

Mélusine Chauvet, n° étu 21602176

Alizée Sulkowski, n° étu 21911188

Le 21 mai 2021

## **Dossier Cinéma et Patrimoine 2020-2021**

### **Autour des Ogres de Léa Fehner**

#### **Note d'intention**

Dès notre premier visionnage du film *Les Ogres* de Léa Fehner, la question de l'abolition des frontières a retenu notre attention. La porosité entre la réalité et la fiction, les comédiens et les personnages, ainsi que l'alternance entre les coulisses et le spectacle, entre des moments calmes et frénétiques, des moments épiques et des fragments de vies humaines sont les marqueurs d'une ambivalence propre au milieu du théâtre. Le film, oscillant entre drame et comédie, est un portrait criant d'hommes et de femmes mettant en lumière une instabilité inhérente à la vie, un monde sur un fil à l'image de l'acrobate. Le personnage de Déloyal, interprété par Marc Barbé, est le modèle de cette ambivalence. Il est au centre et à la marge, comme une mesure humaine de bonheur et de désespoir. La scène du restaurant ordonne une tension entre spectacle et coulisses et participe à la mise en place d'un petit théâtre éphémère dans lequel le réel reprend peu à peu ses droits car il est lié à l'expérience des personnages qui sont sans cesse tiraillés entre passé et futur. En mimant sa propre histoire à l'aide des Playmobil, Déloyal réactive cette tension permanente entre fiction et réalité. L'ambivalence de chaque personnage est comprise aussi bien dans son individualité que de façon collective au sein de la troupe. Par ailleurs, d'un point de vue technique, nous observons de longs plan-séquences où l'écriture se mêle à l'improvisation avec la présence de la caméra comme seul témoin objectif et qui semble prendre la mesure de la troupe en permanence. La mise en scène est brute, débordante et sans concession. Le spectateur est immédiatement convié à la représentation d'une pièce qui va de pair avec les personnages. Le film alterne entre des séquences excessivement longues et d'autres laissées à la marge, avec une présence récurrente du hors-champ. La question de la longueur et du rythme évolue constamment.

La notion d'espace nous a beaucoup interpellé. Le film, construit autour de l'énergie que dégagent les acteurs, semble abolir les frontières permettant une circulation tant des personnages que de leur énergie propre. Ainsi, dès les premières minutes, la troupe du Davaï nous embarque dans une danse effrénée et fluide de la scène aux coulisses, laissant la caméra derrière elle. Notre réflexion s'est initialement construite autour de cette question qui nous a amené à penser la contrainte de l'espace clos du chapiteau qui oblige à la chorégraphie pour gérer au mieux les déplacements des corps dans l'espace. Nous avons aussi pensé la caméra qui se débrouille pour suivre les acteurs dans une dynamique qu'ils imposent, la question du rythme et la tension entre le Dedans et le Dehors.

En fouillant les documents mis à notre disposition, nous avons choisi de nous focaliser sur

deux séquences matricielles du film, la dispute sous le chapiteau qui entraîne le renvoi de la troupe et provoque le départ d'Inès ainsi que la dispute au restaurant. Nous avons un peu étudié les séquences entre elles, ce qu'elles révèlent de la fonction des lieux clos, du personnage de Déloyal et des autres personnages par le biais d'un seul, de la cohésion du groupe et de l'émergence de destins singuliers. Deux images ont particulièrement retenu notre attention. Tout d'abord, l'image de la carpe qui s'asphyxie dans le restaurant et qui renvoie à l'idée d'assimiler le poisson à Déloyal ainsi qu'à l'ensemble de la troupe. Puis l'idée du chapiteau comme astre lunaire qui dirige les personnages, nous avons songé à la lune qui agit sur les marées comme le chapiteau clos et exigü qui fait mariner et bouillir les personnages pour les faire s'asphyxier dans l'eau, à l'inverse de la carpe. L'acheminement de notre réflexion a abouti à cette forte symbolique du chapiteau où nous trouvons que quelque chose de poétique revient sans cesse, que ce soit dans le film ou dans certains documents où il est question de retrouver ce chapiteau, lui et aucun autre. Pour cela, nous nous sommes appuyées sur l'interview de la chef décoratrice Pascale Consigny et aussi sur quelques anecdotes de tournage que nous a confiées Léa Fehner.

Dans ce document, nous allons tout d'abord nous intéresser à l'importance et la place du chapiteau, tant dans le film que pour le tournage. Nous verrons également dans le même temps la valeur accordée au chapiteau et ce qu'il représente dans l'action du film. Finalement, nous analyserons plus formellement et en profondeur les deux séquences majeures de dispute en nous intéressant en premier au départ tumultueux d'Inès, puis à la comédie funeste de Déloyal qui engage une bagarre dans un restaurant.

