

Romain Bergon et Tristan Terral

Université de Toulouse-Jean-Jaurès

Master 2 Esthétique du cinéma

Département Lettres modernes, Cinéma et Occitan CN00112V

Cinéma et patrimoine - Manuel Marin - Mai 2021

Le jeu dans *Les Ogres*, « friction entre le réel et l'imaginaire »

Les Ogres de Léa Fehner, sorti en 2015, nous fait suivre la vie d'une compagnie de théâtre itinérant. C'est cette vie que la réalisatrice a connue durant son enfance et qu'elle a souhaité faire revivre avec ce film. Pour ce faire, elle a pris le risque de l'intime en faisant notamment jouer ses parents et sa sœur. On se doute alors bien, pour un film sur des comédiens de théâtre, joué en grande partie par des comédiens de théâtre, que la question du jeu des acteurs est omniprésente : dans ce que nous montre le film et dans son processus même de création.

Pour nos travaux de mémoire de master, nous nous intéressons à des sujets abondant, certes de manières tout à fait différentes, la question du jeu : l'actrice Maureen O'Hara dans le cinéma de John Ford et les différentes incarnations cinématographiques du Joker, ce personnage ambivalent et multiple. Il nous est donc apparu tout naturel d'aborder cette question du jeu des acteurs dans le film de Léa Fehner. Hommage à ces comédiens itinérants, le film montre leur rythme de vie effréné entraîné par l'élan du jeu qui déborde toujours de la scène - élan vital qui nous semble n'avoir pu être rendu perceptible sur pellicule autrement que par une place importante laissée au jeu.

En quoi le jeu apparaît-il comme un moteur vital dans le film Les Ogres ?

D'abord, à partir de notre propre analyse filmique, nous tâcherons de voir comment la pratique du jeu donne un élan vital aux personnages dépeints. Ensuite, grâce à la richesse des documents mis à notre disposition (vidéos de castings et d'improvisations, interviews, script, plan de découpage...) ainsi qu'à notre rencontre avec Léa Fehner, nous détaillerons tout ce que la cinéaste a pu mettre en place pour mettre le jeu de ses comédiens au coeur de son processus créatif.

1. Analyse filmique : le jeu comme élan vital

Suite à la chute d'une acrobate, François (François Fehner, le père de la réalisatrice), le directeur de la compagnie, choisit pour la remplacer de faire venir Lola (Lola Dueñas) avec qui il eut une liaison par le passé. Toutes sortes de tensions apparaissent au sein de la troupe qui semble former comme une grande famille. Marion (Marion Bouvarel, la mère de la réalisatrice), l'épouse de François, a évidemment du mal à accepter l'arrivée de Lola. Inès (Inès Fehner, la soeur de la réalisatrice), leur fille, qui doit gérer l'aspect administratif, ne supporte plus l'égo de son père. Déloyal (Marc Barbé), un comédien qui a perdu un enfant, reste totalement dépressif malgré sa nouvelle histoire d'amour avec Mona (Adèle Haenel), une jeune comédienne enceinte de lui. La frontière entre le travail et l'intime est mince pour les comédiens de théâtre itinérant. Si la réalisatrice ne rechigne pas à montrer leur exubérance, leurs égos parfois écrasants ou leurs dérapages, on sent pourtant bien un regard absolument empli d'amour pour ces personnages hors-normes. Le film est bien ainsi un hommage aux comédiens itinérants qui est d'autant plus fort qu'il accueille leurs excès : « *Quand on aime les gens, on trimalle la merde qui va avec* » entend-on dans une scène. Plus largement, le film porte aussi un amour pour leur métier : la pratique du jeu théâtral. Car, plus encore que toute troupe de théâtre, il faut bien voir qu'une troupe itinérante se bat pour faire vivre cette pratique : pour amener aux gens, de ville en ville, ce bien si précieux qu'est le spectacle.

