
Rapport de recherche

Titre : Montage et mise en scène. Une recherche sur les potentialités formelles de la transposition au théâtre d'une notion de montage audio-visuel : le faux-raccord

Auteur : Clémentine Colpin et Nina Negri

Date : 2019 – 2020

Institution : La Manufacture – Haute école des arts de la scène

1. Rappel des objectifs fixés dans la demande

Notre recherche s'est attachée à extrapoler les outils que l'art du montage cinématographique offre à la mise en scène théâtrale. Elle avait notamment pour but de comprendre si la pensée structurante intrinsèque au montage audiovisuel – appelée *pensée-montage* – pouvait permettre de réinvestir le champ de la dramaturgie et d'envisager de nouvelles approches créatives. Nous nous sommes concentrées sur la notion de faux-raccord car celui-ci exalte spécifiquement la pratique du montage, l'affirme et l'utilise comme force productive. En effet, ce type de raccord abrupt et visible, cette "coupure irrationnelle", ne répond pas à la grammaire d'un cinéma mimétique qui voudrait que le monde donné à voir à l'écran soit évident et que le passage d'un plan à un autre ne heurte pas la perception sensorielle et intellectuelle du spectateur. Le faux-raccord marque donc la discontinuité essentielle au changement de plans et trouble le pacte narratif implicite passé entre un.e spectateur.trice et le film (où le.la premier.e doit oublier la fabrication du second afin de ne pas gêner le processus d'identification). Ainsi, outre le fait de briser le continuum spatio-temporel ou sa logique, et donc d'être un outil d'écriture et de composition de récit, le faux-raccord se révèle aussi être une manière de travailler sur les sensations du.de la spectateur.trice. Avec cette recherche, nous cherchions à comprendre comment travailler et démanteler le continuum d'action, d'espace et de temps au théâtre comme le fait le faux-raccord au cinéma, en injectant cette notion tant dans le jeu des acteur.trices que dans notre emploi des autres arts et techniques de la scène (son, surtitres, lumière, captation, etc.).

2. Objectifs atteints

Afin de mener cette recherche de manière efficace dans le temps imparti (quatre semaines d'expérimentation plateau), nous avons choisi un matériau de travail unique : *L'Ours* de Tchekhov (1888). Cette pièce nous semblait pertinente car elle est courte, avec une structure dramatique classique immédiatement reconnaissable, un cadre fictionnel, des enjeux clairs et un récit linéaire qui respecte la règle classique des trois unités (temps, espace, action).

Nos sessions pratiques nous ont permis d'ouvrir le sens de la scène et de réécrire sa structure de multiples façons, de complexifier les personnages, de rendre les interprètes plus présents, d'ouvrir de nombreuses pistes dans la manière de penser et d'employer les diverses techniques de la scène (son, lumière, vidéo, etc), et de provoquer les spectateur.trices de manière inattendue. La recherche nous a aussi permis de créer une boîte à outils pour la direction d'acteur.trice et pour le travail des autres arts et techniques de la scène, que nous avons intitulée "Protocoles de faux-raccords scéniques". Elle nous servira dans nos travaux futurs et reste à disposition de la communauté artistique et scientifique. Surtout, nous observons que notre pensée de metteures en scènes et de conceptrices est davantage stratifiée et qu'elle s'organise désormais avec une grille de lecture et d'analyse plus claire. Nous arrivons mieux à distinguer et à concevoir les différentes composantes d'une forme théâtrale tant dans leur autonomie que dans leurs interrelations, c'est-à-dire dans la manière dont elles se "montent" entre elles.

