

Cinéma et Patrimoine :

À l'aune des années 90, la compagnie l'Agit inaugure le chapiteau jaune et bleu qu'a fait construire François Fenher dans l'optique d'enrichir leur troupe de théâtre itinérant, d'un lieu convivial où ils pourraient donner leurs représentations, sous les feux des projecteurs. En réalisant Les Ogres, Léa Fenher a souhaité rendre hommage à l'aventure théâtrale, à laquelle elle avait participé dans sa jeunesse, au sein de la compagnie itinérante de ses parents : « Peut-être parce que l'histoire me touchait de près, j'avais encore plus envie qu'on lui trouve un souffle lyrique, épique. » L'œuvre filmique de Léa Fenher est auréolée d'un lyrisme lumineux qui habite la corporalité de la troupe. En effet la lumière révèle les corps des comédiens en sculptant leur énergie de nature ignée. Les réminiscences de ces tournées à travers toute la France ont laissé une empreinte chaleureuse dans les impressions de la cinéaste qu'elle s'évertue à retranscrire à l'écran, en octroyant au vibrato luminescent de ses images, une dimension chatoyante : « Alors au sortir de mon premier film, j'ai eu envie de filmer cette énergie, de faire un film solaire et joyeux. En tournant dans le Sud, j'ai essayé de faire ressortir l'aspect solaire, physique, chaleureux de ces tournées. À leur échelle ces comédiens luttent avec les éléments. » L'eau et le feu seront les éléments antithétiques primordiaux du film. Effectivement la troupe s'implantera à deux reprises dans des endroits où prédomine l'élément hydrique, la zone portuaire avec la mer et le lac quand ils s'installeront dans un lieu aux influences pastorales. La portée élémentaire ancre également Les Ogres dans l'ignition, en en faisant une œuvre embrasée dans laquelle s'entrechoquent les deux pôles antinomiques : lumière artificielle et lumière naturelle, qui entrent en coalescence par la subdivision de la luminescence polarisée. Il serait intéressant de se demander dans quelle mesure Léa Fenher signe-t-elle avec Les Ogres, une œuvre filmique poétique à la luminescence polarisée d'un côté, par la lumière artificielle des feux des projecteurs mettant en exergue les costumes théâtraux incandescents et d'un autre côté, par la clarté vespérale éclairant les décors naturels du Midi d'une lumière solaire en mesure de révéler la vie intérieure des personnages ? Dans un premier temps nous aborderons la dimension artificielle de la lumière issue des feux des projecteurs qui chatoie dans les costumes théâtraux. Puis dans un second temps nous nous pencherons sur la teneur poétique de l'œuvre filmique nimbée par la

lumière solaire qui s'imprègne dans les décors naturels du Sud de la France. Enfin au cours d'une dernière partie nous traiterons de la polarisation de la luminescence qui serait susceptible de révéler la vie intérieure des protagonistes.

I° La lumière artificielle des feux des projecteurs chatoie dans les costumes théâtraux incandescents :

