

Erwan Caurier & Nicolas Noel

## *Les Ogres* (étude du scénario)

### **Un portrait collectif**

*Les Ogres*, c'est avant tout l'histoire du Davai, une troupe de théâtre familiale et itinérante qui sillonne le sud de la France et présente deux pièces de Tchekhov. Unis par une même passion, ses membres ont choisi la vie de bohème, rejetant en bloc les carcans d'une existence bourgeoise. Au confort immobile d'une vie bien rangée, ils préfèrent le mouvement perpétuel. Dans cette grande famille, à la fois extravagante et éprise de liberté, oppressante et chaleureuse, chacun tente de trouver sa place. La tournée est animée, les manifestations de joie comme de peine sont monnaie courante. Voraces et insatiables, ces « ogres » croquent la vie à pleine dent.

Dans ce film, Léa Fehner renoue avec ses origines : les membres de la troupe, pour certains, sont issus de la compagnie l'*Agit* et jouent d'ailleurs leur propres rôles de saltimbanques en compagnie d'acteurs mieux connus. La caravane et le chapiteau sont également la propriété des parents de la cinéaste. Il en va donc d'une porosité entre réalité et fiction, êtres et personnages, et ce tout au long d'un film dont l'aspect documentaire ne fait aucun doute, naviguant sans cesse entre coulisses et spectacle. Le scénario suit cette dynamique en alternant des séquences calmes et frénétiques, des moments épiques ainsi que de véritables fragments de vies humaines.

Entre Kusturica et Fellini, *Les Ogres* bouscule les codes d'un cinéma d'auteur parfois aseptisé. Tout y est bruyant, tapageur, excessif et démesuré à l'image d'une mosaïque de personnages traînant un passif douloureux qui renforce leur humanité. Léa Fehner rend compte d'un vivre-ensemble parfois pesant, des désaccords, des disputes, d'une certaine solidarité aussi. Et chaque personnage parvient à exister au milieu de cette fourmilière. Chacun est caractérisé avec ses qualités et ses défauts, comme c'est le cas de M. Déloyal, que nous aurons l'occasion d'évoquer en détail par la suite. L'ambivalence propre au milieu du spectacle, naviguant entre drame et comédie, semble leur coller à la peau et les suivre inexorablement. Car *Les Ogres* et avant tout un portrait criant d'hommes et de femmes mettant en lumière cette instabilité inhérente à la vie, ce monde sur un fil à l'image de l'acrobate.

## Parti pris scénaristiques

Qu'en est-il du scénario à proprement parler ? Un des partis pris évident réside dans le choix de longs plan-séquences où l'écriture se mêle à l'improvisation, avec la présence de la caméra comme seul témoin objectif. Dès la première séquence, le spectateur est convié dans la représentation d'une pièce qui semble aller de pair avec les personnages. À l'image de ces derniers, l'écriture de Léa Fehner est tout à la fois brute et débordante, généreuse et sans concession. Elle semble en permanence prendre la mesure de la troupe. Aux antipodes d'un académisme commun, la réalisatrice nage à contre-courant, privilégiant des séquences parfois excessivement longues et d'autres laissées à la marge, avec une présence récurrente du hors-champ.

La version finale du scénario se compose de quatre-vingt-trois séquences dont la longueur et le rythme évoluent constamment, la version initiale en comptant quatre de plus. Le style d'écriture est à l'image du film, aussi bien esthétiquement que dans ses considérations narratives : brut et enlevé. Un sentiment d'urgence que l'on ressent à lecture du scénario se retrouve alors dans la mise en scène. Si l'on devait diviser le scénario et donc la diégèse du film en plusieurs parties distinctes (*cf. Séquencier*), on pourrait faire état d'une courte introduction présentant la troupe puis l'accident soudain de Gisèle ; d'une séquence d'exposition présentant les personnages sur la route, ordonnée par le montage alterné ; de deux longues séquences de péripéties à Port-la-Nouvelle et à Lauzun ; des séquences de la naissance de l'enfant ainsi que de Déloyal, seul, constituant le dénouement ; et enfin de la séquence du départ de toute la troupe de la maternité en guise de conclusion.

