

Le montage face aux *Ogres* ou la mise en forme d'un projet artistique qui se heurte à la voracité d'exister de ceux qui y participent

Les Ogres sorti en 2015 et réalisé par Léa Fehner met en scène une troupe de théâtre itinérante dont la saison de représentations de leur spectacle se heurte aux individualités, à la fureur de vivre de chacun. Le spectacle devient la table autour de laquelle les membres de la troupe, ces ogres à l'appétit vorace d'exister et de s'exprimer au détriment du projet commun, s'installent et se déchirent, s'aiment et pleurent dans un joyeux chaos d'humanité. La réalisatrice est le chef d'orchestre de cette aventure collective et sa partition est le montage qui consiste selon ses dires à « construire un bordel organisé ».

Du théâtre d'improvisation au cinéma

Comme François dans le film, Léa Fehner doit composer sur le tournage avec un nombre important de comédiens. L'objectif est alors pour elle de trouver un équilibre afin de permettre l'émergence, au sein de la cacophonie ambiante, de moments de grâce de cette énergie de groupe, comme elle le stipule dans ses notes de découpage technique. C'est donc une approche documentaire qui est employée au moment du tournage pour aborder au mieux les personnages avec une caméra le plus souvent régie par une idée de mobilité extrême. La scène de la parade au début du long-métrage l'exemplifie très bien. C'est l'une des premières séquences tournées. Il s'agit alors pour les comédiens de prendre leurs marques tandis que la caméra elle, apprend à les apprivoiser. C'est une caméra à l'épaule très mobile qui permet alors de capter les imprévus qui font le charme de la plupart des séquences du film. En effet, une grande partie des comédiens est issue de la compagnie de l'Agit qui pratique le théâtre de rue. Ils s'expriment davantage dans les moments suspendus de l'improvisation et des heureux hasards qui donnent de la matière à leur jeu au gré des contacts aléatoires avec les figurants par exemple. Léa Fehner, familière avec ses comédiens laisse la caméra tourner de longues minutes, en tout c'est quatre-vingt-cinq heures de rushes qu'il y aura à déblayer au moment du montage, pour faire subvenir le saugrenu au sein des séquences et laisser s'exprimer ces acteurs de théâtre. Ainsi le scénario écrit au préalable est mis à mal au tournage, pris en otage ou même dévoré par ces ogres de comédiens et connaît une résistance au niveau du jeu/je. En effet comme les personnages qu'ils incarnent, les comédiens réels ne peuvent s'empêcher de lutter bruyamment afin se frayer une place dans le cadre. Le montage doit alors travailler la réappropriation en improvisation d'une intention de scène.

Si le tournage est placé sous le signe de l'improvisation, l'étape du montage s'est davantage illustrée comme l'étape du retour au scénario, première écriture du film. Il est alors un lieu d'écriture c'est-à-dire de construction, de délimitation et de direction, quand le tournage était celui de l'improvisation et de l'expression spontanée. La matière que constituent les *rushes* est riche et le contenu met l'emphase sur l'acteur. Le tournage est en effet, dans la démarche de la réalisatrice, ce qui met en mouvement les comédiens et l'énergie commune recherchée. La liberté face à laquelle s'est trouvé le monteur, Julien Chigot, l'a poussé en réalité à se rapprocher du scénario initial en redéfinissant les limites du terrain de « jeu », en mettant de l'ordre afin d'atteindre un juste dosage

entre les contours de l'intrigue et le jeu des acteurs qui exulte de toute part. C'est pourtant sur cette dimension que la réalisatrice porte une attention particulière, davantage que sur la fluidité et la transparence du montage.

De la troupe unifiée aux individus brisés

L'intention de la séquence de la parade est de montrer une troupe unifiée. Au montage, l'idée est de réorganiser les plans pour donner l'impression, malgré une séquence très montée, d'une seule et même prise. L'enjeu est de montrer les personnages un par un sans toutefois s'attarder sur un en particulier : il ne faut pas créer de hiérarchie dans la distribution à ce stade qui pourrait influencer les attentes narratives du spectateur, mais plutôt véhiculer une sensation de mouvement général. Mais plus encore, avant de voir voler en éclats cette troupe de théâtre, il faut montrer son bon fonctionnement. Cette première partie du film est donc une partie qui parle du chœur. Elle est donc traversée par l'idée esthétique que l'ensemble des personnages forme un corps organique. On pense notamment à la séquence sur la route. Le montage nous embarque dans un seul et même mouvement de course où chaque véhicule communique les uns avec les autres. De la même façon les séquences dans les coulisses lors des représentations de la troupe, prennent l'allure de véritables ballets auxquels prend part la caméra, se baladant d'un comédien à l'autre, comme un passage de relais dynamisant un mouvement général.

