

Notes de travail - Un Voyage Entre Perception Ressenti et Interpretation

Philippe Genty
Companhia Philippe Genty (França)

Les obstacles rencontrés dans les premières années de notre enfance vont jouer un rôle important tout au long de notre vie. Ce constat, décrit par psychologues et psychanalystes, s'est révélé particulièrement fondé en ce qui me concerne.

L'expression artistique m'a permis de dévoiler un traumatisme de mon enfance de le comprendre, de l'accepter et de le positiver en en faisant un instrument d'expression. J'ai pu l'accomplir dans une très grande autonomie. De là à penser qu'au plus le spectateur sera dans une situation d'autonomie pour interpréter et prolonger avec son ressenti les évènements qui lui sont proposés sur scène, au plus il se trouvera dans une situation de liberté qui est le propre d'une intégration.

De nombreux ouvrages sur la psychanalyse vont m'aider à révéler ce que j'avais refoulé dans mon enfance et parallèlement m'amener à développer une approche personnelle d'un certain théâtre, et plus particulièrement cette pensée de Bruno BETTELHEIM.

«Témoigner des difficultés d'une intégration et de sa réussite est une façon, de redonner courage à ceux qui désespèrent, de lutter contre les tendances destructives de la société et des individus y compris de lui-même et de trouver un sens à la vie.»

«L'interprétation des rêves» de Sigmund Freud va me permettre de découvrir cet immense territoire de l'inconscient et de me familiariser à la lecture de mes propres rêves.

Une de mes premières marionnettes, « le Pierrot », marque un tournant décisif dans cette approche. Dans un sketch, le Pierrot découvre son manipulateur puis les fils (blancs) qui le contrôlent, pour alors les casser un à un et s'effondrer désarticulé sur le sol. 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. Quelque part, il s'était identifié au Pierrot qui brise ses liens avec son environnement.

À partir de là, ma vision du spectacle s'est focalisée sur l'homme face à lui-même. Un homme qui a repoussé les limites du cosmos, mais doit faire face

à son cosmos intérieur. Un homme face à sa folie, ses culpabilités, ses monstres intérieurs qui vont se matérialiser sur scène par l'intermédiaire des interprètes, des matériaux, d'objets et de formes animées à travers des paysages intérieurs, dans une suite d'images qui s'enchaînent par association à la manière d'un rêve en soulignant toutefois que c'est d'un autre espace que le rêve.

Il ne s'agit pas de se réfugier dans le rêve comme pour chercher à s'isoler de la réalité triviale et sordide. Le réel ne doit pas être un infra monde dont nous aurions le pouvoir de nous abstraire avec dédain. Ce monde intérieur fait partie de notre subjectivité quotidienne.

Ça n'est pas un théâtre de l'irréel, mais il témoigne des conflits intérieurs de l'homme face à ses conflits avec son environnement. Il doit tenir compte de ses espaces intérieurs pour négocier avec ceux de l'extérieur ce qui explique ces paysages qui surgissent se métamorphosent disparaissent. Paysages intérieurs qui témoignent de nos abîmes et de nos vertiges.

Ces images, ces jeux, ces confrontations comportent les ingrédients de cette dualité. Donner la parole aux voix de l'inconscient, témoigner de nos angoisses de nos désirs les plus profondément enfouis, pour les confronter à notre réalité quotidienne, télescoper le passé et le présent, nos refoulements à nos actions et à nos interrogations présentes.

Ma recherche s'est donc orientée vers des images qui condensent plusieurs sens s'adressant plus au subconscient du spectateur qu'à son conscient.

Une forme de théâtre assez proche de ce qu'avait pressenti Gordon Craig au début du 20ème siècle, un théâtre où tous les signes ont leur importance : La lumière, la matière sonore, les matériaux, les objets, le corps, le chant, l'espace, le jeu de l'acteur. Contrairement à un courant de théâtre stanislavskien plus généralement répandu où l'acteur est le point central.

Mais un théâtre qui remet en question le langage dans sa capacité à traduire la complexité de la vie.

La pensée moderne a dénoncé les facultés du langage à traduire la vie psychique de l'homme.

Le langage, selon Freud, n'apparaît que tardivement par rapport à la vie psychique de l'individu.

- L'étude des pathologies mentales a situé la constitution de l'inconscient pendant les 6 premières années de la vie. Au moment où le mot ne peut être utilisé pour élaborer les productions psychiques.

C'est pourtant durant cette période que vont souvent se produire nos angoisses, nos désirs les plus forts. Ces éléments refoulés vont constituer notre inconscient archaïque, commun à tous les êtres humains.