Quelques éléments décisifs distinguent la version initiale de la version finale du scénario (*cf. Comparatif versions*) : à la fin de la séquence 40 présente dans la version finale, le scénario est partiellement modifié. Il en va notamment de plusieurs séquences qui ont été ajoutées et portent un moment dramatique déterminant dans la poursuite du récit. C'est le cas de la séquence « du restaurant » que nous allons plus largement étudier. Ce moment du film fait suite à plusieurs séquences dans lesquelles Déloyal entame un débat animé autour de la sexualité en présence de jeunes enfants, créant par la même occasion une dispute et le renvoi sur-le-champ de la troupe. De la même manière que cette séquence constitue un ajout original à la version finale, plusieurs séquences de la version initiale ont été abandonnées, sans doute pour davantage se concentrer sur ce moment charnière.

## ***Les Ogres – Séquence 50***

La séquence « du restaurant » (séquence 50 dans la version finale) nous présente la troupe qui travaille sur l'organisation générale de leurs activités à venir. Une dispute éclate soudain, par l'intermédiaire de Déloyal. S'ensuit une bagarre générale à laquelle se mêlent quelques fêtards alors présents sur les lieux. Au delà de son aspect déterminant dans la poursuite du récit, dans la mesure où elle est un élément central de tension dramatique ordonnant notamment la fuite de Déloyal, cette séquence nous permet d'en apprendre davantage sur ce dernier, recentrant par la même occasion le scénario autour de ce personnage, lequel n'avait pas de poids aussi significatif dans la version initiale du ~~scénario~~. Dans le livret « Les Ogres », proposé par *Languedoc-Roussillon cinéma*, un focus lui est même consacré, ce qui n'est le cas d'aucun autre personnage excepté les enfants. Il est dit que la tristesse le caractérise 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. Défini comme « seul dans le collectif », n'ayant à la fois « aucune loyauté et aucune trahison », il possède un caractère franc teinté de mélancolie. Selon nous, il est le parangon de cette ambivalence précédemment évoquée car il est tout autant au centre et à la marge, comme une mesure humaine du bonheur et du désespoir.

La séquence 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. Ce dernier critique vivement le fonctionnement de la troupe et 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. 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. À 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. La bagarre fait chuter l'aquarium ainsi que la carpe qui s'asphyxie au sol.

Dès le départ, on peut assimiler le poisson à Déloyal, dont « l'œil placide » regarde la troupe d'un air à la fois intéressé et détaché. De la même façon, la remarque préalable de François peut apparaître comme une mise en abyme du travail cinématographique et notamment de l'écriture de scénario car à l'image de François, la réalisatrice s'est vue ajouter et supprimer plusieurs séquences, et en particulier celle-ci. Cependant, la tension dramatique réside principalement dans l'intervention du personnage de Déloyal et de cette histoire qu'il raconte aux enfants, ordonnant à nouveau une tension entre fiction et réalité, spectacle et coulisses, voire la mise en place d'un petit théâtre éphémère dans laquelle le réel reprend peu à peu ses droits car lié à l'expérience des personnages. Mais davantage qu'une expérience, il s'agit là d'un passif douloureux qui ressurgit, de non-dits, de rancoueurs ancrées en chaque personnage et symboliquement matérialisées par les figurines auxquelles Déloyal donne vie dans un moment intense de désespoir. Pourquoi avoir choisi ce lieu pour l'ajout de cette séquence déterminante ? Le restaurant constitue un espace clos, isolé et propice à l'intimité. Qui dit propice à l'intimité dit propice aux règlements de compte, et ce lieu n'a donc pas été choisi par hasard. La présence de la troupe, renforcée par celle d'autres clients, détermine leur rôle à la fois d'acteur et de témoin de la scène 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.