1) La lumière artificielle

Les Ogres regorge de séquences filmées sous la lumière artificielle des halos éburnéens, émanant des feux des projecteurs, qui détermine la position du comédien sur le plateau : « Il fallait essayer de ne pas tout voir afin de garder du mystère, de la poésie. [...] Et surtout pour poser une réflexion plus profonde sur la place de la caméra entre le comédien et la lumière. » Le comédien, aveuglé par le vrombissement lumineux des projecteurs, ne voit plus le public pour lequel il exécute sa représentation, *a contrario* c'est la lumière des feux des projecteurs qui révèle le jeu des acteurs, en focalisant le regard du spectateur sur le comédien récitant sa tirade. La luminosité des éclairages artificiels se reflète en chatoyant dans les costumes irisés et pailletés arborés par les comédiens dans le but de conférer une incandescence aux costumes théâtraux de la troupe. « Certains costumes du film viennent des malles de la compagnie de mes parents. Ils ont été conçus par Caroline Delannoy pour le théâtre itinérant : rustiques, résistants afin d'être capables de survivre à des centaines de représentations. À ceux-là, on a mêlé des costumes fabriqués spécialement pour le film. La robe rouge portée par Lola Dueñas, par exemple, est fragile avec toutes ses plumes. Dans la réalité, jamais les gens de théâtre itinérant ne s'embarrasseraient avec un costume aussi délicat mais il fallait aussi faire place à l'imaginaire ! » Léa Fenher filme la représentation de la pièce de Tchekhov en cadrant, à contre jour les comédiens de dos, illuminés par les faisceaux blanchâtres des projecteurs. La lumière crue des projecteurs estompe les silhouettes de François et de Lola qui semblent fusionner avec le décor du chapiteau, comme si les comédiens étaient liés, d'un point de vue endémique, à l'univers théâtral. En effet les "flares", provoqués par les rayons de l'éclairage artificiel, finiront par envahir l'écran jusqu'à éblouir les spectateurs lors de l'ultime représentation durant laquelle Mona perdra les eaux. Le plan-séquence nous délivre la vision de la troupe de comédiens portant Mona à bout de bras, à travers un océan de flares où des halos diaprés composés de sphères lumineuses rouges, bleues et vertes viennent saturer l'image d'une iridescence diaphane. La luminosité artificielle

des projecteurs révélerait le talent dramatique des acteurs par le biais d'une mise en abyme à l'égard d'un interrogatoire où l'inculpé, saturé par la lumière braquée sur lui par l'inspecteur, obtempérerait en passant rapidement aux aveux et en donnant le meilleur de sa personne. En somme l'acteur doit donner le meilleur de lui-même sur scène, face à la lumière des projecteurs mettant son âme à nue, qui le dépouille de son mutisme en le contraignant à se livrer entièrement aux spectateurs, qui seraient en quelque sorte ses confesseurs.

2) Des costumes théâtraux miroitant dans de multiples influences

Les costumes que met en scène Léa Fehner évoquent le folklore vestimentaire de la Russie d'hier mélangée à des références cinématographiques qui sont principalement « *Fellini chez la Mano Negra, Flaherty chez Fritz the Cat* »¹ et encore l'univers de Kusturika. Ces multiples références sont le reflet de figures du théâtre itinérant, empruntant les thèmes du baroque, de l'anarchie, de la violence et de la chair dans l'image. Nous allons voir que la cinéaste a mis en œuvre un certain travail costumier du folklore russe en relation à ces inspirations filmiques pour donner naissance à un univers singulier éclairé par une lumière incandescente.

L'influence russe des costumes

Des éléments traditionnels russes sont rassemblés à travers les costumes de scène des comédiens. La chapka ou l'ouchanka, est le premier élément traditionnel que nous remarquons, portée par de nombreux personnages. Parmi les photographies des essais et du « dépouillement » des costumes, l'actrice Christelle jouant le personnage de Miraille et le personnage De Chaunac essaient chacun ce chapeau traditionnel. Lors des scènes théâtrales le personnage de Marion est coiffée d'une chapka traditionnelle et Lola en porte une plus actuelle, sophistiquée avec un imprimé léopard. D'autres éléments participent à cette ornementation influencée par le folklore russe, comme le costume de scène de Daphné se composant d'une jupe longue aux tissus fleuris, colorées et superposés, d'un fichus fleuris dans les cheveux et d'un châle, ainsi que d'un chemisier blanc, se dressant alors une poupée russe. Les costumes que portent les hommes ont aussi un caractère militaro-soviétique, des vestes sûrement trouvées en brocante au caractère ancien ornées de rangées de boutons ou de fourrure, et encore des chapeaux classique d'époque. Les costumes révèlent une énergie qui

1 POUPARD Julien, Directeur de la photographie, *Les Ogres*.

peut se rapprocher de celle que déploie le metteur en scène français Bruno Niver dans son spectacle *Le cabaret des Trois Sœurs* au Théâtre de l'Épée de bois, qui permet alors de recueillir « *dans un geste théâtral cette fameuse âme russe, romantique, lyrique et torturée, toujours prompte à chanter son désespoir avec panache néanmoins* »². Il y a toujours le mouvement des humeurs, la force théâtrale mis en scène grâce aux costumes. Comme le dit le directeur de la photographie règne à l'image une atmosphère baroque « *mais cela doit rester punk, déjanté dans l'image, violent avec les chairs* »³.



