



MONTAGE ET MISE EN SCÈNE

Des potentialités de la transposition du faux-raccord au théâtre.

Contexte du projet

1.1 – Poursuivre une recherche initiée dans le cadre d'un séminaire avec les étudiant.e.s du Master Mise en Scène de la Manufacture

En mars 2018, j'ai été invitée par Robert Cantarella, responsable du Master Théâtre de la Manufacture, à mener un atelier pour ses étudiant.e.s. À cette occasion, j'ai commencé une recherche sur le montage cinématographique en collaboration avec Romain Waterlot, monteur diplômé de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion de la Fédération Wallonie-Bruxelles (INSAS), avec lequel j'avais auparavant échangé de nombreuses fois sur nos disciplines réciproques et sur une potentielle hybridité entre montage et mise en scène.

À partir d'éléments techniques, historiques et philosophiques nous avons dégagé des pistes de réflexion et les avons partagées avec les étudiant.e.s dans le cadre d'un séminaire où nous avons exposé des outils, des modes de pensées, un lexique issu du montage audio-visuel, afin de réfléchir à leur application dans le champ théâtral et plus spécifiquement dans celui de la mise en scène.

Pour être clair, nous distinguons ici ce que nous qualifions de :

- **Procédés, méthodes ou outils** qui sont des moyens utilisés ou des modes d'exécution en vue d'obtenir un résultat déterminé.
Exemples : la *construction d'une matrice* ; le *découpage* ; le *séquencer*.
- **Esthétiques, genres, styles, courants et paradigmes** qui sont des modèles formels théorisés.
Exemples : le *montage des attractions* ; le *found-footage* [montage de remploi] ; ou encore le *montage par correspondances*.
- **Notions ou lexique** qui sont des termes de vocabulaire spécifique et/ou technique qui mettent en jeu certains des caractères ou éléments essentiels du montage et desquels on peut abstraire une idée.
Exemples : la *coupe* ; ou le *raccord*.
- **Figures de style** qui sont des effets d'expressivité.
Exemples : le *jump cut* [raccord sauté] ; ou le *split screen* [écran divisé].



- **Concepts et modes de pensée** qui sont des représentations générales abstraites, des idées qui s'érigent parfois en lois.
Exemples : « *Le montage est un principe d'élévation des parties assemblées à un tout. De la mise en relation de deux images, elles-mêmes prises dans un ensemble, naît une/un réseau de signification(s), une/des idée(s) qui ne fait/ont pas partie intégrante d'aucune de ces images considérées séparément.* »¹
Ou :
« *Il ne faut jamais dire deux fois la même chose avec un plan. (...) Aucun plan ne doit dire la même chose que le précédent. On doit tout le temps être dans la progression de la scène.* »²
- **Éléments relationnels** qui sont des types de collaborations possibles entre différents corps de métier.
Exemples : Quelle relation à inventer au théâtre entre un monteur et un metteur en scène ? Où le monteur pourrait-il intervenir et comment ?

Partant de cet énoncé de Dominique Chateau, « *Le montage est une pratique, une notion et un concept* »³, nous avons montré que le montage est non seulement une technique qui met en jeu de nombreuses notions, mais aussi un mode de pensée que nous avons appelé « pensée-montage » et qui s'est avéré être un prisme de lecture très opérant lorsqu'il s'agit d'analyser mais aussi de concevoir une forme performative.

C'est à l'occasion de ce séminaire que j'ai rencontré Nina Negri, une étudiante metteuse en scène dont le travail de mémoire portait sur des questions de montage au théâtre (cf. point 3.2). Notre intérêt commun sur cette matière nous conduit aujourd'hui à mener conjointement cette recherche. Nous entendons poursuivre les pistes que nous avons fait émerger dans nos travaux respectifs et explorer – à partir de la pratique – les rapprochements possibles entre l'art du montage tel qu'il a été usiné et travaillé par le cinéma et les considérations stylistiques qu'il ouvre dans le champ du théâtre. En effet, malgré les nombreuses considérations théoriques auxquelles nos échanges ont donné naissance, ainsi que nos premiers essais pratiques (cf. point 3.2), nous aimerions formaliser ces réflexions et en extraire des méthodes de travail. Nous questionnerons quelles résistances et limites ces *idées* rencontreront lorsque nous les confronterons au théâtre.

1.2 – Un point d'entrée : la notion de faux-raccord

Alors que le montage offre un terrain de réflexion très vaste, la notion précise de faux-raccord constitue l'objet de notre recherche. Les raisons qui ont motivé ce choix, sont à la fois méthodologiques et contextuelles (équipe, cadre et économie d'un projet de recherche de ce type),

¹ CHATEAU DOMINIQUE, *L'invention du concept de montage. Lev Kouléchov, théoricien du cinéma*, Éditions de L'Amandier, 2013, p. 15.

² BINH N.T et SOJCHER Frédéric, *L'art du montage. Comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film*, Les impressions nouvelles, 2013. Interview d'Arnaud Desplechin et Laurence Briaud, p. 93

³ CHATEAU DOMINIQUE, *Op. Cit.* p. 10.



sensibles (notre goût et nos intuitions personnelles en tant qu'artistes), mais aussi conceptuelles. En effet, le faux-raccord – et l'esthétique du fragment qu'il suppute et met en avant - exalte spécifiquement la pratique du montage, l'affirme comme prioritaire dans la démarche et l'utilise comme force productive. Dans une logique de faux-raccord assumé, le montage n'est pas une pratique « *au service de* », mais est *créateur* de l'objet artistique.

Afin de bien comprendre ce que cette notion signifie, nous commençons ici par définir ce qu'est le (bon) raccord et le pacte narratif qu'il implique et, au regard de cela, ce qui est entendu sous le terme "faux-raccord".

1.2.1 - Mise en contexte

Dans l'histoire du cinéma, le raccord est devenu nécessaire dès lors que le plan – défini par son contenu partiel, son point de vue cadré et sa durée (et plus tard son contenu sonore) – fût compris comme une unité non-suffisante dans la construction de la continuité visuelle et dramatique du film. Dès lors, la notion de montage se développe au-delà de la seule technique de découpage-collage puisqu'il devient l'élément fondateur et structurant d'une narration continue, c'est-à-dire un véritable outil d'écriture.

Le montage permet de raccorder des images qui, à priori, n'ont pas de liens entre elles. Il contient donc en lui la possibilité de produire des sautes entre les plans qui semblent absurdes au regard de la réalité afilmique. Le spectateur est alors confronté à un enchaînement d'événements déroutants car il diffère absolument de sa perception du monde. En effet, la réalité ne connaît pas de changements aussi soudains ou radicaux que ceux qui s'offrent à nous dans les films. Même les phénomènes inattendus - aussi rapides soient-ils - s'inscrivent dans un continuum spatio-temporel, qui est celui de notre expérience phénoménologique du monde.

Cependant, dans la conception américaine classique du montage, la "mise en ordre" des fragments doit être justifiée par la nécessité de mieux voir et de mieux comprendre les articulations dramatiques du récit⁴. Bien qu'il est évident que notre compréhension des images et de l'objet film ait largement évolué, aujourd'hui encore le cinéma se définit majoritairement comme l'art de raconter une histoire au moyen d'une succession de points de vue déconnectés et cependant enchaînés de façon à ne pas briser la linéarité du récit. Et le montage reste l'art et la manière de pratiquer ces enchaînements. Ce n'est que dans cette remise en contexte que l'on peut comprendre pleinement les notions de *raccord* et de *faux-raccord*.

