

MC2:

Courts-circuits

Mise en scène
de François Verret

COPRODUCTION MC2

Dossier pédagogique

réalisé par Sophie Tible Cadiot

Photographe - Mathieu Onuki & Seokkyung Bae

**Du 30 novembre 2011
au 2 décembre 2012**



I - Distribution	p.4
II - Autour de François Verret	
1 - Biographie	p.5
2 - Parcours	p.5
3 - Démarche face au texte	p.8
III - Autour de <i>Courts-circuit</i>	
1 - Le point de départ	p.9
2 - Note d'intention de François Verret	p.10
3 - Entretien avec François Verret	p.11
IV - Qu'est-ce qu'un écrivain du plateau ?	
1 - Une manière d'être	p.15
2 - Préserver une ambiguïté de sens	p.16

SOMMAIRE / LE PLATEAU

I - La scénographie facteur de la dramaturgie

1 - La scénographie est première.....	p.17
2 - Les différents espaces de la scénographie de <i>Courts-circuits</i>	p.20
3 - Transformation de ces différents espaces	p.22
4 - Le rôle de la lumière	p.24
5 - Polysémie des espaces et jeu corporel	p.25

II - Les écrans en scène

1 - Les rôles de l'écran dans l'espace théâtral	p.28
2 - Les différents plans expressifs dans <i>Courts-circuits</i>	p.30
3 - Les différents traitements de l'image vidéo dans <i>Courts-circuits</i>	p.32
4 - Comparaison avec nos environnements quotidiens médiatisés	p.32

III- Le texte comme matériau

1 - Définition	p.33
2 - Le son au théâtre: le sonore vivant, le sonore médiatisé.....	p.34
3 - Fragmentation des textes dans <i>Courts-circuits</i>	p.35

IV - Corps et figures

1 - Du personnage à la figure	p.36
2 - De l'icône à la figure	p.37
3 - La question de l'icône et de la figure dans l'histoire de l'art	p.38
A - Charlie Chaplin, <i>Le Dictateur</i>	
B - Andy Warhol, <i>Marilyn</i>	

I - Distribution

.....

Courts-circuits

Création - Festival d'Avignon 2011

<Texte et mise en scène> **François Verret**

<avec>

Jean-Baptiste André

Alessandro Bernardeschi

Séverine Chavier

Jean-Pierre Drouet

Mitia Fedotenko

Marta Izquierdo Muñoz

Natacha Kouznetsova

I Fang Lin

<Scénographie> **Vincent Gavras et Karl Emmanuel Le Bras**

<Lumière> **Gwendal Malard et Robin Decaux**

<Son> **Etienne Baltingaire**

<Costumes> **Florence Michelutti**

<Montage images> **Delphine Chevrot et Manuel Padelou**

<Régie générale> **Karl Emmanuel Le Bras**

<Régie lumière> **Stéphane Colin**

<Régie son> **Bertrand Lechat**

<Régie vidéo> **Claire Roygnan**

<Communication> **Emmanuelle Gorda**

<Production> Théâtre National de Bretagne - Rennes

<Coproduction> Festival d'Avignon > MC2: Grenoble > Théâtre de la ville, Paris >

Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie > L'Apostrophe - Cergy Pontoise et du Val d'Oise > Compagnie FV

La compagnie FV est subventionnée par la DRAC Île-de-France et la région Ile-de-France.

Avec le soutien de la Région Rhône-Alpes dans le cadre du Réseau des Villes.

<Avec l'aide de> toute l'équipe du Théâtre national de Bretagne.

<Tournée>

<le 26 janvier 2012> L'Apostrophe, Cergy Pontoise

<le 2 février 2012> Espace Malraux, Chambéry

<les 7 et 8 février 2012> Comédie de Valence, Valence

II - Autour de François Verret

1 - Biographie

.....

Depuis près de 30 ans aujourd'hui, François Verret dédie temps, énergie, passion à la création artistique, autour de cet art qu'est la danse. Pour lui, la danse est un art d'équipe et l'écoute y est primordiale. Il a toujours désiré partager avec d'autres l'expérience artistique qui y est liée, créer les conditions de ce partage. Le processus de création artistique lui est toujours apparu comme le lieu d'une aventure collective intense avec d'infinis dialogues, échanges, confrontations de points de vue... Construire ensemble avec d'autres artistes issus de différentes cultures et langages artistiques fait partie de l'aventure, de la nécessité qui caractérise chaque pièce.

2 - Parcours

.....

Texte de Rosita Boisseau

Au centre, l'individu

Si le look de *Courts Circuits* est une anomalie dans le parcours de Verret, ce spectacle n'en est pas moins, tant au point de vue de la forme que du fond, un pur produit Verret.

Côté forme : scénographie incisive, combinaison danse et texte nouée, serré, musique live...

Côté fond : critique sociétale virulente, point de vue philosophique, avec toujours au centre de la toile, l'individu, la personne, son humanité conflictuelle, ses difficultés pour rester vivant.

Parlons espace d'abord. Cette question a toujours excité l'imagination de l'ancien étudiant en architecture qu'est François Verret. Depuis le début de sa compagnie en 1979, chacun de ses spectacles pose sur le plateau un décor précis, souvent lourd et implacable, sorte de quintessence du propos qu'il choisit d'évoquer ? Verret sait combien un espace porte une histoire, habite un individu autant qu'il est habité par lui.

Ces dispositifs, extrêmement variés, cadrent l'action, la conditionnent surtout en lui donnant son sens. Pour *Nous sommes des vaincus* (1994), sous influence de Franz Kafka, il creusait des tranchées dans une des salles des Labos d'Aubervilliers. Tombes en attente de cadavres, champ de bataille déserté, les danseurs s'y jetaient à l'aveugle tandis que les spectateurs progressaient au bord des trous.

Deux ans plus tard, dans *Rapport pour une Académie*, d'après le texte éponyme de Kafka, il imaginait une cage de métal pour grands singes humains en train de s'accrocher aux branches. *Kaspar Konzert* (1998), d'après l'histoire de Kaspar Hauser, dressait une haute structure métallique au sommet de laquelle le trampoliniste Mathurin Bolze brillait d'un angélisme dramatique.

Kafka donc, mais encore Heiner Müller pour *Do you remember* (2009), Anna Kavan pour *ICE* (2008), Herman Melville pour *Sans retour* (2006), mais aussi Robert Musil, William Faulkner...

Pour dépasser les balbutiements, les cris, la langue spectaculaire de François Verret se cherche du côté des grands écrivains. S'appuyant sur des textes qu'il n'illustre pas, encore moins met en scène au sens littéral, il en analyse les ressorts secrets, en extrait un concentré de sensations. Impossible évidemment de suivre pas à pas le destin tumultueux d'Ulrich, héros de *L'homme sans qualités* de Robert Musil (2003).

Verret en propose une lecture diffractée, ramassée dans une durée d'une heure – sa durée de base – qui croise ses obsessions avec certains motifs du roman. S'il ne reste souvent que fort peu de mots au final dans les spectacles, la moelle des œuvres littéraires s'y trouvent. A propos d'Ulrich, Verret le décrivait comme « *un être qui cherche ses appuis en se dédiant totalement à l'expérience sensible...un homme du possible qui s'autorise à rêver la vie autrement et veut se donner les moyens de le faire...* » Double de Verret ? Sans doute. Comme tous les héros qu'il se choisit. Toujours présent sur les plateaux, gueulant, éructant, dansant, titubant et s'accrochant à ce qu'il fait comme à une bouée de sauvetage, François Verret fait corps avec ses spectacles, faisant la preuve du pouvoir cathartique du théâtre. Souvenir vif de son apparition dans *Chantier Musil* : visage grimaçant, bouche énorme, mugissement à peine humain, il gueulait son désastre intime.

Pour *Courts-circuits*, s'il n'est pas sur scène, il dit les textes en direct depuis la régie.

Cette palpitation âpre est perceptible à chaque seconde de la pièce.

Place à part

François Verret occupe une place royalement à part dans le milieu de la danse contemporaine depuis son avènement au tournant des années 1980. Bardé du prestigieux prix du Concours de Bagnolet en 1980 pour son spectacle *Tabula Rasa*, il se dresse comme une figure de cette époque aux côtés des Jean-Claude Gallotta, Régine Chopinot, Philippe Decouflé, Daniel Larrieu... tout en se situant d'emblée dans la marge.

Ayant toujours refusé de prendre la direction d'un centre chorégraphique national comme la plupart de ses collègues, il invente un trajet hautement singulier en s'appuyant sur des partenaires choisis et des structures neuves. En 1993, il ouvre Les laboratoires d'Aubervilliers, lieu de création imaginé avec des personnalités de tous bords Il en quitte la direction en 2000. Deux ans plus tard, il devient artiste associé au Théâtre National de Bretagne, à Rennes. En 2006, il déclarait : « *Rester indépendant est pour moi le nerf de la guerre. Pouvoir continuer à prendre des risques est de plus en plus difficile dans un contexte où le goût du plus grand nombre et le divertissement télévisuel indiquent le sens. Les rapports de force sont tendus entre ceux qui ont l'argent et les artistes. La bataille est féroce, mais il faut tenir.* »

En 2006, sa première apparition au Festival d'Avignon sonne presque comme une incongruité. Il y présente *Sans retour*, d'après *Moby Dick* d'Herman Melville. Trois énormes ventilateurs soufflent un vent mauvais sur un plateau transformé en trou noir. Parmi les six interprètes, des artistes de cirque comme Mathurin Bolze, complice de Verret depuis leur première rencontre en 1996 au Centre National des arts du cirque (CNAC) de Châlons - en - Champagne pour le spectacle *Sur l'air de Malbrough*, le danseur-acrobate et chorégraphe Dimitri Jourd, la contorsionniste et metteuse en scène Angela Laurier... à l'heure de la tendance grand mix qui envoie valser les étiquettes spectaculaires, Verret a opté pour l'éclectisme depuis belle lurette, combinant danse, cirque, théâtre, musique, dans une écriture organique. Et si l'effet collage de *Courts-circuits* apparaît comme une faiblesse pour certains, il traduit pourtant les déflagrations nerveuses qui transpercent à toute allure les individus aujourd'hui.

Danse de circonstances

Et la danse alors ?

Au sens classique du terme, elle n'est qu'un des paramètres d'une équation que Verret ajuste en collant à son sujet. Plus ou moins présente, acrobatique, proche du mime, toujours furieuse et sauvage, elle devient ce qu'on appelle une danse de circonstances selon les situations qu'elle incarne ou exacerbe. *Dans Cabaret* (2009) pièce sur la souffrance mentale et physique, le désarroi, la peur, Angela Laurier brutalisait son corps dans des accès de fureur maîtrisée.

Pour *Courts Circuits*, les interprètes se tordent à angles aigus, basculent dans des acrobaties sur les mains lorsqu'ils ne se crispent pas dans des postures caricaturales.