Il y a là toute une partie de notre activité mentale qui échappe donc à l'homme dans sa tentative de s'en ré-emparer, de la communiquer et de la

partager avec d'autres à travers les mots. Nous sommes dans un champ qui est de l'ordre de l'indicible.

C'est là où le travail du corps, la relation aux objets, la danse, peuvent condenser une pluralité de sens, se faisant l'interprète de cet indicible, tout en amenant le spectateur à devenir actif. Chacun d'entre eux se déplace dans son un parcours personnel, s'appropriant certains de ces sens, voyageant au travers d'énigmes qui le renvoient à ses propres miroirs et interprétations.

Dans cet univers, on assiste à la confrontation physique des comédiens et des danseurs avec les matériaux les objets et les marionnettes, métaphores des conflits psychologiques sans en avoir le langage « psychanagogo » souvent hermétique ou rébarbatif. C'est un théâtre qui est fait pour être vu et perçu avec les sens tout en restant un divertissement

Un théâtre où la magie et l'illusion sont là pour fissurer le rationnel et se glisser dans l'univers du subconscient. Je déploie des trésors d'invention et d'énergies pour faire surgir les comédiens de la scène ou pour les faire disparaître, les métamorphoser, les effacer, les remplacer là, sous les yeux des spectateurs, comme si ce qu'ils voyaient surgissait de leur propre imaginaire. Pour moi le plateau du théâtre est le lieu de notre inconscient.

Il n'y a pas d'entrées ou de sorties des coulisses dans nos spectacles. J'ai toujours eu cette phobie des entrées latérales. Peut-être cela vient-il de mes rêves, où les personnages ne rentrent ou ne sortent jamais par le côté comme au cinéma ou au théâtre, ils sont là, apparaissent et disparaissent dans l'image.

Les entrées latérales me ramènent à l'extérieur, alors que je cherche à garder ce climat d'un voyage en huis clos.

LA MARIONNETTE

Dans nos spectacles elle est souvent le prolongement de l'univers intérieurs du comédien. Elle m'a permis de développer le sens de la « DISTANCIATION », non pas la distanciation Brechtienne mais la faculté d'être à la fois à l'intérieur de la poupée, tout en étant dans le personnage de l'animateur. Je suis convaincu que l'on touche là un élément fondamental du travail de l'acteur : la faculté d'être à la fois à l'intérieur de son personnage tout en gardant un œil extérieur. Malheureusement, rares sont les acteurs qui maîtrisent cette dimension. Pour ceux-là une sensibilisation à la marionnette pourrait leur être profitable.

Le théâtre est un lieu artificiel, une artificialité avec laquelle il est intéressant de jouer. Dans ce contexte, l'inerte prend toute son importance et participe à révéler la vie. La matière et l'objet détournés de leur fonction habituelle, le pantin ou le mannequin confrontés aux comédiens vont se mettre mutuellement en valeur, comme si l'inerte donnait encore plus de vie au vivant et vice versa.

La marionnette a cette étonnante faculté de toucher le public à 2 niveaux. Au niveau du conscient, il est perçu comme une métaphore, mais également au niveau de l'inconscient.

Pas une seconde le spectateur adulte ne croira à la vie propre de l'objet. Cependant, nous avons tous enfoui au plus profond de nous-même un vieux fond d'animisme qui nous vient du fond des âges, de ce temps où les arbres, les astres, les animaux avaient une âme, où des esprits vivaient sous les eaux d'un lac. Cet animisme nous habite au début de l'enfance puis nous le rejetons en partie dès l'adolescence. C'est dans ce territoire refoulé que la marionnette va trouver une résonance, là où sont également enfouis nos angoisses, nos désirs et nos rêves les plus fous.

Prenons l'exemple du prestidigitateur qui fait disparaître entre ses doigts une carte ou une cigarette. Je sais qu'il y a un truc 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 réagir. La marionnette a donc ce pouvoir d'ouvrir une petite porte sur notre subconscient. Il ne s'agit pas pour autant de régresser vers un mysticisme suranné, mais se refuser l'existence de ce réservoir d'imaginaire et de fantasme est se priver d'une source inépuisable de créativité et d'investigation.

La marionnette nous permet de bousculer les proportions de la scène en jouant sur le rapport des échelles et proposer une mise en abîme de l'espace.