1.2.2 – L'École américaine : le montage continu et le principe de la perception naturelle

L'École américaine, Hollywood et son usine à fictions vont mettre en place une théorie du montage continu qui repose sur un nombre important de règles et de normes qui sont encore largement

⁴ AUMONT Jacques, *Montage "la seule invention du cinéma"*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2015 p. 30.



répandues aujourd'hui. Celles-ci sont destinées à rendre la succession de ces vues partielles (les plans) acceptables pour l'œil et l'esprit. La logique qui justifie cette "bonne manière de raccorder" est une logique narrative par laquelle on cherche à immerger le spectateur dans une fiction, sans jamais le perdre et en lui proposant les points de vue les plus clairs et pertinents possibles. Ce principe veut que, dans un film, la succession des différents plans reconstruise "l'illusion de la perception réelle"⁵. Cette recherche de naturalisme va s'ériger en dogme : *le dogme de l'illusion réaliste*. Ceci n'est pas sans rappeler, dans le champ du théâtre, la règle des trois unités d'Aristote⁶ (théorisée ensuite par le classicisme français⁷) ou encore le naturalisme d'Antoine⁸. Au théâtre comme au cinéma, il s'agit donc d'exploiter des stratégies qui permettent un processus d'identification. Ce qui importe c'est la question du *pacte passé avec le spectateur*.

Dans cette optique, au cinéma, plusieurs facteurs sont essentiels : les rapports de causalité consolidant une impression de continuité ; la gestion réaliste de la temporalité du récit (du point de vue de la durée, de la composition des ellipses, et de la chronologie des événements) ; une gestion claire des distinctions entre état de veille, scène de rêve, vision objective ou vision subjective ; l'exploitation de systèmes narratifs et de schémas actanciels définis et efficaces ; le respect de la notion de "vraisemblance" ; la capacité de déduction du spectateur à "combler mentalement les trous". Ainsi, le montage continu met en application diverses stratégies graphiques, rythmiques et sonores afin de rendre les raccords entre les plans mimétiques et le monde donné à voir à l'écran évident.

1.2.3 – Raccord et faux-raccord

Pour reprendre les termes de Jacques Aumont, "le raccord est une notion complexe, désignant aussi bien une continuité qu'une rupture et couvrant un double passage, intellectuel et sensoriel."⁹ Au fil de son évolution, l'art cinématographique définit donc rapidement de bonnes et de mauvaises manières de raccorder. Le "bon raccord" doit permettre d'atténuer la discontinuité essentielle au changement de plans tout en favorisant la continuité sémiotique.¹⁰ Dans cette logique, le faux-raccord est alors considéré comme une inadvertance, une maladresse. Nous voyons donc à quel point le faux-raccord ne se comprend qu'à l'intérieur d'une pensée qui privilégie la linéarité du récit.

Ainsi, en brisant la linéarité et/ou la continuité visuelle, le faux-raccord met à mal les attentes des spectateurs par la production réitérée de petits *traumas visuels et mentaux*¹¹, donnant à voir des événements coupés de leurs causes et de leurs conséquences. De ce fait, il trouble le pacte narratif implicite passé entre un spectateur et le film. Tandis que l'œuvre cinématographique classique voile sa construction pour se présenter en tant qu'ensemble quasiment vivant et naturel, le faux-raccord

⁵ AUMONT Jacques, *Op. Cit.*, p. 24.

⁶ ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1996.

⁷ Le classicisme en littérature – Encyclopédie Larousse en ligne

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_classicisme_en_litt%C3%A9rature/185913

⁸ ANTOINE André, *Le théâtre libre*, Slatkine Reprints, Genève, 2014.

⁹ AUMONT Jacques, *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁰ AUMONT Jacques, *Op. Cit.*, p. 29.

¹¹ AUMONT Jacques, *Op. Cit.*, p. 21.



rend visible les contours des fragments et montre comment ceux-ci fonctionnent seuls et dans leurs interrelations. De ce fait, le faux-raccord met en lumière l'existence du montage et la discontinuité sur laquelle se fonde le dispositif cinématographique. Outre le fait de briser le continuum spatio-temporel ou sa logique, il se révèle être une manière de travailler sur la perception du spectateur. Ainsi aujourd'hui, nombreux sont les réalisateur.trice.s chez qui l'utilisation du faux-raccord est devenue productrice de sensations et/ou de sens nouveaux.¹²

En cherchant à déplacer cette notion cinématographique dans le champ du théâtre, nous cherchons premièrement à comprendre comment déconnecter un récit de sa logique causale pour en proposer une nouvelle dramaturgie. Deuxièmement, nous nous pencherons de façon précise sur la capacité qu'à le faux-raccord à agir (de façon sensorielle et intellectuelle) sur la perception du spectateur. Il semble donc être un outil convaincant pour permettre l'exploration de nouveaux réseaux de sens et c'est pour cela qu'il nous nous intéresse tout particulièrement.

Objectifs

Les objectifs qui vont suivre cherchent à répondre à la question suivante : comment travailler et démanteler le continuum d'action, d'espace et de temps au théâtre comme le fait le faux-raccord au cinéma ?

Pour ce faire, nous chercherons à nous approprier des éléments cinématographiques (procédés, notions, figures de style, paradigmes...) dérivés du faux-raccord (comme *le jump-cut*, la notion de champ et hors-champ, la répétition, la subdivision, etc.) afin d'essayer d'en extraire des protocoles d'expérimentation scénique. Nous éviterons l'écueil d'une transposition terme pour terme puisque chaque médium a sa matérialité propre (ou première) et ses possibilités techniques singulières.

Afin de mener à bien cette recherche, nous avons choisi un matériau de travail unique et concis : *L'Ours* de Tchekhov (1888).¹³ Cette pièce nous semble pertinente pour plusieurs raisons. D'abord, elle est courte (un acte de 15 pages) et nous permet ainsi de travailler sur son entièreté et non un fragment (ce qui est pertinent pour nous dans notre visée d'approche dramaturgique, cf. point 2.3). Ensuite, elle est construite sur une structure dramatique classique immédiatement reconnaissable, le cadre fictionnel et les enjeux sont clairs et le récit est linéaire et respecte la règle classique des trois unités. Ainsi, *L'Ours* semble être une matière absolument adéquate pour mettre à l'épreuve nos protocoles de faux-raccords théâtraux et penser, dans ce cas précis, la dramaturgie contemporaine d'une pièce classique en termes de discontinuités.

2.1 – Travailler le faux-raccord à partir du jeu de l'acteur.trice

¹² Le film *In the mood for love* de Wong Kar-Wai en offre un exemple flagrant à la minute 90.

¹³ TCHEKHOV Anton, *L'Ours*, traduction par André Markowicz et Françoise Morvan, Editions Actes Sud Babel, Paris, 2005.



Dans un premier temps, nous chercherons à produire des faux-raccords à partir des acteur.trice.s, de leur jeu et de leurs outils : le corps, la voix, l'émotion, le texte, le personnage, l'adresse, les partenaires de jeu. Pour ce faire, il nous faudra avant tout établir un pacte avec l'observateur. Ce pacte implique que nous commençons par déterminer avec les acteur.trice.s une "bonne façon" de jouer la pièce (bon raccord) afin que l'observateur adhère à ce régime de codes. Ensuite seulement, nous pourrons déranger les codes préétablis pour travailler du faux-raccord théâtral à l'intérieur même du jeu de l'acteur.trice. Il ne s'agit pas pour nous de casser les unités admises *à priori* juste pour les casser, mais plutôt de comprendre comment créer un cadre et des règles pour ensuite jouer de ces règles afin d'enrichir la dramaturgie de la pièce.