La férocité des exploits physiques et psychologiques que François Verret exige de ses interprètes explique en partie le fait qu'il collabore de plus en plus fréquemment avec des artistes de cirque. Il se présente pourtant toujours comme un homme qui « *dédie temps, énergie, passion à la création artistique, autour de cet art qu'est la danse, art d'équipe où l'écoute est primordiale...* »

Pour faire entendre les sons discordants du vivant, François Verret, qui a mis en scène une trentaine de spectacles depuis 1980, a toujours su s'entourer. Le casting de *Courts Circuits* est composé de personnalités puissantes et affûtées. Jean-Baptiste André, Alessandro Bernardeschi, Séverine Chavier, Jean-Pierre Drouet, Mitia Fedotenko, Marta Izquierdo Munoz, Natacha Kouznetsova, I Fang Lin jouent les incendiaires de la guerre permanente qui secoue la planète et ceux qui l'habitent. Derrière ses lunettes de soleil, ce spectacle impose un Verret chorégraphe, philosophe et sociologue, dont la sagacité souvent cruelle renvoie une image lucide du bordel actuel. Adrénaline, et chair de poule, pour un art savant du désastre. Et en plus, c'est beau !

3 - Démarche face au texte

Extrait d'un entretien avec Anne Longuet Marx

Anne Longuet Marx : Commençons par évoquer votre rapport à la littérature: il me semble que les textes, certains textes constituent des sortes d'incitations à des formes. Et ceux que vous choisissez, qu'ils soient de Musil ou de Melville, sont des textes où le rythme, le souffle, l'essoufflement, l'équilibre et la mise en danger sont toujours très présents et dynamisants, allant même parfois jusqu'à l'étouffement. Que génèrent ces rythmes dans le fonctionnement de vos mises en forme?

François Verret : Je ne rationalise pas le travail en amont mais j'obéis à des intuitions. Ce qui m'amène à m'attarder sur des oeuvres comme *L'Homme sans qualités* de Musil, *Absalon, Absalon!* de Faulkner, ou encore *Moby Dick* de Melville, ce sont les questions qui résident en creux dans ces « gestes littéraires ». C'est très intuitif. J'ignore pourquoi cela me parle, et à quel endroit se fait la rencontre intime. Ce qui m'interpelle, ce sont les personnages qui doivent déjouer des forces qui tentent de les soumettre, leurs élans impérieux, leurs pulsions, les contradictions qui leurs sont chevillées au corps, leurs batailles intérieures. Je découvre ces batailles dans le travail, et j'essaie d'en être le passeur auprès des artistes, de les révéler chez eux, de déceler en eux le mouvement intrinsèque de *L'Homme sans qualités*, ou le mouvement vital du capitaine Achab, là où chacun est aux prises avec des sources contradictoires. Le libre-arbitre existe, ben sûr, mais il tient à peu de chose de passer d'un côté ou de l'autre, d'être assassin, dément ou sans qualités; tyranique, aveugle, ou monstrueux. Ce qui m'attire, ce sont les artistes, écrivains, penseurs qui ont su déceler la part d'inhumain, de dangerosité dans l'humain, et lui donner une visibilité. Ils sont pour moi des partenaires silencieux avec lesquels dialoguer. La question de l'autofiction et comment l'on pourrait s'y fourvoyer, comment, à l'échelle de l'intime, on rencontre une part d'irréductible, de masculin/féminin, le point aveugle dans la reconnaissance de l'autre, ce sont là des thèmes qui m'intéressent.

Source : Revue *Etudes théâtrales*, « Théâtre et danse », 2010

III - Autour de *Courts-circuit*

1 - Le point de départ

.....

Courts-Circuits est née d'une inspiration croisée. Tout est parti d'une phrase du roman *L'Homme qui tombe* de Don DeLillo, où l'écrivain explore comment, après le traumatisme des attentats du 11 Septembre, chacun bricole les ressorts de sa propre survie.

« *Ce n'était plus une rue, mais un monde, un temps et un lieu de pluie, de cendres, de presque nuit.* » Cette phrase, François Verret a eu envie de la mettre en parallèle avec l'étrange pathologie décrite par le neurologue Oliver Sachs dans *L'Éveil, cinquante ans de sommeil*. Une affection incurable, proche de la maladie de Parkinson, plongeant les personnes dans un état léthargique, d'où ils ne peuvent émerger que sous l'effet d'une drogue puissante au risque d'hallucinations et de délires paranoïaques. Sur scène, dans un lieu ou plutôt un non-lieu, des hommes et des femmes « malades du sommeil », mis hors circuits d'un monde où tout s'accélère de façon autoritaire, tenteront ainsi l'expérience d'un temps retrouvé. En inlassable chercheur, François Verret s'est, comme à son habitude, entouré de collaborateurs aux horizons variés : danseurs, acteurs, circassiens et musiciens le rejoignent dans cette nouvelle quête, cette plongée au cœur d'une humanité qui ne peut se construire qu'au plus près de sa vérité.

Source: <http://www.francoisverret.com>

2 - Note d'intention de François Verret

« Laissez-moi brûler, aimer
ne regardez pas vers moi...
le doux rythme de la folie,
je vous supplie de me sauver
de la folie qui me dévore... »

Les derniers mots dits par Séverine Chavrier dans *Courts-Circuits* éclairent peut-être l'enjeu de l'enchaînement des tableaux qui les précèdent. Il se pourrait en effet, qu'il ne soit question que d'une chose: tenter – envers et contre toutes les forces et tous les langages mortifères agissant sur les corps et les âmes – de tenir debout dans la tempête, d'échapper à une folie dévastatrice...

Dans ce monde aveugle de la marchandise où les identités sont malmenées, violées, niées, les devenirs schizophrènes ou/et paranoïaques habitent chacun, les torsions de la psyché humaine sont communes...

« ça va mal », c'est sûr (!) mais de quel mal s'agit-il ?

Peut-on tenter d'en décrypter les causes ?

Partout, « ça somatise », et à l'occasion, ça s'affole... à se demander si l'espace de la somatisation n'est pas aujourd'hui le seul véritable espace d'expression « libre » restant accessible à chacun.

Finalement dans nos vies, où que l'on soit, tôt ou tard, on ne sait plus où donner de la tête, (« la vie est un processus de démolition » disait Fitzgerald) et on se retrouve fêlé, fracturé, dispersé, éclaté en mille morceaux, qu'on essaie plus ou moins vainement de recoller ensemble, mais à quoi bon ?

Qui a encore l'illusion enfantine de pouvoir « malgré tout » se retrouver sur ses deux pieds, lesté(e) d'un fil à plomb intérieur qui permettrait de vivre au plus près de ses exigences intimes de qualité, de profondeur, de grâce, de gratuité... de partage, de légèreté, de rire...?

La dissolution des personnalités est en cours: comment l'empêcher, l'éviter? La fragmentation régule tout. L'« en commun » n'y est plus, il n'est plus que l'ombre de l'ombre de ce à quoi nous aspirions il y a encore quelques années.

Le monde est désormais fait de trajectoires croisées, aveugles les unes aux autres, d'où surgissent parfois de brefs éclats de « vitalité désespérée », mais rien ne les relie entre eux, c'est un peu « sauve qui peut la vie » pour chacun...

- La vision est sombre !

- Certes, certes !

Reste malgré tout... la poésie... la beauté...

ce qu'en dit Heiner Müller : « que tu représentes des horreurs ou des brutalités, ça doit être beau, sinon cela n'est pas étranger. Ce qu'il y a de plus étranger à notre réalité, c'est la beauté. Et c'est la plus grande provocation ».

François Verret

3 - Entretien avec François Verret par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon (mars 2011)

.....

J-F. P. : Comment naissent vos projets ?

F.V. : je n'ai pas de vision prédéterminée de ce que sera mon projet, car je n'imagine pas mon travail sans la collaboration des artistes qui m'entourent. Ces collaborations sont en quelque sorte le nerf de mes projets : elles participent étroitement à la conception de la dramaturgie, de la scénographie, de l'écriture scénique. La première étape d'un projet réside donc dans la constitution d'une équipe d'artistes qui cherchent avec moi. D'essai en essai, d'empirisme en empirisme, peu à peu, des points de certitude surgissent et deviennent nos appuis temporaires avant de devenir parfois de solides ancrages. Il y a donc, dans notre processus de création, un mélange de réflexion personnelle et de réflexion collective, avec toujours une inconnue, à savoir : comment se passera cet échange de pensées. Les singularités de chacun sont mises en jeu jusqu'au dernier instant.

Les artistes qui vous entourent participent-ils tous ensemble à ces semaines de travail ?

Non, dans les conditions financières qui sont les nôtres, c'est malheureusement impossible. Concrètement, je dialogue avec chacun au fil du temps et des expériences - essais de toutes sortes que je provoque...

Vous utilisez des matériaux très divers pour construire vos spectacles. Qu'en est-il pour Courts-circuits ?

Je croise ma vision subjective de l'époque, et du monde dans lequel je vis avec d'autres visions subjectives, celles d'amis, et d'artistes vivants..nous nous faisons signe de certains travaux d'écrivains, de cinéastes, de plasticiens, musiciens, poètes... nous parlons beaucoup entre nous et partageons une vision critique du réel que nous traversons ; nous y sommes à la fois « acteurs » et « témoins »... Nous prenons appui sur divers textes ou films dont nous nous inspirons... ces points d'ancrage à partir desquels nous construisons notre travail sont innombrables, ils s'ajoutent les uns aux autres, ils sont toujours liés à un mouvement de pensée qui engage chacun.

Pour *Courts-circuits* je me suis intéressé à un texte de Don DeLillo « *L'homme qui tombe* », à un texte écrit par le neuropsychiatre Oliver Sachs « *Cinquante ans de sommeil* », à certains films d'Abel Ferrara, mais aussi à Sarah Kane, à Pier Paolo Pasolini...À vrai dire, il y a d'abord une multitude de pistes : les artistes avec lesquels je travaille peuvent même parfois se demander où tout cela peut s'arrêter !

Votre choix est plus intuitif que rationnel ?

Bien sûr. Quand je lis Don DeLillo, la première image qui surgit, c'est « brouillards », aussi bien intérieurs qu'extérieurs ; cela répond à une sensation que j'ai en ce moment sur l'absence d'horizon, ce pourrait être le coeur de notre travail : cette perte de repères, ce flottement où nous nous trouvons et la fragilité extrême qui y a trait, cette incapacité qui est la notre de savoir où l'on en est, où l'on va, si même il est nécessaire d'aller quelque part, de « vouloir », d'avoir un « projet »... Bref, un état de doute profond quant à ce qui nous détermine, quant aux logiques, aux valeurs qui nous entourent... Dans les jours qui ont suivi les attentats du 11 septembre 2001, les new yorkais ont vécu une sorte d'état « post-traumatique », un trouble profond où chacun s'est mis à bricoler les ressorts de sa propre survie, l'écrivain témoigne de cela dans son écriture en utilisant une langue qui doute d'elle même. Dans le monde d'aujourd'hui, nous partageons cette expérience que Don DeLillo installe au centre de son livre...

Pensez-vous que ce sentiment d'un horizon quasi-invisible dans le brouillard soit intensément partagé ?