3. Description de la démarche et synthèse des résultats

3.1. Élaboration de faux-raccords à partir de l'état de l'art : corpus théorique, cinématographique et scénique (7 jours, décembre 2019)

Pour commencer, nous avons retraversé les ouvrages théoriques qui s'attellent à l'histoire du montage cinématographique et à ses procédés, en prenant note des définitions et des analyses des faux-raccords qui nous semblaient compatibles avec une approche scénique. On pense notamment à : *Montage "la seule invention du cinéma"* de Jacques Aumont (2015) ; *L'art du montage. Comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film* sous la direction de N. T. Binh et Frédéric Sojcher (2017) ; *Esthétique du montage* de Vincent Amiel (2017) et *Montage, Une anthologie (1913-2018)* de Bertrand Bacqué, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat (2018).

Aux côtés de Bertrand Bacqué, docteur en lettres et enseignant en histoire et esthétiques du cinéma à la Haute École d'Art et de Design – HEAD de Genève, nous avons approfondi les implications philosophiques et les conséquences stylistiques du faux-raccord, notamment en relations avec les écrits de Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement* et *L'Image-Temps*¹. Nous avons ainsi enrichi notre compréhension du faux-raccord, que nous n'avons plus envisagé uniquement comme une "erreur dans le champ de la perception", mais comme *interstice* au sens de Deleuze.

En effet, dans le cinéma moderne, dès lors que le schème sensori-moteur qui commandait la représentation se brise, Deleuze introduit la notion d'*interstice* pour qualifier le rapport entre deux images, deux sons ou entre les sons et les images : « La question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction entre des images. Ce qui compte, c'est au contraire l'*interstice* entre images (...) : l'espace qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe »². L'*interstice* est cette « coupe irrationnelle »³ entre deux plans, un espace vide qui sépare et qui divise. Un tel changement de paradigme implique la disparition des enchaînements logiques et univoques entre images effectués par le découpage traditionnel, au profit d'une conception nouvelle du montage qui, à travers un ré-enchaînement des images, valorise l'*interstice* en soi. Envisagé en tant qu'*interstice*, le faux-raccord non seulement émancipe les images, mais il est également porteur d'une volonté de faire réfléchir, de penser le rapport qu'il y a *entre* les images⁴.

À partir de ce nouveau prisme de lecture, nous avons analysé différents films afin de nous approprier des faux-raccords cinématographiques et des dérivés, tels que le *jump-cut*⁵, la désynchronisation de l'image et du son, la répétition ou encore la discontinuité narrative. Par exemple :

- *Une femme sous influence* (1974) de John Cassavetes – Aberration spatio-temporelle à la minute 53 : Mabel est sur le trottoir, le long de la route, et attend le bus qui va ramener ses enfants de l'école. Elle accoste agressivement les passant.es pour leur demander l'heure. On la voit aller sur la route au milieu des voitures pour attendre, et ce durant plusieurs plans, ce qui accentue la sensation de longueur de cette attente. Soudain, elle aperçoit le bus au loin et saute de joie au milieu des voitures qui passent. La seconde d'après, un plan la montre se précipitant du trottoir sur le bord de la route. Le plan d'après la remonte en plein milieu de la route qui agite les bras. Il y a donc une continuité d'action (Mabel attend ses enfants) mais des faux-raccords spatio-temporels qui marquent ici un moment de crise saillante de la protagoniste qui est agitée et dévisagée par les autres. De manière générale, les faux-raccords de ce film participent à accentuer le tourment du personnage féminin.
- *Rois et reine* (2004) de Arnaud Desplechin – Redondance de l'action à la minute 25 : Au moment où Nora doit annoncer à sa sœur par téléphone que leur père est mourant, différents faux-raccords interviennent dans la

¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983 et *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985

² Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Op.Cit. p.234.

³ *Ibid.* p.236.

⁴ Pour plus de précisions, voir Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Op.Cit. notamment aux pages 234-236, 355-360.