1.1. Le jeu comme élan abolissant toute frontière : de la réalité au spectacle, des larmes aux rires

Réalité du spectacle, spectacle de la réalité

Il se joue dans *Les Ogres* une tension entre le réel et le spectacle. Presque exactement au milieu du film, Joss (Ibrahima Bah), l'un des personnages secondaires, truculent membre de la troupe, s'indigne : « *C'est une histoire de famille ou quoi ici ?* ». Dans cette scène centrale, le chapiteau devient le théâtre d'un débat, auquel prend part toute la troupe autour d'un dérapage d'un de ses membres. François, le directeur, souhaite que tous les comédiens s'excusent, ensemble. Pour lui, la troupe doit rester unie. Sa vision témoigne d'une utopie communautaire où l'erreur de l'un serait la responsabilité de chacun. S'il croit réellement protéger ses comédiens ainsi, sa propre fille pourtant trouve que tout gravite autour de lui et se sent lésée. Il faut certainement voir alors dans ce face à face au beau milieu du noir du chapiteau, devant toute la troupe, l'intrusion du familial dans le domaine du travail, du réel dans l'univers du spectacle et du jeu : la réalité met à mal l'utopie.

François voudrait que le spectacle soit entièrement étanche au réel. Au cours du spectacle dans la première scène du film, Déloyal entraînant par mégarde la chute de l'acrobate en lâchant la corde. Après *Qu'un seul tienne et les autres suivront* (2009), le premier film de Léa Fehner, on peut dire que cette ouverture du film *Les Ogres* montre que dans un troupe de théâtre, un seul lâche et tout s'effondre. François, en faisant appel à Lola pour remplacer l'acrobate, croit que le spectacle doit passer avant tout, au risque de nier la possibilité que ce travail charrie avec lui des affects. Par exemple, il n'a pas conscience de la souffrance qu'a pu endurer Lola après leur relation. Au cours du spectacle en plein air à Port-la-Nouvelle, François et Lola se retrouvent à danser ensemble, ce qui la pousse à fuir. Elle fuit le spectacle pour s'isoler car le rejaillissement de l'intime sous ce travail est trop fort lors de sa danse avec François. Et plus encore, c'est Marion, l'épouse de François, qui se trouve décontenancée : lorsqu'elle revoit Lola pour la première fois, elle s'enfuit en courant pour aller se cacher dans les toilettes. François lui assure qu'il a fait venir Lola « *uniquement pour le travail* » pour tenter de la faire sortir de la cabine et reste sourd à la réponse terrible de son épouse : « *Je ne veux pas avoir mal* ». François ne veut pas concevoir que l'on puisse céder à la part émotive que sous-tend le travail de comédien qui est ici trop forte. Plus tard, lors d'un spectacle, Marion répète à François qu'elle ne peut pas jouer en présence de Lola. « *Tu veux pas jouer ?* » lui répond-il avant de le lui reprocher féroce. Pourtant, il fera lui-même l'expérience de la blessure affective, sa femme rentrant au petit matin après avoir passé la nuit avec un des spectateurs. François tente vainement de se défaire du malaise par le jeu : il sort, nu, crier dans un mégaphone que sa femme l'a trompé. Mais le jeu n'est en rien libérateur ici, au contraire il semble s'enfermer dans une boucle qui ne ferait que ressasser le mal. Le réel peut donc être trop lourd pour que puisse se produire le jeu, tout comme le jeu ne suffit pas à se débarrasser du réel.

Cette perméabilité du spectacle au réel semble figurée symboliquement par toutes sortes d'intrusions dans le chapiteau. Si ce lieu du spectacle se transforme en scène familiale de ménage lors de la dispute entre François et sa fille, on peut voir aussi dans l'intrusion des vaches dans le chapiteau, figurée symboliquement une intrusion du réel dans le domaine du théâtre. Un plan montre les comédiens à l'extérieur du chapiteau, souhaitant voir ce qu'il s'y passe, lorsque des meuglements de vaches leur font prendre peur et les repoussent. Comme si le lieu du spectacle s'était fait littéralement contaminer par le réel. Il faut alors balayer, nettoyer la bouse.