### **« C'est notre chapiteau, quoi qu'il arrive, c'est celui-là ou rien »**

Dans *Les Ogres*, le chapiteau a une place centrale. Il est à la fois l'espace de travail des comédiens et leur lieu d'habitation en tant qu'ils installent leurs caravanes tout autour de lui, mais il est aussi le chapiteau original de la troupe de l'Agit fondée par les parents de Léa Fehner. Ainsi ce grand chapiteau bleu et jaune semble être un espace doué de fonctions multiples et dont le but est de rassembler. Il rassemble les gens mais aussi les histoires, celles de la réalisatrice et celles des personnages. D'une certaine façon il semblerait que les personnages du film rayonnent autour du chapiteau comme y fait écho l'installation en cercle des caravanes autour. Tous gravitent autour de lui. Les comédiens de la troupe tournoient pris dans l'attraction du chapiteau, dans l'impossibilité d'en échapper. Et c'est aussi le cas de Léa Fehner elle-même qui, par la force des choses, se retrouve un soir d'orage dans le chapiteau de son enfance à l'occasion de la projection d'*Une partie de campagne* de Jean Renoir.

*« J'ai une sensation ultra bizarre. »*

*« Ça ne doit pas être si fréquent de tomber par hasard sur la maison de votre enfance. »*

(Rencontre avec Léa Fehner – 31 mars 2021)

Le chapiteau comme un astre lunaire attire jusqu'à lui Léa Fehner qui retrouve en ce dernier cette

sensation d'être à la maison, mais aussi un sentiment d'étrangeté face à un espace inchangé pourtant devenu « trop petit », presque différent pour un regard maintenant adulte. Il en ressort tout de même cette idée que le chapiteau est un espace important qui, on le verra plus tard, protège mais aussi emprisonne en son sein.



Ainsi cette sensation agréable mais étrange se ressent également dans le film. L'intérieur du chapiteau est comme un microcosme familial où les comédiens s'aiment et se bouffent les uns les autres. Finalement, on retrouve là aussi l'esprit de la maison, cet espace où l'on se télescope sans cesse et où les Ogres se mettent à table.

A l'aube du projet du film, lors des recherches menées par l'équipe de décoration, une chose est certaine, il faut absolument retrouver ce chapiteau. Tant pour les souvenirs qu'il rappelle que pour les sensations qu'il évoque. La chef décoratrice Pascale Consigny le confie, le chapiteau a une importance spéciale pour sa réalisatrice alors il faudra tout mettre en œuvre pour mettre la main dessus.

*« C'est notre chapiteau, quoi qu'il arrive, c'est celui-là ou rien »*  
(Pascale Consigny et le décor des Ogres - *En exclusivité*, 13/03/2016)

Si le chapiteau est retrouvé au fin fond de la Corse, l'équipe de décoration parvient à le rapatrier pour les besoins du tournage. Ainsi ce dernier retrouve lui aussi les routes familières d'une vie antérieure, il revient à la maison en quelque sorte.

Le chapiteau est au cœur du film donc, car il est la seule chose qui subsiste dans l'itinérance. Les routes et les paysages défilent, les visages des spectateurs changent, on monte et on démonte sa grande structure dans des espaces étranges, des sortes de non-lieux presque hostiles. Ainsi dans cette

vie de mouvance continue, le chapiteau est le point d'ancrage, la seule chose qui fait habitude. Il est le toit sur leur tête et leur tâche quotidienne ; monter, démonter. Il demeure. De fait, le chapiteau comme la maison les protège du monde extérieur. Il les protège des intempéries, du soleil brûlant d'été. Cependant, il les empêche aussi d'être vraiment eux-mêmes, il les tient presque prisonniers sous ses grandes toiles. S'ils craquent à l'intérieur, ils ne trouvent la paix et le calme qu'en dehors des lieux clos. A la fin du film par exemple, on les voit démonter le chapiteau, le cœur plus léger, chantonnant en un canon désordonné à leur image.

De plus, comme évoqué précédemment, le chapiteau est aussi l'espace de friction. On s'engueule, on se déchire, on crie. En effet, les lourdes jupes du chapiteau sont étouffantes à force, car l'espace crée une promiscuité, une intimité forcée. On connaît les histoires de tous, on se partage les gosses, on sait qui couche avec qui (on a entendu les ébats de Lola pendant la nuit). Les caravanes sont collées les unes aux autres, et à l'intérieur du chapiteau même, il n'y a pas d'espace défini, pas de frontières. On voit, par exemple, en transparence à travers le rideau la scène, pendant que François observe ses comédiens depuis les coulisses. Les comédiens glissent d'ailleurs de ses coulisses à la scène en ronde sans jamais briser le rythme. Avec les spectateurs, ils s'adonnent à une danse effervescente partagée entre jeux de regards, dialogues et shots de vodka échangés accompagnée par l'accordéon. On partage et s'échange l'ivresse.



