectateur et d'accentuer son attention, le personnage de l'homme-voyageur est aussi interprété par deux acteurs et même parfois par trois (Simon T. Rann, Pierrick Malebranche, Pierre-Henry Nohé). Il en résulte que le protagoniste masculin, Samuel, cherche à comprendre Léa par ses différentes facettes comme s'il cherchait la clef de sa propre histoire cachée.

Vu sous l'angle de la psychologie analytique de Jung, l'examen montre donc que la représentation de la femme que propose Genty coïncide bien avec l'archétype de l'anima. Samuel se lance dans ce voyage pour parcourir une partie de son propre inconscient, sa part féminine. Cette femme en lui est le reflet de traces laissées là non seulement par l'inconscient collectif mais aussi par sa propre expérience.

Le Soi

Le centre de la personnalité est déterminé par un archétype qui englobe à la fois l'inconscient et le conscient⁵²⁶ : le Soi. Cet archétype constitue l'essence de l'Homme et dépasse les frontières du Moi qui émane du Soi. Selon Jung, « [le Soi] est la donnée existant *a*

⁵²⁴ *Cet obscur objet du désir* est un film de Luis Buñuel, sorti en 1977, 105 minutes. Le scénario a été rédigé d'après le roman mentionné par le réalisateur et Jean-Claude Carrière.

⁵²⁵ *La femme et le pantin* est un roman d'un romancier français Pierre Louÿs, écrit en 1898, inspiré des mémoires de Giacomo Casanova.

⁵²⁶ FORDMAN, Frieda, *op.cit.*, p. 67.

priori dont naît le Moi. Il préforme en quelque sorte le Moi⁵²⁷. » La symbolique du Soi est largement développée et inclut entre autres (à-travers une fleur, un œuf, un diamant, une perle, un cercle, une roue, un carré) l'image de l'enfant⁵²⁸. Certaines images des spectacles de la compagnie appuient cette affirmation. Souvenons-nous de la surabondance de poupons dans plusieurs scènes de *Voyageur(s) immobile(s)*. Des personnages les retrouvent éparpillés sur le plateau, les collent sur leurs habits, les observent avec curiosité. Nous admettons que cette image pourrait être un résultat de l'improvisation et qu'elle ne devrait pas être chargée, dans ce cas, de significations complexes, excepté peut-être cet émerveillement de l'Homme devant la révélation de l'origine de la vie et du monde. Mais, ce qui détourne surtout l'interprétation d'une possible mise en relation avec l'archétype du Soi, c'est le nombre démesuré des poupons. Ici, la caractéristique quantitative est première et neutralise l'importance du sens véhiculé par l'objet lui-même, pourtant chargé d'une immensité de références et de connotations. Lorsque l'action fait référence aux motifs bibliques, en reproduisant par exemple la scène de l'Adoration des mages, surgit immédiatement une correspondance avec l'archétype du Soi, dont Jung considère qu'il se reflète dans la figure du Christ⁵²⁹. Nous tenons à souligner que cette dernière affirmation n'est pertinente que dans les séquences du spectacle qui abordent spécifiquement le développement du psychisme de l'humanité et ne saurait s'appliquer automatiquement aux autres épisodes où des poupons sont présents. Quoi qu'il en soit, la métaphore du Soi peut continuer à donner du relief à d'autres interprétations.

Il est intéressant également de rappeler que l'image de l'enfant est au centre de *Voyageur(s) immobile(s)*, puisque l'âge de l'humanité est ici égal à sept ans⁵³⁰. L'humanité représentée par un groupe de personnages est donc elle-même une représentation de l'enfant. Ce qui nous amène à supposer que cette image abstraite de l'humanité ne sert aucune autre métaphore que la représentation du Soi au fil du temps, ce qui est confirmé par les images qui conjuguent les expressions de l'inconscient et du conscient d'un personnage (dans la version 1995) puis d'un groupe (dans celle de 2010) « avec ses obsessions, ses luttes, ses conflits, ses hontes, ses icônes, ses terreurs, ses fascinations, ses rêves, ses refoulés...⁵³¹ ». Or, l'action et la participation de chaque personnage sont un reflet du Soi.

⁵²⁷ JUNG, Carl Gustav, « Le symbole de la transsubstantiation dans la messe », *Les Racines de la conscience*, Buchet Chastel, 1971, p. 281.

⁵²⁸ FORDMAN, Frieda, *op.cit.*, p. 70.

⁵²⁹ JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Buchet-Chastel, 1970, p. 26.

⁵³⁰ *Paysages intérieurs*, *op.cit.*, p. 158.

⁵³¹ *Voyageurs immobiles*, dossier de presse, Théâtre des Célestins, *op.cit.*, p. 3.

L'ombre

L'ombre, en tant qu'archétype de l'inconscient personnel s'abrite au fond du psychisme et se trouve en corrélation directe avec l'instance du Moi. L'ombre échappe le plus souvent au regard car elle constitue un réservoir de traits complètement opposés à la personnalité consciente. Que ce soit dans les rêves ou dans l'art, l'ombre apparaît donc toujours sous la forme d'un double du même sexe. Malgré les connotations négatives du mot *ombre*, cette notion n'implique pas seulement de « mauvaises » pulsions, mais aussi des pulsions qui sont rejetées par la conscience, en rapport avec l'archétype de *persona* (le masque de l'individu qu'il porte afin de garder sa place dans la société) ou l'archétype de l'image du Moi. La psychologue Elizabeth Leblanc l'explique ainsi :

L'ombre est la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui. Se mêlent en elle les tendances refoulées du fait de la conscience morale, des choix qu'il a faits pour sa vie ou d'accéder à des circonstances de son existence, et les forces vitales les plus précieuses qui n'ont pas pu ou pas eu d'occasion d'accéder à la conscience⁵³².

Hormis quelques exceptions, il est possible de traiter la majorité de personnages de l'œuvre de la compagnie comme des doubles des personnages principaux, en ceci qu'ils constituent tous des parts de leur personnalité. Néanmoins, l'omniprésence des doubles ne signifie pas qu'ils expriment l'ombre de la même manière. Certains, d'ailleurs, sont assez peu détaillés et ne sont là que pour l'image. Mais ce sont ceux qui possèdent une expressivité plus développée qui nous intéressent en premier lieu et que nous allons maintenant examiner, à-travers l'analyse des épisodes où ils apparaissent.

Un fait important concernant Alice, l'héroïne de *Boliloc* (qui a incendié la maison parentale), peut constituer un point de départ pour une analyse jungienne, même si le formuler nécessite un détour, pourtant chargé de sens : Alice *aurait pu* avoir l'intention de mettre en feu la maison, lorsque cette dernière a brûlé par accident (à l'instar du metteur en scène se culpabilisant d'avoir tué son père même si ce n'est pas le cas). Ou bien a-t-elle réellement incendié la maison sans s'en rendre compte. De telles intentions destructrices peuvent constituer des manifestations de l'ombre, comme l'atteste Frieda Fordman, que nous avons déjà citée :

⁵³² LEBLANC, Elizabeth, *La psychanalyse jungienne*, Meschers : Bernet-Danilo, collection Essentialis, 2002, p. 34.

C'est notre être inférieur, celui qui veut faire tout ce que nous ne nous permettons pas, le Mr Hyde de notre Dr Jekyll. Nous entrevoyons cette personnalité étrangère quand, après avoir été saisi par une émotion, ou être entré en fureur, nous nous excusons en disant : « je n'étais pas moi-même » ou « je ne sais vraiment pas ce qui est arrivé ». Ce n'est rien d'autre que l'ombre, notre part primitive, incontrôlée, animale⁵³³.

Or l'ombre n'est pas incarnée par un seul personnage, ni même un seul objet, dans *Boliloc*, mais elle est exprimée de façon indirecte par l'intermédiaire de tous les éléments scéniques. Le contenu de l'archétype devient le sujet de la pièce et se dilate dans son espace-temps. L'ombre d'Alice est donc privée de forme visuelle ou symbolique mais joue sur un registre supérieur. Cette manière de faire souligne l'impact destructeur de l'ombre et la met en valeur comme l'archétype le plus influent du psychisme de l'héroïne, la cause de ses troubles psychologiques.

L'ombre est mise en valeur différemment dans *Passagers clandestins*, le thème du spectacle ne résidant pas dans l'investigation de la puissance et de la domination de l'archétype mais dans les conséquences de son influence. Lorsque le personnage d'Ernest se met à souffrir d'une sorte de dissociation mentale, ses personnalités sont incarnées par des *freaks* joués par des humains. La petite marionnette, copie d'Ernest, met le feu à une maison avec son père à l'intérieur. Par ses dimensions, elle marque le changement d'échelles et un climat onirique, ou une ambiance de souvenirs propre à ce type d'épisodes. La marionnette remplace donc le personnage humain d'Ernest. Or ce n'est pas une personnalité auxiliaire d'Ernest qui a effectué l'assassinat, mais lui-même. Le crime provoque évidemment la désagrégation de sa personnalité en plusieurs identités *freaks*. Il semble probable qu'il se comportait alors sous l'influence de son archétype de l'ombre. Comme pour *Boliloc*, il est impossible de dire avec certitude si le crime a été commis ou si ce n'était que la représentation d'inclinaisons, de motivations, de désirs refoulés du personnage. Pourtant, cette incertitude ne paralyse pas la réflexion. Seules importent la présence et la manière de s'exprimer de l'ombre elle-même. Notons que cette observation prétend être un point de vue aussi objectif que possible d'un spectateur ignorant des détails biographiques du metteur en scène. En effet, la connaissance des éléments personnels de la vie de Genty permet à peine de sortir d'un strict examen freudien sur l'importance du complexe d'Œdipe dans son œuvre. Ainsi, l'ombre de *Passagers clandestins* se révèle spontanément, en exprimant sa présence et son influence de l'archétype en tant que tel, sans qu'il soit possible d'observer une quelconque interaction

⁵³³ *Ibid.*, p. 52.

entre l'énergie de cet archétype et celle des autres personnalités d'Ernest. Il est d'ailleurs délicat de s'arrêter définitivement sur une idée, quelle qu'elle soit, étant donnée l'importance des troubles psychiques dont souffre ce personnage morcelé.

Ligne de fuite expose de manière similaire un personnage morcelé qui s'autodétruit. Le spectacle évoquerait donc aussi l'emprise de l'ombre sur la conscience du personnage et l'intégration d'impulsions de l'archétype dans son activité. Jung formule l'idée que l'énergie extrême de certains archétypes peut absorber des parties de la personnalité au point qu'elle s'affaisse et s'effondre : « Or une telle dissolution de la personnalité constitue une maladie mentale, soit passagère, soit durable, une « dissociation de l'âme »⁵³⁴. » La conséquence de ce processus relève entre autres d'un trouble dissociatif de l'identité, maladie à laquelle Philippe Genty fait fréquemment allusion dans ses spectacles.

3. Le trinôme « Réel, Symbolique et Imaginaire » de Jacques Lacan

Notre analyse a mis au jour la représentation métaphorique par Philippe Genty de certains concepts de la théorie lacanienne sur le développement du psychisme : morcellement du corps, stade du miroir. Il nous semble intéressant de suivre ce fil et d'examiner l'œuvre de Genty à la lumière des théories de Lacan, ne serait-ce que pour interroger la pertinence de cette approche. Tout d'abord, voyons quelles images pourraient correspondre à cette méthode. Dans *Passagers clandestins* le protagoniste, en manque d'amour maternel, tente d'atteindre sa mère en la serrant dans ses bras. Mais, elle ne peut pas répondre à cette tendresse, car elle est privée de ses membres supérieurs, la situation métaphorise alors un « rejet de communication⁵³⁵ ». Ici, se manifeste un rapport de l'Imaginaire au Réel. Les impulsions de l'instance du Réel sont fondées par l'expérience de l'intégrité organique avec la mère, lorsque l'enfant est encore dans son ventre, et semblent intervenir dans l'instance de l'Imaginaire sous la forme du désir de s'unir à sa mère. *Océans et utopies* et *La Valse des chaises longues*, qui commencent par la recherche de la mère, exprimée par un appel dans le noir (« Maman ? »), évoquent avec humour ce désir inextinguible.

⁵³⁴ JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op.cit. p. 63.

⁵³⁵ Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria, voir Annexe 3, p. 382.

Aussi, plus l'instance du Moi relevant de l'Imaginaire se renforce, plus la rupture intérieure se creuse⁵³⁶ et s'exprime ici par de nombreuses images de la quête d'identité. Dans *Voyageurs immobiles*, l'image d'un individu narcissique, donc face à lui-même, (interprété par Simon T.Rann) peut être traitée comme si la demande de reconnaissance faite à l'Imaginaire était satisfaite par la même personne. C'est probablement ainsi que le narcissisme primaire se manifeste, ce qui renvoie évidemment au stade du miroir.

Ces évocations, ces clins d'œil à peine perceptibles, ne trouvent pourtant pas leur développement dans des images scéniques qui suivent. Seule l'instance du Symbolique semble se manifester de manière évidente, dans les spectacles qui touchent au thème de la culpabilité (*Sigmund Follies*, *Passagers clandestins*, *Boliloc*). Le composant-clé du Symbolique consiste en une interdiction, qui engendre le complexe d'Œdipe et la peur de la castration et provoque la culpabilité, puis le développement du Nom-du-père et, par conséquent, du Symbolique. Cette idée lacanienne semble être mise en images dans ces spectacles, hormis dans *Boliloc*. Dans *Boliloc*, il s'agirait plutôt du Symbolique sous une forme très figurée, puisque le thème central du spectacle reste quand même le traitement psychanalytique du traumatisme d'enfant d'avoir mis le feu à la maison parentale. Il est certes possible de tourner cette question sous un autre angle et considérer que l'image de la maison brûlée constitue, elle aussi, une métaphore du premier crime puni qui a donné naissance au Symbolique, c'est-à-dire à un ensemble de règles, de lois intérieures, limitant la liberté d'action de l'individu. Pour le reste, le trinôme « Réel, Symbolique et Imaginaire » nous semble peu adapté, étant donné l'extrême concentration d'images scéniques autour des refoulés ou du rapport entre la conscient et l'inconscient, présentés seulement *grosso modo* par le Réel dans la théorie de Lacan, qui est d'ailleurs la conception la plus vague de la triade. D'autant plus que le Réel est défini par Lacan comme un lieu inaccessible à l'humain, tandis que les personnages de Philippe Genty ne cessent de faire des allers-retours entre la conscience et l'inconscient, y rencontrant les sources de leur traumatismes.

4. La dissociation mentale comme caractéristique fondamentale de(s) personnage(s)

⁵³⁶ LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », *Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse*, 1953.

Cette étude ne prétend évidemment pas à être exhaustive d'un point de vue médical, mais aspire à trouver des correspondances pertinentes entre les conceptions de certains spectacles mettant en scène le voyage intérieur d'un personnage morcelé⁵³⁷ et un champ définitionnel médical. C'est pourquoi il nous semble important de préciser le terme de « dissociation mentale ». L'explication médicale du trouble dissociatif de l'identité le définit comme suit : « La présence de deux ou plusieurs identités ou « états de personnalité » distincts qui prennent tour à tour le contrôle du comportement du sujet, s'accompagnant d'une capacité à évoquer des souvenirs personnels⁵³⁸. » En s'appuyant sur cette définition, l'analyse des comportements des personnages des spectacles qui nous intéressent nous semble alors mettre au jour la présence d'un état maladif.

Le scénario de *Ligne de fuite*, par exemple, présente un large éventail de doubles ou de personnages à la personnalité dédoublée, que le metteur en scène suspecte d'ailleurs d'être lui-même⁵³⁹ :

- un maître nageur, philosophe à mi-temps
- un chien, à temps partiel, et informaticien le reste du temps,
- un notaire, entre deux sévices, qui se transforme le soir en gouvernante ingénue,
- un coupable le week-end, scaphandrier les lundi et vendredi,
- une femme solitaire partagée entre deux abîmes et le désir de ne plus se ressembler,
- un géomètre sans état d'âme, archiviste du temps et danseuse capricieuse hors saison.⁵⁴⁰

D'un côté, ces formulations humoristiques de l'identité des personnages, dans les notes de travail de Philippe Genty, semblent faire glisser la représentation d'un climat onirique à une réalité identique à celle du lecteur qui, sans définition explicite, ignorerait ces dénominations. Quelques références à des idiomatismes de la langue française du registre du quotidien (à mi-temps, à temps partiel, hors saison, le week-end et les lundi et vendredi) réduisent, par ailleurs, le point de tension psychanalytique qui va nourrir l'atmosphère du spectacle. De l'autre, ces combinaisons absurdes et dérisoires de personnalités proposent un regard moqueur sur un univers à la fois inexistant et tout de même relié au monde que nous connaissons. Elles font, en quelque sorte, office de remède contre la menace de prendre au sérieux cette

⁵³⁷ A savoir : *Sigmund Follies, Ligne de fuite, Passagers clandestins.*

⁵³⁸ Association Américaine de Psychiatrie, *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Arlington, VA, USA, American Psychiatric Publishing, Inc., 2000, p. 526-529.

⁵³⁹ *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 198.

⁵⁴⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 198.

dissociation que le metteur en scène prétend représenter, en affirmant que ces personnages, finalement, ne font qu'un⁵⁴¹.

Ces personnalités s'entremêlent, apparaissent dans un ordre aléatoire au cours de la représentation. Il est impossible de déterminer si un personnage en particulier contient une autre personnalité. Le spectateur a l'impression d'observer une douzaine de personnages, qui émergent à un moment ou à un autre, certains d'entre eux disparaissant pour ne plus jamais ressurgir. Les personnages changent d'ailleurs de rôle, l'assassinat se répète et la victime est souvent représentée par d'autres personnages, comme d'ailleurs les suspects. Cet enchevêtrement d'intrigues, de lignes d'actions et de personnages traduit parfaitement le désarroi qui peut régner dans un psychisme souffrant d'un trouble dissociatif. Comme d'habitude, il est assez compliqué d'établir une interprétation unique : d'une part, le spectacle peut représenter une quête d'identité, ordinaire pour n'importe quel individu, des tentatives de comprendre son « essence » – et en l'occurrence, le spectacle constitue une immense métaphore de ce processus –, d'autre Genty met en scène le morcellement d'une personnalité en multiples facettes, chacune ignorant ce que font les autres. Au vu des caractéristiques du symptôme, affirmer qu'il s'agirait ici d'un trouble dissociatif de l'identité nous semble la meilleure lecture possible.

Sigmund Follies constitue un autre exemple de ce trouble mental. La personnalité du protagoniste « conteur » s'éparpille, lorsqu'il se rend compte que sa main fouille dans ses propres poches. Par la suite, le conteur rencontre une vingtaine de ses personnalités – incarnées par des marionnettes à doigts – lors de son voyage, avec lesquelles il finit par se réconcilier. Ernest, de *Passagers clandestins*, souffre d'ailleurs de la même maladie, ce dont témoigne Simon T. Rann⁵⁴² qui a interprété le personnage.

Le trouble et la perte de la mémoire constituent, comme nous l'avons déjà dit, un leitmotiv de l'œuvre de Genty. Le personnage se perd régulièrement dans des trous de la mémoire, dans lesquels il cherche à reconstituer son identité. Il s'agit ici de ne pas confondre une perte de mémoire due à l'oubli et cet autre trouble trouble qui concerne, lui, le développement du psychisme et des capacités de communication (comme avec l'autisme dans *Ne m'oublie pas*). Le protagoniste s'engouffre dans un trou de mémoire passant en par une fermeture Éclair dans *Sigmund Follies* et s'immerge dans les abysses dans *Ligne de fuite*, ce

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 201.

⁵⁴² Entretien avec Simon T. Rann, voir Annexe 4, p. 398.

qui est figuré par l'omniprésence de la mer, rendue métaphoriquement par le décor, la nage d'un scaphandrier sous l'eau, des algues luminescentes dans le noir, ainsi qu'un autre signe le plus évident : tout simplement, la présence d'un rang de lettres fluorescentes sur le plateau, qui composent le mot... « abysse ».

5. Le groupe

Il convient d'analyser le concept de groupe en dehors de la sphère de la psychanalyse, afin d'en mieux saisir les particularités. Il arrive que des personnages abandonnent leur autonomie pour former un groupe. Cette notion de groupe est caractérisée par une unité dans l'intention d'action, rendue perceptible par la synchronie d'une action ou d'un mouvement entre les différents personnages. Les personnages du groupe perdent partiellement une identité initialement peu marquée pour devenir purs signes, figures humaines servant de matériaux pour la construction de l'image. Cet ensemble de personnages abstraits constitue en lui-même, par sa forme et sa fonction, un élément producteur de sens.

On peut distinguer deux formes de manifestation du groupe : la fusion et l'opposition. Le fonctionnement de cet ensemble de personnages, soudés par un objectif commun, et l'absence d'éléments scéniques contrastant avec lui, soulignent cette sensation de fusion. Les personnages paraissent jouer des rôles similaires, comme dans une volée d'oiseaux, comme s'ils étaient les particules d'un seul organisme ou comme les rouages multiples d'un mécanisme unique. Nous avons déjà abordé les significations qui peuvent émerger de la synchronie ou, au contraire, de l'irrégularité du rythme (p. 258-260). Penchons-nous alors sur la forme suivante : l'opposition.

Une opposition se forme par la présence d'un ou plusieurs éléments créant un antagonisme par leurs intentions opposées. Dans les spectacles de Genty, l'opposition est marquée majoritairement de deux manières : dans un cas, un élément, personnage humain ou de nature inerte – qui n'est d'ailleurs pas nécessairement le protagoniste –, se positionne contre les autres, dans l'autres, ce sont plusieurs groupes qui rivalisent. Afin de proposer une synthèse des capacités expressives des différentes formes de groupe, il nous faut observer comment ils se manifestent et analyser leurs signifiants, en commençant par les oppositions de type *un contre les autres*, dont voici une brève liste d'exemples :

- La marionnette Rosy de *Dérives* et les personnages en imperméables
- Laurie avec ses personnages « fossilisés », d'une part, et ceux qui sont animés, d'autre part, dans *Ne m'oublie pas*
- La marionnette en transformation de *Voyageur(s) immobile(s)*
- Samuel et ses monstres intérieurs (des *freaks*) dans *Passagers clandestins*
- Les multiples personnages accusés d'un assassinat se retrouvant à tour de rôle en opposition aux autres dans *Ligne de fuite*
- Alice et ses deux personnalités dans *Boliloc*.

Le spectacle le plus représentatif, par la pléthore d'oppositions qu'il propose et dans le cadre de l'analyse de la dialectique des groupes est *La fin des terres*. La profusion de groupes hétérogènes semble être déterminée dès la conception de la pièce, qui propose d'emblée une opposition : il s'agit du voyage d'un intrus à l'intérieur même d'un personnage. D'une part, deux mondes étrangers se confrontent, mais aussi le territoire d'accueil du voyageur est lui-même en proie à plusieurs conflits qui amènent à la séparation des personnages en groupes. C'est donc par une mise en abîme des tensions entre les différents éléments que des groupes sont amenés à apparaître et disparaître continuellement. D'après ce qu'en disent eux-mêmes les créateurs, outre Samuel, ces personnages aussi viennent du monde intérieur de Léa. Or le protagoniste est solitaire, il n'a pas de « compagnons de voyage », ce qui nous permet de dire que sa personnalité n'est pas fracturée. Cette hypothèse se brise pourtant au moment de l'apparition de doubles du protagoniste, qui peuvent néanmoins figurer des traits différents de l'individu sans révéler pour autant d'une pathologie mentale.

Lorsqu'un groupe prend une position secondaire par rapport à un autre, le premier s'empare alors d'une fonction ornementale et purement formelle, tandis que l'autre prend une fonction contemplative. La cohésion des corps, l'unité des mouvements, le caractère de non-intervention du groupe mais une certaine participation méditative renvoient au chœur du théâtre antique. Délibérément ou non, les mouvements et les figures immobiles des personnages vêtus de robes de mariées évoquent implicitement les bas-reliefs de la Grèce antique, alors que la géométrie de leurs postures et de leur gestuelle renvoient aux fresques et bas-reliefs égyptiens.

Dans *Le concert incroyable*, apparaît un autre type de groupe, unifié et ne produisant aucune dialectique. La synchronie des mouvements et la similarité des intentions sont ici au service de la création d'une image générale de l'humanité, sans souligner les caractéristiques de telle ou telle personnalité.

6. Pour une typologie des personnages

Après avoir analysé les différents types de personnages, on pourrait légitimement s'interroger sur la fréquence de fréquence de leurs apparitions, qui nous semble suggérer que Genty reste attaché à un protocole de création qu'il utilise de manière récurrente. Mais, il semble que Philippe Genty et Mary Underwood conservent précieusement ce schéma des caractéristiques extérieures et intérieures des personnages, car il constitue comme leur marque de fabrique et qu'il est presque devenu le symbole du théâtre de la compagnie.

Nous nous permettons donc ici de proposer une synthèse personnelle de la la typologie formelle de ses personnages. Nous distinguons deux familles qui peuvent ensuite se diviser en sous-catégories :

La subjectivation et l'introspection		
Type de protagoniste	Titre du spectacle	Remarques
Le protagoniste est abstrait et invisible lors de la représentation	1. <i>Ne m'oublie pas</i>	Le spectacle est basé primordialement sur les rêves de Mary Underwood et retrace l'histoire imaginaire d'une femme autiste abstraite.
	2. <i>Dédale</i>	Le spectacle montre des personnages à l'intérieur du protagoniste et illustre ses complexes.
	3. <i>Voyageur(s) immobile(s)</i>	Par la métonymie, les personnages incarneraient la psyché d'un homme (dans sa version originale de 1992) et de l'humanité (dans la recreation de 2012) subissant les influences innombrables de mythes, croyances, superstitions, religions, comme résultats de l'activité de son psychisme.
	4. <i>Ligne de fuite</i>	Le spectacle montre les multiples identités d'une personnalité brisée.
	5. <i>La fin des terres</i>	Des doubles de personnages centraux ne permettent pas de mettre en évidence l'apparence authentique de ces derniers.
Le protagoniste est présent dans le spectacle	1. <i>Désirs parade</i>	Toutes les intermèdes du spectacles montrent des personnages qui basculent dans leurs mondes intérieurs.

2. <i>Dérives</i>	<p>Le protagoniste est incarné par le comédien. Cependant, il faut préciser que l'origine de <i>Dérives</i> se situe dans le désir collectif de l'humain de retrouver un objet précieux qui donnerait la réponse à toutes ses interrogations.</p> <p>Dans le cadre de ce spectacle, il s'agit certainement de questions intimes sur la personnalité. Dans les notes d'un premier synopsis de <i>Dérives</i>⁵⁴³, le spectacle conte la quête d'un <i>Grompté</i>, sans que ne soit préalablement formulé de quoi il s'agit exactement. Cependant, on relève une référence évidente au Saint Graal, dont la symbolique est prise globalement dans une acception moderne, c'est-à-dire dénuée de toute allusion à la religion et avec le seul objectif de servir la métaphore du but presque inaccessible des recherches du protagoniste. Malgré cette aliénation du mythe, le personnage principal est soutenu par toute la tradition littéraire et religieuse liée au sujet.</p>
3. <i>Sigmund Follies</i> 4. <i>Passagers clandestins</i>	<p>Ces spectacles constituent la mise en scène d'une partie personnelle de la personnalité de Philippe Genty, qui confie au public ses terreurs et les causes de ses troubles psychologiques.</p> <p>Dans <i>Passagers clandestins</i>, Simon T. Rann joue le personnage central tout au long du spectacle.</p> <p>Dans <i>Sigmund Follies</i>, le personnage central (Philippe Genty en personne et Éric de Sarria dans la recreation de 2005-2006) n'apparaît qu'au début : il tient sa tête dans une boîte ouverte au niveau d'un thorax et explique que sa main « fouille des poches ». Ensuite, l'action passe, <i>via</i> un changement d'échelles, de l'objectivation à la subjectivation. Le spectateur entre dans le monde du protagoniste, les autres personnages sont incarnés par des marionnettes à doigts.</p>
5. <i>Boliloc</i>	<p>L'héroïne Alice est interprétée par la même comédienne tout au long du spectacle alors que deux comédiens interprètent les personnages masculins de son monde intérieur.</p>
6. <i>Océans et utopies</i>	<p>Un dormeur en pyjama traverse l'Histoire de l'Imaginaire.</p>
L'objectivation et l'extériorisation	

⁵⁴³ Propriété de Pascale Blaison.

Le protagoniste est précisément défini	1. <i>La pelle du large</i>	Le spectacle ne montre pas le monde intérieur d'Ulysse mais raconte son périple, d'après le mythe de l'Odyssee.
Absence de protagoniste	2. <i>Le concert incroyable</i>	Un groupe des personnages identiques, incarnant l'humanité, traverse le temps et l'Histoire en surmontant les dix plaies d'Égypte et d'autres cataclysmes naturels.

Chapitre III

La voix, les paroles et les images de l'inconscient : des voies d'interaction

La voix et le mouvement des interprètes sont les manifestations naturelles de l'expressivité de l'homme sur le plateau. Analysé dans un chapitre précédent, le mouvement témoigne de la présence physique humaine et rend le plateau vivant, tandis que la voix confirme cette présence en se propageant acoustiquement dans tout l'espace du théâtre. En l'occurrence, dans le cas du théâtre de Philippe Genty, la voix renforce la présence humaine qui peut souvent paraître osciller entre des états vivant et inerte. Daniel Deshays affirme ceci sur cette particularité du son au théâtre : « Parler de l'espace visuel du théâtre c'est considérer l'espace scénique. [...] Quand on parle de l'espace sonore, on doit considérer au contraire *tout l'espace qui nous entoure*, la globalité des volumes couplés unissant la scène et la salle⁵⁴⁴ ». La voix envahit donc tout l'espace tout en demeurant une manifestation du corps humain sur scène, mais qui sort soudain du strict cadre corporel, tangible. Pierre Fédida l'appelle la « matière du corps » :

Réciter ou chanter devant les autres, c'est leur montrer quelque chose de son corps : c'est aussi, d'un seul coup, découvrir toute une sensibilité diffuse de notre corps [...]. La voix est *matière* du corps – *élément* pré-objectif (à la différence de l'objectivité liée au rapport oculaire de l'homme et à son aptitude à se représenter)⁵⁴⁵.

La voix est un élément supplémentaire de construction, ou plutôt une matière signifiante additionnelle, dans l'écriture scénique de l'inconscient de la Compagnie Philippe Genty et doit être examinée comme tout autre élément scénique. Préalablement, nous formulons l'hypothèse que la voix participe de manière indirecte à la création du monde intérieur et l'enrichit de nouveaux attributs. La voix ici se manifeste essentiellement de deux manières, qui nous permettent d'établir une première classification en deux groupes hétérogènes : le chant et les exclamations (qui expriment l'émotion, donc), d'une part, et les paroles, d'autre part, qui ne peuvent évidemment pas être limitées à une stricte manifestation

⁵⁴⁴ DESHAYS, Daniel, « Théâtre sonore ! », *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Actes du colloque international, Université Lumière-Lyon 2, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 92.

⁵⁴⁵ FÉDIDA, Pierre, « Le corps, le texte et la scène », *Corps du vide et Espace de séance*, Delarge, 1977, p. 252.

de la voix. Nous nous proposons d'analyser consécutivement de ces deux groupes, en commençant par le second, afin d'en tirer les fonctions esthétiques, théâtrales et sémantiques dont la voix des interprètes est chargée.

1. Paroles

La voix comme moyen évident de faire entendre le texte dramatique sur scène change pourtant ici de priorité pour mettre au premier plan la constituante sémantique du parlé. Patrice Pavis indique que la voix au théâtre est un intermédiaire : « [...] la voix est à la jonction du corps et du langage articulé : elle est une médiation entre la pure corporéité non codifiable et la textualité inhérente au discours⁵⁴⁶. » Les caractéristiques de la voix se mettent donc au service de l'attribution de significations supplémentaires au texte ou bien, parfois, de significations inverses à son sens initial. Cependant, le texte est absent de l'écriture scénique de Philippe Genty, ce sont donc les paroles qu'il nous appartient d'analyser.

Le rapport du metteur en scène avec le texte a déjà été brièvement effleuré dans cette recherche. Considérant le mot comme un appel à la logique, le metteur en scène évite de construire le fil sémantique de ses spectacles sur une narration de forme textuelle. Genty estime que la plupart des textes, autant que le réalisme des décors, détruisent la convention de la scène théâtrale qui exige, par son caractère artificiel, de représenter un univers qui n'appartiendrait qu'à elle⁵⁴⁷. Il donne un autre argument pour justifier l'absence de texte dans son théâtre :

Longtemps j'ai fonctionné sur la conviction que l'objet en mouvement, disons la cinétique pour employer un terme en usage, condensait plus de signifiants et de symboles, que ne pouvait le faire la parole. Cela laissait, en tous cas, le spectateur libre d'y investir son propre imaginaire, quelque chose à mi-chemin entre la musique et la

⁵⁴⁶ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p. 404.

⁵⁴⁷ « Par-delà la musique et les images », *op.cit.*, p. 21-22.

danse. Maintenant, je suis moins catégorique, les textes de Beckett⁵⁴⁸ ou Michaud possèdent cette qualité⁵⁴⁹.

Effectivement, ce rapport au texte renvoie aux postulats des avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle, notamment au discours d'Antonin Artaud sur l'intégration dans l'action scénique d'autres éléments plus expressifs que le mot :

Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre et d'en favoriser le développement. [...] Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler : je prends les objets, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogues⁵⁵⁰.

Ce théâtre de l'inconscient que crée Philippe Genty est susceptible d'ouvrir à une multiplicité de significations qui ne sont pas limitées par un mot trop explicite. Lorsque l'image n'est pas suivie d'une parole stricte et affirmée, elle contient un non-dit, un rébus que l'on peut décrypter de toutes les manières possibles. Le metteur en scène recourt à nouveau à la psychanalyse dans son approche de la parole comme vecteur des pulsions inconscientes. Comme Jacques Lacan l'a proclamé au sujet des images capables d'exprimer les manifestations de l'inconscient : « Le symbole dépasse la parole⁵⁵¹. » Le mot, en tant que signe linguistique structuré autour de l'union d'un signifiant et d'un signifié, selon la dénomination saussurienne⁵⁵², ne constitue que l'expression déformée d'un élément inconscient selon le modèle lacanien, où le signifiant prévaut sur le signifié, ce que résume Maurice Corvez : « Ce signifiant, refoulé, exerce sa suprématie dans le sujet. Il se définit d'abord comme agissant séparé de sa signification, les effets du signifié étant créés par ses permutations⁵⁵³ ». La parole s'avère incapable de traduire de manière juste les images refoulées par l'inconscient à la différence du symbole ou de la métaphore. Philippe Genty dit ceci à ce propos : « La pensée moderne a dénoncé la capacité du langage à traduire la vie

⁵⁴⁸ Afin de soutenir cette énonciation du metteur en scène, nous alléguons l'ouvrage de Yann Mével *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2008, et celui de Bruno Clément *L'Œuvre sans qualité – Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994.

⁵⁴⁹ « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *op.cit.*, p. 7.

⁵⁵⁰ ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et son double », *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 132-133.

⁵⁵¹ LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », le déchiffrement de la conférence du 8 juillet 1953, [En ligne]. <http://aejcpp.free.fr/lacan/1953-07-08.htm>.

⁵⁵² SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1964, p. 98-101.