⁵ Le « raccord sauté », également appelé le « plan sur plan », est le résultat de la mise bout à bout de deux plans dont les cadrages sont identiques ou pratiquement identiques, ce qui produit une sensation de saut sur place. On obtient généralement cet effet en enlevant un morceau d'un plan et en rattachant en cut le début et la fin de ce même plan.

séquence : des *jump-cuts*, des faux-raccords dans les grosseurs de plans, des sauts d'axe. Desplechin et sa monteuse Laurence Briaud travaillent selon ce qu'ils appellent la méthode du *best-of* : ils extraient des rushs de tout ce qu'ils aiment (un geste, un regard, plusieurs prises d'un même texte selon des angles différents, etc.), le mettent dans l'ordre de l'action et commencent à monter, à affiner. Cependant, sur cette séquence, ils ont presque conservé ce *best-of* dans la version finale car ils jugeaient que les interprétations d'Emmanuelle Devos étaient chaque fois excellentes, bien que différentes. Tout en condensant ce *best-of*, ils ont donc conservé plusieurs fois la phrase « Notre père va mourir ». Ce choix de faux-raccord souligne l'indicible propre à la mort et donne la sensation d'un coup de fil dont on ne sait plus exactement combien de temps il a duré.

- *Je t'aime je t'aime* (1968) d'Alain Resnais – Sautes spatio-temporelles, coupes incongrues dans l'action, redondances incessantes à partir de la minute 18 : Après avoir raté son suicide, Claude accepte de participer à une expérience scientifique futuriste qui va tenter de le faire voyager dans le temps. Mais l'expérience tourne mal et le protagoniste revisite de façon aléatoire et fragmentaire son passé et son histoire d'amour avec Catrine. Il est littéralement noyé dans son passé (le premier plan commence d'ailleurs sous l'eau). Durant l'ensemble du film – sauf quand on est dans le présent des scientifiques où les raccords sont « bons » – chaque coupe est un faux-raccord. Profitant de l'idée d'une machine à voyager dans le temps détraquée, le montage est rendu abrupt et déroutant par ses répétitions de séquences faussement identiques comportant toujours une légère variante de cadrage comme un souvenir qui se transforme, des plans coupés en plein milieu d'une action ou d'une phrase, et suivis par d'autres plans qui n'ont à priori rien à voir avec les précédents, etc. Le principe qui gouverne le montage est celui d'un jeu de cartes qu'on aurait lancé en l'air et qui serait retombé de façon désordonnée sur le sol, avec certaines cartes visibles et d'autre face contre terre, dessinant une mosaïque à recomposer par le spectateur. Dans l'ensemble des films de Resnais, les faux-raccords opèrent généralement un clignotement entre passé et présent en déhiérarchisant les nappes temporelles ainsi que les époques, les architectures, les souvenirs, les couches de subjectivité et les registres de parole. Dans *Hiroshima mon amour* (1959) ou *L'année dernière à Marienbad* (1961), il y a également un écart entre ce qui est vu et ce qui est entendu/dit. Il s'agit précisément de l'*interstice* propre à l'*Image-Temps* de Deleuze.
- *India Song* (1975) de Marguerite Duras – Autonomisation de la bande-image et la bande-son sur l'ensemble du film : Dans l'Inde britannique des années 30, à l'ambassade de France à Calcutta, des voix évoquent le souvenir d'une femme disparue, Anne-Marie Stretter, autrefois épouse de l'ambassadeur. Un soir, lors d'une réception à l'Ambassade de France, le vice-consul de France à Lahore lui avait crié son amour. Dans la bande-son de ce film adapté d'un roman de Duras, cette dernière distingue cinq niveaux de voix : voix privilégiées, voix très claires, voix claires, voix enfouies et voix d'ambiance. Cette bande-son a d'ailleurs été composée pour la radio avant le tournage du film. Cela donne une impression fantomatique, désincarnée, de voix blanche. La voix est à ce point coupée du corps que les protagonistes ne bougent même pas les lèvres alors qu'on les entend parler. Un procédé similaire est utilisé pour la musique très présente mais toujours en hors-champ, alors qu'elle est intra-diégétique puisque l'on voit l'orchestre jouer (mais quand on le voit, on ne l'entend pas). Les voix de la bande-son peuvent aussi bien revenir sur quelque chose qui est déjà passé (« *avant, il y a eu cela* ») qu'elles n'anticipent le souvenir qu'il restera. On voit donc à quel point la bande-son et la bande-image ont leur autonomie. Cependant, dès qu'elles sont ré-enchaînées, elles produisent l'audiovisuel au sens de Deleuze et ce qu'il décrit pleinement comme de l'*interstice*.
- *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard – Série de 10 *jump-cuts* à la minute 20 : Michel et Patricia ont une conversation en voiture dans Paris. La séquence prévoyait une série de plans alternés mais le montage final supprime systématiquement dans l'image les plans sur Michel, ne gardant qu'une succession de plans sautés sur la nuque différemment éclairée de Patricia pendant leur discussion. Au moment où Michel détaille la beauté des différentes parties du corps de Patricia tout en se plaignant de sa lassitude, cet effet s'intensifie, tandis qu'en arrière-plan, Paris présente toujours un monument historique différent qui vient teinter à la fois le discours de Michel et la beauté de Patricia. Ces sautes d'espace indiquent qu'entre chaque plan, du temps est passé, tandis que la continuité du discours est signe d'un temps unique. Les faux-raccords ici, tout en intensifiant le rythme du récit, mythifient l'obsession vers le personnage féminin et racontent le désœuvrement du protagoniste masculin. Ils agissent donc de manière purement dramaturgique sur les sentiments (le désir, le mépris, l'amour) des personnages.