Le travail du montage doit permettre d'accompagner la dualité entre le groupe et l'individu. Car la troupe fonctionne en tant que troupe. C'est quand l'un des personnages prend l'ascendant sur les autres que la machine se dérègle et que la troupe devient un ring lors d'affrontements féroces entre des personnalités fortes qui se heurtent les unes aux autres et qui voit les égos de chacun s'entrechoquer au détriment d'une abnégation au service de l'art. En effet, le sujet du film comme l'indique le titre, sont les gens qui débordent portés par l'excès du collectif d'une compagnie de théâtre. C'est une thématique très personnelle pour la réalisatrice ayant grandi dans ce milieu, provoquant sa fuite vers le cinéma. Deux personnages en particulier viennent briser l'harmonie du groupe : le metteur en scène François, véritable ouragan venant souffler sur les jupes du chapiteau, et Déloyal une sorte de Pierrot Lunaire dont l'auto-destruction impacte sévèrement le reste du groupe. Tous les membres de la troupe sont sur le même bateau, le montage met en place les turbulences provoquées par le premier et la noyade du second dans l'isolement mutique. Ces moments suspendus, en rupture avec l'énergie organique de la troupe, préfigurent une catastrophe à venir qui trouvera son point d'acmé lors d'un repas explosif.

Le montage comme ancrage de la dualité cinéma/théâtre

Le cinéma et le théâtre ont longtemps été comparés, affrontés et étudiés ensemble. Dans *Les Ogres* il y a une certaine synergie qui se crée entre les deux mediums, c'est-à-dire que la troupe ambulante est tout autant théâtrale dans leurs mouvements et leurs émotions sur scène qu'en

coulisse ou dans leurs moments les plus intimes. En tant que spectateur nous nous demandons souvent quelle est la réelle nature des actions ou des paroles des personnages, sont-ils perpétuellement sur scène ? Ou est-ce que la nature théâtrale de leur quotidien a débordé sur leur réalité ? Si nous étudions le découpage technique créé par la Léa Fehner, nous pouvons retrouver quelques-uns de ces questionnements comme par exemple, lors d'une séquence entre François et Lola où la réalisatrice se pose directement la question : « Est-ce un baiser d'amour ou un baiser de théâtre ? ». Il y a donc une recherche volontaire de brouiller les lignes entre théâtre et cinéma, théâtre et réalité. Les personnages eux-mêmes ne savent plus quand ils se retrouvent sur scène ou non, quand ils sont censés être leurs personnages et quand ils sont censés être eux-mêmes. Tout ce jeu entre la réalité, le cinéma et le théâtre est bien évidemment véhiculé par des choix esthétiques, et il s'agit non seulement des mouvements de caméra ou des choix de cadrage, mais aussi du montage. Tous ces choix esthétiques agissent constamment avec les multiples plans d'existence. Le montage permet de créer un rythme qui est constamment entre le cinéma et le théâtre, entre le théâtre et la réalité. Il y a une volonté de la part du monteur de continuer le travail fait par le scénario et les choix esthétiques, c'est-à-dire de brouiller les lignes entre les différents plans d'existences, et de créer une rupture auprès du spectateur, qui, au même titre que les différents personnages du film, ne sait jamais où est-ce qu'il se trouve, à quoi il est en train d'assister.