⁵⁵³ CORVEZ, Maurice, « Le Structuralisme de Jacques Lacan », *Revue philosophique de Louvain*, 1968, V.66, n°90, p. 286.

psychique de l'homme. C'est là où le travail du corps, où la relation de l'homme face aux objets peut en condensant plusieurs sens toucher à ce domaine de l'indicible⁵⁵⁴. » Une autre raison pour laquelle Philippe Genty délaisse le texte, réside dans ses références continues à l'inconscient et au langage de l'enfance. L'enfance, période de constitution du psychisme est essentielle pour le metteur en scène et plus spécifiquement ses traumatismes, qu'il traite dans les spectacles. Ce sont, en effet, les plus persistants du fait de la plus grande vulnérabilité du psychisme à cette période de la vie :

Pour répondre à une question qui m'est souvent posée, la nécessité d'un spectacle visuel (à l'exception de *Zigmond Follies*) n'est pas déterminée par des raisons pratiques liées aux tournées internationales, mais directement liée à la remise en question du langage dans sa capacité de traduire la complexité d'une chose. Le langage, selon Freud, n'apparaît que tardivement dans la mise en place de la vie psychique de l'individu. La constitution de l'inconscient se situe pendant les six premières années de la vie⁵⁵⁵.

Freud a émis l'hypothèse d'un développement du psychisme structuré autour de cinq stades (oral, anal, phallique, de latence, génital)⁵⁵⁶, qui s'achève vers le début de la période de latence (c'est-à-dire vers six ans), lorsque les mécanismes de défense de l'inconscient se mettent en place⁵⁵⁷. Genty, lorsqu'il représente sur scène cette période du psychisme, s'appuie sur le fait que l'enfant ne maîtrise pas encore le langage avant cet âge.

Nous voyons donc trois causes principales à la négation du texte par Genty, que ce soit d'un point de vue esthétique ou au niveau psychanalytique. Il nous semble nécessaire de résumer pourquoi nous ne traitons pas les paroles par l'analyse textuelle. À l'exception de deux spectacles (*Zigmond Follies* et *La pelle du large*), aucune création de la compagnie n'est fondée sur une approche classique de l'utilisation de la parole. Habituellement, les paroles servent de vecteurs pour des phrases ou des mots isolés en lien direct, en accord ou en opposition, avec les actions de personnages. Ces paroles portent en elles les attributs signifiants de la voix qui les prononce. C'est donc la relation entre les caractéristiques de la

⁵⁵⁴ GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *op.cit.*, p. 28. Le metteur en scène entend les fondateurs de la psychanalyse sous l'expression « la pensée moderne ».

⁵⁵⁵ « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *op.cit.*, p. 7.

⁵⁵⁶ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, 1989.

⁵⁵⁷ LYSEK, Daniel, « La notion d'inconscient chez Freud et en micropsychanalyse », *Micropsychanalyse n°2, L'inconscient – l'agressivité*, Lausanne, Favre, 1997. Version numérique, [En ligne]. <http://www.micropsychanalyse.net/articles/inconscient.php?lang=1#nota33>

voix et le sens d'un texte prononcé qui permet d'ouvrir à plusieurs registres de fonctionnement des paroles.

Rébus

Prenons l'exemple de *Ne m'oublie pas*. Les sons des voix des interprètes ne se structurent en phrases que deux fois. La première phrase est émise par l'enfant Laurie : « Le singe a mangé ma main, le singe a caché mon chagrin. J'ai mangé le singe et et ma main ». Selon Éric de Sarria, cette phrase est une clef pour le spectacle, car c'est une « parole d'enfant »⁵⁵⁸. La maladresse de la prononciation de cette phrase par l'enfant est illustrée soit par le fait qu'elle soit enregistrée et chantée par le petit-fils de Philippe Genty – sur une musique de René Aubry (dans la version 1992) –, soit par sa prononciation par une actrice non-francophone (version de 2012). Pour déchiffrer la phrase, il nous faut, dans un premier temps, rappeler la symbolique des singes qui apparaissent dans le spectacle. L'hypothèse que nous formulions dans le premier chapitre supposait que le singe Clarisse incarne la mémoire et que le singe Fredo figure l'inconscient ou bien un compagnon de voyage (p.80). Il nous faut ensuite nous référer à la description du cas de Laurie, exposé par Bettelheim et auquel Genty fait explicitement allusion. Laurie, une fille de cinq ans, n'arrive pas à manger seule, détourne le visage lorsqu'on la regarde et ne parle pas⁵⁵⁹. « De même elle ne semble ne voir des adultes que la partie du corps qui l'intéresse immédiatement : une main, un bras qui lui tendent quelque chose. Elle ne regarde pas le visage des gens mais seulement la main qui agit pour elle⁵⁶⁰. » Laurie identifie donc les gens par leurs mains. Nous supposons qu'elle aussi se reconnaît par sa main. Il ne nous reste qu'à remplacer ces images-symboles par leurs significations : « Le singe (l'inconscient ou la mémoire) a mangé (a détruit ou a effacé) ma main (sa personnalité). Le singe (l'inconscient ou la mémoire) a caché (a refoulé) mon chagrin. » On peut décoder la dernière proposition comme le déni de Laurie de la domination de l'inconscient et le refoulement de sa mémoire, ce qui s'accorde bien avec l'idée principale du spectacle. Ce rébus sémantique peut être éventuellement déchiffré par le spectateur, mais seulement à condition qu'il soit profondément initié aux associations extérieures du metteur en scène. S'il ne l'est pas, cette phrase paraît relever de l'esthétique du théâtre d'absurde et le

⁵⁵⁸ Entretien avec Éric de Sarria, voir Annexe 1.

⁵⁵⁹ Bruno BETTELHEIM, *op.cit.*, p. 190-277.

⁵⁶⁰ *Psychologie clinique et psychopathologie*, coll.dirigée par G. Amy et M. Piolat, 2^e éd., Bréal, 2005, p. 313.

public peut alors renoncer à toute tentative d'interprétation, suivant la convention de ce type de théâtre.

Le Concert Incroyable contient des paroles qui s'expriment selon plusieurs modes, dont l'un ressemble à une cryptographie énigmatique. Au début du spectacle, après un chant choral, deux voix masculines monocordes profèrent en alternance des phrases délirantes :

Il faut chaud ce soir. Il faut chaud ce soir, plus chaud, plus chaud qu'hier soir, beaucoup plus chaud qu'hier soir. Elle est opérée. Il a opéré une de ses arrières. Une de ses arrières. Nous avons acheté un nouveau canapé. Je regarde les avions passer dans la nuit. Elle est vaste depuis trois minutes. J'ai gagné suffisamment pour m'offrir un voyage gratuit. Il est à cinq kilomètres d'ici.

Il semble, de prime abord, que la structure de ce texte reprend certains principes des textes de Ionesco, notamment, de *La cantatrice chauve* (la répétitivité, l'absence de cohérence entre les propos). Ce discours forme une collection de phrases hétérogènes réunies seulement par la continuité des voix qui les prononcent. L'organisation du discours (la répétition des derniers mots des phrases, le rallongement des phrases répétitives par l'adjonction d'autres membres de la proposition) suggère que les paroles sont traitées comme une matière sonore, dans la recherche d'une forme acoustique qui conviendrait parfaitement au contexte des premières images du spectacle. L'une des dernières phrases, néanmoins, est dénotative et introduit au contexte du spectacle : le voyage d'un groupe pour un safari. Éric de Sarria, lors d'un entretien, nous a confirmé l'importance des paroles initiales, qui peuvent être introduites pour éclaircir autant que possible l'idée fondamentale du spectacle⁵⁶¹.

Privées d'un référentiel initial, qui permettrait de les inscrire dans un fil sémantique, les paroles de ce type apportent encore un peu plus de complexité à une chaîne d'images déjà assez peu cohérente. Par exemple, un personnage féminin inconnu surgit, baigné d'une lumière bleue, et prononce deux fois le texte suivant :

Je t'aperçois au loin. Tu cours vers moi. Tu cours depuis longtemps, très longtemps, depuis le début des temps. Plus tu accélères la course et plus tu t'éloignes de moi. Lorsque tes forces t'abandonnent, tu te rapproches de moi, dès que tu reprends ta course vers moi, tu t'éloignes...tu t'éloignes...tu t'éloignes...

⁵⁶¹Entretien avec *Éric de Sarria*, voir Annexe 1, p. 350.

La base absurde de ce texte poétique transpose l'image créée de la possibilité d'une interprétation littérale à la nécessité d'une lecture métaphorique. Ce petit texte brouille les fils sémantiques qui auraient dû maintenir l'intelligibilité du spectacle. Il n'est pas évident non plus de comprendre ce que représente ce personnage. Parle-t-il pour lui-même ? À qui s'adresse-t-il ? Quel sens porte son message ? Jean-Pierre Ryngaert commente certaines nouvelles modalités des paroles dans la dramaturgie du XXI^e siècle :

Nous rencontrons donc dans les textes et dans les spectacles de plus en plus de « paroles errantes » qui participent de l'indétermination. S'agit-il de narrateurs ou de personnages ? Sommes-nous dans le régime épique ou dans le régime dramatique ? Ces flottements de la parole, adressée ou non, forcent le lecteur à choisir son interprétation, quand il le peut⁵⁶².

Ce sont ces mêmes questions qui surgissent après avoir vu certaines scènes de monologue dans *Le Concert incroyable*. Il est possible de définir les personnages parlant de ces scènes par une autre phrase de Ryngaert : « [...] des personnages appartenant ou non à la fiction, parfois de simples voix non identifiés, prennent la parole et s'adressent directement au public⁵⁶³. » Dans une de ces scènes, une voix masculine s'exprime, dépourvue d'un corps visible, ce qui rend le personnage immatériel et, par là même, illusoire. Le personnage se dissout à défaut de preuves tangibles de son existence. Ailleurs, le personnage féminin dont nous parlions apparaît brusquement au centre du halo de lumière bleue et récite son texte. Elle semble alors venir de nulle part, comme un fantôme qui s'évaporerait à peine sa phrase terminée.

Une réflexion d'Anne Ubersfeld vient appuyer notre analyse : « La fragmentation du récit et la difficulté à saisir le “qu'est-ce que ça raconte ?” devient un principe d'écriture théâtrale de la post-modernité⁵⁶⁴ ». Cette affirmation souligne un point commun entre le théâtre de Philippe Genty et le théâtre post-moderne que nous évoquions déjà en introduction. Cependant, elle ne permet pas d'expliquer le sens des paroles prononcées sur scène. Le texte du personnage féminin repose sur un jeu de contradictions et la négation des lois physiques, il ouvre alors à une métaphore plus générale de l'absolue inaccessibilité d'une chose, transposée à l'échelle de l'humanité. Le sujet précis de la métaphore peut varier, selon la volonté et l'imagination des spectateurs : la recherche de l'immortalité, de la vérité, des origines de

⁵⁶² SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtres du XX^e siècle : commencements*, Armand Colin, p. 20.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶⁴ BONNEVIE, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, 2007, p. 173.

l'humanité, etc. ; alors même que cette image prend probablement sa source dans un rêve du metteur en scène ou de la chorégraphe. L'image d'une course infinie qu'évoque le texte rappelle la course du groupe, dirigée par une marionnette, dans *Voyageur(s) immobile(s)*. La course infinie et sans objectif évident ne vaut alors que pour elle-même, à l'instar du marathon décrit par Jean Baudrillard dans son ouvrage *Amérique*. Le philosophe y dénonce la vanité du marathon, invention américaine, et son absence d'utilité pratique. Il s'agit seulement de courir jusqu'au *finish* pour prouver sa capacité à achever.⁵⁶⁵ Chez Genty, la course ne finit jamais, l'incarnation du *perpetuum mobile*.

Au début de *Voyageurs immobile*, le personnage interprété par Simon T. Rann raconte son histoire : « I have no idea what I'm doing here. I was sitting at the beach in Australia quietly eating my crocodile sandwich. Then someone started pulling my le-e-e-g ! [Il disparaît dans la boîte en criant comme s'il tombait dans un gouffre. Il ressurgit ailleurs]. And I'm looking for my le-e-e-g!⁵⁶⁶ ». Puis il disparaît de nouveau. Cette réplique renvoie à l'intrigue de *Zigmund Follies*, où la main du conteur fouille des poches à son insu. Ces phrases du comédien lancent un défi sémantique, une sorte de devinette qui, probablement, n'a pas de clé définitive. L'important est que l'objet de cette phrase est bien précis : la recherche d'une partie de soi-même, qui peut bien figurer tout ce qu'on voudra.

Superfluité

Il est possible de qualifier les paroles de superflues, lorsqu'elles ne constituent qu'un support de l'action, l'expression verbale d'un mouvement ou d'une action. Elles ne sont alors pas affectées de charge sémantique et servent plutôt à souligner l'action. La présence de ce type de paroles semble étrange, de prime abord, dans le travail de Philippe Genty, qui affirme négliger volontairement le recours aux mots. Cependant, le metteur en scène semble percevoir ce type de paroles comme autre chose qu'un dispositif signifiant. En effet, les paroles, une fois privées de leur fonction de vecteur du sens, perdent leur statut communicatif. Seuls importent alors les caractéristiques de la voix qui les prononce, les nuances des intonations, le rythme, l'intensité de la voix, qui manifestent des émotions. Ce sont ces émotions, au bout du

⁵⁶⁵ BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Grasset, 1986, p. 46.

⁵⁶⁶ « Je n'ai aucune idée de ce que je fais là. Tranquille, j'étais assis à la plage en Australie en train de manger mon sandwich de crocodile. Ensuite, quelqu'un a commencé à tirer ma jambe. Et je cherche ma jambe » [Notre traduction].

compte, qui véhiculent le sens. Lorsque l'action scénique est déjà compréhensible, la parole s'avère superflue et finit par s'annuler. Il ne reste d'elle qu'un contenu émotionnel, qui est alors d'un autre registre que le registre sémantique.

Dans *Ne m'oublie pas*, la femme anime le mannequin pour qu'il l'embrasse. Elle le secoue et crie deux fois avec véhémence : « Dis quelque chose ! ». La phrase est entrecoupée par un baiser du personnage masculin. L'ordre adressé à un mannequin jette alors la confusion dans la perception du spectateur. La certitude d'observer une simple manipulation d'un simulacre inerte de l'être humain se dissipe. Le personnage féminin soutient l'illusion en affichant qu'elle considère mannequin comme un être vivant. Celui-ci confirme son affirmation en l'embrassant sur la bouche pour lui couper la parole. Cette phrase n'a aucune nécessité sémantique, car elle ne fait que souligner verbalement l'action du personnage féminin. Cependant, l'émotion véhiculée par la voix devient un moteur de l'action scénique.

Pour appuyer notre hypothèse d'une superfluité de la parole, nous dressons une liste non exhaustive des paroles illustrant l'action de manière redondante dans certains spectacles de la compagnie :

- *Voyageurs immobiles* : la scène de la nage dans une mer de plastique, où différents voyageurs se font contrôler : « Bonjour, mademoiselle. Vos papiers, s'il vous plaît. Votre pièce d'identité. Ouvrez la valise, s'il vous plaît. Merci. ».
- *La fin des terres* : un téléphone sonne, Samuel décroche et prononce « Allô » plusieurs fois, alors que Léa, à l'autre bout du fil, mime cette parole.
- *Ligne de fuite* : les personnages indiquent avec les mains différentes directions, tout en s'exclamant : « Là ! Il est là ! Non, ici là. Voilà, là-bas ! » Puis, ils choisissent une direction, dans l'épisode du début, et finissent par l'assassin, dans la scène finale. L'épisode de l'échange de cadeaux est, quant à lui, teinté d'exclamations de surprise, de joie et de dépit : « It's for me ? Thank you, Wendy ! [Le personnage découvre une main dans la boîte] Thank you, Wendy... [Longue scène d'animation de cette main, qui se révèle vivante et étrangle le personnage] Wendy ! What the hell is that ?! [Il la jette par terre et elle s'immobilise]. Wow !! Thank YOU ! ». Ensuite, une femme tend une enveloppe à une autre femme : « Garance, c'est une lettre pour toi. ».

Par ailleurs, certains moments des dialogues dans *Boliloc* fonctionnent de manière semblable, mettant au premier plan les caractéristiques émotionnelles d'un contenu verbal.

Il arrive que Philippe Genty introduise des conversations courtes entre deux ou plusieurs personnages. Ces échanges verbaux sont teintés d'humour et de dérision. Le spectacle change d'ambiance et fait sortir le spectateur du monde de l'inconscient, pour revenir à une réalité plus habituelle. Cependant, certains éléments du discours sont absurdes et les interprètes qui les prononcent jouent dans une distanciation totale. La conjonction de l'absurde, de la distanciation et d'une certaine forme de dérision devient le fond émotionnel permanent des interprètes. C'est ce qui provoque l'instauration d'une convention métaphorique, malgré le cadre plus réaliste créé par la présence des paroles qui, comme on l'a déjà vu et selon les mots du metteur en scène, ramènent le spectateur dans le monde de la logique. Rappelons-nous la scène parlée de l'échange de cadeaux dans *Ligne de fuite*, afin de comprendre son mécanisme de dérision et de production du sens⁵⁶⁷. Des éléments absurdes (une cage avec une tête qui fume sans poumons) entrent en relation avec la situation qui suit (métaphore d'un suicide irréflecti, illustration ironique de l'idée principale du spectacle : « Nous sommes nos propres meurtriers »). L'assassinat involontaire du grand-père traduit ce leitmotiv de l'œuvre de Philippe Genty, que nous avons déjà abordé plusieurs fois : la culpabilité provoquée par le développement du complexe d'Œdipe.

Les paroles surgissent aussi dans *Voyageurs immobiles*, pour commenter l'action, par exemple lorsque des comédiens annoncent, depuis l'arrière de la maquette d'une ville faite de gratte-ciels : « L'ouverture de la bourse ! Microsoft a gagné cinq points. Catastrophique chute de la banque de Paris, moins de sept points ! » Ces phrases communiquent au public le minimum de références verbales nécessaires à rendre cet épisode intelligible. Les paroles, alliées aux sons émis par les interprètes, qui imitent les sons urbains, et à l'image de la ville, ont pour fonction de créer une ambiance urbaine de façon mimétique (p.176). Puis, cette référence simple évolue en une métaphore de la civilisation occidentale : Marjorie Currenti

⁵⁶⁷ Un personnage (Gabriel) offre à un autre personnage une cage contenant la tête chauve d'une marionnette à tige. Elle tient dans sa bouche une cigarette allumée. – C'est mon grand-père ! – Il fume ? – Oui, assez. Gabriel s'adresse à la tête : – C'est pas bien pour tes poumons ! La tête commence à se battre elle-même contre les murs de la cage. Je t'aime beaucoup ! – Merci, Gabriel, merci beaucoup. (Il pose la cage par terre) Tiens, moi aussi, j'ai un cadeau pour toi ! – Mais ce n'est pas mon anniversaire ! Il ouvre une boîte, y sort un papier et le lit. – Instruction. Posez des lunettes sur les oreilles. (Il sort des lunettes de la boîte et accomplit les actions qu'il est en train d'énoncer. Mettez le revolver sur votre tempe et regardez-vous dans ce miroir. Dites : Hasta la vista ! Vérifiez que vous ne reconnaissez pas la personne qui se reflète. Je le connais, c'est moi. (On lui met une image de Cary Grant sur le visage). Ah ! Je ne le connais pas ! Tirez ! (Un faux coup de feu). Ce truc ne fonctionne pas ! (Il baisse le revolver. Un coup de feu. Ils regardent la cage) Grand-père ?!

tombe par terre, des personnages commencent à parier sur le fait qu'elle est vivante ou qu'elle est morte, ils jettent de l'argent sur son corps, insèrent des billets de banque entre ses orteils, font faire un tour à une roulette, Lakko Okino annonce « Elle est morte ! », puis les gagnants prennent leurs gains. Cette métaphore assez pauvre est reprise autrement dans l'épisode qui suit : les interprètes dansent comme des pom-pom girls en criant joyeusement « Give me an M, M ! Give me an O, O ! Give me an N, N ! Give me an E, E ! Give me a Y, Y ! MONEY !!! » La simplicité de l'idée transforme, poussée à l'extrême par cette image kitch, en une expression de l'absurdité de toute tentative de description des rôles évidents du pouvoir et de l'argent pour l'humanité. La métaphore kitch et ironique, si elle n'est pas traitée avec une certaine acidité, ne devient rien d'autre qu'une image supplémentaire, une illustration, de la vie actuelle.

La pièce *Zigmund Follies* abonde en dialogues aux tournures absurdes et saugrenues et en détournements d'expressions idiomatiques, déformées ou simplement utilisées à la lettre. Une telle approche du texte rappelle le style d'écriture de Boris Vian dans *L'écume des jours* ou celui de l'humoriste Raymond Devos. Un monde irréel se forme autour de l'inversion et du non-sens. Cet univers met en scène de manière détaillée une métaphore du processus de l'analyse psychanalytique (cf. p. 55-59). Un plongeon dans la mémoire pour retrouver des souvenirs y est exprimé littéralement. En effet, le protagoniste doit sortir par un trou de mémoire (figuré par un vrai trou) passer un fleuve représentant le temps. Un jeu verbal se déploie alors entre le personnage principal, le conteur, et le capitaine d'un navire sous forme de cuvette :

Le conteur. Vous passez le temps ?

Capitaine. Bien sûr, je suis même le dernier passeur de temps à naviguer par tous les temps ! Je les connais par cœur. D'ailleurs, c'est un métier qui se perd. À force de tuer le temps, il y a de plus en plus de temps morts et de moins en moins de passeurs de temps. Bon, j'ai assez perdu de temps comme ça !

Le conteur. Attendez, vous pourriez me faire changer de temps ?

Capitaine. Bien sûr. Mais vous avez de quoi payer votre passage ? Le temps, c'est de l'argent.

Le conteur. Oui, oui ! J'ai beaucoup de...temps !

Capitaine. Bon alors, embarquez ! Dans quel temps voulez-vous passer ?

Le conteur. Dans le passé indéfini⁵⁶⁸.

Le capitaine réapparaît plus tard comme « contrôleur de rêves », dialogue avec le conteur pour lui expliquer son activité et dévoile alors le point de traumatisme de ce dernier⁵⁶⁹. Après un tremblement de terre, métaphore de l'effet psychologique provoqué par la découverte du traumatisme, le conteur manque de se noyer dans l'océan de souvenirs et débarque sur « l'île de poste restante » pour subir une opération d'extirpation de souvenirs⁵⁷⁰. Il devient évident que l'univers intérieur et le processus psychanalytique sont métaphorisés non seulement par des images scéniques, mais aussi – et principalement – par des paroles à vocation descriptive. Alors qu'il introduit la parole dans l'action scénique, Genty est préoccupé par la trop grande place qu'elle pourrait éventuellement prendre : « La difficulté réside dans le mariage difficile entre le mot et la cinétique afin que l'un ne « pléonasme » pas l'autre. Le texte peut intervenir en contrepoint ou en descriptions d'images autres que celles présentes⁵⁷¹. »

La première partie de *Boliloc*, la plus réaliste, est entièrement basée sur l'échange verbal de la protagoniste ventriloque avec ses marionnettes. Les paroles viennent là pour renforcer l'ambiance de cabaret et de réalité quotidienne, à-travers une conversation en décalage avec l'idée générale. Au fur et à mesure, les paroles changent de fonction et passent du registre d'une communication simple à un registre dénotatif.

La pelle du large, tout en revisitant les aventures d'Ulysse dans *l'Odyssée*, n'emprunte aucune partie du texte du poème d'Homère. Cependant, le metteur en scène considère ce texte comme : « [...] immémorial et contemporain, un trésor d'images et de récits plus qu'une

⁵⁶⁸ GENTY, Philippe, *Zigmund Follies*, *op.cit.*, p. 49-50.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 67-68.

Le contrôleur. *Je suis chargé d'archiver les rêves. Je les recycle en rêves de prospérité, d'avenir radieux, de bo...de bo...de bonheur.*

Le conteur. *Qu'est-ce que vous en faites ?*

Le contrôleur. *Je les commercialise ! [...]*

Le conteur. *[...] Vous pourriez contrôler mes rêves ?*

Le contrôleur. *Bien sûr, regardez-moi dans les yeux ! ne bougez pas !*

Le conteur. *Il y a un évènement qui m'obsède...Je ne sais pas si c'est un rêve ou la réalité.*

Le contrôleur. *Une maison qui brûle peut-être. Derrière la porte, je vois un visage. Le visage du père [...]*

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 77-78.

Sieglinde. *Qu'est-ce que vous avez trouvé ?*

Infirmier. *On dirait une araignée docteur !*

Sieglinde. *Une araignée, remettez-la à sa place ! vous allez créer un vide de la libido.*

Infirmier. *Oh docteur ! Il y a un tuyau là !*

Sieglinde. *C'est le réservoir des souvenirs. Allez me chercher un bol. Ouverture de la vanne aux souvenirs !*

⁵⁷¹ « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *op.cit.*, p. 7.

œuvre de référence⁵⁷².» Après avoir choisi les scènes qui allaient constituer le spectacle, Genty et les comédiens (Antoine Malfettes, Hernan Bonet, Yoannelle Stratman) en élaborent le texte :

À leur contact [au contact des comédiens] le texte se redéploie, nous le creusons, de nouveaux jeux de mots voient le jour. Leur jeu aussi s'enrichit des associations libres qui fusent alors : Yoanelle fait surgir le personnage de Marilyn Monroe. Hernan et Antoine exploitent le champ de voix rocailleuses et mielleuses⁵⁷³.

Le texte (les paroles) est plutôt constitué de commentaires des actions et d'une communication entre les personnages marquée par la profusion de l'humour. Le procédé de dérision s'appuie sur la confrontation de l'univers du mythe aux manifestations du monde contemporain. Outre des objets empruntés au réel (un tire-bouchon, une référence à la bouteille d'Orangina, un porte-savon, un ballon d'air, un moulin à café électrique, etc.), le texte est parsemé de connotations au quotidien. Le Cyclope demande leurs papiers aux arrivants illégaux (des papiers de bonbons figurant les compagnons d'Ulysse) : « Ah, vous êtes d'origine de Côte-d'Ivoire, ils font du bon chocolat ! [le comédien mange un bonbon et s'adresse au personnage suivant] Attention, sur votre papier il est marqué : à consommer avant le trente juillet. Excusez-moi, mais... [il le mange aussi]. » Circé (un chou qui contient un artichaut en son centre) recouvre Ulysse avec ses feuilles, puis les comédiens les font tourner tout en chantant : « Tu me fais tourner la tête, mon manège à moi c'est toi, je suis toujours à la fête quand tu me tiens dans tes bras⁵⁷⁴. » Ensuite, Calypso (un bol contenant de la crème fouettée) propose à Ulysse de prendre un bain relaxant « suivi d'un petit massage ».

La pelle du large constitue un spectacle à l'esthétique à part et n'entre pas dans le domaine du théâtre de l'inconscient. C'est ce qui fait que la manière dont il utilise les paroles diffère d'une utilisation qui serait pertinente pour ce dernier, même si l'effet produit s'inscrit dans la ligne de la compagnie, à savoir : la redécouverte du quotidien.

Mot de l'énigme

⁵⁷² GENTY, Philippe, « Notes de mise en scène », [En ligne]. http://www.assomption-cogolinsaintemaxime.org/IMG/pdf/dossier_pedagogique_la_pelle_du_large.pdf

⁵⁷³ *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 273.

⁵⁷⁴ Texte de la chanson *Mon manège à moi* d'Edith Piaf. Paroles : J. Constantin. Musique : Norbert Glanzberg, enregistrée le 3 mai 1958.

Les paroles peuvent intervenir pour formuler un résumé de l'idée d'un spectacle par une ou plusieurs phrases. À la fin de *Ligne de fuite*, par exemple, lorsque le public s'aperçoit que l'assassin a été déguisé en victime, le personnage s'exclame et profère un discours qui semble condenser le thème principal du spectacle : « Je suis assassin ! Je suis victime. Nous sommes nos propres meurtriers ». En l'occurrence, ce témoignage verbal confirme les hypothèses d'un public déconcerté par les transformations permanentes des personnages, qui rendent impossible d'établir qui est le protagoniste et de suivre le peu de logique de la narration. Ces paroles résonnent comme une tentative du metteur en scène de s'excuser pour cette accumulation d'images, qu'il n'a pas su rendre plus compréhensibles. Ou alors, cette exclamation entre en corrélation avec un monologue de ce personnage au début de *Ligne de fuite* et le texte éclaire alors des métaphores-conventions, dont le sens doit nécessairement être transparent pour que la pièce puisse être perçue, (p. 268) attribuant par là-même au spectacle la forme cyclique que la compagnie préfère.

Dans *Boliloc* une question émerge pendant l'intrigue et vient simplifier, en quelque sorte, les possibilités d'interprétation. En état de panique, Alice déplace des cubes contenant des marionnettes, tandis qu'une voix off masculine répète plusieurs fois : « Alice, est-ce que tu te souviens avoir mis le feu à la maison parentale ? » Le sens direct des mots et la répétition de la phrase invalide toute autre piste d'interprétation que le public aurait pu emprunter, en ne se contentant pas d'une observation simple du déroulement du spectacle. Cet exemple et les précédents nous informent donc que l'utilisation des paroles vise à l'installation de repères, de conventions, pour un monde intérieur complètement inconnu au public.

Matière (texture) sonore

Décrivons maintenant les propriétés d'un autre type de paroles qui apparaît dans le théâtre de Genty, afin de pouvoir l'analyser ensuite. Il s'agit là de paroles isolées ou réunies dans des phrases longues, qui ne renferment aucun sens évident ou bien alors profondément dissimulé. Ce qui importe ici c'est donc la dimension émotionnelle de ces paroles et la façon dont elles sont associées à d'autres éléments scéniques (mouvement, lumière, musique), ainsi que la tonalité générale du message prononcé. À défaut de charge sémantique, ce sont la sonorité et la musicalité des paroles qui ressortent et deviennent porteuses de sens en elles-mêmes. Pourquoi parler de matière ? Philippe Genty emploie les paroles de ce type comme

une matière au même titre qu'un matériau, une marionnette ou un objet. La parole devient pure, débarrassée de sa signifiante. Dans cet état de nudité de la parole, même les références et les images qu'elle pourrait contenir, cessent d'entretenir un lien avec le contexte du spectacle.

Voyons quelques exemples de traitement de la parole comme une matière sonore. L'appel répétitif d'une voix interrogatrice (« *maman ?* ») dans *La Valse des chaises longues* et *Océans et utopies* ou (« *papa ?* ») dans *Voyageurs immobiles* semble ne pas faire écho à l'idée portée par le spectacle mais paraît plutôt donner un ton spécifique à la représentation. Le public perçoit ces mots comme exprimant la quête de quelque chose, qui ne serait pas nécessairement et littéralement une maman ou un papa. Un exemple intéressant de détournement du sens apparaît dans certains récits du *Concert incroyable*. Deux comédiennes expliquent aux safaristes quelques règles de chasse et donnent ainsi la liste des animaux qu'ils vont rencontrer et le calibre recommandé pour abattre chaque espèce :

Prévoir trois balles par animal. La couleur de sang peut vous permettre de connaître le point touché. Un sang rouge veineux indique une blessure musculaire. [...] Un sang rouge artériel indique une blessure pulmonaire. Des gouttes de sang séché indiquent que l'animal s'est arrêté puis repérant un chasseur s'est mis à courir.

Les comédiennes prononcent ce texte, tour à tour, accompagnant chaque parole de gestes insignifiants, comme une illustration dans le corps de la sonorité du texte. Le mouvement est alors considéré comme support du texte. Les paroles ne sont pas auto-suffisantes et nécessitent cette pantomime. Sans elle, le texte se retrouve privé de valeur sémantique. Dans un autre contexte il s'agirait probablement par ce texte de provoquer, chez les spectateurs, des émotions de pitié et de compassion envers les animaux. Mais, ici, le texte neutre et distancié, accompagné de ces mouvements, semble mettre en relief la mécanicité de la vie et l'insensibilité du genre humain, métaphorisé par le groupe de safaristes qui reprennent les mouvements des comédiennes avec des visages impassibles et indifférents. Plus tard, alors que les projections de l'incendie envahissent le plateau, une voix masculine s'adresse à ce groupe de manière aussi ferme : « Relevez vos sièges, gardez votre calme. Des équipes de sauvetages se dirigent vers le lieu du sinistre. Ne courez pas, économisez la respiration. Économisez la respiration. » En somme, la banalité de ces consignes n'a aucune valeur de sauvetage. Toute fonction sémantique est donc absente du texte. L'absence totale d'émotion dans la voix qui s'adresse à ces personnes en danger laisse penser que le message a

été préenregistré. La voix feint de communiquer et se révèle automatisée, phénomène plus que courant dans le monde contemporain. Ainsi, l'association de mouvements robotisés, mécaniques et d'une communication automatisée crée l'image abstraite d'une certaine vision de l'humanité. Le rôle de la parole est donc réduit à la mise en évidence de l'aspect émotionnel de l'énoncé et à l'interaction avec d'autres éléments porteur de sens, l'absence de charge sémantique des paroles étant elle-même signifiante.

Voyageurs immobiles présente un exemple inverse où, cette fois-ci, la parole appuie le mouvement. Un personnage sautille et répète un seul mot en boucle, « débouler », qui semble faire écho à ses mouvements rapides. Lorsqu'il saute moins rapidement, il dit alors « saut de chat ». Dans plusieurs spectacles, des récits en langue étrangère, en chinois (dans *Voyageurs immobiles*) et en tchèque (dans *La fin des terres*) particulièrement, mettent en jeu la sonorité de la langue elle-même. Ces associations de sons semblent insensés aux spectateurs mais peuvent, malgré tout, résonner avec leur imaginaire, ce qui les amènera éventuellement à essayer de se faire une idée sur le sens du texte. La comédienne (Nicola Krizkova) déclame ce texte dans sa langue maternelle, en s'adressant directement au public, et tente de se débarrasser de la cellophane dont son corps est enveloppé. L'énergie physique et l'effort mis à se délibérer de ces entraves sont aussi transmis par la voix. La comédienne, en pleine exaltation, colore le texte d'émotions diverses. Des rires, des exclamations soudaines, traduisent l'hystérie. Dans ces deux exemples, la parole est mise au service d'un mouvement pour le rendre plus expressif et de le teinter d'émotions. Ce qui importe alors, c'est le rythme, l'intensité de l'articulation, l'intonation, qui s'accordent à tel ou tel mouvement.

Des paroles peuvent évidemment surgir sans le support des mouvements ni avec une signification évidente. Dans *Voyageurs immobiles*, pendant la scène du catapultage, le nom du nouveau-né est formulé à chaque lancement d'un poupon. Différents noms de personnes étrangères et mondialement connues se glissent dans cette énumération, comme par exemple, celui du peintre Ernest Dupont ou celui de Barack Obama. Un peu plus tard, dans la scène du *paradis artificiel*⁵⁷⁵, on assiste à une représentation métaphorique de l'ablution de morts. La voix du comédien Amador Artiga déroule la liste de noms des défunts parmi lesquels se glissent à nouveau les noms de personnes vivantes, proches de la compagnie qui plus est : Olivier Peyronneaud, Meredith Kitchen, Ernest Lecoq, par exemple. Le public qui ne connaît

⁵⁷⁵ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 161.

pas ces noms reçoit l'énumération avec indifférence, mais cette évocation semble destinée à provoquer un écho émotionnel chez le comédien.

L'examen a démontré comment Philippe Genty évite l'usage du mot, qu'il considère comme un élément étriqué de l'esthétique théâtrale, comme le réformateur du théâtre qu'était Artaud, et un élément imprécis et faible, comme pour la psychanalyse. C'est une parole fragmentaire, qui peut alors prendre un rôle de signifiant pour fournir des informations importantes, permettre la communication entre des personnages, suggérer un changement d'ambiance, faire des jeux de mots ou des rébus. Ces multiplicités des formes de paroles participent de manière indirecte mais non négligeable à l'installation d'un climat onirique.