2 PLANTIN Marie, <http://www.pariscope.fr/base/la-russie-s-invite-au-theatre-de-l-epée-de-bois-sous-la-forme-d-un-cabaret-kaleidoscopique>

3 POUPARD Julien, Directeur de la photographie, *Les Ogres*.

Les références cinématographiques

La base russe des costumes est mêlée aux influences cinématographiques de la réalisatrice, qui est d'abord celle de l'univers du cinéaste américain Flaherty. Les personnages habitent réellement leurs costumes dans *Les Ogres*, comme dans l'approche du cinéma direct du réalisateur pour dégager justesse et vérité. Il y a une véritable réflexion sur chacun des costumes en lien avec la personnalité qu'ils vont incarner et une réelle collaboration avec les acteurs. De même qu'il y a un travail profond de la mise en scène, de la lumière pour atteindre une réalité profonde ; les costumes sont alors révélés par une lumière solaire, chaude et profonde proche des images des films de Flaherty. Aussi nous trouvons l'importance de la musique qui agit dans la narration par mouvement, et font vivre les costumes comme des vagues d'humeurs changeantes, sensibles et profondes, de l'euphorie à une mélancolie intense. Enfin, il y a un point de vue similaire concernant la dimension aérienne du corps. Des corps cherchant à aller au-delà de leur point d'appui. Le corps de Lola se mouvant autour d'un arbre cherche à épouser le point le plus haut du chapiteau et similairement, l'enfant polynésien grim pant sur la grandeur fine et infinie d'un tronc d'un cocotier dans *Moana* (1926).



Moana, Flaherty



Les Ogres, Léa Fehner

De plus, on retrouve l'esprit baroque des costumes des films du réalisateur slave Kusturika, son univers burlesque représente une grande influence pour la cinéaste. En effet, les costumes de scène de Lola et d'Inès se constituent de mêmes motifs de l'incandescence, que sont les plumes, les robes proches du corps, l'ornementation de fourrure, et la dentelle. Ces robes rappellent l'exubérance, le mouvement des robes portées par les personnages extravagant de *Underground* (1995).



Enfin le personnage de Mona porte une robe de mariée similaire à celle que l'on trouve dans *Underground*, se composant aussi de voilages en dentelle aux effets flottant, d'ornementation dans les cheveux, renvoyant alors à la pureté et au déguisement enfantin.

Les costumes en mouvances dans ce cabaret kaléidoscopique sont révélés par un vraie travail de la lumière chaudement tamisée qui rappelle très bien l'univers tchekhovien et ceux des cinéastes que Léa Fehner a pour références. Ce sont autant d'éléments empruntés de plusieurs styles qui s'hybrident pour former une esthétique singulière de l'incandescence. Enfin, le directeur de la photographie parle de l'importance des photographies de l'artiste Alessandra Sanguinetti qui l'ont guidé à trouver une image belle et modeste à la fois mais possédant « *quelque chose de tranchant pour son rapport à l'enfance, ses couleurs franches et la poésie qui se dégage des clichés* »⁴.

Alessandra Sanguinetti, photographies



4 POUPARD Julien.

II° L'œuvre filmique à teneur poétique est nimbée de la lumière solaire dévoilant les décors naturels du Sud de la France :