Il est très communément partagé, notamment par les adolescents. Pasolini le disait à sa manière : « les fils payent la faute des pères. » et c'est vrai, les pères ont considérablement rétréci l'horizon qui s'offre aux fils, jusqu'à rendre celui-ci invisible sinon inexistant ! Aujourd'hui, la question n'est plus seulement de savoir quelle est cette « faute » des pères (ce qui est assez aisé !) mais de savoir si elle est fatale ou non ? C'est une question politique : l'idéologie néo-libérale corrompt tellement l'art de vivre qu'elle fait disparaître la notion-même d'horizon, alors bien sûr, nous sommes perdus dans le brouillard et nous inventons toutes les formes possibles de « somatisation », ce sont les seuls moyens d'expression qui restent à ceux qui n'en peuvent plus, ne veulent plus, n'y croient plus... ces « naufragés » qui préfèrent se soustraire au monde, à sa perpétuelle accélération et s'arrêter. Ils ne cherchent plus qu'une chose : sortir du temps commun et inventer un autre temps, c'est une manière de dire : je m'absente de ce monde où je n'ai pas de place...

Alors voilà, sur le plateau, il est question de cela : inventer un autre temps! C'est *l'espace du temps retardé* (dont Bruno Schulz parle dans une de ses nouvelles « *le sanatorium au croque mort* »).

Selon vous, le plateau du théâtre est donc le lieu privilégié pour faire entendre cette situation ?

C'est l'endroit où l'on peut sortir du temps commun lié à la langue de la marchandise, c'est le lieu où l'on peut sortir du « circuit » et inventer un temps disons plus « organique » où se croisent les subjectivités, un temps qui n'a de compte à rendre à personne ! C'est le lieu où l'on peut (s'autoriser à) renouer avec certains ancrages de la mémoire, où certaines figures du passé peuvent resurgir, celles et ceux que nous avons encore envie d'entendre : Pasolini, Sarah Kane, Marina Tsvetaeva, Heiner Müller...sont de ceux-là. Ce « sas de décompression », qu'est le plateau est l'occasion d'exprimer une conscience critique violente vis à vis de ce que Jean Genet appelle « le système de brutalités » qui nous entoure.

Cette brutalité du système n'apparaît-elle pas de façon plus évidente aujourd'hui, en période de crise ?

Elle apparaît plus clairement, mais il est toujours plus difficile d'identifier l'adversaire, et ses multiples visages car cette brutalité est de plus en plus diffuse. « *Batailles* » disait Heiner Müller, certes, mais batailles contre qui ? « *Bataille contre l'hydre* » disait-il, mais l'hydre tentaculaire quelle est-elle ? C'est peut-être le *storytelling* ambiant et ses innombrables formes de communication narratives où tous les récits (vrais ou faux) se mêlent et sont légitimés par une audience avide et impatiente.

Le domaine artistique est-il menacé par cette marchandisation ?

Bien sûr. On y perçoit un désarroi profond, c'est une sorte de « *sauve qui peut la vie* », où chacun se bat contre son voisin pour sa survie sur le marché. L'hypocrisie, le cynisme, et la corruption gagnent du terrain chaque jour, c'est un monde de plus en plus « mortifère » où les moeurs redeviennent féodales, où l'on constate d'innombrables abus de pouvoir, et des incompétences notoires dans tant et tant de maisons dites « *d'art et de culture* »... L'artiste et son travail y sont profondément malmenés. Tout cela se traduit dans les corps bien sûr. En même temps, ce moment où le corps « n'en peut plus » est aussi le moment où il n'a plus rien à perdre, où il peut se remettre en jeu autrement, peut être avec cette « vitalité désespérée » dont parlait Pasolini.

Comment faites-vous « passer » sur le plateau ces sensations, ces intuitions que vous avez sur la réalité du monde ?

Je suis extrêmement empirique, je dialogue avec chacun... je parle... puis j'attends, j'écoute... peu à peu chacun renvoie une balle, à partir de là, nous suivons des intuitions. Parfois quelques propositions surgissent, souvent c'est vague, on est face à « un champ de possibles très ouvert », (trop !), on se laisse dériver jusqu'à ce qu'advienne quelque chose, par une sorte de « hasard » un peu miraculeux. Si je suis volontaire, c'est à seule fin de créer les conditions d'apparition d'un mouvement involontaire.

Chaque jour j'essaie de configurer l'espace, d'identifier sa teneur et les charges qui en émanent. Je réfléchis aux matières, aux lumières, j'évoque avec des mots et des images mon remuement intérieur, mes doutes, certaines perceptions, et questions sur tel ou tel aspect du réel. Je sollicite le point de vue de chacun et je provoque des improvisations. Chacun se prête au jeu et à partir de là, tout s'enchaîne assez naturellement, sans trop de vouloirs ni d'efforts suspects, à force de rien, sinon d'écoute réciproque, de dialogues, et d'obstination ; finalement l'inspiration finit toujours par surgir !

Vous parlez souvent de la construction de vos spectacles comme d'une errance avec les artistes qui vous accompagnent, errance qui se termine, ou non le jour de la première. En est-il de même pour la construction de votre scénographie ?

Oui et non.

Il y a bien une forme d'errance pendant quelques mois en amont des répétitions, entre le scénographe, l'homme des lumières, le vidéaste et les musiciens à propos de l'espace, mais nous prenons assez tôt un certain nombre de décisions définitives.

Bien sûr, nous parlons d'abord dramaturgie : « *Nous sommes dans un espace post-traumatique, les uns ont la mémoire trouée, d'autres se retrouvent face à eux-mêmes avec la sensation (somme toute assez commune aujourd'hui) d'être fracturés en mille morceaux qu'ils essaient vainement de recoller ensemble...comme s'il ne leur restait entre les mains que les fragments dispersés d'une identité multiple qui aurait explosé en plein vol !* »

Ce qui relie celles et ceux qui se retrouvent sur le plateau, c'est qu'ils ont tous choisi de sortir du temps dit « normal » de la vie sociale ; ils ne sont plus en phase avec ce « circuit fermé » où règne la loi du business. Ils savent contre quels murs ils se cognent, ils savent que la langue de la marchandise recouvre tout. Donc nous parlons *produit, emballage, stockage, transport, palettes, foire d'exposition, conservation.*

Ils savent qu'ils doivent fabriquer à perte de vue des images de soi et s'astreindre à d'innombrables duplicités, par divers jeux de masques, des faux-semblants, des jeux de séductions, des manipulations, des formes de prostitution. Donc nous évoquons miroirs, fantasmagories, vitrines, show, lumières.

Nous avons parlé du « direct », et du « faux direct », du mensonge, de la manipulation, de l'impossibilité de statuer sur ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, de l'indétectabilité du faux. Nous avons évoqué la suburbia contemporaine, les non-lieux, l'architecture fonctionnelle, l'aéroport, l'hôpital, ce fantasme du XXème siècle où la réalité est un plateau télé, les jeux médiatiques, les interviews, la forêt de micros, les images de terreur qui peuplent nos paysages mentaux, les brouillards, les apparitions/disparitions... Nous avons testé des machines à fumée... Et puis il a été question du sentiment d'impasse, de la tentation du suicide, la nuit, l'abîme, le néant et comment conjurer la « tentation de l'extrême ».

Pour aborder l'écriture scénique, j'ai parlé de mon désir d'adopter une technique fragmentaire et de passer rapidement d'un monde à un autre, de traduire un peu de la fantastique confusion d'images qui assaille chaque minute notre cerveau. Courts circuits en chaîne, en cascade, entre une image et une autre, une situation et une autre, un style, une époque. Télescopage d'imaginaires.

Je sais bien que nous avons besoin de linéarité, mais je vis dans un monde qui la secoue, la défait sans relâche, où les lignes narratives s'imbriquent, s'entrecroisent continuellement. Nous avons pensé l'espace scénique à partir de là ; c'est un espace-palimpseste, susceptible d'accueillir l'imbrication, l'entrecroisement de plusieurs lignes narratives. La scénographie propose des appuis sensibles (via les volumes, les rythmes, les matières, les lumières, les objets) pour que les artistes puissent déployer au plateau les paysages mentaux dont ils sont porteurs.

Vous choisissez des artistes d'horizons différents (danseurs, comédiens, circassiens, musiciens) et mêlez de multiples formes artistiques : est-ce la traduction d'une volonté de ne pas être « catégorisé » comme chorégraphe ou metteur en scène ?

Il est difficile de déjouer les enfermements. On me demande souvent ce qui est premier dans ma démarche. Est-ce le verbe, le souffle, le mouvement ? Sincèrement, je l'ignore. Disons que je ne veux pas nommer, ni rentrer dans le jeu des classements. Pour moi, c'est simplement complexe. Comment créer par les mots la représentation juste de ce qui nous engage ? À cette question, je réponds volontiers que les artistes inventent en actes une langue singulière, qui est étrangère à la langue commune ; mais ils ne se préoccupent pas de savoir comment cela se nomme ! Ce qui advient au plateau revêt plusieurs niveaux de sens, de lecture, qui ne sont pas nécessairement traduisibles en mots.

S'il est vrai que la dramaturgie est le nerf de notre travail, je n'aspire pas pour autant à la rendre explicite, elle doit sourdre sous la forme, l'innervier, on doit la deviner sans qu'elle soit montrée !

IV - Qu'est-ce qu'un écrivain du plateau ?

Le philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels a proposé sous le nom « d'écrivain du plateau » de définir ces pratiques théâtrales qui prennent comme point de départ la scène et non le texte pour composer une pièce. La démarche de François Verret peut-être mise en écho avec la théorisation de ces pratiques théâtrales car dans son travail, le plateau est premier. Il l'est pour deux raisons. La première est que la scénographie se pose souvent comme point de départ de la dramaturgie. Elle propose l'espace à partir duquel les artistes pourront mener une exploration en commun. Deuxièmement, les artistes présents en scène vont tous s'engager et s'impliquer dans l'écriture même de la pièce. C'est un véritable engagement en acte de chacun avec sa singularité.

1 - Une manière d'être

« Dire de certains artistes qu'ils apparaissent comme «écrivains de plateau» ne revient à produire aucune école, aucune chapelle, encore moins un courant esthétique. Les écrivains de plateau n'ont rien à voir avec un regroupement volontaire, comme «le Nouveau Roman» en littérature, ou la revue *Tel Quel* dans la critique littéraire. Aucune doctrine ni dogme identifiant, aucun point commun sur le plan des contenus esthétiques. Juste une manière d'être (et pas simplement de produire) au plateau - manière qui consiste en un rapport étroit entre le poème et l'acteur, entre l'écriture et la scène. » Bruno Tackels

Selon Tackels, l'apparition de la notion de metteur en scène, au XXe siècle, a considérablement marginalisé le travail des écrivains de théâtre. La mise en scène devient un art à part entière car elle place le texte au centre du dispositif théâtral et la scène au service d'un sens textuel. Il oppose cette conception texto-centrée à un nouveau théâtre, celui des écrivains de plateau, théâtre qui s'écrit d'après le théâtre et non pour le théâtre et qui puise toute son énergie dans la scène.

Chez l'écrivain de plateau, les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau. Il s'intéresse également à la scène et davantage aux personnes qu'aux personnages. Le travail est engagé avec les acteurs. Ce sont eux qui prennent en charge, par l'intermédiaire de leurs corps, la violence d'une société. Les écrivains du plateau produisent un texte non dramatique construit pour la scène et à partir de la scène. Ces écritures modifient la figure et le travail de l'acteur. La fiction du personnage, portée par le jeu de l'acteur, a disparu. Elle semble remplacée par le fictif d'une situation théâtrale où l'acteur n'endosse pas un rôle mais participe à une situation performative.