Le chapiteau semble se définir alors comme un lieu de qui réduit l'espace d'intimidation comme l'explique François Fehner. On est tous sur la même ligne d'horizon, les spectateurs sont quasiment au même niveau que les acteurs et il n'y a pas de scène à proprement parlé. Nous spectateurs du film sommes logés à la même enseigne, sur la même ligne d'horizon également, soit au cœur des comédiens soit derrière ou face aux personnages. Finalement, l'espace de jeu c'est l'entièreté du chapiteau, des coulisses au public. Il n'y a plus d'espace d'intimidation en tant qu'il n'existe pas de

frontières entre les différentes surfaces qui constituent l'espace du chapiteau.

Néanmoins, si le chapiteau est significatif de cette double sensation de réconfort et d'enfermement, c'est parce qu'il est omniprésent.

« **Scène 15. Campement.**

*C'est le crépuscule, un beau crépuscule d'été, bleuté et durable.*

*Les fenêtres d'une petite cité sont allumées et ouvertes. Au dernier étage, un couple de vieux fumeurs regarde quelque chose au loin. Un peu plus bas, une mère et ses enfants, agglutinés dans l'encadrement de leur fenêtre, regardent dans la même direction. Au pied de l'immeuble, les jeunes du coin font de même.*

*Ce que tous regardent, c'est une grosse masse sombre qui se dresse doucement vers le ciel : la toile de chapiteau que l'on hisse le long des mats.*

*Au sol, dans la lumière des phares de voitures qu'on a laissé allumés pour y voir quelque chose, le campement est en train de se mettre en place dans un joyeux capharnaüm où chacun semble précisément savoir ce qu'il fait.*

*On déroule les guirlandes lumineuses, on arrange les caravanes en cercle autour du chapiteau encore en train de se monter, on sort les costumes secoués par le voyage et les machines à laver, on tend un vélum et on branche de la musique... »(Extrait de la version du scénario adressée à la région Midi-Pyrénées)*





Le chapiteau ne se fond pas dans le décor, au contraire, il s'y installe afin d'être visible, pour qu'on le remarque et s'y arrête afin de profiter du spectacle. Le chapiteau a une sorte de magnétisme sur tout le monde. Il semble dans le scénario presque monstrueux, émergeant de l'obscurité. Il est présent et on ne peut le rater, les habitants du quartier ont le regard fixé sur l'étrange spectacle de son montage. Finalement comme à chaque instant du film, la troupe fascine par sa présence. Le chapiteau attire le regard et les parades sur les bords de mer attirent les foules. C'est là tout l'intérêt de l'effervescence et la présence presque envahissante ; intéresser le spectateur, le convaincre de venir assister à la suite de ce spectacle qui se prolonge sous les jupes du chapiteau.

De plus ce dernier, monstre omniprésent, semble aussi être un espace hostile lui-même en terre hostile tanguant au grès du vent. En effet, installée à Port-La-Nouvelle, l'équipe du film se trouve dans une ville extrêmement venteuse.

*« Nous étions implantés sur le lieu le plus venteux du monde, là où viennent du monde entier les champions de Kitesurf !!! Le chapiteau a failli s'envoler plusieurs fois, il m'est arrivé de me lever la nuit pour venir voir s'il tenait bon. »*

(Pascale Consigny et le décor des Ogres – En exclusivité, 13/03/2016)

Le problème est ainsi double : il faut faire attention à ce que le chapiteau ne s'envole pas, emporté par les bourrasques de vent, mais cela pose aussi la question du son. En effet, avec un vent qui souffle en permanence on l'entend clairement en fond des prises de son, il parasite les dialogues. Léa Fehner en témoigne d'ailleurs en riant : *« Mon père m'a regardé et il m'a dit - t'es sérieuse, tu vas mettre le chapiteau dans l'endroit où il y a le plus de vent en France ? »*. Elle ajoute même que c'est ça le cinéma, tomber en amour d'un lieu hyper esthétique et de gérer la faisabilité ensuite. Comme un miracle cependant, après quelques jours d'enfer sonore, le vent disparaît le temps du tournage.