2. Le chant

Philippe Genty introduit l'humain progressivement dans son œuvre, en commençant par simplement lui donner une place, puis en lui permettant des paroles isolées, ce qui aboutit à la possibilité du chant, à partir du *Concert Incroyable*. Pour ce spectacle, la compagnie collabore avec le compositeur Alexandre Desplat⁵⁷⁶ qui compose alors une musique et des chants pour quarante choristes. Le metteur en scène s'exprime sur cette expérience : « Alexandre Desplat a traité les voix comme une matière organique. Quand je le découvre, je suis traversé, bouleversé par ce chœur de femmes soutenu par le chœur d'hommes, qui exprime des sensations intraduisibles par les mots⁵⁷⁷. » Ce chant aux séquences répétitives, sans paroles, met en valeur la voix même, l'intensité, la mélodie et exprime des émotions que nous pourrions qualifier de « souterraines ». Il inspire des images et des sensations lointaines, à peine suggérées à l'auditeur, pris par son décodage des images scéniques. Ce type de chant est également utilisé dans *Ligne de fuite* et *Voyageurs immobiles*. La voix retentit comme une matière inondant l'espace par ses modulations envoûtantes, qui créent une ambiance de vulnérabilité, d'instabilité, éveillant un triste pressentiment sur le déroulement ultérieur de l'action.

⁵⁷⁶ Alexandre Desplat (né en 1961) est principalement connu comme un compositeur français de musique de film. Nommé plusieurs fois pour ses bandes originales de films aux Oscars en 2013, 2014, 2015, il obtient la récompense en 2015 pour le film *The Grand Budapest Hotel*.

⁵⁷⁷ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 190.

Après son expérience avec les chants de Desplat, le metteur en scène recourt à des chansons en différentes langues, vivantes, mortes⁵⁷⁸ ou même imaginaires. Philippe Genty les intègre dans *Voyageurs immobiles* :

Le Concert Incroyable nous a transmis le virus du chant. Un magnifique chant arabe du désert créé et interprété par Nessim Bismuth m'avait bouleversé. Il nous le retranscrit phonétiquement. [...] Marjorie Currenti, comédienne, danseuse et chanteuse, virevolte et bascule dans les bras d'Amador Artiga son partenaire, s'approprie le chant en solo, sa voix garde une puissance et une profondeur impressionnantes malgré des positions périlleuses. Avec Haim⁵⁷⁹, nous explorons d'autres chants, en canon, sur de faux rituels, chants du folklore indien, australien, avec cette impression de découverte de nouveaux continents⁵⁸⁰.

Quel objectif peuvent servir ces chansons en langue étrangère pour la représentation ? Ni le public – sauf d'éventuels polyglottes – ni les comédiens et les danseurs ne connaissent la traduction des chansons. C'est donc que la chanson, tout en n'impliquant pas de significations liées à son texte, a pour mission principale de remplir l'espace du théâtre par la manifestation sonore de la présence humaine. Il arrive pourtant que des chansons soient interprétées par des comédiens ou des danseurs dans leurs langues maternelles. Le metteur en scène cite un épisode de *Voyageurs immobiles*:

Trois officiants enveloppent chacun des gisants en s'accompagnant de gestes rituels, l'un d'eux entonne un chant ou clame un monologue dans sa langue, en haïtien, japonais, arabe, vietnamien, anglais, espagnol, français. Ces matières vocales, rythmées de gestes répétitifs, ouvrent un champ de perception au-delà du sens des mots bouleversant nos codes de compréhension⁵⁸¹.

L'agencement de chansons provenant de cultures différentes permet de renforcer l'image globale de l'humanité que le metteur en scène veut suggérer. Nous sommes donc en présence du même procédé de détournement des fonctions de l'élément expressif que nous avons déjà vu plusieurs fois. Il est cependant nécessaire de souligner l'importance que les chansons et les mélodies chantonnées prennent pour les interprètes. Le chant a alors la même fonction que les gestes quotidiens ou les mémogrammes : nourrir l'imagination de l'interprète

⁵⁷⁸ Il s'agit précisément d'un épisode de chant en latin, en mouvement dans *La fin des terres*, p. 250.

⁵⁷⁹ Haim Isaacs est le professeur de chant qui a travaillé avec les interprètes de *Voyageurs immobiles*.

⁵⁸⁰ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit., p. 234.

⁵⁸¹ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, op.cit.

par une rencontre avec ses propres mémoires pour provoquer des émotions. Ce procédé fonctionne aussi pour un autre type de chansons (*Folks Trotte, Happy Voices, The Shell, Clarisse*) composées par René Aubry pour la reprise de *Ne m'oublie pas* (bande originale *Forget me not*). Maja Bekken, comédienne norvégienne, a confirmé que les textes des chansons étaient rédigés à la base à partir d'un mélange insensé de mots inventés et de mots norvégiens⁵⁸². La prononciation de ces derniers, cependant, est souvent altérée intentionnellement. Le metteur en scène décrit la création de cette langue imaginaire chantée : « Haim [Isaacs], qui a une grande faculté à jouer sur les enchaînements de mots, les reprend pour construire des phrases dans des langues différentes, ce qui produit un climat de mystère encore plus surprenant⁵⁸³. »

Dans ce spectacle, Philippe Genty emprunte une seule fois une chanson qui existe déjà : *Lascia ch'io pianga*⁵⁸⁴ et la fait chanter par la comédienne Benedikte Karine Sandberg, qui interprète le rôle de la femelle chimpanzé Clarisse. Nous nous interrogeons sur ce qui a fait choisir cet air illustre au metteur en scène et nous recourons ici à la traduction française du texte italien : « Laisse-moi pleurer / Sur mon sort cruel / Et aspirer à la liberté [...] Puisse la douleur briser les chaînes / De mon martyr, par pitié. » L'idée générale de cette chanson peut éventuellement faire écho au thème du spectacle, l'aspiration à se libérer des traumatismes et des troubles psychologiques étant un thème omniprésent dans l'œuvre de la compagnie. Mais, Clarisse n'exécute pas toute la chanson, sa voix et son attitude deviennent simiesque au cours de l'interprétation et cette chanson se présente alors comme une accroche du public, destinée à l'entraîner, rassuré par une mélodie qu'il peut reconnaître, dans un monde imaginaire inconnu.

La manière d'exécuter le chant ne correspond pas à une façon traditionnelle de chanter, ce qui paradoxalement donne une place prépondérante à la chanson elle-même. Chez Genty, le chant n'est pas isolé et est associé systématiquement à un autre élément : le mouvement, ou la danse. La nature de ce type de représentation (chant et danse) évoque des genres divers du spectacle vivant : l'opérette, la comédie musicale, comme les danses rituelles de multiples cultures. L'opérette et la comédie musicale relèvent, bien sûr, d'une esthétique du divertissement qui semble bien éloignée du théâtre de la compagnie, d'autant plus que les moments d'humour de ses spectacles sont exprimés par des moyens bien à elle. Il semble

⁵⁸² Maja Bekken est une comédienne de *Ne m'oublie pas* (2012). Témoignage verbal.

⁵⁸³ GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs, op.cit.*, p. 259.

⁵⁸⁴ Un air célèbre de l'opéra *Rinaldo* de Georg Friedrich Haendel (1711).

donc que cette fusion de la danse et du chant ferait plutôt la référence aux danses rituelles ou traditionnelles. Quel est donc le sens de ce rapprochement ? Afin de trouver une réponse, il nous faut rappeler deux épisodes en particulier, qui font apparaître la danse chantée ou le mouvement chanté :

- Les personnages de *Voyageurs immobiles* formant une ligne avec des poupons rampent en direction de la ville en chantant une chanson arabe. L'union des voix, la synchronie des mouvements qui visent un objectif concret – atteindre la ville –, renforcent l'image d'une communauté qui progresse à travers le temps, l'image généralisée d'un parcours de l'humanité depuis sa genèse jusqu'à l'époque contemporaine.
- La danse lente et synchronisée des interprètes suivie d'un chant en latin, qui évoque une terre inconnue et infinie, dans *La fin des terres* (p. 253) marque la cohésion de tous les personnages qui n'en forment en fait qu'un seul. Ce mouvement chanté constitue une partie de l'intrigue : la submersion de Samuel dans l'abîme du monde intérieur de Léa, les personnages représentant des compagnons de route du protagoniste.

Dans ces deux cas, le chant accompagne une action importante dans le canevas du spectacle. Il est indispensable également de préciser qu'un tel chant choral est assez rare et surgit justement dans des épisodes cruciaux. En l'occurrence, les interprètes poursuivent là un seul objectif, mis en relief par la synchronie des expressions vocale et corporelle. La danse rituelle fonctionne par un procédé similaire : des gens se réunissent dans le chant et la danse pour toucher au sacré, glorifiant leurs dieux.

3.Exclamations

Cette façon de faire apparaître la voix est très répandue dans les créations de la compagnie. Les exclamations possèdent elles-mêmes une valeur sémantique, pour peu qu'elles marquent l'action, principalement par les émotions des personnages, ou bien qu'elles soulignent un changement d'émotion, lui-même en correspondance avec l'action (c'est le cas de la sonorisation, par exemple, dans *Rond comme un cube*) ou non. Le contraste entre les émotions et l'action produit un effet inattendu qui oblige le spectateur à s'investir dans l'image et à en chercher une explication éventuelle. En remplaçant l'expression verbale, les exclamations peuvent donc produire du sens, restreint mais définitif.

En outre, l'exclamation participe à la création d'une ambiance appropriée au contexte. L'œuvre de Genty est faite aussi de spectacles presque muets (*La fin des terres*, *Dérives*, *Passagers clandestins*, version initiale de *Ne m'oublie pas*) ou bien juste privés d'exclamations. Mais, des spectacles comme *Ligne de fuite*, *Boliloc*, *Voyageur(s) immobile(s)* sont saturés de sons qui passent d'un registre à l'autre : la voix s'y exprime dans une alternance d'exclamations prolongées, de chant a capella et de vocalises. La voix est traitée là véritablement comme une matière sonore et inonde le théâtre, à l'instar des paroles ou des chants, devenant ainsi une référence supplémentaire pour le public. La tonalité, le timbre, l'intensité, les modulations de la voix, la durée des exclamations, constituent une partition sonore qui communique un message émotionnel au public. Des notes d'angoisse, de peur, d'inquiétude, de joie, de surprise ou d'extase, apportent des repères sémantiques supplémentaires à l'action.

A la suite de quoi, il arrive que la succession d'émotions distinctes exprimées par la voix devienne un des composants principaux d'une image. Citons l'exemple d'une séquence de *La fin des terres* : deux couples dansent l'un après l'autre, en prononçant l'exclamation « oui »⁵⁸⁵ teintée d'une multitude d'émotions (résolution, vivacité, séduction, joie, ennui, passion, impatience, bonheur, indifférence, exaltation, doute, calme, transport), ce qui rappelle un exercice d'art dramatique de Michael Tchekhov⁵⁸⁶ ou la démonstration muette de la richesse de mimiques de l'acteur David Garrick⁵⁸⁷, évoquée par Denis Diderot dans son essai, *Paradoxe sur le comédien*⁵⁸⁸. Les mouvements des interprètes coïncident avec le contenu émotionnel transmis par la voix. Ces images s'ordonnent alors de manière cohérente dans le récit conventionnel et atemporel du développement du rapport entre les protagonistes.

⁵⁸⁵ Nous proposons de traiter le « oui » de cette scène comme une exclamation et non pas comme une parole, du fait de l'absence de signification de ce mot à cet instant là, puisqu'il ne rentre en relation ni avec l'interaction des personnages, ni avec une scène précédente ou un épisode ultérieur.

⁵⁸⁶ TCHEKHOV, Michael, « O technique aktiora », dans STANISLAVSKI, Constantin, *Rabota aktiora nad soboi*, op.cit., p. 389-392.

⁵⁸⁷ David Garrick (1717-1779) était un acteur et dramaturge britannique. Il occupait le poste de directeur du Théâtre Drury Lane, tout en y exerçant le métier de comédien.

⁵⁸⁸ Le philosophe des Lumières a décrit la présentation de multiples expressions mimiques de David Garrick lors d'un repas en commun : « Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus. » DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, 1967, p. 146.

En somme, le rôle des exclamations est minime, la compagnie les utilisant rarement, mais a pour objectif de teinter l'action par l'expression d'émotions, ce qui constitue une sorte de relais d'action, d'impulsion qui redonne de l'énergie à l'action scénique.

Nous avons vu ici que la voix prend des formes différentes, se parant de mots, de musique ou d'émotions. Mais, la même voix, tendue vers l'objectif fondamental de la compagnie, peut aussi être utilisée de manière indirecte, afin de nuancer et d'enrichir l'action scénique par des détails significatifs et expressifs.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Conformément aux objectifs de notre recherche exposés dans l'introduction, nous tenterons ici de systématiser les résultats de nos analyses et de reconstruire l'image scénique à partir de ses constituants majeurs : danse, marionnette, gestuelle, objet, voix, matière et mouvement. En premier lieu, nous aborderons les fonctions des éléments scéniques.

La marionnette, quel que soit son type, exprime par excellence une partie de la personnalité d'un personnage, est capable d'en représenter un traumatisme, un refoulé ou même de se positionner comme son double. C'est l'aspect anthropomorphe de la marionnette qui conditionne cette distribution de rôles. L'alternance de personnages en chair et en os et de leurs doubles en marionnette amène un changement d'échelles qui permet d'offrir l'illusion d'une extension de l'espace, d'un rapprochement ou d'un éloignement, et une sensation de vide, d'espace, voire d'infini, qui pourrait être un trait du monde de l'inconscient.

La matière elle-même (cellophane, papier kraft, plastique, tissu, papier) possède de nombreuses fonctions, allant de l'apport tangible à la construction technique d'un personnage (qu'il soit interprété par une marionnette ou par un comédien), jusqu'à partager le plateau avec ces mêmes personnages en tant que partenaire, en passant par une participation à la création d'espaces vides ou indéterminés, véritables « paysages intérieurs ». La confrontation de l'interprète à ces matériaux et ces matières métaphorise la plupart du temps des conflits enracinés dans le psychisme du personnage.

Les objets, qu'ils soient manipulés ou non, sont chargés de plusieurs rôles et, à la fois, symbolisent les traumatismes, reçoivent et conservent les souvenirs ou informent sur le lieu de l'action. Les objets mobiles, qui s'ouvrent et révèlent leur intérieur, métaphorisent l'aspect caché des refoulés, des souvenirs oubliés (comme avec la valise et la boîte), font office de portail vers d'autres mondes parallèles intérieurs (avec la porte, la chaise longue, la valise et la boîte), ou symbolisent ces derniers (avec la valise à nouveau, la boîte, le coffre).

Les caractéristiques particulières de la danse et du mouvement des interprètes contribuent aussi à la création d'un monde intérieur. L'univers de l'inconscient, lorsqu'il est exprimé par l'humain, a pour modalité fondamentale la dialectique de l'immobilité et de l'action, qui se manifeste ici par la discontinuité du mouvement et l'irrégularité du rythme. Dans ce système d'écriture théâtrale, cette dialectique est traduite par la versatilité des images

de l'univers intérieur, comme par l'inconstance des processus de surgissement et d'évanouissement des souvenirs refoulés, des conflits irrésolus et oubliés. Le mouvement peut prendre un aspect actif, volontaire ou passif, voire forcé, l'impulsion du mouvement se centralisant alors, dans ce dernier cas, dans certaines parties du corps pour faire bouger le personnage contre son gré. Le style chorégraphique particulier, qui consiste à dessiner des figures géométriques imaginaires dans l'espace, fusionne parfois avec des décors et des objets eux-mêmes géométriques. Même si cet aspect de l'écriture scénique ne participe pas explicitement à la création des images de l'inconscient, la géométrisation de l'espace constitue un signe distinctif du monde de l'inconscient, par antithèse à la fois à la réalité et à une convention acquise depuis les peintres surréalistes pour la représentation des images intérieures.

Les manifestations sonores de l'humain, telles que les paroles, le chant, les exclamations remplissent, voire saturent, l'image de références complémentaires. Leur sens appuie ou, au contraire, se confronte à l'action, pour rendre intelligible une image imprécise à la base, ou dérouter le spectateur dans son interprétation.

L'axe de travail des comédiens consiste à interpréter des personnages abstraits, schématiques, dépourvus de traits psychologiques. À défaut d'un texte commentant les actions et les réflexions de personnages, c'est l'apparence des interprètes qui concentre toute la signification. Une autre dialectique importante, mettant en jeu la vulnérabilité et la défense, et métaphorisée par l'apparence des personnages, souligne une fragilité du psychisme atteint par des traumatismes graves. Une analyse du système de personnages se fondant sur les théories de Freud, de Jung et de Lacan met en évidence des images codées, métaphores de concepts psychanalytiques tels que certains archétypes (comme l'anima, l'ombre, le Soi) et des illustrations de processus en action (enfant angoissé par la peur de castration, développement du complexe d'Œdipe, entrée dans le stade du miroir, etc.)

La participation des éléments complémentaires (décors, lumière, musique) est considérable. Les décors permettent de créer un espace irréel, tandis que la dramaturgie de la lumière est fondée sur des changements signifiants dans la direction des projecteurs, les métamorphoses de couleurs soulignant, quant à elles, la spécificité de chaque monde représenté. La musique aux structures répétitives des compositeurs René Aubry, Serge Houppin et Henry Torgue, Alexandre Desplat et Ian McDonald sert l'instauration d'une ambiance hypnotique, proche du rêve.

Les images de l'inconscient ne sont pas conçues uniquement grâce aux procédés exposés ci-dessus, mais aussi grâce à l'expérience personnelle mise en partage par les membres de la compagnie. En premier lieu, le scénario des spectacles est principalement issu des rêves et des souvenirs de Philippe Genty et de Mary Underwood. Cette part de leur inconscient personnel est directement visible sur scène. En second lieu, si le contenu des sources personnelles des interprètes, invisible et insignifiant pour le public, ne participe pas à la construction du fil narrateur du spectacle, il fait toutefois office de support émotionnel pour les interprètes et leur permet de nourrir leurs personnages abstraits et vides. Plusieurs exercices les accompagnent en ce sens dès la création : mémogramme, exercice du fugitif, improvisation avec les éléments scéniques, création immédiate.

La recherche sur l'approche qu'emploie la compagnie pour créer ses images de l'inconscient a révélé l'existence d'outils, de procédés spécifiques et de répétitions d'images qui constituent, selon notre hypothèse, un langage de l'inconscient. La connaissance de la biographie des membres de la compagnie, une recherche approfondie sur leurs sources d'inspiration, combinées à des méthodes d'analyse psychanalytique, phénoménologique et sémiologique visant à interpréter les images scéniques, y ont contribué. Il nous semble que ces procédés et ces images peuvent être réunis dans une liste particulière, que nous nommerons *Langage de l'inconscient de la Compagnie Philippe Genty*, ne serait-ce pour résumer les résultats de notre analyse. Cette proposition rappelle ainsi le postulat de Jacques Lacan présenté en introduction : « L'inconscient est structuré comme un langage. » La connaissance du langage théâtral du metteur en scène nous semble donc être la condition pour l'interprétation de ses spectacles.

Langage scénique

Procédés techniques

Procédés par paires :

- exposition – escamotage
- apparition – disparition
- synchronie – irrégularité
- nudité – « imperméabilité »
- mouvement – immobilité
- subjectivation – objectivation
- désintégration – union
- dialectique du mort et du vivant

Procédés particuliers :

- transformation
- mélange
- changements d'échelles
- doubles
- substitution
- détournement des fonctions d'éléments
- géométrie d'espace et de mouvement
- distanciation
- métaphore / métonymie
- rébus
- dérision
- absurde
- mise en abîme
- observation
- confrontation

Images et métaphores répétitives

Images dialectiques :

- vulnérabilité – défense
- naissance – mort
- l'espace ouvert – l'espace fermé
- solitaire – groupe
- apparition – disparition
- soustraire – reprendre
- moi – autrui
- libération – dépendance
- extérieur – intérieur
- perte – trouvaille
- chute – victoire
- action *vers* – action *contre*

Images narratives

- départ
- voyage
- recherche
- exploration
- métamorphose
- dédoublement
- morcellement
- rencontre révélatrice
- rencontre échouée
- fuite
- poursuite
- échappement
- ignorance dangereuse
- avalement

- submersion
- absorption
- figure du père
- chosification d'un refoulé
- substitution

Images du concept spatio-temporel

- temps suspendu
- temps morcelé
- atemporalité
- tempête
- désert
- espace maritime
- neige, glace
- espace interstellaire
- ambiance contrastée

L'univers très clos de Philippe Genty aborde pourtant de vastes et nombreux sujets, malgré leur récurrence dans la plupart des créations. Si le voyage semble s'imposer comme sujet principal de ses créations, le concept nous semble pourtant trop vague pour en tirer une définition générale de l'œuvre. Un voyage auquel on n'associerait pas un but ne serait qu'une errance. Or, il ne s'agit pas de cela ici. Le voyage qui traverse ses spectacles a un objectif et c'est la recherche. Au-delà du voyage, donc, c'est cette recherche qui nous semble caractériser le mieux ce qui est mis en jeu par l'œuvre de Philippe Genty. Non seulement le résultat attendu de la recherche est important, l'objectif à atteindre, mais aussi l'investigation elle-même. En invitant les personnages à se confronter à leur propre monde intérieur, le théâtre de Philippe Genty s'interroge sur la nature de l'esprit de la personnalité humaine. Le point de départ de sa réflexion théâtrale est toujours fait d'un défi – l'être humain confronté à une donnée inconnue et dangereuse –, d'un événement qui laisse inévitablement une trace pénible à l'intérieur du personnage, qui doit être dépassé. Le metteur en scène met en évidence la sensibilité d'un psychisme qui se fissure lorsqu'il rencontre un obstacle impossible à franchir sans conséquences ultérieures. Dans cette optique, Genty met en relation les étapes successives de la transformation : l'homme et son présent douloureux, le refoulement du passé, l'évidence de l'impossibilité à nier le passé, la recherche de ce passé, l'interrogation sur soi-même, la découverte, aboutissement de la recherche, et l'apaisement. En s'interrogeant sur les limites de la sensibilité du psychisme, le théâtre de Philippe Genty propose une analyse, d'une part, des mécanismes de défense qu'il met en place contre l'intrusion de

bouleversements et, d'autre part, des formes hybrides et paradoxales que ces éléments perturbateurs peuvent prendre suite à leur refoulement.

L'homme et l'obstacle, l'homme et la mémoire, l'homme et la recherche de la paix, sont autant de thèmes qu'il semble possible d'élever à un niveau universel, et qui coexistent avec un désir de rendre visible le vécu intérieur. En effet, Genty, sans en tirer toutefois un discours détaillé, évoque souvent des thèmes qui concernent l'humanité dans son ensemble : des interrogations sur l'apparition de l'humanité, sur l'alternative des civilisations, apparaissent alors plutôt comme des images générales et des suggestions faites au public, des incitations à réfléchir et à proposer des réponses. Ce théâtre, qui se révèle apolitique et parfois même asocial, offre toutefois un bref panorama, teinté d'une ironie légère, des images et des questions principales de l'époque actuelle. Genty n'évoque qu'en passant la globalisation, la commercialisation, les migrations et le mélange des nationalités, l'absurdité de l'administration et la pollution de l'environnement, tous ces thèmes qui émergent d'ailleurs dans le même spectacle, *Voyageurs immobiles*. Ils surgissent comme des repères, des illustrations, des *images* du monde contemporain, mais jamais comme des sujets problématiques qui suggéreraient de les approcher de manière analytique.

L'œuvre de Genty, essentiellement tournée vers l'intérieur, est en ce sens unique en son genre, *a contrario* d'autres genres de théâtre qui s'attachent largement à ces thématiques. Dans une certaine solitude et avec une singularité évidente, l'œuvre de Philippe Genty semble faire écho à la face opposée de la globalisation et de l'ouverture du monde : l'aspiration au retour vers soi. Elle reflèterait ainsi plutôt un désir de se porter de l'attention à soi-même, de regarder à l'intérieur pour ne pas se perdre dans ce monde immense et saturé d'informations, d'images et d'événements. Nous pouvons faire un parallèle, évidemment, entre cet appel théâtral à plonger dans ses profondeurs et l'expansion des services de psychologie et de psychanalyse pendant les dernières décennies du XX^e siècle. L'aspiration à délimiter son propre espace, à bâtir ses propres frontières contre l'invasion d'une information trop abondante, médiatique surtout, pourrait expliquer cet aspect de l'époque actuelle.

L'univers assez impénétrable de Genty, concentré exclusivement sur ses propres thématiques, semble même isolé de l'espace théâtral commun, détaché des grands axes thématiques par lesquels on relie souvent des œuvres diverses. Cependant, l'œuvre de Philippe Genty s'avère étrangement réceptive et influencée par les innovations techniques et formelles de l'art théâtral. La présente recherche a démontré les liens qu'elle entretient avec

des arts et des œuvres divers, qui l'influencent ou dont elle se déclare l'héritière. S'entrecroisent non seulement des arts et techniques de cultures diverses mais aussi d'époques différentes. Une création contemporaine de Philippe Genty peut tout à la fois combiner des éléments inspirés du bunraku et de l'art japonais ancien, des *Muppets* ou du théâtre d'objet français, du rapport à la lumière et de la tendance à l'esthétisation de Bob Wilson, ou encore intégrer des extraits de méthodes venues de Pina Bausch, des influences de Carolyn Carlson et de la danse balinaise, se laisser aller à une tendance contemporaine aux dispositifs médiatiques (cf. les écrans dans *Boliloc*), tous éléments qui concourent à l'interpénétration des différents domaines des arts et de leurs techniques, des cultures et des époques.

L'aspect technique du théâtre de Philippe Genty, à la croisée des chemins artistiques, semble donc teinté de cette globalisation dont le sujet lui-même est initialement exempt. Au final, la seule grande chose que l'écriture scénique de Philippe Genty fuit délibérément c'est la tradition littéraire du théâtre occidental, la formation du sens à l'aide du texte et du discours.

La méthode de dramaturgie visuelle employée par le théâtre d'images de Genty, serait tout-à-fait à même de répondre aux réflexions et aux expérimentations des metteurs en scène du siècle passé, qui recherchaient alors un autre langage scénique, qui aurait pu condenser en lui-même une pure théâtralité. Nous avons pu voir, en effet, comment son œuvre résonne avec les théories des précurseurs du théâtre visuel que sont Craig et d'Artaud, de même qu'avec les expériences de Meyerhold, qui cherchaient à repenser l'art théâtral en dégageant l'action scénique de la fonction illustrative du texte. Ce tournant majeur de l'histoire du théâtre, que constitue la révocation du texte et la proclamation de l'image comme élément fondamental de la « narration », a formé une base théorique pour de nouvelles expériences d'interpénétration de différentes disciplines artistiques. Ces expérimentations ont contribué à forger un nouveau type de théâtre, qui a prospéré à partir des années 1960 et ne cesse de se développer actuellement. S'y mêlent les résultats de travaux chorégraphiques sur l'analyse du corps, du mouvement et du geste, et comment ils s'inscrivent dans l'espace scénique, ainsi que les fruits de réflexions sur les modalités de l'espace et de son interaction avec les interprètes, sur le décor et la lumière, les influences des arts plastiques, ou encore de l'architecture... Par ailleurs, une certaine rivalité créatrice du théâtre et du cinéma a également accompagné leurs influences mutuelles. La théâtralité s'est infiltrée dans le cinéma sous plusieurs formes dès qu'il est apparu, et celui-ci continue d'influencer le théâtre par sa logique de construction du sens : cadrage, montage, gros plans, etc. Les créations de Genty reflètent évidemment cette

influence, en cadrant les images et l'action scéniques dans des constructions fragmentaires, qui jouent avec les plans et des procédés d'éloignement et de rapprochement. L'image médiatique, quant à elle, ne semble pas être un enjeu pour l'œuvre et Genty n'utilise aujourd'hui pratiquement pas (une seule fois, dans *Boliloc*) de dispositifs de projection de vidéo qui permettrait de la mettre à contribution. Il va de soi que ces observations amènent une question principale de cette dramaturgie visuelle : comment des éléments si hétérogènes s'articulent-ils pour produire du sens sans le support du texte ? Notre recherche a tenté d'y répondre en analysant les invariants constitutifs de l'action scénique chez Genty, et de tirer les conséquences du passage de la prédominance du texte à celle de l'image.

La production du sens étant transférée, en tout cas en partie, à l'expression des différentes disciplines agencées entre elles, la place du comédien change et s'éloigne radicalement de l'interprétation classique. Le personnage lui-même est rendu abstrait, pour devenir plutôt une figure aux caractéristiques générales, tendance que l'on observe, d'ailleurs, dans le théâtre visuel en général. De plus, la forme et la logique de la « narration visuelle » obligent, en quelque sorte, les metteurs en scène à nourrir les images scéniques de références personnelles sans nécessairement dévoiler complètement leurs significations et leurs origines. La représentation en devient moins lisible mais, dans le même temps, propose une multitude d'interprétations possibles. La dramaturgie visuelle appelle à l'interprétation subjective à un point extrême et nécessite d'être largement référencée pour être intelligible. Chaque metteur en scène choisit évidemment le niveau de lisibilité de ses références, qu'elles soient connues et relèvent de la culture générale, plus sophistiquées ou spécifiques, ou bien encore biographiques, comme c'est le cas chez Genty. Ainsi, le spectateur est forcé de modifier son mode de perception : le sens lui parvient transcodé en images et il doit faire son interprétation *via* des associations qui lui sont personnelles. Le public est engagé implicitement dans la production du sens du spectacle, qui s'opère par son imaginaire. Ce type de spectacle lui demande du travail : il a alors le choix d'assumer la tâche de rechercher des interprétations ou de la refuser, au risque d'arriver à l'issue de la représentation sans avoir rien compris. Par exemple, les spectacles de Wilson ou de Castellucci sont quasiment incompréhensibles pour un spectateur non initié. Mais, Philippe Genty, lui, en appelle prioritairement à la participation de l'imaginaire plutôt qu'à celle de l'intelligence, ce qui fait de son théâtre un excellent exemple de la richesse des interprétations qui peuvent se dégager d'une analyse se fondant sur différents systèmes analytiques.

D'autres œuvres, qui s'inscrivent dans la lignée du théâtre « visuel », pourraient être analysées de manière similaire afin d'en dégager les éléments constitutifs d'un langage scénique propre à celui-ci. Certains metteurs en scène du théâtre visuel créent, en effet, des univers caractérisés par des agencements d'images, d'éléments, de motifs qui interviennent de manière récurrente dans leurs spectacles. C'est précisément ce procédé d'enfermement de l'œuvre en soi qui facilite la constitution d'un langage qui peut être révélé, puis analysé et synthétisé. Nous pensons, évidemment, aux créations de Romeo Castellucci et de Robert Wilson, qui ont déjà été l'objet d'un grand nombre de recherches, mais aussi à James Thierrée et au Cirque Invisible de ses parents Jean-Baptiste Thierrée et Victoria Chaplin, à François Tanguy et son *Théâtre du Radeau*, Joseph Nadj, Robert Lepage, Daniele Finzi Pasca, et d'autres metteurs en scène du théâtre d'images.

Une telle analyse pourrait commencer par dégager la fréquence d'utilisation de techniques particulières donnant lieu à des images récurrentes, puis examiner la place et le rôle de ces dernières dans le canevas, non seulement d'un spectacle, mais de l'œuvre d'un metteur en scène dans son ensemble. Ainsi, en s'appuyant sur la logique de construction du langage dans l'œuvre de Philippe Genty, on pourrait dégager les éléments constitutifs d'un langage scénique spécifique, par exemple en commençant par l'œuvre de James Thierrée dont l'esthétique est proche de celle de la compagnie Genty. En conclusion et pour ébaucher cette analyse, nous nous proposons de dresser un panorama de ses spectacles.

Le théâtre-cirque de la Compagnie du Hanne-ton suggère une méthode d'interprétation similaire à celle de Philippe Genty. Mariant la pantomime, la danse, le cirque, le chant et la musique, le metteur en scène James Thierrée crée, lui aussi, un monde imaginaire. La mémoire, le rêve, l'imaginaire, le mythe, l'onirisme sont au cœur des spectacles de Thierrée. Son écriture scénique faite d'images les traite de manière singulière. En effet, ses personnages semblent appartenir toujours au même univers, certains thèmes ou motifs entrant en résonance d'un spectacle à l'autre. Pourtant, la narration fragmentaire – inhérente à la dramaturgie visuelle – qui fonde ses spectacles, amène les épisodes d'esthétiques distinctes à s'enchaîner à la manière d'un spectacle de cirque. James Thierrée explique aussi dans plusieurs entretiens que si le texte et la parole sont absents de ses spectacles, c'est qu'ils sont « trop précis » pour développer un discours en images sur des matières subtiles telles que les souvenirs, les sensations ou les émotions. Une scène du spectacle *La Veillée des abysses* illustre ses propos par une métaphore évocatrice : un vieil homme s'approche d'un micro mais ne parvient pas à

parler, les mots ne veulent pas sortir et, pour finir, seul un râlement parvient à s'extirper de sa gorge.

Si la scène constitue le lieu de l'inconscient pour Genty, elle est l'espace de la magie pour Thierrée, pour qui elle doit être le lieu de la renaissance de l'innocence et des perceptions de l'enfant. Thierrée détourne les objets et les hommes de leur fonction : des ustensiles et un candélabre associés à des tissus produisent des images d'animaux fantastiques, des jambes et des mains humaines figurent des tiges de plante qui sortent d'un grand pot, un personnage se plie et se range comme un vêtement, un autre fait office de canapé, etc. Comme Genty, Thierrée aborde la dialectique vivant-mort. Ses personnages représentent des mécanismes tantôt fonctionnels, tantôt déréglés, se figeant dans ce cas comme des figures de cire, des marionnettes ou des personnages de contes de fées, à qui seule une action particulière pourrait redonner la vie. Ce motif de la confrontation du vivant au mort est poussé à l'extrême lorsque le corps prend soudain le pouvoir sur la conscience : le corps alors devenu « trop » vivant se fait remettre au pas par une conscience toute autre, qui le dirige. L'image semble également mettre en scène l'inconscient devenu impossible à gérer (cf. *La Symphonie du Hanneton, Au revoir parapluie*).

Un autre de ces thèmes récurrents concerne le double, qui se manifeste par la confrontation en mouvements de deux personnages, pris dans une série de transformations de points de vue du personnage central sur son double et traduisant l'irritation, la résignation, pour finir par la reconnaissance et l'apaisement. En fin de compte, le double se révèle factice et abandonne cette compétition agitée. L'image pourrait être traitée selon différentes approches, y compris selon une méthode psychanalytique. On retrouve le thème du double dans la scénographie de *Tabac rouge* : sur scène, d'immenses miroirs pendus et inclinés différemment, reflètent non seulement les interprètes mais aussi le public, élargissant ainsi l'espace à l'infini et le submergeant de doubles humains.

L'espace scénique de James Thierrée est toujours garni de vieux objets semblant tirés d'un grenier. Certains objets (en particulier les tableaux, armoires, drisses, canapés) font office de portails, qui transposent l'action dans une autre dimension de la réalité, la transition entre ces mondes étant prise en charge par un changement de lumière, d'une part, et de tonalité et de rythme de la musique de fond, d'autre part. Certains objets des décors servent, d'ailleurs, à séparer le *sien et l'espace de l'autre* (cf. Youri Lotman, cité page 192) comme dans la pièce *Voyageur immobile*. Dans *La Veillée des abysses*, les personnages sauvés d'une

tempête montent sur une grande bobine de câbles, dont ils font une maison. Une fois la tempête apaisée, ils osent en sortir progressivement et explorent l'espace qui les entoure.

En investissant la verticalité grâce à ses dispositifs techniques, Thierrée permet à ses personnages de voyager en apesanteur, ou dans des univers éphémères et fragiles, qui ne subsistent seulement que si une petite musique joue sans s'interrompre. Dans une séquence, par exemple, des personnages grimpent à des drisses réunies en une immense liasse tombant des cintres, se cachent entre elles puis réapparaissent. L'espace est ainsi percé, blessé, les personnages se glissent entre les drisses comme dans une entaille sur une peau blessée. L'espace se divise en milliers d'univers dont les entrées souples vacillent, se transforment comme agies par une force supérieure à laquelle elles répondraient, ou bien comme si elles s'entraînaient entre elles dans leur mouvement, telles des algues suivant le mouvement des vagues.