- *Printemps Précoce* (1956) de Yasujiro Ozu – Pillow-shot⁶ à la minute 21 : Le personnage âgé regarde à travers la fenêtre de sa maison dans son jardin / Plan sur bouddha / On croit donc qu'il regarde bouddha mais ce n'est pas le cas, on se rend compte juste après qu'on a sauté d'espace-temps, que l'action se déroule dans un temple, ailleurs et plus tard. Ce pillow-shot souligne qu'il existe un ordre des choses supérieur à la mort inéluctable des êtres humains. Il prolonge ainsi l'effet méditatif et métaphorique recherché par le réalisateur et dilate de ce fait la temporalité de réflexion des spectateur.trices.

Nous avons ensuite visionné des captations de spectacles qui, à notre sens, mettaient en œuvre une *pensée-montage*, afin de discerner des possibles faux-raccords scéniques et d'identifier leur fonctionnement. Parmi ceux-ci, nous citerons :

- *Les Antigones* (2001) et *Performance of art* (2019) de TG STAN – Tout en poursuivant l'intrigue en termes de continuité, le temps de la fiction et le temps du réel se mêlent constamment. Ce type de rupture est formalisé à travers différents procédés, parmi lesquels on peut citer : l'hésitation dans le jeu, un changement soudain de langue, une prononciation imparfaite, des registres de jeu et d'implication incongrus, des déplacements injustifiés, des adresses au public, des actions qui sont les besoins de l'acteur.trice et non du personnage, des espaces « sur scène » et « hors scène » mêlés (coulisses et changements à vue, etc.).
- *(Self)-Service* (2008) de Anne Cécile Vandalem – Les comédiennes sont en *play-back* très précis sur des voix préenregistrées mais trafiquées. La dissociation entre corps et voix fait office de faux-raccord et participe pleinement à l'atmosphère d'aliénation exigée par le récit. De ce fait, ces raccords apparents permettent un rapport de distanciation porteur de sens au vu de la dramaturgie globale, car ils dévoilent la construction tout en déplaçant la perception des spectateur.trices et en y semant le trouble.
- *Purgatorio* (2011) de Romeo Castellucci – Lorsque le père commet l'inceste sur le fils en hors-champ visuel, les faux-raccords entre bande son (les cris de l'enfant et du père) et les sur-titrages (une narration cosmologique qui raconte autre chose qu'un viol) déréalisent la fonction concrète des actions, provoquent un choc qui permet de souligner l'indicible de la violence, et ouvrent le spectre d'une interprétation plus symbolique, voire théologique, de l'ensemble de signes proposés par la représentation.