Cette séquence, située au cœur du film, ordonne donc un basculement de la continuité diégétique dans la mesure où elle va précipiter la fuite de Déloyal. Par la suite, certaines séquences d'importance moindre, alors présentes dans la version initiale, seront à leur tour abandonnées. Aussi, une séquence où les deux hommes se retrouvent au commissariat est présente dans les deux versions du scénario bien que la séquence analysée se situe aux abords d'un parc de karting, dans la version initiale. Aucun membre de la troupe n'est présent hormis François. S'ensuit une séquence où les deux hommes discutent et où François menace d'ailleurs de porter plainte, cette séquence étant absente de la version finale. A travers cette séquence, on peut avancer l'idée que Déloyal cristallise une grande partie des enjeux dramatiques (fuite et suicide envisagé, naissance de l'enfant). À lui seul, il apparaît comme le réceptacle de

la psychologie de tous les personnages. Rongé par la solitude et le ressentiment, il fait état d'une dualité dans ce qui constitue la vie de chacun, laquelle peut être assimilée à une fête par la présence récurrente de lieux ou de décors propices, d'activités qui y renvoient, tout en montrant que cette fête peut rapidement et parfois inévitablement virer à la mascarade, par l'intermédiaire d'un seul personnage.

Ce n'est pas par hasard que Déloyal prend place au milieu des enfants, comme cela avait été le cas lors de la séquence où ce dernier leur donnait un cours particulier d'éducation sexuelle. En se fondant ainsi dans ce monde à part, il s'assimile lui-même à un enfant, non seulement par son attitude mais aussi par sa fausse naïveté. Ainsi, il appartient définitivement au passé. En mimant sa propre histoire à l'aide des playmobils, il réactive cette tension permanente entre fiction et réalité, évoquant par la même occasion l'hypocrisie, les non-dits et les plaies encore béantes de certains membres de la troupe. Ressasser ses douleurs sous la forme d'une histoire racontée aux enfants lui permet également de ne pas directement affronter son mal-être. Pour cela, il ne s'en prend pas directement à François mais à « Ego », sentiment qu'il personnifie pour s'expliquer les tords de son ami. 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.

À l'image de cette séquence « du restaurant », des transformations notables ont été établies entre la version initiale et la version finale du scénario : changement de décors, de lieux, personnages plus ou moins présent, détails plus évocateurs, ajout ou suppression de certaines séquences et donc modification d'un moment de tension dramatique sans pour autant modifier le propos de départ. Il en va notamment d'une redéfinition de tous les personnages, nommés directement par leurs noms et non plus par leur fonction, et ce davantage dans un souci de caractérisation que d'identification selon nous. Mais ce n'est pas le cas de Déloyal, nommé comme tel dès la séquence d'introduction du film, aux côtés de celui que Léa Fehner nomme « le metteur en scène ». Sa caractérisation directe pose plusieurs questions. D'emblée la réalisatrice semble vouloir en faire un personnage central, si ce n'est le personnage principal de la troupe, bien que la troupe en elle-même, cet « ogre », puisse davantage s'assimiler au personnage principal par excellence, si tant est qu'il y en est un.

Dans une interview accordée au *Blog du Cinéma*, Léa Fehner avoue avoir travaillé son scénario en réfléchissant « à la dramaturgie des sentiments plutôt qu'à celle des événements. » D'où la recherche d'une cohérence entre le scénario et la

réalité, notamment à travers le caractère de chaque personnage, « leur malheur, leur mauvaise foi. » La réalisatrice est partie du principe que les considérations comme celles liées à l'argent sont dans tous les cas inhérentes à ce type de métier, ce qui lui a permis « d'insister sur le côté de la vie intense » de personnages sans cesse tiraillés entre passé et futur. Le personnage de Déloyal est, selon elle, ce « mélange étrange de transgression et de pudeur », un personnage utilisant la provocation comme un appel au secours. Dans cette séquence, il est l'élément déclencheur qui vient perturber la linéarité du récit. En ce sens, il établit néanmoins une continuité formelle dans la mesure où 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. Dans un effet de basculement, l'avant-plan devient la toile de fond, perdant finalement de sa substance au profit d'un ressort dramatique davantage significatif. Ce qui peut dès lors renvoyer à cette notion d'ambivalence omniprésente, définissant aussi bien chaque personnage compris dans son individualité que la troupe de façon collective.