Perméabilité du chapiteau



Cette tension entre réel et spectacle semble inhérente à tout travail théâtral mais elle l'est d'autant plus pour des comédiens de théâtre itinérant qui amènent leur amour du spectacle directement à la rencontre du public. Lorsque la troupe arrive à Port-la-Nouvelle, Léa Fehner cherche à filmer un déferlement du jeu, une invasion du spectacle qui contamine la petite ville. Les comédiens vont à la rencontre de figurants bien réels et une émulsion s'opère par le jeu. Il faut que tout le monde entre dans la danse. Les distributeurs ont par ailleurs choisi pour l'affiche du film une image de cette séquence : soit une scène d'invasion promotionnelle pour promouvoir le film lui-même. *Les Ogres* reflète donc la vie d'un théâtre itinérant en éclatant les frontières : le jeu permet de naviguer dans leur porosité et de s'y propager.

Promotion du spectacle



L'apparition du nom de la réalisatrice au générique d'ouverture apparaît alors qu'hurle de douleur l'acrobate suite à sa chute : « *Mierda, mierda, mierda !* ». Cri qui joue ainsi comme une empreinte sonore se sur-imprimant sur la signature : faire un film c'est pousser un cri semble-t-on nous dire. Un cri de douleur qui est déjà en même temps transmuté par le comique : « *La puta que te parió !* » entend-on aussi. Si cette insulte est usuelle en Espagne, il faut voir que le verbe « *parir* » signifie accoucher. Toute création est une douleur : comme un accouchement. Vers la fin du film, la scène de la perte des eaux fera d'ailleurs écho à cette scène inaugurale : Mona pousse un cri sur scène. Remarquons bien que ces deux cris procèdent d'un moment où le réel reprend ses droits sur le spectacle. Léa Fehner semble ainsi, en apposant son nom sur un cri, situer son film dans cette zone où l'intime vient poindre sous le spectacle. La chute est par ailleurs due à la mégarde de Déloyal, qui n'a pas fait attention à la corde : un personnage *hanté par la mort*, qui ne peut plus jouer. La possibilité du spectacle ne tient qu'à un fil. Le réel vient donc littéralement poindre sous le spectacle dans ces deux scènes, aussi bien de façon malheureuse qu'heureuse : c'est cette zone de palpitation qui semble intéresser Léa Fehner.

Cris sur scène : chute de l'acrobate, perte des eaux de Mona



Réenchantement constant par le jeu : entre rires et larmes

Réenchantement de lieux aseptisés : aire d'autoroute, cabinet médical



Le jeu aurait ainsi, malgré tout, un pouvoir vital. Il peut réenchanter par exemple le décor aseptisé d'une aire d'autoroute lorsque la troupe arrive en trombe en s'amusant comme des enfants. Enfants qui sont partout dans le film et qui incarnent peut-être le point de vue de la propre enfant qu'était la réalisatrice. Ce sont eux en tout cas qui mettent de l'eau dans les toilettes entraînant la glissade de François lorsqu'il essaie de convaincre son épouse en pleurs de poursuivre l'aventure. La chute, provoquée donc indirectement par le jeu des enfants, pousse Marion à accourir auprès de son mari et retrouver avec lui le goût du jeu. La scène du gynécologue est également portée par cette pulsion de vie que permet le jeu. Le décor médical terne où trône l'appareil pour l'échographie n'aide pas Déloyal dans ce moment difficile : il ne peut se réjouir de cette naissance car il n'a pas fait un deuil, il a perdu un fils atteint d'une leucémie. Déloyal porte un fardeau, il reste prostré, il ne peut plus jouer. Jouer c'est vivre au présent, et c'est cette arme que va utiliser Mona pour soutenir Déloyal. A la question des antécédents familiaux, elle répond : « père alcoolique et mère débile ». Ce trait d'humour permet de dédramatiser un fait qui est pourtant réellement dramatique. Lorsque le gynécologue lui demande ensuite de se déshabiller derrière un paravent, elle va définitivement se lancer dans un jeu libérateur. Le paravent de l'hôpital devient un paravent théâtral. Elle revient comme si elle entrait en scène et dévoile son ventre comme on jouerait d'un accessoire scénique. C'est que Mona est portée par la troupe : elle raconte au docteur l'histoire de la pièce qu'ils jouent, le « Cabaret Tchekhov ». Pièce qui peut être par ailleurs interprétée comme le programme de tout le film : « *En s'engueulant ils tombent amoureux* ». Soit la transmutation d'une douleur en quelque chose de joyeux et qui serait possible par l'opération de jeu. Mona tourne en dérision la forme phallique de l'appareil permettant de faire une échographie vaginale et parvient à faire exploser la pesanteur ambiante en imitant théâtralement le docteur : « *Mais non je mets des godes c'est tout !* » Mona semble alors libérer Déloyal en lui demandant : « *ça te dérange pas qu'il me mette un gode dans la chatte ?* », puisqu'il répond : « *Si ça peut te faire plaisir !* » Mona est parvenue à le faire entrer dans le jeu et l'on retrouve des étincelles dans ses yeux. Le jeu est contagieux, il propage un élan vital là où régnait la désolation.



