

Elea Brossier - 21511437
Julie Lavigne - 21802616
Maryam Sadeghizadeh - 21908606

Cinéma et patrimoine

Dès notre premier visionnage du film *Les Ogres*, la question de la représentation du spectacle nous est apparue évidente. La réalisatrice Léa Fehner nous donne à voir du spectacle sous toutes ses formes, qu'il s'agisse des pièces de théâtre jouées sous le chapiteau ou des scènes de la vie quotidienne dans lesquelles les différents personnages de la troupe donnent l'impression qu'ils se mettent eux-mêmes en scène, le tout dans le spectacle qu'est le film en lui-même. Cette question a rapidement entraîné de nouvelles réflexions, dont une qui nous a particulièrement interrogées, celle du regard du spectateur. Car pour qu'il y ait un spectacle, il faut qu'il y ait un public. Dans *Les Ogres*, le public est incarné à tour de rôle par les spectateurs de la pièce, les passants dans la rue, les membres de la troupe... Mais qu'en est-il du spectateur de cinéma ? Comment restituer sur un écran l'expérience si particulière d'un spectateur dans une salle de spectacle ? Quelles sont les contraintes du médium cinématographique et quelles sont les possibilités nouvelles qu'il permet d'apporter par rapport au spectacle vivant ? A partir de ces différentes pistes de réflexion, nous avons donc choisi d'étudier la manière dont s'articulent dans le film *Les Ogres* le regard du spectateur de théâtre avec celui du spectateur de cinéma.

Notre projet initial devait se construire en grande partie autour de la rencontre prévue avec la réalisatrice Léa Fehner. Nous souhaitions en effet lui poser une série de questions sur son film afin d'intégrer ses réponses dans un montage vidéo autour de quelques extraits du film, à la manière d'un commentaire audio. La rencontre avec la cinéaste n'ayant pu avoir lieu, même virtuellement, nous avons donc cherché les réponses à nos différentes questions dans les nombreux documents mis à notre disposition ainsi que dans nos analyses personnelles. Nous avons néanmoins décidé de conserver l'idée du support vidéo pour introduire nos différents axes de réflexion et proposer une première approche sur les extraits sélectionnés. Toutes les questions posées dans le montage vidéo trouveront ainsi leurs réponses dans le présent dossier. Nous vous invitons donc, si tel n'est pas déjà le cas, à visionner notre vidéo avant de poursuivre votre lecture.

1. Comment la réalisatrice a-t-elle pensé la question du regard du spectateur dès les origines du projet ?

Issue d'une famille d'artistes, Léa Fehner a baigné toute sa vie dans le monde du spectacle. Habituee à la scène et au contact frontal avec le public, elle exprime son désir de recréer cette atmosphère familière et très particulière dans son film dès sa note d'intention : "*cette proximité avec le spectateur qui me faisait tellement peur me fait aujourd'hui envie, les cris, les débordements, les dangers s'inscrivent maintenant dans la fête, dans la vie. Tout ça je veux le filmer désormais*". Le film semble donc être un moyen pour elle d'appriivoiser sa "*trouille des spectateurs, de leurs regards*". Le

cinéma permet en effet de contrôler les regards, de choisir précisément ce que l'on veut montrer ou occulter, notamment grâce aux procédés de cadrage et de montage qui n'existent pas dans le spectacle vivant. D'autre part, le cinéma crée une distance entre l'artiste (le comédien autant que le metteur en scène) et le spectateur en ne laissant, à priori, plus de place pour l'interaction.

Le regard du public est donc d'abord perçu comme une peur que le cinéma permet d'affronter, de se réapproprier. Mais Léa Fehner n'a nullement l'intention de délaisser entièrement les spectateurs et entend bien restituer dans sa mise en scène une forme de confrontation proprement théâtrale. On peut lire dans sa note d'intention son ambition de "*projeter [son] regard*". On comprend alors que le film aura pour objectif de faire ressentir au spectateur le monde du spectacle itinérant tel qu'il est perçu par la réalisatrice. Ce qu'elle définit comme "*la truculence d'une vie où pour parler au spectateur tu lui postillonnes dessus*" s'étendra bien au-delà des quelques scènes de représentation théâtrales. Le spectateur de cinéma doit s'attendre à se faire bousculer et "postillonner" dessus tout au long du film. En ce sens, son expérience se rapprochera de celle d'un spectateur de théâtre.