Moment central présentant un personnage central par lequel s'exprime une tension dramatique centrale, cette séquence établit dans le même temps une rupture d'ordre narrative et une continuité formelle. Portée par le personnage acariâtre de Déloyal qui en détermine les tenants et les aboutissants, elle 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 comptes croulant sous la violence mais débordant d'humanité. Renforcée par le huis-clos du lieu, c'est l'histoire même de chaque personnage qui est dévoilée dans sa différence et dans sa singularité, sans barrière et sans concession. C'est la partie immergée de l'iceberg, celle que l'on ne voit jamais lors des représentations, celle qui est souvent endormie mais ne demande qu'à être réveillée pour exploser au grand jour. En somme, c'est l'expérience de vie de chacun, intérieure et extérieure à la troupe, symbolisée par ce personnage complexe, et de laquelle naît ce film « joyeux et âpre » pour reprendre les termes de Léa Fehner sans pour autant les opposer, une dualité propre à chaque être et qui se manifeste dans cette séquence.

## **Les Ogres – Evolution du scénario après le scandale provoqué par M. Déloyal**

Après avoir étudié en détail la scène du restaurant, sa construction et son évolution, nous reviendrons à une échelle plus large sur la séquence de tension qui entoure cette scène. En effet, dans une perspective scénaristique, cette dispute agit comme une révélation à propos de M.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.

Ainsi, l'objet de cette partie sera d'étudier cette séquence et son évolution à partir des deux versions du scénario mises à notre disposition. En premier lieu, il convient d'établir précisément la matière qui sera la notre, afin de ne pas s'éparpiller par la suite. Nous nous intéresserons aux scénarios à partir de la scène qui suit celle où M. Déloyal provoque un scandale en parlant de sexe aux enfants venus visiter le théâtre. Dans la version zéro du scénario (datée de Janvier 2013 et signé par Léa Fehner et Catherine Paillé), nous commencerons à la scène 43 et finirons à la scène 51. Dans la version finale du scénario (daté de 2014 et signé par Léa Fehner, Catherine Paillé et Brigitte Sy), nous commencerons à la scène 39 pour finir à la scène 50. A partir de ce corpus, nous étudierons les évolutions, coupes et ajouts, et finalement la modification de ce nœud narratif essentiel à la progression de l'intrigue.

Dans une volonté d'établir précisément le sujet de notre étude, nous établirons tout d'abord un comparatif purement descriptif des deux séquences étudiées :

Version Zéro	Version Finale
(scène 42 : M.Déloyal parle aux enfants)	(scène 38 : M.Déloyal parle aux enfants)
43 : dialogue entre le programmeur, le metteur en scène et sa fille.	39/40 : Arrivée à l'école et préparation au dialogue, puis dialogue mouvementé entre François, Inès, la directrice et l'accompagnatrice.
44/45 : départ de la MJC, dialogue tendu entre le metteur en scène et sa fille.	41 : Début de la dispute générale à propos de M. Déloyal.

46 : Répétition tendue au sein de la troupe qui vire à la dispute.	42 : Arrivée dans le camp des employés municipaux qui apportent la lettre d'expulsion.
47 : la femme du metteur en scène le repousse dans leur caravane.	43 : Poursuite de la dispute qui prend un ton très familial entre François et Inès.
48 : préparation du spectacle devant les officiels qui décideront ou non de virer la troupe.	44 : Inès rassemble ses enfants.
49 : Excuses du metteur en scène face au public et spectacle.	45/46 : Séparation de la fille d'Inès et du petit chien des enfants. Inès et ses enfants quitte le camp en voiture sous le regard sidéré de la troupe.
50 : Buvette après le spectacle. Tout est pardonné.	47 : La compagnie sur la route. Tristesse générale.
51 : Repas des enfants. Histoire allégorique de M. Déloyal puis bagarre entre le metteur en scène et M. Déloyal.	48/49 : Arrivée dans une nouvelle ville. Promotion pour le spectacle mais accent sur l'usure et le désespoir de la troupe.
	50 : Restaurant, discussion puis dispute et bagarre générale.

