

Du théâtre au cinéma : *Les Ogres* de Léa Fehner ou l'art de filmer le théâtre

Cette fameuse question du rapport entre le théâtre et le cinéma a longtemps tourmenté et inspiré les réflexions des théoriciens du septième art. D'ordinaire, on s'attache à démontrer leur parenté ou bien au contraire à exacerber leurs différences. On célèbre leurs épousailles ou on décrète leur incompatibilité en indiquant les modes de passage de l'un à l'autre. C'est bien ce lien entre le théâtre et le cinéma qu'a souhaité exploiter la réalisatrice Léa Fehner dans son film *Les Ogres* sorti en 2016. On y raconte les tribulations d'une troupe de théâtre itinérant qui semble osciller entre le cirque et le théâtre et qui célèbre le désordre excessif et la fête perpétuelle. On prône l'art de la rue et de l'accident. *Les Ogres* est un film qui réunit des comédiens de théâtre avec des acteurs de cinéma. La réalisatrice s'attache ainsi à montrer le quotidien de cette troupe de théâtre ambulant qui reprend l'œuvre du dramaturge russe Anton Tchekhov et notamment quelques farces telles que *L'Ours*, *La Noce* ou bien encore *Platonov*. Dans une entrevue accordée à Michel Ciment pour l'émission « Projection privée » (France culture), Léa Fehner affirme ainsi l'affection qu'elle porte au théâtre de Tchekhov. Elle le considère comme le théâtre de son enfance (rappelons que Léa Fehner est issue d'une famille dirigeant une compagnie de théâtre itinérant) qui prend facilement la forme du cabaret et qui embrasse la beauté de la communauté et du groupe¹. La réalisatrice donne également quelques indices concernant les conditions du tournage. Comme elle l'explique, son idée initiale était de reproduire l'espace d'un projet collectif. Les conditions du film devaient alors traduire cet élan de collectivité, ce souffle propre au groupe et embrasser cette tentative de l'expérience en commun.

Dès lors, *Les Ogres* renvoie à un film sur le théâtre, un film qui montre des comédiens au travail et nous invite ainsi à assister au spectacle. Néanmoins, une grande question demeure: comment le théâtre est-il filmé ? Et d'ailleurs, peut-on vraiment confondre l'entreprise de Léa Fehner avec du « théâtre filmé » ? En vérité, cette tentative qui consiste à reconstituer les moments sur scène est bien plus complexe et ambiguë. En effet, il nous semble que les moments de représentation, ou bien les moments de pur théâtre se révèlent être bien plus cinématographiques que les séquences qui se déroulent en dehors de la scène. A l'inverse, on pourrait presque envisager que les séquences hors du théâtre, autrement dit les scènes de cinéma sont davantage théâtrales ou théâtralisées. Les personnages ne résistent pas à la tentation de la comédie et semblent être en constante représentation. Le théâtre est partout et peut-être surtout dans la vie. La scène n'est plus le lieu privilégié pour s'offrir en spectacle. Dans cet article nous tenterons donc de cerner la spécificité du film en nous interrogeant sur le principe de mise en scène des séquences de spectacle mais aussi des séquences hors-scène. Nous souhaiterions alors montrer que le dispositif de mise en scène qui régit des séquences de spectacle et les séquences hors-spectacle n'est pas le même.

¹ Ciment, Michel, Projection privée, France culture, 12 mars 2016, 60min.

Autrement dit, l'objet de notre recherche, ici, est de voir s'il est possible de délimiter avec précision les frontières entre le cinéma et le théâtre dans *les Ogres*. Y a-t-il un continuum ou à l'inverse des limites définies entre les deux domaines ? Comment le théâtre est-il omniprésent dans le film ?

Nous allons étudier dans le paragraphe suivant la manière dont les acteurs, hors spectacle théâtral sont le plus souvent en « représentation » dans un rôle qu'ils jouent hors scène. Nous nous appuyerons sur la dernière version du scénario et sur le film lui-même. Ainsi, après l'évocation des séquences 10 (dans la station-service) et 28 (nommée « scène de la vente aux enchères »), nous étudierons particulièrement la séquence 16 (nommée échographie dans le document découpage).

1) Comment le film dans son traitement joue-t-il de la représentation quasi permanente des acteurs hors spectacle théâtral ?