1.2. Le tournoiement de la vie entraîné par le jeu

Le jeu de l'oie

La vie de ces comédiens qui jouent tous les soirs nous apparaît alors comme un immense jeu. Bien que la réalisatrice nous ait indiqué ne pas avoir cette idée en tête, nous pourrions même y voir un jeu de l'oie. On sait en effet que les cases du célèbre jeu de hasard suivent un itinéraire de forme spiralée. *Les Ogres* est traversé par des motifs du tournoiement. Dès la scène d'ouverture, la caméra tournoie autour des acrobates en suspension qui se dévorent. Comme dans le premier film de la réalisatrice, *Qu'un seul tienne et les autres suivront* (2009), qui était un film choral, il n'y a pas de personnage central. Le film gravite autour de chaque membre de la troupe. La caméra aussi tournoie : une caméra portée qui suit tous les personnages. L'ouverture et la fermeture du film relèvent aussi de cette idée : de la ronde qu'effectue la troupe sur scène au début où l'on découvre les différents personnages, au ballet final des voitures qui partent vers une autre destination. Ronde que l'on retrouve ci et là tout au long du film, comme lorsque Déloyal devient torero au milieu de motos tournoyantes.

Ronde des acteurs, ronde du départ des véhicules



Il y a bien sûr une oie dans le film, qui fait d'ailleurs une overdose, peut-être à l'image de la vie en sur-régime de la troupe. Et la troupe voyage de ville en ville comme l'on avance de case en case dans le fameux jeu de société. Le film semble même épouser un certain rythme par à-coups, pour saisir le souffle de cette vie itinérante tel le va-et-vient d'un accordéon, ou telle la pulsation de vie, à l'image du battement de cœur du bébé que l'on entend lors de l'échographie.

Le jeu entraîne alors la troupe dans le tournoiement de la vie. Dans ce mouvement en spirale, il y a le risque de la répétition : comme la phrase répétée en boucle dans le mégaphone par François, incarnant un jeu totalement dévitalisé, qui se répète, qui tourne en rond. Déloyal ressort d'ailleurs le mégaphone plus tard lors d'un repas au restaurant car il est lui aussi pris au piège d'une boucle : il ne peut faire le deuil de son fils et le ressasse sans arrêt. Il plaisante par exemple en disant vouloir appeler son fils « Thomas 2 », le spectateur devinant que c'était le prénom de son enfant défunt. Aussi, dans la scène du restaurant, en faisant mine de raconter un conte aux enfants, il ressasse encore la mort de son fils - moment qui révèle qu'il en veut beaucoup à François, l'estimant en partie responsable du décès. Déloyal est ainsi comme ce poisson que l'on voit hors de l'eau : il est constamment en dehors du jeu. Il n'y a qu'à observer par exemple où il se place : dans la séquence où la troupe accueille des enfants, c'est le seul à se situer dans le revers du chapiteau, et c'est là qu'il dérape. A Port-la-Nouvelle, il venait se placer derrière François pour lui dire « *Tu vas la re-*

baiser ? » à propos de Lola, comme une mauvaise conscience menaçant de mettre la troupe hors-jeu. Le tournoiement de la vie est ainsi hanté par la mort. On prête d'ailleurs au jeu de l'oie des origines indiennes qui serait ainsi une "roue de la naissance et de la mort".