*« Parfois il y a un Dieu du cinéma »*

(Propos de Pascale Consigny rapportés par Léa Fehner)

Néanmoins, si le problème du son n'en est plus un, la question de l'espace réduit du chapiteau devient une des principales problématiques pensées pendant le tournage. Le chapiteau est circulaire, certes assez grand mais plutôt exigu quand on doit y ranger des comédiens et une équipe de tournage. De plus, les personnages bougent énormément et dans tous les sens. La volonté de la réalisatrice était surtout de laisser la caméra attraper à la volée le mouvement des personnages. Ce

n'est pas la caméra qui donne l'impulsion électrique, ce sont les comédiens qui insufflent l'énergie à la caméra et au film. De fait, il semble compliqué alors de se mouvoir dans l'espace avec une troupe en pleine ébullition, surtout dans les coulisses partagées entre bazar et le petit « couloir » qui leur permet de se déplacer du côté cour au côté jardin. Afin d'organiser le plus possible les déplacements chaotiques, la réalisatrice impose tout de même une légère chorégraphie qui laisse malgré tout la place à l'improvisation mais qui permet aussi de capter le plus de mouvements possibles. Dans le cœur de ce grand et beau chapiteau, tout le monde s'adapte petit à petit aux contraintes du lieu.

« Que souffle la tempête. »

« Une femme à sa fenêtre réclame

Rebelle dans son être de l'âme

Que souffle la tempête, de l'âme

Que souffle la tempête. »

Une femme – Philippe Cataix (Bande originale du film)

C'est au cœur du chapiteau que s'ouvre le film. Cependant, nous ne le comprenons pas immédiatement car son introduction est toute singulière. La première chose que nous distinguons, c'est un fond noir où apparaissent les crédits du film. On ne voit donc rien du lieu où nous nous trouvons et pourtant le fond sonore dessine un mouvement, une sorte de balancier. En effet, nous percevons un souffle dont on ignore la provenance : du vent, un souffle humain, le son du remous des vagues ? Pas le temps d'en savoir plus, la première image nous apparaît et c'est un plan rapproché, presque un gros plan sur un visage. On voit une femme dans une sorte de halo lumineux brut mais diffus, mélangé à une douce fumée de cigarette. Le corps de notre acrobate se dévoile peu à peu en morceaux à l'image, comme si déjà elle était désarticulée. Les points de vue sont étranges. On voit ainsi des pieds qui pointent vers le plafond noir, des bras se balançant. Ce qui nous frappe particulièrement, c'est aussi le fond sonore encore une fois ; le même souffle auquel se mélange un léger craquement comme le plancher boisé d'un navire. La séquence nous dévoile alors le ventre du chapiteau sans le nommer, le présentant comme un gros navire qui tangue sur les courbes des vagues. Même la caméra adopte ce balancement, ce flottement très léger qui relie l'acrobate et son compagnon de scène, à l'image de la plume qui tombera de sa robe quelques secondes avant elle. Nous sommes déjà au cœur de la tempête, pris dans les flots.

« Un chapiteau c'est comme un grand voilier, ça a une âme et ça vous embarque ! »

(Pascale Consigny et le décor des Ogres – En exclusivité, 13/03/2016)



Il ne nous manque que l'orage, l'élément qui enclenche l'action, qui met en branle la grande troupe.  
L'acrobate chute.

En soit, c'est plutôt banal une acrobate qui chute. Ça arrive, c'est accidentel. Sauf que là c'est Déloyal qui a causé la chute, il est trop dans le brouillard, soûlé, assommé par ses médocs et sa dépression, l'alcool. Il est brouillon, fait son travail à la hâte sans regarder.

La corde glisse,

Le lustre chute,

L'acrobate s'écrase au sol.

Ça commence par une chute ! Tout le monde vole, papillonne. La troupe est en effervescence constamment. Ça court, ça crie, ça se déplace entre les rideaux, dans les fins couloirs des coulisses sans s'arrêter, inlassablement dans une douce frénésie.

Ils ont leur souci, des problèmes qui existent depuis bien longtemps. Ceux-là ils ne commencent pas à partir de la chute, non. C'était là bien avant.

Ils planent tous, pris dans leur propre énergie, leur propre jeu. Embarqué dans le tourbillon du théâtre itinérant.

Sauf que la chute, c'est la rencontre avec le sol. La rencontre avec la terre brute.

Alors ils chutent tous à cause des erreurs de Déloyal (qui porte presque trop bien son nom !). Il cause des problèmes parce qu'il est fatigué de la vie, fatigué de devoir vivre.

Ils touchent le sol et c'est le début des vraies emmerdes.

Dans ce chapiteau, au moment même où la corde lâche et le lustre et son acrobate finissent au sol, c'est la bombe qui explose. La chute c'est la tempête qui chahute le bateau, qui l'attire inlassablement vers le fond de la mer.