LA DANSE

La rencontre avec ma compagne Mary Underwood danseuse, allait marquer un tournant décisif dans mon approche à la scène. Avec Mary je découvrais la danse, fusion, vertige, répétitive, la danse qui exprime l'indicible, la danse énigme. Il y a ces moments où le corps transcende l'espace le fait exploser. Mais c'est encore plus flagrant quand ce corps en mouvement s'affronte, s'oppose à une matière ou des objets ou des personnages inhabituels dans des contextes qui vont parfois même jusqu'à être antinomiques. Ces rencontres impossibles fissurent nos parois mentales, ouvrent des portes sur des paysages glauques ou lumineux, des paysages où la raison se perd et bascule dans des vertiges insondables.

Dans « DÉRIVES », les comédiens danseurs portaient des armatures que recouvraient des imperméables allant jusqu'au sol. Cette contrainte les obligeait à glisser sur le sol et jouer sur des mouvements de bascule qui faisaient écho à des poupées de différentes tailles identiques à eux se trouvant également dans l'espace. Ce jeu des échelles accentuait le sentiment d'abîme. Au final, les corps s'enfonçaient et disparaissaient à l'intérieur de ces coques nous faisant plonger dans un magma de solitude ; corps vidés de leur substance, vers une

perte d'identité dans une ville abîme.

Nos interprètes lorsqu'ils rejoignent la compagnie sont soit danseurs, soit comédiens, par la suite en croisant les disciplines et se retrouvent à toutes les pratiquer, je devrais d'ailleurs dire comédiens danseurs manipulateurs.

Dans « PASSAGERS CLANDESTINS », les comédiens danseurs se déplaçaient sur une scène couverte d'un vaste tissu gonflable supportant un tissu résille couleur chair, l'ensemble pouvait faire penser à des dunes ou encore aux vagues d'un océan. Ils se déplaçaient dans une danse avec des gestes répétitifs rappelant un rituel. Nous avons travaillé ces mouvements à partir de leurs gestes mémoire quotidiens déstructurés, pour nommer cellules de mouvements nous avons inventé le mot « mémogrammes ». Le groupe à l'unisson reproduisait une succession de ces mémogrammes tout en se déplaçant contraint de lever suffisamment les pieds pour ne pas se prendre dans la résille. Cette marche, accompagnée de ces gestes qui trouvaient un écho dans le quotidien, se télécopait avec ce paysage de désert créant un décalage. Il y avait dans ce chœur de mouvements répétitifs quelque chose de fusionnel de compulsif qui dans ce désert trouvait un écho avec notre fond d'autisme.

LA MUSIQUE

Nous faisons appel à un compositeur pour chacun de nos spectacles, avec lui nous tentons de concevoir une musique qui se développe de l'intérieur, une musique qui ouvre l'espace, plus qu'une matière venant illustrer les séquences.

Dans ce cadre, René Aubry est un des compositeurs contemporains dont la musique génère le mouvement peut être parce qu'il a composé ses tout premiers morceaux pour la danse et notamment pour Carolyn Carlson.

René a composé la musique de 5 de nos spectacles.

Je suis touché par sa faculté à nous maintenir en état d'apesanteur, sans jamais fermer les espaces où il nous entraîne, nous sommes emportés, nos sens en éveil dans une invitation à traverser océans, paysages, rivages qu'il nous suggère...

Cette musique s'appuie souvent sur une structure répétitive, même si elle évolue légèrement sous la partie mélodique, qui elle nous fait traverser des humeurs, des états, des atmosphères. La partie répétitive nous aspire vers l'intérieur vers nos obsessions nos refoulés, mais aussi nous entraîne dans un mouvement constant comme le ferait le rythme lancinant des roues d'un train à l'intérieur duquel nous voyagerions. La partie mélodique propose les couleurs qui à l'occasion nous plonge dans une mémoire sans pour cela déterminer laquelle.

La musique de « Parle avec elle » d'Alberto Iglesias est exemplaire de ce fonctionnement.

Parfois la structure répétitive se transforme dans la partie mélodique alors que la partie mélodique devient répétitive.

Un répétitif, comme si l'on se retrouvait enfermé dans une sorte d'autisme qui va en s'amplifiant tout en nous aspirant dans une spirale de plus en plus jouissive, une spirale qui s'élargit et nous fait appréhender des paysages intérieurs enfouis au fond de nous-mêmes, nous croyons les découvrir pour la première fois pourtant ils sont là depuis les toujours. Des choses tellement troublantes que nous préférons les ensevelir, troublantes par leur charge de mémoire.

La musique agit comme un prolongement des états exprimés et non comme une illustration, quelques fois mais plus rarement en «contrepoint».