On retrouve également des traces des réflexions de Léa Fehner sur la question du regard dans son journal d'écriture où elle écrit par exemple à propos de la scène de la parade "*Chercher le rire. Chercher la scène. Peut être en pensant un peu aux spectateurs, aux regards, à une situation qui inclue l'extérieur*". La cinéaste évoque aussi certaines de ses références artistiques. Le film *Opening Night* de John Cassavetes (1977) est mentionné à plusieurs reprises dans les documents et dans lequel il est question du monde du théâtre et du regard du public. Léa Fehner présente le film comme une influence importante, comme lorsqu'elle écrit "*penser aussi à l'attente des spectateurs dans Opening Night. Les applaudissements qui commencent. Les gens qui rient ensemble mais qui veulent que le spectacle commence.*"

D'après ces quelques informations trouvées dans les différents documents qui ont accompagné la création du film, nous pouvons affirmer que les questions du regard et de la place du spectateur ont été prises en considération dès les origines du projet.

2. Comment l'expérience du spectateur de cinéma s'articule-t-elle autour d'une mise en scène proprement cinématographique ?

Pour répondre à cette question, nous avons choisi de nous baser sur la scène d'ouverture du film car nous trouvons que celle-ci contient de nombreux éléments de mise en scène intéressants qui invitent à réfléchir sur la place du spectateur et qui vont donner le ton pour tout le reste de l'œuvre. De plus, nos analyses pourront s'appuyer sur plusieurs indications sur le tournage de la séquence rédigées par la réalisatrice dans le document découpé.

Nous avons déjà identifié le cadrage et le montage comme étant des procédés de mise en scène proprement cinématographiques. Nous allons voir que Léa Fehner va justement s'en servir pour créer certains effets sur le spectateur dès la scène d'ouverture, à savoir "*chercher l'abstraction et en même temps perdre le spectateur, jouer avec lui en adjoignant à la scène des éléments du quotidien*". Le film s'ouvre avec une série de gros plans sur des corps, des objets, des éléments de décor.

L'échelle des plans très resserrée et l'absence de contexte empêchent le spectateur d'identifier clairement tout ce qui apparaît à l'écran. Cet enchaînement d'images, tantôt floues, tantôt éblouissantes, brouille également les repères spatiaux. Alors qu'un spectateur assis dans les gradins sait pertinemment où il se trouve et est libre de poser ses yeux où bon lui semble, Léa Fehner force le spectateur de cinéma à porter son regard sur ces détails spécifiques dont on ignore encore s'ils sont importants ou non.

Peu à peu, le spectateur commence à situer l'action et à comprendre qu'il assiste à un spectacle sous un chapiteau. Les comédiens arrivent soudainement, ils investissent simultanément l'espace scénique et sonore. L'échelle de plan s'élargit mais ne permet toujours pas de prendre du recul sur la scène et nous force à rester au plus près de l'action. Quelques plans adoptent le regard du public, comment ceux filmés depuis les gradins ou les panoramiques horizontaux assimilables à des mouvements de tête qui font des allers-retours en suivant les interactions entre les comédiens, comme s'ils étaient suivis du regard. Mais pour la majorité de la séquence, la caméra rejoint l'effet recherché par la réalisatrice : *“Etre étourdissant, que la caméra elle-même soit étourdie. Etre dans la foule, ne pas distinguer les comédiens des spectateurs par le point de vue. Etre dans une multiplicité des points de vue.”* On remarque en effet que les angles de prises de vue changent d'un plan à l'autre. La caméra filme aussi bien depuis les gradins que depuis la scène, et parfois même les coulisses. Le point de vue adopté n'est donc pas celui des spectateurs présents dans la salle mais la mise en scène restitue l'énergie qui se dégage de la scène, cet effet d'étourdissement recherché, avec par exemple un panoramique latéral va à contre sens de la ronde des comédiens ou le montage qui nous emmène aux quatre coins du chapiteau sans que nous ayons le temps de prendre nos repères dans l'espace. En tant que public de cinéma, nous sommes également privés d'une partie du spectacle puisqu'on ne nous montre (voire ne nous donne à entendre) parfois que les réactions du public.

Dès la scène d'ouverture, le spectateur de cinéma et le spectateur de théâtre occupent bel et bien deux positions et donc deux points de vue distincts, mais ils sont secoués de la même manière par le spectacle qui surgit devant eux.

3. Quelles différences fondamentales entre le cinéma et le spectacle vivant la réalisatrice met-elle en lumière en nous montrant plusieurs représentations d'une même pièce de théâtre ?

Il est intéressant de noter que cette scène du banquet de *La Noce* de Tchekov qui constitue l'ouverture des *Ogres* est filmée à plusieurs reprises. Au total, on assiste à cette même scène à quatre reprises au cours du film. Cette remarque, qui peut paraître anodine, nous pousse en réalité à nous interroger sur le dispositif cinématographique.