Après ce court panorama de la dramaturgie visuelle de James Thierrée, il semble possible de détailler certains éléments de comparaison entre l'œuvre de Thierrée et celle de Philippe Genty. Tout d'abord, certains thèmes majeurs communs (comme les rêves ou la mémoire) se ressemblent avant tout en ce que les univers qui les traduisent et font appel prioritairement à l'imaginaire du spectateur. Mais aussi, l'exploration quasi-exhaustive de l'espace scénique par différents procédés et par la machinerie est mise au service, chez les deux metteurs en scène, de la création de mondes irréels. La narration fragmentaire est présentée comme une série d'images, qui s'enchaînent grâce à un système de procédés techniques allant des jeux de lumières jusqu'à l'apparition inattendue de personnages étranges, en passant par le changement de la musique ou du rythme de l'action scénique. Chez les deux metteurs en scène, le jeu des comédiens devient presque secondaire, du fait du manque de personnages dont ils pourraient développer le caractère. Le rôle des interprètes semble alors consister plutôt à représenter une image simple, grâce à une contribution chorégraphique ou chantée, ou évidemment par la manipulation des objets et des marionnettes. C'est pourtant ce qui permet la participation d'artistes de plusieurs univers dans un même spectacle : comédiens, danseurs, marionnettistes, chez Genty et comédiens, danseurs, circassiens, chanteurs, chez Thierrée.

En effet, l'absence ou le détournement du texte de ses fonctions premières nécessite de construire le sens de manière pluridisciplinaire : dans une même scène, par exemple, la danse peut côtoyer la pantomime, tandis que l'animation d'objets ou de marionnettes peut travailler

conjointement au chant ou au cirque. Le détournement des objets, des matières de leurs fonctions, le transfert de leurs caractéristiques sur les êtres humains constituent, eux aussi, des éléments pertinents pour une comparaison.

Ce panorama nous aura donc permis de relever certains traits constitutifs communs aux théâtres des deux metteurs en scène. Une étude approfondie de l'œuvre de James Thierrée (comme celle que nous avons commencée dans le cadre de nos mémoires de Master 1 et 2) aboutirait probablement à la mise en lumière de son langage propre, et permettrait en tout cas de rendre ses images scéniques plus intelligibles, afin d'en faire surgir les significations, difficiles à saisir par une approche sommaire. Quoiqu'il en soit, après avoir analysé longuement ici le langage scénique de Philippe Genty, il nous semblerait pertinent que de nouvelles études abordent le travail d'autres metteurs en scènes et, éventuellement, d'autres types de théâtre visuel, dans l'optique de constituer un corpus qui permettrait de dégager ce langage scénique commun dont nous parlions et de favoriser l'analyse comparée.

BIBLIOGRAPHIE

ARTS DU SPECTACLE

Ouvrages :

ABIRACHED, Robert (dir.), *Théâtre français du XX^e siècle : histoires, textes choisis, mises en scène*, Avant-scène, 2011, 751 p.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Gallimard, Vol.4, 1964, 426 p.

ASLAN, Odette, *L'acteur au XX^e siècle, éthique et technique*, Vic-la-Gardiole : l'Entretemps, 2005, 490 p.

BABLET, Denis, KANTOR, Tadeusz, *Kantor 1 : le théâtre cricot 2, La classe morte, Wielopole Wielopole*, coll. Les voies de la création théâtrale, CNRS, 286 p.

BABLET, Denis, KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne : l'Âge d'homme, 2004, 290 p.

BANES, Sally, *Terpsichore en baskets*, Centre National de la Danse, 2002, 310 p.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard, 2006, 1050 p.

BONNEVIE, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, 2007, 239 p.

BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Seuil, 2014, 181 p.

CRAIG, Edward Gordon, *L'acteur et la Sur-marionnette*, De l'art du théâtre, Circé, 2004, 222 p.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, 1967, 191 p.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Acted Sud, 1988, 183 p.

GENTY, Philippe, *Paysages intérieurs*, Arles : Actes Sud, 2013, 301 p.

GILLES Annie, *Le jeu de la marionnette*, Presses universitaires de Nancy, 1987, 199 p.

- GINOT, Isabelle, MARCEL, Michelle, *La Danse au XX^e siècle*, Larousse, 2002, 263 p.
- GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002, 206 p.
- GROTOWSKI, K *bednomu teatru [Vers un theatre pauvre]*, Moskva : Artist. Rejisseur. Teatr, 2009, 298 p.
- HELBO, André, *Les mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Presses Universitaires Septentrion, 1983, 117 p.
- JURKOWSKI, Henryk (dir.), FOULC Thieri, UNIMA, *Encyclopédie mondiale des arts de marionnette*, l'Entretemps, 2009, 862 p.
- JURKOWSKI, Henrik, *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*, l'Entretemps, 2008, 324 p.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles : Actes Sud-Papiers, 1990, 89 p.
- KNÖDGEN, Werner, *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters [= Le théâtre impossible. À propos de la phénoménologie du théâtre de figures]*, Verlag Urchhaus Johannes M.Mayers, Stuttgart, 1990, 137 p.
- LECOQ, Jacques, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles : Actes Sud, 1997, 170 p.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, 307 p.
- LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Hermann, 2006, 680 p.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004, 393 p.
- MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson, Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles : Actes Sud, 1998, 279 p.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, traduction, préface et notes*, Lausanne : La Cité, L'Âge d'Homme, V.1., 1973, 337 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, 472 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, 1987, 447 p.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2^e éd., 2012, 431 p.

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, 485 p.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir), *La scène et les images*, CNRS, collection Arts du spectacle/Les voies de la création théâtrale, 2001, 404 p.

PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Institut International de la marionnette, l'Âge de l'homme, 1992, 371 p.

RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, J.Vrin, 1980, 231 p.

RECOING, Alain, *Les mémoires improvisés d'un montreur de marionnettes*, l'Entretemps, 2011, 279 p.

RIVIER, Estelle, *L'espace scénographique dans les mises en scène des pièces de William Shakespeare*, Berne : Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2006, 407 p.

ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne : l'Âge d'Homme, 2005, 429 p.

SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtres du XX^e siècle : commencements*, Armand Colin, 239 p.

SERVIAN, Claudie, *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XX^e siècle*, Publibook, 2006, 169 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *Rabota aktiora nad soboi*, M.A. Tchekhov « O tekhnike aktiora », Moskva : Artist, Regisseur, Teatr, 2006, 490 p.

VOLKOV, N.D., *Meyerhold*, Moskva : Academia, V.1, 1929, 407 p.

Articles :

AMAGATSU, GENTY, Philippe, « Rencontre avec des objets remarquables. Dialogue entre Philippe Genty et Amagatsu », *MŪ – l'Autre continent du théâtre*, n°2, 1994.

ARNTZEN, Knut Ove, « A visual Kind of dramaturgy », *Theaterschrift*, n°5-6, 1994, p. 274-276.

BABLET, Denis, « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral », *Travail théâtral*, n°6, Lausanne : La Cité, 1972.

BERNARD, Michel, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse », dans *Penser la danse contemporaine*, Revue Rue Descartes, n°44, PUF, 2004.

BERTONI, Franco, « Robert Wilson : thèmes et symboles du moderne » dans QUADRI, Franco, BERTONI, Franco, STEARNS, Robert, *Vie et temps selon Robert Wilson*, Plume, 1997.

BIDENT, Christophe, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Theatre/Public*, 2009, n°194.

CARLSON, Carolyn, GENTY Philippe, « Par delà la musique et les images. Rencontre Carolyn Carlson – Philippe Genty », *MŪ – L'Autre continent du théâtre*, n°3, 1994.

CHABAUD, Christian, « Portrait de Philippe Genty par Christian Chabaud », *Ça bouge !*, n°3, 2004.

CLAUDEL, Paul, « Bounrakou », *Œuvres en prose*, Gallimard, 1965.

COUTURIER, Jean, GENTY, Philippe, « Dédale, Philippe Genty dans la Cour d'Honneur », *MU - L'autre continent du théâtre*, n°8, 1997.

DESHAYS, Daniel, « Théâtre sonore ! », *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Actes du colloque international, Université Lumière-Lyon 2, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

FÉDIDA, Pierre, « Le corps, le texte et la scène », *Corps du vide et Espace de séance*, Delarge, 1977.

GENTY, Philippe, « Briser mon isolement et celui des autres », *Culture en mouvement*, février 2001.

GENTY, Philippe, « De l'usage des matériaux », *Manip*, n°26, 2011.

GENTY, Philippe, « La Compagnie Philippe Genty », *Actualité de la scénographie* », n°31, 1987.

GENTY, Philippe, « Les fissures de nos parois mentales », *Alternatives théâtrales*, n°80, 2003.

GENTY, Philippe, « Notes de travail – Un voyage entre perception, ressenti et interprétation », dans BODSON, Lucine (dir.), NICULESCU, Margareta (dir.), PEZIN, Patrick (dir.), *Passeurs et complices = Passing it on*, ouvrage bilingue français-anglais, Institut International de la marionnette, École Nationale Supérieure des arts de la marionnette, L'Entretiens, 2009, 299 p.

GENTY, Philippe, « Rencontre avec un homme de rêves », *Paris-Match*, 17 octobre 1996.

GENTY Philippe, TEMPORAL, Jean-Louis, « Jean-Louis Temporal interroge Philippe Genty », *UNIMA-FRANCE*, n°81, 1983.

GENTY, Philippe, « Un théâtre intérieur », [le propos de Philippe Genty par rapport à *Dérives*, rubrique *La Culture*], *L'Humanité*, 8 décembre 1989.

KANTOR, Tadeusz, « Métamorphoses », *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, Plume, 1991.

KNOEDGEN, Werner, « Enseignement et création : une contradiction à assumer », dans LECUCQ, Evelyne (dir.), *Pédagogie et formation*, Éd. théâtrales, 2004.

KRZEMIEN, Teresa, « L'objet devient acteur, entretien avec Tadeusz Kantor », *Le Théâtre en Pologne*, Varsovie, 4-5, 1973.

LAZARIDÈS, Alexandre, « Vers une culture du regard ? », *Jeu : revue de théâtre*, Montréal : Les Cahiers de théâtre Jeu, n°104, (3) 2002.

Leurs vies tiennent plus qu'à un fil, coupure d'une revue inconnue, trouvée aux archives de la C^{ie} Philippe Genty au Centre de Documentation à l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières.

MAXIMOV, Vadim, « Postdramatichesky teatr – panatseia ili bolesn ? » dans *Voprosi teatra*, 1-2, Moskva: Proscenium, 2011, p. 130. [Vadim Maximov, Le théâtre postdramatique, est-il une panacée ou une maladie ? dans *Les questions du théâtre*, 1-2, Moscou : Proscenium, 2011, p.130.]

METKEN, Günter, « Entre la marionnette et la machine. Le théâtre mécanique de Harry Kramer », *PUCK*, n°2, *Les plasticiens et les marionnettistes*, Institut International de la Marionnette, 1989.

MEREUZE, Didier, *Philippe Genty*, Théâtre de la Ville, l'article et le programme du spectacle, saison 1991-1992.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine, « La scène et les images, Les voies de la création théâtrale 21 » dans NAUGRETTE, Catherine (éd.), *Les Revues de théâtre*, registres/8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Treize mille kilomètres autour de la Terre, photocopie anonyme et indatable avec cachet « Atelier Marcel Temporal », aux archives de la Compagnie Philippe Genty, au Centre de documentation à l'IIM de Charleville-Mézières.

SCHUMANN, Peter, « Du pain et des marionnettes », KOURILSKI, Françoise, *Le Bread and Puppet Théâtre*, Lausanne : La Cité, 1971.

UBERSFELD, Anne, « L'Objet théâtral », *Actualité des arts plastiques*, CNDP, n°40, 1978.

Sources électroniques :

CARRIGNON, Christian, « Le théâtre d'objets: mode d'emploi », *Agôn*, Revue des arts de la scène, [En ligne]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079> (page consultée le 14 août 2015).

CATSIAPIS, Hélène, « Les objets au théâtre », *Persée, revues scientifiques*, [En ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1979_num_43_1_1316 (page consultée le 14 août 2015).

Collection Marionnette et Thérapie, [En ligne]. <http://marionnettetherapie.free.fr/spip.php?rubrique15> (page consultée le 14 août 2015).

DUVAL, Justine, *Le parti pris des choses*, [En ligne]. <http://lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php> (page consultée le 14 août 2015).

FOUKS, Gueorg, *Revolutsiya teatra : Istoria Munkhenskogo Khoudojestvennogo teatra*, SPb.: Gryadouschiy den, 1911, [En ligne]. http://www.teatr-lib.ru/Library/Fuchs/Rev_th/#_Toc290146226 (page consultée le 14 août 2015).

GENTY, Philippe, « Notes de mise en scène », [En ligne]. http://www.assomption-cogolinsaintemaxime.org/IMG/pdf/dossier_pedagogique_la_pelle_du_large.pdf

GUILLOUX, Michel, *Ramasseurs de souvenirs*, L'Humanité, 11 mars 1992, [En ligne]. <http://www.humanite.fr/node/28885> (page consultée le 14 août 2015).

Histoire. The Black Light Theatre, [En ligne]. <http://www.wow-show.com/fr/histoire/> (page consultée le 14 août 2015).

L'HER, Marie-Geneviève, « Le mime corporel selon Étienne Decroux », *Théâtre de l'homme ivre/ Compagnie de théâtre physique et musical* [texte fondé sur l'ouvrage de LEABHART, Thomas, *Etienne Decroux*, Routledge, 2007, 168 p., [En ligne]. <http://lavauzelle.org/thi/marie/le-mime-corporel-selon-etienne-decroux/> (page consultée le 14 août 2015).

MATTÉOLI, Jean-Luc, « L'objet dans le théâtre contemporain », *Images re-vues*, 4, 2007, [En ligne]. <http://imagesrevues.revues.org/125> (page consultée le 14 août 2015).

SARACZYŃSKA, Maja, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn*, Revue des arts de la scène, [En ligne]. http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2060/article_maja.pdf (page consultée le 14 août 2015).

Entretien avec Philippe GENTY, *Itinéraire d'un artiste*, [texte imprimé de l'article publié sur le site internet mentionné], [En ligne]. <http://www.philippegenty.com/COMPAGNIE/Entretien.htm> (page consultée le 14 août 2015).

« Philosophie », *Théâtre du mouvement*, [En ligne]. <http://www.theatredumouvement.com/index.php?rub=1&docId=213075> (page consultée le 14 août 2015).

Présentation, Théâtre de Cuisine, [En ligne]. <http://www.theatredecuisine.com/la-compagnie/presentation> (page consultée le 14 août 2015).

PSYCHANALYSE

Ouvrages :

AMY, G., PIOLAT, M. (dir.), *Psychologie clinique et psychopathologie*, 2^e éd., Bréal, 2005, 448 p.

ASSOCIATION AMÉRICAINE DE PSYCHIATRIE, *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Arlington, VA, USA, American Psychiatric Publishing, Inc., 2000, 943 p.

BERTIN, George, LIARD, Véronique, *Les grandes images. Lecture de Carl Gustav Jung*, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 179 p.

Dictionnaire international de la psychanalyse, sous la direction de Alain de Mijolla, Éditions Calmann-Lévy, vol. 1., 2002, 948 p.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 2005, 567 p.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, 1989, 211 p.

JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Folio Essais, 1986, 288 p.

JUNG, Carl Gustav, *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, 1998, 313 p.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Buchet-Chastel, 1970, 705 p.

JUNG, Carl Gustav, *Essai sur la symbolique de l'esprit*, Albin Michel, 1991, 181 p.

LACAN, Jacques, *Séminaire. Livre 5. Les formations de l'inconscient*, Seuil, 1998, 517 p.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, 520 p.

LEBLANC, Elysabeth, *La psychanalyse jungienne*, Meschers : Bernet-Danilo, collection Essentialis, 2002, 62 p.

RAMBERT, Madeleine, *La vie affective et morale de l'enfant : douze ans de pratique psychanalytique*, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1963, 166 p.

RAZAVET, Jean-Claude, *De Freud à Lacan : du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles ; de Boeck université, 3e éditions, 2008, 264 p.

WINNICOTT, Donald, Woods, *Jeu et réalité, espace potentiel*, Gallimard, 1975, 218 p.

Articles :

BETTELHEIM, Bruno, « Laurie », *La forteresse vide : l'autisme infantile et la naissance de soi*, Gallimard, 1969.

CORVEZ, Maurice, « Le Structuralisme de Jacques Lacan », *Revue philosophique de Louvain*, 1968, V. 66, n°90.

FREUD, Sigmund, « Le moi, le ça et le sur-moi », *Œuvres complètes : psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1991, vol. XVI.

FORDMAN, Frieda, « Les archétypes de l'inconscient collectif », *L'introduction à la psychologie de Jung*, Imago, 2010.

JUNG, Carl Gustav, « L'inconscient individuel et l'inconscient collectif ou supra-individuel », *Psychologie de l'inconscient*, Genève : Librairie de l'Un. George & Cie, S.A, 1973.

JUNG, Carl Gustav, « Le symbole de la transsubstantiation dans la messe », *Les Racines de la conscience*, Buchet Chastel, 1971.

KLEIN, Mélanie, « Sur la théorie de l'angoisse et de la culpabilité », KLEIN, Mélanie et al. : *Développement de la psychanalyse*, P.U.F., 1966.

LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », *Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse*, 1953.

WOLTMAN, A.G., «L'utilisation des marionnettes comme méthode projective en thérapie », dans *Manuel des techniques projectives en psychologie clinique*, Ed. Universitaire, 1965.

Sources électroniques :

LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », le déchiffrement de la conférence du 8 juillet 1953, [En ligne]. <http://aejcpp.free.fr/lacan/1953-07-08.htm> (page consultée le 14 août 2015).

LACAS, Pierre-Paul, « Retour du refoulé », dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/retour-du-refoule/> (page consultée le 14 août 2015).

LYSEK, Daniel, «La notion d'inconscient chez Freud et en micropsychanalyse», *Micropsychanalyse n°2, L'inconscient – l'agressivité*, Lausanne, Favre, 1997. Version numérique, [En ligne]. <http://www.micropsychanalyse.net/articles/inconscient.php?lang=1#nota33> (page consultée le 14 août 2015).

MOIR, Tristan-Frédéric, «Parapluie» dans *Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve*, [En ligne]. <http://tristan.moir.free.fr/dicoreve/symboleshtml/interpretation-des-reves-dictionnaire.php?lettre=P%&commentaire=Parapluie> (page consultée le 14 août 2015).

PHILOSOPHIE. HISTOIRE. LINGUISTIQUE

Ouvrages :

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943, 306 p.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essais sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, 265 p.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1973, cop. 1948, 407 p.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, DL 1948, cop. 1948, 337 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, 3^e édition, 1961, 215 p.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938, 221 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Grasset, 1986, 249 p.

BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, Petite bibliothèque Payot, 2012, 241 p.

CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité – Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994, 441 p.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, 1992, 167 p.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 2011, 536 p.

DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes reliés par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, 262 p.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, 1950, 567 p.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Minuit, 2013, 109 p.

MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des Tribus – Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Meridens Klincksieck, 1988, 226 p.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Seuil, 1969, 321 p.

McHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, London : Methuen, 1986.

MÉVEL, Yann, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett*, Amsterdam, New York : Rodopi B.V., 2008, 432 p.

PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1983, 484 p.

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, coll. Points, 1996, 330 p.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1964, 331 p.

Articles :

BARTHES, Roland, « L'éçon de l'écriture », *Tel Quel*, n°34, 1968.

LOTMAN, Youri, « Tekst kak semiotitcheskya probléma », *Izbrannie statii v trekh tomah*, V.I, Tallin : Alexandra, 1992.

Sources électroniques :

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, 3^e édition, 1961, 215 p., [En ligne]. <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>

CAPRIO LEITE DE CASTRO, Fabio, « Le postmoderne ou l'hémorragie du discours », *Sens Public*, revue web, L'Université de Montréal, [En ligne]. http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_FCaprio_Postmoderne-2.pdf (page consultée le 14 août 2015).

GROENSTEEN, Thierry, « Neuvième art », *Neuvième Art 2.0*, la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, [En ligne]. <http://neuiemeart.citebd.org/spip.php?article451> (page consultée le 14 août 2015).

ŒUVRES LITTÉRAIRES :

GENTY, Philippe, *Zigmund Follies*, Un soir ailleurs, 2006, 85 p.

HESSE, Hermann, *Le loup des steppes*, Calmann-Lévy, 2004, 224 p.

HOMÈRE, *L'Odyssee*, La Différence, 1991, 680 p.

DIVERS

Mémoires universitaires :

STOYANOVA, Milena, “*Le théâtre de la matière*” *comme art de la marionnette postmoderne [Texte imprimé] : Esthétiques de Philippe Genty et Jeny Pachova (Bulgarie)*, mémoire du Master 1, sous la direction d'Eloi Recoing, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

COUTURIER, Jean, *L'oeuvre de Philippe Genty : un théâtre d'images*, le mémoire de maîtrise d'études théâtrale, sous la direction de Robert Abirached, Université Paris X Nanterre, 1991.

Dossiers et programmes de spectacles :

Désirs parade, dossier imprimé à machine à écrire, archives privées de Jean Couturier.

« Introduction », *Ne m'oublie pas*, programme du spectacle, 1992.

Passagers clandestins, dossier de presse, Théâtre de Lyon Céléstins.

Voyageurs immobiles, production de la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, dossier de diffusion, 2010.

Ligne de fuite, dossier pédagogique, Théâtre National de Narbonne, 2003.

Bandes dessinées :

FRED, *Philémon : Mémémoire*, Dargaud, 1977.

FRED, *Philémon : L'île des brigadiers*, Dargaud, 1975.

FRED, *Philémon : Le voyage de l'Incrédule*, Dargaud, 1974.

FRED, *Le Manu Manu et autres histoires naturelles et sociales*, Dargaud, 1979.

Sources électroniques :

La montagne et la caverne, [En ligne]. <http://www.ledifice.net/7124-2.html>, (page consultée le 19 août 2015).

L'œuvre surréaliste de Magritte. Le Fils de l'Homme, [En ligne]. <http://www.oeuvres-art.com/fils-de-lhomme.html> (page consultée le 14 août 2015).

Le singe et sa symbolique, [En ligne]. <http://echange-spirituel.kazeo.com/m/article-1590133.html> (page consultée le 19 août 2015).

Le symbolisme de la montagne [En ligne]. <http://www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/symbolisme/le-symbolisme-de-la-montagne.html> (page consultée le 19 août 2015).

Mahakala, [En ligne]. <http://mythologica.fr/tibet/mahakala.htm#sthash.p4qw9zmW.dpuf> (page consultée le 14 août 2015).

Océans et utopies, crédit photos [En ligne]. <http://www.confino.com/portfolio/pavillon-de-lutopie-spectacle-oceans-et-utopies> (page consultée le 14 août 2015).

PAUSANIAS, le Périégète, « Béotie », *Description de la Grèce* [En ligne]. <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXI> (page consultée le 14 août 2015).

PINCHU, Joan, « Chamanisme », *Le Grimoire du Sage*, [En ligne]. <http://www.grimoiredusage.com/chamanisme.htm> (page consultée le 14 août 2015).

Portail des arts de la marionnette [En ligne]. <http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/> (page consultée le 14 août 2015).

SOURCES ÉLECTRONIQUES BIOGRAPHIQUES :

Christian Boltanski, [En ligne]. www.akadem.org/medias/documents/1_Bio-Boltanski.pdf (page consultée le 19 août 2015).

COMPAGNIE PHILIPPE GENTY, le site officiel, [En ligne]. <http://www.philippegenty.com> (page consultée le 14 août 2015).

École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette Présentation, www.marionnette.com/fr/Esnam/Presentation (page consultée le 19 août 2015).

La Nef – Manufacture d’Utopies. L’Equipe, [En ligne]. http://www.la-nef.org/rubrique.php3?id_rubrique=65&saizon=2011-2012# (page consultée le 19 août 2015).

Nathalie Decrette. Somato-pédagogie, [En ligne]. <http://nathaliedecrette.jimdo.com/biographie/> (page consultée le 19 août 2015).

Pascale Blaison. Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnettes. Présentation [En ligne]. <http://www.marionnette.com/fr/Esnam/Inter/5> (page consultée le 19 août 2015).

Philip Glass Biography, [En ligne]. <http://www.philipglass.com/bio.php> (page consultée le 19 août 2015).

CAPTATIONS DES SPECTACLES

Supports électroniques :

Boliloc, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, réalisation de Pascal François, Théâtre de Moscou, DVD, 2009.

Dérives, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, extraits de captation de spectacle en VHS convertis en DVD, propriété privée.

Désirs parade, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, captation de spectacle en VHS converti en DVD, 1986, propriété privée.

Zigmund follies, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, extraits de captation de spectacle, DVD, 2006 propriété privée.

La pelle du large, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, captation du stage “Voyage intérieur” à l’Institut International de la Marionnette, juillet 2009, centre de documentation de l’Institut de la Marionnette à Charleville-Mézières.

La fin des terres, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, Zycopolis productions Mezzo et TLM, réalisation de Patrick Savey, DVD, 2006.

Le concert incroyable, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, réalisation inconnue, centre de documentation de l’Institut de la Marionnette à Charleville-Mézières.

Le Pierrot, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, captation du spectacle en VHS convertie en DVD, propriété privée.

Ligne de fuite, spectacle de la Compagnie Philippe Genty, réalisation de l’INAEM, Théâtre de Madrid, DVD, 2003, centre de documentation de l’Institut de la Marionnette à Charleville-Mézières.

Ne m’oublie pas (version 1992), spectacle de la Compagnie Philippe Genty, réalisation de Jean Couturier, DVD, propriété privée.

Rites et jeux, un film documentaire sur l’art des marionnettes d’Orient et d’Occident, réalisé par Philippe Genty, VHS, 1965, centre de documentation de l’Institut de la Marionnette à Charleville-Mézières.

Three knocks on the door. The Magic of Philippe Genty, un film documentaire, DVD, 1996, centre de documentation de l’Institut de la Marionnette à Charleville-Mézières.

Sources en ligne :

International de Théâtre Jacques Lecoq, vidéo, [En ligne].
<http://www.youtube.com/watch?v=3mxheYvfv3c> (page consultée le 14 août 2015).

L'Attrape-rêve, de Patrice Savey sur Philippe Genty, Zycopolis productions Mezzo et TLM, 2006, [En ligne]. <http://www.youtube.com/watch?v=PrdeC8u5yNU> (page consultée le 14 août 2015).

Мир кукольного театра. Филипп Жанти. [Mir koukolnogo teatra. Philippe Genty], (Le monde du théâtre des marionnette. Philippe Genty), émission TV, 1998 (en russe), [En ligne].
<http://dramateshka.ru/index.php/videotheatre/5193-mir-kukoljnogo-teatra-peredacha-1> (page consultée le 14 août 2015).

Philippe Genty dans une émission télé *Top à Gerard Lenorman*, [En ligne].
http://vk.com/video-23198475_159359025?og=1 (page consultée le 14 août 2015).

Voyageur immobile, enregistrement du spectacle, propriété privée, 1996, [En ligne].
https://vk.com/video2192413_162699977 (page consultée le 14 août 2015).

Voyageurs immobiles de Philippe Genty, captation vidéo, Zycopolis TV, 2010, [En ligne].
<http://www.youtube.com/watch?v=z4Iwo-oYdAg> (page consultée le 14 août 2015).

ANNEXES

ANNEXE 1

Entretien⁵⁸⁹ avec Éric de Sarria

25 janvier 2013, Paris, dans un café du 18^e arrondissement.

- Oui, je répète. Dans l'écriture de Philippe, l'image est primordiale dans la mesure où elle est dès le départ un axe autour duquel les matériaux vont servir et servir l'écriture. Et quant, à cause du travail sur les matériaux, il y a une petite, plus ou moins petite, dérive, une exploration qui est passionnante etc. (je vais te donner un exemple tout à l'heure), Philippe la suit. Mais si elle ne rentre pas dans l'écriture globale, il ne la change pas à cause de cela. Alors que par exemple, ces Bulgares⁵⁹⁰, ils passent deux mois, ils partent de rien, quasiment de rien. Bon, ils font des petites images, des impulsions... Philippe aussi, d'ailleurs. Mais après ils passent deux mois à explorer des matériaux, des matériaux en tant que tels. Comme Philippe aussi, d'ailleurs, mais eux, ils travaillent des heures et des heures là-dessus. Alors que nous, la compagnie Philippe Genty, ce n'est pas tout à fait comme ça. Et puis après, en fonction de ce qu'ils [la compagnie bulgare] ont pu trouver comme image, ils gardent tout ce qu'ils ont trouvé dans cette journée d'improvisation. C'est très intéressant ce moment où ils rassemblent ces images. Et à la fin, au bout de deux mois ils commencent à réécrire le spectacle. Chez Philippe, au contraire, il y a tout d'abord cette écriture, ces images, cette dramaturgie. Il y a une écriture qui vient d'ailleurs un peu du cabaret. Dans son écriture de cabaret, même courte et surtout courte, comme une nouvelle on pourrait dire... dans ces séquences de cabaret il fallait capturer l'attention du spectateur jusqu'au bout. Eh bien son écriture était toujours une écriture pied de nez, une écriture qui surprend, qui est une résolution souvent drôle, surprenante. Tu vois, je pense par exemple au *Clown* ou au *Pierrot* et à d'autres choses, d'autres séquences. Dans *Boliloc* par exemple, il y avait ce travail (il y a différents noms, fantoches, ce sont des corps de bébés, de marionnettes, de poupées...). Donc, dans cette scène (je ne sais pas si tu te souviens), il y a trois personnages, et on en a travaillé

⁵⁸⁹ Cet entretien était un peu improvisé, c'est pourquoi l'enregistrement ne commence pas au tout début.

⁵⁹⁰ Il s'agit du théâtre de Jeny Pachova, metteuse en scène bulgare.

pendant un mois, oui, deux mois sur ces personnages. Il y avait plusieurs étapes. À un moment, on avait trouvé quelque chose qui paraissait assez drôle. Et pendant un petit mois (alors que ce n'était pas prévu dans l'écriture, parce qu'il y avait trois personnages au départ, il y en avait un qui était particulièrement drôle. On en a fait un épisode, et on l'a d'ailleurs appelé les Floppis. Les Floppis qui passent sur YouTube, cette petite séquence a demandé à peu près un petit mois de travail : construction – Philippe et Mary, les acteurs, des plasticiens, un travail à temps plein. C'était énorme. Et voilà, c'était une séquence qui n'était pas prévue dans l'écriture de base. On l'a faite, on l'a répétée. Les répétitions étaient de juin à septembre à peu près. On a répété ça en juin-juillet, puis on a fait quinze jours de pause. Et quand on est revenu, Philippe a dit : « On ne va pas la faire, on ne va pas garder cette séquence. » L'important, c'est avant tout l'écriture. Cette écriture garde le souvenir d'une nécessité de conflit, de surprise, qui d'ailleurs tient souvent debout en elle-même. Tu me diras que dans une pièce de théâtre c'est pareil. Mais dans une pièce de théâtre tu peux être un peu diffus, tu peux faire à la limite des échappées. Alors que quand on a un numéro de cabaret, c'est autre chose. Philippe a gardé cela dans sa recherche d'écriture, même dans les grandes choses. Mais le travail est d'abord dans l'image, dans la visualisation, dans l'intuition et après dans la recherche.

- *Pourquoi Philippe Genty a-t-il retravaillé ses anciens spectacles comme Zigmund Follies, Ne m'oublie pas, Voyageurs immobiles ?*

- Cela a commencé dans les années 94-95, parce qu'en 1995 déjà, il avait fait une reprise de *Ne m'oublie pas* et de *Dérives*. A l'époque, il y avait une volonté chez Philippe de créer un répertoire. En priorité. Et donc, il voulait faire tourner plusieurs spectacles avec des troupes différentes. Voilà. Donc, il y avait cette notion de répertoire. Ensuite, pour *Zigmund Follies*, comme pour *Voyageurs immobiles* d'ailleurs, Olivier Peyronnaud, qui est depuis 2000 le producteur exécutif de la compagnie, avait adoré ces spectacles, mais d'un autre côté, on lui demandait souvent des petites formes, et il n'en avait pas à montrer. Il avait vu quand il était plus jeune *Sigmund Follies* qu'il avait adoré et il avait demandé à Philippe de remonter ce spectacle, parce qu'il avait encore des demandes, non pas tant de *Sigmund Follies* quoi que cela arrivait aussi, mais surtout de petites formes. Et de même pour *Voyageurs immobiles*. Ce spectacle avait connu une vie un peu plus courte que les autres, il a été interrompu parce qu'il y avait eu un conflit entre Philippe, la tourneuse et l'équipe. En général, les spectacles à l'époque tournaient pendant quelques mois en Australie, ce qui permettait de prolonger la vie

du spectacle de trois à six mois. Malheureusement, il y a eu ce conflit et ça s'est terminé par une rupture du contrat, alors qu'il y avait encore des demandes pour *Voyageurs immobiles*. Philippe et Mary sentaient qu'il y avait une possibilité encore de tourner avec ce spectacle. Il y a certainement aussi des conditions économiques : il y avait déjà le matériel de *Voyageurs immobiles*, et l'on pouvait donc le réutiliser en le restaurant un peu et faire de substantielles économies. Et peut-être aussi, on gagnait au niveau du temps de répétition parce que certaines scènes allaient un peu plus vite. Voilà.

- *J'ai vu la version de Voyageur immobile de 1995 sur internet, puis celle de 2010. Il me semble que presque tout a été gardé, l'idée principale et la plupart des images. Il n'y a que quelques scènes qui ont effectivement été changées.*

- Oui, peut être, pour les images il y avait un début différent et puis... est-ce qu'il y en avait d'autres ?... Non, tu as raison...

- *Je me souviens de toutes les scènes marquantes, par exemple, celle des parachutes...*

- Oui, les parachutes... Donc il y avait aussi probablement eu des considérations économiques, parce que si on arrive quand même à faire une création en deux mois par exemple de répétitions et dix personnes à peu près - Philippe, Mary, les plasticiens et tout ça - ça réduit un peu le coût, et c'est pas mal. Pour *Ne m'oublie pas*, c'est un peu différent. C'est une proposition de Mary. Elle a dit à un moment « Et pourquoi ne remonterait-on pas *Ne m'oublie pas* ? » et c'était une belle idée... À partir du moment où ils ont refait l'écriture qui a englobé leur découverte toute récente avec le voyage qu'ils avaient fait en Norvège, et en Patagonie où ils avaient vu des glaciers et qu'ils avaient envie d'un paysage comme ça, de glace.... Et aussi leur exploration au niveau de la voix chantée. Donc, ces deux choses-là, ils ont réussi à bien les intégrer dans *Ne m'oublie pas*. Et puis je pense aussi que ça a permis à Philippe et Mary de réfléchir sur ce qu'ils avaient fait, ce qu'ils ne s'autorisaient pas à l'époque et sur le moyen d'approfondir, de reprendre, de perfectionner, de réécrire quelque chose de déjà écrit. Pour toutes ces raisons... alors que moi au départ je trouvais un peu... le fait de reprendre... là, il n'y a pas de créativité. Mais finalement, je trouve très intéressante cette reprise.

- *C'est complètement différent.*

- Oui. Et c'est une réflexion. Et en même temps on retrouve des choses qui n'ont pas changé. Voilà, c'est un autre travail intéressant.