« Créer une image de cinéma, c'est écrire avec la lumière [...] matière première du cinéma. La lumière, qu'elle soit directionnelle ou diffuse, colorée ou non, naturelle ou fabriquée, est surtout dynamisée par le mouvement de l'image et par le montage, en étant liée à l'espace filmé de la manière la plus étroite, à tel point qu'on peut soutenir que si la lumière crée l'espace, l'espace peut aussi faire la lumière. »⁵ Léa Fenher décide d'enrichir la matière cinématographique de son film Les Ogres, en tournant dans le Sud de la France afin de mettre à profit la luminosité crépusculaire de la région, susceptible de révéler la dimension poétique des paysages méridionaux. Ce sont les décors naturels du Midi qui créent la luminescence évanescence imprégnant le film : « Par la fenêtre ouverte d'un camion bruyant, les paysages du Sud de la France filent à toute vitesse, écrasés de soleil -camaïeu d'ocres et de jaunes-. » L'omniprésence des teintes vespérales dont est empreinte l'œuvre filmique de Léa Fenher, ancre Les Ogres dans une facture lyrique propre à illustrer le romantisme de l'itinérance de la troupe, vivant en harmonie au sein de la nature en sachant s'adapter, au fil de leurs tournées de ville en ville, à leur environnement.

La cinéaste s'évertue à insuffler aux images de son film, un caractère de "saleté", en salissant l'image dans la finalité de lui conférer un grain. Fenher cherche à retrouver une image chargée d'aspérités dans la photographie de son cinéma, en inondant ses plans des rayons que dardait le soleil couchant, quitte à ce qu'il y ait une saturation de l'image : « Nous avons essayé de travailler sur le grain à l'image, en cherchant la poussière. [...] Le contraste est très fort et donne des "flares", des halos qui surgissent à l'écran. Nous avons tenté d'octroyer au grain des aspérités, quelque chose d'organique. » Le plan-séquence, filmé dans un travelling vers la gauche et cadré en plan-d'ensemble, nous présente une représentation idyllique des comédiens se déplaçant sur une remorque où est placardée, en grosses lettres rouges sur fond jaune, le nom de leur troupe itinérante : *Davaï Théâtre*. La mise en scène poétisée est nimbée de la luminescence déclinante du soir, qui mettrait à l'honneur les nuances des jaunes auréolin et orpiment, reconnaissables dans la pigmentation du crépuscule se reflétant sur la veste à sequins argentés portée par les comédiennes. Une mère de la troupe itinérante, profite de la lumière déclinante du crépuscule, pour apprendre à marcher à son bébé. Le plan-séquence, cadré en gros plan et filmé au ras du sol, nous donne à voir les premiers pas de la fillette aidée par sa maman, en train de gravir un escalier strié par la luminosité vespérale. La luminescence

5 LANNUZEL Michelle, « *Espace et lumière au cinéma* », revue Cairn, 2015

solaire vient magnifier la séquence en rehaussant l'exploit de l'enfant, éclairé de tons mordorés, qui incarnerait la faculté atavique de l'humain à surmonter les épreuves existentielles corsant sa destinée.

En revanche lors du plan-séquence où François sort muni d'un mégaphone pour claironner à tout le campement qui l'encercle par les caravanes, la nouvelle que sa femme vient enfin de le tromper, nous assistons à l'émergence d'une lumière de consonance aurorale qui contraste radicalement avec la luminosité vespérale à laquelle nous étions habitués depuis les prémices du film. Le plan-rapproché sur la tête de François, occultant la lumière de l'aube naissante, en s'égosillant dans le mégaphone, souligne la dimension régénératrice du jour qui recommence à l'instar de l'amour roboratif que François porte à Isabelle. Une nouvelle vie amoureuse commence pour les deux comédiens revigorés par les relations adultérines, en effet François avait trompé sa femme avec la sulfureuse Lola -l'acrobate de la troupe- tandis qu'Isabelle le trompera avec un inconnu. L'éclat de l'aurore vient saturer l'image par sa luminescence diaphane en dissolvant la silhouette de François : « **Nous nous sommes attelés à mettre en exergue des jaunes très saturés à l'écran, en augmentant le contraste dans les basses lumières afin d'accentuer à l'image la dimension éclatante dans les blancs tout en gardant une image naturelle mais légèrement stylisée.** » La stylisation de la luminosité, par son inclinaison à poudrer les corps des comédiens d'ocre jaune, nous délivre une vision élégiaque de la jeune Mona, découvrant pour la première fois les joies de la maternité. Mona, filmée en gros plan, tient son nouveau-né dans ses bras, la vitre arrière de la voiture conduite par François, les inonde de soleil, sur son visage anxieux contracté par un rictus où se lit le trouble générée par l'absence de Mr. Déloyal lors de ce grand événement. L'ombre envahissant Mona qui semble couper son visage en deux parties distinctes, symboliserait le doute s'immiscant en elle, vis-à-vis de l'éventuel retour de Mr. Déloyal, le père de son enfant, portant la déloyauté comme trait de caractère éponyme.