## 1- Les enjeux

Premièrement, nous nous intéresserons aux enjeux que porte cette séquence, et donc à sa place en tant qu'étape narrative dans le scénario. A ce moment du film, le spectateur est tout à fait conscient de la dépression du personnage de M. Déloyal : c'est d'ailleurs par ce thème que s'ouvre le film en s'arrêtant sur les cocktails de médicament que celui-ci teste à tour de rôle ; avant de nous montrer quelques temps plus tard son hésitation face au suicide. Et c'est en partie autour de la révélation de la cause de cette dépression que tourne cette séquence. En effet, la progression dans l'impertinence de ce personnage l'amène jusqu'à mettre en danger toute la troupe en prenant le risque de la faire expulser et donc perdre des dates alors que la situation



financière est au plus mal. Après cette ultime insolence, ce drame pour la compagnie, nous apprenons enfin dans cette séquence pourquoi ce personnage se comporte ainsi, à travers l'histoire allégorique de sa vie qu'il raconte aux enfants lors des scènes 51 (v. zéro) et 50 (v. finale).

Deuxièmement, cette suite de scène donne à voir un enjeu qui concerne plutôt la cohésion de la troupe, mise à l'épreuve par la longue scène de dispute : 46 dans la v.zéro et 41/43 dans la v. finale. On nous présente ici un metteur en scène tyrannique et une compagnie qui ne s'entend pas sur plusieurs  ~~sujet~~, le comportement de M. Déloyal en tête, mais aussi la pertinence ou non de faire jouer l'Ours à François et Marion malgré leur  ~~age~~.

Troisièmement, l'évolution du scénario de sa première à sa seconde version voit l'ajout d'un enjeu dramatique nouveau : le départ d'Inès. Absent de la première version du scénario, cet évènement est là pour ajouter une tension supplémentaire à l'intrigue. Une tension familiale d'une part, puisque ce départ résulte d'une séparation profonde entre la fille et ses parents, née de propos violents et d'un trop plein, d'une accumulation de tension face à la tyrannie de son père et 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 : pour ses différents rôles dans le spectacle, et pour son rôle administratif majeur dans la troupe. Ainsi, on constate d'une version du scénario à l'autre une dramatisation supplémentaire, et un accent mis sur les problèmes familiaux qui peuvent émerger d'une vie de théâtre itinérant. On peut peut être y voir une volonté de la réalisatrice de parler à l'écran de son ressenti, elle même ayant été une jeune femme dans une compagnie de théâtre similaire.

## 2- Rester ou partir ?

Un des changements scénaristiques majeurs que l'on observe dans cette séquence est que l'expulsion de la compagnie après le scandale provoqué par M. Déloyal n'a pas lieu dans la première version. En effet, là où le dialogue entre François, Inès et les responsables de la commune n'aboutissent à rien dans le film, la version zéro nous présente un interlocuteur appelé « le programmeur » (au lieu de la directrice de l'école dans la version finale) et un dialogue que l'on entend plutôt qu'un

plan lointain et rapide sur la conversation. Malgré l'agacement manifeste du metteur en scène face à cet individu et ses comparaisons douteuses (« Ah ben oui mais vous savez, depuis Dutroux et compagnie, les gens ne plaisaient plus avec ce genre de choses, ça part au quart de tour... »), la discussion aboutira ici à quelque chose. Ainsi, la première version nous montre quelques scènes plus loin les excuses du metteur en scène face à un public composé en partie d'élus locaux et de responsables. Après le spectacle, on se rend compte que ceux-ci passent l'éponge puisque le maire assure : « Non vraiment. C'est un très beau spectacle. Vraiment magnifique. ». Tout ce passage absent de la seconde version du scénario vient en quelque sorte désamorcer cette tension qui était née de la possible expulsion de la compagnie. Ce que l'on peut en déduire est donc une volonté de renforcer dans la version finale la dramaturgie de cet enjeu. En effet, si les deux versions présentent une mise en danger de la compagnie, la version finale et film mettent cette menace à exécution, renvoyant la compagnie, plus perdue et divisée que jamais, sur la route.