- Ne m'oublie pas *était construit à partir des rêves de Mary, c'est ça ?*

- Oui, tout à fait, c'est ça ce qui le rend extraordinaire, qu'en plus il était fait à partir des rêves de Mary. Il y a aussi l'AVC qu'a eu Philippe en 2011, et c'est Mary qui a pris les rênes de la réflexion générale en quelque sorte pour les répétitions. Et elle était d'autant plus à l'aise que c'était basé sur ses rêves. Et il y a une très belle chose qui s'est passée, que j'ai trouvée très personnelle, c'est quand Mary a vraiment pris les choses en mains pendant la répétition à Nevers. Cependant Mary a eu un moment de faiblesse parce que c'était émotionnellement très difficile ; elle avait des soucis, elle avait mal aux jambes et elle est tombée un peu malade, mais juste à ce moment-là, Philippe est revenu en quelque sorte, surtout par l'intermédiaire des questions techniques. Car Philippe a quelque chose de spécial avec la technique. Malgré son AVC, il a gardé une intuition du rapport entre l'image et la forme que doit avoir l'objet concret, sa forme, la matière, la nature, la taille que doit avoir l'objet pour le réaliser. Par exemple, on avait une histoire avec des patiences dans *Ne m'oublie pas*. Les patiences, c'est une sorte de panneau noir. Parce qu'en fait la patience c'est le rail, et là il avait deux patiences. Et Philippe me disait sans arriver à se faire comprendre, ou sans que j'arrive à le comprendre, il me disait : « Mais tu dois faire ça » et je répondais : « Mais non, regarde, ça se fait comme ça », sur quoi il revenait et puis tout d'un coup, à un moment, j'ai compris qu'il avait raison.

- *Je sais que Philippe dit que chacun a sa propre interprétation d'un spectacle. Mais, j'aimerais savoir exactement ce que représentent les deux singes de Ne m'oublie pas pour lui.*

- C'est ce qu'il a toujours dit. Le singe pour lui c'est la mémoire. La mémoire de l'humanité, la mémoire universelle. Qu'est-ce que tu as comme autres questions ?

- *C'est un petit questionnaire pour Philippe mais il n'aurait pas eu le temps de le lire : « Vous dites souvent dans les interviews que "le texte nous fait penser logiquement". Pourtant, il y a souvent des paroles, des phrases courtes, dans vos spectacles, prononcées par les acteurs. Est-ce qu'elles servent à quelque chose pour l'interprétation des spectacles, est-ce qu'elles donnent un mot-clé, par exemple, ou bien est-ce qu'elles servent plutôt à embrouiller le spectateur (car le texte souvent nous fait sortir de l'inconscient, nous replaçant*

la logique inhérente à la réalité), ou encore est-ce qu'elles ne sont que des sortes de « couleurs » qui décorent le spectacle ? »

- Non, ce n'est pas fait pour embrouiller le spectateur. Ce ne sont pas non plus des couleurs pour décorer le spectacle. Oui, peut-être, parfois un mot-clé. C'est souvent dans les grands spectacles une sorte de nécessité. S'il faut passer par le texte, Philippe passe par le texte. Philippe ne se dit pas : « Je vais faire un spectacle sans paroles, pour pouvoir tourner à l'étranger. » S'il a besoin de la parole, il la met. Elle est rare parce qu'il dit que quand il rêve, il n'y a pas de paroles. Le texte est souvent dans les grands spectacles comme dans *Ne m'oublie pas*, un mot-clé, par exemple, une phrase clé que dit la petite (d'autant plus que c'est poétique) : «Le singe a mangé ma main, le singe a caché mon chagrin, j'ai mangé le singe et ma main.» On pourrait dire que c'est un peu pour embrouiller le spectateur mais disons que... Ce n'est pas facile de répondre à cela. Ça dépend des situations... Mais parfois c'est juste un petit texte poétique et à ce moment-là c'est autant le contenu aussi. Je dirais que la parole est aussi la forme, la matière. Dans *Dédale* aussi on avait un peu de texte mais ce qui intéressait Philippe c'était presque davantage la matière sonore que le fond de ce qui était dit. Bien sûr ça correspond un petit peu à ce que tu voulais dire.

- *Le sens des paroles n'est donc pas très important.*

- Non, il cherchait, parmi des mots, ceux qui avaient une sonorité qui correspondait à ce qu'il voulait. Il y a ça aussi dans le petit texte de *Ne m'oublie pas*, mais c'est surtout parce que ça emmène en plus quelque chose de drôle, de poétique (pour les grands spectacles). Après, pour les petits spectacles, comme *Zigmund Follies* et *La Pelle du Large*, c'est différent parce que l'écriture, c'est plutôt pour le jeu des mots.

- *Dans Ligne de fuite, il y a un monologue au début.*

- Oui, tout à fait. C'était vraiment pour... comme d'ailleurs dans *Boliloc* aussi. C'est pour questionner le spectateur, pour l'amener à se poser des questions. Pourquoi se priver aussi du langage ? C'est quand même un élément important pour amener le spectateur dans un autre univers. Ensuite, à s'en éloigner, à le prendre à contre-pied...

- *C'est-à-dire que Philippe ne renonce pas à la parole, mais que c'est le mélange de tous les éléments, de tous les moyens d'expression qui l'intéresse.*

- Oui, dans *Ligne de fuite* il posait des questions aux spectateurs, et d'ailleurs les spectateurs répondaient puisqu'il avait fait mettre les acteurs dans le public. Les acteurs partaient du public et montaient sur scène. Il faut le voir, le début de *Ligne de fuite*. Mais en fait, il est tout seul le gars qui prononce un monologue et puis il disparaît, et à ce moment-là, les acteurs se lèvent dans la salle et houla, qu'est-ce qui se passe ? Et ils montent sur scène. C'est pour ça qu'il y a une adresse au public directement au départ. C'est pour attirer le spectateur vers la question du point. C'est-à-dire, qu'est-ce qu'il y a de l'autre côté du bout de la ligne, du point. Et puis à la fin, l'assassin, la victime et l'inspecteur, qui sont en fait tous les trois la même personne. Dans *Boliloc* aussi il y a une adresse au public au départ, parce qu'au départ on est dans un cabaret, et dans le cabaret on s'adresse au public. Mais après on oublie, du cabaret, on part dans le rêve. C'est pour ça que je disais tout à l'heure que même si Philippe prend le contre-pied ensuite, le spectateur au début se dit : « Tiens, c'est du cabaret » avec l'actrice qui s'adresse à des marionnettes. Dans la première version de *Ne m'oublie pas*, c'était une chanson qui était chantée dans le passage avec les mannequins et les masques comme ça... C'était une chanson qu'avait écrite René Aubry, comme toute la musique pour ce spectacle, les paroles étaient de Philippe et c'était Adrien, son petit-fils qui chantait le texte et qui disait (chantait-parlait) : « Le singe a mangé ma main, le singe a caché mon chagrin, j'ai mangé le singe et ma main ». Et là maintenant il le fait dire par une actrice, par la petite actrice qui correspond un peu à cet âge (il y a trois âges dans *Ne m'oublie pas*), c'est-à-dire à l'enfant. Donc c'est un peu un rêve d'enfant, parole d'enfants. Donc là, le sens est signifiant.

- *D'accord. Passons à la question suivante. Elle est un peu longue : « Vos spectacles dessinent essentiellement des images de l'inconscient, plus spécifiquement le travail d'élimination des complexes psychologiques et des refoulés, c'est-à-dire qu'ils concernent l'inconscient personnel. Cependant, ces images évoquent également d'autres interprétations qui ne relèvent pas de l'expression de l'inconscient, mais qui reflètent d'une manière métaphorique les processus de notre société. Par exemple, dans le spectacle La fin des terres, il y a ce groupe d'hommes qui poursuit les protagonistes. Il est possible de l'interpréter comme un groupe de « monstres intérieurs », mais aussi comme une communauté représentant la société, avec ses propres règles et ses propres lois, qui empêche une bonne communication et une compréhension mutuelle entre les protagonistes. Ou alors, dans le spectacle Le concert incroyable qui produit des images de la société contemporaine, ou encore dans Voyageur immobile qui met en scène des réflexions sur le genre humain. Comment expliquez-vous cela ? Avez-vous la volonté de mettre le monde contemporain en*

images ou alors est-ce une coïncidence qui rend possible cette métaphore, les troubles psychologiques étant issus de notre relation avec le monde ? »

- Pour cette question-là, c'est une coïncidence mais en fait ce n'en est pas une. Le monde intérieur est l'écho en quelque sorte. Il n'est pas imperméable à ce qui se passe dans le monde extérieur. Il est en relation avec lui. Et c'est parce qu'il se passe ceci à l'extérieur qu'il se passe cela à l'intérieur. Et c'est parce qu'il se passe quelque chose à l'intérieur qu'il se passe quelque chose à l'extérieur. Il y a une sorte de métaphore, et non seulement de métaphore, mais aussi d'aller-retour, une porosité des univers qui sont le reflet l'un de l'autre. Et en plus, effectivement, dans *Voyageurs immobiles* la différence avec la première version qui avait tendance à dire que les personnages étaient les différentes facettes du personnage principal. Alors que dans la deuxième version de *Voyageurs immobiles* au pluriel, les personnages représentent plutôt l'humanité. Il voulait d'ailleurs pour *Voyageurs immobiles* des gens des 5 continents, d'Amérique, d'Europe, d'Afrique, d'Asie et d'Australie. Il a eu l'Australie, il a eu l'Asie, l'Europe, il a eu l'Amérique mais il n'a pas eu l'Afrique parce qu'il n'a pas trouvé l'acteur du continent africain comme il voulait. Voilà, ils représentent les cinq continents qui représentent l'humanité. Donc, effectivement, comme tu le dis très justement, ils sont en même temps des monstres intérieurs mais aussi ils sont un groupe d'hommes qui poursuit des protagonistes. Oui, vraiment, c'est l'humanité. Et dans *Le Concert Incroyable*, ce sont des images intérieures qui, puisqu'il l'avait écrit début 2001, sont d'ailleurs prémonitoires de ce qui s'est passé en septembre de cette année-là. Parce qu'il y avait dans ces images un homme qui tombe d'un building. Et quelques mois après cela s'est produit, le 11 septembre. Dans *Voyageurs immobiles* il y a des choses qui n'y étaient pas auparavant, il a eu ce souci de faire quelques petites choses avec l'argent que faisait *money money M O M* dans un épisode. Quelqu'un est mort, on parie sur les morts, est-ce qu'il est vraiment mort. Puis, cette marionnette qui est sur l'autre, qui écrase l'autre alors qu'elle l'a aidée. On n'avait pas cette image dans l'ancienne version. Ce sont des choses qui naissent de préoccupations plus ou moins politiques d'aujourd'hui un petit peu mais cela reste quand même à la périphérie d'une autre écriture. Effectivement, dans *Le Concert Incroyable*, Philippe avait évoqué sept catastrophes un peu comme les sept plaies d'Égypte mais liées aux phénomènes actuels comme la pollution, la sécheresse...

- *Ah oui ? Ce n'est pas évident quand on regarde ce spectacle pour la première fois.*

- Oui. Philippe avait travaillé ces sept plaies d’Egypte entre guillemets mais dans l’époque actuelle. Il y avait une sorte de mise en garde des dérives de l’humanité. Donc il y avait un point de vue un peu critique. Est-ce qu’il y a d’autres questions ?

- *Une question sur le travail avec les comédiens : « Demandez-vous à vos comédiens de travailler sur leur émotions et leurs propres souvenirs pendant la préparation d’un spectacle ? Comment cela se passe-t-il au cours de la représentation ? De quelles techniques se servent-ils ? Est-ce qu’ils conservent leur personnalité et s’appuient sur les émotions liées à leurs souvenirs ou bien est-ce qu’ils incarnent un personnage abstrait ? Si oui, utilisent-ils une technique de présentation ou plutôt d’incarnation du personnage ? »*

- Oui, Philippe essaye souvent en fait d’intéresser les acteurs à son propre processus. Parce qu’il est très conscient du fait que les acteurs peuvent être fatigués de jouer le spectacle cent, deux-cents, trois-cents fois. Et qu’au bout d’un certain temps, s’ils n’ont pas investi leurs propres émotions et souvenirs, alors ils vont être distants, détachés. Dans cette mesure, il fait un travail, mine de rien, très stanislavskien même s’il ne le reconnaît pas, très basé sur la mémoire émotionnelle, la mémoire sensorielle, la mémoire affective. Donc, c’est vraiment le vécu. Vraiment vivre ce qu’on a vécu. Et puis il a une connaissance de la marionnette et il lui semble que cette position de marionnettiste doit être totalement adoptée par les comédiens. Le marionnettiste a cette distance, il est obligé d’avoir une distance avec sa marionnette. Parce que souvent les marionnettistes font autre chose en même temps, parce qu’ils ont entre les mains un objet qui doit être manipulé et ne peut pas être porté dans la fougue, et que c’est seulement à travers la main, à travers les poignets ou les doigts que s’expriment les différentes facettes, les émotions. Et donc il y a un travail de distanciation. Une distance très forte du comédien, où il doit être totalement en dehors de son rôle. La résolution est simple, dans le domaine artistique entre guillemets, et dans n’importe quel art d’ailleurs, même s’il n’est pas artistique, dans n’importe quel métier... C’est-à-dire que tu es totalement dedans et totalement dehors. Ensuite, il y a la notion du contrôle chez Philippe, qui est plus au niveau de la manipulation des objets et des matières. A travers la manipulation, aussi. C’est subtil. En fait, le travail de Philippe est très inspiré, très influencé par le cinéma aussi. On le voit entre autres, dans *Fin des terres*. Mais même indépendamment de cela, essentiellement à travers le travail de marionnettiste. Il est très cinéma dans la mesure où on travaille sur un cadre mais pas toujours, puisque c’est de la manipulation à vue. Dès que tu travailles sur un castelet, tu travailles sur table, par exemple. Que tu sois caché ou pas, on s’en fout que tu penses à autre

chose, que ton nez se gratte, puisque la tension est là. De cette manière, on n'a aucune idée, es-tu en train de préparer une autre main, ou en train de regarder quelqu'un, l'important est ce que tu montres, ce que tu laisses voir, comme au cinéma. Je ne sais pas si tu as déjà fait un tournage, on filme cette table-là et on filme un gros plan sur la main qui prend la tasse. Le costumier par exemple te met le costume d'un personnage, ce n'est par forcément un pantalon parce qu'on ne va pas voir le pantalon, ou ils n'ont pas eu le temps de l'acheter, etc. Et puis là, mettons ce qui est en gros plan, à la limite ce n'est pas grave si tu n'es pas rasé. Par contre ici la main doit exprimer tout ce qu'on veut qu'elle exprime. En ce qui concerne la technique, les exercices, Philippe donne aux interprètes des éléments, des techniques qui sont très basés sur Stanislavski. « Est-ce qu'ils conservent leur personnalité ? »- oui, « profitent de leurs émotions »- oui, « incarnent un personnage abstrait » - non. « Si oui, est-ce la technique de la *présentation* ou plutôt celle de *vivre le personnage* ? » - c'est et la présentation et le vivre le personnage. La réponse, ce n'est pas ou, c'est les deux. C'est une conscience, c'est un travail de conscience.

- *À quelle étape les comédiens passent-ils à l'exploitation des souvenirs de Philippe ? Si je comprends bien, d'abord, Philippe demande aux interprètes de travailler avec leurs propres souvenirs, en interaction avec la matière, et seulement ensuite arrive le moment où ils doivent se concentrer sur l'idée du spectacle en abandonnant leurs souvenirs.*

- Non, si par exemple Philippe parle des paysages, des voyages qu'il a faits, après il ne demande pas aux acteurs de s'insérer dans son voyage à lui. Il leur demande de trouver leur propre voyage, de se rattacher à quelque chose. La sensation de l'infini que Philippe a éprouvée quand il a traversé le désert, quelqu'un va, peut-être, l'exprimer, il l'a peut-être ressentie en allant voir un film ou allant se promener, par exemple... en Suisse à la limite, ou en lisant un livre et tout d'un coup il a réussi à partir. En allant à la Tour Eiffel, je ne sais pas. Tu vois, ce sont des équivalents. C'est une histoire d'équivalence.

ANNEXE 2

Entretien avec Pascale Blaison

Le 29 janvier 2013,

Chez Pascale Blaison, à Rosny-sous-Bois⁵⁹¹.

- *Philippe Genty est principalement connu comme marionnettiste. Il continue à utiliser la marionnette dans ses créations. Vous êtes comédienne et aussi marionnettiste, vous avez travaillé avec la Compagnie Philippe Genty. Après cette expérience et vos autres expériences, que pensez-vous de la marionnette contemporaine et de sa place dans les arts de la scène ?*

- L'école de la marionnette de Charleville-Mézières a donné des créateurs et beaucoup de gens qui sont des artistes contemporains aussi. Ils utilisent la marionnette comme un instrument qui lie arts visuels, vidéo, arts plastiques, danse... Cela fait un mélange de plusieurs disciplines, pas seulement de la marionnette. On se rend compte qu'en effet c'est un outil très puissant, comme tu disais « philosophique ». Je pense que cela touche au sacré aussi, au sacré du théâtre, bien sûr. Si on ne connaît pas bien la marionnette, on n'imagine pas ces capacités expressives, on pense plutôt que c'est que c'est drôle, c'est joli ou que c'est mignon alors que c'est tout le contraire. Politiquement aussi, c'est vrai que dans les périodes de crise, on retourne beaucoup à la marionnette. On a besoin d'un objet qui puisse prendre toutes les mauvaises choses (rires). Oui, c'est un rituel. Elle a un côté rituel très fort. On en a besoin quand tout va mal. Je pense aussi que ça devient un peu plus à la mode, les gens l'acceptent mieux. Ils se rendent compte qu'ils ont besoin de ce moyen-là.

- *Cela provient peut-être aussi du fait que la marionnette est immuable. Elle ne peut pas exprimer d'émotions, mais quand on la regarde, surtout dans les représentations de théâtre politique, on sent que cette immuabilité lui donne une force et qu'elle a plus de pouvoir que l'homme. Cela semble s'imprimer dans l'imagination et faire appel à notre inconscient.*

- Oui, complètement. Cette dimension est très importante, parce qu'on a besoin aussi de... Bon, l'acteur, c'est formidable au théâtre. C'est formidable, la danse, le cirque... Mais la

⁵⁹¹ En raison d'un problème technique, l'enregistrement a commencé avec quelques minutes de retard.

chose qui est très particulière à la marionnette, c'est qu'elle oblige les spectateurs à croire qu'elle est vivante. Les gens donnent cette confiance et disent : « Bon, oui, c'est un morceau de bois mais je crois que pour une heure et demi, c'est en vie ». Donc, ils donnent une confiance double à la représentation théâtrale. C'est comme si l'échange était encore plus fort au théâtre parce que les gens donnent une partie de leur croyance, de leur crédulité. C'est plus facile ensuite de faire croire à une histoire imaginaire où l'on a encore plus de pouvoir sur les spectateurs parce qu'ils donnent cette partie d'eux-mêmes et disent : « Oui, d'accord, c'est du bois, c'est de la mousse, mais c'est vivant ». Et ça, c'est magique. On a la même chose avec le théâtre masqué. C'est une puissance de rituel aussi, de sacré.

- *C'est ce qui vit encore en nous, même si on est vraiment très loin de l'animisme. Il y a une chose dont Philippe Genty parle beaucoup dans ses interviews. Il dit que la marionnette a deux objectifs. Elle s'adresse à notre conscience, bien sûr, on peut percevoir des références, des métaphores, mais elle s'adresse aussi à l'inconscient, à l'animisme qui vit au fond de nous, même s'il est refoulé, oublié, elle s'adresse au fond de notre psychisme. Quand on était enfant, on croyait que les arbres, les animaux avaient une âme ou même les étoiles, que chaque objet pouvait être animé.*

- Oui, c'est le côté merveilleux, magique, où tout est possible.

- *Comment est-ce que se passait votre travail avec les marionnettes au sein de la Compagnie Philippe Genty ? Que vous disait le metteur en scène ? Est-ce qu'il parlait de psychanalyse ?*

- En fait, quand on a travaillé sur *Dérives*, c'était il y a longtemps. Philippe dessinait et construisait aussi les marionnettes. Comme j'étais plasticienne moi aussi, j'ai tout fabriqué avec lui. Moitié-moitié, presque. En fait, c'était comme une évidence, c'était son moyen d'écriture. Ce qui m'a toujours frappé, c'est que le premier jour où on s'est retrouvé tous pour le début des répétitions, il nous a lu l'histoire qu'il voulait raconter. Elle est restée la même jusqu'à la fin des répétitions. Il y avait déjà des personnages très précis - une espèce d'ogresse, un architecte ; il y avait des personnages qui n'existaient plus après dans le spectacle mais la ligne était la même. On retrouvait toujours les personnages principaux, en fait. Il y avait des personnages qui étaient joués par des acteurs et d'autres qui étaient des marionnettes, et d'autres qui étaient un mélange des deux. Par moments, le personnage principal que jouait Éric était une marionnette, à certains moments il était lui, acteur, et à

d'autres moments il était transformé en poisson, en autre chose. En fait, là, la marionnette servait de pouvoir être dans des mondes différents, à des échelles différentes, tout comme la personnalité du voyageur, du personnage principal. Il était un peu partout comme dans les poissons, dans ses petits doubles. La marionnette avait cette fonction-là à la base de pouvoir faire le voyage et la capacité de pouvoir changer d'échelle, être dans l'eau, être dans l'air ; être petite ou grande. Puis, elle avait la fonction de rendre le personnage un peu magique, fantastique. Dans *Dérives*, il y avait ces deux choses-là... A l'époque-là, Philippe était très occupé par la relation homme-femme, « je t'aime-je te hais ». Il avait imaginé les personnages féminins un peu femme fatale.

- *La femme qui séduit.*

- Voilà, la femme qui séduit et qui jette, qui séduit et qui « mange »... L'ogresse mangeait les hommes, elle enlevait la tête, le chapeau et mangeait leur cervelle. Puis, elle faisait des brochettes avec des personnages masculins. A la fin du spectacle, Philippe voulait que les personnages, l'homme et la femme en blanc et en noir, se rapprochent, se rejettent, se frappent, s'embrassent, toujours dans ce double rapport. J'avais la marionnette qui me ressemblait et Éric avait sa marionnette à lui, et ces marionnettes aussi s'embrassait, se battait, étaient manipulées par nous, par les autres, dans une espèce de rapport bizarre, ils se forçaient à s'embrasser ou au contraire se séparaient. Philippe travaillait beaucoup là-dessus à ce moment-là. C'était une des dimensions que prenait en charge la marionnette. Mais Philippe était très occupé par ce rapport homme-femme.

- *Est-ce que le sens change en fonction de la personne qui manipule la marionnette ? Quand les autres manipulaient votre personnage sous forme de marionnette, est-ce qu'ils métaphorisaient des conventions sociales ou bien encore des refoulés, des troubles ? Il me semble que si d'autres manipulateurs entrent en rapport avec la marionnette, ils représentent une force dominante pour le personnage incarné par une marionnette.*

- Oui, il y avait beaucoup de cela. Je pense qu'il y avait cette signification dans la dernière scène des personnages en costumes noirs. C'est vrai quand ils nous manipulaient et manipulaient les marionnettes... [On parle tout en regardant des photos de *Dérives*] Oui, voilà. Ces personnages manipulaient Éric et ils me manipulaient, moi. Éric prenait la main de la marionnette qui me ressemblait. Effectivement, c'était un peu la société, les conventions. C'était une chose qui s'imposait

- *Comment est-ce que Philippe l'expliquait ? Est-ce qu'il disait : « Faites cela » ou bien est-ce qu'il disait pourquoi il fallait le faire ? Pourquoi, par exemple, fallait-il que cette marionnette soit manipulée par plusieurs personnes ?*

- Je pense qu'il avait cette idée en tête depuis longtemps, mais on travaillait beaucoup en recherche, en improvisations sur le plateau. On essayait de composer des images aussi, et puis on avait travaillé sur des gestes quotidiens, de « salut », de « bonjour », ou de manipuler les autres. Ce n'était pas très directif. L'idée était plutôt de montrer deux personnes qui essaient de se rapprocher et les autres qui les en empêchent. Philippe a donné plutôt des indications comme ça. Nous, on l'essayait beaucoup en improvisations. On construisait les choses, comme les imperméables, par exemple. On les a construits, et Philippe avait vraiment l'image de tout ce qu'il fallait fabriquer. Puis, on mettait en scène et on essayait, on improvisait, on retenait ça, ça ou ça. On filmait beaucoup en vidéo, on corrigeait, on gardait certaines images bout à bout... Ce n'était pas tellement une direction d'acteur « tu vas jouer ça et ça », mais plutôt une composition visuelle, plutôt corporelle. Ce n'est pas un travail d'acteur.

- *J'ai posé une question à Éric de Sarria sur l'idée du spectacle et sur comment elle se développe. On n'en a pas beaucoup parlé parce qu'il était pressé.*

- Ce serait intéressant qu'il ait dit la même chose.

- *La question était plutôt sur le développement de l'idée dans son lien à la matière. Éric de Sarria dit qu'il y a une matière mais que l'idée reste toujours la même. L'idée persiste même quand on essaye de développer les capacités de la matière et, parfois, on se heurte à la difficulté de ne pas pouvoir exprimer ce que l'on veut ou alors, au contraire, cela dépasse ce que l'on avait imaginé et des choses s'inventent soudain. Il dit que Philippe Genty garde toujours des choses prévues, à côté des découvertes du travail. Parfois, il doit abandonner pour ne pas passer à côté de son idée. C'est intéressant car cela signifierait que ce n'est pas du théâtre d'expérimentation pure.*

- Oui, ce n'est pas de la recherche pour la recherche, effectivement. C'est toujours une proposition avec une matière et on va jusqu'au bout de cette chose. Je pense que c'est la grande force de Philippe Genty, là où il est extraordinaire, qu'il pressent la capacité de la matière et des marionnettes. Il a le sens de comment il faut la sculpter avant même de l'avoir expérimentée sur le plateau. Il anticipe toujours. En fait, cette matière-là [elle montre une

photo du spectacle], il aimait beaucoup le lycra, il l'utilisait énormément. La scène était recouverte de lycra. Et donc, il voulait tester ce matériau avec de la fibre de carbone à l'intérieur, et il voulait une chorégraphie. Donc, il a dit : « On a cette chose-là, on va faire des figures, et on va trouver les meilleures. » Mais il était impossible de régler quelque chose qu'il soit toujours pareil, parce qu'il suffisait de changer un tout petit peu, d'un centimètre et cela donnait autre chose. Quand on tournait, cela partait ou cela ne partait pas. Finalement, pour le convaincre que c'était impossible de refaire une chose, j'ai dit : « Tiens, fais-le, essaye pour savoir », parce qu'il était en colère et qu'il disait : « Mais non, ce n'est pas ce qu'on a fixé ». Il a essayé et effectivement, il a dit : « Non, on ne peut pas refaire deux fois la même chose ». C'était la première fois que cela arrivait à Philippe Genty de ne pas prévoir exactement ce qui allait se faire, une image au centimètre près pour être dans la lumière, pour avoir exactement le bon angle, etc. C'était de l'improvisation. À chaque spectacle, c'était autre chose. Et pour moi, c'était un grand plaisir, car c'était la seule chose libre. Tu sais, comme c'était de la musique enregistrée, dès qu'elle démarrait, c'était un timing très précis, avec des mouvements très précis. On peut toujours trouver, créer à l'intérieur, mais c'est une structure très rigide. Il faut trouver la liberté à l'intérieur de cette structure, c'est à la fois très agréable et très carré. C'était une espèce de cadeau, parce que c'était unique à chaque fois. Puis, c'était très court, il fallait que ce soit réussi en peu de temps, pas le temps de s'échauffer. Mais c'est vrai que c'était drôle parce que c'était vraiment une chose « anti-méthode » de Philippe Genty.

- *Peut-être est-ce pour cette raison qu'il a dit ensuite : « On essaye quand même de développer les capacités de la matière, mais à chaque fois, les comédiens au fur et à mesure se trouvent en difficulté pour apprivoiser la matière ». Il estime que la matière a sa propre vie et qu'on ne peut pas faire tout ce qu'on veut avec elle, qu'il faut donc prendre en compte ses particularités. Quelle forme avait la toile que vous faisiez tourner ?*

- C'était un haricot. Parce que la fibre à l'intérieur était très tendue, elle ne restait jamais à plat complètement. Cela donnait de la nervosité au tissu. Il y avait deux tailles différentes, une grande et une un peu plus petite, parce que on ne jouait pas toujours dans des salles avec de très grands plateaux, et donc, il n'y avait pas la place pour se déplacer, pour ne pas se cogner aux projecteurs. Donc, on en avait une un peu plus petite aussi.

- *Est-ce que c'était plus facile avec la petite ?*

- Non, cela donnait autre chose. Il y avait toujours une suite avec la grande, et puis quelque chose qui complétait. Avec la petite, c'était plus comme un cercle, cela partait davantage vers le haut, tournait beaucoup mais cela faisait moins de formes différentes.
- *D'accord, il y avait plus d'improvisations avec la grande.*
- Mais il fallait beaucoup travailler. C'était comme une voile de bateau, elle prenait beaucoup d'air. Il fallait vraiment tout le plateau pour la faire monter. C'était sportif.
- *Ce n'était pas lourd ?*
- Non, ce n'était pas lourd mais l'amplitude était très grande, il y avait de la résistance dans l'air comme une voile de bateau.
- *Est-ce que les répétitions et la mise en forme du spectacle ont pris beaucoup de temps ? Si j'ai bonne mémoire, la création a duré environ une année, n'est-ce pas ?*
- Oui, et même plus qu'une année. Et tout le monde a participé à la fabrication. On faisait une chose, on allait l'essayer sur le plateau, on repartait à l'atelier pour la modifier Philippe faisait pareil, il ne pouvait pas faire travailler une scène pendant qu'on fabriquait. Il était aussi à l'atelier. C'est pour cela que les répétitions prenaient beaucoup de temps, tout le monde était dans l'atelier, et après, tout le monde sur le plateau. En même temps, c'était génial, parce que pour un spectacle visuel, c'est la meilleure façon d'aller au bout des choses et de faire soi-même des expériences avec la matière, de la fabriquer, de fabriquer l'objet, et ensuite, de savoir exactement comment il bouge. Moi, je n'avais jamais travaillé avec la marionnette avant, et j'ai tout appris avec Philippe Genty. C'est une chose que je trouve fondamentale. Si on peut fabriquer soi-même l'objet depuis la sculpture, depuis le choix de la matière jusqu'à sa finition et ensuite qu'on le manipule sur scène, c'est idéal. C'est vraiment la même action d'un bout à l'autre, on connaît parfaitement la forme qu'on a fabriquée, on sait comment elle doit être parce qu'on va la manipuler, parce qu'on la manipule. Cet aller-retour est très important. C'est ce que j'enseigne à Charleville-Mézières, cette partie-là de comment on sort un objet de l'atelier et qu'on le met sur le plateau même s'il n'est pas fini. On essaye et on modifie. On retourne à l'atelier pour modifier l'objet après l'avoir manipulé.

- *Du point de vue psychologique, elle devient une sorte de double de nous-mêmes. Elle est notre création, quelque chose qui sort de nous et qui s'incarne dans la marionnette. Cela semble créer un autre rapport entre cet objet et le manipulateur.*

- Oui, il y a une qualité qu'on ne peut pas remplacer. Si on crée soi-même les objets, cela fait gagner du temps, parce qu'on connaît déjà la matière, tous les détails, les mécanismes. C'est comme le masque. Quand on travaille avec un masque qu'on ne connaît pas, qu'on n'a pas fabriqué, on doit s'imprégner d'abord, on doit le regarder d'abord et voir comment il est fait, pour que cette sculpture, cette image, s'imprègne vraiment au fond. Ensuite, quand on le porte, on connaît le visage qu'on a sur soi, il rentre dans le corps et on peut jouer avec l'objet qu'on fabrique. C'est la même chose avec la marionnette. Si on a participé à sa création, il y a une chose instinctive qui arrive quand on est sur le plateau. Même si on est toujours surpris... On n'est pas dieu, on ne peut pas fabriquer exactement la chose qu'on imaginait. Même quand on a fabriqué exactement la chose qu'on a imaginée, ensuite quand elle va bouger sur le plateau, on a parfois des surprises. On ne sait jamais jusqu'au bout comment elle va fonctionner. Il y a la part de la matière aussi, comment elle réagit. C'est pourquoi il faut réapprendre, reconnaître l'objet et puis l'écouter comme il est, voir s'il a son caractère. Il y a des choses qu'il va pouvoir faire facilement, d'autres moins facilement, est-ce qu'on le force quelque part ou est-ce qu'on va avec, on accompagne. Tout cela est assez de l'ordre de la connaissance artisanale aussi. Il y a cette espèce de travail de la matière et de comment cet objet a été fabriqué. Cela donne une qualité supplémentaire, je trouve. C'est aussi la richesse de la marionnette, ce côté artisanal : le moment où il n'y a rien et où il faut fabriquer quelque chose. On prend des choses, on colle, on cloue, on perce. C'est aussi une dimension magique quelque part. C'est vraiment fascinant, un monde très très vaste. On ne mesure jamais vraiment la portée de ce qu'on a fait.

- *Si je ne me trompe pas, Philippe Genty ne cherche pas seulement des marionnettistes à la base, il cherche des comédiens, des danseurs aussi, et il leur enseigne les techniques de son théâtre. Comment l'avez-vous rencontré ?*

- Pour *Dérives*, c'était particulier, parce que justement il cherchait aussi des gens qui fabriquent. Même dans *Désirs parade*, tout le monde aussi fabriquait. Patrick Henniou⁵⁹²,

⁵⁹² Patrick Henniou est un comédien, metteur en scène, scénographe. Il a travaillé avec la Compagnie Philippe Genty dans les spectacles *Rond comme un cube* (4^e équipe) et *Désirs parade*.

un fabricant de marionnettes, jouait dans ce spectacle (je travaille avec lui dans sa compagnie en ce moment dans l'ouest de la France). L'équipe de *Désirs parade* aussi fabriquait, les gens faisaient la couture de la marionnette et tout. Même chose dans *Dérives*. Il y avait deux choses dans *Dérives*. C'était la première fois que Philippe voulait faire un spectacle qui ne serait pas une suite de numéros. C'était une histoire entière. Il voulait travailler avec Katy Deville et Christian Carrignon du Théâtre de Cuisine qui était une nouvelle branche du théâtre d'objet. C'est un couple dans la vie qui fait partie des précurseurs du théâtre d'objet. Katy et Christian étaient sur Marseille, ils connaissaient Philippe depuis longtemps, ils étaient amis. Philippe voulait intégrer du théâtre d'objet dans son spectacle et il a fait appel au Théâtre de Cuisine pour faire le spectacle ensemble. (rire) Mais c'était plutôt son spectacle... Il y avait un passage avec un petit peu de théâtre d'objet, quand l'ogresse est derrière une île. Il y avait une île qui était sur une table et l'ogresse ouvrait la tête de petits bonshommes et elle mangeait leur cerveau. C'était le seul moment de théâtre d'objet si on peut appeler ça du théâtre d'objet. Ils n'ont pas réussi à tisser quelque chose, même s'ils avaient envie de travailler ensemble, mais bon. Katy était ravie parce que Philippe lui donnait des parties où elle pouvait danser. Au fait, elle a un spectacle de théâtre d'objet qui se joue avec un aquarium avec de faux poissons où elle joue un personnage un peu comme ça, d'ogresse. Donc, ce personnage est assez inspiré de ce spectacle de Katy et adapté à la façon Philippe Genty. A la fin, Katy et Christian étaient assez frustrés de ne pas pouvoir être plus créateurs dans le spectacle. Philippe leur avait demandé de travailler sur ce spectacle. Eux, ils étaient déjà dans le projet et Philippe cherchait des gens qui soient comédiens et danseurs et plasticiens qui puissent donner un coup de main pour la fabrication. Il a un lien amical et familial très fort avec l'école Jacques Lecoq. A partir de *Dérives*, il a commencé à chercher des gens qui sortaient de l'école Lecoq. Et moi j'étais à l'école Lecoq mais j'ai travaillé avec Philippe un peu avant *Dérives*, dans *les Autruches*, un numéro de cabaret qui durait quinze minutes, mais c'est une autre histoire. Ce numéro de cabaret a eu un succès énorme, c'est un très bon spectacle. Quand j'y suis entrée, il y avait deux équipes de quatre personnes qui tournaient avec *Les Autruches* dans des cabarets dans le monde entier. Quand j'ai fini l'Ecole Jacques Lecoq, il y avait de petites annonces de travail à l'entrée de l'école, dont une qui disait « cherche jeune femme sachant coudre ayant fait de la danse pour spectacle de marionnettes » sans dire qui c'était. Je cherchais du travail et je suis allée voir. C'était donc à la rue Sedaine mais ce n'était pas Philippe Genty qui nous recevait, c'étaient les gens qui faisaient le numéro de cabaret, les gens de cette équipe-là qui cherchaient quelqu'un parce qu'une personne devait partir. Ils m'ont montré les marionnettes. Au fait, Philippe avait fait

une émission de télé avec ces marionnettes des *Autruches*, qui s'appelait *Gertrude et Barnabé*. Je la regardais quand j'étais petite. Cela m'a un peu rassurée, je ne savais pas du tout où je mettais les pieds, je ne connaissais pas du tout l'autre univers de cabaret de Philippe Genty. J'ai vu *Les Autruches*, et cela m'a beaucoup plu. Ces gens m'ont fait essayer pour voir comment cela fonctionnait, et puis ils m'ont présentée à Philippe pour voir si c'était possible ou pas, qu'est-ce qu'il pensait de moi... Déjà, je venais de l'école Lecoq, il a dit : "Ah oui, c'est bien". Il y avait des essais à faire, il fallait fabriquer la marionnette avant de commencer. Alors, je me suis dit « wow », quelque part cela m'a touché, je me suis dit « Tiens, tu fabriques ton propre outil ». Voilà, petit à petit, j'ai commencé à travailler et puis, la personne que je devais remplacer est partie. Il y avait comme une hiérarchie, un petit peu, dans le numéro. Il y avait l'oiseau principal auquel il arrivait plein de choses, il perd sa culotte, les autres regardent. Et moi je devais faire un oiseau qui regarde. Au bout d'un moment Philippe a dit : "Tu vas faire l'oiseau principal et l'autre va apprendre l'autre rôle, vous allez interchanger". L'oiseau principal, c'était Philippe qui à la fin disait "oui" ou "non" si c'était bien, on passait du temps avec lui, parce qu'il corrigeait. La personne dont j'ai repris le rôle et qui m'a appris ce rôle de l'oiseau jaune, c'est Babette Masson, la femme de Jean-Louis Heckel de la Nef. Ils avaient une compagnie et commençaient leur compagnie Nada Théâtre. C'est pour cela qu'elle partait, elle quittait *les Autruches* pour démarrer la vie de leur compagnie à eux, Jean-Louis et elle.