À l'issue de sa discussion avec François essayant de lui remonter le moral en lui stipulant que les papas sont obsolètes au XXI ème siècle, au moment où Mona prenait conscience du risque de finir mère-célibataire, apparaît à la fenêtre de la portière, le véhicule de Mr. Déloyal qui klaxonne d'un air euphorique en roulant autour de la voiture de François. La mise au point nous révèle en plan-rapproché Mr. Déloyal, demandant à Mona depuis le cockpit de sa voiture, de lui montrer son fils qui vient de voir le jour. Le visage de Mona qui était flou redevient net grâce à la mise au point révélant désormais son faciès souriant et extatique, baignée de la luminescence solaire. L'ensoleillement de la séquence renforcerait la dimension arcadienne du

dénouement, où tous les comédiens de la troupe semblent communier en tournant autour du centre de gravité déterminé par l'ancien emplacement du chapiteau. En effet la diégèse se déroulant dans un parc pourvu d'un lac à l'orée duquel la troupe avait dressé son chapiteau, accentue l'aspect bucolique de la séquence finale, notamment avec le vacillement de la lumière crépusculaire disparaissant derrière les frondaisons des arbres. L'ultime plan-rapproché sur Mona nous la présente tenant son nouveau-né entre ses bras, d'un air radieux et épanoui en ayant le visage saturé par le flamboiement de l'astre diurne.

Il semblerait que Léa Fenher rende hommage avec Les Ogres au ressenti lumineux de son enfance, en retranscrivant la portée nostalgique de ces temps révolus, par l'omniprésence de la lueur solaire estivale qui irradiait jadis l'itinérance théâtrale de ses parents lors de leurs tournées méridionales. En somme, ce serait le rayonnement incandescent de la luminosité solaire qui révélerait les circonstances cruciales s'emparant des protagonistes, en instaurant une mise en puissance de l'entité lumineuse, comme instance révélatrice de la vie intérieure de comédiens de la troupe. Au cours d'une dernière partie nous expliciterons les enjeux de la révélation existentielle des personnages qui s'opère par l'entremise d'une polarisation de la luminescence.

III° L'intimité des personnages féminins révélée par la polarisation de la luminescence :

Un rapport fort s'entretient entre la lumière et les personnalités propres à chacun des protagonistes. Nous allons nous demander en quoi la lumière polarisée – celle des projecteurs liée aux costumes théâtraux, et solaire liée aux décors naturels – révèle t-elle la vie intérieure (personnalité et fragilité) des protagonistes ? Pour répondre à cela nous allons nous appuyer sur les deux événements perturbateurs de l'histoire qui sont l'arrivée soudaine du bébé de Mona et Déloyal, et le retour de Lola l'ancienne amante de François. La lumière s'accroche à ces deux éléments révélateurs de sentiments profonds, qui peuvent être soulignés grâce à ce travail de la lumière. Ces événements sont donc essentiels à prendre en compte dans la compréhension du rapport entre la lumière et l'intime des personnages. Ils se raccrochent à ces personnages précis, et arrivent tel le surgissement d'une vague de souvenir anciens, et *« vont raviver des blessures que l'on croyait oubliées »*⁶. Nous allons donc aborder l'intimité des personnages directement affectés par ces événements perturbateurs, et voir comment la

6 POUPARD Julien, Directeur de la photographie, *Les Ogres*.

lumière se fait attractrice et révélatrice au plus près des sentiments refoulés.