Le chapiteau est autant le lieu d'ivresse qu'un lieu où l'on joue la comédie, où l'on joue jusqu'à ce qu'étouffé par l'énergie, ça éclate. Tout vacille sous les immenses toiles jaunes et bleues. Un

instant ils sont tous en suspens comme l'acrobate et la caméra balance déjà, tout doucement, et subitement le précaire équilibre qui les lie glisse avec le lustre et son acrobate dans un lourd fracas et un cri. Les comédiens sont ivres d'alcool, ivres de vie. Et la tempête les éventre, laisse échapper la rancœur et la peine viscérales. Même si le chapiteau représente leur ancrage, c'est aussi leur point de lutte. Ils gravitent autour tels des météores prêts à s'écraser les uns contre les autres. Ainsi la tempête dans laquelle ils sont tous pris rompt cette fausse osmose entre eux. C'est François qui explose, épuisé, et vend sa femme aux enchères devant les spectateurs gênés. C'est Marion qui même si elle part avec un amant, fini par revenir, attirée toujours par ce microcosme qu'est la troupe. C'est Déloyal qui commet erreur sur erreur, met en danger la troupe. Il veut en finir, il écrase ses médocs mais au dernier moment se ravise, pour aller encore une fois jouer sur scène comme si tout allait bien. La seule qui va vraiment réussir à s'échapper c'est Inès. Elle s'échappe en explosant une dernière fois, au cœur du chapiteau alors que ce dernier est grand ouvert, les pans de sa jupe relevés laissant s'engouffrer le vent et la lumière du soleil. A ce moment là, le chapiteau lui propose la fuite et s'engouffre vers la sortie.

**« Ça va aller, on va partir du chapiteau et ça va aller » - Inès**



Lorsque Déloyal entame un débat animé autour de la sexualité en présence de jeunes enfants, s'ensuit une séquence où François exige des excuses collectives et déclare qu'il conclura par ses excuses mais n'en fera pas plus, malgré les vives protestations d'Inès qui pointe l'injustice. François rappelle alors son rôle de leader et de décisionnaire avant que Joss ne vienne souligner que la troupe perd de son professionnalisme face à une « histoire de famille » qui envenime le débat. Furieuse, Inès rétorque que oui c'est une affaire de famille et, se sentant rabaissée et oubliée malgré son travail colossal, s'en prend à Joss dans une altercation qui monte rapidement dans les tours. Inès prend sa mère à partie et l'insulte pour son manque de réaction. La discussion revient sur Déloyal qui affirme qu'il ne s'excusera pas. Une fois de plus, La Gamine prend sa défense et en vient presque aux mains avec Krista avant d'être interrompue. Après une légère pause où les employés municipaux

viennent déposer une lettre à François qui lui confirme l'expulsion de la troupe, la discussion reprend de plus belle. François ordonne de démonter le chapiteau et Inès le supplie littéralement de ne pas le faire, par engagement auprès du public et parce qu'elle a besoin de jouer, que c'est ce qui compte le plus, au-delà des problèmes qui entourent le spectacle. Inès et son père explosent ici, François en vient à dire de véritables horreurs à sa propre fille tant il baigne dans son amour propre. Le ton monte encore et encore jusqu'à la réplique de non-retour qui provoque le départ d'Inès qui s'est battue depuis de longues minutes pour que son père reconnaisse et valorise son travail et qui n'obtient pas gain de cause. Elle décide alors de partir, de quitter la troupe avec ses enfants sous le bras. Cependant, si en sortant du chapiteau Inès est bien déterminée à quitter sa famille de son pas lourd, elle est déboussolée. La caméra la suit de derrière et reste à distance, on la voit ainsi déambuler, balancer de droite à gauche de l'écran. Elle ne sait pas par où commencer, quoi prendre en partant. Elle cherche, elle cherche sa fille et crie son nom. On sent à ce moment qu'Inès est au bord de l'implosion, au bord de l'asphyxie. Elle doit impérativement quitter les lieux mais le chapiteau, les caravanes-satellites la retiennent en quelque sorte. Inès lutte contre cette attraction comme elle a lutté avec son père quelques instants plus tôt. D'ailleurs, elle n'écoute quasiment plus ses parents qui la suivent de loin, essayant de la retenir, de la convaincre de rester. C'est ce qui déboussole encore plus Inès qui ne sait pas vers où aller pour les éviter, éviter leurs mots. Après ce départ presque traumatisant, nous voyons les membres de la compagnie sur la remorque, roulant à travers un crépuscule réel et émotionnel, symbolisant la fin d'une époque et peut être la fin de la troupe. Un crépuscule aux couleurs ocres qui vient contraster avec l'image brumeuse du départ de la voiture d'Inès. Le soleil se couche et Davaï aussi, son éclat disparaît dans la nuit. Cette scène vient illustrer la tristesse, le désarroi, l'impression de vacuité qu'éprouve la troupe qui se sent « usée », un terme qui reviendra lors de la scène du restaurant. Ce sentiment passe aussi par la musique, calme et triste, qui là aussi souligne la sensation d'une compagnie finie.