Ce changement majeur est donc l'occasion pour la réalisatrice de développer une des scènes les plus poignantes du film, qui 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 étudiée plus haut. Il s'agit de montrer « Les visages las [...] battus par le souffle de la route. ». Cette scène (49 dans le scénario final) nous montre les membres de la compagnie sur la remorque, roulant à travers un crépuscule réel et émotionnel, symbolisant la fin d'une époque, peut être la fin de la troupe. Ce sentiment passe aussi par la musique, calme, triste, qui là aussi souligne la sensation d'une compagnie finie. Le soleil se couche et Davaï aussi, son éclat perdu disparaît dans la nuit. L'ajout de cette scène est, en plus de son intensité poétique, cruciale dans le déroulé du scénario puisqu'elle prépare la « renaissance » de la troupe en fin de film, avec l'arrivée du bébé et le retour de M. Déloyal qui a vaincu ses démons. Par cet ajout par rapport au scénario initial, la cinéaste nous invite à plonger un peu plus dans son histoire, dans les drames personnels et collectifs des personnages.

### 3- La scène de la dispute

Présente dans les deux versions du scénario, une longue scène de dispute ponctue cette séance, et met au jour certaines rancœurs internes au sein de la compagnie. Cependant, cette scène a beaucoup évolué de la version zéro à la version finale du scénario, pour finalement prendre une tournure assez différente.

La scène 46 de la version zéro se déroule de la manière suivante : ~~Pendant~~ une répétition où le metteur en scène tente de mobiliser les comédiens sur le spectacle, ceux-ci discutent du scandale et des excuses dès qu'il a le dos tourné. La discussion entre les comédiens tourne autour de l'obligation ou non pour M. Déloyal de faire des excuses. Certains estiment que c'est normal, d'autre non et qu'il n'a pas à « baisser son froc », La Gamine prend hardiment sa défense, la fille du metteur en scène insiste sur le fait que la troupe ne peut pas financièrement se permettre d'annuler des dates. Le metteur en scène s'implique au bout d'un moment, interroge M. Déloyal qui fait preuve de son insolence habituelle. Le ton monte et le metteur en scène se comporte une fois de plus en tyran, insistant sur son rôle de chef, puis s'en prend à sa femme en assurant qu'elle est trop vieille pour jouer Popova dans L'Ours. La troupe le contredit et lui répond que lui aussi est trop vieux pour jouer Smirnov. On en retient un sentiment de vétusté et une compagnie usée, qui « s'affaisse ». A la différence de la dispute de la version finale et du film, celle-ci semble rester contenue, les personnages ne vont pas au bout de leurs passions, de leur rancœur, ils n'explorent pas.

Les scènes 41 et 43 de la version finale du scénario mettent elles en scène une dispute de plus grande envergure mais aussi beaucoup plus violente. Cet échange commence cette fois-ci en entrant directement dans le vif du sujet : les fameuses excuses. On quitte le registre de la répétition pour d'emblée établir une scène beaucoup plus grave, comme le montre l'indication présente avant le début du dialogue dans le scénario : « Toute la compagnie est réunie sous le chapiteau. Certains sont assis sur la scène, d'autres dans les gradins, d'autres encore debout. Les mines sont sévères. La discussion a déjà commencé. François, animé, fait des allers retours furieux. Sa fille a déjà l'air exaspérée. ». Avant même que la scène commence, on constate que le ton est donné comme beaucoup plus grave que dans la version zéro, mais l'on aperçoit aussi une amorce du nouveau drame de cette scène : la déchirure entre François et Inès. Au début, François exige des excuses collectives et déclare que