1) L'arrivée imminente du bébé

L'arrivée du bébé, avant et après l'événement, s'accroche au couple de Mona et M. Déloyal. Avant son arrivé, lors des scènes des représentations théâtrales dans le chapiteau, la lumière des projecteurs souligne le caractère enfantin, et candide du personnage féminin mis en lien direct avec sa maternité. En effet, la lumière sur la robe de mariée fait signe d'une personnalité hybridée d'une jeune fille devenue trop tôt une mère. Révélatrice d'une oscillation se situant entre la fillette et la mariée, la lumière des projecteurs souligne la réalité, la vérité du personnage de Mona. La clarté de la lumière révèle un mélange entre deux réalités de la robe, d'une part la blancheur de la robe nuptiale. Ses rayons illuminent sa longueur jusqu'au pied, le voilage blanc en dentelle recouvrant le ventre rond du personnage, les « *gant blanc dentelle* »⁷. C'est une robe renvoyant à la « *la mariée comme un oiseau, comme un ange* »⁸. Et une robe d'une autre réalité, celle du jeu d'une fillette avec le déguisement d'une robe de mariée, « *comme une enfant qui joue à la princesse* »⁹, portant dans les cheveux une corde tressée et effilochée. Une robe rappelant alors candeur et virginité. Les projecteurs révèlent donc l'intérieur de Mona fait de ce mélange.

Le bébé arrive soudainement lors de la représentation de Platonov de Tchekhov, « *plus de 1.000 ampoules pour éclairer le chapiteau* »¹⁰, pour capter l'imminence de l'évènement, une dimension nouvelle qui était jusqu'ici dissimulée par la représentation théâtrale, « *un décor que l'on peut filmer sous toutes les coutures, un seul et même plan de six minutes* »¹¹. Aussi, la lumière met en exergue l'impossible contrôle des sentiments lié à ce changement. La luminescence pose aussi des questionnements concernant l'avenir, et fait ressurgir la fragilité du père, ses blessures profondes liées à la douleur du passé.

7 FEHNER Léa, Réalisatrice, cit. Dans la matière sur les costumes, *Les Ogres*.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 L'heure de la sortie, « *Les Ogres* » de Léa Fehner, URL = <http://www.lheuredelasortie.com/les-ogres-de-lea-fehner-critique-cinema-dvd/>

11 POUPARD Julien, cité dans, Art. Cit., « *Les Ogres* » de Léa Fehner, L'heure de la sortie.



2) Le retour de Lola, l'ancien amour de François

La lumière ensoleillée du midi permet aussi de révéler l'intériorité douloureuse d'une ancienne passion amoureuse des anciens amants, Lola et François, retrouvés malencontreusement. Cette lumière naturelle et solaire fait ressortir les couleurs des costumes de scène, et fait renaître d'anciennes émotions sur les visages des personnages, et permet alors de les raccrocher aux sentiments du passé. En effet, lors de la scène de son arrivée au milieu du parking où s'est installée la troupe, la caméra capte dans un gros plan le visage de Lola apercevant au loin la présence de François. La lumière solaire de l'image capte toute la nostalgie intérieure de Lola, ressortant de son regard, de son chemisier rouge ventilée et de ses cheveux aux reflets roux éclairés par lumière chaude du soleil.

Dans la scène où nous voyons les anciens amants réunis en pleine rue, la nostalgie liée au retour et les troubles des sentiments viennent s'attraper sur leurs visages grâce à un éclairage sur le vif. La lumière capte aussi l'énergie extérieure qui ressort de la rue, et de l'été qui n'est pas encore tout à fait terminé. De plus l'éclairage naturel de cette scène sur le costume et la coiffure de scène de Lola permet d'accentuer le reflet de sa passion intérieure qui ne s'est pas encore tout à fait éteinte. Elle est vêtue d'une robe proche du corps au tissu rouge, composée de volants superposés, et d'une fourrure rouge à l'encolure échancrée. Dans ses cheveux, sont éclairés de longues plumes rouges. Tous ces éléments rougeâtre rappellent le feu de la passion qui revient progressivement telle une vague de sentiments en ébullition qui va et vient. Cette lumière manifeste l'éveil du personnage, et rappelle surtout sa jeunesse qui est toujours existante. La luminescence incandescente en lien avec l'habillement du début et l'ornementation extravagante du costume de théâtre permettent le déchaînement de la passion.