Source: wikipédia

2 - Préserver une ambiguïté de sens

« **François Verret** : Je trouve que la danse, comme la musique et bien plus que les mots, se soucie de préserver une ambiguïté de sens. Souvent la langue contemporaine, celle que l'on retrouve sur les plateaux de théâtre, ignore cette préoccupation. Elle nous raconte des histoires, nous décrit des personnages que l'on connaît et oeuvre pour qu'on les reconnaisse; bref, on s'ennuie. A travers le théâtre tel que je le conçois, on aspire à autre chose, à vivre une expérience sensible où opèrent plusieurs niveaux sémantiques émanant d'une langue singulière, étrangère à la langue commune; qu'elle soit muette, orale, musicale, gestuelle, portée par des mannequins, par la lumière, par la couleur... C'est une expérience de l'ordre de l'inénarrable, sans fin et qui survient toujours au travers de l'articulation de plusieurs plans expressifs. L'enjeu du plateau est d'inventer cette langue. Dans l'espace de travail, il nous arrive parfois de passer complètement à côté, de ne plus voir comment la faire surgir; il faut du temps pour voir quel chemin emprunter. Cette langue-là vient du talent des uns et des autres, de notre obstination à vouloir l'inventer, mais c'est aussi une question de chance. En fait cela nous échappe en partie. Le plus difficile est de faire advenir l'involontaire dans le travail... Ne plus « vouloir » ni créer constamment des dispositifs volontaires. Parfois l'accident ou la tache, comme disait Bacon à propos de la peinture, nous révèle ce qu'on cherchait alors qu'on ne le savait pas. Il faut un dispositif de travail pour que cela puisse surgir, et quand cela arrive, il faut y voir une chance... »

Extrait d'un entretien avec Anne Longuet Marx

Source: Revue *Etudes théâtrales*, « Théâtre et danse », 2010

I-La scénographie facteur de la dramaturgie

1 - La scénographie est première

.....

Dans les processus de création que François Verret engage pour ses pièces, le point de départ est toujours une structuration de l'espace. La scénographie est la matrice à partir de laquelle naîtra l'écriture, c'est à dire qu'elle est la structure autour de laquelle s'articuleront les différentes actions de la pièce. Si l'expression des artistes présents sur le plateau peut créer une impression d'actions hétéroclites : danse, musique, voix, acrobatie, etc, la scénographie semble garante de la cohérence de l'ensemble. Une fois mise en place, elle va conditionner les déplacements des interprètes, leurs possibilités d'apparition et de disparition sur la scène et les distances entre les espaces de jeu.

Comment pourrions-nous décrire le dispositif spatial qui a donné naissance à «Courts-circuits» ?

Petit rappel : pour décrire une scène théâtrale, il est bien d'en connaître les conventions. Quand on se place face à la scène là où se trouve le public tout ce que l'on veut désigner comme étant à gauche se dit « à Jardin ». Tout ce que l'on veut désigner comme étant sur la droite se dit « à Cour ».

Commençons par observer deux croquis de la scénographie réalisés sur un logiciel 3D par le scénographe Vincent Gadras (cf p. 19). Tout d'abord, le plateau semble se partager en deux espaces : un espace encombré d'objets à jardin et un espace vide à cour. Les objets présents en scène ne semblent pas avoir de place bien définie. Ce sont d'abord des palettes, supports habituels pour transporter des marchandises, qui sont empilées de manière aléatoire. Nous pouvons également reconnaître un piano et du mobilier sur roulettes.

QUESTIONNAIRE AUTOUR DE LA SCENOGRAPHIE DE COURTS-CIRCUITS

Nous proposons ci-dessous un exemple de questionnaire avec quelques pistes de réponses qui peuvent permettre aux élèves de décrire plus précisément l'espace scénographique et ses fonctions.

L'espace de *Courts-circuits* est-il un espace réaliste?

- *Est-ce que la scénographie propose la reproduction fidèle d'un espace connu de tous ? Ou dit autrement, est-ce que l'espace est d'emblée identifiable?*

Pistes de réponses : La scénographie ne semble pas reproduire un lieu particulier. Elle n'est pas, comme dans certaines pièces de théâtre, la reconstitution d'un intérieur bourgeois ou celle de l'ambiance d'une forêt. Par contre, elle semble évoquer notre monde contemporain. L'ensemble est sobre et dépouillé comme beaucoup d'intérieurs contemporains, des galeries d'art aux salles de réception des entreprises. Tous les objets présents semblent des produits industriels manufacturés, excepté le piano. La surface quadrillée au sol et les surfaces murales translucides rappellent l'héritage de l'architecture moderne aux formes géométriques rationalisées.

- *Quelles sont les objets mobiles présents sur le plateau?*

Pistes de réponses : Les palettes qui peuvent être portées et déplacées. Le mobilier sur roulettes qu'il est aisé à manipuler dans l'espace: fauteuil de bureau, table basse. Les micros, qui par leur légèreté et malgré la contrainte des câbles électriques peuvent se placer où souhaité.

- Où trouve-t-on habituellement ces objets ?

Pistes de réponses : Dans les entrepôts de grands magasins - dans les bureaux des entreprises – sur un plateau de télévision

-A partir de ces indices donnés par les objets, quels espaces peuvent évoquer la scénographie ?

Pistes de réponses : entrepôts de grands magasins - bureaux des entreprises – plateau de télévision, etc... et tous ces espaces génériques qui peuplent notre monde contemporain

Si elle ne reproduit pas un espace déjà existant, comment fonctionne la scénographie?

Pistes de réponses : La scénographie semble plutôt fonctionner sur le registre de l'évocation. Elle condense en un même espace plusieurs réalités de notre monde contemporain. Elle propose donc un espace polysémique dont le sens n'est pas arrêté mais où un univers est donné : celui des espaces génériques de notre société de consommation. C'est donc un espace qui porte une certaine qualité d'abstraction avec des objets qui font signe mais qui ne disent pas tout sur le lieu où nous sommes.

Créer un espace disponible pour la mise en scène

- Peut-on deviner ou anticiper la manière dont les acteurs-danseurs vont se comporter dans ces espaces ?

Pistes de réponses : Il est possible de supposer certaines actions. D'abord le piano, suppose la place d'un musicien. Le siège à roulette suppose quelqu'un peu s'asseoir. Dans ce siège, on peut également imaginer qu'il apparaîtra aux yeux des spectateurs comme un chef d'entreprise. Ensuite on peut supposer que les palettes peuvent être portées et empilées. Mais à part ces actions, la scénographie se présente plutôt comme un espace disponible à une profusion de mouvements possibles. Le fait que le mobilier soit à roulette par exemple, ne donne pas d'indication d'emplacement. L'acteur peut s'asseoir mais où va-t-il s'asseoir ?

- Si les emplacements ne sont pas déterminés par avance, sur quoi va se baser la mise en scène ?

La mise en scène va pouvoir agir sur les mises en correspondance entre les espaces. Comment les espaces se répondent-ils, comment dialoguent-ils ? Quel changement cela produit si le siège est en avant-scène et si plus tard dans la pièce il se retrouve au lointain ?

Confrontation d'espaces réels et d'espaces virtuels

- Quelle est la couleur qui domine sur le plateau ?

Pistes de réponses : Le noir ou le contraste noir et blanc

- Pourquoi l'espace est-il si sombre ?

Pistes de réponses : Sur un plan technique, cela permet de laisser la place aux projections vidéos et d'en permettre une visibilité distincte. Sur un plan esthétique, cela permet de créer des contrastes forts entre espace blanc d'une lumière crue, et espace de l'ombre. Cela permet d'isoler des scènes grâce à l'effet de la lumière qui vient découper des espaces dans la surface si vaste du plateau.

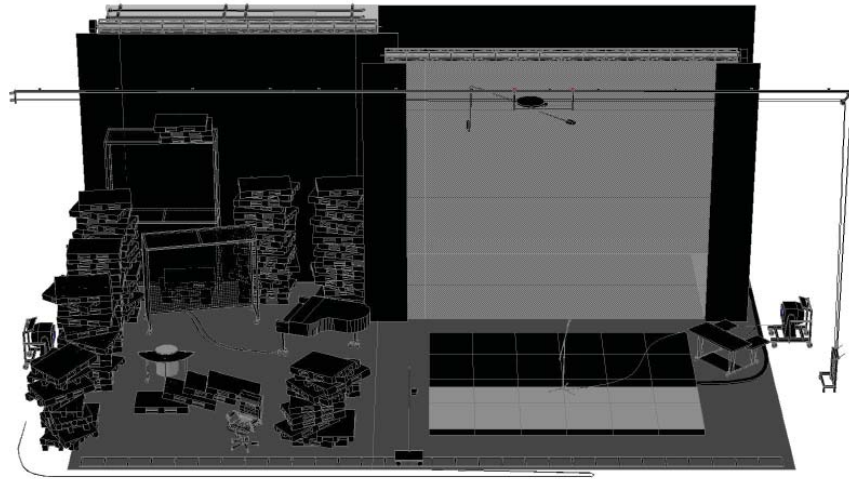
- Comment ce noir est-il travaillé pendant le déroulement de la pièce ?

Pistes de réponses : Par la lumière qui vient sculpter la surface réfléchissante de la bâche, la surface réfléchissante du podium, la surface réfléchissante du célophane qui recouvre les palettes. Toutes ces qualités de reflets donnent une qualité plastique indéniable à l'ensemble de la scénographie.

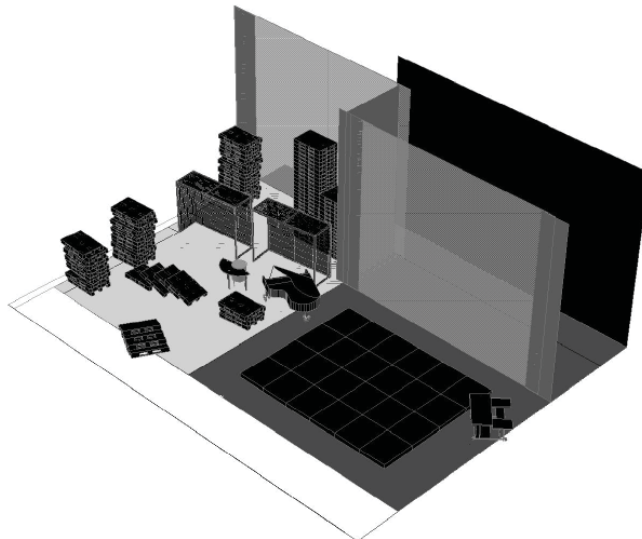
- Pourquoi certaines surfaces verticales sont-elles laissées tel quel, comme des surfaces vides ?

Pistes de réponses : Parce qu'elles vont recevoir des éléments de projection. L'écriture de la pièce va donc se jouer entre différentes qualités d'espace: des espaces réels et des espaces virtuels.

CROQUIS PRÉPARATOIRES DU SCÉNOGRAPHE VINCENT GADRAS



*F. Verret, création 2011
dimensions plateau : 15,5x11m*



2 - Les différents espaces de la scénographie de *Courts-circuits*

Pour décrire les différents espaces de la scénographie de *Courts-circuits*, nous nous appuyons sur les croquis de la PLANCHE 1 présente à la page suivante.

L'espace-entrepôt : d'abord recouvert d'une bâche formant un paysage vallonné, il va peu à peu se découvrir pour révéler une accumulation de palettes empilables et déplaçables.