lui conclura ~~es excuses~~ mais n'en fera pas plus, malgré les vives protestations d'Inès qui pointe l'injustice : ~~Pourquoi~~ devraient-ils tous s'excuser alors que la faute est celle d'un seul ? Comme dans la version précédente, François rappelle alors son rôle de leader et de décisionnaire, avant que Joss ne viennent souligner que la troupe perde son professionnalisme face à une « histoire de famille » qui envenime le débat. Inès, furieuse, rétorque que oui, c'est une affaire de famille, et se sentant rabaisée, oubliée malgré son travail colossal, et s'en prend à Joss dans une altercation qui monte rapidement dans les tours. Inès prend sa mère a parti et l'insulte pour son manque de réaction. La discussion revient sur M. Déloyal, qui affirme alors qu'il ne s'excusera pas. La Gamine prend sa défense une fois de plus, et en vient presque ~~au main avec~~ Krista, avant d'être interrompue. Après une légère pause où les employés municipaux viennent déposer une lettre à François qui lui ~~confiem~~ l'expulsion de la troupe, la discussion reprend de plus belle. François ordonne de démonter la tente, 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 ça qui compte, au-delà des problèmes qui entourent le spectacle. A partir de là, la scène plonge complètement dans une dispute très violente entre Inès et son père. C'est là la grande nouveauté de cette scène. Par rapport à la version zéro, les deux personnages explosent ici, et 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.

Ce que l'on peut identifier à partir de ces changements, c'est le choix de la cinéaste et des autres scénaristes de resserrer le plan sur le drame familial père/fille qui se joue dans ce récit. En rallongeant cette scène, l'accent est aussi mis sur l'énorme tension qui agite la troupe, et qui la divise. 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. Ce que l'on retient est donc un sentiment d'effondrement collectif, qui sera magnifiquement mis en image par la scène illustrée plus haut. Enfin et pour conclure sur cette longue séquence, on remarquera que celle-ci vise à emmener le spectateur dans un parcours bien précis après le scandale provoqué par M. Déloyal. Il s'agit de nous montrer d'abord les conséquences de ses actes, puis la mise au jour d'autres problèmes, l'explosion des non-dits, et le grave danger que court la troupe. On aperçoit même un début d'effondrement dans le départ

d'Inès, et en quelque sorte la compagnie meurt à ce moment là, en tout cas la compagnie telle qu'elle était. Tout cela prépare une renaissance joyeuse en fin de film, avec l'arrivée du bébé, le retour de M. Déloyal et le nouveau départ. Cependant, la séquence que nous avons étudié cultive en arrière plan une curiosité quant au comportement de M. 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. Et ce n'est qu'au terme de cette longue séquence de tension, qui fait en quelque sorte monter le suspens, que l'on découvre ce qui s'est réellement passé, et pourquoi ce personnage énigmatique se comporte d'une telle façon. Avec cette révélation, la tension atteint son paroxysme, et 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.

Pour conclure de façon plus générale, les changements entre la version zéro et la version finale du scénario des *Ogres* restent assez significatifs. Le propos original est conservé, mais s'étend peut être plus aux personnages et aux drames individuels, au-delà de la seule histoire de la compagnie. En tout cas, les différents enjeux semblent beaucoup plus clairs dans la seconde versions, ou plus lisible à la lecture et finalement dans le film, ~~puisque le scénario final est très proche de la pellicule~~. En juxtaposant ces deux récits, on voit à quel point le scénario du film vit avant d'atteindre sa forme définitive. Cela est évidemment rendu possible par les retouches des auteurs, mais également par les différentes séances d'improvisation qui font germer de nouvelles idées pour la réalisatrice, comme nous le montre l'improvisation sur la scène de la dispute, où certaines répliques sont conservées telles que dans la captation. Ainsi, cette grande fiction apparaît comme un travail collectif, à l'image du spectacle mis en scène par la troupe.