- *Jean-Louis Heckel a travaillé une dizaine d'années avec Philippe.*
- *Oui, dans *Rond comme un cube*.*
- *Le spectacle composé de sketches de cabaret, n'est-ce pas ?*
- *Pas seulement de cabaret, ils étaient déjà au théâtre. *Rond comme un cube*, ils le jouaient déjà au théâtre mais avec des sketches, c'était des séquences en fait. Quel était notre sujet ?*
- *Vous remplaciez Babette...*
- *Oui, dans le numéro des *Autruches* pendant un an et demi.*
- *Etes-vous partie en tournée avec eux ?*

- Oui. C'était très bien. Du coup, je connaissais Philippe et pendant que j'apprenais *les Atruches*, il y avait Emmanuel Plassard qui arrivait pour prendre la place de quelqu'un qui partait dans *Désirs parade*. Ils étaient en train de répéter *Désirs parade* aussi, et j'ai vu les marionnettes de *Désirs parade* avec Philippe qui faisait travailler les comédiens, avec Patrick. J'étais éblouie. Je venais du théâtre, je ne connaissais pas du tout la marionnette. Quand j'ai vu ça, je n'en revenais pas, je trouvais cela extraordinaire. Du coup, j'ai dit à Philippe : "Si jamais, dans un prochain spectacle, il y a une petite chose que je peux faire, ce serait super". Quand il a fait des auditions pour *Dérives*, il m'a dit : "Si tu veux faire l'audition, c'est bien". Dans l'audition, il y avait une semaine de stage et une journée de sculpture. Tout le monde sculptait.

- *Est-ce qu'il fallait sculpter une marionnette ?*

- Il fallait faire un visage. Il disait : "Vous allez ramener de chez vous un légume ou un fruit que vous aimez bien". Et le lendemain il disait : "Vous prenez votre fruit, votre légume, vous le posez devant vous et vous faites un visage qui rappelle ce fruit, ce légume. C'était très intéressant parce que, effectivement, dans un fruit ou un légume, il y a un centre et ça pousse comme ça. La sculpture c'est pareil, ça doit venir du centre pour sortir... Sans rien nous dire, c'était un exercice très sensible et très intelligent.

- *Comment est-ce qu'il était possible de le faire sans technique de fabrication ?*

- C'était aussi le test pour voir qui avait la capacité de sculpter. Donc, c'était les deux, être sur le plateau, sculpter et puis il voulait aussi trouver une équipe de gens qui semble pouvoir bien s'entendre, etc. Il y avait Éric qui était comédien seulement, lui, que Philippe avait déjà vu jouer qu'il connaissait d'avant. Il y avait moi et un autre garçon, je crois que Philippe ne le connaissait pas - il était anglais et avait fait beaucoup de mime, de travail corporel et gestuel et il était très drôle, il avait un côté humoristique. Donc, c'était Éric, moi, Jonathan, Katy et Christian qui faisaient déjà partie de l'équipe, donc il ne manquait plus que trois personnes. Voilà comment nous nous sommes retrouvés. Puis, après six mois de travail, on était assez avancé... Jonathan n'est pas resté finalement. Il y avait eu quelque chose entre Philippe et lui, cela ne s'est pas très bien passé et il a dû partir. Philippe a appelé Gabriel [Guimard] qui était brésilien et qu'il avait rencontré dans un stage qu'il avait donné au Brésil. Il l'a appelé pour lui demander de faire partie de l'équipe et Gabriel a tout laissé. Donc, l'équipe finale était avec Gabriel.

- *Les gens qui jouent dans ses spectacles viennent souvent de son entourage. J'ai entendu dire que Philippe travaille maintenant beaucoup avec des souvenirs propres aux comédiens aussi. C'était déjà le cas dans Dérives ?*

- Oui, cela a commencé dans *Dérives*, notamment, le début des improvisations aussi pour avoir de la matière, pour nous connaître aussi un peu plus. Il y avait un exercice qui était assez marquant. On se disait bon, pourquoi il nous donne ça ? C'était une improvisation, on devait montrer une cicatrice. Il fallait trouver une cicatrice et la montrer de façon théâtrale et raconter qu'est-ce que c'était cette cicatrice. C'était une façon de se livrer un petit peu, de se dénuder. Je ne sais pas trop si cela servait beaucoup finalement. C'est vrai que dans les spectacles suivants, il s'est plus servi de sketcher les personnes pour créer. Dans *Dérives*, il y avait quand même une histoire qui était écrite déjà très écrite au départ.

- *Est-ce Philippe Genty qui a inventé cet exercice des cicatrices ?*

- Oui. Il aime beaucoup la psychanalyse et il s'est beaucoup inspiré des écrits des philosophes, des psychanalystes et des méthodes de ces gens-là pour aller creuser un peu lui-même pour voir...

- *Est-ce que l'équipe de Dérives aussi lisait des ouvrages de psychanalystes ?*

- Non. C'était plutôt lui qui s'en servait comme méthode de travail. Voilà, il nous racontait des choses, ensuite, il y avait un vocabulaire qu'il utilisait également dans la première version de *Dérives*, il y avait du texte. Il y avait toute une partie, le corps morcelé, par exemple, c'était parti d'une théorie de psychanalyse de l'enfance, quand on ne synchronise pas encore les gestes et qu'on a l'impression que les bras et les jambes, le tronc, peuvent être indépendants. C'est une conscience du corps qui n'est pas encore là. Donc, c'est une étape de la petite enfance. Cela vient, effectivement, de la psychanalyse. Puis, il y avait un petit radeau avec ce personnage qui circulait sur cette immense toile bleue qui était la mer. Il sortait les bras et les jambes des trous. C'est une référence à l'enfance mais à une conscience de l'enfance, à l'enfance de la conscience plutôt. C'est-à-dire, la phase de la construction de la personne qui est encore morcelée, qui est en plusieurs parties, qui ne sait pas encore complètement maîtriser sa conscience du corps.

- *C'est plutôt une métaphore, cela ne signifie donc pas que c'est l'enfant qui ne maîtrise pas son corps, mais plutôt la personne qui ne maîtrise pas ses propres mécanismes psychiques.*

- Oui, cela peut être aussi une pathologie ou une maladie. En tout cas, c'était l'évocation du corps morcelé. C'est une phase en psychanalyse, mais je ne sais pas quel psychanalyste l'a étudiée. Dans la première version de *Dérives*, il y avait une partie qui a été supprimée. Philippe avait fait fabriquer de grandes échelles qui étaient montées sur des ressorts qui basculaient et balançaient. Donc, il y avait un grand socle avec des roulettes très lourdes. On pouvait monter dessus et se balancer, on montait comme si on allait toucher le ciel et en haut cela basculait. Il y en avait deux et quand nous étions sous cette toile-là, on emmenait l'échelle dessous, c'était très bas. On était tous tout nus parce qu'après il fallait sortir les bras, les jambes et du coup on se faisait mal, c'était terrible de se cogner, j'avais des bleus partout. Et il y avait du texte prononcé par Christian Carrignon, il parlait comme une machine, il disait beaucoup de choses très très rapidement. Gabriel aussi avait un discours, il était le ministre de l'intérieur. Il voyait arriver des problèmes, c'était un discours à double sens sur la navigation et la politique. En tout cas, il y avait la psychologie des personnages, ce texte et en même temps on montait sur les échelles et on se balançait. On a joué deux ou trois fois, les premières représentations, avec cet épisode.

- *Pourquoi Philippe Genty l'a-t-il supprimé ?*

- Cela rallongeait beaucoup, le texte n'était pas suffisamment bien écrit, les jeux de mots ils étaient... bon... (rires) Je pense que ce n'était pas vraiment ce qu'il a fait de mieux. Il y a eu la fabrication des échelles qui était lourde, mais tant pis, ça n'a pas servi. Il est resté ce texte à la toute fin, avant la dernière image avec le plastique avec une voix enregistrée qui disait ce petit bout de ce texte encore, un compte à rebours et des mots qui venaient de cet ancien texte. C'est tout ce qui est resté. Cela fait partie aussi des choses que Philippe voulait absolument. Il a toujours eu l'envie de mettre du dialogue dans ses spectacles, du texte. Parfois ça marchait et d'autres fois, non.

- *C'est vrai qu'en dehors de Zigmund Follies, les autres spectacles ne sont pas très bavards.*

- Non, mais *Boliloc* aussi est basé sur un petit texte. Je pense que les comédiens ont joué du style : « On va parler ! »

- *Ce ne sont que de petites phrases. Au début de Ligne de fuite, il y a un personnage qui est à la fois assassin, victime et inspecteur. Il a une sorte de discours : "Allez, devinez ce dont il s'agit". J'ai posé cette question à Éric de Sarria : pourquoi Philippe emploie-t-il des mots alors qu'il dit toujours qu'il n'aime pas le théâtre parlé, qui nous fait revenir à la logique. Est-ce que Philippe veut embrouiller le spectateur ou bien le piéger, ou alors est-ce qu'il le fait pour plaisanter un peu, ou encore ces paroles sont-elles de petits détails qui décorent le spectacle ? Il dit que ça peut être tout ça à la fois. Ce sont donc de petits indicateurs, de petits indices. C'est pour donner quelques directions.*

- *Oui, et aussi parce qu'il y a l'humour des situations visuelles, des personnages décalés, etc., il aime bien employer les mots de façon poétique ou humoristique. Ce sont de petites choses. Il voulait se lancer dans un grand texte, cela ne marchait pas parce qu'il a cette façon-là d'utiliser les mots comme des couleurs, comme des matières, c'est pas facile de faire un grand discours ou un grand texte. Puis, un grand texte n'apporterait pas grand-chose par rapport à la force de l'image, ce n'est pas facile d'avoir autant de force avec un discours qu'avec les images qu'il nous propose. Mais il a toujours été fasciné par le texte, et à chaque fois il essaye. Il en a très envie.*

- *Philippe Genty dit souvent dans des entretiens qu'il n'aime pas le texte dans le théâtre. Dans Boliloc, il y a beaucoup de paroles tout de même au début, quand l'action se passe dans la réalité. Une fois l'action transférée dans l'inconscient, il n'en y a plus. C'est intéressant comme méthode. Mais, passons à la question suivante. Comme je n'ai jamais pratiqué la marionnette, j'ai essayé de voir comment se passe l'interaction entre le spectateur et la marionnette. C'est la dimension thérapeutique des marionnettes qui m'intéresse pour cette question. Quand l'acteur joue sur scène sans marionnette, il communique directement avec le spectateur. L'émotion du spectateur vient de l'acteur. Avec la marionnette, c'est autre chose. Le manipulateur imprime son émotion sur la marionnette. Le spectateur, lui, perçoit la marionnette et là... je me perds, parce que si le spectateur renvoie son émotion à la marionnette, ce n'est pas la marionnette qui la perçoit mais le manipulateur. Est-ce que cela remonte au manipulateur directement ?*

- *Effectivement, ce triangle est très important.*

- *Est-ce que je peux vous montrer le schéma que j'ai dessiné ?*

- Oui. En fait, il n'y a rien en dehors. Le moteur reste quand même l'acteur. C'est un petit peu comme un musicien. Il y a un instrument de musique et le public renvoie ses émotions au musicien. Par contre, ce qui est différent par rapport à l'acteur et peut-être au musicien, je ne suis pas sûre (il faut poser la question aux musiciens), c'est la notion de temps qui est différente de celui de l'acteur. Comme tu dis, l'acteur est en communication directe, il n'y a rien entre lui et le public. Le retour est immédiat. Cela fait tam-tam. Avec la marionnette, cela fait tam-tam, pause, tam. C'est pour cela que le temps de la marionnette est un temps très particulier qui n'a rien à voir avec le temps de l'acteur. Tout se joue là, à cet endroit : du temps pour projeter, retour, et on continue. C'est tout le temps comme ça. C'est un triangle. Le comédien passe par la marionnette qui va vers le public et cela revient. Ce ne sont pas deux pôles. Mais, effectivement, ce temps-là est un temps plus long, parce que ça repasse quand même par la marionnette. Et le temps que la marionnette lance au public... en fait, l'action est lancée, cela revient et c'est un temps supplémentaire. Tout est dans ce temps. Si on ne joue pas avec ce temps, personne ne voit rien. C'est obligé pour que la marionnette fonctionne. Il faut ce temps. C'est aussi pour cela que la marionnette, elle joue en offrant... Le spectateur a besoin de lire au niveau des yeux, des expressions du visage, pas seulement au niveau du corps de la marionnette. Ce retour-là est vraiment très important. Ce petit temps supplémentaire, c'est lui qui fait la différence. C'est vraiment une notion de temps, mais c'est très important. Par exemple, à Charleville, à l'École de la marionnette, c'est la première chose qu'on apprend. On met le doigt là-dessus en disant que le temps de la marionnette n'est pas celui de l'acteur. C'est pour cela aussi qu'on ne peut pas jouer une scène de dialogue entre deux marionnettes au même rythme qu'avec des acteurs. Il y a forcément ce triangle qui donne un petit peu plus de temps. Ce n'est pas une question de lenteur, c'est une question de rythme différent pour qu'on puisse avoir le retour du spectateur. C'est très proche du masque. C'est pour cela que le travail que fait Guy Freixe à l'École de Charleville est très parallèle avec le travail de la marionnette. Ce sont des règles très proches. J'ai commencé par faire du masque avant la marionnette, et j'ai retrouvé beaucoup de sensations en manipulant.

- *Oui, c'est aussi un objet interposé, médiateur.*

- Oui, exactement.

- *C'est important pour Philippe Genty pour qui, à l'adolescence, la marionnette n'était pas seulement un moyen de représentation mais une manière de communiquer avec les gens lorsqu'il n'y arrivait pas. C'est très intéressant car j'ai trouvé un ouvrage analytique sur les*

effets thérapeutiques de la marionnette sur les enfants et les adultes. C'est une double question. On peut observer des effets thérapeutiques sur les spectateurs et sur le manipulateur. La marionnette peut permettre de se débarrasser de traumatismes, ou de troubles, et même de se rendre compte de certains problèmes.

- Oui, et d'utiliser d'autres codes, d'autres moyens pour communiquer que ceux traditionnels. Il y a une chose, là, on parle de l'objet qui est entre le spectateur et le manipulateur mais celui dont tu parles c'est l'objet transitionnel. Dans *Dérives*, c'est le mot qui revenait tout le temps. Je ne savais pas ce que c'était avant *Dérives*, mais après j'ai compris ce que c'était, l'objet transitionnel (rires). On n'avait pas d'objet transitionnel, c'était les mots. On en parlait beaucoup, mais cela ne désignait pas spécialement un objet en particulier. Par contre, effectivement, c'est une des références de la marionnette qui évoque chez chaque spectateur l'objet transitionnel de son enfance. Effectivement, on a ce crédit ; les spectateurs ont tous cette référence, ils ont eu tous un doudou en peluche (rires). Donc, les acteurs mettent cet objet devant nous, et on est déjà dans la complicité de l'enfance avec les spectateurs. Cela crée quelque chose en plus aussi que n'a pas l'acteur. En même temps, il y a des gens qui ne supportent pas les marionnettes, à qui ça fait peur. Justement, c'est à cause de cette référence.

- *Ce qui importe aussi chez la marionnette, c'est le caractère conventionnel qu'elle attribue à son personnage. Un homme tout simplement, ou une femme. Lorsqu'on observe un acteur incarner son personnage, on essaye souvent de trouver des ressemblances physiques ou psychologiques avec nous-même. Si on ne les trouve pas, on peut se dire : « Il ne représente qu'un cas particulier de tout ce qui peut se produire dans la vie ». La marionnette peut donc représenter un cas universel. Je m'en suis aperçue en regardant des spectacles de Philippe Genty où des marionnettes représentent, par exemple, un homme et une femme « universels » qui communiquent. Cette universalité rend leur communication très compréhensible. Je l'accepte parce que c'est une convention, personne ne pourrait me l'imposer ni par son apparence, ni par sa posture ou sa voix.*

- Cela à voir avec la distance aussi. Je pense qu'avec l'objet transitionnel aussi. Si on n'a plus de distance, on n'a plus de recul. C'est plus pour la globalité... [Coupure de l'enregistrement à cause d'un coup de téléphone auquel Pascale Blaison répond. Elle revient avec un cahier de notes prises lors de la création de *Dérives*]. Ah, les compte-rendu des réunions en Australie... Ce sont les premiers jours, le 15 août 1988 ! C'est le texte qu'avait

écrit Philippe. Ça s'appelait *A la recherche du Grompté*. Le Grompté était une espèce de Graal ou quelque chose comme ça. [Elle lit] Quelques précisions sur le Grompté. Mis à part les bruits fantaisistes et peu crédibles qui circulent sur le Grompté, on a longtemps cru qu'il avait trouvé ses origines dans le haut Grompté. En 1870, les naturalistes... [Pascale reprend sa réponse à ma question] Donc, il a écrit une histoire fantaisiste sur « Le Grompté est tout. Il faut savoir le trouver sans oublier les dernières paroles de Voltaire : Seule la découverte du Grompté pourrait m'arrêter de mourir ». C'est le prétexte de l'histoire. « Tout a commencé le jour où Samuel surprend sa main gauche en train de fouiller ses poches, ses papiers, son passé. »

- *Zigmund Follies dans sa version de 2006 commence par une confession du personnage principal au public : « J'ai découvert que ma main cherche et fouille dans mes poches à mon insu ».*

- Je ne sais plus, je n'ai vu qu'une seule fois *Zigmund Follies*... En fait, ce sont mes dessins et mes notes au début des répétitions. C'est le tout premier essai d'imperméables pour trouver comment suspendre le chapeau. Il tient tout seul.

- *Est-ce qu'il y avait cet oiseau dans le spectacle ?*

- Non, ce sont juste des idées pour masquer les attaches.

- *Est-ce que les imperméables avaient une sorte de support pour les acteurs quand ils se balançaient ?*

- Oui, à l'intérieur il y avait un plastron en résine, une coque dure avec des tiges en fer et en bas un cerceau. C'était vraiment comme une boîte. On pouvait entrer dedans et sortir par derrière.

- *Comment est-ce que vous avez procédé pour l'image où les personnages en imperméables reculent et descendent ?*

- On sortait du manteau en fait, les manteaux étaient ouverts derrière et on laissait les mannequins dedans. Le manteau restait vivant... C'est très simple ! C'était drôle d'entendre les gens après le spectacle qui disaient : « Oui, comment vous faites ? », ils imaginaient des tas de trucages impossibles, des gonflables, des machines qui soulevaient...

- *Oui, tandis que vous sortiez simplement des manteaux !* [Nous continuons à regarder son carnet] *Ah, c'est bien... C'était pendant des improvisations ?*

- Je pense que c'était quand Philippe nous a raconté l'histoire de *Dérives*. J'ai fait des dessins, ça m'évoquait... Voilà, l'ogresse va très loin du résultat, elle mange Éric. L'ogresse s'appelait Tirmina. Alors Samuel cherche le Grompté et il rencontre une espèce d'architecte fou dans un espace spécifique. Philippe l'appelait « une perspective ». On a essayé aussi de faire des origami, des pliages en papier géants. C'était infernal car on n'y arrivait pas, cela ne tenait pas debout, parce que c'était trop grand et compliqué. Pourtant, cette perspective est restée, le jeu de fils avec l'architecte qui tendait des fils.

- *Est-ce que cette image pourrait être une référence à un Grand Architecte de l'Univers ?*

- Oui, en fait, Philippe a fait une école des Arts appliqués, il est plasticien au départ. Il a aussi cette fascination pour l'architecture, les plans, les cartes. Ce sont des choses qu'il aime beaucoup. Quand tu pars en voyage, tu vois des choses un peu futuristes dans de grandes cités. Tu connais *Philémon* ? Est-ce que j'ai ça ? [Pascale va dans une autre pièce] C'est aussi une source d'inspiration de Philippe. [Elle revient] Je n'ai pas d'album. C'est une bande-dessinée que Philippe m'a offert. Cet univers ressemble à celui de Philippe. Fred, l'auteur, a écrit une série de bandes dessinées qui s'appelle *Philémon*. L'album s'appelle *L'Arche du « A »*. C'est un jeune homme qui voyage un jour d'orage. Un éclair arrive, et pouf, il se trouve transporté dans une autre dimension. Il fait ce genre de voyage, il rencontre les gens complètement farfelus et il utilise beaucoup de décors très réalistes d'architecture, des dessins d'architecte. *Philémon* est encore plus un dessin d'originaux à la plume, très très précis. J'en ai un, je ne sais plus où je l'ai mis. Dans l'univers de Philippe, ce genre d'architecture est très important. Je pense qu'il est sensible à tout ce qui est espace plastique, dessins. Philippe est un très bon dessinateur. Il en fait moins maintenant, mais au début il dessinait beaucoup. Il dessine d'abord tous les types de personnages. Moi aussi, parce qu'il me disait : « Comment est-ce qu'on peut faire ? » Il imaginait un imper dans lequel on pourrait entrer, sortir, monter, descendre. Ce sont les marionnettes [elle montre des dessins], les dessins d'articulation de bras. Moi, je ne connaissais pas.

- *Ce sont les petites marionnettes poussées par les tiges, c'est une scène de Dérives.*

- Elles sont supposées être en file.

- *Curieusement, cette image résonne très profondément en moi. Cette scène m'a impressionnée.*

- C'est marrant, cela arrive à d'autres gens aussi. Je pense que c'est aussi parce que Philippe faisait appel à des images de rêves. Il utilisait beaucoup les rêves de Mary, sa femme, pour les spectacles suivants. Et du coup, il y a plein de choses que les gens se rappellent inconsciemment, parce que ce sont des images qu'ils ont l'impression d'avoir vues, déjà rêvées. C'était le moyen de faire apparaître quelqu'un qui est dans le noir et qui vient dans le manteau. C'était plutôt pour trouver une méthode et voir comment c'était possible. Et là, il y a un rideau.

- *Il faut le regarder comme ça ?*

- Alors je pense qu'il y a deux façons différentes, celle-ci et celle-là.

- *Là, on voit la personne.*

- Oui, voilà. Il y a quelqu'un qui entre, qui se glisse dans le manteau par l'arrière.

- *C'est-à-dire qu'on ne le voit pas sur scène mais il est visible de côté.*

- Oui, c'était pour décrire le trucage.

- *Effectivement, ce n'est pas côté scène parce que sinon on ne comprend rien. D'accord.*

- Thème d'improvisation : la rumeur. Il y a eu sûrement un travail d'improvisation... [Elle feuillette son journal]. Ce sont des structures des mannequins. Et voilà la ville.

- *Les maisons étaient-elles faites de boîtes en carton ?*

- Oui. Ensuite, ce sont des choses qu'on n'a pas gardées, mais il y avait aussi des personnages qui avaient des têtes coupées avec les cous qui étaient faits de troncs d'arbres. De toute façon je pense qu'il y a des choses qui font peur ou qui sont un peu des constantes universelles - la décapitation, la disparition à l'intérieur des costumes. Ce sont des références qu'on a tous un peu de cauchemars, des enfermements dans les placards, des choses comme ça... Ce sont des patrons pour faire les boîtes. C'est une période « boîte », on a fabriqué des boîtes qui ressemblaient à des gratte-ciel, des buildings.

- *C'était un énorme travail, ce spectacle.*

- Oui, c'était un gros travail. Cela a vraiment été comme un voyage, une partie de vie, on y a passé un an et on était dedans.

- *Ce mode de vie ressemble à celui du théâtre d'Ariane Mnouchkine ?*

- Oui, mais un peu moins. C'était moins la troupe. Mais comme Philippe habitait aussi là, à la rue Sedaine où il y avait la salle de répétition, Philippe et Mary habitaient au-dessus. Ils étaient tout le temps là. Leur cuisine était au même endroit que la nôtre. Ils n'arrêtaient jamais. C'était facile de rester le soir tard dans l'atelier pour travailler. Cela faisait partie de l'aventure, je n'ai pas trouvé ça trop lourd. A ce moment-là, Katy [Deville] et Christian [Carrignon] du Théâtre de Cuisine avaient une petite fille. C'était juste aux moments des répétitions, elle devait avoir un an et demi. C'était bien parce que cela donnait un rythme un peu plus réel. Mais les autres étaient libres.

- [en regardant le journal] *Vous n'avez pas gardé cette scène ?*

- Effectivement, il y avait une scène avec des parapluies, et on ne l'a pas gardée.

- *Pourtant, Philippe a utilisé les parapluies dans d'autres spectacles.*

- C'est pareil, c'était des modes d'improvisation. J'ai noté un petit peu la gestuelle de la marionnette, des choses qu'on pouvait garder ou pas, pour se rappeler.

- *C'est vous qui manipulez cette marionnette ?*

- Oui. Il y avait des échauffements aussi, chacun à son tour, au début de la journée. Ah, voilà, les fameux manteaux-origami. Il y avait le manteau à sept bras qui englobait et qui donne naissance à Samuel interprété par Éric qui sortait tout nu. Il y avait une espèce de bête en manteau avec plein de mains et on était tous dedans. Éric se glissait et sortait tout nu du manteau. Ensuite, il y avait ce type de personnage qui était téléguidé sur les roulettes, mais cette scène ne marchait pas toujours. Éric restait tout nu à attendre et c'était là que Katy arrivait, elle lui envoyait un costume. Donc, elle lui lançait des habits, il s'habillait vite, il mettait la veste, le pantalon et les chaussures.

- *Ensuite, il se retrouvait dans une perspective, entre des fils.*

- Justement. Est-ce que tu veux parler de la musique aussi, des rapports avec la musique ?

- *Oui, bien sûr ! Philippe Genty travaille toujours avec René Aubry...*

- Ou Henry Torgue.

- *Pour l'instant, je ne connais que sa méthode de travail avec les compositeurs. René Aubry ou d'autres compositeurs regardent les scènes du spectacle et composent la musique. Ensuite, Philippe choisit ses morceaux préférés s'ils vont bien avec les images du spectacle. Je suppose qu'il y a d'autres secrets que je ne connais pas ?*

- Non, il a toujours essayé de travailler avec d'autres compositeurs mais il n'y a jamais réussi (rires). C'est vrai que ce sont des musiques qui fonctionnent avec son univers, il est difficile de trouver autre chose. Je trouve qu'elles se ressemblent quand même vraiment beaucoup, d'un spectacle à l'autre. Et puis, il y en a beaucoup de musique tout le temps. Il manque du silence ou juste un bruit ou autre chose. C'est un espace saturé de musique. Surtout que nous, on les connaît tellement, les musiques (rires). Sauf, dans la reprise de *Ne m'oublie pas* où des interprètes chantent. C'est la première fois qu'il y a un chœur. C'est super, ça va très bien avec des images, une espèce d'élan.

- *Oui, c'est particulier. Éric de Sarria m'a récemment dit que quelques scènes ont été changées. (Pause). De Dédale, un autre des spectacles qui n'ont pas fait l'objet d'une captation, j'ai seulement vu le début et un épisode où il y a un jeu avec des portes. C'était un enregistrement de Jean Couturier, il avait filmé quelques extraits par la coulisse.*

- Moi, j'ai travaillé sur *Dédale* en fabrication. Il y avait tellement de choses à faire, Philippe avait besoin de beaucoup de monde. Je suis allée voir la générale en Avignon, à la Cour d'honneur. [Pascale montre des photos]. J'ai fabriqué les poupées gonflables, ces poupées, les personnages qui bougeaient de manière étrange et un petit cheval qui passait à l'avant-scène avec une carriole qui était tirée par un fil. C'est la rencontre de Philippe au Japon [Pascale montre une photo], au fait, je dois avoir un programme japonais. Il s'est beaucoup inspiré du bunraku. En fait, toutes ses marionnettes viennent de cette tradition japonaise. C'est en filiation directe.

- *C'était le début de ce type de la manipulation à vue dans le théâtre occidental à l'époque.*

- Oui, complètement. Je pense que ce sont eux les premiers qui l'ont utilisée en Europe. Les autres manipulateurs étaient toujours en noir. C'était très rare les manipulateurs à vue, en

dehors des ventriloques qui amènent leurs marionnettes et les font parler dans les cabarets. Les marionnettistes ont toujours utilisé soit le castelet, soit des coutures cachées, soit le théâtre noir.

- *Est-ce que le théâtre noir était développé à l'époque ?*

- Pas beaucoup, plutôt dans les spectacles jeune public ou pour enfants et en cabaret. Les magiciens aussi utilisent cette technique. Du coup, c'était un peu pareil. Ensuite, il y a eu toute une histoire : des gens qui venaient des arts visuels étrangers, des Anglais, des Américains qui avaient aussi cette technique de théâtre, pas cabaret mais presque, les créations qu'ils envoyaient à Broadway avec des choses incroyables, avec des trucages. Ils utilisaient aussi beaucoup des trucages d'apparition-disparition. Philippe est quelqu'un qui est toujours pris par plein de choses, le génie est de mettre tout ensemble et de faire quelque chose avec de nombreuses influences. Et puis, il était très influencé par Jim Henson, par *Les Muppets*. Il était ami avec Jim Henson et Frank Oz. Frank Oz était plutôt manipulateur et Jim Henson, concepteur et plasticien. Ils ont eu une énorme influence sur Philippe. *Les Autruches*, c'est exactement *Le Muppet Show*. Cette esthétique est très Jim Henson. [Pascale feuillette son journal]. Ah, tiens, ce sont des choses qu'on n'a pas gardées. Un bébé qui sortait de la valise et qui partait dans les cintres. Philippe a imaginé tout un système pour cette image. Il monte mais ne redescend pas et il est attrapé dans un autre univers.

- *Au début de Dérives, il y avait aussi une poupée qui sortait d'une valise grâce à un fil, n'est-ce pas ?*

- Oui, en effet, Samuel posait sa valise. Nous, on manipulait cette marionnette mais il y avait juste la tête, un manteau et c'était la main de Gabriel qui prenait et ouvrait la valise. Quand il ouvrait la valise, il y avait justement ce type de personnage qui sortait au bout d'une ficelle et hop, il la tenait, ensuite, il la lâchait et le personnage partait. La ficelle restait. Le personnage qui a ouvert la valise, une marionnette, tenait la ficelle et lui-même, il décollait. Qu'est-ce qui se passait après ? Est-ce qu'il y avait quelqu'un qui le remettait dans la valise ? Il y en avait un plus grand qui arrivait et qui repartait... Je ne sais plus. En tout cas, des petits, un plus grand et un très grand. [Pascale montre un dessin] C'étaient des poissons. La jeunesse des poissons [rires]. En effet, Monty Python est aussi une source d'inspiration pour Philippe. Il aime beaucoup Terry Gilliam, il est assez fan. Il y a une scène dans *Le sens de la vie* avec des poissons dans un aquarium qui ont des têtes de personnages et qui se disent « bonjour »

quand ils se croisent, « bonjour » ! Dans *Brazil*, il y a un moment où le personnage se fait engloutir par les papiers journaux, plein de papiers qui montent sur le lit et disparaissent. C'est une image qu'il a essayé souvent de reproduire. Donc, Monty Python a aussi eu une grosse influence pour Philippe.

- *J'ai lu ça dans une critique de Zigmund Follies, qui évoquait cette influence, mais je ne m'attendais pas à ce qu'elle apparaisse ailleurs. Est-ce que je peux regarder la page suivante ?*

- Oui, ce sont des expériences avec le lycra.

- *Il y avait quelqu'un qui surgissait à travers des trous ?*

- Oui, voilà, quand on a essayé de trouver des formes dans le lycra bleu. Avant qu'il soit bleu, il était noir. C'est parce qu'il lui restait du lycra noir et du coup, on a fait des essais, on se mettait plusieurs à manipuler. Il y avait quand même un univers très particulier. Un personnage attend dans un monde absurde. C'est beaucoup sur l'attente, la monstruosité d'un personnage qui essaye de faire des choses et n'y arrive pas, qui est handicapé.

- *Est-ce que ce sont des références à Beckett ?*

- Je ne sais pas. C'est peut-être Samuel Beckett.

- *Ah oui, l'allusion au prénom de l'écrivain !*

- Peut-être, c'est ça. Tu peux demander à Éric, il s'en souvient mieux, je pense, il est plus dans la tête de Philippe, il est un peu son double. Alors, tu vois là, l'ogresse descend avec la ville qui est sur roulettes. Et là c'est Sarah. C'est le début du duo. Elle apparaît au milieu de toutes ces femmes nues. La ville avait un tissu mais on ne la voyait pas. On la voyait juste quand elle était tournée. Il y avait la ville et une île au-dessous. Il y avait un avion aussi, quand l'avion passait, la ville basculait comme si on la voyait dessus, et puis hop, il y avait l'île qui arrivait, le volcan, les palmiers et puis, des personnages qui étaient assis sur la plage, des hommes...

- *Ensuite, l'ogresse mangeait l'avion.*

- Oui, c'est possible, elle ne mangeait pas comme ça. Elle l'arrêtait, elle le prenait et puis je pense qu'elle lui faisait disparaître derrière elle. Il y avait un bateau. Un avion passait

sur la ville et un bateau qui arrivait contre l'île. Est-ce qu'il y avait aussi de la fumée dans le bateau ?... Je fais encore des rêves, je rêve que le spectacle *Dérives* va commencer et que je n'ai pas mis les objets à leurs places pour préparer le spectacle. C'est un cauchemar que je fais souvent. Mais c'est *Dérives*. Ce n'est pas un autre spectacle. J'en ai fait plein depuis, j'ai joué dans plein de spectacles, mais c'est de celui-là dont je rêve.