Les Ogres, donc, est un film qui raconte la vie d'une troupe itinérante le Davai théâtre nommé ainsi dans le film (directement inspiré du théâtre de l'Agit, compagnie des parents de Léa Fehner). La troupe joue *Cabaret Tchekhov*. Mais en fait, tout débute avec la mère de Marion Bouvarel, grand-mère de Léa Fehner, réalisatrice du film. Marie Bouvarel, médecin, témoigne de son vif intérêt pour le dramaturge russe en écrivant *Docteur Tchekhov* en 1994. Et cette passion devient une histoire de famille. Parce que Tchekhov est un auteur profondément humain. « Quand on aime Tchekhov, on peut toujours s'en sortir dans la vie. » dit Marion Bouvarel. Aussi, Léa Fehner tourne en 2016 le film *Les Ogres* inspiré du spectacle mis en scène par son père.

Or, si une partie du film montre les acteurs sur scène lorsqu'ils jouent *Cabaret Tchekhov*, force est de constater que par leur jeu, par leur personnalité, leur truculence, leur appétit de vivre et de mordre la vie à pleines dents comme les ogres qu'ils sont, les personnages du film sont en constante représentation même lorsqu'ils ne sont pas sur scène. Ici, on filme la vie d'une troupe. On se donne en spectacle. C'est une caméra qui suit. Les interactions entre la scène et le cinéma sont constantes. On ne cesse de jouer voire de surjouer. Et le spectateur se laisse embarquer dans ce film comme dans une ronde, qui lui raconte au quotidien la vie des acteurs saltimbanques, à la manière d'une comédie italienne. On crie, on rit, on pleure, on « s'engueule », on se sépare, on repart pour un tour et en avant la musique ! Parce que la musique et les chansons de Philippe Cataix à la fois compositeur de musique et acteur sont également omniprésentes dans le film, totalement intégrées au jeu des acteurs sur scène et hors scène. Parce qu'il y a une esthétique de la musique qui transcende *Les Ogres*.

Pour comprendre l'effet de théâtralisation omniprésent dans le film, arrêtons-nous d'abord à la séquence 10, dans la station-service, séquence qui fonctionne comme une scène de pièce de théâtre où les deux personnages que sont François et Marion « se font une scène

» : Marion n'accepte pas que Lola (Gloria dans le scénario) avec qui François a eu une relation dans le passé, intègre la troupe. Par jalousie ou par crainte ? Elle s'enferme dans les toilettes et François doit venir la chercher pour qu'elle sorte. Les mots que s'échangent les deux personnages sont excessifs. Les didascalies du scénario indiquent que François est « excédé »; quant à Marion, elle « place ses mains sur ses oreilles, effrayée ». Elle pleure. Entre la colère de François et les pleurs de Marion, les réactions des personnages sont emphatiques, comme s'ils jouaient un rôle. Chacun d'un côté de la porte des toilettes comme derrière un paravent. Le lieu est un peu « glauque ». Pourtant, ce n'est pas une scène de la pièce *Cabaret Tchekhov*. A l'écran, Marion a le visage décomposé, et ses pleurs empêchent le spectateur de comprendre tout ce qu'elle dit. On entend : « Je ne veux pas... » François s'énerve et tombe par terre. Marion accourt vers lui. Tous deux paraissent un peu ridicules. On peut ici parler d'une théâtralisation des échanges caractérisés par leur démesure.

La séquence 28 dite de la « vente aux enchères » est également empreinte d'une grande théâtralité. A la suite de remarques blessantes de François à son encontre, Marion « lève la main sur son mari prête à frapper. » selon une didascalie du scénario. Une nouvelle scène de ménage a lieu entre les deux personnages. Entre pleurs, rires et cris. Une autre didascalie indique : « Marion rit aux larmes. Elle est sonnée, absurde de larmes et de douleur. » Puis, Marion se met en scène, provocatrice et actrice, elle surjoue son désarroi, le sentiment de n'avoir aucune valeur : « Qui veut de moi alors !? QUI VEUT DE MOI ? Je suis à vendre ! » Et « elle relève sa robe encore plus haut, jusqu'à dévoiler son ventre. C'est embarrassant et obscène » indique le scénario. Marion joue cette scène comme une scène de tragédie, la représentation qu'elle fait d'elle-même semble avoir une fonction cathartique. Cela n'échappe pas à François qui lui dit : « C'est tout ce que tu as trouvé ? Te donner en spectacle ? ». Il est donc bien question de spectacle ici...



Par ailleurs, le reste de la séquence ne contredit pas l'aspect théâtral de ce qui se joue sous les yeux du spectateur : Déloyal, lorsqu'il intervient pour « mettre aux enchères » Marion semble haranguer le public, à la manière d'un bonimenteur de foire : « Regardez mesdames et messieurs, un lot exceptionnel ! »

Ces deux séquences du film illustrent bien ce qu'il y a de théâtral dans le film même lorsque les acteurs ne jouent pas leur rôle dans *Cabaret Tchekhov*. Le point suivant traitera plus particulièrement de la scène du rendez-vous médical, soit la séquence 16 du scénario ou scène de l'échographie.