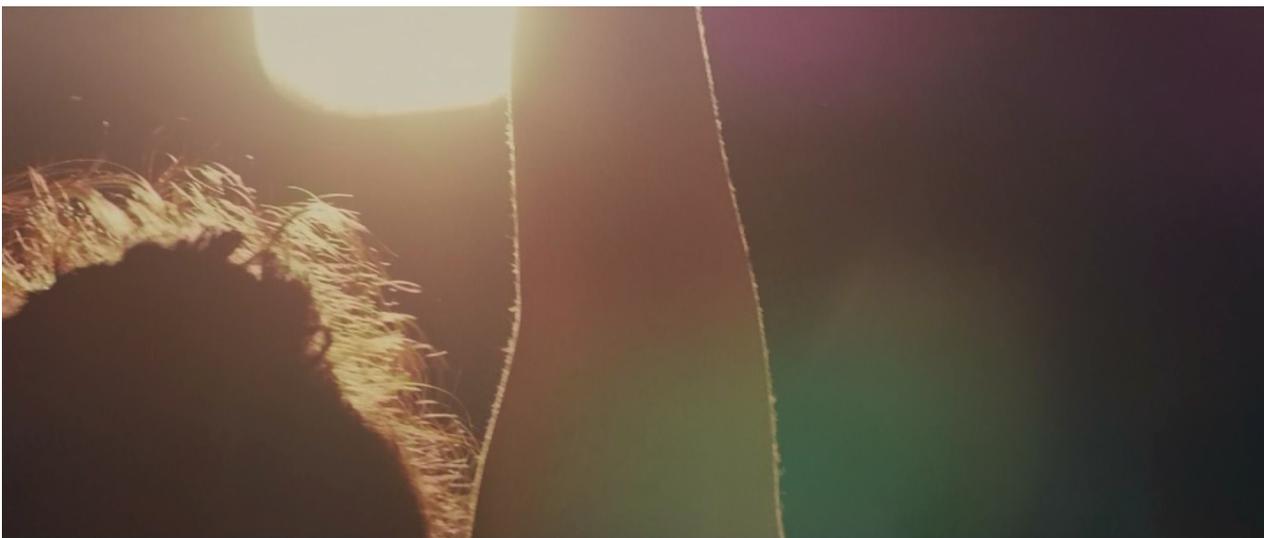
En conclusion, dans l'œuvre filmique Les Ogres, la luminosité artificielle issue des faisceaux de lumière blanche émanant des projecteurs détermine la véracité du jeu des comédiens, en inscrivant l'art dramatique dans une oblation de l'âme des acteurs offerte à la conscience des spectateurs, venus juger en censeur artistique, la crédibilité du jeu théâtral.

Tandis que la clarté naturelle des régions méridionales ancre le film dans une portée élégiaque, en personnifiant l'importance des moments viscéraux vécus à une époque charnière de la troupe, par des plans ensoleillés, baignés de la luminescence crépusculaire, apte à cristalliser la vie intime des comédiens. En somme la polarisation de la luminescence permet de faire l'articulation entre la sphère publique des acteurs, représentée par la lumière artificielle des feux des projecteurs et la sphère privée dévoilant l'intimité de la vie des comédiens, incarnée par la luminosité naturelle enrichie d'une teneur flamboyante du soleil couchant.

Enfin, les costumes théâtraux sont le fruit d'une hybridation de multiples influences, du folklore vestimentaire russe dans lequel baignent les personnages de Tchekhov, aux différents univers cinématographiques de la cinéaste. Leur caractère hétéroclite articulé au travail de la lumière incandescente révèle une esthétique de l'extravagance qui peut alors stimuler avec ardeur l'intimité des acteurs et dévoiler les forces intérieures des personnages.

Photogrammes Les Ogres :

[Plans éclairés par les feux des projecteurs :]









[Plans nimbés de la luminescence solaire :]