En effet, rares sont les personnes qui se rendent tous les soirs sous le même chapiteau pour assister au même spectacle joué par la même compagnie. Mais si tel était le cas, les personnes en question n'assisteraient pourtant jamais deux fois au même spectacle. Il s'agit là d'une des caractéristiques fondamentales du spectacle vivant, chaque représentation comporte toujours sa part d'imprévu, peut être même

d'improvisation. Un même spectacle peut être sans cesse retravaillé en fonction des réactions du public, un comédien peut ponctuellement être remplacé par un autre s'il n'est pas en mesure d'endosser son rôle, les accessoires peuvent être remplacés, en bref, une infinité de changements sont possibles d'une représentation à l'autre.

Toutes ces caractéristiques sont rendues visible dans *Les Ogres* grâce aux trois répétitions de la scène du banquet. A chaque fois, la scène est filmée de manière légèrement différente, chaque occurrence apporte une valeur ajoutée au film et permet au spectateur de cinéma de la découvrir sous un angle nouveau. En effet, on ne découvre pas la scène dans son intégralité dès l'ouverture du film, chaque nouvelle apparition vient compléter l'ensemble. A plusieurs reprises, Léa Fehner nous offre une autre dimension qui passe dans les coulisses comme lorsqu'elle filme deux des comédiennes qui illustrent la chanson de Marion en langage des signes. La représentation de la scène du banquet devient également un motif qui nous renseigne sur l'état général de la troupe. Au début du film, la représentation se déroule avec fluidité à l'image de l'osmose qui règne au sein de la troupe, alors que plus tard dans le film, plusieurs imprévus viennent perturber le bon déroulement du spectacle et font écho directement au délitement des liens entre les protagonistes (comme lorsque Déloyal se fait attendre puis, qu'en entrant finalement sur scène, il prononce une réplique en désaccord total avec son état d'esprit) ou aux profonds bouleversements que s'apprête à traverser la troupe (Mona qui perd les eaux en plein spectacle).

Il s'agit là d'un cas de figure complètement inenvisageable au cinéma étant donné qu'il ne s'agit pas d'un médium interactif. Un film fini ne peut être modifié, tous les choix de mise en scènes ou d'interprétation des acteurs, quand bien même improvisés au moment du tournage, sont figés par la caméra et un spectateur qui se rendrait au cinéma deux soirs de suite verrait par deux fois exactement le même film. En tant que film, *Les Ogres* est bel et bien un produit fini, dans l'impossibilité d'évoluer, mais alors que le public du Davaï Théâtre (dont on suppose qu'il est différent tous les soirs) n'assiste qu'à une des multiples versions de la pièce, le spectateur de cinéma, lui, a le privilège d'assister à trois versions différentes de celle-ci en l'espace d'une seule projection du film, et même d'en voir les coulisses.

4. Le spectateur de cinéma perçoit-il la durée de la même manière que le spectateur de théâtre ?

Une des autres différences fondamentales entre le spectateur de cinéma et celui de théâtre est leur expérience temporelle de la pièce. Le spectateur de théâtre assiste en temps réel à la pièce, dans toute sa durée et son entièreté alors que le spectateur de cinéma ne la voit que morcelée par le montage. En ce sens ce n'est pas la même expérience de la durée de la pièce, puisqu'elle est totalement entrecoupée pour le spectateur de cinéma. Nous n'assistons jamais à la pièce dans sa totalité et son unité temporelle.

Lors de la troisième représentation, à la fois les spectateurs de théâtres et de cinéma attendent le début de la pièce. L'impatience des spectateurs dans les gradins est filmée, on les voit en train d'attendre et d'encourager les comédiens à rentrer sur scène. Au contraire, le spectateur de cinéma est en coulisses avec les comédiens.

Son attente est facilitée, d'une part, parce qu'il comprend les raisons de ce retard, et d'autre part, parce qu'il connaît déjà la pièce.

La représentation à Port-la-Nouvelle est très perturbée par d'autres événements qui ne font pas du tout partie de la pièce : les enfants volent des sacs sous les gradins, les comédiens ouvrent une bouteille de champagne en coulisse à l'annonce du sexe du bébé, Déloyal cherche à se suicider puis renonce... Même si l'ensemble des actions se déroule sur la même temporalité, le montage offre au spectateur de cinéma un point de vue inédit, partagé entre la scène et les coulisses, ce qui crée comme des ellipses qui dilatent sa perception de la durée. Bien que nous n'assistions donc pas à la représentation en temps réelle, c'est à ce moment que nous avons une "vue d'ensemble" sur la pièce.

Chaque répétition de la pièce a son intérêt, son petit plus. Nous découvrons le spectacle par bribes, alors que le public dans le chapiteau y assiste en une seule fois. Toutes ces bribes sont agencées avec la vie quotidienne de la troupe qui occupe le reste du film.