A son sujet, Léa Fehner, dans son *Journal d'écriture*, s'interroge plusieurs fois sur le traitement de cette séquence cruciale pour la compréhension de l'histoire.

En effet, on constate que le film est traversé du début à la fin par le drame personnel qu'a connu Déloyal, histoire que le spectateur découvre progressivement. Déloyal est présenté comme un homme extravagant, provocateur, sans limites, mais aussi dépressif jusqu'à vouloir se suicider avant de monter sur scène (à la séquence 24). Aussi, la scène chez le médecin, pour procéder à l'échographie du fœtus est centrale : on apprend alors que Déloyal a perdu un fils atteint de leucémie, cinq ans avant. Sa future paternité vient raviver sa douleur. Il semble déçu lors de l'annonce du sexe de son enfant : un garçon. Un autre fils le ramène à la mort de Thomas.

Étude de la scène de l'échographie, du rendez-vous médical. Séquence 16.

Nous allons analyser cette séquence en nous appuyant sur le scénario (à travers les dialogues notamment) et le *journal d'écriture*.

C'est une scène contrastée, toute en tensions, où les personnages de la Gamine et de Déloyal, hors spectacle, éloignés le temps de l'examen de la vie de la troupe, se révèlent dans leur intimité. Pour autant peut-on dire qu'ils quittent le rôle qu'ils jouent dans la vie ? C'est ce que nous allons chercher à observer. A l'instar d'une tragédie, le drame, un des nœuds de l'intrigue est révélé progressivement au spectateur. Le théâtre, donc, sous cette forme-là, est présent dans la scène. La séquence est caractérisée par des allers-retours entre théâtre et sujet du film, les références au *Cabaret Tchekhov*-nom de la pièce jouée par les personnages de la Gamine et Déloyal- d'une part, et la réalité de l'examen médical d'autre part. Il y a une oscillation continue ici entre « mise à nu » et « mise en scène » des personnages-acteurs représentés par Déloyal et la Gamine.

C'est une scène qui contraste avec le reste du film par ses éléments de décor minimalistes. Le spectateur est propulsé dans un cabinet de radiologie médicale. Le décor est sombre. Les volets sont presque fermés en totalité. La scène est donc plongée dans une semi-

obscurité, en clair-obscur. C'est un cabinet médical qui correspond à sa fonction : froid et déroutant, à l'opposé des couleurs et du mouvement qui transcendent le film : les caravanes, le chapiteau, les rondes. Ici, il n'y a ni musique, ni cris, joyeux ou colériques. Il n'y a pas de voix qui s'envolent de la scène comme lorsque les acteurs jouent. Il n'y a pas de surenchère dans les échanges non plus. Ici, tout semble se passer à huis-clos. Le médecin en blouse blanche est d'abord de dos. Il y a un gros plan sur le trio en présence représenté par le médecin, la Gamine et Déloyal. Ici, on ne triche plus, on ne joue plus. On se met à nu au sens figuré comme au sens propre d'ailleurs, puisque la gamine va se déshabiller pour l'examen médical. Le décor est posé. Comme dans une tragédie. Il y a dans cette séquence une intensité dramatique associée à l'enjeu, qui nous est dévoilé au fur et à mesure que se déroule la scène : c'est une scène en deux parties. Comme dans la pièce de Beckett, *En attendant Godot* qui se déroule en deux actes, source possible d'inspiration pour Léa Fehner. Ici, nous sommes avec les personnages dans l'attente du « verdict » lié au résultat de l'échographie, et cette attente est intense.

Première partie de la séquence : on apprendra ici que Déloyal a perdu un fils il y a cinq ans. Le stress de la consultation est augmenté par ce drame, dont on comprend qu'il explique la dépression et les moments de folie de Déloyal, qui vit le théâtre comme une catharsis. Déloyal est l'archétype dans *les Ogres* de ces « êtres hybrides » que Léa Fehner veut « créer » comme « - un morceau de l'un et de l'autre- parfois imaginés de toutes pièces mais dans lesquels tous se reconnaîtront », écrit-elle dans la « note d'intention » du *dossier de demande d'avance sur recette*.

Ici, le ton est grave, sérieux. M. Déloyal s'assoie légèrement en retrait (selon l'indication du scénario) et « laisse son visage errer au-delà des grandes fenêtres qui donnent sur de la verdure. » On le sent perdu. Le médecin apparaît de dos. Il y a un malaise perceptible.