Nous chercherons ici à répondre aux questions suivantes :

- Comment le travail sur le rythme (variation du flux de la parole au sein d'une même scène, redondance d'une séquence de texte ou d'action par exemple), peut-il faire reconsidérer le sens d'une scène ou la compréhension d'un personnage ?
- Les inadéquations entre différentes partitions (l'une pour le corps et pour la voix par exemple), les dédoublements ou échanges de partitions entre acteur.trice.s pourraient-ils faire office de faux-raccords scéniques productifs de sens ?
- Comment les ruptures de codes de jeu préétablis ou des changements d'adresse inattendus peuvent-ils complexifier les points de vue et les grilles de lecture possibles ?

2.2 – Travailler le faux-raccord à partir des autres arts et techniques de la scène

Dans un second temps, nous chercherons à produire le faux-raccord à partir des autres arts et techniques de la scène tels que le son, la lumière, la projection vidéo (y compris le surtitrage), les accessoires, les costumes et le décor. Notre but est de construire une unité et une continuité dramaturgique à partir de *L'Ours* de Tchekhov, tout en ayant des inserts hétérogènes et passagers, qui "se détachent" du flux narratif et résonnent singulièrement pour eux-mêmes. Comme si soudainement on changeait de temporalité, ou de référent spatial. Nous voulons réfléchir à des manières de créer des enchaînements déroutants mais accueillants, qui ne visent pas à offrir un sens déjà établi, fermé, définitif, et qui au contraire suscitent l'expansion et l'ouverture du sens. Il s'agit de penser la création d'une séquence scénique comme une co-construction permanente entre concepteur et observateur. De ce fait, nous pourrons par exemple déplacer les attentes de l'observateur en donnant l'intégralité d'une séquence narrative mais pas son *intégrité*, son état originel (en jouant de discontinuités d'espace ou de temps par exemple).

Nous chercherons ici à répondre aux questions suivantes :

- Que pouvons-nous extrapoler du cinéma primitif qui produisait naturellement des faux-raccords quand il n'y avait pas encore d'étalonnage (de plan à plan : autre lumière, autre fond, autre tissu sonore...) ?



- De quelle manière les règles techniques de la prise de vue cinématographique concernant les raccords dans l'axe peuvent-elles nourrir la manière de penser le faux-raccord sur scène ?
- Comment pouvons-nous utiliser les outils techniques du théâtre (son, lumière etc.) pour faire coexister plusieurs espaces-temps dans l'ici et maintenant du plateau ou jouer des discontinuités spatio-temporelles ?

2.3 – S'approprier une pensée structurante et développer une boîte à outils dramaturgiques

Le troisième objectif est sous-entendu dans les deux premiers. Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, le faux-raccord ne peut s'envisager qu'à l'intérieur de la pratique du montage au sens large et de la pensée structurante qu'elle engage. C'est en considérant le montage comme outil d'écriture et donc de construction de sens, que nous espérons pouvoir interroger la notion de dramaturgie. Au fil de la recherche, nous nous appliquerons sans cesse à traduire le lexique associé au montage - et plus spécifiquement au faux-raccord - dans "un langage théâtral" et observerons en quoi cela est opérant. Comme il est parfois libérateur pour un acteur.trice de jouer dans une langue étrangère, nous avons l'intuition qu'employer un autre vocabulaire, essentiellement cinématographique, nous poussera à développer de nouvelles approches de la dramaturgie. Ceci nous semble d'autant plus important, qu'en tant que metteurs en scène nous avons fréquemment constaté un manque de méthodologie, de terminologie et d'outils techniques lorsque nous nous attelons à la dramaturgie d'une pièce. Nous sommes persuadées qu'il serait éclairant de créer un lexique commun entre monteur.se, metteur.e en scène, dramaturge et acteur.trice.s.

Ainsi, au fur et à mesure de nos expérimentations, nous veillerons à formaliser les divers protocoles, à les archiver et à les organiser. Nous pourrions ainsi isoler des outils de pensée, transposer des méthodes de travail, dégager des lignes et des axes de pensée structurante qui nous mèneront à une nouvelle compréhension du plateau. Au final, nous espérons pouvoir constituer une boîte à outils dramaturgiques. Celle-ci nous sera utile dans nos travaux futurs mais nous souhaitons également la mettre en partage avec la communauté artistique et scientifique.

État de l'art

- 1.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Textes théoriques

Pour formuler cette requête, nous avons déjà largement travaillé (et continuerons à le faire) à partir d'ouvrages qui s'attellent à l'histoire du montage cinématographique et à ses procédés techniques afin



de démontrer son importance en tant qu'outil d'écriture et de réflexion dialectique. On pense notamment à : *Montage "la seule invention du cinéma"* de Jacques Aumont (2015) ; *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?* de Claude Amey et Jean-Paul Olive (2019) ; *Théorie du Montage - Énergie des Images* de Térésa Faucon (2014) ; *Pratique du montage* de Sophie Brunet et Albert Jurgenson (2014) et *Esthétique du montage* de Vincent Amiel (2017).

Il existe très peu de documentation concernant les rapprochements possibles entre l'art du montage et son application stylistique dans le champ du théâtre, nous étudierons donc les seuls textes récoltés à ce sujet, parmi lesquels : *L'adaptation. Du théâtre au cinéma* de André Helbo (1997) ; *Jeux sérieux : cinéma et art contemporains transforment l'essai* de Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann et Véronique Terrier Hermann (2015) ; *Montage, Une anthologie (1913-2018)* de Bertrand Bacqué, Lucrezia Lippi, Serge Margel et Olivier Zuchuat (2018) ; *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt* de Denis Bablet ; ainsi que l'article de Jean-Marc Lachaud « *De l'usage du collage en art au XXe siècle* » in *Socio-anthropologie* (2000).

Parallèlement, les penseur.se.s qui posent la question du montage d'un point de vue esthétique et phénoménologique nourriront notre recherche, tels que George Didi-Huberman dans *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), et Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* (1968), *L'image-mouvement* (1983) et *L'image-temps* (1985). On puisera également dans *La Poétique* d'Aristote afin de préciser les grands axes du continuum scénique à partir desquels s'est formalisée la représentation théâtrale classique.

On s'appuiera enfin sur *Le partage du sensible* (2016) et *Le spectateur émancipé* (2008) de Jacques Rancière afin de penser comment le montage, et plus particulièrement le *faux-raccord*, peut favoriser "l'activité" du spectateur.

Spectacles et mises en scène

Nous analyserons les spectacles de metteur.e.s en scène et chorégraphes qui, à notre sens, mettent en œuvre une *pensée-montage* :

Gisèle Vienne, par exemple, travaille « avec des perturbations rythmiques inspirées des effets que permet le montage. [Elle] reconstruit cette sensation de revers, de saccadé, qui perturbe notre perception »¹⁴. Sans construire une narration à proprement parler, même si on suit clairement une évolution, ce qui se déroule sur le plateau offre une multiplicité de points de vue. Ce qu'on voit est en permanence doublé par ce qu'on devine. Dans son spectacle *Crowd* (2017) par exemple, la subdivision du mouvement en *slow-motion* produit un effet de micro-zoom qui dilate complètement la temporalité et augmente l'acuité de perception du spectateur.