Comme il s'agit de musiques enregistrées. Le spectateur la perçoit sans identifier sa source.

Elle est autour de lui.

Elle fait partie de lui.

Elle réveille ses écrans intérieurs et accentue cette impression d'abîme.

Parfois j'utilise la musique en contrepoint mais en étant attentif à ne pas créer un rapport artificiel.

Si l'effet se remarque, il risque de faire éclater ce jeu de miroirs dans lesquels sont plongés les personnages

Il faut alors une musique contrepoint qui puisse établir des ponts, des associations souterraines avec le contenu de la situation, tout en s'y opposant.

La musique c'est aussi des sons, des bruits.

On peut reconnaître l'origine de tous les sons. Le vent est une exception, la seule matière sonore dont on ne peut déterminer la source, il ouvre l'espace scénique, il est une véritable passion!... Il est presque devenu une signature dans nos spectacles.

Passion qui me vient peut-être de ce tour du monde en 2cv Citroën quand j'avais 20 ans, durant lequel j'ai traversé 8 déserts ou de cette traversée de l'atlantique Mary et moi sur notre voilier pour rejoindre l'Amérique depuis la France.

J'ai découvert des vents enregistrés d'une étonnante variété de texture :

Vent sec du désert, vent marins, vent glacial sibérien chargé d'échos etc....

Avec le vent sur scène, je retrouve cette dimension cosmique où s'inscrit l'homme confronté à ses abîmes et ses paysages intérieurs.

L'ÉCRITURE

Ce qui est réellement nouveau ne peut être que difficile à dénommer, c'est pourquoi, pendant la période d'écriture, je fais constamment appel à l'image. Elle me permet d'éviter le piège des clichés et des stéréotypes. Ce qui ne m'empêche pas de revenir aux mots pour décrire ces images.

La pensée en image est un outil magnifique pour inventer. À l'inverse le verbalisme et plus généralement les mots eux-mêmes sont souvent un obstacle à la création.

J'écris souvent à partir d'une musique pour accéder à un état.
Un état chargé de perceptions, qui procèdent plus de l'irrationnel que de la réflexion...

Des effluves,
des bouffées teintées de ressentis,
de craintes,
de mélancolies,
de joies.

Au début c'est le chaos.

Autour de ce chaos, les choses peu à peu s'organisent, fragiles, fugitives.
Un climat se met en place.

Plus tard en cours d'écriture, je reviens souvent à la musique pour retrouver ces perceptions.

Pour chacune de nos créations, je construis un story-board, à l'aide de photomontages soit une ou parfois plusieurs images correspondent à chacune des scènes. Autour de ces images, je développe une situation, une relation, un conflit, un climat, laissant souvent plusieurs alternatives possibles à chacune de ces scènes. En fin d'écriture, je me retrouve généralement avec environ 50 pages de description détaillées mais laissant toujours des portes ouvertes vers d'autres possibles.

Au tout début de nos créations, j'avais tendance à vouloir tout dicter, imposer. Étonnamment ce sont les matériaux, les objets, les marionnettes qui vont m'apprendre à écouter. Je découvrais qu'en les obligeant à faire ce qui était écrit, ils en sortaient appauvris. Par contre en se mettant à leur écoute, ils nous entraînaient vers des découvertes étonnantes nous révélant des choses enfouies à l'intérieur de nous-mêmes. C'est un des moments les plus passionnant de la création. Depuis en début de répétitions, nous réservons pour chaque scène 2 ou 3 séances d'improvisations à partir des thèmes écrits afin que les comédiens s'approprient le sujet. La personnalité des comédiens, celle des matériaux, des objets, vont alors m'amener à modifier et réécrire certaines scènes en cours de répétitions.

Je reste attaché à ce que nos spectacles restent un divertissement. Parler de nos conflits et de nos monstres avec humour et dérision est un moyen de prendre de la distance avec ceux-ci et de retrouver une certaine paix avec nous-mêmes, pour découvrir que ces monstres créés dans notre enfance à partir de culpabilités refoulées sont souvent des monstres en papier.

Si ces divertissements peuvent ne serait ce qu'amorcer cette découverte que nombre de conflits qui nous opposent aux autres sont souvent les projections de nos propres peurs, angoisses, hontes, refoulées dans notre enfance, ou si même ils ne font que jeter un trouble ou poser une interrogation, alors non seulement ils m'auront aidé à briser mon isolement, mais peut être celui de quelques-uns de nos spectateurs.