- *Oui, il a été très important dans votre vie.*

- [Pascale montre une photo]. Voilà, l'échelle dans le lycra.

- *C'est l'épisode qui n'a pas été gardé. Oui, c'est compliqué, je vois bien. Cela faisait peut-être beaucoup de bruit.*

- Oui, cela faisait pas mal de bruit. Surtout, c'était un peu dangereux, parce que comme cela basculait, on pouvait se pincer les doigts... Ah, c'est le texte : « Mesurez vos paroles, vous êtes distants aujourd'hui. Son ascension a été fulgurante, je ne sais plus où j'en suis. J'adore ces situations troubles, l'esprit complètement embrumé. Il faut agrandir son aire de jeu, le fond de l'air est frais. Une nouvelle ère commence n'ayant l'air de rien, il y en a qui ne manquent pas d'air. L'âge d'or, un peu de tenue sous les apparences. Extrême sollicitude jusqu'à l'insupportable. Mondanité, mon dieu, ciel, impasse, déclaration d'amour, dépendre d'un autre, intérieur-extérieur, nourriture empoisonnée, nourriture bienfaisante. Votre amour m'envahit, monsieur. Je ne vois pas ce que vous voulez dire. Observer le silence. Ascension et chute. Je tombe de « O ». Prolonger les mots avec la voix. Se noyer avec plaisir. Extase, agonie, déception, enthousiasme. Le détachement, distance par rapport aux mots. Décalage des intentions et des intonations. » En fait, il fallait dire ce texte sans jouer. C'étaient des petites idées, une sorte de discours moral et philosophique. « Les personnages du dessous quittent celui qui est sur l'échelle. Arrêt de bus, quai de gare, se faire remarquer, attirer l'attention, se prendre au jeu. Les têtes se noient, celui sur l'échelle se prend pour un passager de première classe. » En fait, il y avaient des personnages, c'est pour cela qu'on se faisait mal, c'est parce qu'on avait les morceaux de corps qui sortaient de trous du lycra, les têtes. Et on regardait tous le personnage qui avait réussi à monter sur l'échelle. Il se penchait et on avait les têtes levées, puis, il venait avec l'échelle. Il n'y en avait qu'un, en fait. Ensuite, les trous dans le lycra étaient avec les noms de personnages. Moi, numéro 2, Katy numéro 1, c'est parce qu'on s'échangeaient les numéros. Ah oui, c'était la pluie sous le lycra. Les petits bruits de doigts.

- *Il y avait aussi un bruit typique de marais.*

- [Pascale montre des dessins] Christian aimait bien faire de petites blagues. Quand on filmait en vidéo un morceau d'une improvisation, par exemple, ensuite, on discutait. Des fois on oubliait d'éteindre la caméra. Lui, il venait vers la caméra, il ne disait rien. Mais quand on regardait le film pour voir si c'était bien ou pas, on voyait Christian qui faisait des gags devant la caméra. C'était drôle. Il aimait bien faire cela sur le cahier aussi. On était en réunion, le matin, le lundi, tout le monde était là, à prendre des notes. On discutait et lui, il faisait parfois de petits dessins sur le cahier mais plusieurs pages après. Il mettait un petit message et puis deux semaines après, j'ouvre le cahier et je trouve ça (rires). Il nous a envoyé voir *Qui a peur de Virginia Woolf* au cinéma pour la dernière scène avec « je t'aime, je te hais », les deux personnages qui se déchirent. [Elle continue à lire] Apparitions-disparitions, jamais de corps en entier, projection de l'image de la femme sublimée, une forme dans laquelle Samuel se perd, l'illusion.

- *Jean Couturier dit que, dans le théâtre de Philippe Genty, il y a une recherche de l'identité de l'homme dans sa relation avec la femme.*

- Oui, c'est aussi le rapport avec sa mère qui a quelque chose de trouble. Je pense qu'il n'a pas eu vraiment de père. Il est mort ou il est parti quand il était très jeune. Effectivement, peut-être, ça revient dans ses spectacles. Mais en ce qui concerne le rapport à la femme, Philippe essaye d'en trouver la forme avec la danse et d'autres choses. [Pascale montre une photo sur laquelle elle apparaît sur scène]. C'est rigolo parce que je l'appelle Sarah, mais elle était Saranah, la femme qui danse. J'ai appelé ma fille Sarah.

- *La première était en 1989. C'était à Paris ?*

- Oui, au Théâtre de la Ville à Noël. En fait, il y avait *Désirs parade* qui jouait à 18h30. Nous, on jouait plus tard, à 20h30. Pendant une semaine, il y avait deux spectacles.

- *Est-ce que vous répétiez à la Coupole ?*

- Oui, pendant un mois. C'est vraiment un endroit magique, le Théâtre de la Ville. Un excellent endroit pour travailler et pour jouer. C'est une salle de mille places. La salle est très verticale, quand on est sur le plateau, on a l'impression d'avoir un mur de spectateurs.

- *Vous aviez jusqu'à 17h30 ? Il est déjà l'heure...*

- Oui, voilà...

[Fin de l'enregistrement].

ANNEXE 3

Entretien avec Philippe Genty, Mary Underwood et Éric de Sarria

20 juin 2013,

Dans l'appartement de Philippe Genty et Mary Underwood, Paris, 11^e.

Anastasia : Merci d'avoir donné l'autorisation de faire un enregistrement. Revenons à certaines questions. On voit plusieurs fois dans vos spectacles des marionnettes androgynes, qui ont une tête d'homme et un corps de femme. J'ai essayé de les interpréter comme une expression de l'anima et de l'animus, dont parle Carl Gustav Jung dans sa théorie des archétypes.

Philippe : Oui... [pause].

A. : Est-ce que cela peut être aussi l'expression plus générale du personnage ou de son intérieur ?

Ph. : Oui, cela peut être comme cela. Il y a des moments où la personne ne se rend pas compte de certains processus qui se passent à l'intérieur. La personne n'arrive pas à se les avouer.

Éric. : Et la marionnette peut l'exprimer.

Ph. : Oui, voilà. Elle peut figurer des choses qu'on ne pourrait pas dire.

E. : Le non-dit.

A. : Donc, c'est pour cette raison que ce qu'elle doit exprimer prend un aspect androgyne, neutre en quelque sorte.

E. : Comment ?

A. : Si la marionnette est androgyne, qu'elle a une tête d'homme et un corps de femme, elle représente donc le non-dit.

E. : Dans quel spectacle les vois-tu ?

A. : Par exemple, dans *Passagers clandestins*, mais il y a aussi une marionnette à la fin de *Voyageur immobile*.

Mary : Elle est d'abord une femme, ensuite un homme...

E. : Oui, ce sont quand même un peu des exceptions, parce que normalement les marionnettes hommes sont plutôt hommes, et les marionnettes femmes sont plutôt femmes.

M. : Est-ce qu'il avait une marionnette androgyne dans *Passagers* ?

E. : C'était Ginger dans *Passagers*, non ?

M. : Oui, c'était Ginger.

E. et M. : Qu'est-ce qu'il y avait d'autre dans *Passagers* ? Il y avait plusieurs marionnettes.

A. : Ernest, le personnage central, anime une marionnette dont la tête commence à bouger. Il embrasse la marionnette, ce qui la fait grimacer. Sa mimique donnait l'impression que ce contact faisait mal à la marionnette.

M. : Ah oui, c'était la scène où son visage se transformait. Ernest commence à tirer des bras et des jambes de la marionnette, c'est ça ? La marionnette change de forme. Oui, c'était Ginger. Tout d'abord, Ernest tourne une autre marionnette et met sur son visage une sorte de pâte. Il continue à le tourner et on découvre Ginger.

E. : Je ne me souviens plus de ce passage.

M. : Dans la scène précédente, il y a la première marionnette vêtue d'un imperméable et d'un chapeau. Son visage devient une sorte de sphère en pâte qui se déforme et elle se transforme en Ginger. Ernest commence à étendre les membres de son corps.

A. : D'accord. Je n'ai pas vu le spectacle en entier, je n'ai vu qu'un documentaire, *Stowaways*. C'est pourquoi, il m'est difficile de comprendre d'où vient Ginger, ce qu'il signifie. Peut-être l'alter ego d'Ernest ? Est-ce qu'il incarne une sorte de complexe psychologique ?

Ph. : Oui, dans ce spectacle, il y a le père qui a laissé partir son fils.

M. : C'était la recherche d'Ernest de son père, non ? La clef est dans le début du spectacle. Il y a une jeune fille qui danse, une femme derrière elle, ensuite, un kangourou avec des skis. La femme s'arrête de danser et s'immobilise. Tout d'un coup, le personnage du père, un mannequin, tombe des cintres. Est-ce qu'on peut voir cette scène dans ce film documentaire ?

E. : On voit aussi le télégraphiste au fond.

A. : Il y a aussi une voix qui prononce : « One, two, three, four ».

M. : Voilà, c'est ça. Simon [T. Rann] passe par plusieurs portes. À un moment donné, il cherche sa mère. C'est très important. Il se trouve que le fils qui cherche son père trouve l'image fictive de sa mère. La femme sans bras correspond à la mère de Philippe. Philippe, lui, interprète cette *freak* sans bras comme s'il voulait s'approcher d'elle, mais elle ne peut rien faire. Philippe interprète donc ce rejet de communication par cette image d'une femme sans bras. Il continue à chercher son père. Il y a un moment... Il faut que je me souvienne, parce que ça fait longtemps... Cette femme sans bras est assise dans un fauteuil. On lui met un masque et des lunettes sur le visage. Sa tête part comme un avion et il ne reste qu'un corps décapité et inhabité dans le fauteuil. Ensuite on retrouve une petite maison à l'intérieur de laquelle il y a la tête du père. Le petit Ernest en marionnette se trouve devant la maison et y met le feu. C'est un souvenir que Philippe a d'une petite maison qui brûle. Tu dois connaître cette histoire. Le personnage central tue donc son père de cette façon. C'est une référence biographique parce que le vrai père de Philippe a disparu dans un accident de ski. *Passagers clandestins* repose précisément sur l'histoire de Philippe entre son père et sa mère.

E. : Un jour j'ai repensé à ce télégraphiste. Je trouve l'image très belle de cet homme perdu dans le désert qui essaye de communiquer. La seule façon de communiquer est d'envoyer des messages. C'est beau comme image, comme métaphore. L'homme perdu dans le désert, dans cette immensité, dans l'eau, à la limite. Son seul moyen de communiquer est d'appuyer sur des boutons et d'envoyer des messages. C'est assez fort. Est-ce qu'on a répondu à ta question par rapport à la marionnette androgyne ? Cela donc peut avoir un rapport avec le non-dit.

A. : Oui, mais il y a aussi une marionnette dans *Voyageurs immobiles*. Représente-t-elle aussi le non-dit ? Ou bien est-ce qu'elle figure plutôt des archétypes de l'humanité, qui pourraient relever à la fois d'une personne particulière, mais aussi à toute l'humanité ? La première image de femme peut figurer la mère ; ensuite, le chevalier renverrait à la guerre, le banquier comme symbole de l'argent à la fois pour l'humanité et pour l'individu.

Ph. : Oui, absolument, c'est tout cela.

A. : Heureusement, j'en ai trouvé une bonne interprétation. La question suivante concerne le groupe de personnages qui composent une communauté autour d'un protagoniste. Ils se meuvent souvent de manière similaire, ou bien, quand leurs mouvements sont différents, ils suivent un peu le même rythme. Quelle est la métaphore de cette communauté qui apparaît dans *Ligne de fuite* et *La fin des terres*, par exemple ?

Ph. : Dans *Voyageurs immobiles*, effectivement, il y avait un groupe de personnes qui évoluent ensemble et même travaillent dans le désert. Cependant, chacun suit/poursuit son propre chemin. Ils chantent des chansons très personnelles. Ils rencontrent différentes choses et se trouvent dans des situations diverses qui viennent de loin à travers l'histoire. Ils se heurtent à des problèmes et des conflits rencontrés lors de leur voyage à travers le temps. C'est vrai, ils forment une communauté mais pas toujours. Il y a des moments où leur unité se dégrade.

M. : Dans *Voyageurs*, ce sont des personnages qui avancent à travers le temps, qui subissent des épreuves et des conflits intérieurs. *La Fin des Terres*, c'est sur une femme enfermée dans une bulle. L'homme essaye d'arriver et de trouver cette femme. Est-ce que tu as vu le spectacle ?

A. : Oui, mais la question était plutôt sur les personnages qui forment un groupe, une communauté qui est marquée par la similarité des gestes et par le costume typique du voyageur : un imperméable et un chapeau.

Ph. : Anastasia disait que le groupe constituait une sorte de chœur.

E. : Qu'est-ce que représente donc ce chœur par rapport aux protagonistes dans *La fin des terres* et *Ligne de fuite* ?

Ph. : C'est vrai, ce sont des gens qui se meuvent....

E. : Qui bougent ?

Ph. : Oui, mais après...

M. : Mais il y a une contradiction aussi représentée par des pancartes avec des flèches qui indiquent les différentes directions. Les interprètes s'éparpillent sur scène.

Ph. : Oui, mais l'idée du chœur est intéressante. Ils constituent un chœur à un moment et puis ils ne le sont plus.

M. : Ces éclatements arrivent souvent chez nous.

E. : Est-ce qu'on peut dire que les personnages de *La fin des terres* représentent des facettes du personnage principal ou pas ? Est-ce qu'on peut dire qu'ils représentent ses différents aspects ?

M. : Par exemple, Nancy [Rusek], elle représente plutôt un personnage enfant dans des scènes avec d'immenses marionnettes et une sauterelle. Nikola [Krizkova] la remplace pour exprimer des souvenirs d'une autre époque. C'est toujours un aller-retour.

E. : Les autres personnages par rapport à Simon qui est un peu le protagoniste, est-ce qu'ils représentent différentes facettes de lui-même ? Est-ce qu'ils sont dans son intérieur ou est-ce qu'ils sont extérieurs par rapport à lui ?

M. : C'est comme un voyage. Il essaye toujours de comprendre cette femme qui s'est enfermée dans sa bulle. C'est pour cela que le protagoniste passe par des images de son enfance. C'est pour montrer son enfermement, pourquoi donc elle n'arrive pas à sortir de sa bulle. Je ne pense pas que les autres personnages représentent différentes facettes de Samuel, du protagoniste.

E. : D'accord. Ces personnages appartiennent donc plutôt au monde de cette femme, Léa. Samuel passe par des épreuves et des souvenirs qui essaient de la limiter et la laissent enfermée jusqu'à la fin.

A. : La fin reste souvent ouverte dans vos spectacles. On n'est pas sûr que le protagoniste ait résolu ses conflits. Est-ce que c'est volontaire de laisser une énigme pour le spectateur ?

M. : C'est la façon de Philippe d'achever les spectacles. Il veut que chaque spectateur trouve sa propre interprétation. Pour *Fin des terres*, le protagoniste avait fait beaucoup de tentatives de rejoindre la femme, mais il ne l'a toujours pas trouvée. Cependant, il semble qu'elle se dirige vers lui avec sa valise. C'est assez étonnant d'entendre les spectateurs raconter ce qu'ils ont compris. On ne s'attend même pas à certaines interprétations qu'ils proposent.

E. : Oui, ils font tous des voyages différents.

M. : C'est hallucinant. Philippe a toujours son idée mais il ne veut jamais forcer le public à comprendre les spectacles de telle manière qu'il les a conçus.

E. : Mais j'ai quand même l'impression de voir quelque chose d'apaisé, les personnages ne repartent pas comme au début.

M. : Non, non !

E. : Il y a donc une compréhension de ce qu'ils ont traversé. En tout cas, par exemple, dans *Zigmond Follies*, le personnage disloqué se réconcilie à la fin. Il y a souvent une acceptation d'un conflit intérieur. On ne revient jamais au point de départ. C'était pareil pour *Dérives*. Même si la fin est ouverte on se rend compte que ce conflit s'est plus ou moins apaisé.

A. : Le conflit est apaisé et pourtant il n'est pas éliminé.

E. : Il n'est pas éliminé mais il s'est transformé comme si ce personnage était riche de ce handicap, de ce conflit qu'il a traversé. Il va pouvoir continuer à vivre avec.

A. : Il semble que dans la nouvelle version de *Ne m'oublie pas* le conflit soit apaisé, parce que les personnages se sont échappés de la luge des ramasseurs de souvenirs... C'est une fin optimiste par rapport à la version initiale.

M. : Oui, c'est vrai. On a beaucoup changé.

E. : Oui, ils partaient dans la luge dans l'ancienne version. Il y avait une sorte de vague qui les recouvrait. Mais Laurent [Fraunié] et Catherine [Martin], qu'est-ce qu'ils faisaient ensuite?

Ph. : Ils partaient.

A. [s'adressant à Mary Underwood] : *Ne m'oublie pas* traite de vos rêves. Est-ce qu'il y a des scènes, des épisodes qui gardent la structure de vos rêves ou qui reproduisent leurs images ? Ou bien est-ce que le spectacle repose sur des concepts issus de vos rêves mais pas sur leurs images ?

M. : C'est un de mes rêves que Philippe a transformé. Je vois une jeune fille qui tourne avec un cheval blanc. Il y avait aussi un couple, une femme et un homme assis sur un banc. Et à un moment, ce couple se transforme en couple très jeune, et puis commence à vieillir. Et la jeune fille continue à tourner. À ce moment, des hommes en manteaux noirs et en chapeaux haut-

de-forme descendent de la colline et se dirigent vers la jeune fille qui tourne avec son cheval blanc. La fille aperçoit ces hommes et le couple rentre dans ce cheval... Ensuite, d'autres images s'enchaînent, parce que c'est un rêve qui est long. Cette partie-là, Philippe l'a transformée : le cheval blanc est devenu de la soie blanche que la comédienne tournait dans l'ancienne version. Maintenant, le tissu est noir ; les hommes viennent rejoindre cette fille à l'intérieur du tunnel de soie. C'est donc l'un de mes rêves que Philippe change et transforme en d'autres images.

A. : A-propos des transformations : on voit souvent les personnages se transformer assez rapidement, par exemple dans *Ligne de fuite* il y a un personnage féminin qui devient un être aux ailes faites d'enveloppes de kraft, ensuite on le voit avec une tête de marionnette sur un corps de cellophane... Dans *Désirs parade* aussi, *Twilight*, et dans d'autres spectacles il y a souvent des métamorphoses. Pourquoi ces métamorphoses s'opèrent-elles si rapidement ? Qu'est-ce que cela signifie ?

E. : Parce qu'on peut dire que c'est une sorte de vie et de mort, une renaissance... Peut-être, le rythme. Il y a d'abord les questions théâtrales. Il y a cette notion de surgissement...

M. à Éric : C'est dans *Dérives* que tu tournes tout seul. Il fallait que la multiplication du personnage principal en plusieurs autres personnages soit rapide.

E. : Mais les métamorphoses dans d'autres matières, dans *Désirs parade*, par exemple. Et puis, effectivement, dans *Ligne de fuite*, un personnage aussi en lycra. Est-ce qu'il s'agissait de réincarnations ? Il y avait plusieurs vies, non ?

M. : Non, ils étaient doubles, homme et femme, la victime et le coupable. Il y avait les deux. Ils changeaient de rôles tout le temps.

E. : Mais effectivement, il y avait des transformations pour un personnage, c'est le côté féminin. Le visage de la marionnette était celui d'une femme, c'était Emma [Perrot]. C'étaient des allers-retours.

M. : C'est vrai, les têtes changeaient. C'était le personnage d'Emma. Quant à la transformation homme-femme, c'était Dominique [Cattani]. Au début Philippe a conçu des costumes différents pour tous les personnages.

E. : Oui, ça a été conservé un peu quand même ?

M. : Oui, absolument.

Ph. : Mais on parle de l'histoire des transformations qu'Emma jouait. Pourquoi a-t-on utilisé cette forme d'expression ? Parce que les choses vont comme des rêves. Les choses commencent à se mélanger et à se transformer. C'est peut-être pour cette raison que les images changeaient rapidement.

A. : D'accord. Il me semble que, dans vos spectacles, il y a un mouvement répétitif qui pousse le comédien comme si cette énergie venait de l'intérieur de lui-même et le mettait en mouvement. Il part souvent de la main.

M. : C'est très juste, cette remarque. On travaille beaucoup les gestes de différentes manières. Il est très intéressant de travailler le mouvement non seulement avec des danseurs parce qu'on trouve parfois tellement de choses très riches chez les comédiens. Leurs mouvements n'ont pas souvent de références chorégraphiques et, dans ce sens-là, ce sont des mouvements extraordinaires. Philippe considère que les danseurs n'utilisent pas assez les éléments les plus importants du corps, les mains. Il insiste tout le temps sur le travail des mains. Philippe considère aussi les mains comme les parties les plus belles du corps. On travaille également beaucoup sur les gestes quotidiens qu'on transforme doucement en mouvements.

E. : J'ai lu dans un livre que vous aviez fait un numéro avec les mains, non ?

M. : Non, tu parles d'Yves ? Oh, c'était vraiment les débuts. Il avait fait des choses mais ça n'a jamais été fini.

E. : Je crois qu'il y a un très beau spectacle actuellement au Théâtre du Rond-Point. Cela s'appelle *Kiss and Cry*, c'est d'un artiste belge, Jaco van Dormael. C'est un bon travail sur le monde des miniatures mais aussi avec les mains. Un bon travail sur la mémoire, la miniature, le souvenir et les mains.

Ph. : C'est grand ou petit ?

E. : Oui, c'est petit mais tu sais qu'ils utilisent des dispositifs pour les projections vidéo avec des écrans. Ah, quelle salle du Rond Point ? Je ne sais pas dans quelle salle, Philippe. Je pense que c'est dans la petite.

A. : J'ai essayé d'interpréter ce mouvement des mains, par exemple, dans *Fin des terres...*

M. : Oui, c'est souvent la main qui part, qui emmène.

A. : Par rapport à ce que vous avez dit, est-ce qu'il y a des liens avec *Zigmond Follies* où la main prend le pouvoir et commence à fouiller des poches du protagoniste ? C'est comme une expression de l'inconscient qui emmène le personnage dans ses profondeurs.

M. : Dans *Zigmond Follies*, oui, c'est la main qui part. Mais pour les autres spectacles, la main est plutôt utilisée comme une partie du corps qui indique la direction et fait tourner le corps.

A. : Et, pour la danse, qu'est-ce que cette main qui part ?

M. : C'est pareil pour l'utilisation de la main dans la danse. Comme la main est une partie du corps, si c'est la main qui part, elle emmène tout le corps. Cependant, ce n'est pas la main qui domine le mouvement. Elle a pour mission d'ouvrir une piste, une direction. Mais le reste du corps est aussi important, même si Philippe aime les mains. C'est pour cela qu'on travaille beaucoup aussi les gestes quotidiens. Il est intéressant pour nous de voir ce à quoi chaque mouvement transformé peut aboutir. Par exemple, on essaye de se rappeler la gestuelle quand on cuisine un gâteau. On refait tous les mouvements, on les repense et on cherche à les transformer doucement. On fait des vidéos pour fixer ces expériences et pour pouvoir les reproduire. Ensuite, on continue à expérimenter et, finalement, ce mouvement, geste quotidien, devient complètement transformé. C'est comme le geste de fumer une cigarette [Mary mime cette action] qui peut devenir autre chose [une démonstration]. Là, on a utilisé cette forme de cigarette qui amène vers un autre mouvement complètement différent.

E. : Par rapport à ta question sur la philosophie, [en s'adressant à Mary] parce qu'Anastasia a posé la question sur une éventuelle base philosophique. Peut-être, on pourrait dire que Philippe et Mary travaillent sur la redécouverte du quotidien. Réexplorer, redécouvrir l'extraordinaire ; la chose extraordinaire du monde quotidien. C'est pour cela qu'il y a beaucoup de travaux qui ont été faits avec les yeux fermés, dans les stages, en tout cas... On sait à quoi on touche, on retouche de la farine, des choses en plastique, du papier, des grains de café, on sait ce que c'est, mais cela ne fait rien. On essaye de rentrer dans le jeu de la redécouverte. C'est pareil pour les gestes quotidiens, on les redécouvre. Peut-être, effectivement, cela condense une partie de la philosophie qu'en fin de compte, le merveilleux est juste à côté de nous, il n'est pas trop loin, c'est l'essence.

M. : Cette période de travail avec les matériaux est très importante dans la création. Le corps se rappelle des sensations du toucher à des différentes matières. Le corps garde toujours la première impression du toucher à quelque chose. Peut-être, c'est plus sensé. Ces souvenirs peuvent amener la recherche et l'expérience plus loin. C'est vrai qu'on travaille de telle manière le quotidien dans les gestes.

E. : C'est un peu la philosophie de phénoménologie ou quelque chose comme ça.

A. : C'est d'autant plus intéressant que ce mode de travail est au service de la création de paysages intérieurs. Éric m'a parlé de votre rapport au cinéma, surtout au travail avec le cadre. Ensuite, j'ai réfléchi et j'ai vu aussi le rapport au cinéma dans la reproduction du processus du zoom : l'éloignement et le rapprochement du spectateur vis-à-vis des personnages. On voit souvent les personnages humains représentés par des comédiens, donc assez grands et puis, ensuite, on voit leurs petits doubles qui ne mesurent que quelques centimètres. Comme si on s'éloignait et se rapprochait ensuite. C'est pour cela qu'il m'a semblé qu'il y avait un rapport au cinéma dans cette technique, comme pour élargir l'espace.

M. : Oui, c'est ça. C'est comme dans le théâtre d'objet, on a un gros plan et ensuite un éloignement.

E. : Oui, c'est juste. Alors là, sans doute, tu pourras trouver des choses, [en s'adressant à Mary et Philippe] parce qu'elle parlait de Deleuze et tu pourras peut-être trouver des choses en rapport avec le cinéma. Oui, c'est le rapport d'échelles...

M. : De toute façon, dans tous nos spectacles on ne garde pas les distances.

E. : C'est comme les rêves où les échelles ne sont pas respectés. Comme aussi dans les peintres, tu sais [il s'adresse à Philippe Genty] que tu parlais souvent des peintres italiens, des primitifs italiens. Si tu regardes certaines peintures des primitifs, sur le même tableau tout d'un coup tu vois un très grand ange et un saint ou une personne qui ne sont pas dans la proportion. Ces peintres n'hésitaient pas à jouer avec la perspective parce qu'à l'époque elle n'était pas encore bien calée, bien apparue, encore. Cette technique rapproche beaucoup du rêve.

A. : Lorsque l'on parle de la peinture, est-ce qu'il y a des références à Jean-Michel Folon ? Non ? Il a fait beaucoup de tableaux et de sculptures avec des personnages en chapeau et en imperméable... D'accord, c'est une coïncidence.

E. : C'est comme Magritte, comme tu as dit précédemment. Oui, peut-être, c'était des choses dans l'air.

A. : Oui, les coïncidences ne sont parfois que des coïncidences. J'ai écrit un chapitre sur l'évolution de la marionnette en tant qu'élément scénique dans votre théâtre. Comme la marionnette peut guérir une personne de ses conflits intérieurs, elle peut représenter un outil thérapeutique pour surmonter des problèmes psychologiques. Donc, dans *Boliloc*, on voit l'explication, la mise en scène de ce processus, on voit comment la marionnette soigne la personne. Est-ce que c'est juste ? Ensuite, j'ai fait une petite supposition. On emploie la marionnette pour ne plus être la marionnette de nos conflits intérieurs. Est-ce qu'il a des rapports avec...

E. : Tu parles de la thérapie à travers la marionnette.

Ph. : Non, mais ce que vous trouvez c'est bien. Je trouve qu'au début c'est la représentation de l'histoire, comment cette femme a essayé de trouver la cause de l'incendie de sa maison. C'était un souvenir très important pour elle.

E. : Elle l'avait refoulé.

Ph. : Ensuite, elle a joué avec les marionnettes pour trouver ces éléments qui étaient complètement en dehors, refoulés. Petit à petit, elle s'en rend compte et s'en souvient. C'était une façon de se soigner.

A. : J'ai pensé au début que c'était des marionnettes qui avaient pris le pouvoir.

Ph. : Oui !

A. : La représentation d'un processus intérieur de l'héroïne.

Ph. : Oui, c'est très bien. La marionnette commence petit à petit à aider Alice à sortir de ce trouble dont elle ne connaissait plus la cause.

ANNEXE 4

Entretien⁵⁹³ avec Simon T. Rann par skype le 21 novembre 2014

- *Est-ce que vous connaissiez l'art de la marionnette avant de rencontrer la Compagnie Philippe Genty ?*

- Oui, j'ai travaillé comme marionnettiste et j'ai fait aussi plein d'autres expériences. Mon entraînement jusqu'à ce moment-là, c'était plutôt le théâtre, la danse et le théâtre physique. Juste avant de commencer à travailler avec la compagnie Philippe Genty, j'ai fait un peu de marionnette aussi.

- *Comment avez-vous rencontré la compagnie ? Est-ce que cette rencontre s'est passée lors des auditions pour le spectacle Passagers clandestins ?*

- Il y avait un producteur en Australie qui voulait monter un spectacle avec une équipe australienne. Il en avait parlé avec Philippe Genty pendant dix ans. Finalement, ils ont reçu des subventions et Philippe a commencé à faire des auditions en Australie. Mais c'était un processus très long, parce que Philippe n'était pas en Australie à l'époque. La première étape comprenait des auditions. On devait envoyer un CV et quelques réflexions sur ce qu'on pourrait donner à la Compagnie Philippe Genty. Six cents personnes ont envoyé leurs CV. Il y a eu une sélection. La deuxième étape consistait à présenter une petite vidéo de cinq minutes qui devait être envoyée directement à Philippe et Mary. Après avoir vu toutes les vidéos, ils ont choisi, je ne sais pas combien, peut-être deux cents candidats pour faire des auditions dans quatre grandes villes : Melbourne, Sydney, Brisbane et Adelaïde. On a fait des auditions très rapidement, en groupe de six personnes pendant trois heures. Ensuite, ils en ont choisi quatorze. On devait aller à Adelaïde car le producteur était là-bas. On a passé dix jours avec Philippe et Mary. Cela a été une sorte de stage et d'auditions. Ils ont choisi cinq interprètes. Mais je pense qu'au début, il en voulait sept.

- *Est-ce que vous avez découvert la méthode de Philippe Genty lors de ces stages, en travaillant avec des objets, des matériaux ?*

⁵⁹³ L'entretien a été effectué en français. Nous tenons à préciser que la langue maternelle de Simon T. Rann est l'anglais.

- Même pendant ces trois heures d'auditions, on a travaillé avec du papier kraft, pourtant, sans marionnettes. Aussi, on devait préparer une petite scène pour la jouer devant tout le monde. Effectivement, pendant les dix jours à Adelaïde on a commencé à travailler les marionnettes. C'était comme des stages qu'on donne maintenant, on a un peu touché à tout (les objets, les mouvements, les matériaux, les marionnettes). À la fin, on a monté deux petits spectacles. Après ce travail, Philippe et Mary ont choisi cinq personnes.

- *Quand vous avez commencé à travailler le spectacle Passagers clandestins, comment la création se déroulait-elle ? Comment Philippe Genty expliquait-il aux interprètes qu'il leur fallait incarner des personnages très abstraits à la base ?*

- J'ai fait quatre spectacles avec la compagnie, c'était chaque fois différent. Un spectacle que je fais maintenant est *Dustpan Odyssey*. Avec *Passagers clandestins* ou *Stowaways* on a commencé à travailler sur un personnage. (Pause) Philippe et Mary ont créé leur propre façon de travailler. Ce n'est pas facile d'expliquer ce que c'est exactement. Ils ont donc commencé à travailler sur un personnage un peu comme un *freak*. À un moment donné on a arrêté et Philippe nous a lu le script, parce qu'il avait écrit précédemment un storyboard pour ce spectacle. Il a dit que la première scène devait être exactement comme il avait écrit. Le reste était ouvert. Il a dit que j'allais jouer le personnage central, protagoniste. À partir de ce moment-là, j'ai arrêté de travailler avec les autres sur le développement de *freak* et je regardais. Mais il n'a rien dit sur mon rôle.

- *Philippe Genty ne vous a rien dit. Est-ce qu'il n'a même pas expliqué que l'idée du spectacle était liée à l'histoire de son père ?*

- En fait, je n'ai pas joué son père. C'est plutôt lui que j'ai joué. Je ne sais pas si tu as vu des photos du spectacle. Il y a une maison qui brûle et il y a une petite marionnette devant la maison. Avant que la maison ne prenne feu, la porte s'ouvre et on voit la tête de quelqu'un. C'était l'image du père de Philippe. Au début aussi, il y avait un personnage, un mannequin qui tombait, depuis des cintres sur scène et il avait lui aussi la tête de la personne qui jouait le père de Philippe dans l'épisode de l'incendie de la maison. Mais Philippe n'a rien dit sur mon personnage. À un moment donné, il a dit : « Simon, il faut que tu commences à improviser avec les *freaks*. » Moi, j'avais beaucoup d'idées sur ce que je devais faire. Mais il ne m'a rien donné comme clé pour mon personnage. J'ai arrêté et je lui ai dit : « Philippe, j'ai besoin de

quelque chose ». Avant j'avais fait un peu d'entraînement comme comédien. Donc, je voulais savoir qui j'étais, où j'étais, quelque chose pour nourrir... Il m'a répondu simplement à ma question « Où est-ce que je suis ? » : « Tu es dans une sorte d'abysse ». Et voilà. C'est la seule chose qu'il m'ait dite. Le personnage avait un prénom, Ernest. C'était peut-être un clin d'œil parce qu'en anglais cela signifie quelqu'un qui est sérieux. J'ai posé la question à Philippe, mais il m'a répondu : « Non, ce n'est pas ça ». Comme je l'ai dit, Philippe et Mary ont développé leur propre processus de travail. Tout cela est venu de ce qu'ils ont appris eux-mêmes sur scène leur façon de travailler. Et donc, il n'a jamais vraiment fait de formation d'acteur. Il ne sait pas comment les comédiens travaillent, il ne sait pas comment travaillent les danseurs ou les marionnettistes. Il a sa façon de travailler qui est un peu difficile. C'est un monde à part. Quand tu regardes le spectacle, tu entres dans un autre monde, dans un univers un peu à part. Mais quand tu travailles sur scène, il faut aussi entrer dans ce monde. C'est difficile à expliquer. Pour moi, par exemple, le personnage du clown du style Jacques Lecoq fait partie de soi-même, ou le personnage du bouffon, c'est un autre monde. La danse pour moi c'est un autre monde, mais le théâtre c'est mon monde. Et le travail de Philippe c'est un autre monde.

- *Quand vous étiez sur scène, quand vous incarniez le personnage d'Ernest, est-ce que c'était plutôt vous ou un personnage abstrait, l'image abstraite de quelqu'un dont on ne connaîtrait ni les origines, ni le nom, ni le passé ?*

- Ce n'est pas le travail à la Stanislavski. Tu ne peux pas t'interroger en disant « Où étais-je avant ? Où vais-je après ? Quelle est ma motivation ? » Tout cela ne fait pas partie de ce monde. Il y a aussi le côté très technique : il y a de la musique et il faut être à une certaine place et à un certain moment par rapport à la musique ou à d'autres danseurs et comédiens. Il y a des marionnettes qui doivent sortir et disparaître, d'autres gens qui doivent sortir et apparaître. Donc, il y a beaucoup de choses très techniques. Tu ne peux pas rentrer dans la vie de ton personnage autant que tu veux.