¹⁴ Entretien avec Gisèle Vienne - Propos recueillis par Sylvia Dubost - Magazine Zut 2015 <https://www.szenik.eu/fr/Magazine/Entretien-Gisele-Vienne-00018.html>



Selon Anne Cécile Vandalem, depuis l'invention du cinéma, le théâtre de fiction qui se soucie du réalisme a « une légère odeur de naphthaline »¹⁵. C'est pourquoi, dans ses pièces, elle affirme que tout n'est qu'une construction, et laisse donc le raccord apparent afin de déplacer la perception. Dans son spectacle (*Self-Service*) (2008), théâtre-thriller à l'intrigue bien ficelée sur fond de schizophrénie, les comédiennes font du *lipping* sur une voix-off trafiquée grossièrement qui rappelle les mauvais doublages de *soap-operas* américains. Ici, la dissociation entre corps et voix permet un rapport d'étrangeté ludique et fait ainsi office de faux-raccord, porteur de sens au vu de la dramaturgie globale.

Christiane Jatahy développe elle aussi des pistes intéressantes dans son spectacle *Julia* (2011). Indépendamment de l'imbrication du dispositif audiovisuel, c'est le jeu des acteur.trice.s qui donne à voir le champ et le hors-champ de la représentation par des raccords discontinus. Par exemple, lorsque le public voit l'actrice jouant Julia s'habiller et se maquiller avant de commencer une scène, c'est comme s'il était dans la loge avec elle. Donc, « le hors-champ de la loge » se met tout à coup à exister. De même que, quand elle s'adresse au public à la fin de la pièce, en dénonçant les inégalités sociales au Brésil, non seulement la fiction théâtrale est brisée, mais c'est comme si le spectateur avait accès aux « vraies » pensées de l'actrice et non pas du personnage. Donc, tantôt le hors-champ renvoie à un espace visuel logique qui prolonge naturellement l'espace, tantôt, au contraire, le hors-champ excède tout espace et tout ensemble, et engage la réflexion du public. À travers le faux-raccord entre réel et fiction, le public assiste à plusieurs espaces-temps tout en ne perdant jamais le fil du récit. Il s'agit bien sûr d'espaces mentaux, et la metteuse en scène le revendique lorsqu'elle affirme que « l'imagination est ce qu'il y a de l'autre côté »¹⁶.

Les membres du Tg Stan travaillent plus particulièrement sur la discontinuité du langage, sur ses béances, d'autant plus quand ils jouent dans une langue étrangère. Cette contrainte intensifie l'effet de rupture et de distanciation. Jolente De Keersmaecker évoque cette drôle d'expérience lorsqu'elle s'exprime au sujet du spectacle *Les Antigones de Cocteau et Anouilh* (2001), dans lequel elle trébuche volontairement sur les mots : « J'ai l'impression que le français m'oblige à prendre position entre chaque parole »¹⁷. Encore une fois, la fragmentation d'une unité donnée (dans ce cas, la langue) permet des sens nouveaux.

Références filmiques

Après s'être penchées sur la structure des grands films de l'école américaine - tels que *Naissance d'une nation* (1915) de David Wark Griffith ; *A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick ; *M le Maudit* (1931)

¹⁵ Entretien avec Cécile Vandalem - Propos recueillis par Francis Cossu - Théâtre des Célestins Lyon 2018
https://www.theatredescelestins.com/wp-content/uploads/2017/05/FRCEL_2017_2018_29_DDP.pdf

¹⁶ Christiane Jatahy, extrait de la présentation de sa nouvelle pièce *Ithaque*, sur le site de l'Odéon Paris.
<https://www.theatre-odeon.eu/fr/2017-2018/spectacles/ithaque>

¹⁷ « Une Antigone, deux fois » article de René Solis paru sur Libération le 11 décembre 2001
https://next.liberation.fr/culture/2001/12/11/une-antigone-deux-fois_386836



de Fritz Lang ; *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966) de Sergio Leone - en analysant les règles de continuité et de *bon-raccord* qui les caractérisent, nous visionnerons les œuvres de réalisateur.trice.s qui travaillent sur la notion de *faux-raccord* afin d'imaginer des protocoles d'expérimentation scénique issus d'exemples précis.

Nous prêterons une attention particulière aux œuvres de Jean-Luc Godard telles que *À bout de souffle* (1960), *La chinoise* (1967) ou encore *Adieu au langage* (2014), car son usage du faux-raccord construit une continuité, tout en faisant résonner les images singulièrement pour elles-mêmes. Les films d'Arnaud Desplechin – notamment *Rois et reine* (2004) – seront également un objet d'étude, dans la mesure où le faux-raccord engage chez lui le jeu des acteur.trice.s et le rythme émotionnel du film, sans pour autant briser l'avancement de la fiction.

Nous travaillerons aussi sur des films plus radicaux tels que *Shadows* (1968) de John Cassavetes, *Nostra Signora dei Turchi* (1968) de Carmelo Bene, ou encore *India Song* (1975) de Marguerite Duras, afin de pousser encore plus loin notre esthétique du fragment et extraire des protocoles de jeu à partir des procédés techniques employés dans ces œuvres. Nous pensons notamment à la désynchronisation du corps et de la voix propre à Duras, aux *jump-cut* de Cassavetes ou aux multiples faux-raccords de cadrage de Carmelo Bene.

1.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

a) Clémentine Colpin

Clémentine Colpin s'intéresse aux outils et modes de pensée issus du montage audio-visuel et à leur transposition dans le champ scénique depuis plus de cinq ans.

D'abord intuitivement dans plusieurs de ses premières formes courtes telles que :

- Un essai sur *Urgences* de Raymond Depardon (avec Manon Krüttli, 2014) – extrait du documentaire précité de 1988 tourné aux urgences psychiatriques de l'Hôtel-Dieu de Paris. Par l'établissement d'une partition vocale et d'une partition corporelle distribuées simultanément à deux acteur.trice.s, et au décalage des temporalités entre acteur.trice.s et partitions, Manon et Clémentine jouent de la discontinuité du point de vue, dans une continuité spatio-temporelle. Les faux-raccords qui s'ensuivent traduisent une sensation de dislocation qui souligne le caractère schizophrène du personnage qui s'exprime.
- *It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind* (2014) – une pièce comique, dépressive et morbide où elle travaille la désynchronisation corps-voix des comédiennes et une temporalité recomposée.



- *Que fait une jeune fille si charmante toute seule?* (2016) et *Métagore* (2017) – deux spectacles déambulatoires (en voiture) : le premier vers la *love date* idéale d'une jeune fille naïve et le deuxième vers le *deal* foireux de deux duchesses de la cité trop nourries au rap de Booba. Ces deux formes sont pour elle l'occasion de travailler spécifiquement les notions d'image-mouvement, d'espace centrifuge et de cadre cinématographique (à travers les vitres d'une voiture mobile), les principes de champ et de hors-champ, ainsi que la construction dissociée d'une bande-image et d'une bande-son.

Clémentine Colpin va commencer à formaliser cette recherche lors de son travail avec Christiane Jatahy dans *Cut, frame and border* (École des Maîtres, 2016) – une performance évolutive où la metteuse en scène réalise un montage en *live* différent chaque soir et qui fait largement intervenir la question du hors-champ.