À partir de l'analyse de ces corpus théoriques, cinématographiques et théâtraux, nous avons posé des premières hypothèses de faux-raccords scéniques, que nous avons classées en trois catégories : jeu, technique, et composition⁷ (voir pièce jointe).

3.2. Expérimentation de faux-raccords dans le jeu des comédien.nes (10 jours, janvier 2020)

Durant cette première session avec les comédien.nes, nous avons cherché à produire des faux-raccords à partir de leur jeu et de leurs outils : le corps, la voix, les émotions, le texte, le personnage, l'adresse, les partenaires de jeu.

Nous avons commencé par tester des faux-raccords scéniques issus de la filmographie de Cassavetes et de Desplechin en expérimentant plusieurs, par exemple : arrêts rythmiques dans le texte, faux-départs, suspensions incongrues dans le corps de l'actrice, bégaiements, reprise de certains passages du texte dans une autre tonalité. Chaque protocole était réglé par des curseurs variables en termes de rythme, volume, intensité, durée.

Lors de cette phase, nous nous sommes rendues compte que pour que les protocoles de jeu fassent office de faux-raccord, il fallait qu'ils soient motivés par des règles matérialistes (rythme, partition, qualité de mouvement) et jamais psychologiques (émotion du personnage). C'est-à-dire qu'il était important de voir que ce n'était pas

⁶ Le « plan oreiller », à comprendre comme « plan pour se reposer », est caractéristique du cinéma de Ozu.

⁷ Les protocoles de composition ont été envisagés comme l'aboutissement d'éventuels entrecroisements entre des protocoles de jeu et techniques ainsi que d'une pensée dramaturgique qui ouvre chaque fois sur un dispositif de mise en scène global. Dans le cadre de cette recherche, bien que nous en ayons théorisés plusieurs, nous n'avons pas pu les expérimenter dans la pratique au vu de leur ampleur.

une caractéristique essentialisante du personnage, mais plutôt un effet de style et un choix de mise en scène. Pour prendre un exemple précis : dans la scène 8, lorsque le personnage de Popova affirme avec conviction qu'elle ne renoncera jamais à son deuil, l'actrice opère une suspension dans son corps et sa voix de manière tellement nette et *cut*, qu'il est évident qu'il s'agit d'un procédé technique et non pas d'une intention du personnage. Ce procédé suggère alors de nouvelles lectures pour le spectateur.trice : est-ce le.la metteur.e en scène qui nous dit quelque chose que le personnage ne peut pas nous dire ? Est-ce un autre référent temporel ou spatial qui surgit ? C'est aussi un espace de réflexion et une mise en crise de la représentation qui soudainement s'offrent aux spectateur.trices, mettant ainsi en lumière les coutures théâtrales.

Nous avons également observé que l'addition de trop nombreux faux-raccords dans une même scène annulait leur intérêt dramaturgique : une discontinuité trop accrue efface la valeur d'une rupture par rapport à une autre et devient un type d'approche strictement formelle.

Nous avons ensuite testé des protocoles inspirés de la filmographie de Resnais, en nous attelant à l'intertexte, notamment par l'insert d'un extrait de *Bye Bye Blondie* (2015) de Virginie Despentes dans le monologue de Popova. Plusieurs questions se sont posées concernant les divers registres de parole et d'implication de la comédienne, d'autant que le changement d'époque était flagrant. Nous avons observé que, même si on pouvait identifier les deux natures de texte, le faux-raccord se produisait dès lors que la comédienne conservait la même qualité d'interprétation pour les deux textes, c'est-à-dire lorsqu'elle parvenait à ne pas marquer le changement de registre, voire à le dissimuler. Dans ces conditions, l'insert s'est avéré productif car il créait un trouble entre ce qu'on croyait avoir entendu et ce qui était dit, il agissait de manière subtile sur la capacité critique du.de la spectateur.trice et produisait une friction dans sa réception du texte de Tchekhov.