5. En quoi peut-on dire que les comédiens se donnent en spectacle en dehors des représentations ?

Nous l'avons vu, la caméra adopte un point de vue cinématographique lorsqu'elle nous prive de certaines choses telles que le rapport physique avec les comédiens ou la liberté d'observer le spectacle dans son ensemble, mais elle nous donne aussi accès à ce que le public ne peut pas voir. En effet, le film nous invite dans les coulisses au sens large, c'est-à-dire à la fois derrière la scène lorsque les comédiens se préparent pour le spectacle, mais aussi plus généralement dans la vie quotidienne de la troupe. En ce sens, on peut dire que le film prolonge l'expérience du spectateur, il nous montre ce que l'on ne peut observer avec un billet pour la pièce de théâtre. Ce qui d'ordinaire appartient à l'envers du décor et ne fait pas partie du spectacle est présenté comme un spectacle à part entière par l'intermédiaire du cinéma. Le quotidien devient spectaculaire, digne d'être regardé et écouté.

Il y a certains moments auxquels le spectateur de théâtre n'est pas censé assister : alors qu'il est invité à passer un moment convivial, on lui impose par exemple de regarder un autre spectacle, celui de l'humiliation de Marion. En somme, le public est pris en otage, un peu comme le spectateur de cinéma, contraint de regarder les images qui défilent sous ses yeux. Cette dispute intime entre François et Marion finalement se transforme en dispute publique : ils choisissent eux-mêmes de ne pas rester dans l'intimité en se rapprochant dangereusement des spectateurs qui sont restés après le spectacle, qui se taisent en les écoutant, comme s'ils avaient l'impression qu'il s'agissait d'une appendice du spectacle. Le public est de plus en plus pris à parti avec ce gros plan sur Marion qui les interpelle : "Qui veut de moi ?". François dit même, alors que Marion se fait reconforter par Déloyal : " C'est tout ce que t'as trouvé de donner en spectacle ?", comme si cette dispute imprévue était organisée avant. Le "public" de cette scène est enfin frontalement : un couple est déstabilisé par cette situation, justement parce que les comédiens se mettent en scène alors qu'ils ne "devraient pas". Personne d'autre ne devrait assister à cette dispute, outre peut-être

le spectateur de cinéma. Les premiers spectateurs partent, le “spectacle” est interrompu par le public lui-même, lorsqu’un homme parmi eux décide de mettre fin à cette représentation.

Le spectateur de cinéma, quant à lui, est intégré à la troupe. Lors de la dispute dans le chapiteau, nous avons remarqué une dialectique entre Inès et François d’un côté, et le reste des comédiens devant eux, dans les gradins. Inès et François sont sur un fond de rideau noir, filmés en gros plan, comme s’ils étaient véritablement sur scène. Cette dispute reproduit spatialement la représentation théâtrale, le coeur de l’action se déroule sur scène tandis que tous ceux qui sont dans les gradins occupent une position de spectateurs. Parfois d’autres comédiens interviennent dans leur dispute et dans ce cas là se lèvent et se placent sur la scène. La scène est un fin montage en raccord : la caméra suit les gestes des comédiens, qui se montrent du doigt, se regardent en s’accusant, se lèvent et se dirigent vers quelqu’un.

Souvent ces séquences où les comédiens se donnent en spectacle hors de la représentations sont les conséquences de mésententes au sein de la troupe. Il laissent dégager toute leur colère, mais ce qui laisse penser qu’ils se donnent en spectacle c’est la présence et l’adresse directe à un public. Le quotidien devient un spectacle improvisé : dans l’interview du chef opérateur, il souligne qu’il fallait donc que l’ensemble de l’équipe soit réactive à cette “improvisation permanente”. Même les techniciens sont un peu spectateurs de la scène, il y a beaucoup d’improvisation, ils se laissent “rattraper par le réel” pendant le tournage.

L’ensemble du film semble aussi jouer sur une dialectique, celle entre regard du spectateur de cinéma, et public de théâtre. En donnant tout à tour des privilèges aux uns et aux autres, Léa Fehner a réussi à créer un équilibre. D’un côté le public trouve sa place au cinéma, de l’autre, le spectateur en regardant le film est invité à voir le théâtre différemment.

En somme, il s’agissait certainement de restaurer une intimité de la troupe par rapport à son public, montrer une représentation théâtrale où le public est là mais sans être trop présent à l’image. L’une des comédiennes rétorquent qu’ils jouent pour des “anonyme”, alors que François trouve cette vision du théâtre triste. Pourtant, le public est constamment mis au second plan, comme une présence discrète, nécessaire et rassurante pour les comédiens.