Clémentine Colpin va ensuite développer cette recherche :

- A l'occasion du séminaire qu'elle donne aux étudiant.e.s du Master Mise en Scène de la Manufacture en mars 2018 en collaboration avec Romain Waterlot sur le montage cinématographique et la mise en scène (cf. point 1.1).
- Dans *La Cagnotte* qu'elle co-met en scène avec Christian Geffroy Schlittler – un spectacle qui cherche à se réappropriier les codes du vaudeville et à les décaler, notamment par l'emploi de faux-raccords, d'un "jouer faux", de sautes abruptes dans les niveaux d'incarnation et la création d'incohérences spatio-temporelles ou logiques.
- Dans *Peter, Wendy, le temps, les Autres* – un spectacle intergénérationnel qui mêle acteur.trice.s et non-acteur.trice.s et qui traite du vieillissement comme destin social ainsi que de la notion d'engagement. Pour ce faire, elle travaille sur un montage processuel (toujours en cours, opposé à un état de fixité, qui ne s'arrête pas dans une forme finie) et prête une attention particulière à la possibilité de sens systémique. Elle explore les potentialités de réseau de sens que le montage a à offrir et cherche à créer un système d'analyse combinatoire (en mathématique : combinaisons d'ensembles finis, dénombrements de configurations différentes) qui garantisse une multiplicité de possibles formes finales (pas de réponse unique) et un sens toujours ouvert et équivoque. Ainsi, elle s'intéresse aux manières de rendre visible le processus "de la chose en train de se faire" selon des lois, des codes et des principes issus du montage cinématographique.

b) Nina Negri

Nina Negri découvre la pratique du montage lors de la phase de post-production du documentaire « *Il Vangelo secondo Maria* » qu'elle écrit et réalise avec Pietro Pasquetti (film lauréat du Premio Avanti à l'International Turin Film Festival - 2009). Le film raconte l'histoire de résistance d'une femme Rom dans un contexte de forte xénophobie en Italie, et plus particulièrement lors de la promulgation des lois d'identification et d'expulsion des populations Roms. S'agissant d'un documentaire, la longue phase de montage aux côtés de Ilaria Fraioli (monteuse expérimentée du cinéma italien) lui permet



d'envisager cet outil non plus d'un point de vue purement technique (coupes et assemblages), mais aussi comme un vecteur de pensée et d'écriture dramaturgique.

Dès lors, elle travaille sur la transposition formelle des outils et des paradigmes issus du montage audio-visuel dans le champ scénique.

- Elle écrit un mémoire intitulé « *Le Montage d'Images-Plateaux : vers une mise en scène de la multitude* » dans lequel il est question d'approfondir les potentialités critiques, politiques et psychiques de la *pensée-montage*, et de mettre à l'épreuve du plateau des procédés techniques tels que le concept d'attraction, la question du rythme et de la plasticité du mouvement, les notions de champ et hors-champ et de désynchronisation corps/voix, ainsi que le *montage par correspondances*. Afin de pousser plus loin la réflexion, son mémoire s'interroge également sur le statut possible de l'image dans le champ théâtral : d'où l'invention d'une nouvelle terminologie, les *Images-Plateaux*, en mesure de structurer la pensée et l'écriture de plateau. Sa recherche va s'avérer opérante dans sa pratique et l'amener à engager la *pensée-montage* comme un outil proprement dialectique, ayant pour but de briser la continuité et l'homogénéité de la perception, de rendre visible le processus de travail et de repenser la place du spectateur.

Ses trois derniers travaux scéniques sont nés directement de ces questionnements :

- Dans *GirlisaGun* (2016) – spectacle qui interroge le monde de la prostitution à travers les mécanismes de violence et les processus d'autodétermination, elle travaille notamment sur le montage parallèle (fondé sur un rapprochement « symbolique » entre des plans qui diffèrent par le lieu et/ou le temps) et sur la disjonction entre corps et voix.
- Dans *Carto-graphies de Corps Migrants* (2017) – performance participative qui tente de recartographier les trajectoires migratoires dans l'espace public, elle engage la création d'un alphabet performatif de signes/gestes issus de l'imaginaire collectif, à travers le montage en direct des différentes propositions des performeur.se.s.
- Dans *M. La Multiple* (2018) – qui aborde la figure maternelle par ce qu'elle contient de doutes et de fragilités pour fuir l'injonction sociale qui presse les femmes, elle opère un montage dit « par correspondances » entre des *Images-Plateaux* de différente nature : donc par l'entrecroisement de codes et de langages scéniques très hétérogènes. Il s'agit de penser l'espace de la représentation à travers la diversité des fragments qui le composent et la multiplicité des échos qui s'y tissent, afin de laisser la liberté au spectateur d'opérer ses propres liens de sens et de sensibilité entre les choses : donc son propre montage mental.

Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

Clémentine Colpin



Clémentine Colpin est diplômée d'un Master en Interprétation Dramatique (IAD, Belgique) et d'un Master en Mise en Scène (La Manufacture-HETSR, Suisse). Elle est fondatrice de la MueSer Compagnie et co-fondatrice de la Compagnie Canicule aux côtés de Pauline Desmaretts et d'Olivia Smets.

En tant que metteuse en scène, après plusieurs formes courtes, elle crée en 2015 **Save the date** (Théâtre Vidy-Lausanne, Festival Burn Out 2, tournée en Belgique entre 2015 et 2018). Elle co-met en scène en 2017 avec Christian Geoffroy Schlittler **La Cagnotte** (Théâtre de l'Arsenic à Lausanne et Théâtre du Loup à Genève). Avec la Cie Canicule, elle co-met en scène et interprète **Ublo** en 2018 (Ekla, Belgique), un premier spectacle jeune public, ainsi que deux formes courtes itinérantes en voiture : **Que fait une fille si charmante toute seule ?** (qu'elle interprète également) et **Métagore** (dont une forme longue est en actuellement développement). En ce moment, elle travaille à la mise en scène de son prochain spectacle **Peter, Wendy, le temps, les Autres** (automne 2019, Théâtre du Blocry à Louvain-la-Neuve et Théâtre de la Vie à Bruxelles).

Clémentine Colpin a également travaillé aux côtés de Christiane Jatahy, Robert Cantarella, le Collectif_Sueur, Omar Porras, Dominique Serron, Benoit Van Dorslaer, Jaco Van Dormael, Fabrice Murgia, et elle a réalisé deux mises en scène pour l'Orchestre de Chambre Lausannois.

Nina Negri

Suite à ses études de philosophie à La Sorbonne et d'art dramatique auprès de l'Académie de Cinecittà à Rome, Nina Negri intègre les Rencontres Internationales de Danse Contemporaine de Paris et l'École des Maîtres. Elle poursuit sa formation à la Biennale de Théâtre de Venise aux côtés de Jan Lauwers et Thomas Ostermeier, ainsi qu'à l'Accademia Teatro Dimitri en performance et arts scéniques contemporains.

En 2016 elle intègre le Master Théâtre auprès de La Manufacture - Haute école des arts de la scène, où elle rencontre notamment Barbara Van Lindt, François Gremaud, Das Plateau, Bruno Meyssat, Maya Bösch et Motus. En 2018, elle se diplôme avec un mémoire sur le **Montage d'Images-Plateau(x)** pour la pensée de la mise en scène.

En tant que comédienne et performer elle a travaillé, entre autres, avec Barbara Nicolier, Thomas Ostermeier, Blandine Masson, El Conde de Torrefiel, le collectif The Moors, Kai Berdholt, Ricci/Forte, Massimo Furlan, Cesar Brie, Pietro Marullo et Giorgio Rossi.

En 2014 elle fonde la Cie AlmaVenus : sa recherche questionne aussi bien le rapport entre violence et puissance des images, que les potentialités de la pensée-montage à l'épreuve de l'écriture de plateau. Après **Perfecta Laetitia** (Galerie d'Art Il Rivellino - Locarno 2014), elle crée **GirlisaGun** avec Isadora Pei (Sale Docks - Venise 2015, Festival Assemblaggi Provvisori - Italie, CND - Paris 2016), **Carto-graphies de Corps Migrants** en collaboration avec l'artiste Kahena Sanaa et le Laboratoire du Geste de l'Institut ACte du CNRS (Musée des Arts et Métiers - Paris 2017), et **M. la Multiple** (Festival Out - Lausanne 2018, Festival Newcomers - Théâtre de Vidy Lausanne 2019).