Afin de gagner en précision dans nos expérimentations, nous avons créé une partition physique détaillée pour chaque personnage, de type réaliste, dont les actions étaient motivées par le texte. Nous avons ainsi pu activer des protocoles inspirés de Duras, Resnais, Godard, Desplechin et Kar-wai : effets de désynchronisation, répétition, suspension, dédoublement, choralité, décalage de rythme et de cyclicité au sein même de ces partitions. Les acteur.trices, de plus en plus entraîné.es, ont pu progressivement intégrer puis s'approprier ces diverses contraintes à priori « antinaturelles »⁸. Si nos intuitions se sont vues confirmées (le faux-raccord ne produit du sens que s'il s'inscrit dans un pacte de continuité narrative qu'il vient troubler), nous avons aussi découvert qu'à force de donner aux acteur.trices des règles formalistes avec lesquelles jouer, nous avons créé un système de jeu « plastique » qui, à partir d'une situation dramatique donnée, permettait une approche matérialiste au plateau. En d'autres termes, un système de composition avec ses lois propres qui nous a permis de quitter la logique causale et la temporalité linéaire de la scène pour entrer dans un temps aux infinies variations et combinaisons, dont le sens restait ouvert à plusieurs interprétations.

Lors de cette deuxième session, nous avons tiré plusieurs conclusions sur la transposition du faux-raccord au théâtre et ses limites. Tout d'abord, dans le jeu de l'acteur.trice, il n'implique pas un *trauma visuel ou mental*⁹ (donnant à voir des éléments coupés de leurs causes et conséquences, ce qui rompt le principe de perception naturelle exigé par le cinéma classique) mais il multiplie l'ensemble des signes de la scène, en questionnant aussi bien ce qui les oppose que ce qui les relie. Il ne s'agit donc pas de provoquer quelque chose qui ne soit pas acceptable pour l'œil et pour l'esprit, mais plutôt de donner une place au.à la spectateur.trice dans la réception de ce réseau de sens. Il pourrait de fait être une transposition de *l'interstice* et de la pensée de *l'entre* de Deleuze : « Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable »¹⁰. La coupure devient une frontière qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des ensembles qu'elle sépare, et a une autonomie. Une telle autonomisation induit une différence de potentiel qui est productrice soit d'une troisième image, soit de quelque chose de nouveau.

⁸ Cette notion est intéressante car elle rejoint l'idée d'un montage apparent qui – à l'inverse d'un montage transparent – ne fait pas apparaître l'œuvre ou le monde donné à voir comme « évident ».

⁹ Jacques Aumont, *Montage "la seule invention du cinéma"*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2015 p. 21

¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, Paris, p.235.

Ensuite, le faux-raccord est une notion formelle et non psychologique, même lorsqu'elle se réalise dans le jeu des acteur.trices. Il ne s'agit pas néanmoins d'un méta-jeu récurrent dans la mise en scène contemporaine occidentale (ex : le.la comédien.ne entre et sort de son rôle, commente son jeu, démontre sa virtuosité d'acteur.trice, prétend être « soi-même » sur un plateau, etc.). Par ailleurs, les acteur.trices avec lequel.les nous avons travaillé ont plusieurs fois relevé l'intérêt d'être dirigé.e.s avec un vocabulaire technique induit par la transposition d'un terme cinématographique, plutôt que par des notions psychologiques ou essentialistes, car il permet de se dégager de considérations subjectives et d'activer le jeu en termes concrets. Cette approche, à priori contraignante, stimule la créativité, ces procédés matérialistes suscitent une *présence* de l'acteur.trice qui ne tente pas de correspondre à une image littéraire ou à une cohérence psychologique, qui bien souvent l'enferment.

Enfin, en règle générale, nous noterons que lorsqu'il n'y a pas de vide, que tout est rempli, le faux-raccord n'est pas opérant, car l'*interstice* qui est cet espacement provoquant un rapport de différentiel faisant dialoguer les éléments entre eux, est manquant.