Dans une séquence, avant d'entrer en scène, Déloyal, totalement dépressif, échange un regard avec une oie avant de préparer un mélange dangereux de médicaments qu'il met sur un morceau de pain. Il hésite à l'avaler mais le laisse finalement tomber dans une gamelle, sans que l'on ne puisse dire si c'est volontaire ou non. L'oie avale ce cocktail mortel alors que Déloyal entre sur scène en disant sa réplique : « *Je suis heureux* ».

Déloyal et l'oie



Le jeu comme pur présent

Si le spectacle ne peut pas à lui tout seul soigner tous les maux, le film semble montrer qu'il peut au moins amener à vivre au présent si on s'y laisse entraîner. « *Pas de temps mort !* » dit-on en ouverture du film. C'est cet élan du moment présent sur lequel a le mérite de se laisser porter Marion lors des enchères, à la limite du malaise. Le réel s'imisce sous le spectacle pour finalement le relancer. Un spectateur l'a achetée, par jeu, mais Marion va réellement dans sa voiture. Il lui dit avoir fait ça pour que le jeu s'arrête, mais Marion le relance et souhaite que se révèle la part de désir véritable sous le jeu. L'élan du jeu propulse le désir de Marion. Le réel est inextricable du spectacle : le jeu est une mise à nue.

Le besoin du spectacle est donc vital. Déloyal ira voir son ex-femme pour lui annoncer la naissance de son fils et par la même faire le deuil de son enfant défunt. Cette femme, pour faire face à cette tragédie, se laisse aller en quelque sorte à l'imaginaire : elle dit voir son fils qui vient lui parler. Surpris, Déloyal entre finalement dans son jeu : « *De quoi tu lui parles ?* » Jouer c'est se laisser aller à une certaine folie mais qui n'est pas malsaine : il s'agit aussi de croire au jeu de l'autre. Jouer devient alors la possibilité de se délester du reste. Ainsi Déloyal peut retrouver à la fin sa troupe, sa compagne Lola et son bébé. Le bébé est d'ailleurs celui de toute la troupe : elle qui toute entière réfléchit à lui trouver un prénom, et qui vient toute entière lorsque l'infirmière demandera « *Qui est le père ?* » On se demande même si le bébé est « Molière » lorsque Lola perdait les eaux sur scène. Cette naissance symbolise alors la puissance du jeu, qui transcende et amène à quelque chose d'autre.

Il faut alors évoquer les personnages secondaires parmi les comédiens de la troupe, qui sont pour la plupart réellement des comédiens de théâtre au sein de la compagnie L'Agit théâtre. Car ces rôles secondaires sont si importants jusqu'à l'esthétique même du film en ce qu'ils permettent la circulation de l'esprit de jeu. Chacun amène son énergie que la réalisatrice s'applique à capter en les filmant, la caméra passant d'un visage à l'autre, pour que puisse transparaître à l'image le goût du jeu qui les habite.



Visages heureux des comédiens de la troupe lors de l'accouchement de Mona

2. Etude du processus créatif : le jeu des acteurs au cœur du tournage

Dans le dossier de demande d'avance sur recettes, Léa Fehner écrit : « *La friction entre le réel et l'imaginaire sera notre moteur.* » Cette tension est certainement aussi caractéristique de toute tentative de fiction filmée, tant l'image cinématographique semble charrier avec elle tout un ensemble d'éléments du réel. La réalisatrice choisit nettement de redoubler cette friction en mettant en scène un univers où elle a réellement vécu durant son enfance et en confiant certains rôles à sa propre famille. *Les Ogres* apparaît comme un hommage à ces gens de spectacle tant on a pu voir que le film semble se greffer à une pulsion de vie que produit le jeu. Il s'agit maintenant de voir comment Léa Fehner a procédé pour placer le jeu des acteurs au cœur de son processus créatif.