Parallèlement, elle travaille comme assistante à la mise en scène et la chorégraphie sur les projets de Pascal Rambert, Nicolas Zlatoff, Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre, comme regard dramaturgique pour Zuzana Kakalikova, et dirige des ateliers de théâtre pour enfants et de danse Butoh aussi bien en France qu'à l'étranger.



Manon Krüttli

Après des études au Conservatoire de Genève et aux Universités de Berne et de Berlin ponctuées d'assistantats à la Schaubühne et au Théâtre Vidy-Lausanne, Manon Krüttli complète sa formation avec un master en mise en scène à La Manufacture – HETSR. En 2013, elle conçoit une performance : **Les carnets de l'intime. Carnet 1 : Le corps** avec la Cie les minuscules qui marque le début d'une recherche plus large autour de l'intime // féminin // et de l'écriture de soi. Dans le cadre de la compagnie, elle collaborera aux spectacles **On m'appelait Judith Scott** et **Mambo Miam Miam** tous deux mise en scène par Charlotte Dumartheray. En 2016, elle présente **ChériChérie** au Théâtre 2.21 à Lausanne et met en scène les comédies québécoises **Unité Modèle** et **Les Morb(y)des** pour le sloop3-lmonsters au POCHE/GVE. Par ailleurs, elle collabore avec différentes artistes tels que Luk Perceval, Andrés Garcia, Léonard Bertholet et Claire Dessimoz en qualité de dramaturge. Elle est également régulièrement engagée comme assistante mise en scène par différentes institutions (POCHE/GVE, Théâtre Vidy-Lausanne, TPR – La Chaux-de-Fonds). En décembre 2018, elle a mis en scène la dernière pièce de Guillaume Poix, **La Côte d'Azur**, au POCHE/GVE. Et durant la saison 2018/2019, elle présente **Le Large existe (mobile 1)**, création conçue avec Jonas Bühler dans le cadre des Belles complications#2 au Théâtre Populaire Romand, au Théâtre Les Halles de Sierre, au Théâtre Saint-Gervais ainsi qu'au Festival de la Cité.

Bertrand Bacqué

Docteur en lettres, Bertrand Bacqué enseigne depuis 2005 l'histoire et l'esthétique du cinéma à la Haute École d'Art et de Design – Genève. Il a organisé divers colloques dont **Violence(s) à l'écran : une représentation en question** à l'Université de Genève et **Dans l'ancre du chat** consacré à l'œuvre de Chris Marker à la HEAD – Genève. Pendant quinze ans, il a participé à la sélection et à la programmation de **Visions du Réel**, festival international du cinéma documentaire. Il a aussi exercé une activité de critique de cinéma dans divers quotidiens et des revues spécialisées. En 2015, il a codirigé **Jeux sérieux : cinéma et art contemporains transforment l'essai** et, en 2018, **Montage. Une anthologie (1913-2018)**, édités par la HEAD – Genève et le MAMCO.

Olivier Zuchuat

Olivier Zuchuat est Professeur HES associé au département cinéma de la HEAD-Genève. Réalisateur et monteur, il a notamment réalisé pour le cinéma les essais documentaires **Au loin des villages** (2008), **Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit** (2013) et **Le périmètre de Kamcé** (2019), tous distribués en salle. Il a également monté une dizaine de longs-métrages (documentaire et fiction) ainsi que des installations. Il a enseigné à la FEMIS ainsi qu'à l'Université de Paris-Est Marne-la-Vallée. En 2018-2019, il est responsable ad intérim du département cinéma de la HEAD-Genève. Il termine actuellement à l'Université de Paris 8 une thèse de doctorat consacrée aux esthétiques de montage



contemporaines. Il a codirigé l'ouvrage *Montage – Une anthologie (1913-2018)*, publié par les éditions Mamco - Head (2018).

Acteur.trice.s

Nous travaillerons avec trois comédien.ne.s assistant.e.s de recherche HES de La Manufacture.

Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

Nous organiserons la recherche en quatre sessions de travail.

Session I : écriture de protocoles de faux-raccord scénique à partir de l'état de l'art (7 jours en décembre 2019)

Tout en restant conscientes de la différence de matérialité des disciplines analysées et des techniques qui leur sont associées, nous dégagerons des hypothèses selon les trois axes de discontinuité qui caractérisent le faux raccord : l'action, le temps et l'espace.

- 1) Analyse dramaturgique de la pièce choisie comme support de travail - *L'Ours* de Tchekhov – avec Manon Krüttli : détermination de ses unités de temps, espace et action. Réflexion sur les possibles discontinuités de ces dernières. (1 jour, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)
- 2) Visionnage des films mentionnés ci-dessus et analyse de leurs faux-raccords (Clémentine Colpin, Nina Negri) :
 - a) À partir de la rupture du continuum d'action qu'on retrouve spécifiquement dans les films de Arnaud Desplechin, John Cassavetes et Marguerite Duras. (1 journée)
 - b) À partir de la rupture du continuum temporel qu'on retrouve spécifiquement dans les films de Georges Méliès, Park Chan-Wook, Carmelo Bene et Bernardo Bertolucci. (1 journée)
 - c) À partir de la rupture du continuum spatial qu'on retrouve spécifiquement dans les films de Godard, Wong Kar Wai, Scorsese et Eisenstein. (1 journée)
- 3) Visionnage des captations des spectacles précédemment mentionnés. Analyse de leurs choix de discontinuité temporelle, spatiale et d'action. Extrapolation de protocoles de faux-raccord scénique réalisables grâce aux outils techniques (son/lumière) et aux outils des acteur.trice.s (2 journées, Clémentine Colpin, Nina Negri)
- 4) Rencontre conjointe avec Manon Krüttli, Olivier Zuchuat et Bertrand Bacqué (HEAD) afin de confronter nos hypothèses de faux-raccords scéniques avec leurs conceptions théoriques du montage. (1 jour avec Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli ; ½ jour avec Bertrand Bacqué, Olivier Zuchuat)



Session II : expérimentation des protocoles de faux-raccord scénique à partir du jeu des acteur.trice.s (2 x 5 jours en janvier 2020)

Nous vérifierons les protocoles précédemment stipulés en les classant soit sous le prisme spatio-temporel, soit sous le prisme de l'action. Nous travaillerons à partir des outils propres aux comédien.ne.s (le corps, la voix, le texte, l'émotion), tantôt en scindant ces outils, tantôt en les utilisant conjointement. Manon Krüttli, Olivier Zuchuat et Bertrand Bacqué seront des interlocuteurs privilégiés durant cette session de travail.