D'après plusieurs théoriciens, notamment André Bazin, la spécificité du cinéma comparé au théâtre, demeure dans l'aspect ambulant du spectateur, c'est-à-dire qu'il est en mouvement constant, alors qu'au théâtre son point de vue est fixe, mais alors, comment est traité le spectateur pendant les séquences sur scène ? Effectivement, nous ne sommes jamais visuellement à la place du spectateur de théâtre, mais nous nous retrouvons au cœur de la troupe. Le montage réfléchit la caméra non seulement comme un personnage, mais comme un comédien, qui est constamment au centre du spectaculaire — qu'il soit sur scène ou non. Lors de notre rencontre avec Julien Chigot, le monteur de *Les Ogres*, il a pu nous expliquer qu'il y a peu de séquences de spectacle en fin de compte, en comparaison avec ce qui a été filmé. Dès la première séquence, le montage est utilisé pour guider le spectateur, il est rapide, saccadé, brutal. Le spectateur se retrouve dans une sorte de confusion, assistons-nous à une séquence d'un film ou une scène de théâtre filmé ? L'utilisation du montage dans le film permet, sans pour autant prendre la place du spectateur, de créer la sensation d'assister à un spectacle. Doucement, une fois que nous accédons aux coulisses, la synergie se met en place. La caméra déambule en tant que comédien et gravite autour des autres personnages, le montage devient plus doux, plus relaxé, plus organisé et les traits entre cinéma et théâtre semblent s'éclaircir. Seulement pour se brouiller à nouveau une fois que nous nous retrouvons sur la scène. Les différentes coupes du montage dans cette séquence sont amenés grâce à plusieurs objets théâtraux, la réalisatrice indique dans son découpage technique : « *Cut : costumes qui passent devant la caméra et qui la recouvre* ». Des parties du monde du théâtre empoisonnent ce qui fait du cinéma un art à part : la caméra. Encore une fois lors de notre rencontre avec Julien Chigot, il a pu nous expliquer que les prises avaient besoin d'être restructurées, car il y a eu énormément d'improvisation de la part des acteurs et actrices. Il y avait donc un système de photogrammes mis en place pour pouvoir se repérer pendant le montage, pouvoir délimiter les moments importants dans les prises et se créer une mémoire visuelle. Comprendre le processus de travail nous permet de mieux comprendre le montage final, effectivement il y avait — selon le monteur — plus de quatre-vingt cinq heures de rushes une fois le tournage terminé. Cette charge de travail couplé avec le

document de découpage technique que nous avons déjà évoqué, centre le montage au cœur de l'œuvre.

Il est important de noter que ce montage de dualité entre erratique et fluidité semble disparaître pendant la séquence où Déloyal rencontre son ex-conjointe et qu'ils discutent de la mort de leur jeune fils. Nous nous retrouvons dans le jeu des acteurs, dans quelque chose de beaucoup plus réaliste et intime et beaucoup moins théâtral. Il semblerait qu'il s'agit de la seule séquence de *Les Ogres* qui n'est pas perdu entre réalité et théâtralité, et le montage en témoigne. Il s'agit d'un "simple" champ/contre-champ. La caméra n'agit plus comme un personnage ou un comédien, mais bien comme quelque chose d'extérieur. Nous pourrions dire que c'est la seule et la première fois dans l'ensemble de l'œuvre où nous nous retrouvons en tant que spectateurs... comme des spectateurs de théâtre. Encore une fois créant cette dualité constante et brûlante entre le cinéma et le théâtre.

Le montage, poésie visuelle pour le développement des crises individuelles

Le montage est le principe esthétique qui distingue le cinéma des autres formes artistiques. C'est une idée, une image pré-établie que le réalisateur se fabrique mentalement avant de commencer à faire le film. C'est aussi un exercice qui se présente concrètement dans l'union de chacune des scènes pour donner une cohérence au film et pouvoir le matérialiser. Les idées de Léa Fehner à l'origine de *Les Ogres* font partie de ses souvenirs et expériences personnelles aux côtés de sa famille. Dans les faits, le film met des images en mouvement permettant fondamentalement la présentation de la troupe en tant que telle mais également le développement individuel des personnages principaux.

Le montage est un art narratif qui consiste à assembler deux plans ou plus formant ainsi une séquence qui se joindra à d'autres séquences pour former un film. Ce processus implique le tournage, la sélection, le découpage et l'assemblage d'images pour que le film soit harmonieux. Dans *Les Ogres*, la composition plastique de l'image permet de montrer avec intensité tous les moments de joies, de disputes et de drames vécus par la troupe, ainsi les crises individuelles satellites.

La caméra est toujours en mouvement entre les personnages et l'environnement qui les entoure, réalisant une harmonisation entre la technique de la scène (lumières, cordes, poulies, rideaux) et ce qui se passe en coulisses – la vie intime de chacun – suivant l'adage shakespearien « *le monde est un théâtre où chacun joue son propre rôle* ». On dirait que Léa Fehner a essayé de faire une danse avec la caméra, où le rythme est marqué par les émotions des personnages. Un montage expressif se manifeste dans les moments d'action de la troupe avec des séquences énergiques où la caméra semble être un personnage de plus qui s'immisce dans les conversations de

tous tandis que dans les moments dramatiques et introspectifs, le rythme ralentit afin d'intensifier les émotions.