La question du médecin « vous êtes le papa ? » posée à Déloyal donne lieu à un quiproquos (théâtral ?). « Heu non. Je suis...son compagnon. » Sa réponse est un lapsus : elle illustre son extrême difficulté à se projeter comme le futur père du bébé. Les dialogues entre le médecin, la gamine et Déloyal sont formels, réduits à un questionnaire médical « classique » qui ne laisse pas de place à la fantaisie. La Gamine est la médiatrice entre le médecin et Déloyal. Elle est « les mots » que son compagnon ne dit pas. Elle est celle qui dénoue les tensions.

Aussi, à la question du médecin (au moment où on le voit de face) : « Antécédents médicaux ? », la Gamine joue un rôle, et intervient en tant qu'actrice : « mon père est alcoolique et ma mère est débile ». C'est une manière pour elle de dédramatiser l'enjeu de la

situation par l'humour. La didascalie du scénario (*Faussement sérieuse*) est une indication correspondant à cette analyse .

Le médecin est amusé, puis il interroge Déloyal : « Et de votre côté Monsieur ? » « Rien », répond-il. Cette réponse laconique illustre la difficulté de Déloyal à aborder le drame personnel que constitue la mort de son fils.

C'est la Gamine qui aborde la question de la leucémie, sans préciser qui en a été atteint. Tous les échanges sont brefs, concis, sans fioriture. A la question du médecin : « Qui a eu une leucémie ? ». Déloyal répond : « Mon fils. Il est mort ». Sa réponse est incisive. Sa réplique tombe comme un couperet. Comme dans une tragédie racinienne, la phrase « il est mort » est ramenée à sa plus simple expression : sujet, verbe, complément. L'adjectif « mort » est d'une extrême intensité dramatique. Déloyal a la tête baissée. Le visage fermé. A son sujet, Léa Fehner écrit dans *Journal d'écriture* qu'il s'agit de « Quelqu'un qui n'est pas capable de dire sa souffrance, sa douleur, sa peur, qui fuit ». Aussi, les mots de Déloyal ici sont comptés. D'autre part, sa voix est chargée en émotion. La Gamine elle-même est grave. Elle ne sourit plus. Concernant cette révélation de Déloyal, il faut relever l'indication scénique du scénario : « le médecin reste interdit ». Quant à Déloyal, il « semble épuisé ».



Deuxième partie de la séquence : La Gamine va se déshabiller en vue de l'examen médical.

Après l'annonce de la mort du fils de Déloyal, le médecin va faire diversion en interrogeant Déloyal sur leur spectacle. C'est la Gamine qui répond à la question derrière le paravent où elle se déshabille, hors-champ. Le médecin réplique : « Du théâtre itinérant ? C'est intéressant ça ! » Il faut souligner l'intérêt appuyé du médecin pour faire diminuer la charge émotionnelle de la scène. « Penser peut-être à un médecin un peu intelligent, un peu vieux juif. Qui remarque que l'excès de la Gamine c'est aussi une manière d'éviter d'avoir peur. » écrit Léa Fehner dans le *Journal d'écriture*, document qui retrace la genèse du film.

La Gamine revient dans la salle d'examen. Elle entre en scène.



« Son côté déjanté n'est-il pas un évitement ? » s'interroge Léa Fehner dans le *Journal d'écriture*. Dans une posture provocatrice, elle lève son tee-shirt sur son ventre, elle est exhibitionniste. Comme une actrice qui se montre au public. Elle explique le sujet de leur pièce de théâtre tout en étant elle-même dans une posture théâtrale. Sans doute est-ce-là une façon de dédramatiser ce qui est en train de « se jouer ». Comment se présente le bébé à naître ? Un rappel de l'importance de ce rendez-vous est exprimé par une affiche sur le mur comme un élément de décor, un clin d'œil au spectateur : « Bébé en toute sécurité ».

À la question portant sur la pièce de Tchekhov : « et la deuxième partie ? » La gamine, sur le point de répondre, s'interrompt pour regarder l'échographie. On entend le son des battements du cœur du bébé, le quatrième « personnage » de cette scène. À ce propos d'ailleurs, on peut trouver dans le *document découpé* du film l'information suivante : « Avoir une sensation de l'enfant »

Le médecin a un sourire amusé quand la Gamine lui dit « Faut sortir parfois le dimanche docteur ! ». Il faut noter ici que c'est une réplique improvisée, non existante dans le scénario final. Cela correspond à l'importance que Léa Fehner accorde à la liberté de ses acteurs d'improviser : « Que je leur donne la parole. Que j'ouvre les improvisations à d'autres choses que ce qu'il y a dans le texte. » écrit-elle dans le *Journal d'écriture*. Ce procédé qui laisse le champ libre à certaines improvisations des acteurs est d'ailleurs souvent pratiqué au théâtre.