1. Mise en place d'un pacte émotionnel et conceptuel à partir de *L'Ours* de Tchekhov et détermination de ses *bons-raccords* selon les trois axes de continuité. (1 jour avec acteur.trice.s, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)
2. Expérimentation de protocoles de discontinuité spatio-temporelle (Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli) :
 - a. Voix / texte : rythme, suspension, répétition, bégaiement, jeu sur la chronologie des scènes, décalage des partitions textuelles, etc. (2 jours avec acteur.trice.s)
 - b. Corps / mouvement : slow-motion, mouvement inversé, subdivision du mouvement, désynchronisation corps/voix, arrêt sur image, travail sur la question du cadrage, champ et hors-champ, etc. (2 jours avec acteur.trice.s)
3. Expérimentation de protocoles de discontinuité d'action : variations d'adresse, d'implication émotionnelle, de partitions corps/voix, d'énergies, de codes de jeu, échange de partitions entre acteur.trice.s, etc. (2 jours avec acteur.trice.s, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)
4. Composition et montage d'une séquence narrative qui maintienne la cohérence du récit (pacte avec l'observateur) tout en entrecroisant plusieurs ruptures de continuums entre elles, dans le but de proposer de nouvelles possibilités de lecture et de perception sensible de la pièce. (2 jours avec acteur.trice.s, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli ; ½ jour avec Bertrand Bacqué, Olivier Zuchuat)
5. Formalisation de nos expérimentations et de leurs enjeux dramaturgiques dans un cahier de bord. (1 jour, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)

Session III : expérimentation des protocoles de faux-raccord scénique à travers les outils techniques du théâtre (2 x 5 jours en mars 2020)

Tout en continuant à travailler sur la même pièce et avec les mêmes acteur.trice.s, nous essayerons de comprendre comment l'usage du décor, des accessoires, des costumes, de la lumière, du son, de la projection et du surtitrage peuvent amplifier voire multiplier les possibilités de faux-raccord scénique. Manon Krüttli et Bertrand Bacqué seront des interlocuteurs privilégiés durant cette session de travail.



1. Mise en place d'un pacte avec l'observateur (toujours à partir de *L'Ours* de Tchekhov) qui pose les lignes de continuités d'action, temps et espace d'un point de vue purement technique. (1 jour avec technicien, Clémentine Colpin, Nina Negri)
2. Expérimentation de protocoles de discontinuité spatio-temporelle via les variations de décor, lumière, son, fumée, etc. (2 jours avec technicien.ne, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)
3. Expérimentation de protocoles de discontinuité d'action : changement de costumes, accessoires, surtitrage, etc. (2 jours avec acteur.trice.s et technicien.ne, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)
4. Composition et montage d'une séquence narrative qui maintienne la cohérence du récit (pacte avec l'observateur) tout en entrecroisant plusieurs ruptures de continuums entre elles, dans le but de proposer de nouvelles possibilités de lecture et de perception sensible de la pièce. (2 jours avec acteur.trice.s et technicien.ne, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)
5. Montage global des différents procédés de faux-raccord scénique entre eux, en associant aussi bien les outils dégagés dans la première session (voix, corps, texte) que dans la deuxième (son, lumière, décor, accessoires) ayant toujours pour visée d'approfondir la dramaturgie globale de la pièce. (2 jours avec acteur.trice.s et technicien.ne, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli ; ½ jour avec Bertrand Bacqué)
6. Formalisation de nos expérimentations techniques et de leurs enjeux dramaturgiques dans un cahier de bord. (1 jour, Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli)

Session IV : mise en forme du cahier de bord en vue d'une mise en partage avec les étudiant.e.s de la Manufacture (5 jours en septembre ou octobre 2020)

1. Finalisation du carnet de bord sur les enjeux du faux-raccord et conclusion du travail. Il s'agira de vérifier si à partir des protocoles proposés, l'effet produit se rapproche des figures de style analysées durant la première session et quelles sont les différences majeures de règles et d'application. (2 jours, Clémentine Colpin, Nina Negri)
2. Rencontre conjointe avec Manon Krüttli et Bertrand Bacqué afin de confronter nos résultats de recherche. (1 jour avec Clémentine Colpin, Nina Negri, Manon Krüttli ; ½ jour avec Bertrand Bacqué)
3. Formalisation d'une boîte à outils dramaturgiques adressée aussi bien à la communauté scientifique qu'à la communauté artistique qui sera mise en partage via un article publié dans une revue spécialisée. Préparation de la mise en partage avec les étudiant.e.s. (2 jours, Clémentine Colpin, Nina Negri)

Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)



Toutes les sessions de recherche seront menées de front et de façon similaire par Clémentine Colpin et Nina Negri. Manon Krüttli sera présente à temps partiel comme assistante de recherche, avec une attention particulière au travail dramaturgique ainsi qu'à la formalisation des méthodes de travail dégagées.

Olivier Zuchuat et Bertrand Bacqué apporteront leur expertise théorique du montage cinématographique tout au long du développement de la recherche, ce qui permettra d'ajuster nos opérations de transposition de celui-ci vers la mise en scène.

Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Ce projet initié par deux jeunes diplômées du Master Théâtre de la Manufacture participe de la politique d'encouragement de la relève de la Mission Recherche de l'école. Il témoigne de l'aptitude des étudiant.e.s à s'engager dans une pratique réflexive et à développer les outils théoriques et pratiques acquis tout au long de leur formation.

En questionnant les processus de création, ce projet s'inscrit dans la nécessité de formaliser théoriquement et par la recherche l'apport des enseignements interdisciplinaires. Cela permet d'envisager, comme le promeut la Manufacture, la création théâtrale comme un acte complet, engageant plusieurs disciplines qui doivent alors adopter un langage commun. La recherche devrait permettre d'augmenter et de préciser le vocabulaire, la rhétorique et le champ dramaturgique de ce dialogue.

Il est l'occasion par ailleurs d'un partenariat inter-domaine que la HES-SO appelle de ses vœux, ouvrant la possibilité à la HEAD et à la Manufacture de se familiariser encore davantage avec leurs pratiques respectives.

La dernière phase de la recherche ouvrant sur deux workshops avec les filières Bachelor Théâtre et Master Mise en scène de la Manufacture, il aboutira à la formalisation d'outils pédagogiques, dramaturgiques et de création, et à leur transmission directe aux étudiant.e.s.

Le Théâtre Saint-Gervais marquant un intérêt pour le projet (cf. point 8), celui-ci affirme la possibilité des ancien.ne.s étudiant.e.s de la Manufacture de tisser des liens avec la profession.



Valorisation du projet

À l'issue des sessions II et III de travail, une ouverture d'atelier sera proposée comme témoin du travail. Une discussion sera ensuite organisée. Le public invité sera composé d'artistes de la scène, des étudiant.e.s, des intervenant.e.s et des chercheurs de la Manufacture.

La publication d'un article dans une revue spécialisée (*Double Jeu. Théâtre / Cinéma*, par exemple) rendra compte de notre recherche et plus précisément des outils de transposition que nous aurons forgé et du vocabulaire qui leur est inhérent.

Un rapport de recherche sera également rendu disponible sur le site de la Recherche de la Manufacture et la plateforme Arodes.

Les résultats de la recherche seront par ailleurs mis en partage dans le cadre de deux ateliers à destination des étudiant.e.s du Bachelor Théâtre (année académique 2020-2021) et Master Mise en Scène (année académique 2020-2021) de la Manufacture.

Clémentine Colpin et Nina Negri ont été invitées à participer au colloque international « Montage dans les autres arts » organisé par Bertrand Bacqué de l'HEAD en mars 2020 (21, 27 et 28 mars à la Comédie de Genève et à l'HEAD) pour partager leur recherche HETSR. Ce colloque est organisé par Bertrand Bacqué (docteur en lettres, chercheur et enseignant) en vue de mettre sur pied une recherche FNS sur le « Montage dans les autres arts » à laquelle Clémentine Colpin et Nina Negri pourraient se joindre à plus long terme (début de la recherche en 2021, durée 4 ans).

Le Théâtre Saint-Gervais de Genève a par ailleurs marqué son intérêt pour le projet et souhaite être un partenaire de discussion. Il se propose d'accueillir au terme du projet, et selon son développement, un atelier de formation continue et/ou une conférence-discussion (voir le courrier en annexe).