Le montage du film a été structuré pour réaliser une sorte de jeu avec le spectateur. Il réussit à créer de l'incertitude avec la multiplicité des points de vue et le balancement de la caméra. Au début du film, quand ils essaient de nous faire entrer dans l'histoire, le spectateur ne comprend pas qui sont les protagonistes dans une esthétique du fragment. Léa Fehner cherche l'abstraction à travers les éléments de la scène et du personnage et fait des prises de vue détaillées avec la fumée d'une cigarette, les cheveux, les jambes, la poutre métallique et joue avec les lumières et les ombres produites par la scène.

Certaines scènes sont placées pour pouvoir contraster avec la scène précédente et ainsi ouvrir des possibilités au montage. La séquence de la tentative de suicide est une sorte de montage idéologique qui cherche à créer des émotions chez le spectateur en imprimant aux images une nouvelle signification par rapport aux autres plans. La séquence nous offre un plan demi-ensemble d'une oie qui marche à l'extérieur du chapiteau, puis passe à un gros plan où nous voyons M. Déloyal avec un visage de désespoir et de solitude. Ensuite, il passe à un gros plan qui se concentre sur ses mains en enlevant des pilules et en les écrasant. La caméra suit le mouvement de son corps agité, puis passe à une prise qui se focalise sur l'oie qui mange de l'endroit où M. Déloyal a jeté les pilules et puis passe à une autre prise avec un plan d'ensemble où le personnage s'enfuit.

Cette scène permet d'approfondir la solitude et le désespoir émotionnel du personnage et permet au spectateur de comprendre les actions de ce dernier à travers la juxtaposition d'images. Le processus de montage décrit contraste avec la scène suivante où M. Déloyal entre dans le théâtre et se met immédiatement dans le rôle du personnage. Ici, il y a une rupture entre les deux moments : il montre d'abord le personnage luttant avec sa propre existence, puis ce même personnage actant d'une toute autre façon au sein du groupe. Le rythme s'accélère quand il revient sur la scène de théâtre, et marque le changement d'humeur du personnage comme si rien ne s'était passé.

Ce qui ressort du film, c'est l'excellent travail de continuité de l'éclairage et les coupures de sortie et d'entrée qui donnent parfois l'impression de réaliser de longs plans séquences. Les films ne sont généralement pas tournés dans l'ordre chronologique. C'est à partir du matériel livré au monteur qu'il se construit. Pour eux, cela signifie réécrire le script, mais avec des images, et faire en sorte que tout prenne forme.

Un exemple en est la scène des retrouvailles de M. Déloyal et de son ex-femme. La scène commence par un court plan moyen qui se concentre sur le visage de M. Déloyal et plus tard il y a un autre plan où l'on peut voir la femme qui ouvre la porte. Une scène où les mots sont inutiles et les sentiments et les pensées sont communiqués par la contemplation d'un personnage à un autre. Ensuite, on passe à un plan ensemble où les deux sont assis dans le jardin et c'est là qu'ils entament une conversation. Ici, le travail de montage se déroule dans une succession rapprochée des deux personnages entrecoupés d'un champ-contrechamp lors d'une conversation sur les parents de la femme. Mais Léa Fehner décide de passer à un plan moyen où les deux personnages sont montrés pour développer la conversation la plus intime et la plus triste du film : la nouvelle du nouveau fils de M. Déloyal. Une fois le sujet abordé, nous revenons au gros plan et à son contrechamp respectif

où il ne reste plus que des regards. Cela permet de voir et de ressentir la détresse ainsi que la nervosité et la frustration ineffables des personnages. Léa Fehner et Julien Chigot réalisent l'un des moments les plus émouvants du film, où il est possible de se plonger dans le personnage de M. Déloyal et de comprendre son comportement.

Le travail de montage réalisé dans ces scènes particulières est une production simple sur le plan formel mais plein de poésie visuelle, qui, avec une technique narrative de champs/contrechamps parvient à nous plonger dans la réflexion du suicide et dans les sentiments les plus profonds que peut ressentir quelqu'un avec la mort d'un être cher. L'utilisation de l'espace, la continuité et le rythme confèrent à l'œuvre cinématographique un aspect particulier. Léa Fehner et Julien Chigot parviennent à nous plonger dans un cinéma dévorant des interactions humaines qui alterne avec l'instabilité existentielle que causent les blessures du passé.

Maxime Julien
Magdalena Birks
Rosa Fuentes