2.1. Un hommage aux comédiens : retrouver l'âme du théâtre itinérant

Le père de Léa Fehner, François Fehner, créait en 1990 la compagnie théâtrale l'Agit dont le chapiteau a parcouru la France. Dans sa note d'intention, la réalisatrice souligne le caractère hors-norme, voire ingrat, de cette enfance dans, dit-elle, « *ces campements boueux* » avec « *ces gens pas sortables, mal élevés, exhibitionnistes* ». Mais « *là où je voyais des galères, je vois aujourd'hui du courage* » dit-elle ensuite, « *les cris, les débordements, les dangers s'inscrivent maintenant dans la fête, dans la vie* ». Il y a ainsi quelque chose de l'ordre du souvenir que l'on recrée. Léa Fehner s'inspire par exemple, avec sa décoratrice Pascale Consigny, de ses propres photos de famille. Selon François Fehner, ce qui apparaît dans le film ressemblerait plutôt au début de l'Agit, au début des années 90¹. Pourtant François Fehner est ici bien plus âgé, et le film nous montre une compagnie qui a de l'expérience, qui est fatiguée. Le rapport au réel ne va donc pas de soi : « *Tout est absolument vrai puisqu'imaginé d'un bout à l'autre.* » dit la réalisatrice. Le scénario ne cherche absolument pas à retracer l'histoire de la troupe et les personnages sont fictifs : il faut « *créer des êtres hybrides - un morceau de l'un et un bout de l'autre - parfois imaginés de toutes pièces mais dans lesquels tous se reconnaîtront* » affirme Léa Fehner. Il ne s'agit alors pas de recréer ce monde, mais d'en retrouver l'âme.

Cette part profondément intime s'exprime alors dans des détails souterrains. C'est par exemple le choix de ce spectacle : le « Cabaret Tchekhov ». Si cette pièce était véritablement jouée par la troupe, il faut voir aussi que Tchekhov relève d'un caractère tout particulier pour la famille Fehner : la mère de Marion, grand-mère de Léa, Andrée-Marie Bouvarel, a rédigé un livre (*Docteur Tchekhov, mode d'emploi*) sur ce dramaturge. C'est aussi le chapiteau qui revêt une part d'intime.

En effet, la décoratrice Pascale Consigny avoue dans une interview que c'est « *une belle histoire* » : il s'agit du chapiteau que François Fehner avait fait fabriquer en 1970 et qui a pu être retrouvé pour le tournage alors qu'il se trouvait en Corse. Mais il ne faut pas voir ici non plus un besoin de coller au réel : le chapiteau a été modifié pour les besoins du tournage. En revanche, la part émotionnelle est grande pour la réalisatrice qui nous indiquait, lors de notre rencontre, qu'elle avait cette sensation qui se produit lorsque l'on retrouve un lieu de son enfance : il lui semblait plus petit que dans ses souvenirs. La toile de ce chapiteau a une âme. C'est donc cette âme de son enfance, du théâtre itinérant, qu'il s'agit pour la réalisatrice de retrouver dans le film.

En ce sens, la réalisatrice veut aussi retrouver l'esprit d'utopie collective qui a nourri ses parents dans les années 70. Si l'on regarde les interviews des acteurs ou des techniciens, tous s'accordent à dire qu'il se dégagait du tournage une véritable esprit d'entraide et de solidarité. Julien Poupard, chef opérateur, affirme ainsi par exemple que les comédiens « *aidaient à tirer des prolongs ou à installer des projecteurs.*² ».