Il faut souligner ici l'effronterie et le ton provocateur de la Gamine par rapport au médecin, dont la fonction en général en impose. C'est la comédienne qui joue ici. Par ailleurs,

elle manifeste son inquiétude quand elle voit la sonde vaginale que le médecin va utiliser pour l'examen et le provoque pour masquer son appréhension. Elle évoque un « sextoy », un « truc de pervers ». Puis elle simule la jouissance « Oh oui ! j'adore ! C'est trop bon ! ». Ainsi, outre le jeu théâtral de la Gamine durant le rendez-vous médical, le théâtre est omniprésent ici notamment par l'évocation du spectacle *Cabaret Tchekhov* en réponse aux questions du médecin.



En somme, l'étude des séquences 10, 28 et 16, nous permet de constater que le théâtre est partout dans *les Ogres*, même hors représentation du *Cabaret Tchekhov*, par le jeu des personnages, excessifs dans leurs relations quotidiennes à l'intérieur de la troupe, mais également lors de séquences comme celle de l'échographie où l'intensité dramatique, la charge émotionnelle n'est supportable qu'à travers la mise en représentation des personnages, fonctionnant comme une mise à distance de la réalité. Cela nous porte à méditer cette réflexion de William Shakespeare qui écrit dans *Le marchand de Venise* : « Je tiens ce monde pour ce qu'il est Gratiano, un théâtre où chacun doit jouer son rôle. »

2) *Les Ogres* de Léa Fehner : du théâtre filmé ?

On pourrait dire que le théâtre filmé renvoie au filmage passif d'une pièce. Filmer une pièce de théâtre correspond à ce passage de l'espace scénique à l'espace filmique. Revenons, si cela nous est permis, aux origines du cinéma. Filmer le théâtre est une activité qui s'est imposée au cinéma dès son apparition. Le cinéma doit beaucoup au théâtre. Au fond, on pourrait presque avancer que le cinéma n'est qu'une autre sorte de théâtre qui se donnait

d'ailleurs à l'origine pour mission de conserver les pièces jouées. La caméra était alors une caméra passive au service du spectacle engagée afin de capter la scène. Partant, on pourrait presque dire du cinéma (du moins à son origine, lorsqu'il était muet) ce que disait Roland Barthes à propos de la théâtralité. Le cinéma comme la théâtralité serait ainsi « le théâtre moins le texte² ». Tout cela pour rappeler la connivence entre ces deux arts que sont le théâtre et le cinéma. Néanmoins, est-ce que le film est filmé comme du théâtre filmé ?

On sait que pour son film *Les Ogres*, Léa Fehner s'est interrogée sur la manière de filmer le théâtre.

Dans un passage de son journal d'écriture datant de 2013, la réalisatrice s'interroge sur la manière de s'organiser afin de se remettre à travailler sur son film. Voici donc une juxtaposition de ses questionnements : « Maintenant il faut se remettre au travail. Essayer de dépatouiller le fil des différentes versions pour savoir par quel bout prendre ce travail. Relire le scénario ? Relire le traitement ? Écrire comme pour une pièce de théâtre ? Fouiller ce que serait leur spectacle ? ». On comprend donc bien qu'au départ Léa Fehner souhaitait bien travailler à insérer le théâtre dans son film. C'est bien ce que nous confirme le monteur du film Julien Chigot dans un entretien à l'université de Toulouse Jean Jaurès en 2021. Nous avons eu le privilège de visionner la matière première du film, c'est-à-dire les séquences qu'on a préféré couper au montage. Comme il l'explique ainsi, Léa Fehner avait pour ambition première de filmer des moments de représentation. Et pourtant, on a décidé de retirer ces séquences lors du montage. Une des séquences qui a été coupée et que nous avons pu visualiser correspond à un échange entre deux personnages de la pièce intitulée *L'Ours* de Tchekhov. Cette séquence sollicite le personnage Grigori Stépanovitch Smirnov (joué par François Fehner), un propriétaire terrien ainsi que le personnage Elena Ivanovna Popova (jouée par Marion Bouvarel), une veuve propriétaire d'un domaine. Les deux personnages se donnent la réplique. La scène correspond à la fin de la pièce lorsque Grigori se dispute avec Elena et finit pourtant par lui confesser son amour.