3.3. Expérimentation de faux-raccords dans les autres arts et techniques de la scène (10 jours, Septembre 2020)

Cette troisième étape nous a permis de produire des faux-raccords à partir des autres arts et techniques de la scène : lumière, son, surtitrage, vidéo.

Surtitrage

Nous avons testé des protocoles de surtitrage inspirés de la grammaire de Godard et de Castellucci. Par exemple : 1. Apparition de trois cartons à trois moments différents de la scène qui apportent des éléments extérieurs au récit ; 2. Vers la fin de la scène, lorsque les personnages affirment vouloir définitivement se quitter, les surtitres écrivent une histoire de réconciliation et d'amour ; 3. Des surtitres qui initialement collent littéralement aux répliques, puis « disjonctent » progressivement ; 4. Des surtitres qui décrivent les émotions et les non-dits des personnages, en contradiction avec leurs répliques ainsi que leurs comportements ; 5. Des inserts d'intertexte d'une autre époque et de style littéraire différent, qui viennent opérer une critique (féministe dans ce cas, par l'usage des textes de Virginie Despentes) des mœurs et des relations des personnages entre eux ; 6. Des images qui citent une œuvre plastique ou cinématographique, en faisant référence à une esthétique ou un.e réalisateur.trice clairement reconnaissable.

Nous avons cherché à chaque fois à adapter le jeu des comédien.nes, en essayant d'intégrer les ruptures dans des moments de suspension, de pause, d'accélération ou de ralentissement du rythme de la scène. Étant donné que les inserts collaient et dissonaient à la fois de ce qui était vu et dit au plateau (ils correspondaient aux actions/répliques au plateau et en même temps véhiculaient des informations divergentes), ils permettaient de faire apparaître des histoires qui se contaminent, des fragments qui cohabitent dans différentes temporalités, mais aussi les éclats d'une même pièce qui se fondent les uns dans les autres¹¹.

Son

Nous nous sommes inspirées de Duras, Resnais et Desplechin. Parmi nos expérimentations, nous pouvons citer : 1. Désynchronisation du son et de la cause du son (par exemple, sur le plateau, l'acteur fait tomber une chaise, et on entend l'impact de la chute amplifié en décalage) ; 2. Lipping qui se rompt soudainement (la comédienne fait du *playback* sur sa propre voix pré-enregistrée, sauf sur une seule phrase où la bande-son s'arrête et où elle parle vraiment, avant de reprendre le lipping de façon *cut*) ; 3. Voix *live* qui glisse en *voix-off* sans qu'on ne le remarque (l'interprète dit son texte, puis passe en lipping sans que le.la spectateur.trice puisse discerner clairement le moment de bascule) ; 4. Aller-retours entre voix *in* et voix *off* (les interprètes jouent la

¹¹ Cela rappelle l'*image cristal* nommée par Deleuze. Celle-ci connecte une image actuelle avec l'image virtuelle d'un passé qui reste toujours présent. On appelle ainsi cristalline une description qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois, et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent déplacent ou modifient les précédentes. Elles renvoient à des situations purement optiques et sonores détachées de leur prolongement moteur : « Un cinéma de voyant, non plus d'actant ». (Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Op. Cit., p.95-166).

scène qui a été pré-enregistrée et, par moments, le son diffuse ce pré-enregistrement : les acteur.trices ne prennent alors plus la parole en charge mais continuent cependant de jouer la scène par le corps) ; 5. Dédoublage d'un même discours sur une bande son préenregistrée avec deux états émotionnels différents (les deux sons sont diffusés simultanément) ; 6. Transformation de la voix en autre chose (cris d'ours, grésillement) ; 7. Inserts de répliques pré-enregistrées et tirées d'autres moments de la pièce ; 8. Inserts de pensées et non-dits des personnages pré-enregistrés avec leurs propres voix.

Ici aussi, les comédien.nes ont agencé et accordé leur jeu à chaque fois, en se laissant affecter ou non par ces décalages.