1 <https://www.telerama.fr/cinema/les-ogres-dans-la-famille-fehner-le-pere-chef-de-troupe-et-militant,139647.php>

2 Afcinema 16 mars 2016



Photos de la compagnie l'Agit dans les années 90 utilisées par la décoratrice

2.2. Préparation : un cadre de tournage propice au jeu des acteurs

Libérer les acteurs de l'appareillage cinématographique

En regardant les documents de préparation des costumes auxquels nous avons eu accès, on sent que déjà à ce stade de la création de son film, la réalisatrice est guidée par l'aspect corporel et humain. Elle écrit par exemple qu'elle veut « *un costume habité par le corps* ». Le travail de préparation en amont du tournage consiste ainsi à faire en sorte de libérer le maximum de contraintes qui pourraient gêner les acteurs. Rien n'est laissé au hasard : la décoratrice, souligne que Léa Fehner « *maîtrise parfaitement chaque détail* ». Ainsi, la réalisatrice a demandé au chef opérateur Julien

Poupard de constituer une équipe « *légère et polyvalente* » dit-il dans une interview. L'équipe technique ainsi réduite peut laisser toute la place pour les acteurs. Même l'éclairage a été pensé en ce sens : Léa Fehner a souhaité que tout l'espace soit possiblement filmé, que tout soit éclairé en amont, par exemple par « *les guirlandes d'ampoules et les projecteurs de théâtre* ». Ce travail de libération de contraintes techniques effectué en amont, la volonté de filmer une certaine liberté des acteurs se concrétise dans le choix de la caméra à l'épaule dans presque tout le film.

Faire cohabiter différents acteurs

Le casting est constitué de proches de la réalisatrice : sa sœur Inès, son père François, sa mère Marion. Ils appartiennent au monde du théâtre tout comme toute une partie des comédiens de L'Agit qui jouent dans le film : Christelle Lehallier, Thierry de Chaunac, Jérôme Bouvet, Simon Poulain, Ibrahima Bah, Florian Labriet, Nathalie Hauwelle, le musicien Philippe Cataix, ou encore tous les enfants de la troupe. A leurs côtés, jouent des actrices reconnues du cinéma : Adèle Haenel et Lola Dueñas (célèbre pour ses rôles dans les films de Pedro Almodóvar), qui ont la particularité d'avoir pu connaître une expérience d'actrices de théâtre. De même, Marc Barbé a une filmographie imposante (il a joué dans des films de Chantal Akerman, Philippe Garrel ou encore Philippe Grandrieux). On trouve aussi des acteurs expérimentés en seconds rôles comme Patrick d'Assunção ainsi qu'un apprenti acteur, Anthony Bajon, qui tournait son premier film, et qui obtiendra trois ans plus tard un Ours d'argent du meilleur acteur au Festival de Berlin³.

Une part importante est enfin laissée aux autres : les figurants - le public étant souvent filmé -, et même les animaux - oies et vaches... Pour pouvoir faire cohabiter tout ce petit monde, la réalisatrice a tenu à faire vivre ensemble les acteurs principaux avant que le tournage ne commence. Les parents et la sœur de la réalisatrice ont ainsi passé une quinzaine de jours avec Marc Barbé et Adèle Haenel à Port-la-nouvelle. Ce mélange des acteurs aura certainement su porter ses fruits lors du tournage. Léa Fehner nous a indiqué que les acteurs de cinéma montraient par exemple à ceux de théâtre comment ne pas réellement manger le couscous – ce qui s'avèrerait difficile au bout de quelques prises. Inversement, Adèle Haenel affirme avoir beaucoup appris des acteurs de théâtre itinérant dans la scène de rencontre avec les habitants de Port-la-Nouvelle.

³ La liste des récipiendaires comprend, entre autres acteurs, Jean Gabin, James Stewart, Michel Simon, Alberto Sordi, Tom Hanks, Paul Newman, Samuel L. Jackson, Michel Piccoli, Jack Lemmon ou encore Leonardo Dicaprio.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Ours_d%27argent_du_meilleur_acteur

Des dialogues nourris d'improvisations

Le travail en amont visant la liberté de jeu peut aussi se remarquer à la façon dont Léa Fehner a écrit et réécrit son scénario à partir d'un travail d'improvisations. Remarquons enfin que la réalisatrice a toujours été entourée de comédiens. Si les compétences pour faire ce travail de direction d'acteurs semblent souvent manquer aux jeunes réalisateurs sortant comme elle de la Fémis, il apparaît à la vision des vidéos de castings ou d'improvisations que la cinéaste, qui a passé son enfance entourée d'acteurs, maîtrise de façon naturelle ce travail sur le jeu de ses comédiens.