- *Oui, c'est difficile d'exécuter des choses techniques et d'incarner le personnage en même temps.*

- Cela se situe entre la danse et le jeu ; il y a aussi le côté technique selon lequel il faut être là à un certain moment. C'est très physique aussi. Pourtant, c'est différent pour chaque spectacle. Par exemple, dans *Voyageurs immobiles*, je joue différents rôles. Je passe par des personnages divers. Dans *La fin des terres* et *Passagers clandestins*, c'était plus ou moins le même personnage.

- *D'accord. J'ai une question sur l'alter ego. Vous avez dit que le personnage d'Ernest était un peu l'alter ego de Philippe Genty. Est-ce que vous avez posé directement la question à Philippe ? Ou bien, est-ce que vous n'en avez jamais parlé ?*

- Non, je ne lui ai jamais posé cette question. Mais c'est plus ou moins évident. Philippe s'inspire de son passé, des rêves de Mary et d'autres histoires qui l'intéressent. Mais effectivement je pense que jusqu'à *La fin des terres*, il a essayé de... Quand tu regardes un spectacle de Philippe, tu vois un monde intérieur d'un personnage. Normalement, c'est son monde à lui. Son écriture est basée sur ses expériences. *Ne m'oublie pas*, c'est différent. Ce spectacle est basé sur les rêves de Mary. Et... Qu'est-ce que tu m'as demandé ?

- *J'ai posé une question sur l'alter ego de Philippe, mais je comprends maintenant que Philippe Genty ne vous a jamais demandé de l'incarner lui-même.*

- Non, mais en même temps... Oui, je n'ai pas essayé de le jouer lui-même. Il ne demande jamais de le faire. Mais l'histoire fait quand même partie de sa personnalité. Cela se révèle immédiatement lorsque tu vois une maison qui brûle. Il raconte souvent cette histoire sur cette maison et son père. Évidemment, c'est son histoire, mais Philippe transforme tout en métaphore. Des images peuvent venir de nos rêves aussi, ainsi que de sa vie, mais il les transforme en métaphore pour qu'elles ne fassent plus partie de la vie. La métaphore ouvre différentes pistes d'interprétation.

- *Par rapport au travail de répétitions, j'ai entendu parler des exercices comme les mémogrammes, l'exercice du fugitif et du travail des interprètes sur leurs propres souvenirs, leurs émotions et leur passé. Quel est le lien entre ces exercices et le travail sur les spectacles ?*

- Philippe enseigne toujours ces exercices et nous aussi, quand on donne des stages au nom de la compagnie. On les enseigne comme techniques de la compagnie. C'est une sorte d'entraînement. Cela sert aux gens qui travaillent pour la compagnie mais aussi pour tous les comédiens. Au début ces exercices ont été développés pour un spectacle particulier. Ensuite, Philippe et Mary étaient intéressés à enseigner ces exercices pendant des stages. Mais au début, c'était vraiment pour créer et monter un spectacle.

- *Quel spectacle ?*

- Je pense que le fugitif, par exemple, est venu d'un stage. Les mémogrammes... Philippe et Mary demandent toujours d'en faire. On n'utilise pas spécifiquement le fugitif ni les mémogrammes. Pourtant, les mémogrammes, peut-être, oui, pour créer une danse, un mouvement. Pour chaque spectacle, ils créent des exercices particuliers, parce qu'ils cherchent. Par exemple, dans *La fin des terres*, il y avait une scène avec un couple qui danse. Il y avait une valise qui passait de main en main. Ensuite, un panneau⁵⁹⁴ passe. La femme ouvre la valise et cet homme se trouve à l'intérieur et ensuite elle ferme la valise. Cette scène est composée d'une improvisation. Philippe cherchait une scène qui se transformerait dès que le panneau noir passe. Tout le monde avait des propositions et on travaillait sur cette idée. Donc, on a improvisé. Philippe donne des clés, des conseils pour commencer à improviser. Au début, cela n'a pas marché comme il voulait. Philippe demandait d'essayer d'autres choses. De plus, on changeait de couples. Donc, l'exercice était différent à chaque fois. Finalement, il a trouvé plus ou moins ce qu'il cherchait. C'est de cette manière que ces exercices fonctionnent. C'était inventé comme ça. Même maintenant, quand il donne des stages ou quand il fait des auditions, il peut demander de faire le fugitif mais il essaye de le pousser plus loin, dans un autre sens. Cela change toujours.

- *Vous avez dit que vous utilisiez les mémogrammes dans les spectacles. Est-ce que les mémoires propres aux comédiens peuvent servir ?*

- Ils utilisent toujours les mémogrammes. On fait le... Je ne sais pas si tu l'as fait ou tu le connais ?

⁵⁹⁴ Il s'agit des patiences théâtrales.

- *Le mémogramme ? Non, je n'ai malheureusement jamais fait de stages avec la compagnie.*

- Alors, le mémogramme est une façon de créer le mouvement. Tout le monde le fait, Philippe et Mary choisissent des morceaux de mémogramme de chaque interprète et ils les mettent ensemble pour créer une chorégraphie. Après, sur scène... On n'est pas neutre sur scène. Mais quand même... Tu vois, Philippe était influencé par l'écriture d'Edward Gordon Craig qui a proposé un autre rôle pour le comédien.

- *L'idée de supermarionnette ? L'idée de réduire l'importance de l'acteur qui doit être un élément égal aux autres éléments scéniques ?*

- Oui. C'est juste pour le travail de Philippe, il utilise le comédien pour cette raison. On est là pour une image. On fait partie d'une image. Notre forme sur scène est très importante car elle s'inscrit dans un tableau. Quand Philippe et Mary travaillent avec nous, et c'est plutôt sur cela qu'ils travaillent, l'image en entier. Ensuite, c'est à nous de remplir cette image, d'être vivants, parce que c'est seulement pour produire une chaîne d'images. Mais ils demandent d'être vivants sur scène. Et là, effectivement, ils travaillent avec nos mémoires.

- *Ah, oui. De quelle façon travaillent-ils avec vos mémoires ?*

- Il faut se nourrir des mémoires.

- *Est-ce que vous pourriez en donner un exemple, tiré d'un épisode de La fin des terres, par exemple, ou de Voyageurs immobiles ? Comment un de vos propres souvenirs a-t-il été transformé et comment vous en êtes-vous servi pour jouer votre personnage ?*

- Le danger d'un travail similaire sur le spectacle (parce qu'on joue le même spectacle beaucoup de fois) est de devenir un peu mécanique. On est fatigué quelquefois et il devient facile d'exécuter machinalement des mouvements habituels et d'attendre la fin de la représentation. Si on continue de jouer de cette manière, on n'a plus d'envie de jouer, il n'y a plus de plaisir. C'est pour cela qu'on travaille avec des mémoires : remplir, chercher une histoire à l'intérieur pour nourrir des scènes. Quand tu es sur scène, tu n'as pas le temps de penser « d'où est-ce que je viens ? » et de chercher un souvenir qui pourrait te nourrir, car il y

a trop de choses à faire. Pourtant, dans d'autres scènes tu as tout ton temps pour remplir, pour réfléchir, pour nourrir ce que tu fais par tes mémoires. Par exemple, dans *Voyageurs immobiles*, il y a un moment où tout le monde travaille avec du papier kraft. On est tous en couples. Au début, on était huit sur scène, donc, on était quatre couples. Quelques fois il y avait des changements de couples et maintenant il y en a sept, un comédien est parti. Dans cette scène, je travaille aussi avec une comédienne, mais à ce moment je fais simplement le tour de la scène, je marche autour des autres couples lorsque la comédienne vient vers moi. Elle m'attrape avec un morceau de kraft, moi je continue à marcher, elle déchire le kraft et à la fin elle met le kraft sur mes lèvres et on s'embrasse et je pars. Pendant que je marche, je travaille avec un souvenir pour ne pas être vide.

- *Est-ce que vous prenez n'importe quel souvenir ou bien vous en cherchez un qui pourrait être lié à la scène concernée ?*

- C'est différent, je trouve un souvenir qui me nourrit bien jusqu'à ce qu'il ne marche plus, ensuite je cherche un autre souvenir et je change...

- *Ah oui, d'accord, c'est intéressant ! Dans ce sens, cela rappelle le travail du théâtre psychologique, la façon de se nourrir de la mémoire affective pour être vivant sur scène.*

- C'est seulement pour être vivant. Ce n'est pas pour nourrir un personnage. Parce qu'il n'y a pas... Si tu travailles le texte, tu as des motivations, des situations très concrètes. Par exemple, il y a quelqu'un qui meurt et tu dois être triste. Donc, tu cherches un souvenir pour te nourrir, pour être triste en ce moment. Ce n'est pas vraiment comme cela quand on travaille avec Philippe. Ses personnages se retrouvent dans des situations spécifiques. En même temps, il y a des moments particuliers, par exemple dans *Voyageurs Immobiles*, avec le kraft. Même si je ne travaille pas avec le kraft, d'autres couples enveloppent les autres, le kraft est vraiment appliqué dans leur relation. Cela peut provoquer des souvenirs... Cela représente un moment de ma vie quand quelqu'un m'a quitté ou j'ai quitté ma famille, ou je n'ai pas revu ma famille depuis 10 ans...

- *Oui, c'est un peu les associations qui naissent quand on vous regarde dans ce spectacle. Vous avez dit que dans Voyageurs immobiles il y avait quelques personnages que vous viviez sur scène. Que représentaient ces personnages ?*

- Je ne peux parler pour tout le monde, seulement de mon expérience. Par exemple, dans *Voyageurs*, il y a un moment où je fais le clown. Le clown du style de Jacques Lecoq. Le clown est réellement un état particulier du comédien. C'est un personnage très spécifique. Chacun a son propre clown qui vient de l'intérieur. Il y a un moment dans *Voyageurs* où je suis vraiment à l'état de clown. Mais il y a également d'autres moments où j'incarne plutôt mon personnage, dans *La fin des terres* et *Passagers clandestins*. Mais mon objectif est d'être vivant sur scène. Soit je travaille avec des mémoires, soit je travaille avec mon personnage qui dirige ce que je fais. On peut travailler quelquefois avec d'autres choses. Sinon, on s'ennuie. Je travaille, par exemple, avec la couleur. Ce soir, je vais travailler avec la couleur orange et je vais voir ce que cela peut me donner, comment cela peut me nourrir. Je travaille aussi avec la respiration. Je suis aussi professeur de yoga. C'est très utile pour jouer sur scène. Donc, je cherche des choses qui pourraient m'inspirer. C'est très intéressant.

- *Est-ce vous le protagoniste, le personnage central, dans Voyageurs ?*

- Non, je ne pense pas.

- *Il y a une scène qui m'a suggéré cette réflexion. Des personnages se trouvent dans une grande boîte et ils portent des boîtes en carton à la place de leurs têtes. Lorsque les boîtes s'ouvrent, on voit le masque de votre visage à l'intérieur.*

- Oui. Mais il faut dire que pour tous les spectacles, tout le monde qui est sur scène joue Philippe. Surtout, on peut le dire à propos de *Passagers clandestins*. On y voit clairement un personnage fracturé. C'est l'histoire d'une personne qui souffre de trouble dissociatif de l'identité. L'individu dérive entre ces différentes personnalités. Je pense que c'est le cas pour presque tous les spectacles de Philippe. Le personnage rencontre des obstacles. Quelques fois, les obstacles peuvent être des matériaux, le kraft, le plastique, mais cela peut être lui-même ou les autres personnages et ils font partie du psychisme du protagoniste. Dans *Passagers clandestins*, il y avait quatre personnages qui étaient les différentes parties de moi-même. D'autres personnages, les marionnettes, le sont aussi.

- *Les marionnettes et les matériaux peuvent donc être égaux avec les personnages incarnés par les interprètes, parce qu'ils filent la métaphore des obstacles psychologiques eux aussi.*

- Oui, effectivement. Ensuite, en ce qui concerne *Voyageurs*, Philippe a fait la reprise de *Voyageur immobile*. Maintenant, c'est au pluriel. Donc, il ne s'agit plus d'un personnage central. L'épisode scénique dont tu parles n'existait pas dans la première version. Philippe voulait créer une scène avec une boîte pour un autre comédien. On ne devrait voir que la tête du personnage en haut et en bas, mais cela n'a pas marché. Philippe cherchait une scène pour que chacun puisse y participer. Cette scène avec mon visage dans toutes les boîtes a marché et Philippe l'a gardée.

- *D'accord. Il n'y a donc parfois pas de raison logique au choix des scènes lors de la création.*

- Oui, mais chaque scène représente un problème psychologique ou un obstacle. Cette scène est une sorte de mythe de Narcisse. C'est quelqu'un qui se voit lui-même partout.

- *C'est intéressant, parce que j'ai pensé à une autre chose. Il y a une voix qui dit : « Papa ! ». Les personnages, chacun à leur tour, hochent la tête pour dire « Non, non » et disparaissent au fond de la boîte. Je pensais que cette scène représentait une sorte de culpabilité. Les personnages n'arrivent pas à reconnaître leur culpabilité.*

- Oui, on peut interpréter aussi comme ça. Dans l'enfance, on passe par des différentes étapes. Il existe une étape quand on se voit comme le centre du monde. Mais il y a aussi... Le mot « papa » vient d'ailleurs. C'est lié à l'histoire de Philippe qui a perdu son père. On le voit dans beaucoup de spectacles. Il cherche toujours son père et il culpabilise. Cette parole vient pour révéler quelque chose. Quand on travaillait sur *Passagers clandestins*, Philippe nous a raconté tout ce qu'il avait écrit. Il ne l'a fait qu'une seule fois. On ne peut pas travailler quand il y a trop de conceptions. On essaye de rentrer dans son histoire sans savoir toutes les conceptions. Philippe veut la même chose pour le public.

- *Oui, pour que chacun trouve sa propre interprétation. Mais c'est compliqué. C'est peut-être pour cette raison que j'ai choisi le théâtre de Philippe Genty comme sujet, parce*

que je voulais déchiffrer les significations de chaque image. Quand on assiste à un spectacle, on est fasciné mais il est difficile de trouver une interprétation. Cela peut venir après, le lendemain, une semaine, un an après. Même maintenant, quand je regarde des captations de spectacles pour la énième fois, je trouve encore d'autres choses.

- C'est correct. C'est comme un rêve. On rêve de quelque chose, on le note et on peut ne pas le comprendre tout de suite. Cela peut prendre des semaines, même un an. À un moment donné tu dis : « Ah, oui, c'est ça ! ». C'est la même chose. Philippe le fait exprès, il veut que tu travailles. Il force le public à réfléchir. Le spectateur ne doit pas être passif.

- *Philippe Genty ne m'a presque rien dit sur les interprétations des images. Mais quand vous travailliez sur Voyageurs immobiles, vous avez trouvé peut-être vous-même des associations avec des mythes, des sources bibliques ? Il semble qu'il y a au moins une association au Christ.*

- C'est pareil pour tous les spectacles. Le public nous demande souvent d'expliquer ce que cela voulait dire. Il demande aussi à Philippe. Mais il ne dit rien. Alors que nous... Ce n'est pas nécessaire pour nous de comprendre l'histoire. Même en ce qui concerne *Voyageurs immobiles*, je ne sais pas souvent ce que cela veut dire même pour mes personnages. Je ne regarde pas le spectacle de l'extérieur, mais je vis dedans et je vois ce qui se passe sur scène. Mais il y a effectivement des gens qui m'interrogent sur l'interprétation de certains épisodes. À partir de ce moment, je commence à réfléchir parce que je ne connais pas certaines significations. Même ce que j'ai raconté sur *Passagers clandestins*, c'est mon interprétation. J'ai des petites clés données par Philippe qui répondait à mes suppositions : « Oui, d'accord ». Je ne sais pas si c'est la vérité. *La fin des terres* est un peu différent, parce que comme je l'ai dit, on voit le monde intérieur d'un personnage dans chaque spectacle de Philippe. Dans ce spectacle, il a essayé de représenter deux mondes sur scène : le monde du protagoniste, de mon personnage, et celui de la femme. Au début, je suis devant la scène, devant le plateau, et à un moment donné j'entre dans le monde de la femme, mais il y a un moment où je sors de la scène et où je passe dans mon monde. Alors, elle me séduit pour que je revienne.

- *De quel épisode s'agit-il ?*

- Au début, c'est clair. Je suis dans mon bureau, ensuite, il y a l'épisode avec des flèches. On voit bien le moment où j'entre en scène. L'idée est que j'entre dans le monde de la femme. Ensuite, il y a un moment avec des petites maisons. Des bulles gonflables en plastique s'en vont et découvrent une sorte de montagne. J'entre en scène, je mets ma valise par terre, j'ouvre une lettre, je regarde si la femme est là, je m'assois sur la valise. La femme vient vers moi avec un ruban. Elle fait une sorte de trajet vers moi par ce ruban. Je suis son ruban pour entrer encore une fois dans son monde.

- *C'est révélateur ! J'ai mis beaucoup de temps à analyser cette scène et, grâce à ce que vous me dites, je vois la clé de l'interprétation.*

- Je fais de la même manière à la fin de cet épisode aussi : je marche vers le devant de la scène et je regarde, je tourne et j'entre dans son monde. Pour moi, c'est un moment où je fais un choix : est-ce que je sors du monde de la femme ou est-ce que j'y reste. Je décide de rester dans son monde.

- *À la fin du spectacle il y a un très beau moment, quand votre personnage et la femme se dirigent dans des directions perpendiculaires à partir d'un point commun. Ce mouvement est très géométrique. Il semble que Philippe utilise souvent des mouvements pareils. Est-ce qu'on peut dire que cette géométrie du mouvement, de la danse, des figures, fait partie de la méthode de Philippe Genty ?*

- Effectivement, même lors du travail sur des mémogrammes, au début, le mouvement est très quotidien. Il faut le rendre abstrait pour obtenir cette géométrie. Oui, beaucoup de mouvements sont géométriques. Précédemment, Philippe a étudié l'art graphique. Quand on regarde de loin, on voit une certaine géométrie dans les décors. C'est très clair pour *Passagers clandestins* et *La fin des terres*.

- *Est-ce que Philippe l'utilise pour la beauté de l'image ou bien pour la création d'un monde intérieur, inconscient ?*

- Je ne sais pas. C'est, peut-être, dans l'objectif de rendre son univers clair et pas flou. Oui, c'est intéressant pour Philippe d'avoir une sorte de conflit, de tension entre la géométrie et des émotions ou des formes organiques. Par exemple, dans *Passagers clandestins*, au début

il y a une marionnette sous forme de kangourou. C'était un peu kitch pour nous, les Australiens. On lui a posé la question : « Mais Philippe, pourquoi le kangourou ? » Il a répondu que la scène du début était tellement graphique qu'il voulait mettre une sorte de contrepoint. Pour lui, c'était de mettre un animal sur scène. Il voulait aussi un animal qui aurait beaucoup de fierté. Pourtant, c'est ce qu'il a dit. Philippe avait le choix entre une biche et un kangourou. L'histoire de *Passagers clandestins* est très personnelle. Quand Philippe a commencé à interpréter ces rêves, il était en Australie. C'était intéressant pour lui de monter un spectacle en Australie. Il y a aussi des déserts en Australie qui font partie de la plupart des spectacles de Philippe. Il n'y a pas de temps précis dans le désert. Tu as l'impression que le temps est suspendu. Il a donc mis le kangourou parce qu'il y avait un lien pour lui entre le moment où il a commencé à interpréter ses rêves et l'Australie.

- *C'est comme un symbole. Vous avez évoqué la pratique des gestes quotidiens. C'est très pertinent pour ma recherche. Quand on regarde un spectacle de Philippe Genty, on ne se rend pas compte que tel ou tel mouvement constitue un geste quotidien.*

- On commence par un mouvement quotidien, après, il y a un processus pour transformer ce mouvement. Il devient plus géométrique pour qu'il fusionne avec la musique et pour qu'il se lie avec d'autres mouvements, ceux d'avant et d'après. Donc, l'idée n'est pas de reconnaître d'où provient le geste. C'est seulement la façon de créer le mouvement. C'est aussi le procédé de créer une chorégraphie que les danseurs et les comédiens peuvent utiliser. Normalement, les comédiens ne savent pas comment travailler leur corps, ils ne savent pas se mouvoir mais ils peuvent quand même créer un mémogramme. Ils peuvent créer une petite chorégraphie qui peut être très intéressante.

- *Pourriez-vous donner un exemple des gestes quotidiens que vous avez transformés en mouvement ?*

- En fait, ce n'est pas toujours un geste quotidien, c'est un mélange. Le mémogramme représente un mélange de mouvements. On l'appelle le mémogramme parce que la plupart de ces mouvements vient de la mémoire. Philippe demande à l'interprète de chercher un moment dans sa vie ou bien de faire ce qu'il veut. On peut utiliser par exemple un mouvement qu'on fait quand on casse une chose précieuse. Il faut créer une série de mouvements qui raconte cette histoire. Cela ne peut pas durer plus que quelques secondes, quinze secondes. C'est un

mémogramme. Ensuite, Philippe et Mary peuvent demander de montrer une autre mémoire ou un travail avec un moment de ta mémoire. Par exemple, tu dois traverser un espace qui te fait peur. C'est une mémoire, c'est une mémoire des mouvements ou il y a une émotion forte. On travaille donc avec des émotions comme la peur ou la tristesse, et on cherche des mouvements spécifiques. On travaille aussi avec la musique. On lance une musique pour créer un mouvement qui dure seize temps (un, deux, trois, quatre...). Tu peux donc faire tout ce que tu veux. Tu peux faire simplement un mouvement qui dure seize temps. Sinon tu peux danser. Les danseurs font les mouvements très compliqués. Après, on travaille aussi avec des mouvements quotidiens. Philippe et Mary disent : « Cherche un mouvement que tu fais tous les jours à la maison, qui représente une sorte de rituel. » Par exemple, quand tu prends une douche, tu peux faire comme ça [Simon montre comme s'il ouvrait un robinet et vérifiait la température de l'eau] et tu commences à te laver. Il y a des gens qui commencent par les pieds ou par les cheveux et c'est une sorte de rituel parce qu'on le fait plus ou moins de la même façon chaque fois qu'on prend une douche. Cela peut être aussi du domaine de la cuisine, si on cuisine souvent le porridge ou les œufs ou le... Comment s'appelle le sarrasin en russe ?

- *Ah, vous connaissez ça ! (rires)*

- Ah oui, bien sûr ! Comment ça s'appelle ?

- *Gretchka !*

- Gretchka... Ah oui, je connais. Donc, on fait de la même manière, on coupe les carottes, les oignons, on ajoute de l'eau. Tu refais ce mouvement. À la première étape, tu le fais très précisément. Tu coupes les carottes, tu prends un verre d'eau, quand tu coupes, il faut couper précisément. Ensuite, ce geste peut aller plus loin, tu choisis quelques moments et tu élargis ton mouvement et tu le rends abstrait pour qu'on ne le reconnaisse plus. Au lieu de faire cela [il imite le mouvement de couper tenant un couteau imaginaire dans son poing], tu peux faire cela [il passe sa paume lentement du haut en bas]. Ensuite, on mélange toutes les parties : il y a peut-être deux ou trois mémoires, des mouvements quotidiens et deux petites chorégraphies que tu as faites avec la musique et tu les mets tous ensemble. Finalement, il faut que cela marche ensemble, tu peux jouer avec la vitesse ou avec le rythme, tu peux mettre des pauses et le mouvement devient complètement abstrait.

- *Le travail sur les gestes quotidiens commence donc par la pantomime.*

- Oui, en quelque sorte, la façon de commencer le mouvement quotidien est un peu du mime.

- *Est-ce qu'il y aurait une idée, un concept, que le mouvement quotidien porterait en soi ? N'est-il pas seulement un moyen de construire un mouvement ?*

- Oui et en même temps, il vient de nous quand même. Ce sont nos mémoires et nos actions qu'on fait à la maison. Ce n'est pas le mouvement que quelqu'un nous a donné et nous a dit : « Il faut le faire ». Il est différent. Je pense que ce n'est pas pour rien. Dans ce sens, le mouvement est plus vivant et plus plein. Il est rempli parce qu'il fait partie de nous-mêmes. Cela peut aussi éviter de devenir mécanique sur scène. Ce n'est pas un mouvement simple. Cela peut être un mouvement qui a une histoire de sa vie.

- *Cela veut dire que le mouvement reste toujours rempli par un souvenir. Vous avez dit que vous me donniez une heure. Voilà qu'elle est déjà finie...*

- C'est pas grave. Ah oui, cela dure déjà depuis une heure. On peut continuer si tu veux.

- *Merci beaucoup. Alors, je regarde mon questionnaire... Qu'est-ce qui vous semble le plus difficile dans le travail de création de spectacles sur des mondes intérieurs ?*

- Il était difficile de travailler ensemble pour la première fois. Comme je l'ai dit, c'est un monde à part. Il est difficile de le comprendre. On cherche des accroches pour que l'on sache : « Qui et où est-ce que je suis ? ». Maintenant, je m'y suis habitué. C'est un peu différent pour tout le monde, je pense. En ce qui concerne les comédiens, le plus difficile pour eux, c'est d'apprendre un autre mode de travailler. Pour les danseurs aussi, parce qu'ils doivent exprimer des émotions d'une façon inhabituelle et travailler avec leurs mémoires. Peut-être, c'est plus difficile pour les danseurs que pour les comédiens. J'ai vu quelques fois des danseurs qui étaient complètement perdus. Cela dépend aussi des processus de création et de production qui sont différents. Au début, on fait beaucoup d'expériences, d'improvisations. C'est formidable parce que cela ouvre l'imagination et pas seulement. Après, il faut la

refermer. C'est compliqué. On fait cinq ou six mois de répétitions et de recherches. On trouve des choses qui arrivent pendant l'improvisation et il est impossible de les refaire, physiquement, techniquement ou émotionnellement. Par exemple, dans *La fin des terres*, il y avait des bulles gonflables en plastique, c'est nous qui les avons inventées. Au début, on a essayé mais cela n'a pas marché, on a recommencé depuis le début. On a dépensé des kilomètres de plastique, de scotch...On a fait plein de choses mais aucune n'a marché. J'ai l'impression que cela a duré des mois même si cela n'a pas été autant que cela. C'est pareil pour chaque spectacle. C'est un peu dur à la fin des répétitions de cinq ou six mois, on a l'impression de finir le spectacle. On commence à prendre des décisions très vite et cela fait bizarre après six mois de répétitions. Pourtant, *Dustpan Odyssey* est totalement un autre spectacle, et les répétitions se sont déroulées autrement. On n'a jamais eu accès à des répétitions. Je joue dans une version anglaise lorsque le spectacle a déjà existé en français. On a simplement pris ce que l'autre équipe a fait pendant une courte période. Chaque fois, on a une seule journée pour reprendre une scène et c'est aussi dur. En ce qui concerne les tournées, c'est différent. C'est difficile parce qu'on joue le même spectacle trois cents fois. Les tournées sont souvent très fatigantes. On joue le soir, le lendemain, on doit se lever très tôt pour prendre l'avion pour aller dans une autre ville. On le fait cinq ou six fois et finalement, on est totalement mort. Par exemple, on a fait vingt représentations pendant vingt deux jours dans dix-huit théâtre différents. Parfois, il faut passer quatre heures en bus pour aller à un théâtre. Il faut être loin de la maison, changer d'hôtels, changer de pays. Chaque pays a sa culture, son alimentation, son langage. Tout cela est difficile à gérer mais c'est une sorte de rêve aussi.

- *Beaucoup de gens rêvent d'avoir une vie pareille, de voyager, de se produire dans des théâtres du monde entier.*

- Quand j'étais jeune, c'était mon rêve de faire ce que je fais maintenant. Mais ce n'est pas si glamour que l'on imagine. Quelquefois on est tellement épuisé ou malade, mais on joue quand même. Ce n'est pas comme si on travaille ailleurs, on ne peut pas appeler le patron et lui dire : « Je ne me sens pas bien, je reste à la maison. » Tu dois travailler sauf si tu t'es cassé un bras ou une jambe.

- *Ou pire ! Vous et d'autres gens de la compagnie donnez des stages aux professionnels et aux amateurs. Est-ce que vous voudriez créer une école sur le théâtre de Philippe Genty ?*

- Il y avait un moment où Philippe voulait créer une école.

- *Oui, je sais. Et maintenant ?*

- Donc, il a eu son AVC. Des médecins et des membres de la famille lui ont conseillé de mettre de côté ce projet. Je pense que Éric de Sarria a toujours envie de monter une école. Mais nous ne pouvons pas le faire sans l'autorisation de Philippe. S'il s'agit de l'école de technique de Philippe Genty, naturellement, il veut savoir ce que l'on va enseigner. Peut-être, nous pourrions le faire un jour. Je ne sais pas. Mais il y a des stages officiels au nom de la compagnie. Ce ne sont pas les stages que Philippe donne lui-même mais ce sont nous, les comédiens et danseurs de la compagnie, moi, Éric de Sarria, Nancy Rusek, Marjorie Currenti. Mais si je donne un stage, j'enseigne d'autres choses aussi que j'ai envie d'explorer.

- *Après ce que vous m'avez raconté sur le processus de création, je découvre que l'improvisation prend énormément d'importance dans la création.*

- Au début de la création, Philippe écrit le spectacle, il écrit soit un mot, soit un synopsis, soit il travaille sur des images. Je pense que quelquefois il écrit une sorte de poésie autour d'une image. Quelquefois, comme j'ai dit, il décrit chaque scène de manière détaillée. C'était le cas exceptionnel pour *Passagers clandestins* dans le sens où Philippe nous a dit ce qu'il allait mettre en scène. Normalement, il ne dit rien. Pendant les répétitions, il ne peut que montrer des images. Il a l'idée de ce qu'il veut voir sur scène mais il n'impose rien et on improvise. Il donne des indications, par exemple, qu'il faut employer une marionnette ou un objet... Par exemple, la première chose qu'on répétait dans *La fin des terres*, c'était des flèches. Il a donné des flèches à tout le monde et on a essayé des différentes façons de traverser la scène. On a travaillé en couple, on a travaillé seul, on a fait beaucoup d'expériences. À la fin il a choisi quelques moments préférés, et on les a mis ensemble. Comme je l'ai dit, la scène avec la valise dans *La fin des terres* est issue d'une improvisation qui a très bien marché. Il l'a prise telle quelle et l'a mise dans le spectacle. Philippe a très peu changé pour l'adapter. Il essaye quand même de rendre clair le début d'un spectacle pour que le public comprenne certains points du spectacle à travers une image ou un matériau, un ou quelques personnages. Mais il n'y a pas beaucoup d'images qu'il impose de mettre en scène exactement comme il les voit. Il nous laisse travailler et on improvise. Ce n'est pas seulement l'improvisation, quelques fois il dit : « Je veux que tu travailles avec un objet. » Je cite encore

le début de *La fin des terres*. On voit le bureau ; j'ai essayé une improvisation avec des cubes dans ce bureau. Mais l'improvisation n'a pas vraiment marché et on ne l'a pas utilisé. Ensuite, j'ai essayé une autre chose. Donc, normalement, Philippe dit : « Je veux que vous travailliez avec un objet, avec cette musique pour créer une scène qui ne dure pas plus que deux minutes. Tu as quinze minutes pour le préparer. Ensuite, tu reviens et tu nous montres ce que tu aura créé ». Ce n'est pas de l'improvisation, c'est un processus de création. Parfois il prend ces petites créations et les met dans le spectacle. Effectivement, si nos expériences peuvent ouvrir une porte pour lui qu'il trouve intéressante, il nous suit. Sinon, on peut faire des expériences improvisées mais s'il n'arrive pas à voir ce qu'il veut ou si cela ne représente pas une expérience intéressante pour lui, il revient vers son storyboard. Son scénario change quand même beaucoup par rapport à ce qu'on invente pendant les répétitions. Il y a un problème technique aussi, comme c'était le cas pour *Passagers clandestins*. On a proposé des images mais, du point de vue technique, il était presque impossible de les réaliser.

- *Philippe Genty dit que le texte au théâtre fait revenir le spectateur vers la réalité. Cependant, Philippe introduit souvent les paroles, le chant. Cela fait-il également partie de l'improvisation ou Philippe ajoute-t-il ces éléments après coup ?*

- Pendant la création de *La fin des terres*, il y avait un exercice, je ne me souviens plus, mais Philippe voulait qu'on prononce une parole pendant l'improvisation. Normalement, le chant est difficile à improviser. On chante beaucoup dans *Voyageurs immobiles*. Cela peut être une chanson de nos souvenirs, de notre enfance, de notre culture. Il en y avait une chanson persane. Un professeur de chant a travaillé avec nous pour nous enseigner des techniques de cette chanson. C'est très abstrait, on ne sait pas ce qu'on chante.

- *Les paroles et les chants constituent-ils une sorte de matière sonore qui remplit le spectacle ?*

- Oui, effectivement. La chanson n'est pas utilisée pour avancer l'histoire. Elle est souvent traitée comme matière comme tu dis. Mais c'est une matière qui porte quelque chose pour nous. Cela peut être un moment important de notre vie. Je pense qu'il faut que cela fonctionne pour le public aussi. Pourtant, cela peut être très subjectif. Philippe entend quelque chose et cela fonctionne pour lui. Il dit : « J'aime cela et je ne sais pas pourquoi ».

- *Est-ce que cela peut constituer un moyen de plonger le spectateur dans le monde intérieur ? Certains morceaux de musique peuvent être envoûtants et restent ancrés dans la mémoire. Par exemple, la mélodie de « Terra, terra incognita » dans La fin des terres est très répétitive. Cette musique peut résonner longtemps dans la tête après le spectacle et on n'arrive pas à s'en débarrasser. C'est comme un moyen d'hypnotiser le spectateur.*

- Oui, je pense que c'est Philippe qui a inventé ces paroles de « Terra incognita », alors que les compositeurs ont composé la musique.

- *Henry Torgue et Serge Houppin ?*

- Oui, ils ont écrit la musique pour *La fin des terres*. Il faut peut-être poser la question à Philippe de savoir pourquoi il a choisi ces paroles. De plus, c'est en latin. C'est donc une langue que l'on n'utilise plus. Effectivement, cela résonne avec le français, l'italien, des langues romaines. Il faut donc que ce chant ouvre une porte pour lui.

- *C'est un peu difficile de parler à Philippe Genty. J'ai fait une interview avec lui, Mary et Éric, il y a un an et demi. Mais, malheureusement, comme Philippe a eu son AVC, il avait du mal à parler et ne pouvait pas trop répondre. C'est triste de le voir ainsi et de continuer malgré tout à lui poser des questions.*

- Oui, Philippe a toujours du mal à parler. Tu peux lui demander de parler sur Skype, comme on a fait. Tu peux lire aussi son livre.

- *Je l'ai déjà lu. Il n'y a pas longtemps un livre en russe « Essais sur le théâtre visuel » est sorti et consacre un chapitre à la Compagnie Philippe Genty. Le voici, avec l'image de votre personnage de Samuel de La fin des terres sur la couverture. Mais le texte est complètement descriptif et pas analytique.*

- (rires) Ah oui, c'est très sympa.

- *Est-ce que des tournées de Duspan Odyssey sont programmées à Moscou pour l'année prochaine, peut-être pour le Festival Tchekhov ?*

- On a joué à Saint-Pétersbourg il n'y a pas longtemps. On va le jouer en Norvège. Sinon, je ne sais pas encore pour l'année prochaine. On va monter à nouveau *Voyageurs immobiles*. Tout le monde a envie de continuer, on a quelques propositions. En effet, on va jouer *Dustpan Odyssey* et *Voyageurs immobiles* en Norvège.

- *Est-ce que ce sera une récréation de Voyageurs immobiles ou bien une reprise ?*

- Ce sera le même spectacle parce que nous n'avons pas le temps de travailler. On a deux jours pour remonter le spectacle. On n'a pas joué depuis dix-huit mois. Pour *Dustpan*, je ne suis pas au courant des propositions de tournée.

- *D'accord. J'ai pensé à une tournée éventuelle de Dustpan en Russie parce que Ne m'oublie pas est programmé pour le Festival Tchekhov à Moscou pour l'été 2015. [Nous interrompons l'entretien après des remerciements].*