L'espace des musiciens : placé au milieu, formant l'entre-deux entre l'espace entrepôt et l'espace glissant, il accueille la pianiste et le percussionniste.

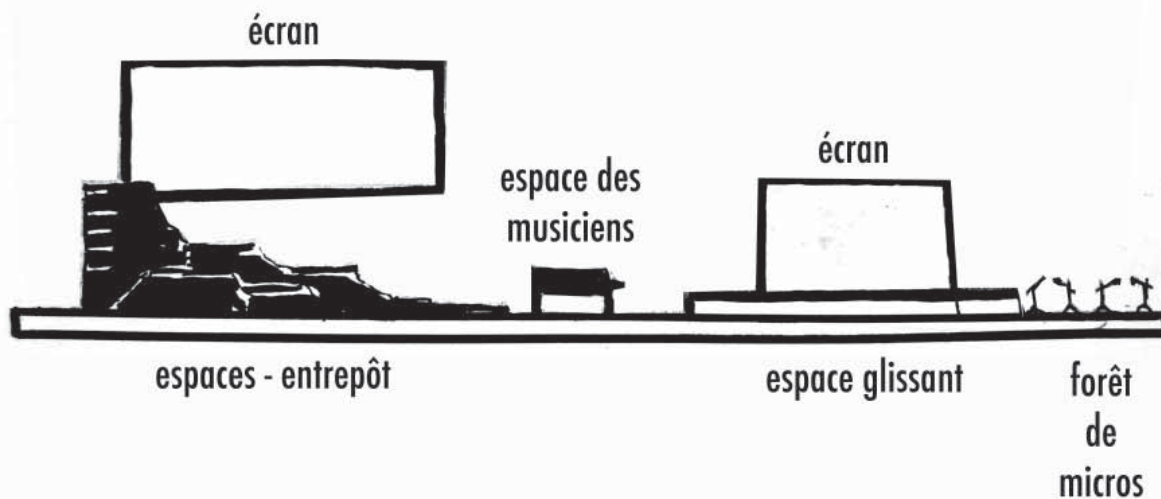
L'espace glissant : espace qui porte sa qualité de la contrainte qu'il propose aux corps. Il passe au cours de la pièce d'un espace de profération à un espace d'effondrement des corps.

La forêt de micros : laissant la place à la voix comme une matière musicale, tous ces micros offrent une pluralité de lieux où la prise de parole devient possible.

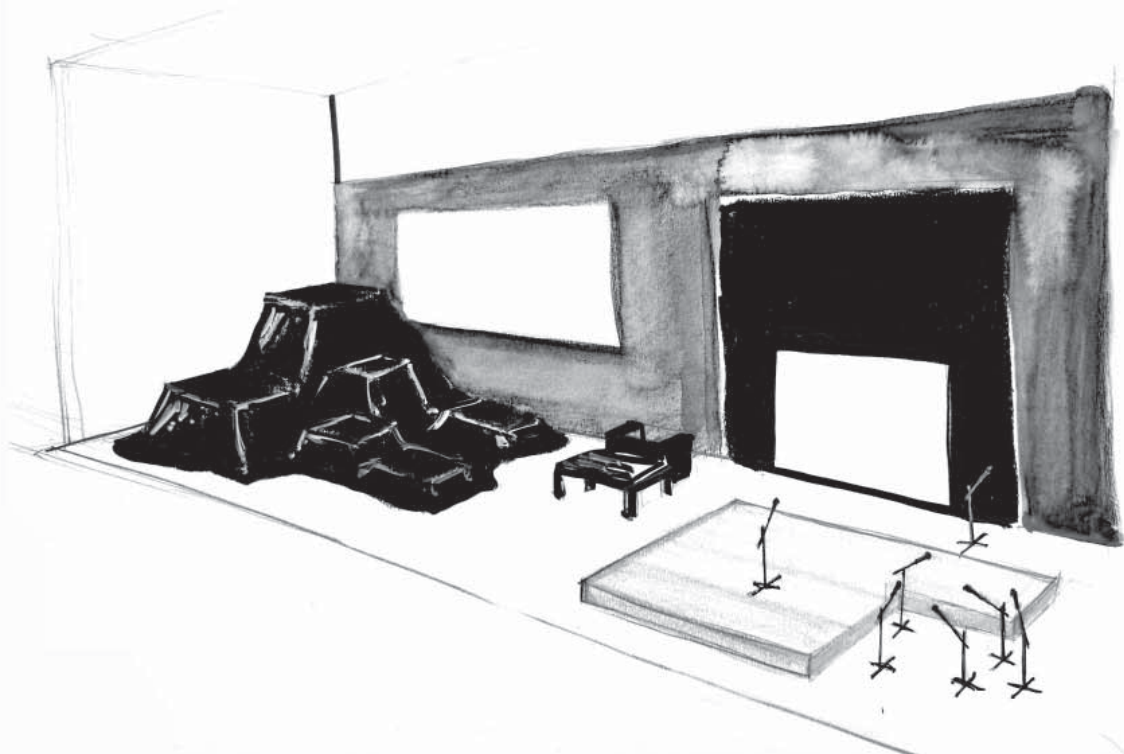
L'espace des écrans : recevant les projections vidéo qui se placent toujours en relation avec les actions qui se déroulent sur le plateau, les deux écrans se répondent également entre eux. Dédoublés, ils ne reproduisent pas l'écran de cinéma et s'inscrivent dans la multiplicité des espaces proposés par le plateau de *Courts-circuits*.

(PLANCHE 1)

Les différents espaces de la scénographie



Ce qui se devine de la scénographie à l'entrée en salle



3 - Transformation de ces différents espaces

a) Un espace invisible : l'espace vitré

Au moment où le spectateur entre dans la salle, la scénographie de *Courts-circuits* est déjà à vu même si elle est peu éclairée. Le spectateur découvre alors tous les espaces du plateau, sauf un : l'espace vitré qui se situe sous l'écran à jardin. En effet, cet espace est constitué de vitres sans teint si bien que s'il n'est pas éclairé de l'intérieur, il est invisible pour le spectateur. De ce fait, cet espace vitré propose plusieurs modes d'apparition dans la pièce. Son sens évolue donc suivant la manière de nous apparaître, comme une surface ou comme un espace en volume. Il est un espace transition entre l'espace virtuel de l'écran placé au dessus de lui et l'espace réel encombré de palettes placé devant lui. Il possède la qualité de ces deux espaces à la fois : une qualité spectrale et une qualité matérielle tangible. Nous pourrions aller jusqu'à dire qu'il est cet espace de doute entre réel et virtuel. Par la multiplicité de ses capacités d'apparition, il nous questionne en sourdine : l'espace où je vis est-il encore réel ou n'est-il plus que l'image de lui-même ? Et qu'en est-il de ma propre image ?

b) Les différentes qualités d'apparitions: modifications du sens de l'espace

L'analyse de la transformation de cet espace est effectuée avec l'appui des croquis de la PLANCHE 2 présente à la page suivante.

1 - Volume vitré

Cet espace nous apparaît à plusieurs reprises comme un espace vitrine, rappelant les open-space d'une entreprise, les devantures de magasins ou les intérieurs de salle de sport.

Cette qualité d'apparition dans une lumière blanche et crue permet aussi à cette espace de rivaliser avec la présence de l'image projetée sur l'écran juste au dessus de lui. Cet espace vitré se place d'ailleurs souvent en dialogue avec l'image projetée.

2 - Surface de réflexion

Eteint, l'espace se transforme en surface réfléchissante qui dédouble l'espace-entrepôt. Il renforce l'impression de multiplication infinie des palettes évoquant implicitement la logique du « toujours plus » d'une société marchande basée sur la consommation.

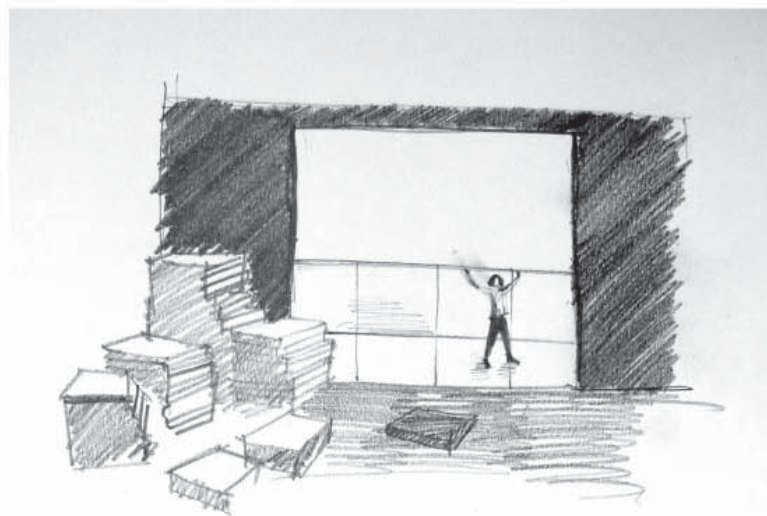
3- Surface d'apparition

Rétro-éclairé, l'espace se découvre comme lieu d'apparition plus énigmatique. Simple surface translucide, les corps des acteurs-danseurs évoluant derrière ne sont plus identifiables. Cet espace permet d'osciller entre des présences non assignés et un effet de nombre.

(PLANCHE 2)

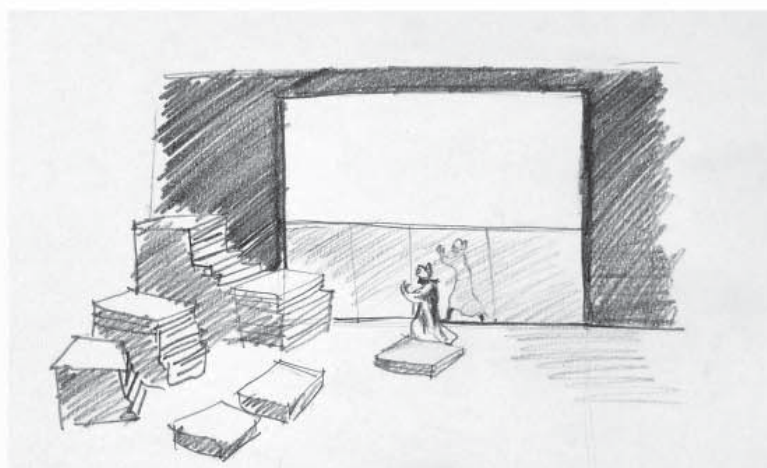
Les transformations d'un même espace scénique: l'espace vitré

1. Volume vitré



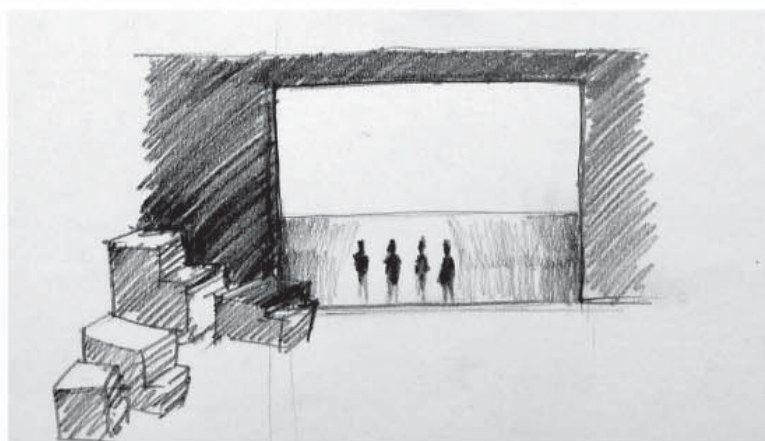
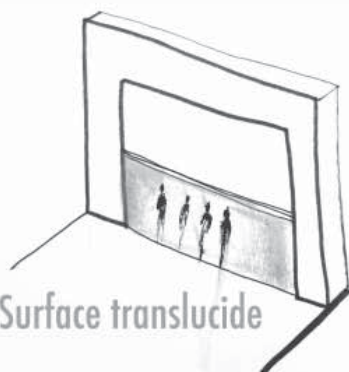
découvre un espace vitrine saturé de lumière