La séquence suivante s'ouvre sur une carpe présente dans un aquarium du restaurant avec les différents membres de la troupe en surimpression. Le dialogue est introduit par François, en off, qui hausse le ton car il refuse de supprimer certaines scènes de la pièce. De Chaunac, La Sauterelle et Krista entrent en scène. Cette dernière tente de trouver une solution et loue les mérites

d'Inès que François semble dénigrer en critiquant vivement le fonctionnement de la troupe. Il avoue être usé, remettant en cause l'ensemble du spectacle. C'est alors que Déloyal intervient, jouant la voix de son ami avec un mégaphone « Pour ma femme hip hip hip hourra ! ». François lui retire l'objet et fait de même avec une bouteille dont Déloyal s'était emparé. Chignol reprend alors les commandes tandis que Déloyal rejoint la table des enfants dans une énième provocation. Il s'empare d'un Playmobil et commence à livrer une histoire aux enfants. A travers les figurines, il mime sa propre histoire en présence de François et de son fils décédé.



Les adultes guettent du coin de l'œil, tour à tour extrêmement gênés. Tandis que Déloyal poursuit son histoire, s'en est trop pour François qui se lève brusquement et frappe son ami au visage. Mona se mêle à la dispute, épaulée par des fêtards qui se trouvaient là et répondant à une remarque raciste de Déloyal alors en furie. Une nouvelle fois, la caméra les regarde à distance, préférant les gros plans plutôt que de se mêler à la marée déchaînée des corps. Les plans basculent et se bousculent, la caméra suit les mouvements de bras, d'extrémités plutôt que ceux des corps entiers. Notre point de vue balance entre chaque de coups de poings qui peu à peu se transforment en jet de couscous et en rires. La bagarre fait tout de même chuter l'aquarium ainsi que la carpe qui s'asphyxie au sol. La scène est cathartique, elle pousse les personnages à s'étriper et l'explosion, l'expulsion de leur colère leur permet de souffler et rire comme avant un instant avant la prochaine rechute.





Ces séquences ont un aspect déterminant dans la poursuite du récit, la tension dramatique est à son paroxysme. La scène du restaurant est un moment central présentant un personnage central par lequel s'exprime une tension dramatique centrale. Elle établit dans le même temps une rupture d'ordre narrative et une continuité formelle, un grand nombre de séquences du film présentent le récit à l'avant plan tandis qu'une autre histoire se joue à l'arrière-plan. Déloyal est l'élément déclencheur qui vient perturber la linéarité du récit. Nous avons un effet de basculement, l'avant plan devient la toile de fond perdant finalement sa substance au profit d'un ressort dramatique davantage significatif. Portée par le personnage acariâtre de Déloyal qui en détermine les tenants et les aboutissants, cette séquence contient, de façon métonymique, tout ce qui constitue la vie de la troupe, des tracasseries administratives aux manifestations de joie, de l'effervescence créative et passionnée aux règlements de compte croulant sous la violence mais débordant d'humanité.

Le restaurant constitue un espace clos, isolé et propice à l'intimité. Qui dit propice à l'intimité dit aussi propice aux règlements de compte, ce lieu n'a donc pas été choisi par hasard. La présence des comédiens renforcée par celle d'autres clients détermine leurs rôles à la fois d'acteurs et de témoins de ce qui se joue. Cette séquence en intérieur, en milieu restreint, n'offre aucune échappatoire possible. Aussi elle est le lieu d'une théâtralité encore plus frappante, où le personnage de Déloyal est directement placé en son centre. La carpe agit comme un miroir entre l'ouverture et la fermeture de la scène, elle nageait tranquillement puis finit par s'étouffer au sol. Cette scène est la métaphore du film, au début tout le monde semble nager normalement dans le bocal puis tout dégénère.



Cependant, même si le chapiteau est un lieu clos donc propice à l'intimité c'est dehors, dans un autre espace clos plus neutre que s'exprime les intimités des personnages. C'est le moment où François explose, où il parle d'abandonner définitivement le spectacle car il pense que ça ne « marchera jamais ». Dans le restaurant, ils sont hors du chapiteau, Déloyal dévoile son âme et ses problèmes. Il n'est vrai que parce qu'il est hors du champ magnétique du chapiteau qui, comme un astre lunaire, agit sur les marées de leurs émotions. L'habitacle de la voiture constitue un autre espace clos et exigü

où s'exprime l'intériorité des personnages, François remettra lui-même son rôle de père en question en s'adressant à Mona qui est déboussolée de l'absence du père de son nouveau-né.