Ce type de faux-raccords exige une précision technique de la part des interprètes, de l'ordre de l'interprétation d'une partition musicale, qui produit contamination et trouble importants dans leur jeu. Les personnages pouvaient paraître en proie à des mouvements de résistance ou de lutte avec différentes versions d'eux-mêmes.

Lumière

Nous nous sommes inspirées de Kar-wai, Dolan et Marthaler. Nous avons ainsi expérimenté des protocoles qui agissaient sur : 1. Le rythme de la scène, par des principes répétitifs ou cycliques (jour/nuit) ; 2. L'aveuglement du public, par des effets de flash stroboscopique ; 3. Les atmosphères colorées ; 4. Une spatialisation désynchronisée de la lumière par rapport aux mouvements des comédien.nes (par exemple : éclairage du fond de scène quand les comédien.nes sont à la face ; coupe de celui.celle qui parle et éclairage de celui.celle à qui ça s'adresse). Notre travail avec la lumière a été limité par les moyens techniques dont nous disposions, nous n'avons pas pu explorer toutes ses potentialités.

Vidéo

Nous avons expérimenté des protocoles qui agissaient par : 1. Décalage ou contradiction (par exemple dans la vidéo ils.elles s'aiment et s'embrassent, alors qu'au plateau ils.elles s'insultent) ; 2. Intertemporalité (la vidéo ouvre sur une scène qui anticipe la fin de la pièce) ; 3. Interpaysage qui délocalise l'espace de la fiction (l'image ouvre sur un hors-champ ou un espace rêvé) ; 4. Changement de point de vue (la vidéo modifie la perspective d'un personnage sur l'autre) ; 5. Intensification des sentiments (par exemple : si la caméra filme Popova de manière haletante et sensuelle, en détaillant chaque partie de son corps en très gros plan, l'insert s'inscrit comme l'incarnation du désir de Smirnov).

On relève que l'utilisation de ce médium permet une autre temporalité qui impacte le présent du plateau et suscite des effets d'étrangeté, notamment par le fait qu'il autorise la superposition et la cohabitation de plusieurs espaces-temps. La présence de la vidéo permet par ailleurs aux spectateur.trices d'observer les interprètes à l'image ou au plateau, de se concentrer sur un format ou un autre, et de les percevoir par conséquent différemment.

4. Mesures de valorisation réalisées / prévues

- Intervention dans le cadre du colloque international « Montage dans les autres arts », organisé par Bertrand Bacqué à la Comédie de Genève et à la HEAD, mars 2020 (annulation crise sanitaire, report en attente).
- Publication d'un article dans la revue spécialisée *Double Jeu. Théâtre / Cinéma*, dans la section "Varia", numéro 18, sortie prévue fin 2021- début 2022.
- Atelier à destination des étudiant.es du Master Mise en scène de La Manufacture, janvier et mars 2021.
- Atelier à destination des étudiant.es du Bachelor Théâtre de La Manufacture, année académique 2021-2022.
- Perspective d'un stage de formation continue à destination de comédien.nes professionnel.les, à l'invitation du Théâtre St-Gervais à Genève.

5. Perspectives



Hes·so

Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences
Western Switzerland

- Nous avons été sollicitées comme partenaires d'un projet de recherche intitulé « Le montage dans les arts » déposé par Bertrand Bacqué et Serge Margel (docteur en philosophie, chargé de conférences à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, professeur à l'Université de Lausanne et à la HEAD de Genève) au Fond National Suisse de la recherche scientifique. Traitant de la littérature, de l'architecture, la musique, les arts de la scène et les arts visuels, nous mènerons le volet consacré aux arts de la scène lié à notre champ d'expertise.
- Nous envisageons par ailleurs de poursuivre notre recherche à La Manufacture et de déposer une nouvelle requête auprès de l'IRMAS pour un projet consacré à la transposition scénique des notions de cadre et de point de vue cinématographique.