2. Surface de réflexion



offre le reflet des acteurs-danseurs et dédouble l'espace du plateau

3. Surface translucide



devient un espace d'apparition d'ombres éigmatiques

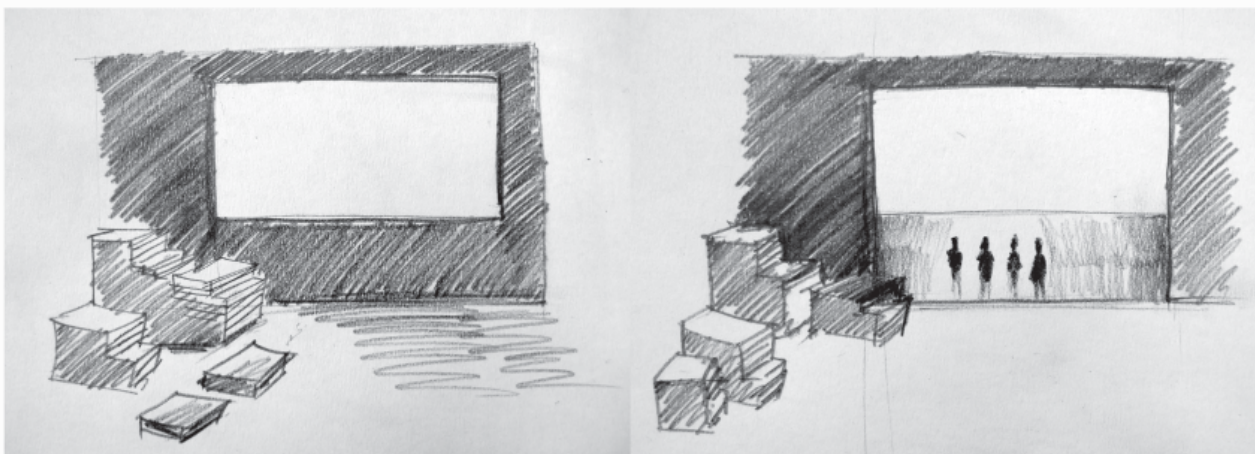
4 - Le rôle de la lumière

Le clair-obscur dans lequel est plongé la pièce semble faire écho métaphoriquement à la « vision sombre » du monde dont parle François Verret dans sa note d'intention. La lumière prend également en charge par sa texture l'évocation des lumières crues et aseptisées de nos espaces globalisés. Lumières d'entreprise ou de supermarché. Prenant les interprètes en douche, elle peut aussi discrètement reprendre le vocabulaire d'un plateau télé. Elle vient donc qualifier par ses textures et ses directions certains espaces et nous en donne des indices de lecture. Elle peut se charger d'un sens plus abstrait, et venir dessiner sur la surface du plateau ces lignes droites qui semblent vouloir conduire nos vies.

Faire apparaître et disparaître des espaces

Face au dispositif spatial proposé par la scénographie, elle est celle qui va jouer sur les modalités d'apparition et de disparition des espaces. Le décor est fixe mais la lumière en éclairant plus ou moins un espace va créer des hiérarchies entre eux pour la perception du spectateur. Suivant la manière dont les intensités lumineuses sont distribuées sur le plateau, le sens des espaces se modifie pour le spectateur.

Le rôle de la lumière dans l'apparition des espaces



Dans l'obscurité: l'espace semble disparaître et se fond avec le mur, créant une surface sombre et homogène. L'espace présent sous l'écran devient inexistant pour le spectateur

Rétro-éclairé: cet espace devient un lieu d'apparition de silhouettes diffuses et mouvantes - espace d'un brouillard épais qui n'offre pas d'horizon

5 - Polysémie des espaces et jeu corporel

L'espace glissant

Si l'espace glissant revêt plusieurs significations au cours de la pièce, c'est également une surface complexe qui comprend plusieurs contraintes techniques. A priori cette surface semble simple mais elle recouvre en fait plusieurs fonctions. Appuyons nous sur un extrait du dossier de recherche scénographique tenu par Vincent Gadras durant la période de répétition qui montre les contraintes à respecter pour la création de l'espace glissant. Cette idée de la propriété glissante de la surface provient des danseurs, mais ce n'est pas la seule fonction de cet espace :

Extrait du dossier de recherche scénographique de Vincent Gadras

27 avril 2010

Proposition sols (doit permettre l'apparition de fumées, praticable à pied, modulable, hauteur maxi 1 marche) : caillebotis métalliques, tôle perforée, tôle lisse, palettes

10 mai 2010

Arguments pour un sol :

- cacher la technique
- accueillir des agrès
- servir de guide à un travelling
- modulable, empilable
- diffuser la lumière
- diffuser la fumée
- avoir un son
- sculptable

Evoquant l'institut Benjamenta, le sol peut faire apparaître un chemin lumineux dans la pénombre, synonyme de perte, de labyrinthe. Avec la fumée et le vent au ras du sol, on retrouve l'étendue désertique.

Cet extrait montre que l'espace glissant prend en charge plusieurs dimensions scénographiques : la qualité de surface, la différence de niveau vis-à-vis du sol, la lumière, la fumée. Tout au long de la pièce, nous pouvons également observer que cet espace évolue dans la signification qu'il prend pour le spectateur. Il n'a pas un sens défini. Il se transforme suivant la manière dont il est éclairé et la manière dont se comportent les artistes quand ils marchent ou dansent dessus. Voici quelques exemples de transformations de cet espace durant la pièce:

- espace d'effondrement
- espace de dérapages incontrôlés
- espace tribune
- espace piste de flamenco
- espace podium
- espace de brouillard
- espace dessiné en lignes droites de lumière

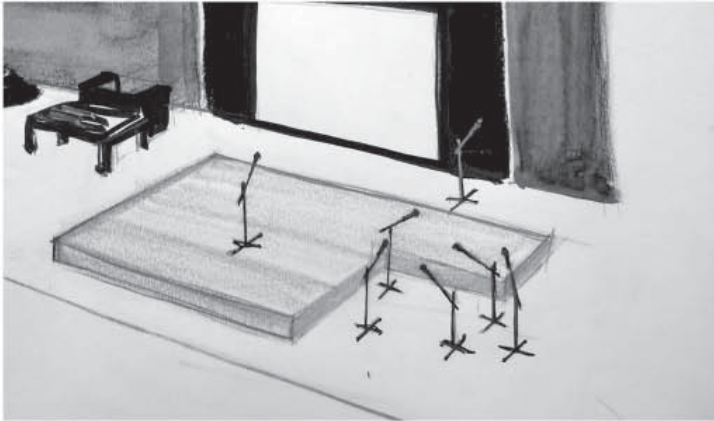
Pour mettre en évidence l'importance entre les mouvements du corps et la signification que prennent les espaces dans *Courts-circuits*, nous allons prendre l'exemple de l'espace glissant. Pour ce faire, nous appuierons notre propos sur les croquis de la PLANCHE 3.

Nous pouvons observer que cette surface minimale et neutre prend avant tout son sens quand elle est confrontée au jeu des acteurs-danseurs. **L'aspect métaphorique de cet espace naît de l'interaction entre cette surface et les actions corporelles qui y sont proposées.** Les acteurs-danseurs jouent, par exemple, du contraste entre une marche quotidienne et de grandes glissades incontrôlables qui vont vaciller la compréhension que le spectateur a de la qualité de cet espace. Des questions surgissent alors : comment un espace quotidien peut-il soudainement devenir un lieu où on n'arrive plus à se tenir debout ? Comment ce que nous pensions stable peut-il soudainement s'écrouler ? La posture du corps face à l'espace est donc porteur d'un sens profond sur ce que peuvent être nos repères et comment ceux-ci peuvent soudainement nous échapper.

Ces transformations d'espace dont le sens est avant tout modifié par la manière dont ils sont pratiqués par les acteurs-danseurs permettent également de laisser libre cours à l'association d'idée chez le spectateur. Ne pas trop en dire sur l'espace laisse libre l'imaginaire de chacun.

(PLANCHE 3)

L'espace glissant: lieu de contrainte pour le mouvement



Sans la présence d'acteurs-danseurs pour le parcourir, cet espace ressemble à un simple podium composé d'un ensemble de praticables.



Mais cette apparente banalité de l'espace est très rapidement contredite par les forts déséquilibres auxquels sont confrontés les interprètes dès qu'ils entrent sur cette surface glissante

Les différences de jeu corporel pour un même espace



espace présentant des extrêmes des mouvements du corps



espace présentant des extrêmes des mouvements de la voix

II - Les écrans en scène

1 - Les rôles de l'écran dans l'espace théâtral

.....

L'hybridation des espaces

« L'image ouvre l'espace théâtral à l'infiniment intime comme à l'infiniment grand. Le mouvement de son propre transfert lumineux suscite une expansion vers l'extérieur, vers un espace autre et un temps différent, qui peut concerner le passé, le présent (ailleurs) et le futur, le réel et l'imaginaire, le vécu et le fantasmé, à égalité, pourrait-on dire. Qu'elle soit matière ou signal, l'image permet toutes les magies, les glissements, les apparitions ».

« Toute image projetée ou diffusée pose enfin au théâtre un problème d'échelle. Face à des gros plans de visages – les leurs ou ceux d'autrui -, les acteurs peuvent apparaître plus petits qu'ils ne sont. La technologie audiovisuelle permet de juxtaposer des échelles différentes, créant ainsi un dispositif de vision non fusionnelle, disjointe, où le travail de l'imagination trouve de multiples fissures pour s'infiltrer. Ce traitement des échelles entraîne à rompre avec un jeu psychologique puisque, plus que la psychologie d'un personnage, l'acteur doit prendre en charge une figure narrative sur une scène qui, grâce à la vidéo, peut s'apparenter à un espace mental, abstrait, ou à un tréteau simple, mais bien équipé, « haut de gamme ».

Les registres de présence

« On a eu recours à la notion de niveau ou de registre de présence pour rendre compte des variations de l'« être-là » hybride de l'acteur, des objets, du jeu – double filmé, grossi ou réduit, lumineux ou pâli de l'acteur en scène, double enregistré de l'acteur absent de la représentation, ombres réelles ou projetées, reflets donnés par des miroirs ou des surfaces polies, etc. L'image miroitante de la vidéo ne compromet pas totalement la toute-présence du comédien en scène, mais elle la déstabilise. Evitant tout surjeu vocal, l'utilisation de différents types de micros, dont certains autorisent le chuchotis, comme si la parole était coulée à l'oreille même du spectateur, peut également faire varier le niveau de présence des comédiens. L'acteur doit jouer avec des fantômes, qui sont parfois les siens, bien avant l'arrivée annoncée des clones virtuels. La coexistence des différents registres de présence implique une tension entre corps vivant et corps dématérialisé, propice là encore au développement de l'imaginaire. L'acteur sait que s'il peut-être vu de partout (les caméras peuvent le filmer même hors scène), mais qu'il n'est plus l'objet d'un regard constant du public, puisque l'attention se partage entre lui et ses images. Son corps est alors perçu en pointillé ».