2.3. Tournage : libérer le jeu

Tout ce cadre permet alors d'accepter l'acteur, de lui laisser prendre la place. Si les dialogues ont eux-mêmes été nourris des improvisations, ayant été réajustés ensuite, la réalisatrice attend toutefois qu'ils soient suivis lors du tournage. Quelques moments de pure improvisation peuvent tout de même avoir lieu. C'est le cas de la course sur l'autoroute qui n'était pas prévue en amont. C'est également le cas de la scène de perte des eaux où la réalisatrice a voulu tirer profit de l'enthousiasme ambiant. Le contrat de départ était que personne ne s'arrête tant qu'on ne dit pas que ça coupe. Le chef opérateur a donc simplement « réajusté le diaph à la volée » et les acteurs étaient alors dans un état de surprise, contraints d'improviser, ce qui permettait de coller au mieux à la scène.

Surtout, l'improvisation est pour la réalisatrice un moyen de permettre aux acteurs d'atteindre un état. Dans la scène de dispute entre François et Inès, ces improvisations préparatoires ont même été gardées puisque la scène ne devait commencer qu'au moment où François demande à ce que chacun s'excuse. Aussi, la réalisatrice effectue des prises très longues, pouvant parfois durer 20 minutes.

La réalisatrice fait enfin rejouer les scènes plusieurs fois. Par ce biais, elle obtient un éventail de jeu qu'elle peut ensuite utiliser au montage. On pourrait y voir une infidélité à la liberté des acteurs, puisque la réalisatrice remonte ensuite la matière à sa guise. Mais ce qui compte pour elle semble avant tout la liberté que ceux-ci peuvent avoir lors du tournage et qui mérite d'être captée. Nous avons pu rencontrer Julien Chigot, chef monteur du film, qui nous a montré certains rushes. Ces prises laissent apparaître d'une part le travail considérable de montage qui a dû être effectué ensuite, et d'autre part le travail du caméraman qui, pour des scènes où les acteurs évoluent très librement comme celle de la parade, semble sur ces rushes toujours traquer comme une étincelle de vérité qui doit être saisie.

Le montage est de toute façon indispensable : la scène de dérapage de Déloyal auprès des enfants n'est possible que par un travail de montage. Ce que dit Déloyal dans le film n'a pas été prononcé sur le tournage. Le dialogue a donc été synchronisé ensuite. Il faut voir en tout cas que la réalisatrice a tout fait pour contourner la lourdeur de l'appareillage : ce qui est forcément moins plaisant pour les acteurs de théâtre - François Fehner préférant, évidemment, l'expérience du théâtre, sans coupe et face à un public. Même si Léa Fehner a tout mis en place pour contourner cet obstacle et capter la magie du jeu. Elle semble avoir traqué chaque zone où pourrait s'être imprimée l'âme du théâtre itinérant de son enfance : dans le choix du chapiteau, en s'inspirant des photos de famille et surtout en voulant retrouver cet esprit collectif qui l'anime lors du tournage. Équipe technique réduite et mobile, plateau entièrement éclairé, tout le travail en amont du tournage consiste à faire en sorte de laisser le plus de place possible à ceux à qui le film rend hommage : les comédiens.

Conclusion

Le jeu théâtral est un moteur pour le film *Les Ogres*, aussi bien dans l'histoire qui nous est racontée que dans la mise en œuvre du tournage. C'est le jeu et le goût du spectacle qui permettent aux personnages de réenchanter le réel, et que le théâtre itinérant se donne pour mission de transmettre. Léa Fehner a réuni les conditions pour qu'advienne sur le tournage cet esprit de troupe, pour que la passion du jeu se transmette entre ses acteurs. La réalisatrice croit en ce que l'hétérogénéité de sa bande puisse en faire la force. Cet amour du jeu lui permet finalement de perpétuer la mission première du théâtre itinérant tant la ferveur irradie chaque plan et peut ainsi transmettre au spectateur le goût du spectacle.