*« Et alors s'il vient pas tu crois que c'est la fin du monde ? S'il revient pas tant pis pour lui, vous serez plus heureux que lui. T'as eu un père toi ? Non et alors ça t'a manqué ? Ça t'a empêché de grandir, de devenir quelqu'un de bien ? Quelqu'un qu'on remarque de loin ? Non. Qu'ils aillent se faire foutre les pères. Un père ça sert à rien, il te casse les couilles toute ta vie, ça critique tout ce que tu fais tout le temps, ça tyrannise. Et plus le tyran devient vieux, plus il te fait mal. Alors tu vois si ton gosse peut échapper à tout ça c'est qu'il est béni »* - François à Mona.

Par ailleurs, le chapiteau est également un lieu de rupture et de déchirure. C'est lorsque François ordonne de démonter le chapiteau que la scène plonge immédiatement dans une dispute très violente entre Inès et son père. Le départ d'Inès marque un début d'effondrement, c'est la première fois que nous voyons le chapiteau se faire démonter. Les jupes sont ouvertes, comme si les personnages savaient à l'avance qu'ils allaient être expulsés. En quelque sorte, la compagnie meurt à ce moment-là, ce départ résulte d'une séparation profonde entre la fille et ses parents, née de propos violents et d'une accumulation face à la tyrannie de son père et à l'inaction de sa mère. Mais c'est aussi une tension supplémentaire pour la survie de la troupe puisque le départ d'Inès les met tous en danger. Le spectateur assiste donc à une double crise familiale, celle de la grande famille des comédiens et celle de la petite famille de François, Marion et Inès. Nous retenons un sentiment d'effondrement collectif qui sera magnifiquement mis en image par la scène qui suit où nous apercevons la troupe sur la remorque. Cependant, c'est aussi un moment de respiration, de pause, les personnages sont lessivés sous la brise de fin de journée. Ils sont dehors, à l'extérieur du chapiteau, c'est le seul moment où ils peuvent être eux-mêmes. Ils évacuent la tension et la colère, font couler les larmes qui effacent toute cette tension.

### **« C'est un asile de fou cette caravane » - Le jeune amant d'un soir de Mona**

La dispute sous le chapiteau cultive en arrière-plan une curiosité quant au comportement de Déloyal, a priori injustifiable. Les quelques éléments laissés à notre vue depuis le début du film (dépression, cachets, mort de l'enfant) ne nous permettent pas de tout comprendre. Ce n'est qu'au terme de cette longue séquence de tension, qui fait en quelque sorte monter le suspense, que l'on découvre ce qu'il s'est réellement passé et pourquoi ce personnage énigmatique se comporte d'une telle façon. La séquence au restaurant agit comme une révélation à propos de Déloyal, le spectateur découvre ainsi la cause de son comportement et de son impertinence, et ce après en avoir eu la preuve quelques scènes plus tôt lors du cours qu'il adresse aux enfants à propos de la sodomie. L'impertinence de Déloyal est soulignée dans l'espace au moment où il est question de « balayer la merde des vaches à l'extérieur ». Ce jour-là, il est absent, à l'extérieur du chapiteau, hors de son magnétisme.

« Les vaches ont chié, elles ont pissé partout dans le chapiteau, il y a de la bouse plein le parquet ! »

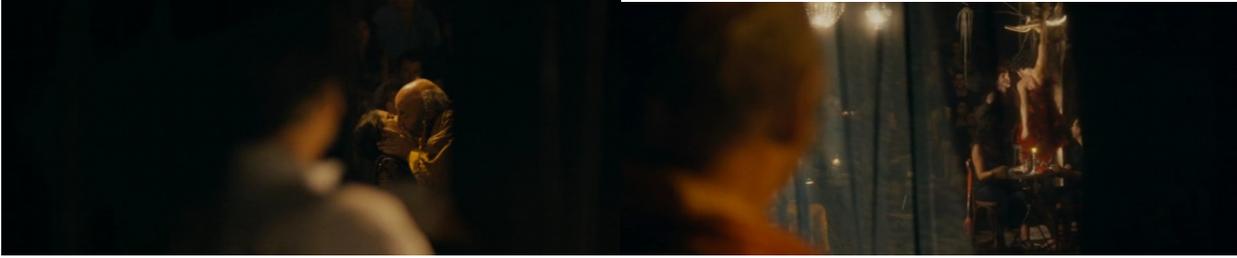


La tristesse caractérise Déloyal depuis la perte de son enfant. Meilleur ami de François, ce dernier est également son confident. Déloyal représente parfaitement ce qu'est un ogre tant il est excessif et dévorant, il a un caractère franc mêlé de mélancolie. L'ogre n'est finalement qu'une carpe en train de se noyer dans toute cette souffrance, son excessivité et sa fausse désinvolture cache un être au bord du gouffre, d'où la tentative de suicide avortée. Dès le départ, nous pouvons assimiler le poisson à Déloyal dont « l'œil placide » regarde la troupe d'un air à la fois intéressé et détaché. Cette séquence vise à amener le spectateur dans un parcours bien précis après le scandale provoqué par Déloyal. Il s'agit de nous montrer d'abord les conséquences de ses actes, puis la mise au jour d'autres problèmes et l'explosion des non-dits. Avec cette révélation, la tension éclate dans une bagarre générale et comique qui fait énormément de bien aux personnages comme aux spectateurs et qui amorce un renouveau et la résolution des différents enjeux narratifs.