La critique des images

« Utiliser les images, des plus simples aux plus sophistiquées du point de vue technique, ne signifie pas forcément céder à leur charme, ni se soumettre à l'idolâtrie de l'imagerie dominante. Il existe une tradition théâtrale de l'image projetée sur un écran et la scène peut résister aux images envahissantes d'aujourd'hui en leur ouvrant son espace et en brisant ainsi leur déversement fluide, incontinent, et envahissant. Car leur critique est souvent implicite dans leur convocation scénique.

Le simple fait du déplacement de l'image télévisuelle (hors de son flux contextuel) à la scène peut créer la distance nécessaire pour désigner le leurre ou le scandale. Utilisés par le théâtre, directement ou à travers l'esthétique qu'ils engendrent, le clip, le bombardement des plans violents, le zapping, peuvent être détournés et dénoncés par leur seul transfert dans un dispositif théâtral, par le travail dramaturgique et le jeu physique des acteurs ».

Le théâtre qui convoque, sur son plateau comme dans ses modes de création, les technologies de l'image et celles du son que l'utilisation des images appelle, peut donc devenir aujourd'hui un lieu à la fois expérimental et ludique où *penser ensemble* – spectateurs et acteurs – les mutations en cours, avec la caution tangible des corps « ordinaire » et de leur échange « respiratoire » - corps des acteurs, corps des spectateurs, devant lesquels se déploierait toute la palette de leurs doubles. Interroger le rapport aux images revient à questionner le devenir de cette civilisation, puisque « les technologies sont des bêtes étranges, elles ne sont pas seulement des outils qui rendent plus faciles le travail, l'interactivité ou le divertissement, elles sont aussi des expérimentations sociales, leur utilisation en fait détermine des mentalités et des structures collectives ».

Extrait du texte « Hybridation spatiale, registre de présence » de Béatrice Picon-Vallin paru dans *Les écrans sur la scène*, éditions l'Age d'Homme.

2 - Les différents plans expressifs dans *Courts-circuits*



photographie de Brigitte Enguerand

Nous avons vu dans la partie concernant la scénographie que dans *Courts-circuits*, les différents espaces que contient le plateau ont tendance à dialoguer ensemble. C'est la manière dont ils sont mis en rapport qui crée l'écriture singulière de la pièce. La confrontation de ces différents espaces crée une polyphonie d'images comme dans une oeuvre musicale. Il en est de même dans la relation entre les images vidéo projetées et la réalité du plateau.

Analysons la photographie ci-dessus tirée du spectacle.

L'image est partagée en deux dans le sens de l'horizontal. En dessous, un espace vitré placé en creux dans l'espace du mur. Au dessus, l'espace de l'écran. Les deux espaces produisent un effet de bichromie bleutée, ce qui les lie directement pour notre regard.

Dans cette photographie, deux qualités de présence s'offrent à nous: la silhouette d'une femme face au public cherchant quelque chose dans son sac à main et le gros plan d'un visage de femme au regard vide dirigé hors champ. Qu'est ce qui instinctivement nous fait rapprocher ces deux images et imaginer qu'elles sont les images de la même femme ? La perruque, ou en tous cas, la coiffure, cheveux bruns coupés au carré. Cette coiffure a quelque chose de stéréotypé, elle a été celle de plusieurs stars, de Louise Brook à Jackie Kennedy. Elle agit donc sur nous comme un signe. Mais qu'est-ce qui dans ce rapprochement éloigne du même coup ces deux images ? L'une par le gros plan de la vidéo nous place dans un semblant d'intimité voir d'intériorité de cette figure de femme, tandis que derrière sa vitrine, le corps féminin dans l'espace en creux tient beaucoup du mannequin générique.

Cette rencontre entre ces différents plans évoque une technique de montage utilisée au cinéma se nommant l'effet K, en référence à son inventeur Koulechov.

Étapes de réalisation

1. En premier lieu, Koulechov sélectionne, dans un film d'Evgueni Bauer, trois gros plans de l'acteur Ivan Mosjoukine dans lesquels il adopte un jeu relativement neutre et égal. Son regard est dirigé vers le hors champ.

2. Dans un second temps, Koulechov monte les trois gros plans avec d'autres plans différents les uns des autres : une assiette de soupe sur une table, une femme morte dans un cercueil, une petite fille s'amusant.

3. Lorsque Koulechov propose à des spectateurs chacun des plans de Mosjoukine ajustés aux plans de l'assiette, de la femme et de la petite fille, et qu'il les interroge sur le jeu de l'acteur, les spectateurs affirment avoir apprécié la justesse de celui-ci pour exprimer successivement la faim, la tristesse et la tendresse.

4. L'effet Koulechov (appelé aussi effet-K) prouve la fonction créatrice du montage cinématographique dans le simple assemblage de deux images permettant une analogie de l'esprit d'un sens absent des images isolées.

5. Psychologiquement, l'effet-K produit dans le regard du spectateur une substitution à l'acteur et à son regard, comme un déplacement des émotions.



3 - Les différents traitements de l'image vidéo dans *Courts-circuit*

Traitement musical du flux vidéo

Pour travailler la vidéo, l'équipe de *Courts-circuits* s'est appuyé sur un logiciel, *Isadora*, qui permet d'obtenir un traitement des flux d'images quasi musical. Ce logiciel permet de modifier la vitesse de diffusion des images en direct. Comme tous les éléments présents sur le plateau, le vidéo est donc un matériau à partir duquel il est possible de composer différentes qualités de mouvements d'image.

Le faux-direct

Poussant sa réflexion sur la relation entre espace réel et espace virtuel, l'équipe de *Courts-circuits* a voulu explorer le principe du faux-direct. Il s'agit d'un procédé qui donne la sensation que ce qui est projeté sur l'écran est une retranscription en direct de ce qui est filmé sur le plateau, alors que ces images ont été, en réalité, pré-enregistrées. Cet effet fait donc perpétuellement vaciller la certitude d'une transmission réelle. Des décalages imperceptibles se créent, laissant par moment naître le doute chez le spectateur ou se masquant à d'autres moments. Cette exploration est utilisée par exemple à un moment du spectacle où I Fang Lin entre seule sur l'espace glissant, habillée en costume cintré et arborant une démarche décontractée. Les images d'elle présentes à l'écran sont-elles des images filmées en directe ou des images pré-enregistrées retransmises ?

Le doute demeure.

4 - Comparaison avec nos environnements quotidiens médiatisés

Pour mieux sentir la spécificité du rôle des écrans sur la scène de théâtre, il est possible d'amener les élèves à questionner les images présentes sur les écrans auxquels ils sont confrontés au quotidien. Voici quelques thèmes autour desquels il est possible d'amener le débat :

Flux télévisuel et zapping

- la manipulation de l'information
- les comportements dictés par la publicité
- la question de la télé-réalité
- effet de montage du zapping
- effet d'impatience du zapping
- effet de rapidité du zapping

Ecrans et caméras de surveillance

- La question de l'identité : Comment reconnaître une personne à partir d'un image partielle ?
- Savoir ou non si on est filmé : le changement de comportement induit par la présence d'une caméra.

III - Le texte comme matériau

1 - Définition

Matériau

Le terme est d'abord apparu pour désigner la matérialité signifiante des différents éléments scéniques de la représentation. Dans la définition de Patrice Pavis, les « matériaux scéniques » sont « les signes utilisés par la représentation dans leur dimension de signifiant, à savoir dans leur matérialité (peinture, architecture, musique, énonciation du texte). Jouent le rôle de matériaux les objets et les formes véhiculés par la scène, mais aussi le corps des comédiens, la lumière, le son et le texte dit ou déclamé ».

Dans le théâtre brechtien, le matériau se rapporte précisément à ce concret des choses (objets, corps ou paroles), qui est chargé ou peut se charger d'un contenu sémantique: qui raconte une histoire. Ainsi que le montre Roland Barthes à propos de *Mère Courage*, il y a chez Brecht une véritable esthétique du matériau qui va de pair avec une conception sémiotique du théâtre : « C'est dans la pâte même des objets (et non dans leur représentation plane) que se trouve la véritable histoire des hommes ». L'idée de guerre interminable est signifiée par « le gris plâtré, l'usure des étoffes, la pauvreté, dense, obstinée, des osiers, des filins et des bois ». En somme, « le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites [...] Il lui faut être à la fois matériel et transparent: on doit le voir et non le regarder ».

Parler de matériau renvoie d'ailleurs chez Brecht à l'artisanat. La notion participe d'une volonté de se détacher d'une conception idéaliste de l'art, pour placer l'artiste du côté de l'artisan ou de l'ingénieur. Dans *l'Achat du cuivre*, Brecht souligne en ce sens la « valeur de matériau » d'une oeuvre d'art.

Plus que les objets concrets, la notion de matériau désigne aujourd'hui le texte lui-même, ou les textes qui entrent dans la composition d'un spectacle. En cela, le matériau renvoie à un texte théâtral moderne, dépecé, déconstruit, dont il s'agirait pour le metteur en scène de coudre ensemble les morceaux, au sein d'une vaste trame hybride et fragmentaire.

Extrait du *Lexique du drame moderne et contemporain* sous la direction de Jean Pierre Sarrazac.

2 - Le son au théâtre: le sonore vivant, le sonore médiatisé

Le son du théâtre se partage en deux: le sonore vivant – voix d’acteur, fugitive et fragile, musique en scène et tous les sons issus des gestes produits sur le plateau. De cela, rien ne subsistera. Lui faisant face, un sonore fixé sur support, que l’on appelle la « bande son » du spectacle. Cette bande-son n’existe pas en soi, mais en regard du vivant qu’elle côtoie. C’est la coprésence de ces deux réalités sonores si différentes, caractéristique du son de théâtre actuel, qui est très difficile à équilibrer. Si le tournage enlève chaque jour une ou plusieurs scènes à la totalité de ce qu’il reste à jouer pour bâtir un film, le théâtre réclame quotidiennement la réélaboration totale de son entité gestuelle et sonore: aucune capitalisation autre que celle de la mémoire. Et ce qui est fixé sur la bande-son et que l’on penserait être un invariant sera mis au relatif de chaque représentation : la variation du niveau des voix et la progression du jeu obligeant le régisseur à effectuer un suivi attentif des intensités et des points d’envoi de chaque effet diffusé. Cette bande est découpée, car l’infime variation du rythme de jeu impose d’effectuer une réadaptation constante des sons introduits. Il est donc nécessaire, pour aborder la question sonore, de différencier ses deux aspects: le direct ou bien la médiation opérée par le passage à travers un microphone.

Ce que l’on nomme « direct » est le son offert dans le déroulement du présent dans le temps réel, disons le temps universel. Le sonore médiatisé, lui, est issu d’un enregistrement réalisé au préalable, dans un temps différé, ou bien produit au présent mais diffusé à travers une amplification électrique. Il résulte nécessairement d’une prise de son.