2 R. Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 41.



Le point de vue de la caméra est frontal, ou bien légèrement en contre-plongée. Les deux personnages sont sur scène et nous assistons à une représentation. Néanmoins, selon Julien Chigot, dont la remarque s'accorde avec l'avis de Léa Fehner, cette manière de filmer le théâtre, à la façon du « théâtre filmé » ne pouvait pas avoir sa place dans le film. Comme il l'explique, le principal problème réside dans l'ambiguïté du point de vue. On ne saurait dire exactement si la caméra prend la place du spectateur ou non. Cette manière de filmer le théâtre renvoie finalement à un effet de tautologie. Le spectacle est filmé pour être filmé et cela ne peut pas prendre sa place dans le film. Les séquences de théâtre ne font pas corps avec le schéma narratif du film. Elles sont surajoutées au film. C'est bien pour cela que Julien Chigot et Léa Fehner ont choisi d'emblée de se débarrasser de ces séquences de spectacle. Dès lors, on ne saurait confondre l'entreprise de Léa Fehner avec du théâtre filmé. La question demeure toujours intacte : comment les moments théâtraux sont-ils filmés dans *Les Ogres* ?

3) Le caractère cinématographique des scènes théâtrales.

L'entreprise de Léa Fehner ne consiste pas dans une simple reconstruction de la théâtralité. Certes, on montre la scène avec ses acteurs, les gradins avec ses spectateurs, on s'immisce dans les coulisses. Et c'est bien en ce sens qu'on se rend compte des véritables moyens du cinéma par rapport au théâtre. Le cinéma peut regarder et même reproduire le théâtre. Pourtant si la réalisatrice s'est attachée à étaler devant nos yeux les conditions des représentations théâtrales, son intention ne s'arrête pas là.

Comment le théâtre est-il filmé ? D'emblée, on pourrait relever que si les séquences de spectacle coupées au montage avaient du mal à s'insérer dans le film dans la mesure où elles apparaissent comme déposées arbitrairement au milieu du film ; les séquences de théâtre conservées dans *Les Ogres* s'intègrent parfaitement au schéma narratif. En effet, on pourrait remarquer que les rares fragments de spectacle semblent faire une liaison avec l'état émotionnel des personnages. Le spectacle prend en charge le personnage et joue comme un révélateur de son état psychologique. Prenons pour exemple la dernière séquence de spectacle qui reprend *La Noce* de Tchekhov et se termine par l'accouchement surprise de Mona interprétée par Adèle Haenel. Dans la scène qui précède la séquence du spectacle, on s'attarde sur Mona qui fume une cigarette de manière inquiète à l'extérieur du chapiteau. La séquence du spectacle commence au plan suivant qui correspond à son entrée en scène sur un chariot.



La caméra oscille entre la scène (on filme les gradins avec les spectateurs en plus de filmer la scène avec les acteurs) et des gros plans sur le visage de Mona qui semble emportée malgré elle par un tourbillon infernal. La caméra suit les déplacements du personnage comme une caméra subjective. On alterne entre les coulisses et la scène. On insiste sur les mouvements qui finissent par traduire la perte des repères du personnage de Mona. On filme le toit du chapiteau par un mouvement circulaire et presque hypnotique afin de signifier le trouble et le bouleversement du personnage. La musique du spectacle est perturbée et finit par être remplacée par des bruits qui ressemblent à des acouphènes. Dès lors, on comprend bien que la séquence du spectacle ne vaut pas pour elle-même mais se trouve mise au service de la narration.

Voici donc un premier élément de réponse. Dans *Les Ogres*, les séquences de théâtre participent à la narration. Elles s'intègrent dans l'histoire et la complète.

Plus avant, une autre question serait de savoir si la manière dont ces séquences sont filmées est mise au service de la représentation théâtrale. Il s'agit donc désormais de s'attarder sur la manière dont les séquences sont filmées. Pour ce faire, nous allons nous intéresser à la première séquence de spectacle du film. Nous ferons également un détour par un autre film *Vanya, 42^e rue* de Louis Malle sorti en 1995. Un tel rapprochement entre les deux films est motivé par le fait que celui de Louis Malle est également inspiré par une pièce de Tchekhov intitulée *Oncle Vania*. Nous tenterons ainsi une analyse comparée.