Dans le restaurant, c'est l'histoire de chaque personnage qui est dévoilée dans sa différence et sa singularité, sans barrière ni concession. Nous découvrons le portrait des autres personnages par le biais de Déloyal. C'est la partie immergée de l'iceberg, celle qu'on ne voit jamais lors des représentations sous le chapiteau, celle qui est très souvent endormie mais qui ne demande qu'à être réveillée pour exploser au grand jour. Cette fois-ci, Déloyal est en représentation face aux gens venus manger mais aussi face aux enfants avec ce conte cauchemardesque. Davantage qu'une expérience, il s'agit là d'un passif douloureux qui ressurgit, les rancœurs ancrées dans chaque personnage sont symboliquement matérialisées par les figurines auxquelles Déloyal donne vie dans un moment intense de désespoir. Ressasser ses douleurs sous la forme d'une histoire racontée aux enfants lui permet de ne pas directement affronter son mal-être.

« C'est pas vrai qu'on aime les gens si on est pas capables de se trimballer la merde qui va avec » - Inès

Sous les yeux des spectateurs, Déloyal joue un double show, celui de l'homme meurtri qui fait le déballage de la merde qu'il trimballe ainsi que celui d'un conteur pour enfants qui raconte un conte de fée tragique, celui qu'on a pas envie de vivre. Pour cela il ne s'en prend pas directement à François mais à « Ego », sentiment qu'il personnifie pour s'expliquer les torts de son ami. Amis, oui ils le sont, leur complicité et leurs différents sont soulignés à travers quatre plans qui créent comme un effet-miroir entre les deux personnages.



Dans la séquence du restaurant, Déloyal apparaît comme le réceptacle de la psychologie de tous les personnages. En somme, c'est l'expérience de vie de chacun intérieure et extérieure à la troupe et une dualité propre à chaque être qui se manifeste dans cette séquence, symbolisée par ce personnage complexe. Déloyal est défini comme « seul dans le collectif ». En donnant vie à cette allégorie de l'égoïsme, il met toute la troupe dans le même panier et donne un corps de chair et de sang à ce vice qui ronge tout le monde sans exception. Par la présence récurrente de lieux ou de décors propices, la vie de chacun peut être assimilée à une fête, tout en montrant que cette fête peut rapidement et parfois inévitablement virer à la mascarade par l'intermédiaire d'un personnage.

Pour conclure, nous constatons que le lieu clos agit comme seule scène de théâtre. Certes les comédiens jouent aussi leurs personnages dehors mais ils ne sont pas eux-mêmes, ils ne sont vrais qu'en intérieur, que dans un espace qui les fait bouillonner et qui les emprisonne dans la tempête de leurs émotions. Comme la carpe suffoquant hors de l'eau, les membres de la troupe suffoquent dans l'eau, ils se noient et ont besoin de sortir, à l'image de ces vaches qui s'échappent de leur enclos. Ce besoin de sortir se traduit dans le film par le départ d'Inès, la fuite de Marion avec son amant ou encore Déloyal allant chez son ex-femme pour parler, séquence qui se clôturera sur l'explosion d'un feu d'artifice, l'explosion des non-dits. Les personnages ont besoin de s'aérer, de craquer un coup. Lorsque Mona perd les eaux pendant la représentation à Lauzun, un soulagement se lit sur son visage lorsqu'elle se retrouve à l'extérieur du chapiteau, le passage de l'intérieur à l'extérieur est important, il est comme une échappatoire, nous pensons également à tous ces plans où les personnages se trouvent sur le seuil du chapiteau, comme dans un entre-deux.



Par ailleurs, la séquence de la dispute sous le chapiteau permet à Inès de fuir car il y a deux grandes ouvertures sur les côtés. L'air traverse l'espace clos, elle a de quoi s'échapper. A la fin du film, la troupe démonte le chapiteau en chantant, l'espace n'est plus clos, il est démonté donc ils se retrouvent enfin, ils respirent et retrouvent un peu de leur gaité. Ils reprennent la route quittant Lauzun, nous les apercevons comme au début du film à travers l'habitacle des voitures, la boucle est bouclée.