Extrait de l’article *Le son du théâtre, un espace tactile* de Daniel Deshays paru dans Théâtre / Public numéro 197

3 - Fragmentation des textes dans *Courts-circuit*

Le spectateur doit-il tout comprendre ? Les textes prononcés dans *Courts-circuits* n'attendent pas du spectateur qu'il les entendent dans leur sens narratif mais plutôt dans leur puissance évocatrice et surtout en relation avec ce qui se passe sur le plateau. Le choix de textes lus dans plusieurs langues fait partie de cette volonté d'un texte présent autant pour son sens que pour sa dimension musicale. Ensuite les textes sont dits de différents endroits :

- en voix off en direct de la régie
- par les micros en direct sur le plateau

Voici un extrait du conducteur qui suit la fragmentation des différents textes dans le spectacle :

« NOIR plateau,

Marta reste seule :

« Je suis ici pour me souvenir, oui

j'ai besoin de me souvenir

il y a tous ces chagrins en moi et je n'sais pas pourquoi

si porque cuando tienes un choc... choc

que es como un flash flash

puès cuando tienes un choc no te acuerdas

y no te acuerdas porque lo que te a da un golpe es tan fuerte...

que no puedes indentificar lo que ha producido

todo el mundo es en un estado de choc

choc choc choc

que es como un flash flash flash flash

de las cameras fotografica, no ?

Yo estoy en estado de choc

je sui sen état de choc,

et toi ?

Sèv ouvre le paysage musical « la mineur »

JP joue avec elle

Marta face à l'écran-cour où surgissent des *images-insurrection* (sur les 2 écrans)

Jean Ba I Fang Mitia et Natacha dans l'espace palettes

Mitia en haut, « crucifié »...

Natacha en bas...

à un moment du flux des « images insurrection » Marta passe devant l'écran et sort

Alessandro ado entre:

images-brasier sur l'écran-cour

images-insurrection sur l'écran-jardin

Alessandro:

« lo so lo so i nomi lo so i nomi de responsabili

lo so tutti questi nom iso tutti questi fatti di cul si sono resi colpevoli

lo so he le prove Non ho nemmeno indizi

lo so perche sono un intellettuale, un artista

Che creca di seguire tutto cio' che succede

Di conoscere tutto cio' che se ne scrive, di immaginare tutto cio'

che non si sa o che si tace

che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi

Disorganizzati e frammentari di un interro coerente quadro politico,

Che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà e la

folia e il mistero »

Parallèlement Voix off F. traduit « Je sais je sais je sais les noms je sais les noms des responsables je sais je sais je sais mais je n'ai pas de preuves

je sais

je sais je sais je sais »

IV - Corps et figures

1 - Du personnage à la figure

Les acteurs, danseurs, acrobates sur le plateau de *Courts-circuits* ne sont pas là pour incarner des personnages. Ils explorent au contraire l'intériorité de certaines figures qui peuplent notre mémoire collective.

A quoi reconnaît-on un personnage au théâtre ?

Souvent au théâtre, on s'attend à reconnaître de manière claire les caractéristiques physiques et les caractéristiques psychologiques du personnage dont on est venu suivre l'aventure. Quels sont les paramètres traditionnellement attendus pour définir un personnage ?

Identité fixe : Le personnage dresse en général, au cours de la pièce, sa « carte d'identité ». Il se pare d'une identité physique et d'une identité sociale. Nous possédons sur lui des données comme l'âge, la profession, son apparence.

Agent de l'action : Le personnage est d'ordinaire un agent de l'action, c'est-à-dire qu'il est impliqué dans la poursuite d'un projet dont l'issue, quelle qu'elle soit, se dessine à mesure que la pièce progresse.

Un lieu déterminé : En général, un personnage est situé quelque part et il va quelque part. Des données géographiques et temporelles sont souvent associées à son identité.

Typologie : La plupart des personnages de la tradition se rattachent à des types. Or le lecteur rapproche toujours un élément nouveau de ce qui lui est familier. Interviennent à ce niveau l'imaginaire social, la mémoire individuelle et collective, et l'inconscient également collectif.

Le personnage comme support narratif :

Le personnage a une fonction capitale et bien repérée dans le récit. De ce point de vue, remarque V. Jouve, « le lecteur-jouant saisit le personnage comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte. »

Les différences entre l'image imposée et l'image énigmatique

Extrait de *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon :

« Comment bascule-t-on au théâtre du personnage à la figure ? Nous pouvons comparer ce basculement au passage d'une image imposée à une image énigmatique. Quelles en sont les différences ?

MJ Mondzain, philosophe spécialiste de l'image qui refuse de simplement crier à l'idolâtrie, « réaction régressive qui ne saurait féconder nos icônes, pour leur donner le dynamisme librement créatif qu'elles attendent », insiste sur la nécessité de redonner plutôt aux visibilités leur puissance imaginaire, c'est à dire de proposer, au sein des « dictatures visuelles », des images qui manifestent une énigme – et non qui s'imposent comme vraies :

« Ce qui rend l'image énigmatique, c'est son absence de mystère. L'invisible en elle ne se cache pas, mais, tout au contraire, se manifeste. Son énigme n'est pas un secret et ne repose sur nul savoir occulte et réservé. Elle est l'énigme de toute chair vivante habitée par la voix. Cette voix énonce la manifestation de ce que produit à lui seul le désir de voir. Un désir. »».

Quand peut-on parler de figure ?

C'est précisément dans la manière, énigmatique ou non, dont l'image théâtrale s'offre au regard que se distingue le figure du personnage: l'un cherche et suscite l'identification, emporte la conviction par adhésion, l'autre ne prétend pas faire illusion. Et puisque la question se pose toujours de savoir ce qui se joue avec l'apparition d'identités théâtrales qui n'ont manifestement pas pour mission première de venir dire quelque chose du monde ou de l'homme – comme c'est traditionnellement la fonction du personnage -, nous dirions, après ce détour par l'économie iconique, qu'elles viennent relancer l'imaginaire.

Avouées comme créatures scéniques et poétiques, les figures libèrent l'incarnation théâtrale de ses seuls effets de personnification, pour donner lieu à un espace d'incarnation relatif, dont le sens et les effets ne s'imposent pas au spectateur, mais n'adviennent et ne se négocient que dans l'écart creusé et maintenu de l'imaginaire à l'image, de la parole au visible, du représenté à son représentant.

2 - De l'icône à la figure

Comment les célébrités transformées en icône dont nous avons vu mille fois l'image dans la presse, à la télévision, au cinéma, peuvent-elles encore nous parler ? Ont-elles quelque chose à dire de nous-même au delà de la marchandisation de leur image ? Ce sont ces questions auxquelles peut se confronter un plateau de théâtre.

Pourquoi Marilyn ?

Extrait d'une rencontre entre l'équipe de *Courts-circuits* et le public à l'école des Beaux arts d'Avignon en février 2011 :

«**François Verret** : Je ne veux pas paraphraser avec des mots faibles ce qui est mis en jeu par la figure de Marilyn qu'un certain nombre d'écrivains comme Schneider, par exemple, a très bien dessiné dans un livre qui s'appelle *Dernières séances*. Mais cette figure demande à être réinterrogée. Elle demande à être réinterrogée, parmi d'autres figures. Et on essaie aussi de voir comment cela excède cette figure, ce qu'on met en jeu, là, sur le plateau. Qui a traie à un rattraper une image de soi.

Séverine Chavrier : Peut-être qu'on cherchait une forme de détresse. Quelqu'un qui incarne assez bien une demande d'amour qui n'est jamais assouvie. Quelqu'un qui n'a jamais pu être aimée pour ce qu'elle était. C'est une demande qu'on a peut-être un peu tous et peut-être que la demande est trop lourde. Cela me fait penser à une phrase de Pavese: «Pourquoi tout le monde ou presque a connu une déception amoureuse ? À cause de la loi qui veut que l'on obtienne toujours que ce que l'on demande avec indifférence».

Ce qui est intéressant [dans cette figure de Marilyn], c'est comment chaque fille va mettre en jeu ça avec quand même une certaine intimidation entre l'espèce de sensualité fatale et le monde qui l'a bien aussi broyée comme il faut. On s'était dit qu'on travaillerait un peu autour de gens qui seraient à côté, les « desesperados »».

La vision de Marilyn par Michel Schneider

«L'icône et le psychanalyste

Article de Delphine Peras publié le 01/07/2008 dans l'Express.

«Il y a toujours deux côtés dans une histoire»: elle le disait en connaissance de cause. Incarnation inégalée du sex-appeal, l'actrice la plus glamour de tous les temps n'était pas celle que l'on croyait. Ce n'est pas son dernier psychanalyste, le quatrième, Ralph Greenson, qui dira le contraire. De janvier 1960 jusqu'à la mort mystérieuse de l'actrice le 5 août 1962, ils formèrent le couple le plus improbable, que Michel Schneider ressuscite dans *Marilyn dernières séances* (prix Interallié 2006). Un roman vertigineux aux allures de thriller, mais qui s'en tient à la réalité des faits et des témoignages.

Entre le gourou d'Hollywood et la star si fragile, il décrit une relation mêlant fascination, amour jamais consommé - manipulation aussi, le psy s'employant à sauver sa singulière patiente par tous les moyens, contrevenant allègrement aux règles de la psychanalyse freudienne. On y découvre surtout une Marilyn bouleversante, une femme en détresse qui se fait désirer pour exister, qui lit Joyce et Kafka, que ses démons effraient autant que la lumière des flashes. L'atypique Greenson a-t-il tué la déesse du septième art? Michel Schneider ne tranche pas. Comme sa disparition, Marilyn Monroe reste une énigme.

3 - La question de l'icône et de la figure dans l'histoire de l'art

Que ce soit au cinéma ou dans les arts plastiques, les artistes du XXème siècle ont travaillé sur ces figures qui hantent nos imaginaires collectifs. En voici deux exemples :

a) Charlie Chaplin, *Le Dictateur*

Avec son film *Le dictateur*, Chaplin montre indirectement comment la figure d'Hitler s'est nourrie de la figure populaire de Charlot pour mettre en place sa propre popularité, cette figure tenant au pastiche d'une moustache. Dans un article fameux, le critique de cinéma André Bazin analyse ce jeu sur les figures présent dans le film.

b) Andy Warhol, *Marilyn*

Figure de proue du Pop Art, Andy Warhol développe dans les années 60 son travail de sérigraphie basé sur la reproduction à la chaîne de portraits de célébrités. Par ce procédé, il montre l'épuisement de sens que subissent les images dans leurs apparitions multipliées et répétées dans nos médias.





Aller + loin

Ateliers danse

encadré par François Verret

<Jeudi 13 octobre 2011, 12h-14h à l'école de danse des universités>

<Jeudi 13 octobre 2011, 16h-18h et Vendredi 25 novembre 2011, 11h-15h
au Conservatoire de Grenoble - département théâtre>

<Vendredi 4 novembre 2011, 14h-17h à la MC2: >pour les enseignants du
dispositif Lycéens et apprentis à l'opéra

encadré par Mitia Fedotenko

<Lundi 28 novembre 2011, 18h30-20h30 à la MC2:> Tout public

<Mardi 29 novembre 2011, 18h-20h à l'IUFM de Grenoble>