Bibliographie et références

9.1 – Bibliographie

- AMEY Claude et OLIVE Jean-Paul, *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris : L'harmattan, 2019.
- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2017.
- ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1996.
- AUMONT Jacques, *Montage "la seule invention du cinéma"*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.
- AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Éditions La différence, coll. « Les Essais », Paris, 2007.



- BABLET Denis, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité, L'Âge d'Homme, 1978.
- BACQUÉ Bertrand, NEYRAT Cyril, SCHULMANN Clara, TERRIER HERMANN Véronique, *Jeux sérieux : cinéma et art contemporains transforment l'essai*, HEAD – Genève / Mamco, Genève, 2015.
- BACQUÉ Bertrand, LIPPI Lucrezia, MARGEL Serge, ZUCHUAT Olivier, *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, HEAD – Genève / Mamco, coll. « Histoire à l'essai & archives contemporaines », Genève, 2018.
- BEAUVAIS Yann, « Films d'archives » in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 41, 2003, p. 57-70.
- BELLOI Livio, « La Pensée Visuelle selon Gustav Deutsch » in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 73, 2014.
- BELLOI Livio, *Poétique du Hors-champ*, Revue belge du cinéma.
- BELLOI Livio, « Pièces rapportées: art de la trouvaille et science du montage selon Gustav Deutsch. » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 21 n°1, 2010, p. 153-181.
- BINH N.T et SOJCHER Frédéric, *L'art du montage. Comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film*, Les impressions nouvelles, 2013.
- BLÜMLINGER Christa, « Cinéma de seconde main - Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias » in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 73, 2014, p. 180-186.
- BOVIER François, *Cinéma de re-montage*, Lausanne : Association Décadrages, 2017.
- BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13 n°1-2, 2002, p. 49-67, 237.
- CHATEAU Dominique, *L'invention du concept de montage. Lev Kouléchov, théoricien du cinéma*, Éditions de L'Amandier, 2013.
- CHION Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, 2005.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires des France Paris, 1968.
- DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002.
- FAUCON Térésa, *Théorie du Montage - Énergie des Images*, Armand Colin Editions, Clamecy, 2014.
- HABIB André, « Archives, mode de réemploi: pour une archéologie du found footage. » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 24 n°2-3, 2014, p. 97-122.
- HELBO André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Armand Colin, 1997.
- HUAPAYA César, « Montage and Image as Paradigm », in *Brazilian Journal on Presence Studies*, n°1, p. 110-123, Janv./Apr. 2016.
- JURGENSON Albert et BRUNET Sophie, *Pratique du montage*, Le bord de l'eau, 2014.
- LACHAUD Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XXe siècle : Vol. 1 : L'art du choc*, Paris : L'harmattan, 2019.
- LACHAUD Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XXe siècle : Vol. 2 : Le fragment à l'œuvre*, Paris : L'harmattan, 2019.
- LACHAUD Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XXe siècle » in *Socio-anthropologie*, n°8, 2000.
- MURCH Walter, *En un clin d'œil. Passé, présent et futur du montage*, Capricci, 2001.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible – Esthétique et politique*, Éditions La Fabrique, Paris, 2016.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008.
- TREMBLAY Hélène, « Les affects dans la pratique du cinéma expérimental de remploi » in *Les Chantiers de la Création*, n°05, 2015.



9.2 – Filmographie

ACHARD Laurent, *La peur, petit chasseur*, 2004.
ALONSO Lisandro, *Los Muertos*, 2004.
ARNOLD Andrea, *American Honey*, 2016.
ARONOFSKY Darren, *Requiem for a dream*, 2000.
BAKER Sean, *The Florida Project*, 2017.
BENE Carmelo, *Nostra Signora dei Turchi*, 1969.
BIGELOW Kathryn, *Démineurs*, 2008.
BRAKHAGE Stan, *Mothlight*, 1963.
BRAKHAGE Stan, *Murder Psalm*, 1980.
BRESSON Robert, *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956.
CAHILL Mike, *Another earth*, 2011.
CASSAVETES John, *Faces*, 1968.
CONNER Bruce, *A movie*, 1958.
CONNER Bruce, *Take the 5 : 10 to dreamland*, 1976.
CONNER Bruce, *Valse triste*, 1977.
COPPOLA Francis Ford, *Apocalypse Now*, 1979.
COSTA Pedro, *Où gît votre sourire enfoui ?*, 2001.
DEPARDON Raymond, *Urgences*, 1988.
DESPLECHIN Arnaud, *Rois et Reine*, 2004.
DURAS Marguerite, *India Song*, 1975
EDISON Thomas, *Annabelle Serpentine Dance*, 1895.
EISENSTEIN Sergueï, *La Grève*, 1924.
EISENSTEIN Sergueï, *Le cuirassé Potemkine*, 1925.
EISENSTEIN Sergueï, *Octobre*, 1928.
EISENSTEIN Sergueï, *La ligne générale*, 1929.
GANCE Abel, *Napoléon*, 1927.
GODARD Jean-Luc, *À bout de souffle*, 1960.
GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963.
GODARD Jean-Luc, *La Chinoise*, 1967.
GODARD Jean-Luc, *Weekend*, 1967.
GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998.
GODARD Jean-Luc, *Adieu au Langage*, 2014.
GRIFFITH David Wark, *Naissance d'une nation*, 1915.
HENDERSON Lucius, *Docteur Jekyll and Mister Hyde*, 1912.
HEPWORTH Cecil, *Rescued by Rover*, 1905.
HITCHCOCK Alfred, *Rebecca*, 1940.
HITCHCOCK Alfred, *Psychose*, 1960.
JIRES Jaromil, *La Plaisanterie*, 1969.
KIESLOWSKI Krzysztof, *La double Vie de Véronique*, 1991.
KORINE Harmony, *Julien Donkey-Boy*, 2000.
KUBRICK Stanley, *2001 : A Space Odyssey*, 1968.
LANG Fritz, *M le Maudit*, 1931.



LÉGER et MURPHY, *Ballet Mécanique*, 1924.
LEONE Sergio, *Le Bon, la Brute et le Truand*, 1966.
LUMIÈRE August et Louis, *L'arrivée du train en gare à La Ciotat*, 1895.
MALICK Terrence, *The New World*, 2005.
MARKER Chris, *Le Joli Mai*, 1960
MÉLIÈS Georges, *La lune à un mètre*, 1898.
MEKAS Jonas, *La jetée*, 1962
MICHÔD David, *Animal Kingdom*, 2010.
PANAHI Jafar, *Taxi Téhéran*, 2015.
PASOLINI Pier Paolo, *La Rabbia*, 1963.
PELECHIAN Artavazd, *The End*, 1991.
PIALAT Maurice, *À nos amours*, 1983.
POUDOVKINE Vsevolod, *La Mère*, 1926.
RENOIR Jean, *La règle du jeu*, 1939.
RESNAIS Alain, *Muriel*, 1962.
SANT (Van) Gus, *Elephant*, 2003.
SCHIPPER Sebastian, *Victoria*, 2015.
SCORSESE Martin, *The age of innocence*, 1993.
SCORSESE Martin, *The big Shave*, 1967.
SHANNON Michael, *Take Shelter*, 2011.
SMOLDERS Olivier, *Mort à Vignole*, 1998.
SNOWDON Peter, *The uprising*, 2013.
STONE Oliver, *Natural born killers*, 1994.
TRIER (Von) Lars, *Melancholia*, 2011.
TSCHERKASSKY Peter, *Outer space*, 1999.
VERTOV Dziga, *Man with a movie camera*, 1929.
WELLES Orson, *Touch of Evil*, 1958.