La séquence du film *Les Ogres* que nous allons étudier commence au début du film et dure huit minutes. Elle débute par la danse gracieuse et sensuelle de l'acrobate qui se mêle au générique et se termine par sa chute. Dans le « document découpage » mis à notre disposition par Léa Fehner dans lequel elle révèle ses intentions pour chaque séquence, la réalisatrice nous indique son ambition esthétique concernant la première séquence. Comme elle l'écrit ainsi :

Pour cette scène, plus globalement : jouer avec le flair, les projecteurs dans le champ, les poursuites, les obstacles, les amorces, les spectateurs. Être étourdissant, que la caméra elle-même soit étourdie. Être dans la foule, ne pas distinguer les comédiens des spectateurs par le point de vue.

Être dans une multiplicité des points de vue.

Pouvoir passer des coulisses à un éclat de rire féroce de Christelle martyrisant un spectateur de l'autre côté du rideau. Brutalité du montage. Férocité.

Filmer aussi la technique. Les lumières. Les cordes. Les poulies. Les rideaux. Les éclats de lumière qui naviguent sur la technique. Les potentiomètres qui clignent de couleurs dans la table régie. Penser aux plans passage de relais du début de *Ceux qui m'aiment prendront le train*.

Léa Fehner semble insister sur le jeu de la caméra qui doit reproduire l'agitation et le mouvement. Elle met également l'accent sur son désir de multiplier les points de vue.



On comprend déjà à quel point on passe du théâtre au cinéma. On délocalise le seul point de vue du spectateur vers un point de vue omniscient. La caméra est un outil omnipotent : elle peut tout capter. Dès lors, la manière de filmer le spectacle n'est pas mise au service de la représentation, c'est-à-dire qu'elle ne consiste pas à montrer la représentation mais à embrasser tout le spectacle. Aussi, les scènes de spectacle apparaissent comme bien plus cinématographiques que théâtrales. On pourrait découper cette première séquence du film en deux parties. La première partie correspondrait à la danse de l'acrobate tandis que la seconde partie montrerait tous les acteurs en représentation en passant par les coulisses. Les premiers plans sont des gros plans qui s'attardent sur le corps de l'acrobate. Elle semble découper le corps en s'attardant sur chaque membre et semble mimer un regard sensuel. Chaque partie du corps joue comme une métonymie de la femme acrobate. Le mouvement de la caméra est lent et cela contraste avec la seconde partie de la séquence qui est beaucoup plus dynamique. La première partie de la séquence se termine par un cri : « camarade » et on l'entend au même moment que l'on remarque le regard des deux personnages acrobates qui se dirigent vers le cri. La seconde partie de la séquence débute alors par le lever du rideau qui laisse entrer la suite des comédiens. Cette partie célèbre le mouvement. La caméra semble vouloir suivre tous les mouvements des personnages et exalter leur agitation. La caméra nous fait voyager. Elle s'attache à reproduire la circulation des comédiens et alterne en filmant les spectateurs. Aussi, la caméra nous donne à voir la représentation et les réactions du public. Elle nous amène finalement en coulisse là où le spectateur du théâtre ne saurait entrer. La caméra est intrusive et nous donne accès à l'intime. L'agitation de la caméra s'apaise afin de se mettre au service de la narration. Elle alterne entre ce qui se déroule sur scène et ce qui se passe en coulisse qui correspond à la désinvolture de la participation de Déloyal qui semble négliger son travail, lui qui doit pourtant s'occuper des cordes censées sécuriser l'acrobate. On remarque alors que cette séquence commence déjà à intégrer des éléments de narration. On nous donne déjà

quelques indices narratifs. On insiste sur l'attitude de Déloyal, on assiste à la plainte de la fille des comédiens principaux : « Un peu plus, un peu moins, de toute façon c'est jamais comme il faut ». La séquence s'achève sur la danse de l'acrobate qui alterne avec l'agitation de Deloyal en coulisse. Partant, on pourrait dire que cette première séquence est à la fois narrative et esthétique. On multiplie les plans. On alterne entre la scène, les coulisses et les gradins. On épouse les mouvements des personnages. La caméra est totalisante. Les comédiens se côtoient, se croisent en coulisse. Dès lors, la caméra passe d'un comédien à l'autre et nous fait tourner la tête. Elle semble presque être désorientée par toute cette effervescence. Elle s'attarde sur un personnage puis sur le groupe, puis repasse en coulisse pour donner des indices sur l'histoire qui va suivre. Au fond, l'essentiel ne se déroule pas sur scène. Par ailleurs, on aurait presque des difficultés à saisir la pièce qui est pourtant en train de se jouer sous nos yeux. Les répliques de théâtre importent peu. L'essentiel ne se joue pas à partir de la représentation. Le spectacle n'est qu'un prétexte pour raconter une histoire et l'esthétique cinématographique est mise à son service.

Cette manière singulière de filmer une représentation nous convie à établir une comparaison avec avec le film *Vanya, 42^e rue* de Louis Malle. Le réalisateur reprend la pièce de Tchekhov adaptée par David Mamet et mise en scène par André Gregory. Nous souhaiterions analyser le dispositif initial qui correspond au cinq premières minutes du film et qui consiste en une entrée progressive dans la pièce. Nous pourrions décomposer cette première séquence en trois parties. La première se déroule avant la répétition. On s'attache à filmer la ville. On identifie aisément New York, la 42^e rue et son agitation. On multiplie les plans sur les panneaux publicitaires, la population qui s'agite en une masse confuse, la circulation saturée. On filme également les acteurs avant qu'ils ne deviennent comédiens : le futur oncle Vania savoure un knish tandis que deux comédiennes manquent de se faire percuter par un véhicule.



Acteurs et metteur en scène essaient de se frayer un chemin dans la foule compacte de la rue et se dirigent vers une ancienne salle de spectacle pour une répétition générale. La deuxième partie de la séquence pourrait correspondre à l'entrée dans le théâtre. La population se restreint. Il ne reste plus que les comédiens, le metteur en scène et quelques spectateurs. On assiste aux discussions intimes. La caméra s'attarde sur des groupes de conversations. Elle passe de groupe en groupe. Certains s'attardent sur l'histoire de l'architecture du théâtre, d'autres confient leurs appréhensions au metteur en scène par rapport à la représentation. Peu à peu, l'air de rien, on semble glisser vers la troisième partie de la séquence qui correspond à l'entrée dans la pièce de théâtre. Nous sommes déjà emportés comme malgré nous dans la pièce de Tchekhov. Seule l'agitation de grelots par une comédienne peut faire office d'avertissement pour signifier qu'on est en train de plonger dans le spectacle. Cette entrée en scène est paradoxale car elle se fait en douceur, de manière discrète et presque furtive.



En effet, il n'est pas aisé de saisir l'écart entre les conversations en dehors du spectacle et les conversations sur scène qui appartiennent pourtant à la pièce. Le reste du film est à l'avenant de cette entrée en matière. Si les premiers plans du film nous font comprendre que nous sommes conviés à assister à une représentation, la représentation ne se donne jamais comme telle. Certes, on reste fidèle au texte, on finit par comprendre que les acteurs sont en train de se donner la réplique. Pourtant, nous ne sommes pas les spectateurs de la représentation, nous en faisons partie. La caméra ne s'attarde pas à filmer toutes les caractéristiques d'une représentation : acteurs, public, costume, décor et scène. La caméra dédaigne les artifices et les dispositifs propres au théâtre. Autrement dit, l'œil n'assiste pas à la représentation mais s'immisce dans la représentation. L'œil de la caméra n'est pas l'œil pudique du public qui se

contente de goûter au spectacle de très loin. La caméra est dotée de ce pouvoir transgressif qui consiste à se rapprocher, à s'intégrer dans la représentation. Dès lors, on pourrait rapprocher le film de Louis Malle et celui de Léa Fehner en ce qui concerne le rapport au théâtre. Les deux réalisateurs n'usent pas des mêmes dispositifs cinématographiques. Néanmoins, dans leur film, le théâtre n'est pas filmé à la manière d'une représentation théâtrale. On ne tient pas à mimer une pièce ou à montrer ce qu'est une représentation. On filme le théâtre de manière cinématographique. La caméra nous ferait presque oublier le théâtre.

Nous avons étudié le rapport au théâtre établi dans le film *Les Ogres* de Léa Fehner. Cette connivence entre le théâtre et le cinéma est aisée à identifier. Le film s'attache à montrer le quotidien d'une troupe de théâtre. On montre les acteurs en représentation, les comédiens en coulisse, leur quotidien agité. Comme nous avons pu le démontrer, les comédiens sont en constante représentation : sur la scène comme dans la vie. Nous avons pu remarquer que les scènes se déroulant en dehors de la scène sont filmées de manière théâtrale. Les comédiens aiment jouer de leur existence afin de désamorcer le réel. Le paysage joue comme un décor de théâtre et les comédiens n'ont plus qu'à entrer en scène. A l'inverse, les scènes sous le chapiteau autrement dit les scènes de spectacle sont filmées de manière cinématographique. On ne saurait parler de théâtre filmé. La caméra intègre le théâtre dans un schéma narratif et esthétique. S'il y avait un thème commun au théâtre et au cinéma dans *Les Ogres* ce serait la représentation de l'être humain imparfait à travers la joie, les pleurs, les cris, représentation qui se manifeste dans un mouvement continu de va-et-vient entre le septième art et le théâtre.

